



Università
Ca' Foscari
Venezia

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
ANTROPOLOGIA CULTURALE, ETNOLOGIA,
ETNOLINGUISTICA

TESI DI LAUREA

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

BUONO DA...PENSARE

Il Museo Etnografico di Seravella: Memorie nel futuro

Relatore

CH. PROF. GLAUCO SANGA

Laureanda

CLAUDIA COTTICA

Matricola 819203

Anno Accademico

2012/ 2013

INDICE

PREMESSA TERMINOLOGICA	1
INTRODUZIONE	5
PARTE PRIMA BUONI DA...VEDERE BUONI DA...PENSARE	
CAP. 1 DIETRO A UN NOME: ANTROPOLOGIA MUSEALE	28
1.1 RUOLO, IDENTITÀ, RIFLESSIVITÀ DEL MUSEO ETNOANTROPOLOGICO	29
1.2 IL DISCORSO MUSEOGRAFICO: GLI OGGETTI NEL MUSEO COME RELAZIONI, SEGNI, SIMBOLI	39
1.3 IL MUSEO È IL PUBBLICO	46
CAP. 2 I MUSEI ETNOGRAFICI IN UNA PROSPETTIVA DIACRONICA	53
2.1 ALCUNI PASSI FONDATIVI NELLA STORIA DEL MUSEO	53
2.2 CENNI STORICI SULLA MUSEOGRAFIA DEMO-ETNO-ANTROPOLOGICA ITALIANA	64
CAP. 3 IL MUSEO: OGGETTO O SOGGETTO GIURIDICO?	75
3.1 LA LEGISLAZIONE STATALE ITALIANA IN MATERIA DI BENI CULTURALI E MUSEI	77
3.2 L' ATTO DI INDIRIZZO	87
3.3 LA LEGISLAZIONE REGIONALE	90
3.4 BENI CULTURALI, ORDINAMENTO INTERNAZIONALE E POLITICHE COMUNITARIE	97
3.5 ASSOCIAZIONI E ORGANIZZAZIONI CON SCOPO DI INDIRIZZO	102
CAP. 4 UN MUSEO DIVISO TRA VISIONE ETICA E VISIONE ECONOMICA	106
PARTE SECONDA IL FUTURO DELLE MEMORIE	
CAP. 5 TRA LE DOLOMITI NASCOSTO	120
5.1 <i>STO POSTO ME PIASE MASA... GHE TORNARÒ</i>	125
5.2 UNO SGUARDO SUL PASSATO PER VIVERE MEGLIO IL PRESENTE	146
CAP. 6 DAL MUSEO DI OGGETTI AL MUSEO DI IDEE	156
6.1 MUSEOGRAFIA ETNOGRAFICA: POETICHE E POLITICHE DI ALLESTIMENTO	157
6.2 PRATICHE DI NARRAZIONE ETNOGRAFICA A SERAVELLA	163
6.3 IL MUSEO DI VITA VISSUTA	170
6.4 UN'ESPOSIZIONE OLISTICA	203
CAP. 7 MUSEO CHE FORMA, NON IN-FORMA	210
7.1 IL CONFRONTO ATTIVO CON L'ESPERIENZA	214
7.2 INCONTRI ETNOGRAFICI: VIETATO NON TOCCARE. NOTE DI UN'ESPERIENZA	222

7.3 L'ATTIVITÀ DIDATTICA COME PRATICA DI VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE E COSTRUZIONE DI UNA MESSA A FUOCO	243
7.4 DA UNO A CENTO (ANNI): UN PERCORSO POSSIBILE?	256
CAP. 8 NUOVE NARRATIVE: DIRE, FARE, ESSERE MUSEO NEL TERRITORIO	269
8.1 CRESCERE DENTRO E FUORI IL MUSEO: IL MUSEO <i>VISSUTO</i>	275
8.2 NARRAZIONE PARTECIPATA DEI PATRIMONI CULTURALI: IL MUSEO <i>USATO</i>	287
8.3 LA TRADIZIONE SIAMO NOI: PROMUOVERE INTERPRETAZIONI PER PRODURRE PATRIMONIO	298
CONSIDERAZIONI FINALI	304
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	320
SITOGRAFIA ESSENZIALE	328
APPENDICE FOTOGRAFICA	330

RINGRAZIAMENTI

Devo innanzitutto ringraziare la Direttrice, nonché Curatrice, del Museo Etnografico della Provincia di Belluno e del Parco Nazionale delle Dolomiti Bellunesi, Dott.ssa Daniela Perco, per la sua competenza, la sua disponibilità, i suoi consigli: per me ha rappresentato, e rappresenta tuttora, un punto di riferimento fondamentale dal punto di vista professionale e umano; ringrazio il mio relatore, Prof. Glauco Sanga, per aver creduto in me e in questa tesi, sostenendomi durante la preparazione e per avermi fatto conoscere il Museo durante la preparazione della mia tesi di laurea triennale; un ringraziamento a Giovanni Kezich, Direttore del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, per i suggerimenti e l'attenzione dimostrata. Devo esprimere la mia gratitudine al Prof. Giovanni Dore, mio docente al corso di Storia della cultura materiale e museografia etnografica presso Ca' Foscari, per avermi permesso di avvicinarmi e interessarmi per la prima volta all'antropologia museale, interesse dal quale è nato poi questo progetto di tesi.

Un grazie a tutto il personale del Museo Etnografico di Seravella: Patrizia Bertoldi, Davide Mores, Rita Di Zacomò, per la collaborazione e per avermi accolta nella loro famiglia; grazie a tutte le educatrici museali, in particolare a Francesca, Elisabetta, Serenella, Laura, Valentina per i preziosi suggerimenti e per l'interesse dimostrato alla mia ricerca. Ringrazio il Gruppo Folklorico di Cesiomaggiore, in particolare Rita Conz, Marina De Nard, Lois Bernard: per la disponibilità nella fase di ricerca e per aver condiviso con me il loro entusiasmo e la loro "passione da museo"!

Un enorme ringraziamento alla mia famiglia: a mia madre Paola, a mia sorella Daniela, ai miei nipoti Jacopo e Ginevra, a Marco, per esserci...sempre. Un grazie ai miei amici, in particolare Giovanni e Diana, i quali mi hanno sostenuta, "sopportato" e hanno vissuto con me tutta la fase di preparazione del presente lavoro. Per ultima, ma non per importanza, ringrazio la mia compagna di avventura, sia in triennale che in magistrale, Teresa: per aver condiviso con me corsi, lezioni, ripassi, esami, preparazione di tesi, emozioni, soddisfazioni, preoccupazioni, acqua alta...

Dedico questo lavoro a mio padre, sempre presente nel mio cuore.

PREMESSA TERMINOLOGICA

Si rende necessaria, prima di iniziare, una breve introduzione terminologica che accompagnerà e faciliterà la lettura del presente lavoro nelle sue diverse fasi di sviluppo.

Innanzitutto è necessario dare una definizione preliminare di *museo*, delucidazione non semplice dato che attualmente siamo in presenza di due distinte definizioni: quella fornita dall'International Council of Museum (ICOM), cioè il Consiglio Internazionale dei Musei, che individua il museo come:

Istituzione permanente, *senza scopo di lucro*, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che ha come obiettivo l'acquisizione, la conservazione, *la ricerca*, la comunicazione e l'esposizione, per scopi di studio, di educazione e di *diletto*, delle testimonianze materiali dell'umanità e dell'ambiente.¹

Vi è poi la definizione della legislazione italiana vigente, contenuta nel decreto legislativo n. 42/04², legge nota come Codice Urbani, che lo definisce, all'art. 101, come:

Struttura che acquisisce, cataloga, conserva, ordina ed espone beni culturali per finalità di educazione e di studio.

Questa definizione si rivela un elemento controverso, perché tuttora troppo ancorata a un'idea statica di museo come mero luogo di raccolta e non ne traduce la complessità di funzioni e finalità, oltre a non tener conto della definizione ICOM riconosciuta a livello internazionale.

Il Testo Unico sui beni culturali e ambientali del 1999 in vigore prima della legge del 2004, lo definiva:

Struttura comunque denominata organizzata per la conservazione, la valorizzazione e la fruizione pubblica di raccolte di beni culturali.

Questa discrepanza nelle definizioni tra organo internazionale e normativa italiana sarà sintomatica di una serie di problematiche presenti nel nostro Paese. Ecco perché in alcuni casi, all'interno del presente testo e per ragioni di brevità, ci si riferirà al museo secondo la "definizione dell'ICOM" quella "del Codice Urbani" o quella del "T.U. del 1999", dando per scontato la differenza di significato.

Controversa è pure la definizione di *bene culturale* esplicitato dal Codice Urbani come:

Le cose mobili e immobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze avente valore di civiltà.

Con la ratifica della Convenzione UNESCO del 2003 sui beni immateriali, fu aggiunto, nel decreto correttivo, l'art. 7-bis, il quale assoggetta alle disposizioni del Codice "le espressioni di identità culturali collettive" (*ergo* il Codice non usa il termine bene per i beni immateriali perché per il Codice *i beni sono cose*) indicate dalla Convenzione.

¹ Scaricabile su internet sul sito: www.icom.org. Corsivo di chi scrive.

² Si precisa che la presente tesi tiene conto anche delle modifiche apportate con il decreto correttivo del 2008 (D.lgs. 62/08).

Nel Testo Unico del 1999, all'art.2, il bene culturale era considerato come:

Cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico, demo-etno-antropologico.

Segue poi una preliminare precisazione lessicale: con il termine di beni culturali demo-etno-antropologici (abbreviati, per comodità, beni DEA) si intende, in estrema sintesi, elementi che riguardano sia la cultura materiale, sia i documenti e le testimonianze della cultura immateriale principalmente riconducibili alle tradizioni locali e/o alle classi subalterne italiane. Nella maggior parte dei casi, in riferimento alle collezioni musealizzate nel territorio italiano, si tratta di evidenze datate tra la fine dell'Ottocento e il secondo Dopoguerra.

Altri termini chiave che necessitano una definizione precisa sono tutela, gestione, valorizzazione e promozione, definiti dal decreto legislativo 112/98 all'art.148. Il decreto chiarisce che:

-*tutela* è ogni attività diretta a riconoscere, conservare e proteggere i beni culturali e ambientali;

-*gestione* è ogni attività diretta, mediante l'organizzazione di risorse umane e materiali, ad assicurare la fruizione dei beni culturali e ambientali, concorrendo al perseguimento delle finalità di tutela e valorizzazione;

-*valorizzazione* è ogni attività diretta a migliorare le condizioni di conoscenza e conservazione dei beni culturali e ambientali e a incrementarne la fruizione;

-*promozione* è ogni attività diretta a suscitare e a sostenere le attività culturali.

Il Codice Urbani del 2004 definisce:

- *tutela* come esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a garantire la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione

-*valorizzazione* consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione fruizione pubblica del patrimonio stesso. Essa comprende anche la promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale.

Si precisa che nella presente tesi, questi termini verranno usati nell'accezione definita dalla normativa vigente (Codice Urbani), se non altrimenti specificato.

Inoltre si fornisce una prima, brevissima, definizione di *museologia*:

Disciplina tesa ad analizzare e a studiare ogni aspetto della vita del museo: dalle finalità istitutive al funzionamento.

La museologia comprende la *museografia* che si configura come:

Strumento teorico e tecnico per costruire percorsi, favorire l'ordinamento e la manutenzione delle collezioni secondo criteri scientificamente validi.³

Etnologico ed etnografico sono due termini spesso utilizzabili indifferentemente e senza necessità di distinzione ma in realtà l'etnografia è una pratica di ricerca specifica dell'etnologia e dell'antropologia. Albero Mario Cirese è stato molto chiaro nel precisare le diversità

³ Entrambe le definizioni sono citate da PANSINI S., *Museo e territorio*, Bari, Progedit, 2004, pag. 4.

terminologiche⁴: l'etnologia, nella tradizione scientifica-accademica del nostro Paese, definisce lo studio dei dislivelli di cultura esterni, mentre lo studio di quelli interni (cioè il patrimonio culturale delle classi subalterne) era chiamato folklore o storia delle tradizioni popolari. Nel dopoguerra viene largamente usato anche il termine demologia. Il termine etnologia è poi stato allargato anche ad ambiti culturali subalterni europei, quindi in Italia i beni culturali demologici sono patrimoni etnologici. Chi scrive, condivide e utilizza la distinzione data da Vito Lattanzi, il quale propone: “con *museo etnografico* si intende un museo di identità e che parla di una cultura in prospettiva antropologica e con *museo etnologico* un museo non necessariamente legato a culture extraeuropee ma con una natura più trasloCALE e transculturale, che costruisce rappresentazioni sul confronto “noi-altri”.⁵

Si segnala ulteriormente che termini come beni demoetnoantropologici e beni etnoantropologici; pubblico, visitatori, fruitori, pur non essendo espressioni totalmente equivalenti verranno utilizzate, nel presente lavoro, come sinonimi; lo stesso per beni intangibili, immateriali, volatili, inoggettuali. Pur preferendo immateriali.

Per quanto riguarda le espressioni beni culturali e patrimonio culturale, anche in questo caso verranno considerati come sinonimi, inoltre si precisa di preferire il sostantivo “patrimonio” a “bene”, non tanto perché “bene” implichi una qualche accezione economica rispetto a “patrimonio” (opinione molto soggettiva e non condivisa) ma perché, secondo chi scrive, il termine patrimonio introduce meglio il valore olistico, l'idea di relazionalità ma anche di complessità che caratterizza questa tipologia e si avvicina maggiormente alla concezione antropologica di cultura anch'essa olistica e complessa. Inoltre è necessario specificare che anche se nel Codice Urbani, il patrimonio culturale si riferisce alle cose e si usa “espressione di identità culturale collettiva” per l'immaterialità, nel presente lavoro, patrimonio culturale comprende sia la cultura materiale che quella immateriale, se non altrimenti puntualizzato.

In aggiunta si useranno come equivalenti musei demoetnoantropologici o etnoantropologici considerati sinonimi anche di musei etnografici. Chi scrive cercherà di evitare l'espressione musei folklorici (ormai obsoleta) e di ridurre espressioni quali musei degli usi e costumi o musei di tradizioni popolari, normalmente questa terminologia verrà utilizzata in riferimento a periodi e contesti storici precisi.

⁴ Il chiarimento è presente in diversi scritti di Cirese e in diverse relazioni a convegni, si veda, ad esempio: CLEMENTE P., MOLteni G. (a cura di), *Cirese A. M. beni volatili, stili, musei. Diciotto altri scritti su oggetti e segni*, Prato, Gli Ori, 2007, pp. 67-68.

⁵ Cfr. LATTANZI V. *Scenari e definizione del museo etnologico*, in *Antropologia Museale*, n.12, 2005/2006, pag. 40. Per concludere, si segnala come il Codice dei Beni Culturali abbia introdotto il termine etnoantropologico al settore beni DEA, lasciando il termine demoetnoantropologico solo al raggruppamento disciplinare nell'università.

Si precisa, per completezza, che il termine “comunità” può risultare a volte troppo generico, comprendendo, ovviamente, una molteplicità di frammentazioni; si cercherà quindi nel presente lavoro di far comprendere chiaramente se il termine si riferisce alla comunità nella sua interezza (nazionale o locale) mentre, in alcuni casi e per specifiche porzioni di comunità, si utilizzerà il termine della Convenzione di Faro, comunità di eredità o comunità patrimoniali, intendendo particolari gruppi di: “persone che attribuiscono valore ad aspetti specifici del patrimonio culturale che esse desiderano, in un contesto di azione pubblica, mantenere e trasmettere alle generazioni future”, questa espressione esprime bene, per chi scrive, l’idea che una parte della comunità locale dà dei valori da portarsi nel futuro.

L’ultima precisazione riguarda termini come museologia e/o museografia antropologica, etnografica, demoetnoantropologica, che ai fini della presente tesi, possono essere utilizzati come sinonimi; inoltre, il termine antropologia museale, significa antropologia del museo, considerare il museo come fonte di riflessione antropologica in quanto forma della nostra cultura.

INTRODUZIONE

In un momento così delicato della politica sociale, economica e culturale italiana, anche i beni demotnoantropologici si trovano nella necessità di essere sostenuti per riappropriarsi del valore del proprio settore disciplinare specifico e del contributo che possono dare alla crescita sociale e economica (non solo legata al settore del turismo). Chi scrive, è fermamente convinta che il museo etnoantropologico non sia tanto un contenitore di beni culturali ma soprattutto un custode di tali beni per la comunità di riferimento (troppo facilmente si dimentica questo particolare) e che rappresenti soprattutto un perno culturale: la presente tesi vuole sottolineare ancora di più il suo ruolo chiave nella formazione a un patrimonio culturale condiviso e vissuto.

Il lavoro quindi si presenta come una triplice sfida: quella di testimoniare la vera e effettiva importanza del patrimonio culturale⁶ etichettato come etnoantropologico (materiale e immateriale) e quella di evidenziare, attraverso un caso concreto di studio, le potenzialità che i musei demotnoantropologici possono svolgere all'interno della società contemporanea, proprio perché dedicati espressamente alla diversità di quel patrimonio. La speranza è che questa tesi possa inoltre essere da stimolo per capire l'importanza dell'eliminazione dello scarto, esistente tutt'oggi, tra la formazione teorica dei percorsi di laurea nelle discipline antropologiche e le effettive e concrete possibilità di lavoro, sottolineando l'importanza anche di una formazione specifica nel campo della museologia antropologica, della museografia etnografica, nella didattica museale, nell'antropologia del patrimonio culturale.

Le motivazioni alla base della scelta di una tesi di laurea specialistica su un museo demotnoantropologico sono molteplici. Perché, per chi scrive, rappresenta una realtà degna di uno studio antropologico che lo vede come luogo della complessità, dove oggetti, memorie, spazio, tempo sono interessati da finalità di conservazione, di esposizione, di valorizzazione ma anche da finalità sociali e istituzionali. Un luogo, quello del museo DEA locale, dove l'antropologia e l'etnografia sono chiamate, necessariamente, al dialogo costante con altre discipline: storia, geografia, botanica, ecologia, dialettologia, architettura, informatica, diritto pubblico e amministrativo, solo per citarne alcune, con le molteplici figure che tali discipline portano con sé insieme ad una serie di espressioni significative della vita locale.

In questa tesi il museo non è visto come struttura ancorata al passato, o meglio, che si prende cura solo del passato e delle sue...meraviglie, ma proiettata in avanti, un'istituzione in divenire, con un

⁶ Ricordando che con l'espressione patrimonio culturale si intende: "un concetto complesso composto di valenze insieme culturali, paesaggistiche, naturalistiche, sociali e economiche ad esso correlate". Cfr. MAGGI M., *Musei alla frontiera. Continuità, divergenza, evoluzione nei territori della cultura*, Milano, Jaca Book, pag. 17.

ruolo sociale che si declina sia come strumento della continuità, come luogo della memoria che permette alla comunità di perpetuarsi⁷, sia come strumento di aggregazione; luogo dove la comunità instaura un rapporto con il significato collettivo che attribuisce al patrimonio culturale in esso conservato, sia come luogo che produce cultura non solo la conserva.⁸

Nel corso della ricerca sul campo e del reperimento delle fonti bibliografiche si sono incontrate diverse descrizioni del museo: serbatoio di memoria, deposito di civiltà cui attingere, sedimento di testimonianze...tutte descrizioni che utilizzavano termini molto statici che ancorano il museo al suo edificio e alla raccolta, nel caso poi dei musei DEA, si vedevano quest'ultimi spesso accostati a testimonianze legate a culture materiali genericamente agro-pastorali e artigiane di un tempo passato, spesso non ben individuato né storicamente né in base a una più precisa stratificazione socio-economica, a pratiche e rituali legati a un'epoca non più attuale, pur con tutte le sue creatività, genialità, o troppo legati a una cultura specifica in quest'epoca della mondializzazione.

È noto che le problematiche dell'antropologia si distendono tra due estremi rappresentati dai termini identità e differenza, ma nel "mondo globale" la componente riflessiva della disciplina non può non incontrare anche la museologia e la museografia etnoantropologiche intese come strumento di comunicazione pubblica: un museo locale non è infatti solo una riflessione sulla propria identità, locale, sulle proprie trasformazioni, ma è anche una domanda rivolta al territorio, e affronta il problema della restituzione; è necessario quindi ricordare sempre la forte connessione tra la museografia antropologica e i principi e la metodologia della disciplina, ecco perché, una tesi su un museo etnoantropologico ha senso: per capire come si costruiscono determinate pratiche di patrimonializzazione è necessario esperire il vissuto quotidiano delle funzioni di gestione, di valorizzazione e di tutela, i contrasti che ne derivano, il valore che il patrimonio culturale ha per la comunità cui il museo fa riferimento, per capire che in gioco non c'è solo la "memoria del contadino tradizionale", ma c'è una maggiore complessità data dalla creatività culturale locale attuale, animata da molteplici relazioni e azioni (sia a livello di politiche culturali pubbliche, come le reti, i sistemi museali, i distretti culturali, sia a livello della comunità, attraverso approcci partecipativi alla salvaguardia). Il museo DEA oggi deve ascoltare e restituire non solo la voce degli oggetti custoditi, ma la voce del suo territorio con il patrimonio culturale di chi vi abita oggi, questo lo rende un organismo sociale complesso.

La tesi vorrebbe avere lo scopo di riappropriarsi di una prospettiva che sottolinei l'aspetto esperienziale del passato: un passato inteso non soltanto come un *non più* ma come un *non ancora*.

⁷ Comunità intesa come insieme di persone che condividono un patrimonio culturale e su quest'ultimo si organizzano.

⁸ Cfr. PINNA G. (a cura di) *Tre idee di museo*, Milano, Jaca Book, 2005, pp. 95-98.

È ancora possibile cercare (e trovare) energie per il futuro guardando nel passato? È possibile per i musei etnoantropologici attivare una prospettiva sul passato che si inneschi in progetti e interessi che riguardano il nostro futuro e la contemporaneità? Questi patrimoni materiali e immateriali del passato, musealizzati, possono avere dei collegamenti con la vita e con la memoria delle comunità locali di oggi? Se, e quando, lo stesso museo riesce ad attivare tali collegamenti attraverso il rapporto con il territorio?

Si vorrebbe provare a dimostrare, attraverso un caso di studio specifico, che questi musei, ben lungi dall'essere un mero deposito di un passato non più vivibile, possono essere invece un luogo dialogico, possano essere considerati *un presidio⁹ di memorie nel futuro, ovvero un punto di intersezione tra memorie (futuri passati) e futuri possibili.*¹⁰ A questo punto però è necessario precisare cosa si intende con le espressioni “memorie nel futuro” e “futuri possibili” per non incorrere in fraintendimenti.

Il valore della cultura popolare passata custodita nelle sale del museo DEA è, per chi scrive, indiscusso. Il problema che emerge però è che questi musei sono, di fatto, disertati dalla maggior parte dei pubblici, nonostante alcuni musei abbiano messo in campo un discorso, una narrazione etnografica di qualità e una competenza professionale di alto livello. Molti operano soprattutto con le giovani generazioni (scolaresche in visita), l'offerta formativa quindi diventa elemento nevralgico della loro azione. Alcuni hanno adottato delle strategie per cercare di coinvolgere maggiormente i pubblici, farli entrare nel museo e mostrare le loro caratteristiche e potenzialità. Nel caso specifico del campo di studio, si vedranno nel dettaglio alcune di queste strategie di resistenza e sopravvivenza. Tra queste, quelle che sembrano avere una maggior efficacia, e anche questo è un dato di fatto, sono quelle che coinvolgono maggiormente la comunità e i visitatori e che danno a questi agganci, richiami alla contemporaneità.

Questo significa che la visita al museo e il museo stesso diventano strumento per una miglior comprensione del proprio presente, delle proprie risorse, comprensione, capacità di riflessione che può essere portata con sé fuori dal museo alla fine dell'esperienza “visita”. Questo significa memorie nel futuro, futuri possibili, sviluppo locale. È con questa specifica accezione che si utilizzeranno tali espressioni. Il museo etnoantropologico, può permettere di incorporare una capacità di osservazione, di applicare uno sguardo più antropologico, alla realtà presente fuori le sue sale.

⁹ Si utilizza il termine presidio nella sua duplice accezione: quella di “ausilio/sostegno” e quella di “difesa, salvaguardia”.

¹⁰ La riflessione, a tal proposito è stata ispirata dal museologo Hugue De Varine in *Le radici del futuro*, Bologna, Clueb, 2005. Maggiori dettagli saranno forniti nelle considerazioni finali.

Il museo etnoantropologico è fine e strumento insieme. Il fine del museo etnoantropologico è sì anche quello di rappresentare, conservare, valorizzare, ma il suo fine principale è anche di sostenere la crescita culturale (nel senso antropologico del termine cultura). I beni in esso custoditi li rendono, “naturalmente”, un ideale centro di interpretazione in chiave territoriale. La sua missione non è una mera comunicazione di sapere, di nozioni, *non è un informare ma un formare*, formare al patrimonio culturale, promuovere la partecipazione, tarata sul contesto locale, la salvaguardia.

All’inizio della ricerca sul campo, si è partiti da una serie di premesse importanti che devono essere qui riassunte sinteticamente: ancora oggi i musei DEA sono una realtà a volte contraddittoria, perché vi è un crescente interesse nel campo museale da parte delle diverse istituzioni (nazionali e enti territoriali), l’“idea” di museo quindi fa sempre più parte del discorso corrente delle comunità locali, in più, nelle diverse realtà territoriali, si è assistito negli ultimi anni alla progettazione e alla realizzazione di svariati “musei” (tra cui ecomusei, forme di collezionismo spontaneo più o meno organico, musei molto specializzati, musei privati). Inoltre la crescente attenzione per i patrimoni immateriali sta contribuendo a fondare una nuova museologia etnoantropologica in Italia (in termini di rapporti fra beni etnoantropologici viventi, musei e territorio). Contemporaneamente, però, si registra che: da un punto di vista legislativo lo Stato e le Regioni ancora stentano a considerare l’importanza dei beni DEA all’interno del patrimonio culturale italiano, la loro specificità ed eterogeneità¹¹, le politiche locali spesso lasciano scarsa autonomia alle istituzioni museali, i musei etnoantropologici (neonati o no) hanno, di solito, alle spalle, poche figure professionali specifiche, lasciando prevalere le finalità documentarie rispetto all’interpretazione delle peculiarità del territorio cui fanno riferimento¹², inoltre, sono spesso considerati solo per la loro redditività economica, per il successo in termini di immagine, per gli investimenti che attirano e non per le reali ricadute sul territorio di riferimento.

A questo si deve aggiungere che, nell’immaginario collettivo, i musei demo-etno–antropologici (demologici, etnografici, folklorici, di usi e costumi, di cultura popolare, tradizionale, di etnologia italiana, etc...) sono frequentemente visti come “altro-da-noi”, collocati in un tempo “altro”, storico, o meglio, fuori dal tempo, come contenitori statici dove si conservano “sopravvivenze”: un

¹¹ Non è una novità la disattenzione e la superficialità con cui la categoria dei beni DEA viene considerata rispetto agli altri; le cause sono complesse e molteplici e richiederebbero uno studio specifico, sicuramente, tra di esse, vi sono una specifica politica della cultura, i rapporti molto burocratizzati tra musei e amministrazioni, un certo “attardamento” delle scienze sociali, il loro impianto debole rispetto ad altre discipline universitarie nel panorama italiano (fine Sessanta inizio Settanta). Si è in presenza di un settore che sembra perennemente ai nastri di partenza, che non decolla mai, forse, anche per colpa dell’incapacità dei musei DEA di spiegarsi, di uscire fuori dalle proprie mura.

¹² Slegati dal territorio, con scarsi o nulli riferimenti sulla provenienza, sull’uso, sugli attori sociali coinvolti con gli oggetti stessi. In questi casi, proprio il mancato collegamento con il territorio, rende tali musei, strutture deboli.

ospizio per oggetti che non servono più, vi è ancora una forte opposizione dicotomica nel binomio tradizione/modernità invece di considerarlo in un rapporto dinamico.

Il presente lavoro vuole invece sottolineare soprattutto alcune potenzialità di questi musei, tra le quali: renderci più consapevoli, aumentare le nostre capacità di comprendere il patrimonio culturale fuori il museo, di essere una risorsa educativa oltre la normale didattica ma “fuori dalle sale”, ben prima dell’esperienza della visita e dopo, di essere luogo dove costruire la memoria di sé ma anche dove sviluppare una riflessione critica.

Per far questo è necessario però capire il valore che il patrimonio culturale ha per la comunità, come il museo locale può contribuire allo sviluppo della stessa e del patrimonio culturale (questo significa essere un presidio di memorie del futuro), il rapporto possibile fra patrimoni viventi e patrimoni passati. C’è differenza infatti tra un insieme di beni culturali percepiti come eredità o semplicemente come meta per un pubblico. Soltanto così il museo etnografico si prospetta sempre più come un mediatore nell’educazione/formazione del e al patrimonio culturale, e come centro di interpretazione dove la comunità non è un oggetto passivo del museo ma un attore attivo.

Come appena accennato, tra le motivazioni che hanno portato alla scelta di questo preciso argomento di tesi, vi è anche la convinzione che sia necessario ripartire dalla cultura: la cultura è sviluppo, parlare di cultura implica parlare anche di *welfare*: il ruolo giocato dai musei (senza distinzione di forma o tipologia di beni custoditi) nell’affrontare il cambiamento sociale in atto, è importante, data la loro naturale propensione all’interculturalità, al dialogo, possono rappresentare un momento di crescita e di nuove forme di coesione.

La ricerca sul campo è partita da una serie di aspetti teorici i quali sono stati presi in considerazione in diverse fasi dell’osservazione e dell’analisi del materiale raccolto, in questa prima parte della premessa, se ne citano alcuni: oltre al considerare la parte dinamica, il ruolo attivo di produzione e diffusione culturale del museo, si è considerata questa istituzione non solo come serbatoio ma come restitutore e costruttore di memorie; la relazione con l’uomo il quale, oggi, vive nella comunità locale di riferimento è imprescindibile, non basta quindi costruire un progetto museologico che evidenzi la relazione con chi quegli oggetti ha prodotto e usato (considerabile già un passo avanti per alcuni musei) ma occorre costruire nuove relazioni con la comunità attuale e prendersene cura.

Ci si è poi basati sulle riflessioni di Krzysztof Pomian¹³, il quale considera gli oggetti come semiofori, cioè mediatori tra il pubblico e un mondo/tempo diverso dal reale, questo fa del museo il luogo dove reale (pubblico) e altro tempo comunicano, dove la comunità locale instaura un rapporto con i significati collettivi degli oggetti, questo è un punto focale del ruolo sociale del museo:

¹³ Per dettagli si vedano pp. 158-159.

rappresentare una comunità attraverso il significato di cui la collezione è caricata; ma se è così allora maggiore è il significato che la comunità assegna a quel patrimonio culturale conservato nelle sue sale, maggiore è la capacità del museo di essere strumento di coesione (sociale e culturale), di essere oggetto di identificazione indipendentemente dall'importanza del museo. Il museo diventa strumento di comunicazione sociale, come il museo comunica e a chi, sono due domande poste durante la ricerca sul campo, ma si è anche ampliato questo discorso, oltre la conservazione nelle sale del museo: se il museo è in grado di stabilire un legame tra la sua funzione di conservazione e di ricerca, l'esposizione, il territorio di riferimento e una collaborazione feconda con almeno una parte della comunità locale, allora il museo diventa lo strumento attraverso il quale quest'ultima, o una parte, instaura un rapporto con la propria storia; storia intesa come risorsa per il presente e il futuro.

Fondamentale durante la ricerca è stato il legame tra museo e suo territorio di riferimento (teorizzato da moltissimi studiosi del settore)¹⁴, oltre a conservare ed esporre beni provenienti da quest'ultimo, il museo deve fornire strumenti per interpretarlo, deve essere strutturato in funzione di rinviare costantemente a esso, sino a considerarlo parte di sé e ad assumere responsabilità dirette in ordine alla sua conservazione, interpretazione, valorizzazione. Inscindibile dal territorio il concetto di luogo dove il rapporto tra comunità locale e suo territorio può essere un elemento su cui progettare uno sviluppo (sociale) condiviso: in questo senso qual è il ruolo possibile del museo DEA?

Altro punto basilare è stato considerare i beni culturali custoditi come documenti, oggetti di studio, ma anche *medium* e fini: essi infatti rinviano a pratiche, tecniche, rapporti sociali, valori, sono testi veri e propri perché portano su di sé i segni sociali: per questo sono *medium* che rinviano a un mondo di esperienze e questo aspetto è stato ritenuto fondamentale nell'analisi dei percorsi didattici del museo dove si costruisce via via la capacità di osservare, comparare, riflettere. Come fini i beni culturali invece sono oggetto di competenze che fondano il loro valore e il loro significato per la comunità attuale, pongono problemi di salvaguardia, tutela, valorizzazione.

A questo poi si è aggiunto, nel corso della ricerca, il concetto di comunità di eredità presente nella Convenzione europea di Faro del 2005¹⁵, questo concetto infatti è legato, per chi scrive, alle aspettative legate al patrimonio culturale, ai beni culturali come appartenenti alla propria sfera di interessi, considerare questi aspetti significa verificare se, e come, vi siano fruitori più attenti e attivi nei processi di patrimonializzazione, se, e come, il patrimonio culturale può essere uno strumento di coesione sociale (sempre in riferimento al caso specifico di studio).

¹⁴ Per approfondimenti si veda il primo capitolo.

¹⁵ Si veda pag. 101 del terzo capitolo, o la premessa terminologica.

Sempre nel corso della ricerca sul campo, il concetto di “salvaguardia” all’inizio era considerata, come avviene spesso in Italia, sinonimo di valorizzazione ma in realtà ha assunto, una sfumatura diversa, in linea con la Convenzione UNESCO del 2003.¹⁶

Un elemento teorico importante che deve essere esplicitato fin dall’inizio riguarda la convinzione, per chi scrive, che gli elementi distintivi e discriminanti tra un museo etnoantropologico locale e la forma museo definita ecomuseo¹⁷, non siano, nel panorama italiano, così netti: nel senso che in Italia molti musei si definiscono ecomusei, ma non lo sono, e molti musei locali, o del territorio, già da tempo condividono molti aspetti tipici dell’ecomuseo. Ad esempio, non è detto che il museo ha una collezione, l’ecomuseo ha un patrimonio da difendere, che il focus dell’interpretazione per il museo è la collezione, per l’ecomuseo il patrimonio, che lo spazio di riferimento è l’edificio per i musei, il territorio per gli ecomusei, che il pubblico di riferimento è per il museo l’insieme dei visitatori, per l’ecomuseo la comunità.¹⁸

Sono molte le domande che durante la ricerca sul campo sono emerse, via via che si raggiungeva una miglior comprensione del contesto studiato: una delle domande alle quali si è cercato di rispondere è quale possa essere il senso e il ruolo di musei etnoantropologici rispetto alla società di oggi. Per essere attuali è necessario che i musei-istituti riescano a rielaborarsi, reinventarsi, ma come? I beni demoetnoantropologici sono per loro natura partecipativi, viventi come, e se, si riconnettono al territorio attraverso il museo? Quali sono le azioni adottate per far attribuire significato agli oggetti e attivare iniziative così che il museo possa acquisire un suo senso specifico, unico.

Per quanto riguarda i pubblici, dato che il ruolo di fruitore passivo di cultura non è più attuale, è stato necessario verificare se il museo è riuscito, e con quali modalità, a stabilire un’interazione, il tutto tenendo presente che “i pubblici” non sono solo visitatori ma anche i membri della comunità locale. Qual è il ruolo giocato dalle politiche e amministrazioni pubbliche nel funzionamento del museo, infatti si tratta di una partita con diversi attori in campo: comunità (più o meno locale), museologi/museografi, burocrazia, decisori politici.

Si è prestata attenzione a quali sono le reali implicazioni di un museo “per la gente”, a come il museo etnografico risponde alla crisi (individuale, sociale, ambientale, economica) attuale, attraverso quali strategie di sopravvivenza, quali adattamenti? Il museo etnoantropologico rafforza l’identità e la crescita sociale, come? Capire se, nel museo, il ruolo scientifico, quello educativo (poi

¹⁶ Per dettagli si veda pag. 98.

¹⁷ Per la definizione di ecomuseo si rimanda alla pag. 70 del presente lavoro e relativa nota.

¹⁸ Cfr. GERI M., *Ecomuseo della Montagna Pistoiese*, in I. TESTA (a cura di), *Strumenti per la comunità: ecomusei e musei etnografici*, Atti del seminario, 21-22 maggio 2004, scaricabile on-line dal sito www.ecomusei.net.

definito meglio, nel corso della ricerca, come ruolo formativo) e quello sociale convivono o si elidano a vicenda.

In sintesi si è cercato di applicare uno sguardo antropologico sul museo oltre ad un'analisi dell'antropologia praticata nel e dal museo: il museo etnoantropologico infatti non solo assegna un nuovo status all'oggetto all'interno della narrazione etnografica attraverso scelte culturali ben precise, ma si rivela luogo di negoziazioni, di contatto, di confronto; si è quindi considerato il museo *non tanto come fine ma come strumento*. Inoltre si è voluto utilizzare il metodo antropologico in relazione a tematiche patrimoniali, tenendo conto degli elementi teorici della museologia e museografia etnografica e del patrimonio applicati a una realtà museale concreta e a concreti percorsi e strategie di patrimonializzazione, che si sono rivelate, a un'analisi più approfondita, complesse, diverse, volte alla ricerca di azioni condivise da una parte della comunità. Lo scopo, ancora una volta, è quello di evidenziare il ruolo stratificato che il museo demoetnoantropologico può svolgere proprio perché lo stesso patrimonio etnoantropologico, nella sua complessità di materialità e immaterialità, e le discipline antropologiche ad esso collegate, prevedono necessariamente il coinvolgimento della comunità già come base della ricerca; il museo quindi può divenire *mezzo di espressione collettiva e catalizzatore di iniziative in cui la comunità è attiva in prima persona e si prende carico del territorio*. In questo modo la comunità diviene consapevole della ricchezza del suo patrimonio culturale, può prendersene cura e agire, in futuro, per la sua tutela attiva e la sua valorizzazione.

Un primo livello di analisi ha visto il museo come luogo che non trasmetta solo informazioni, ma ascolti, aumentando la sua capacità di raccontare e interpretare la cultura, a questo si è aggiunto un secondo livello: i modi e le forme concrete in cui il museo entra a far parte della vita sociale della comunità e del pubblico, attenzione alle modalità attraverso queste pratiche si inscrivono nella vita sociale del museo.

METODOLOGIA DELLA RICERCA SUL CAMPO

Come si è appena enunciato il museo quindi si prospetta come una realtà sociale densa, la presente tesi quindi vorrebbe configurarsi come un'etnografia sul museo, nel museo e del museo. La ricerca si è focalizzata, come scelta del campo di studio specifico, su un'esperienza di *“antropomuseografia militante”*¹⁹, il Museo Etnografico della Provincia di Belluno e del Parco

¹⁹ Espressione coniata da Giovanni Kezich, Direttore del Museo degli Usi e Costumi della Gente del Trentino.

delle Dolomiti Bellunesi che si trova in località Seravella, frazione di Cesiomaggiore (vicino alla cittadina di Feltre, in provincia di Belluno).²⁰

Le motivazioni che hanno portato alla scelta di Seravella sono molteplici: innanzitutto era una realtà museale conosciuta durante le ricerche di preparazione alla stesura della tesi di laurea triennale²¹, già in occasione di quel primo incontro, anche se in modo quasi inconsapevole, si era avuto modo di apprezzare la peculiarità del discorso museale proposto; in seguito, all'interno del percorso di studi del corso di laurea magistrale, si era avuta l'occasione di frequentare il corso di Storia della cultura materiale e museografia etnografica²², durante il quale, chi scrive, ha avuto la possibilità di avvicinarsi per la prima volta ai temi dell'antropologia museale, interesse cresciuto nel tempo affiancato dalle relative tematiche e problematiche riguardanti la patrimonializzazione dei beni demo-etno-antropologici.

A questo si aggiunga che il Museo di Seravella è la sola realtà, nel panorama regionale veneto, di museo etnoantropologico diretto da un'antropologa e che, a differenza del luogo comune che vede questo tipo di musei come contenenti tutti lo stesso tipo di oggetti, il Museo dispone di alcune particolarità espositive che gli conferiscono un tratto unico: sia per lo spazio dedicato all'immaterialità, sia alcune scelte strettamente museografiche di comunicazione, sia per alcune tematiche presenti nelle sue sale (basti citare, per ora, lo spazio dedicato al baliatico mercenario e all'emigrazione in Brasile).²³

Seravella però si evidenzia anche per la sua attività di documentazione, promozione didattica e ricerca (tutti aspetti che, durante la ricerca sul campo, si sono rivelati elementi non comuni a tutti i musei DEA); questo è un museo dove un'antropologa fa campo e studio, con professionalità e dedizione all'istituzione-museo: se quindi, chi scrive, ha applicato la metodologia della disciplina antropologica al museo, facendo antropologia del museo e nel museo, chi vi lavora quotidianamente, fa antropologia al museo per il museo.

Un ulteriore fattore che ha inciso nella scelta di Seravella è stato il suo essere un museo alla frontiera²⁴, sotto diversi punti di vista: normalmente, nelle zone di frontiera, le dinamiche culturali sono molto particolari e interessanti, sopravvivere non è semplice, bisogna mettere in atto precise strategie e pratiche e sapersi relazionare con interlocutori eterogenei: è proprio questa una delle

²⁰ Si rimanda a pag. 120, e alla relativa nota, la riflessione sul nome del museo e la sua ubicazione. Da questo momento, per ovvie ragioni di brevità, chi scrive si riferirà al museo come il Museo, il Museo di Seravella o, semplicemente, Seravella.

²¹ Titolo della tesi: "La filatura come sistema di simboli condivisi: una ricognizione preliminare nella cultura contadina di fine '800 e inizi '900", Relatore prof. Glauco Sanga, A.A. 2009/2010.

²² Tenuto dal Prof. Giovanni Dore, A.A. 2010/2011.

²³ Si veda, per i dettagli, il sesto capitolo.

²⁴ Si ringrazia, per l'ispirazione, Mauro Ferrari e il suo volume *Alpi segrete. Storie di uomini e di montagne*, Roma, Laterza, 2011. Anche se in questo caso l'espressione è declinata in maniera molto più soggettiva.

ragioni che hanno pesato nella scelta di questo specifico museo come campo di ricerca. Prima di tutto si è in presenza di una situazione di crisi dell'istituto-museo e del settore cultura in generale a livello nazionale (sulla scia di una più ampia crisi socio-economica), all'interno di questa macro cornice, Seravella è un luogo di frontiera per diverse ragioni: logisticamente, è fuori dall'abitato del capoluogo comunale, in una località dove è la sola presenza (località Seravella); geograficamente, si trova in una zona pedemontana (che già di per sé è un confine dove aspetti dolomitici e prealpini si toccano), all'estremità del Parco Nazionale delle Dolomiti che è, anch'esso, al margine delle Alpi sud orientali; da un punto di vista geo-politico si trova nella Provincia di Belluno, Provincia compresa tra alcune realtà molto più incisive (non solo politicamente) la Provincia Autonoma di Trento, la Regione a Statuto Speciale del Friuli Venezia Giulia, l'Austria; socialmente e culturalmente si trova in una Provincia caratterizzata storicamente da una grande mobilità, e povertà (emigrazione permanente e semi-permanente, nazionale e estera) e che tutt'ora vede una forte mobilità, con una notevole eterogeneità dovuta alla conformazione geofisica, dove le diverse zone di cui è composta (Feltrino, Bellunese, Agordino, Basso Cadore, Alto Cadore, Comelico, Sappada...) hanno caratteristiche culturali peculiari e fortemente rappresentative, a questo si aggiunge un'ulteriore diversità all'interno delle stesse zone tra luogo e luogo, valle e valle.

Fare antropologia del museo e nel museo significa studiarlo nel suo contesto sociale e culturale, osservare "il farsi di una cultura nella sua concreta realtà"²⁵. Estendere l'idea di oggetto includendovi il museo come prodotto della nostra società, il museo come performance culturale, come suggerito da Emanuela Rossi.²⁶

L'oggetto/soggetto di studio²⁷, il Museo, acquista una stratificazione di significati, è stato necessario ripercorrere i passi che hanno portato a questo risultato attuale iniziando dalla sua nascita e sviluppo.

Se il Museo rappresenta la società in cui si colloca (data la situazione stratificata della Provincia appena descritta questo aspetto si rivela particolarmente complesso e mai del tutto raggiunto), la prospettiva antropologica costituisce un'utile chiave di lettura del museo, da una parte decostruendo il Museo come un manufatto culturale prodotto dalla società al pari degli oggetti che contiene, dall'altro considerando chi il Museo "lo fa", e chi "va" al Museo; quest'ultimo punto porta ad un concetto stratificato di pubblico (meglio definibile come "pubblici"), più complesso,

²⁵ ROSSI E., *Passione da Museo. Per una storia del collezionismo etnografico: il Museo di Antropologia di Vancouver*, Firenze, Edi Fir, 2008, pag. 26. L'autrice cita a sua volta una frase di Michael Ames in M. AMES, *Cannibal Tours and Glass Boxes*, Vancouver, UBC Press, 1992, pag. 15.

²⁶ Ivi, pag. 86.

²⁷ È ferma convinzione di chi scrive, soprattutto dopo la ricerca sul campo, che non è possibile definire il museo soltanto come "un oggetto di studi" dato che questo luogo di cultura, in un'analisi antropologica, è inscindibile dal fattore umano che lo compone e lo compenetra.

che preveda l'ascolto di voci "dal basso", creando nuove possibilità di narrative etnografiche (che prevedono di uscire dal museo e comunicare con il territorio). È per questo che il Museo è stato definito come una struttura molto dinamica che permetta al discorso museale iniziato all'interno delle sue mura di uscire all'esterno e avere ricadute sul territorio di riferimento.

Poco sopra si è accennato al fatto che il museo è un organismo complesso: questo comporta che è stato necessario costruire una metodologia di ricerca che si concentrasse sulle dinamiche interno/esterno. È stato necessario tenere presente che ci sono "due diverse comunità" che convivono: quella composta dai professionisti, dal personale, dai volontari che all'interno del museo vivono la quotidianità e provvedono al suo funzionamento, e i pubblici composti dai visitatori (a loro volta interni, cioè appartenenti provincia bellunese, o esterni), dalla comunità locale (comune di Cesiomaggiore e limitrofi, cioè la parte di comunità più vicina al Museo sia da un punto logistico, sia da un punto di vista della rappresentatività), dall'amministrazione pubblica. La comunità interna, "chi fa il museo", seppur con sfumature diverse, danno il "loro taglio al museo", vi investono una serie di aspettative (tra cui la comprensione del messaggio culturale che vogliono far passare) e di emozioni; la comunità esterna, "chi va al museo", ha la sua interpretazione del messaggio (socialmente, culturalmente influenzata), il suo grado di identificazione con il Museo (più o meno sviluppato) e porta, di conseguenza, le proprie strategie, energie e aspettative. Analizzare le varie dinamiche interpersonali, interne ed esterne, le differenze tra professionisti e amatori, la genesi delle rappresentazioni più o meno collettive della comunità ha costituito l'asse portante della metodologia utilizzata.

L'attenzione quindi è stata rivolta non solo all'aspetto "micro", ciò che avviene nell'edificio Museo ma l'analisi degli aspetti "macro": il ruolo del museo nel contesto locale (ruolo del patrimonio culturale custodito e di quello esterno, dinamiche coinvolte, responsabilità del museo nella conservazione e nella produzione del patrimonio, ruolo delle politiche pubbliche), utilizzando un approccio multidirezionale che esaminasse anche le relazioni e non solo gli elementi intrinseci.²⁸

Proprio perché museo alla frontiera, questo ha significato anche osservare l'esistenza di una museografia e museologia "di sopravvivenza e di resistenza", in cui il museo si rinnova, si reinventa (anche queste sono pratiche culturali importanti).

Lo studio sul campo è stato rivolto inoltre:

- ❖ all'identità e al ruolo che il museo etnografico riveste nella comunicazione culturale del territorio nel quale è inserito (memorie, identità, passato, patrimonio culturale condiviso: attraverso quali modalità si inscrivono nel museo?)

²⁸ Si è seguito il suggerimento di Maurizio Maggi, il quale considera l'analisi micro un approccio riduzionista che privilegia le funzioni alle finalità. Cfr. MAGGI M., *Musei alla frontiera. Continuità, divergenza, evoluzione nei territori della cultura*, pag. 92.

- ❖ al rapporto tra rappresentazioni dei visitatori e strategie didattiche proposte (mediazione, didattica, comunicazione museale: come viene recepita? I diversi processi di fruizione museale)
- ❖ al museo come mediatore di messaggi antropologici: significato culturale e sociale delle collezioni e della costruzione di un'esposizione permanente o temporanea (collezione/ricerca/Esposizione/Fruizione : oggetto decontestualizzato e ricontestualizzato; staff/costruzione dell'allestimento/ricezione pubblico)
- ❖ a come i futuri passati possano divenire progetti di sviluppo (l'esperienza della visita si rivela successivamente nella vita quotidiana? Mette in moto delle strategie di sviluppo locale fuori dalle sale, nel senso poco sopra spiegato)

La ricerca sul campo ha previsto:

- ❖ in riferimento a “*chi fa il museo*” (non solo la figura del Direttore ma di tutti i collaboratori), un'attenzione specifica alle scelte museali, espositive e di allestimento non trascurando l'ottica riflessiva ed interpretativa delle scelte, alla promozione di strategie di salvaguardia che coinvolgano in modo partecipativo i visitatori e la comunità locale. Interessante è stato poi cercare di approfondire le strategie adottate per la categoria dei beni intangibili. È stato utile evidenziare i rapporti con gli Enti territoriali (Provincia, Comune e Comunità Montana), con le associazioni culturali (nello specifico il Gruppo Folklorico di Cesiomaggiore), i rapporti con i membri del Comitato di Gestione. Fondamentale è stata anche una disamina dei recenti progetti di ricerca, didattica museale e di dialogo con la comunità portati avanti dal Museo.
- ❖ all'interno del tema “*chi va al museo*”, si è posta attenzione alle diverse sfaccettature dei pubblici del museo con attenzione particolare ai progetti didattici dedicati ai più giovani (scuola materna, elementare, media inferiore). È stata data attenzione all'allestimento (contestualizzazione degli oggetti, ambienti, didascalie, multimedialità..), alla modalità di fruizione fisica e culturale (percorsi, spazi dedicati, rapporto tra passato-presente-futuro, possibilità di toccare oggetti, sale e oggetti particolarmente interessanti...). Sempre riguardo al processo di fruizione museale altri ambiti di indagine sono stati finalizzati alle modalità in cui il museo si fa in qualche modo strumento di comunicazione e di formazione del e al patrimonio culturale (far sentire la comunità parte in causa nella tutela delle collezioni, la possibilità di interagire con gli oggetti esposti, di sentirsi coinvolti emotivamente, possibilità di comprensione dei messaggi espositivi, il valore culturale degli oggetti esposti).

Una parte della ricerca sul campo è stata dedicata alla storia del Museo, all'analisi delle esposizioni permanenti, alle scelte espositive e comunicative effettuate dalla Curatrice e dai suoi collaboratori; si sono approfondite le operazioni di ricerca, acquisizione, inventario/catalogazione. Un'altra parte

della ricerca ha cercato di evidenziare alcuni aspetti interessanti: la collaborazione con il Gruppo Folklorico di Cesiomaggiore, alcune pratiche di patrimonializzazione oltre la pratica didattica in cui il museo si fa agente di coesione sociale, due progetti, uno regionale e uno europeo sul tema della didattica incentrata verso i temi dell'accessibilità culturale, valutare i benefici e/o gli svantaggi della contigua presenza del Parco Nazionale delle Dolomiti Bellunesi, dell'ancora recente, dichiarazione da parte dell' UNESCO delle Dolomiti come Patrimonio dell'Umanità, del commissariamento della Provincia in visione del futuro riassetto dell'ente.

Si deve anche ricordare, per correttezza, la parzialità del punto di vista espresso, della condotta tenuta nella ricerca di una personale messa a fuoco in grado di rappresentare il contesto museale in questione e nel dichiarare i motivi alla base delle scelte e l'arbitrarietà delle categorie utilizzate.

Prima della ricerca sul campo vera e propria è stata necessaria una fase di formazione specifica, di preparazione e di studio per costruire la necessaria "cassetta degli attrezzi" in quanto, non esiste, ad ora, un corso specifico compreso nel piano di studi relativo al corso di laurea seguito²⁹; la preparazione degli strumenti analitici basilari per iniziare la ricerca ha riguardato soprattutto il panorama teorico della museologia e museografia etnografica e non, della legislazione vigente, della storia dell'istituzione-museo; per questa fase sono stati necessari circa due mesi tra reperimento delle fonti e loro studio. La ricerca sul campo vero e propria è iniziata nell'aprile del 2013 (naturalmente si era provveduto per tempo a contattare la Direttrice per spiegare il progetto e ottenere il permesso di svolgere la ricerca presso il Museo) e si è conclusa ufficialmente (in realtà ci sono stati altre visite successive a tale data al Museo ma quando ormai la fase di scrittura della tesi era ormai pressoché completata) il 13 dicembre 2013. Dato che chi scrive risiede ad una distanza non eccessiva dal luogo dove si trova il Museo (circa ottanta chilometri), non si è reso necessario uno spostamento fisico prolungato, l'esperienza quindi si è protratta per più mesi organizzandosi in "giornate di lavoro di campo" le quali, solitamente, coincidevano con l'orario di apertura del Museo (dalle 8.30 alle 18 circa). Naturalmente, in alcuni casi, quanto era necessario, la permanenza è stata più lunga. Durante la giornata trascorsa a Seravella chi scrive, attraverso l'osservazione partecipante, prendeva parte alle diverse attività che si svolgevano quotidianamente al Museo, dando anche la propria disponibilità per qualsiasi aiuto concreto e pratico fosse stato necessario. La Direttrice e tutto il personale ha sempre dimostrato una grande disponibilità e collaborazione, così

²⁹ L'unico approccio preliminare era costituito dal citato corso di Storia della cultura materiale e museografia etnografica, corso interrotto dopo A.A. 2011/2012. Si trattava comunque di un corso che forniva solo alcuni lineamenti molto generici, data la brevità dello stesso. Nell'anno nel quale si sono seguite le lezioni, prevedeva un maggior approfondimento di tematiche legate all'antropologia dell'alimentazione e solo una piccola parte invece era dedicata alla museografia etnografica.

come le educatrici museali e i volontari, rendendo possibile lo sviluppo di un rapporto cordiale e disteso.

La ricerca ha riguardato sia l'elaborazione dei dati forniti dal Museo, sia una serie di colloqui (estemporanei in alcuni casi, in altri, interviste semi-strutturate con pre-definizione solo per gli argomenti principali da trattare) con i diversi attori che compongono il microcosmo museo e quelli fuori dal museo (sindaco, insegnanti, membri della comunità locale), sia l'osservazione diretta prestando attenzione a tutte le dinamiche che si sono presentate giornalmente; si è cercato di assicurare una presenza la più assidua possibile nel museo per i primi tre mesi di osservazione, in quanto coincidenti con un periodo dove la pratica didattica è molto sviluppata, insieme a molte altre attività parallele (aprile, maggio, giugno anche tre volte a settimana uniti a un giorno nel fine settimana per seguire le attività del Gruppo Folklorico al Museo), i mesi estivi, come accade ogni anno, hanno visto la sospensione dell'attività didattica e la diminuzione delle visite: sono, paradossalmente, mesi molto "tranquilli" al museo³⁰ e nel frattempo si è provveduto a scrivere la prima parte della tesi (parte introduttiva); dal mese di settembre le giornate al Museo sono riprese con l'inizio della ripresa della didattica e di alcune iniziative, fino al 13 dicembre. Si deve anche segnalare che contemporaneamente, chi scrive, ha accompagnato la Direttrice in alcune occasioni di incontro molto interessanti per le tematiche inerenti alla tesi: la Giornata Regionale dei Musei, Archivi e Biblioteche organizzata dalla Regione Veneto, il convegno di due giorni organizzato a Gemona dall'Ecomuseo delle Acque sull'inventario partecipativo, il primo incontro tra i direttori dei musei etnografici italiani per discutere di un interessante progetto per l'Expo 2015 di Milano. Inoltre si sono organizzati due incontri con il Direttore del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina di San Michele all'Adige (TN) per discutere insieme della situazione dei musei etnoantropologici attuale e della posizione del Museo di San Michele e di Seravella nello specifico, un incontro con le Responsabili dei Servizi Educativi del museo di San Michele, inerente alla didattica museale. Si sono poi organizzati vari incontri con una serie di informatori ritenuti privilegiati che ruotano intorno al Museo di Seravella (ad esempio il Sindaco di Cesiomaggiore, alcune operatrici didattiche di Seravella, membri del Gruppo Folklorico...).³¹

La ricerca sul campo ha comportato un'osservazione partecipante, un incontro faccia a faccia con la quotidianità che circonda il museo, come accennato, pur essendo un'esperienza di campo che non ha comportato un allontanamento fisico e un radicale scardinamento del ricercatore, vi è stato comunque un iniziale spaesamento dato che l'esperienza vissuta (la gestione giornaliera

³⁰ La Direttrice e il personale mi hanno comunicato che i mesi estivi non vedo un grande afflusso di visitatori: le scuole sono chiuse, anche le prenotazioni di visite guidate languono sia durante la settimana che nei weekend, i visitatori sono prevalentemente autonomi e vengono senza prenotazione.

³¹ I quali saranno via via esplicitati nel corso del lavoro.

del museo e le varie attività di valorizzazione) era totalmente nuova, come anche il territorio nel quale la realtà è inserita (c'era soltanto una conoscenza più o meno superficiale della città di Feltre, di Belluno, di alcune zone della Provincia ma quasi nulla del territorio Feltrino e della Val Belluna). Si deve aggiungere che soltanto l'immersione in tale realtà, aiutata dal clima amichevole ma sempre professionale con il quale sono stata accolta, e dalla fase preliminare di studio personale, hanno consentito una sempre migliore capacità di comprensione del contesto e hanno permesso di tarare, durante la ricerca, le tematiche e gli argomenti ritenuti più idonei. Naturalmente si tratta sempre di una comprensione parziale e come tale deve essere considerata.

La fase di formalizzazione è stata progressiva alla ricerca sul campo, questo perché la fase di comprensione e traduzione dell'esperienza etnografica è stata composta da una pluralità di significati costruiti dall'interazione con i diversi soggetti, entrando in relazione con ciò che si stava descrivendo (Direttrice/Curatrice, personale amministrativo, educatrici museali, Sindaco, pubblici, volontari, oggetti, etc...) seguendo quindi un approccio interpretativo dove i significati non sono aggiunti all'azione ma incorporati e dove nel momento in cui si descrive, già si traduce, si comprende, in quanto si era fisicamente presenti all'evento comunicativo. Durante i mesi estivi si è provveduto a stilare la parte introduttiva, dal mese di ottobre, man mano che alcuni aspetti della ricerca e dell'esperienza venivano chiaramente metabolizzati, si è provveduto a comporre la seconda parte, nello specifico iniziando dall'esposizione permanente, seguito dalla pratica didattica, dalle altre strategie di patrimonializzazione, lasciando per ultimo il capitolo sulla storia e la nascita del Museo dato che contiene alcune riflessioni che solo verso la conclusione del campo è stato possibile mettere per iscritto in modo definitivo. La premessa e le conclusioni sono state, ovviamente, l'ultimo passo della composizione della tesi.

È altresì necessario sottolineare, che alcune aspettative con le quali si era arrivati il primo giorno di campo sono state disattese man mano che si procedeva con la comprensione reale della realtà, questo è un aspetto molto frequente e fa parte della ricerca antropologica stessa, contemporaneamente però si sono palesati elementi prima sottovalutati o non considerati all'inizio, che invece si sono dimostrati importanti. Solo per citare alcuni esempi, si era convinti di una maggiore, quasi totale, partecipazione della comunità locale alla vita del Museo, un'identificazione molto forte, cosa che invece si è rivelata molto più sfumata e articolata, come si spiegherà nella tesi; si pensava di trovare sì una situazione difficile per il Museo, ma non così difficile, e si è capito quanto le dinamiche politiche, amministrative e burocratiche incidano e imbriglino le attività del Museo costringendolo in alcuni casi quasi a una difesa in trincea per la sopravvivenza dei suoi elementi costitutivi fondamentali. Si è capita l'importanza della didattica nella vita del Museo

divenuta elemento strategico ma soprattutto vitale, e di conseguenza si è graduata la ricerca indirizzandola, con sempre maggiore attenzione, verso gli aspetti educativi/formativi.

A questo punto è necessario entrare maggiormente nei dettagli della ricerca perché, a seconda della tematica osservata e documentata, si sono tenuti atteggiamenti diversi e si sono presi in considerazione aspetti peculiari. Nello specifico per la parte relativa all'esposizione permanente, alle operazioni museografiche sottese, oltre alla personale valutazione e a diversi colloqui con la Curatrice, si è deciso di osservare il comportamento dei visitatori nelle varie sale (indipendentemente che si trattasse di una visita guidata, un percorso didattico, singoli visitatori), un'indagine quindi che non presupponesse domande specifiche al pubblico durante la visita, né successivamente, salvo in rari casi in cui i visitatori si sono auto-dimostrati più interessati a trattenersi pochi minuti per parlare della loro esperienza. È solo attraverso l'osservazione del visitatore in azione e dai suoi commenti estemporanei a voce alta con i compagni di visita che si sono verificati o scoperti alcuni aspetti sulla mediazione museale, sul recepimento del discorso museale.

Per quanto riguarda i percorsi didattici (che prevedono una scolaresca, insegnanti e una o più educatrici museali), durante lo studio sul campo, chi scrive ha seguito assiduamente la pratica didattica svolta a Seravella (i numeri precisi dei percorsi e delle scolaresche saranno riportate nel relativo capitolo), attraverso l'osservazione partecipante si è prestata attenzione alla risposta e alla reazione dei giovani fruitori nei confronti della mediazione proposta, nei momenti di pausa, si è cercato di avere delle impressioni a caldo da parte degli insegnanti; durante il campo è emerso un problema ineliminabile con il quale la ricerca ha dovuto confrontarsi: nei percorsi didattici (e anche nelle visite guidate) i gruppi hanno tempi a disposizione che quasi sempre sono strettissimi: finita la visita ripartono quasi immediatamente e non è possibile fermarsi a parlare con loro in maniera approfondita (le cause sono molteplici: molta strada da percorrere per ritornare a casa, altri appuntamenti programmati dopo la visita al Museo, orari dello scuolabus molto rigidi); proprio per questi motivi durante la visita si è quindi cercato di prestare molta cura all'osservazione delle reazioni e all'ascolto dei commenti spontanei, o ad eventuali risposte a domande poste dai mediatori durante il percorso e viceversa. Per quanto riguarda le operatrici didattiche invece è stato possibile avere con loro diverse occasioni di confronto e di scambio di riflessioni: prima, dopo e durante i percorsi, anche in questo caso si è trattato di colloqui informali e le informazioni venivano appuntate su un taccuino.

Per questo specifico settore della ricerca quello che si è cercato di analizzare è se, e come, grazie alla pratica didattica, il Museo possa diventare il luogo dell'esperienza dell'oggetto e se, nel campo dell'antropologia museale, può il Museo essere una modalità di esperienza etnografica, se si possa

avere una comprensione del vissuto dietro all'oggetto: non soltanto il manufatto inteso come materiali e sua funzione, ma come lavoro, saperi, pratiche, rappresentazioni, se fosse possibile riuscire a richiamare, durante la mediazione, l'esperienza sensibile che ruota intorno all'oggetto. Si è prestata attenzione anche all'uso fatto dell'allestimento da parte dei mediatori, prendendo in considerazione eventuali modalità di offerta didattica che usa l'esposizione come punto di partenza per un'interazione con lo studente.

L'osservazione dell'attività didattica si è focalizzata quindi sulle modalità con cui i giovani visitatori vengono dinamicamente coinvolti, al modo con cui percepiscono le collezioni e come ne vengono introdotti, avvicinati. Molto rilevanza è stata data, come già accennato, al tipo di domande fatte, ma anche alle attività ludiche proposte. Inoltre l'osservazione era utile per verificare la messa in atto concreta di azioni e strategie pratiche di principi e concetti della museologia e museografia etnografica, della didattica dei beni culturali.

Si sono prese in considerazione anche le diverse cause alla base della visita, desunte dalle dichiarazioni delle insegnanti; è necessario precisare anche un altro aspetto metodologico: per quanto riguarda i ragazzi si è cercato di non farli sentire "osservati nei loro comportamenti o sotto esame" da parte di chi scrive per non farli reagire e agire in modo non spontaneo, quindi, nell'essere presentata alla classe, si è sempre cercato di far apparire la presenza di un'osservatrice come una persona che svolgeva una ricerca sul Museo e sulle operatrici didattiche; durante la visita chi scrive si avvaleva di un taccuino per annotare vari aspetti, in alcuni casi di un registratore digitale, e di una macchina fotografica.

È chiaro che tutto ciò che verrà riportato, nel capitolo relativo alla didattica, come elementi che i ragazzi possono aver appreso durante l'esperienza visita al Museo (conoscenze, comprensione, competenze, atteggiamenti, valori, piacere, sviluppo personale, ispirazione) è il risultato di una percezione personale di chi scrive: non vi è modo di provare in modo empirico e assoluto che l'apprendimento abbia avuto luogo, per farlo, bisognerebbe sottoporre i visitatori a dei test. Questo, non è stato fatto in base a una dinamica interna ben precisa e che sta alla base di tutto (compresa a pieno sul campo): i musei non si pongono mai nell'ottica di esaminare ciò che il loro pubblico ha imparato dopo una visita, le percezioni sull'esito dell'apprendimento si basano quindi sulle osservazioni a caldo di ragazzi, educatrici e insegnanti.

Per quanto riguarda la metodologia utilizzata nell'osservazione dei gruppi (adulti) con visita guidata e dei singoli visitatori senza nessuna mediazione, ci si è concentrati soprattutto sulle differenze rispetto alla pratica didattica, osservando come gli utenti usavano lo spazio, i percorsi, i supporti, cosa li colpiva, il *cruising*, gli eventuali commenti, se il gruppo rimaneva compatto, si sfilaccia, e in generale la visita come esperienza sociale. Tutti questi dati sono stati essenziali anche

per l'analisi dell'allestimento e delle capacità della narrazione museale messa in atto di avere una ricaduta.

STRUTTURA DELLA TESI

Il presente lavoro è composto da due parti complementari tra loro: la prima prevede un ampio inquadramento storico e teorico che rivelerà le dinamiche generali, introduce ai temi della museologia e museografia etnografica, dell'evoluzione del concetto di museo da un punto di vista diacronico, dalla legislazione vigente in materia di beni culturali e musei; questa parte è necessaria, quasi propedeutica, per la comprensione della seconda parte, la quale concerne specificatamente il lavoro sul campo al Museo di Seravella e utilizza gli strumenti concettuali e teorici della prima parte e li applica al soggetto di ricerca.

In riferimento alla prima parte della tesi è stato necessario affrontare tutte e tre le tematiche appena descritte in quanto non è pensabile affrontare la museologia e la museografia, riferita ai musei demoetnoantropologici, senza svincolarla dai temi delle politiche culturali italiane e dalla normativa su cui si fonda il rapporto Stato-museo, e la gestione dello stesso. Leggendo la prima parte introduttiva e poi la seconda si verificherà di persona, come tutti gli elementi citati ritornano, con diverse sfumature, nella quotidianità della vita del Museo stesso.

Nel primo capitolo si è cercato di fornire una panoramica del vivace dibattito inerente le problematiche, le attese, le proposte, le riflessioni che hanno accompagnato negli ultimi anni la museologia e la museografia antropologica e non (quest'ultima estendibile ai musei DEA), italiana e estera. Dagli imprescindibili contributi di Cirese e Clemente, ai più recenti sviluppi. Un'attenzione particolare è stata rivolta agli atti di alcuni dei diversi convegni sull'argomento degli ultimi 10 anni, all'interno dei quali, si sono selezionati alcuni filoni particolarmente sentiti che rappresentano altrettanti paragrafi quali: il ruolo e l'identità dei musei etnoantropologici, l'importanza di un dialogo con il pubblico, le prospettive future in tempo di crisi, la costruzione (culturale) di un'interpretazione e l'aspetto riflessivo delle operazioni museologiche; lo statuto dell'oggetto all'interno del museo con i relativi problemi di musealizzazione (soprattutto dei beni immateriali), nuove forme di comunicazione museale, l'importanza della costruzione di una narrativa museale, quindi il museo come tipologia di scrittura etnografica; le teorie culturali della ricezione, la comprensione attiva e partecipante, l'accessibilità culturale e le iniziative di formazione permanente.

La riflessione continua nel secondo capitolo fornendo alcuni elementi storici relativi all'evoluzione del concetto di museo, evidenziando due periodi storici precisi dove le sfere del pubblico e del privato si mescolano, sarà dato spazio e particolare interesse verso i musei etnografici e le forme di collezionismo spontaneo, sottolineando, le diverse sfumature tra due periodi storici: la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento (salvare un modo "altro" che stava scomparendo) e il secondo dopoguerra (la coscienza dei prezzi pagati).

Proseguendo il terzo capitolo si articola in diversi paragrafi, i quali prendono in considerazione gli aspetti legislativi per quanto riguarda la tutela, la valorizzazione e la gestione dei beni culturali, con un'attenzione particolare a quelli demo-etno-antropologici e la legislazione relativa ai musei, a livello nazionale (con un breve excursus sino al Codice Urbani), a livello regionale, comunitario e internazionale, non tralasciando alcune organizzazioni con scopo di indirizzo, tra i quali il Consiglio Internazionale dei Musei.

Il secondo e il terzo capitolo sono fondamentali per comprendere che è in un periodo storico ben preciso (inizi Novecento con la legge del 1902 fino al TU del 1999) in cui si verifica quell'anomalia tutta italiana che ha reso per anni il museo quasi inesistente come istituto inglobandolo nelle soprintendenze (le quali non prevedevano differenze tra apparati dediti alla tutela e alla gestione) ed esistente solo come luogo di raccolta; il successivo passaggio, da soggetto a oggetto giuridico, ha avuto conseguenze nel suo funzionamento e nella sua identità (l'esclusiva riserva allo Stato della funzione di tutela, la concorrenza con le Regioni per la valorizzazione, la privatizzazione di alcuni servizi aggiuntivi). A questo poi si deve aggiungere l'odissea del riconoscimento dei beni demoetnoantropologici come degni di tutela e elevati al pari degli altri.

Nel paragrafo relativo alla normativa internazionale e comunitaria, particolare rilevanza assume la Convenzione UNESCO del 2003 per la cultura immateriale con la nozione di "salvaguardia" che comprende il concetto di vitalizzazione e la Convenzione del Consiglio d'Europa siglata a Faro nel 2005, la quale presenta il patrimonio culturale come fonte fondamentale allo sviluppo umano e definisce la comunità d'eredità (anche tradotta come comunità patrimoniale), un concetto, come si vedrà nel corso della tesi, molto interessante nelle dinamiche di tutela attiva.

Il quarto capitolo propone una serie di riflessioni che emergono dalla lettura dei precedenti capitoli e che vedono il museo (non solo quello etnoantropologico) spesso schiacciato dalla logica dell'economia della cultura e della redditività immediata dei beni culturali unita a delle politiche culturali inidonee (nel settore demoetnoantropologico si trova poi una situazione di grande dequalificazione e disattenzione) a coglierne la complessità del ruolo e a sviluppare dinamiche alternative. È infatti importante tenere presente che le politiche culturali sono un importante indicatore di quello che è l'atteggiamento collettivo nei confronti del proprio patrimonio culturale.

Il quinto capitolo presenta il campo di studio: oltre a ripercorrere la storia del Museo, storia inscindibile da quella della Direttrice e del Gruppo Folklorico di Cesiomaggiore, si è provveduto a una riflessione, ultimata alla fine della ricerca sul campo, sul grado di identificazione della comunità locale con il Museo, sul Museo non solo come specchio della memoria storica ma come un luogo a servizio del visitatore e della comunità di riferimento in rapporto con il territorio (la relazione con la comunità locale e il territorio di riferimento saranno elementi costanti della seconda parte del lavoro); in questa parte si è tenuto conto delle citate teorie di Pomian e del significato collettivo che la comunità instaura con il patrimonio culturale custodito, a tale proposito si sono individuate due diverse modalità di identificazione una delle quali ha visto delinearsi quattro “comunità d’eredità”, con specifiche caratteristiche diverse tra loro: una comunità che si attiva per diventare mediatore, “padrone di casa”, “ambasciatore” del Museo, un’altra che sviluppa una diversa visione del Museo, permettendo di instaurare un rapporto dialogico e familiare con questa istituzione che viene percepita come qualcosa che gli appartiene perché vi contribuisce attivamente, una terza che vede il Museo come punto di socializzazione e di confronto, interagendo con il patrimonio culturale in modo diverso, in cui il Museo è percepito come luogo di incontro coinvolgente e una quarta che lo vede come luogo di interazione che deve diventare espressione di intervento sul territorio, che crede nelle sue potenzialità come portatore di sviluppo sociale, come luogo dove trovare un processo di volontà condivisa di salvaguardia.

I successivi capitoli (sesto, settimo e ottavo) mettono in pratica a Seravella una serie di aspetti esaminati nella parte introduttiva, sarà possibile verificare come tutta la partita della museologia e museografia etnografica attuale si gioca sulle seguenti parole: stimolare, accompagnare, partecipare, relazionarsi; i capitoli quindi documentano come il Museo decide di realizzarle; questo punto è decisivo nella distinzione tra museo-luogo (di raccolta) e museo-istituzione.

Il sesto capitolo è dedicato all’esposizione permanente, definita olistica, come luogo dell’incontro tra funzione culturale e comunicativa del museo, cercando di evidenziarne la strategia di ricerca, di interpretazione e di gestione, la coerenza con il territorio e la relazione con la comunità di riferimento (le scelte di museologia e museografia effettuate dalla Curatrice sono poi indicatrici di un *modus operandi* che accompagna tutte le altre iniziative e le strategie di gestione dello stesso). In questa parte si è tenuto conto del concetto di oggetto-risonanza degli oggetti di Stephen Greenblatt³², il quale, declinato da chi scrive in una sfumatura diversa e unendo le riflessioni teoriche di Unni Wikan, porta a concepire un allestimento che favorisca il tentativo di immergersi

³² Definito come il potere di cui è dotato l’oggetto esposto di varcare i propri limiti formali per assumere una dimensione più ampia, evocando in chi lo guardi le forze culturali complesse e dinamiche da cui è emerso. L’argomento sarà trattato nel primo capitolo. Si veda pag. 158.

nella realtà circostante attraverso un'esperienza di conoscenza attiva, con particolare attenzione al luogo dove si può verificare questo punto di contatto/confronto: cioè nello "spazio" esistente tra didascalia e oggetto esposto (teorie di Michael Baxandall³³). Riprendendo nuovamente Pomian e il suo concetto di semiofori (valore di scambio dell'oggetto diverso dall'originario) lo si è ricondotto anche al potere evocativo degli oggetti, allineandosi alle teorie di museologia evocativa e non della meraviglia di Pietro Clemente dando importanza anche al museo nella sua interezza dove lo spazio non è il contenitore ma *medium* stesso.

Il concetto di risonanza come esperienza di conoscenza attiva è stata poi estesa e analizzata nei confronti della pratica didattica nel settimo capitolo. Qui il Museo diviene luogo privilegiato per la formazione di un'identità sia personale che collettiva, unito a una concezione di didattica precisa, intesa come la mediazione messa in pratica per avvicinare il visitatore non soltanto all'oggetto musealizzato, ma all'anima del museo (riflessione ispirata da Mario Turci, Direttore del Museo della Gente di Romagna); l'attività didattica non solo è uno degli indicatori della sostanza sociale del museo quale servizio al pubblico, ma la didattica diventa una forma di valorizzazione e di patrimonializzazione strettamente collegata all'azione educativa attraverso un'azione culturale volta alla riflessione (museo che forma, luogo di confronto attivo con l'esperienza) e non alla mera conoscenza (museo che in-forma).

Nel medesimo capitolo si dà spazio anche al concetto di apprendimento lungo tutto l'arco della vita (*longlife learning* LLL) il quale implica un processo *non passivo* guidato anche dal destinatario, si è cercato di evidenziare come il Museo possa essere un luogo molto importante di apprendimento svolgendo l'azione di agevolare e promuovere l'accesso a determinati aspetti culturali con modalità più partecipative (*learning by doing*) e formative. Nel capitolo si sono selezionate e analizzate delle singole esperienze di pratica didattica come occasione di esperienze etnografiche, dimensione antropologica dell'incontro e di sviluppo di uno sguardo originale sul proprio patrimonio culturale. Si sono poi riportati due importanti progetti (uno europeo *AdMuseum* e uno regionale) che vedono il Museo coinvolto in prima persona nel problema del LLL, dell'accessibilità culturale, nell'inclusione.

L'ottavo capitolo analizza alcune pratiche insolite di fruizione attiva, di uso del Museo stesso, all'interno di nuove narrative, di strategie di patrimonializzazione e salvaguardia: l'analisi si è ispirata a Hugues De Varine³⁴, cioè sulla necessità, per ogni museo etnoantropologico, di inventare una propria forma specifica di museo, un suo modo di diventare mediatore del patrimonio, portando a condividere, il più possibile, non solo il significato degli oggetti al suo interno ma il

³³ Si veda pag. 47.

³⁴ Uno dei fondatori del concetto di ecomuseo. Si veda il secondo capitolo. Si veda anche la nota numero 738 a pag. 271.

sensu e il valore dell'intero patrimonio culturale. Si è poi tenuto conto della riflessione di Vincenzo Padiglione³⁵ sulla necessità dei musei DEA di rinnovare i propri contenuti attraverso un'interpretazione dinamica del patrimonio culturale e facendosi promotore di iniziative sul territorio. Si è cercato quindi di dimostrare, attraverso casi concreti, come il Museo si inserisca in un progetto *più ampio* di didattica volto a aiutare a relazionarsi con il proprio territorio circostante, divenendo una fucina culturale vivificata da iniziative che partono dal basso e che costruiscono significati condivisi.

Si è definito questo aspetto come il Museo che esce dalle proprie mura ed esperisce la società, incontra l'uomo e può diventare vivo (non solo in riferimento ai visitatori ma alla sua comunità di riferimento), mettendo il patrimonio culturale conservato in grado di parlare ai pubblici e trasmettendo una serie di contenuti, emozioni, suggestioni che possano avere una ricaduta anche fuori dalle sue sale (quella che si definisce fruizione attiva) e che evidenzia il ruolo più attivo e dinamico di Seravella.

Nello specifico, si sono presi in esame un progetto di orto didattico, progetto nel quale una parte della comunità si prende carico in prima persona della salvaguardia e il Museo collabora nella promozione delle risorse culturali con forti potenzialità nella contemporaneità; il progetto comunale Noi nella realtà che vede il Museo senza barriere avvicinarsi al visitatore (in questo caso sono ragazzi che abitano nel territorio) al proprio patrimonio culturale permettendone una fruizione diversa; alcuni corsi che si tengono al Museo perfettamente in sinergia con le strategie di patrimonializzazione più complesse che i musei devono attivare nel loro ruolo di connessione e di avvicinamento e nel costruire progetti di mediazione che fanno parlare il patrimonio culturale usando un linguaggio non ortodosso oltre a rappresentare un momento di socializzazione, un progetto pluriennale e articolato di ricerca sul territorio regionale sugli stili alimentari tradizionali che ha portato il Museo a mettere insieme persone con punti di vista diversissimi, confrontare le esperienze diverse sul tema, costruire relazioni, evidenziando il Museo come luogo di ricerca, della cura delle relazioni e dei valori di legame, e dimostrando come *essere museo* (promuovere la tutela attiva), *dire museo* e *fare museo* (interpretare il patrimonio culturale attraverso pratiche di narrazione etnografica e sviluppare una capacità di fare, intesa come sviluppo del campo della riflessione e della creatività)³⁶ risulti la sola risposta possibile per i musei etnoantropologici che vogliono essere presidi di memorie nel futuro.

³⁵ Per i dettagli si veda l'ottavo capitolo.

³⁶ Si veda pag. 212.

Non può trattarsi esclusivamente di raccogliere oggetti, ma anche e soprattutto di capire uomini;
e non tanto di archiviare vestigia disseccate come si fa negli erbari,
quanto di descrivere e di analizzare forme di esistenza alle quali l'osservatore partecipa nella forma più stretta.
Claude Lévi-Stauss³⁷

Gli oggetti che prima *facevano* ed ora *dicono* non torneranno a *fare* .
Ma il loro essere memorie, fa sì che ciò che ha cessato di essere si conservi
come parte viva della nostra coscienza di noi:
specifica fisionomia storico-culturale in cui ci riconosciamo, o identità.
Alberto Mario Cirese³⁸

Il museo quale realtà degna di una antropologia in quanto luogo della complessità,
dove memoria, oggetto, immaginario, spazio, tempo e moto
si giocano fra ragione pubblica, ragione espositiva, ragione conservativa, istituzionale, organizzativa e sociale.
Mario Turci³⁹

³⁷ LÉVI-STRAUSS C., *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1966, pag. 413.

³⁸ CIRESE A. M Introduzione alla seconda parte degli Atti del Convegno DI VALERIO F. (a cura di), *Contesto e identità. Gli oggetti fuori e dentro i musei*, Parma, 16-17 aprile 1998, Bologna, Clueb, 1999.

³⁹ TURCI M., *Cose e tempo: il museo come viaggio e spazio narrativo*, in M. GREGORIO (a cura di), *Musei, saperi e culture*, Milano, T&T Studio, 2002, pag. 78.

CAP. 1 DIETRO A UN NOME: ANTROPOLOGIA MUSEALE

Per una panoramica sufficientemente completa delle riflessioni teoriche sulla museologia e sulla museografia etnoantropologica si dovrebbe innanzitutto sottolinearne la crescente articolazione per quanto riguarda le tematiche che si sono via via affacciate nel dibattito; inoltre bisognerebbe evidenziare la vastità numerica dei contributi a disposizione, se si considera, non soltanto il dibattito teorico sulla museologia e museografia etnografica italiana degli ultimi trentacinque anni, ma si prendono in considerazione alcuni contributi non specifici nell'ambito di museologia italiana o estera che possono però applicarsi perfettamente anche ai musei DEA.

In questo quadro si possono però individuare alcuni settori caratteristici che hanno visto originali contributi, tra questi, il ruolo e l'identità specifica del museo etnoantropologico, lo statuto degli oggetti esposti, i diversi linguaggi museali utilizzabili, il rapporto tra musei e pubblici, la costruzione di una didattica museale più innovativa. All'interno di questi macro-temi, chi scrive ha selezionato alcuni spunti di riflessione più interessanti e strettamente collegate alle finalità della presente tesi: infatti sono tutte tematiche analizzate e/o applicate al caso di studio specifico.

L'antropologia museale, in poche parole, consiste nel praticare antropologia dei musei: tutte le funzioni del museo tutela, catalogazione, conservazione, ricerca, esposizione sono la base di partenza su cui applicare uno sguardo antropologico che traduca, interpreti, restituisca, comunichi al pubblico, stimolando la riflessione. L'antropologia non è solo attenzione verso l'uomo nel museo, ma anche verso chi, il museo lo fa, analizzandone il linguaggio ostensivo.⁴⁰

Ogni società, ha il suo mito di fondazione, così anche quella degli antropologi museali: in questo caso il fondatore mitico è uno, Alberto Mario Cirese⁴¹, i miti fondativi due: 1967, intervento al Convegno di Palermo con "I musei della cultura popolare: collezioni o centri di propulsione della ricerca" e Bologna, 1975, Cirese interviene durante un Convegno⁴² con una relazione sulla

⁴⁰ Cfr. KEZICH G. Per una antropologia museale, in G. KEZICH, M. TURCI (a cura di), *Antropologia museale*, Annali di San Michele, n.7, 1994, pag.3.

⁴¹ Scomparso nel 2011, non è possibile citare esaustivamente l'importanza della sua figura nel panorama dell'antropologia italiana. Nel 1957 è docente di Storia delle tradizioni popolari e di Antropologia culturale all'Università di Cagliari, poi a Siena e a Roma (1991). Negli anni Cinquanta si occupa di rilevazioni di tradizioni orali con Diego Carpitella. Negli anni Sessanta era tra i più attivi componenti della cosiddetta Scuola antropologica di Cagliari (dove sono confluiti studiosi quali Ernesto de Martino, Clara Gallini, Giulio Angioni, Pietro Clemente, Pier Giorgio Solinas), ha collaborato con l'Istituto Ernesto de Martino fondato da Gianni Bosio, negli anni Settanta ha coordinato un lavoro per la Discoteca di Stato sulla rilevazione di tradizioni orali non cantate, dal 1997 Professore Emerito alla Sapienza di Roma, dal 1998 è stato coordinatore del Dottorato di Scienze antropologiche sempre a Roma, dal 2003 Direttore del Museo etnografico di Taranto.

⁴² Si trattava del Convegno Nazionale di Museografia Agricola sul tema del "Il lavoro contadino", Bologna, 10-12 gennaio 1975.

“Condizione contadina tradizionale, nostalgia, partecipazione”⁴³. Nel primo saggio parla di un museo come luogo morto, ma se non è possibile portare la vita dentro al museo, si può trasporla nel proprio linguaggio; nel secondo saggio l’antropologo critica l’impostazione museografica predominante che si basava sulla ricostruzione di contesti i più fedeli possibili, a favore di una museografia diversa, critica, della quale si farà propulsore.⁴⁴ Prima di lui le riflessioni erano state rare nel periodo post-bellico e rare nel periodo precedente.⁴⁵

1.1 RUOLO, IDENTITÀ, RIFLESSIVITÀ DEL MUSEO ETNOANTROPOLOGICO

Per i musei che oggi vogliono dirsi etnoantropologici non si tratta di difendere e dare testimonianza nelle sale, in maniera chiusa, di una sorta di matrice autentica: dato che l’identità locale è un processo in costante evoluzione allora necessariamente il museo deve trovare una sua dimensione in tale processo dinamico, deve tenere aperto un canale di scambio e di relazioni con l’esterno, a partire dalla sua collezione ma senza fossilizzandosi su essa.⁴⁶

Infatti nell’ultimo caso, per chi scrive, si ha un museo che si limita ad informare, a conservare in modo molto tecnico e formale, dove si va solo per recuperare “i bei tempi passati”, nel primo caso siamo in presenza di un museo che forma, dove si va per riconiugare il passato con il presente e il

⁴³ CIRESE A.M., *Oggetti, segni, musei*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1977. Il volume rappresenta un momento importante per la museologia e la museografia antropologica, oltre ai citati saggi, contiene, non in ordine cronologico, saggi relativi a sue riflessioni su diverse mostre visitate e poi altri saggi sull’arte popolare. Per dare l’idea della situazione italiana basti dire che dopo il volume di Cirese del 1977, si deve aspettare Massimo Tozzi Fontana con *I musei della cultura materiale* nel 1984, G. Bronzini con *Homo laborans* nel 1985, Roberto Togni *Per una museologia delle culture locali* nel 1988, gli *Scritti etnografici* di Giuseppe Šebesta nel 1991 e il 1996 *Il bosco delle cose* di Pietro Clemente per avere altre opere di ampio respiro in materia.

⁴⁴ Cirese aveva frequentato la Scuola di Perfezionamento in scienze etnologiche diretta da Raffaele Pettazzoni a Roma e aveva avuto un importante momento di formazione in Francia ma non in campo specificatamente museografico, aveva visitato il *Musée de l’Homme* e il *Musée des Arts et des Traditions populaires* di Parigi. La sua riflessione inizia nel 1967 dopo aver visitato molti musei europei tra cui il museo di Skansen in Svezia, e quello in Romania, il Museo della Scienza di Monaco. Per approfondimenti si veda il capitolo relativo alla storia dei musei.

⁴⁵ Paolo Mantegazza in un articolo del 1902 intitolato *Gli oggetti metaforici in Etnologia* lega alla musealizzazione le indagini sulle dinamiche acculturative, Aldobrandino Mochi, nello stesso periodo, parla dell’oggetto come prezioso documento espressione dell’anima popolare, Luigi Pigorini, nell’allora Regio Museo Preistorico Etnografico, considera gli oggetti strumenti utili per la comparazione evoluzionista, Lamberto Loria dedica alcune riflessioni alle modalità di raccolta delle collezioni, nel 1912 pubblica il *Bollettino della Società di Etnografia italiana*, poi diventata *Lares* che raccoglie diversi articoli in materia. Solo a titolo di esempio, si cita, l’articolo del 1933 di Carlo Arù il quale enfatizza il ruolo educativo e divertente dei musei e si ispira a quelli svedesi; nel dopoguerra Paolo Toschi denuncia la rimozione del patrimonio demotnoantropologico, le politiche culturali che non ne consentono la giusta visibilità e tutela, ma mai in maniera organica e puntuale. Per maggiori dettagli si veda: MARIOTTI L., *Antropologia museale. I luoghi del dibattito, della formazione, del mestiere*, in *Ricerca folklorica*, n.39, 1999, pp. 101-116.

⁴⁶ Cfr. MAGGI M., *Musei alla frontiera. Continuità, divergenza, evoluzione nei territori della cultura*, Milano, Jaca Book, pp. 65-86.

futuro; il museo-cassaforte ha perso ogni contatto con la comunità e il territorio che vuole rappresentare ma i musei DEA sono, per antonomasia, luoghi di contatto, dove si dovrebbe cercare di creare coesione sociale. Non più scrigno di memorie, ma una ridefinizione identitaria che lo vede in prima linea nella crescita civile e sociale della comunità.

Quello che contraddistingue ogni istituzione museale, di conseguenza anche i musei DEA, è il fatto che appartengano contemporaneamente sia al circuito della tutela e conservazione dei beni culturali, sia a quello della loro gestione e mediazione⁴⁷; acquisire, conservare, documentare, ricercare, comunicare, interpretare, esporre, rendere accessibili: ogni museo è quotidianamente impegnato in queste attività. Per svolgerle al meglio, oggi, il museo deve definire il suo ruolo in modo preciso, e il suo ruolo non è certamente facile perché, come suggerito da Daniele Jalla⁴⁸, deve essere, contemporaneamente, un presidio attivo di tutela e uno spazio per la mediazione culturale locale. Essere un presidio attivo di tutela comporta una cooperazione interistituzionale, difficile da raggiungere, ma è innegabile il ruolo strategico che il museo può giocare, attivamente, sul campo: progetti di catalogazione, monitoraggio dei beni, consulenze, acquisire beni, fare ricerca, collaborare alla formazione di operatori, comunicare i risultati dei suoi lavori alla comunità di riferimento. Si deve aggiungere che molti musei DEA svolgono questo ruolo, ma tra mille difficoltà, grazie alla buona volontà di singoli e volontari, e a rapporti personali e non formali; questo ruolo è fondamentale se il museo non vuole perdere il rapporto con il territorio.

Essere uno spazio per la mediazione culturale locale non significa solo organizzare mostre e divenire un luogo di attrazione turistica, significa creare uno spazio per la crescita e l'arricchimento personale, per la socializzazione e lo svago; è necessario che i musei siano dinamici e, proprio per questo, i musei etnoantropologici possono avere, anche in questo caso, un ruolo potenzialmente essenziale: possono essere più facilmente di altri un polo locale di attività di valorizzazione del patrimonio culturale della comunità perché più predisposti a leggere il territorio e interpretare le sue aspettative (attuali) e le sue risorse.

Il museo antropologico non può più limitarsi alle sue funzioni di conservazione, documentazione e restauro, l'immaterialità deve essere necessariamente presente in tutte le sue accezioni, è necessaria una rappresentazione dinamica dei vissuti, una sintesi dell'interpretazione fatta dall'antropologo nel suo studio di campo. Il museo demoetnoantropologico deve educare al relativo e al rispetto: è il luogo "delle differenze culturali, il luogo dove conoscere l'altro e l'arcaico, per poi passare a riconoscere criticamente sé stessi, la propria cultura, acquisendo

⁴⁷ Le ragioni di tale ambivalenza si rimandano al secondo e al terzo capitolo del presente lavoro.

⁴⁸ Dal 2010 membro del Consiglio Esecutivo dell'ICOM e dal 2011 Direttore del Museo Torino.

quell'autocoscienza storiografica che è il messaggio ultimo del circuito museografico, oltre che l'irrinunciabile premessa ad ogni convivenza civile".⁴⁹

Se si vuole ripercorrere brevemente il dibattito teorico sul ruolo del museo DEA, si deve innanzitutto ricordare che, nel panorama europeo degli anni Sessanta, è la *Nouvelles Museologie* francese a dettare le linee guida anche per la museologia e la museografia etnografica italiana: la figura più importante è senza dubbio Georges Henri Rivière⁵⁰, il quale aveva una forte concezione del legame esistente tra museo e patrimonio culturale. Il legame tra museo e contesti si collegherà con Rivière a quello di ambiente, tanto poi da portare il museologo francese alla collaborazione nella nascita del concetto di ecomuseo e di musei della comunità.⁵¹ Sarà poi Hugues de Varine⁵² a sviluppare ulteriormente il discorso, dagli anni Settanta ad oggi, con una museologia nella quale il patrimonio culturale è qualcosa di più di un insieme di oggetti e di cose, è un qualcosa da conservare e da trasmettere rimanendo consapevoli delle sue trasformazioni, dando interesse alla identità locale, alla partecipazione attiva della comunità; il museo, per de Varine, si fonda sul territorio, sul patrimonio e sulla popolazione locale che tale patrimonio deve curare e gestire. Gli abitanti non sono il pubblico, il museo parla la loro lingua, si rivolgono al museo come mediatore, sono coinvolti in prima persona nella tutela.

Per quanto riguarda il quadro internazionale invece si deve segnalare l'attività del canadese Freeman Tilden⁵³, che si sintonizza alla museologia di Rivière, parla di interpretazione di patrimoni culturali, non dimenticando mai che chi va al museo non cerca una lezione, ma un momento ricreativo. L'importanza del suo lavoro è proprio quello di aver evidenziato come non esista un pubblico, ma "i pubblici" ognuno con aspettative e necessità comunicative diverse. Importante anche il saggio di Duncan Cameron: *Il museo: tempio o forum* del 1971⁵⁴, che introduce il concetto, poi molto citato da museologi italiani, del museo *forum*, luogo di dibattito e di sperimentazione, con un occhio di riguardo nei confronti della realtà sociale. In passato i musei erano più simili a templi che custodivano oggetti carichi di valore e significati, i visitatori davano per scontato che, se l'oggetto era in un museo, non solo è autentico ma con un alto valore, si andava al museo per

⁴⁹ LATTANZI V., Il museo etnografico nelle derive della modernità, in KEZICH G., TURCI M. (a cura di), *Caratteri, rappresentazioni e progetti dei musei antropologici, demologici ed etnografici*, pag.91.

⁵⁰ Allievo di Paul Rivet, nominato conservatore del Musée National des Arts et Traditions Populaires (MNATP) nel 1937. Per avere un'inquadratura generale sulla figura di Rivière e la sua attività si vedano: GORGUS N., *Le magicien des vitrines*, Parigi, Fondation Maison des sciences de l'Homme, 2003; DUCLOS J., *Depuis Rivière...*, in *Le Monde alpin et rhodanien*, n.35, 2005, pp. 139-150. La rivista è edita dal Centre alpine et rhodanien d'Ethnologie di Grenoble.

⁵¹ Si veda pag. 70 del presente capitolo.

⁵² Per un approfondimento si veda: DE VARINE H., *Le radici del futuro*, Bologna, Clueb, 2005.

⁵³ Per approfondimenti si veda: TILDEN F., *Interpreting our heritage*, North Carolina, Ed. Chaper Hill, 1957.

⁵⁴ Il saggio è presente in diverse opere, si segnala: RIBALDI C. (a cura di), *Il nuovo museo*, Milano, Il Saggiatore, 2005, pp.45-63.

confrontare la propria percezione della realtà con quella oggettivata e socialmente condivisa che il museo rappresentava; il museo *forum* riafferma la sua funzione sociale e si apre al confronto, alla sperimentazione, al dibattito pubblico, accogliere attività inedite.

La citata relazione di Cirese segna un punto di svolta fondamentale nel panorama italiano perché evidenziava l'esistenza, in quel periodo storico, di due correnti museologiche: la ricostruzione integrale attraverso, ad esempio, la forma dei musei all'aperto, e quella del museo, utilizzando l'espressione coniata da Cirese, come "metalinguaggio". Il museo come metalinguaggio non contempla una ricostruzione, ma una riflessione critica sull'oggetto esposto: "Il museo è altra cosa dalla vita; è perciò assurdo volerla introdurre in modo immediato. [...] Per aderire alla vita, il museo deve trasporla nel proprio linguaggio e nella propria dimensione, creando un'altra vita che ha le proprie leggi forse omologhe a quelle della vita reale, ma comunque diverse da esse".⁵⁵

Quindi i musei sono una cosa diversa dalla vita: "per definizione immobilizzano ciò che è mobile, cristallizzano ciò che è destinato a trasformarsi [...] e sottraggono l'uomo al complesso di cose che viceversa avevano senso con lui e per lui"⁵⁶ e per passare dal vivo vitale al vivo museografico Cirese individua supporti tecnici che si aggiungono a pannelli e alla conservazione degli oggetti decontestualizzati creando il metalinguaggio: fotografie, film, supporti magnetici, uniti all'indagine delle connessioni più profonde attraverso l'attività di ricerca. Interessante anche il rapporto tra modalità di conoscenza e di esposizione: "conoscere significa sempre introdurre una discontinuità nell'indistinta continuità del reale, per rintracciare le linee di continuità che legano i fatti e le cose al di sotto della superficie percepibile al livello del vissuto" il museo quindi nelle scelte dell'allestimento deve essere vivo e per farlo deve "rompere l'unità superficiale di ciò che è empiricamente contestabile, per ritrovare linee di unità più profonde e sostanziali ed altrimenti non percepibili".⁵⁷

Per Giuseppe Šebesta, i cui interessi sono focalizzati principalmente sulla museografia più praticata che teorizzata, il museo è una lingua ben distinguibile; parla di museo non come "cassaforte" ma "propulsore", un luogo che consenta di conoscere il proprio passato per affrontare il presente, che chiarisca l'identità del gruppo⁵⁸ e rappresenti, nel suo caso, l'esperienza materiale dell'uomo trentino.

È noto il suo interesse verso i cicli agrari, i canali tecnologici, le fasi di trasformazione, il suo desiderio di "rivivificare il lavoro delle mani" attraverso i laboratori che recuperano la manualità; in

⁵⁵ CIRESE A.M., *Oggetti, segni, musei*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1977, pag. 43.

⁵⁶ Ivi, pag. 40.

⁵⁷ Ivi, pag. 49.

⁵⁸ Per dettagli si veda ŠEBESTA G., *Scritti etnografici*, Trento, MUCGT, 1991; KEZICH G., MOTT A., *Guida illustrata del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina*, Trento, MUCGT, 2002.

sintesi, vede il museo come un laboratorio di ricerca storico-tecnologica con un allestimento e un modo di comunicare che ancora resta peculiare del museo di cui fu il fondatore: il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina a San Michele all'Adige (MUCGT). In particolare i cosiddetti *canali chiusi*: sezioni specifiche dove viene esposto e proposto un discorso in senso evolutivo-temporale; inoltre parla di *cellule museo* (es. forgia nel canale del ferro) con all'interno vetrine per contenere i manufatti-prodotti realizzati, in forma di semi-lavorati disposti in serie; per approfondire si utilizzano anche i *nuclei museo* che evidenziano tipi di lavoro (es. la bottega del calzolaio, dello stagnino...). Inoltre abolisce quasi del tutto le didascalie in favore di riferimenti iconografici, gli oggetti, smontati, dissezionati, messi in ordine seguendo la filiera di riferimento, sono offerti senza parole.

Negli anni successivi il dibattito teorico subisce un'impennata e si creano le basi della museologia etnoantropologica: Tozzi Fontana⁵⁹ individua tre tipologie di museo, il museo-collezione (stampo positivistico), il museo-vita (rappresentazioni realistiche di vita e lavoro) e il museo-discorso ciresiano, ne allarga però il concetto estendendolo non solo ai musei ma anche alla salvaguardia in sito, alla creazione di parchi auto documentativi, sottolineando la differenza di linguaggi e modelli espositivi tra mostra permanente (rappresenta il fulcro del rapporto tra museo e pubblico) e esposizione temporanea.⁶⁰

Bronzini⁶¹ invece si occupa principalmente dello sviluppo e progettazione di musei locali, la sua museografia è sia teorica che attenta all'allestimento, condivide il lavoro di Cirese e approfondisce il ruolo del museo intendendolo soprattutto come luogo del dialogo con le tradizioni vive, presta attenzione alle tecnologie di comunicazione e parla poi di territorialità culturale del museo, di stratificazione di ogni cultura popolare. Il museo ri-offre la visibilità particolareggiata di un patrimonio culturale e lo rende collettivo, il museo demologico non è composto "solo da cose *ma da rapporti con le cose*"⁶² ma deve anche avere una funzione aggiuntiva e specifica, quella di tramandare e di far ritrovare noi stessi nelle cose passate. I musei di tradizioni popolari raramente hanno delle collezioni uniche, gli oggetti appartengono alla quotidianità quindi sono le pratiche e il contesto ad avere importanza: Molto interessante il fatto che già alla metà degli anni Ottanta, lo studioso sottolineasse l'importanza di un museo aperto alle trasformazioni e aderire al tessuto sociale, mantenere un contatto con la realtà storica contemporanea se vuole essere testimone critico e protagonista.

⁵⁹ Responsabile dei programmi di cultura materiale dell'Istituto per i beni artistici, culturali e naturali dell'Emilia Romagna.

⁶⁰ Cfr. TOZZI FONTANA M., *I musei della cultura materiale*, Roma, NIS, 1984.

⁶¹ Scomparso nel 2002, era docente emerito all'Università di Bari e direttore, della rivista *Lares*.

⁶² BRONZINI G.B., *Homo laborans. Cultura del territorio e musei demologici*, Galatina, Congedo Ed., 1985, pag. 28.

Roberto Togni⁶³ ha una grande attenzione nei confronti dei musei etnografici e nell'attività didattica, così come sottolinea l'inscindibilità tra cultura e ambiente, tra beni culturali e territorio, sottolinea la grande specificità geografica, storica, ambientale e culturale presente in Italia.⁶⁴ È molto importante la riflessione di Togni perché focalizza l'attenzione sui musei come amici della collettività, quali centri di documentazione, di cultura, versi e propri luoghi di conservazione attiva di memorie, identità ma anche osservatori del territorio e occasioni di svago intelligente.⁶⁵

Dagli anni Novanta in poi il dibattito si rivela estremamente fecondo sia in campo internazionale che italiano, un impulso notevole è stato garantito dal contributo della neonata Sezione di Antropologia museale in seno all'Associazione Italiana per le Scienze Etnoantropologiche (AISEA)⁶⁶, e dalla rivista di Antropologia museale pubblicata da SIMBDEA⁶⁷; l'importante partecipazione di specialisti del settore, curatori, accademici, operatori museali, nelle diverse occasioni di incontro⁶⁸, hanno fatto emergere negli anni elementi particolarmente significativi per l'evoluzione del dibattito teorico.

In particolare si dà molta attenzione alle potenzialità che il museo DEA offre per comunicare le modalità con cui, in un dato territorio, si è sviluppato il rapporto tra uomo e ambiente dando luogo allo sviluppo di una specifica identità locale; il museo viene a costituirsi come ponte di collegamento tra conoscenza del proprio passato, comprensione del presente e progetti per il futuro, quindi stimolare una riflessione tra vecchie e nuove identità.

Il significato sociale dei musei etnoantropologici non si esaurisce nella conservazione, ma nella promozione di una riflessione e di un impegno sociale più ampio, "i processi attraverso i quali si costruisce senso e si contrattato o si discutono le identità, all'interno di istituzione come i musei, forniscono la costituzione, non scritta e in costante mutamento, della società civile".⁶⁹

⁶³ Docente di museologia all'Università di Trento fino al 2008.

⁶⁴ Cfr. TOGNI R., *Per una museologia delle culture locali*, Trento, Università Studi Trento, 1988. In particolare il primo capitolo: Museografia e cultura popolare e contadina.

⁶⁵ Cfr. TOGNI R., Musei e forze culturali locali contro la "desalinizzazione" delle Alpi, in *Quaggiù sulle montagne. Identità, immaginario, turismo, pascoli, Atti del Seminario Permanente di Antropologia Alpina SPEA 11*, Annali di San Michele, n.22, 2009, pp. 361-369.

⁶⁶ Nata nel 1992.

⁶⁷ Società Italiana per la Museografia e per i Beni demoetnoantropologici, la rivista è nata nel 2002.

⁶⁸ Soprattutto tra il 1993 e il 1997. Ad esempio il Seminario Nazionale di Antropologia museale intitolato *Caratteri, rappresentazioni e progetti dei musei antropologici, demologici ed etnografici*, tenutosi a Roma e a San Michele all'Adige (TN) tra giugno e luglio del 1993; *Professionalità e Formazione, Esposizione e Comunicazione* del 1995 a Santarcangelo di Romagna; *Sapere, Comunicare, Trasmettere* a Siena nel 1997.

⁶⁹ Cfr. KARP I., Musei e comunità: la politica dell'intervento culturale pubblico, in I. KARP, C. MULLER KREAMER, S. LAVINE (a cura di), *Musei e identità: politica culturale delle collettività*, Bologna, Clueb, 1995, pp. 7-29. La citazione è a pag. 16. Karp è il curatore delle raccolte di Etnologia africana presso la sezione di Antropologia del National Museum of Natural History alla Smithsonian Institution di Washington.

Carlo Nobili⁷⁰ sottolinea l'importanza di sperimentare collaborazioni insolite, riprendendo l'idea del citato museo *forum* di Camerun, evidenzia l'esigenza di un museo che diventa così luogo di corralità, confronto, di dibattito, di sperimentazioni e dove la figura professionale dell'antropologo svolge il suo ruolo di mediazione tra gli oggetti (definiti dallo studioso *i nativi*) e gli utenti; per Nobili didattica in museo, significa educazione alla diversità, trasmissione dei valori culturali, inoltre presta attenzione a dividere l'utenza di un museo etnografico in pubblico locale che condivide la stessa cultura dei curatori, pubblico nativo esterno e pubblico nativo interno (le comunità a cui gli oggetti esposti appartengono). Nobili insiste molto sulla necessità che la presenza del curatore si palesi nell'allestimento, sottolineando l'aspetto interpretativo-riflessivo, della comunicazione museale.

La riflessione sull'aspetto riflessivo delle scelte museografiche e il ruolo del museo nella promozione delle differenze sono i cavalli di battaglia di un gruppo di studiosi che chi scrive definisce "linea Pigorini"⁷¹, infatti anche Vito Lattanzi⁷², ha da sempre una grande attenzione per l'aspetto riflessivo delle operazioni museologiche, non solo: è necessario osservare i contesti da cui provengono gli oggetti e ascoltare chi abita quei contesti, questo per lui significa elaborare "riflessi di identità", il museo deve essere integrato alla realtà territoriale in cui è inserito, deve essere uno spazio di incontro, parla del museo etnografico come di una scuola aperta alla conoscenza delle differenze, luogo di confronto tra tradizioni più o meno locali e altre tradizioni culturali.⁷³

La "linea Pigorini" evidenzia un dibattito teorico molto attento ai possibili risvolti del museo come centro di ricostruzione identitaria ma anche di didattica dei rapporti tra diverse culture (siano esse legate al nostro passato che al presente), ecco che così il museo non offre solo documentazione storica, ma offre la possibilità di comprendere i processi di circolazione culturale oggi quanto mai

⁷⁰ Responsabile della Sezione America del Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini".

⁷¹ Si tratta infatti di un gruppo di studiosi le cui attività ruotano attorno al Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini" di Roma. Per approfondimenti sulla storia del Museo si veda pag. 41. Sito ufficiale: www.museo.pigorini.it.

⁷² Etnoantropologo, direttore della Sezione Culture del Mediterraneo, della Biblioteca Specializzata e Responsabile del Servizio Didattica del Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini" di Roma, segretario di Simbdea, membro della redazione della rivista *Antropologia Museale*, dal 2007, membro del Consiglio direttivo di ICOM-Italia.

⁷³ Propone di sviluppare il progetto, già realizzato nel museo romano, di *stage* con alunni e insegnanti finalizzati alla realizzazione di una mostra; in tali occasioni, infatti, il museo è esso stesso argomento di riflessione, di ricerca e consente di affrontare da un punto di vista antropologico gli aspetti socio-culturali delle raccolte, diviene un campo nel quale più attori entrano in gioco e interagiscono tra loro, si creano relazioni vive tra linguaggi diversi, ogni visitatore affronta l'esperienza dell'alterità e scopre, come lo definisce, "un paesaggio culturale" seguendo il percorso elaborato dal curatore.

Per i dettagli si veda: LATTANZI V., *Antropologia museale e didattica delle differenze*, in *L'invenzione dell'identità e la didattica delle differenze*. Atti della sessione di Antropologia museale al II Congresso Nazionale AISEA Identità, differenze, conflitti, Roma, 28-30 settembre 1995, pp. 81-89.

presenti, e non rimuove gli elementi di innovazione, invenzione che l'eterogeneità culturale sottende.

Perfettamente in linea anche Vincenzo Padiglione⁷⁴, il quale ha dedicato nelle sue riflessioni molta considerazione al fatto che l'antropologo non può mai prescindere da una componente riflessiva insita nel suo lavoro di analisi, affermando di dover rendere "etnografico il museo etnografico"; se l'antropologo si implica nella ricerca deve riflettere criticamente sulle proprie categorie; in un contesto museale questo fatto è particolarmente sentito, nessun curatore può eliminare il proprio sé culturale, è necessario considerare l'ottica riflessiva delle collezioni e delle esposizioni. Non solo si tratta di interpretare messaggi in rapporto al contesto e alle strategie relazionali ma la questione epistemologica che si pone (l'osservatore inscindibile dal sistema osservato) nel museo diventa doppio: chi fa il museo e da una sua interpretazione rappresentata attraverso l'allestimento (un'interpretazione di interpretazioni per dirlo alla Geertz), chi va al museo con le sue categorie culturali e entra nel circuito osservatore/osservato (un'interpretazione di interpretazioni di interpretazioni).⁷⁵ L'opinione è ribadita anche da Giovanni Kezich affermando che ogni museo è "antropologico": ogni scelta museografica finisce per "dirla lunga più che sugli oggetti che espone, sulle intenzioni e il punto di vista dell'ordinatore".⁷⁶

Lo stimolo interessante rilanciato da Padiglione, e che, secondo chi scrive, rappresenta uno dei risvolti più interessanti della museografia etnografica, è che nel museo etnografico, l'allestimento è il risultato di scelte culturali precise fatte dal curatore-antropologo che dà, una sua traduzione culturale⁷⁷, tra l'altro, in alcuni casi, lo fa passando per una raccolta di oggetti e documenti non direttamente raccolti da lui sul campo (nel caso di collezioni provenienti da forme di collezionismo spontaneo, o di riorganizzazioni di collezioni già esistenti) in questi casi, a monte, è già stata fatta una prima scelta culturale di cosa salvare, cosa merita di essere ricordato; dall'altra parte l'allestimento è visto da visitatori eterogenei che possono avere traduzioni completamente diverse. Ma il circuito museale non si esaurisce qui perché bisogna tener conto anche di coloro che di quella cultura sono i diretti portatori, con la loro interpretazione. Le domande più interessanti che il

⁷⁴ Docente di Antropologia culturale all'Università La Sapienza di Roma, direttore e progettista dell'Etnomuseo dei Monti Lepini di Roccaporga (LT), del Museo del Brigantaggio a Itri (LT), membro del direttivo di Simbdea, Direttore della rivista *Antropologia Museale*, tra i responsabili del *Tocatì*, Festival Internazionale dei Giochi di Strada (VR), quest'anno alla sua undicesima edizione.

⁷⁵ Cfr. PADIGLIONE V., *Interpretazione e differenze. La pertinenza del contesto*, Roma, Kappa Ed., 1996.

⁷⁶ Giovanni Kezich, antropologo, è il Direttore del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina a San Michele all'Adige (TN). KEZICH G., *Culture vivise: museo*, in *Antropologia Museale*, n.16. 2007.

⁷⁷ A tal proposito si cita la mostra del 2002/2003 tenutasi al Museo Etnografico di Neuchâtel in Svizzera curata dall'allora Direttore Jacques Hainard. La mostra usa un provocatorio sguardo metamuseologico, accostando l'interesse verso le altre culture e il lavoro dell'allestimento a una serie di metafore culinarie estremamente interessanti (es. l'appetito viene classificando). Per approfondimenti si veda la voce *Le Musée cannibale* dal sito ufficiale del museo.

dibattito teorico si era posto a metà degli anni Novanta e che ancora oggi rappresenta una sfida, è proprio come palesare nel museo l'interpretazione nativa e come dare sostanza concreta alla dimensione riflessiva, rendendo ben visibile che l'interpretazione data attraverso l'allestimento è solo una delle possibili scelte, e il processo che ha portato a tale interpretazione.

Padiglione inoltre sottolinea l'importanza dei musei etnografici locali perché rappresentano l'unica risorsa a disposizione per la documentazione del patrimonio culturale locale, inoltre evidenzia come ormai da molti anni, in linea con la citata Nuova Museologia francese, l'antropologia museale italiana sia passata dalla triade edificio-collezione-pubblico a quella territorio-patrimonio-popolazione. D'altra parte denuncia come alcuni musei etnografici siano ancora imbrigliati in approcci ormai destituiti dal dibattito scientifico (evoluzionismo, materialismo culturale) perché consentono facilmente di costruire delle interpretazioni totalizzanti e delle pratiche di identità semplificanti. Sia tempio che *forum* quindi, un museo che rimane vivo giocando sui contrasti, sulle complementarità.

Nel caso dei musei etnoantropologici l'interrelazione con il territorio locale di riferimento, è vitale, il rapporto tra museo e territorio è stato oggetto di numerose riflessioni tra le quali quella di Maria Clara Ruggeri Tricoli⁷⁸, la quale ha osservato come la museologia contemporanea tenda ad essere una museologia "locale" e propone tre possibilità per il museo del futuro: il museo-errante (che privilegia sedi non istituzionalizzate e quartieri degradati), il museo-spettacolo (mette in scena e non espone solo) e il museo-locale (in senso stretto).⁷⁹ L'aspetto interessante delle sue riflessioni e che risulta importante in questa sede, è proprio il suo concetto di museologia locale, una museologia con un forte senso del luogo, quest'ultimo termine è preferito a "territorio" perché ne restituisce il senso di profondità, di radicamento, di forti relazioni con oggetti e persone che quel luogo contiene. I luoghi hanno un'importante caratteristica, sono attraversati da segni, da una rete invisibile di nodi che permettono di leggerlo, capirlo ricordarlo. Ma questi segni, sono mutevoli e a volte, ri-conoscere il luogo diventa difficile. Allora è necessaria una museologia che si combini all'ecologia, alla storia, alle tradizioni e che porti alla riscoperta del paesaggio, dei suoi ritmi, dei suoi gesti, dei suoi oggetti: persone che usano cose e attraversano luoghi.

Si evidenzia quindi l'esigenza di un museo con un ruolo molto complesso: deve dare consistenza alle memorie culturali collettive, dove gli oggetti, i luoghi e le storie sono reali e simbolici insieme e hanno una forte connotazione emotiva, incarnando valori materiali e immateriali⁸⁰. Il dare spazio ai luoghi nel discorso museale è sicuramente un'opportunità enorme per far sì che il museo DEA

⁷⁸ Docente di allestimento e museografia alla Facoltà di Architettura di Palermo. RUGGERI TRICOLI M.C., *Luoghi, storie, musei*, Palermo, Dario Flaccovio Ed., 2005.

⁷⁹ L'autrice a sua volta riprende la tripartizione di A. MOTTOLA MOLFINO in *L'etica dei musei*.

⁸⁰ La Tricoli cita a sua volta J. ASSMANN, *La memoria culturale*, Torino, Einaudi, 1997.

diventi luogo di autoidentificazione per la comunità e luogo di interpretazione e scambio per i visitatori esterni; per far questo, chi scrive ritiene necessario che il museo non perda mai lo stretto contatto tra oggetti e luogo, mettendo a fuoco le relazioni tra luogo e comunità. La Ruggeri Tricoli usa l'espressione "occuparsi di storie per spiegare i luoghi"⁸¹ che risulta una sintesi perfetta del legame tra luogo, abitanti e loro prodotti, facendo questo il museo non deve poi mai scadere nel rimpianto del passato, ma riproporlo come "esperienza autentica e coniugato a nuove forme di storia con il territorio".⁸² Il rapporto tra museo e luogo, territorio locale, diviene così un elemento prezioso per valutare la partecipazione della comunità locale alla crescita della cultura collettiva, quest'ultima è, per chi scrive, il fine ultimo del museo e non passa necessariamente per l'attività di informare.

Dello stesso avviso è anche Padiglione il quale sottolinea la forte vocazione dei musei demotnoantropologici a privilegiare uno stretto rapporto con il territorio⁸³, un territorio dal quale provengono non solo le collezioni e i collezionisti, ma anche molti di coloro che nel museo lavorano, di coloro che al museo vanno e i politici di riferimento: quei luoghi sono rappresentati nelle loro sale, quel luogo fornisce possibili finanziamenti e risorse umane, verso quel luogo deve indirizzarsi l'azione culturale del museo.

Ormai risulta impensabile per un museo DEA che si voglia definire contemporaneo, non considerare come i beni culturali che valorizza sono costruiti sul territorio di riferimento, e non instaurare un dialogo con chi, sul territorio, agisce oggi, siano operatori culturali, pubblici, insegnanti, rappresentati politici, amministrazioni, studiosi, associazioni, etc...⁸⁴

Quello che emerge chiaramente è che ormai nessun museo può più permettersi di essere semplicemente una scatola delle memorie ma deve necessariamente porsi sia come luogo di conoscenza e ricerca scientifica ma anche di aggregazione sociale, di ridefinizione identitaria e di crescita culturale e civile. Simona Bodo⁸⁵, ha definito il museo come "relazionale" proprio per restituirne questa natura complessa e articolata ed esaltarne la dinamicità: la realtà museale è composita e si configura come una rete di relazioni tra il museo, il territorio, gli *stakeholders*⁸⁶, e la comunità.⁸⁷ Il museo deve quindi sviluppare una competenza comunicativa nuova, basata sulla

⁸¹ RUGGERI TRICOLI M.C., *Luoghi, storie, musei*, pag.21.

⁸² Ivi, pag .49.

⁸³ Cfr. PADIGLIONE V., *Piccoli etnografici musei*, in *Antropologia museale*, n.1, 2002, pp. 20-24.

⁸⁴ Cfr. BRAVO G.L., *Cultura popolare e beni culturali. Problemi di ricerca e catalogazione*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1979. Limitatamente ai capitoli 1-3.

⁸⁵ Ricercatrice in campo museologico e museografico alla Fondazione Giovanni Agnelli.

⁸⁶ Termine molto usato anche in museologia intendendo "i portatori di interesse", coloro che hanno un qualche interesse nella sfera dell'istituzione museo.

⁸⁷ Cfr. BODO S. (a cura di), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Torino, Fondazione G. Agnelli Ed., 2000.

comprensione e la valorizzazione delle risorse disponibili, lo sviluppo di un rapporto di qualità con i pubblici, un'azione sinergica tra i diversi elementi del contesto culturale.

In tema di identità del museo si presenta anche il problema, non secondario, di gestire la propria identità e di comunicarla al pubblico⁸⁸, come comunicare la propria personalità, gli scopi, la storia, i valori, gli obiettivi e le strategie del museo: in questo senso allora l'identità del museo si manifesta attraverso il personale che rappresenta l'istituzione (dal custode al direttore), dalla comunicazione efficace ai pubblici (esterni ed interni: politici, volontari, amministrazioni), uso di simboli (il logo sta assumendo grande importanza) e la scelta del nome⁸⁹, e sarà un'identità mai autoreferenziale ma sempre connessa al contesto sociale in cui il museo opera, possibilmente mai unica ma calibrata verso diverse fasce di pubblico.

C'è poi il fatto innegabile che il museo, prendendo in prestito il termine ciresiano, è museograficamente vivo, sotto molti aspetti: non solo parla la sua lingua, ma esprime la vita di chi, quella determinata cultura, l'ha creata, ed esprime la vita di chi, quella cultura, l'ha tradotta, ed esprime la vita di chi, quella cultura, la legge, la guarda, camminando tra le sale; perché *l'oggetto*, secondo chi scrive, è *poliglotta*, parla molte lingue: quella di chi l'ha costruito, di chi l'ha fruito, di chi lo raccoglie, di chi lo espone, di chi lo guarda. Nel museo, queste voci, confluiscono, si mescolano, si sovrappongono, si scavalcano, alcune, troppo deboli, si percepiscono solo con grande attenzione, come un bisbiglio.

1.2 IL DISCORSO MUSEOGRAFICO: GLI OGGETTI NEL MUSEO COME RELAZIONI, SEGNI, SIMBOLI

Si può capire perché sia così diffuso uno scarso entusiasmo nei confronti dei musei etnoantropologici⁹⁰: lo statuto dell'oggetto non può essere solo quello di rappresentare la "storia popolare", suscitare un rimpianto per una vita perduta, tecniche e credenze ormai sorpassate, maestrie artigianali perdute per sempre; insomma per sintetizzare: conservare l'autentico, il

⁸⁸ Per un preliminare approfondimento si veda: MCLEAN F., Costruzione e veicolazione dell'immagine dei musei d'arte: verso nuovi concetti di marketing museale, in S. BODO (a cura di), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, pp. 61-80.

⁸⁹ Questo tema rappresenta spesso una nota dolente per molte realtà museali di medie e piccole dimensioni che non dispongono delle risorse necessarie per farsi conoscere in maniera adeguata. Per approfondimenti sul tema nel caso di studi oggetto della presente tesi si veda il capitolo quinto.

⁹⁰ Su questa linea è famoso il saggio di BOON J.A., Perché i musei mi mettono tristezza, in I. KARP, S. LAVINE (a cura di), *Culture in mostra: poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, Clueb, 1995, pp. 137-168. "Tutti i musei, assolutamente tutti, senza distinzioni, mi mettono tristezza" e ancora "L'esperienza in sé del museo: una commedia di esemplari alla ricerca di un contesto, bizzarramente etichettati, guardati da *loin* o *à proche*" "luoghi in cui incontrare una musa storica di saccheggio esponenziale". Le citazioni sono, rispettivamente, a pag. 137, 138, 142.

genuino, l'originale. Nonostante questa ideologia sia ormai superata da tempo sono ancora molti allestimenti museali che restano "fermi" agli inizi del Novecento, per svariati motivi di mancanza di risorse, professionalità o, semplicemente, di volontà; ma questi musei, già da molti anni, non bastano più, nell'afonia degli oggetti il visitatore sente che manca qualcosa: il valore d'uso, il rapporto tra oggetti, le trasformazioni di significato, le relazioni in cui si collocano e i contesti, perché ambiente fisico, pratiche, azioni, rappresentazioni sono *embodied and embedded*, sono, forzando un po' il concetto, fatti sociali totali.

Si evidenzia quindi una museografia che deve riflettere attentamente sui modi in cui la diversità culturale viene raccolta, presentata, mostrata: per dare consistenza alle memorie culturali si deve riconcettualizzare il rapporto tra gli oggetti, i luoghi e le storie, che sono reali e simbolici insieme, e hanno una forte connotazione emotiva, incarnando valori materiali e immateriali, renderli quindi, "testimoni culturali".⁹¹

Bronzini parla di commistioni tra noi e le cose per non mummificare l'oggetto, di considerare sia l'elemento oggettuale che quello umano⁹²; Giulio Angioni⁹³ sottolinea l'importanza dei saperi impliciti nel fare: esperienze, abilità, tecniche, conoscenze incorporate implicite negli oggetti; lo studioso evidenzia come questo patrimonio sia depositato non solo nella memoria orale ma nella memoria corporea, operativa e debba essere tenuta in considerazione nelle fasi di musealizzazione.⁹⁴ Proprio perché gli oggetti esposti nei musei DEA appartengono per la maggior parte alla quotidianità (anche se passata), non possono vivere in splendida solitudine: saperi, contesto, relazioni, tecniche e pratiche sono fondamentali e solo così il museo diventa un centro culturale vitale.⁹⁵

Una delle sfide più affascinanti che coinvolge il discorso museologico in campo demotnoantropologico consiste proprio nel fatto che l'oggetto è spesso percepito come tipico, "esemplare di qualcosa", si tende a darne una rappresentazione passiva e statica che contrasta con il concetto di memoria che invece dà l'idea di vitalità, rielaborazione continua. Eppure gli oggetti

⁹¹ Quest'ultima espressione è di Hélène Balfet. Si veda, per un ulteriore approfondimento, BALFET H., L'analisi etnologica degli oggetti tecnici, in P.G. SOLINAS (a cura di), *Gli oggetti esemplari. I documenti di cultura materiale in antropologia*, Siena, Ed. Del Grifo, 1989, pp. 17-25.

⁹² Cfr. BRONZINI G.B., *Homo laborans. Cultura del territorio e musei demologici*, pag. 50.

⁹³ Esperto di cultura materiale italiana, docente di Antropologia culturale all'Università di Cagliari.

⁹⁴ Cfr. ANGIONI G., Fare, pensare, dire, mostrare, in F. DI VALERIO (a cura di), *Contesto e identità. Gli oggetti fuori e dentro i musei*, Bologna, Clueb, 1999, pp.209-217; ANGIONI G., Alla ricerca del tempo perduto, in P.G. SOLINAS (a cura di), *Gli oggetti esemplari. I documenti di cultura materiale in antropologia*, pp. 43-50.

⁹⁵ Mario Turci sottolinea come il museo d'etnografia rappresenta la scissione tra produttore e prodotto "per consegnare l'uno alla Storia, l'altro all'Etnografia", un oggetto non rappresenta solo sé stesso, ma l'uomo che sta dietro, deve quindi rendere intelligibile il mondo che quell'oggetto racchiude; esporre non è un'operazione che implica solo il suscitare attenzione sull'oggetto, ma trovare il modo migliore per rappresentare quel mondo vissuto. Cfr. TURCI M., Museo d'antropologia, in KEZICH G., TURCI M. (a cura di) *Caratteri, rappresentazioni e progetti dei musei antropologici, demologici ed etnografici*, pp. 193-208.

sono polivocali è quindi necessario, quanto difficile, restituire il senso di essere stato usato, di essere appartenuto a qualcuno che l'ha costruito, usato, rattoppato, sfruttato fino all'ultimo e poi riadattato ad altro uso, è stato in poche parole, "vissuto".

Nel 1991 Cirese divide i beni demologici in tre tipologie⁹⁶: beni immobili, beni mobili e quelli che lui definisce come beni volatili (termine mutuato dalla chimica), beni non durevoli i quali per essere fruiti più volte devono essere ri-eseguiti e che non possono essere documento di se stessi. I beni volatili sono specifici delle discipline demoetnoantropologiche: narrazioni orali, riti, canti, feste...È chiaro che questo ultimo tipo di beni richieda sia in fase di ricerca, che di catalogazione e di documentazione una competenza specifica del ricercatore che si basi sulle discipline antropologiche⁹⁷; in più, nel museo, l'eventuale allestimento espositivo di questa tipologia di beni, il quale presuppone una rottura totale dal contesto, diventa particolarmente difficile, obbligando i musei a supporti comunicativi diversi, audio e video per dare a questi beni intangibili una vita "altra", un altro tipo di relazioni. I musei demologici quindi non devono più accontentarsi della sola raccolta di oggetti, è necessario mostrare non soltanto gli oggetti ma come operavano nella quotidianità e diventare un centro di studio, di investigazione, di documentazione e di ricerca.⁹⁸ Nel 2002 ritorna sull'argomento con una puntualizzazione: la Convenzione UNESCO⁹⁹ utilizza il termine intangibile tradotto in diverse lingue con immateriale, ma come può, si chiede l'antropologo, un canto essere immateriale, privo di fisicità, per chi lavora quotidianamente con i beni DEA è difficile trovare una totale immaterialità, a questo punto è secondo lui antropologicamente più corretto intangibile, e ancora di più volatile (Cirese amava molto provocare con i termini) che ne rende a pieno la non durabilità, inoltre propone un'altra espressione che ne restituisce la diversa museabilità: beni inoggettuali che si musealizzano attraverso l'oggettualità (es. immagine, un documento sonoro).

Prelevare un oggetto e re-immetterlo nel museo: questa è la radice della razionalità che Cirese vede dentro al museo, in più il museo locale deve "ricostruire il tessuto in cui gli oggetti si

⁹⁶ Questa ripartizione è presente in diversi scritti di Cirese, si veda, a titolo di esempio, CLEMENTE P., MOLTENI G. (a cura di), *Cirese A. M. beni volatili, stili, musei. Diciotto altri scritti su oggetti e segni*, Prato, Gli Ori, 2007, pp. 133-156.

⁹⁷ Nel 1989, Cirese redige un documento per la Commissione Nazionale per la Formazione e la Ricerca nelle scienze umane, l'indagine evidenziava la scarsità di percorsi formativi per le discipline demoetnoantropologiche, la necessità di figure professionali specifiche e di collaborazione tra università e musei. Si veda: Cirese a. M., *Le discipline demoetnoantropologiche in Italia*, in *Le discipline umanistiche. Analisi e progetto*, Supplemento al Bollettino "Università e ricerca", Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1991.

⁹⁸ Cirese non era contrario alla creazione di copie degli strumenti e dei meccanismi per permettere ai visitatori di esperire personalmente.

⁹⁹ Per approfondimenti sulla Convenzione si vedano pp. 98, 99 del presente lavoro.

connettono gli uni con gli altri e con il resto della vita familiare e sociale”¹⁰⁰ (*ergo* i nessi sintagmatici), non deve scimmiettare la vita ma rappresentarla e il conservatore, in un certo senso, lavora per il futuro, perché offre ai fruitori del futuro i documenti per costruire un passato.¹⁰¹

Allievo di Cirese all’Università di Cagliari, Pietro Clemente¹⁰² rappresenta il secondo caposaldo della museografia antropologica italiana, all’inizio della sua attività le sue opinioni rispecchiavano la linea guida del suo maestro, ben presto però inizia a concepire una sua idea di museo e di museografia: il museo è uno strumento di comunicazione di massa oltre che di tutela e devono essere progettati dal punto di vista dell’utente, nella consapevolezza dell’importanza non solo di cosa un’esposizione dice, ma di come la dice, di quale logica comunicativa segue; l’autore sottolinea come l’oggetto “è indice di rete di relazioni tecniche, produttive e sociali”¹⁰³ da rendere attraverso il metalinguaggio.

Lentamente inizia un distacco dalla concezione di Cirese che vedeva il metalinguaggio come riappropriazione critica del passato del mondo contadino, nel suo museo-discorso, l’oggetto è segno d’altro ma diventa discorso sulle cose. È a questo punto che delinea un suo approccio personale alla museografia etnografica, che ha lo scopo di comunicare con le memorie, le fantasie, l’immaginazione dei fruitori potenziali, un approccio quasi fenomenologico. Nei suoi scritti tra il 1989 e il 1990, i più “famosi” sui musei¹⁰⁴, lo studioso sottolinea come Cirese, lasci qualcosa in sospeso, per Clemente la rappresentazione ha una valenza semantica legata alla scena teatrale e quindi passa da un museo-discorso-metalinguaggio a un museo-discorso-scenario, il museo come messa in scena: è questo il punto focale per l’autore, che fa sì che il museo si proponga come esperienza percettiva completa.¹⁰⁵

Per la museologia antropologica di Clemente il museo non deve tesaurizzare, deve rappresentare, suscitare nostalgie, sostenere le identità locali, avere un ruolo educativo nelle scuole per saper riconoscere il proprio passato, formare un’esperienza di massa. Non basta riappropriarsi in modo critico del passato, il museo deve “arricchire l’esperienza comune di possibilità future” e

¹⁰⁰ CLEMENTE P., MOLteni G. (a cura di), *Cirese A. M. beni volatili, stili, musei. Diciotto altri scritti su oggetti e segni*, pag. 10.

¹⁰¹ Ivi, pag. 87.

¹⁰² Presidente di Simbdea, e di IDAST (Istituto demotnoantropologico e di storia orale della Toscana), docente di Antropologia culturale all’Università di Firenze, fondatore della rivista *Ossimori*, direttore del 2003 della rivista *Lares*, membro della redazione della rivista *Antropologia Museale* dal 2002, presidente del Comitato scientifico della Fondazione Museo Ettore Guattelli di Ozzano Taro (PR).

¹⁰³ CLEMENTE P., *Graffiti di museografia antropologica italiana*, Siena, Protagon Ed., 1996, pag. 72.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 27-53. In queste pagine si forniscono tutti i dettagli delle diverse occasioni nelle quali Clemente ha elaborato i suoi vari scritti confluiti poi nel libro. In questo caso si tratta di interventi a diversi convegni tra il 1989 e il 1990. In particolare questi quattro scritti, che corrispondono ai cap. 5-8 del libro, sono anche confluiti con i medesimi titoli in una dispensa che lo stesso Clemente ha predisposto per il suo corso di Introduzione all’antropologia museale nel Corso di laurea in Teorie e pratiche antropologiche dell’Università La Sapienza di Roma nell’A.A. 2003/2004. La dispensa è stata pubblicata da Aracne nel 2004.

¹⁰⁵ Cfr. CLEMENTE P., *Museografia e comunicazione di massa*, Roma, Aracne, pag. 44.

ancora “il museo si deve appaerare al suo spazio per spaesare il visitatore”.¹⁰⁶ Per far questo il museo-scenario deve ricorrere a un'estetica museale, alla scenografia museografica, creare un percorso comunicativo come una sceneggiatura.

Allontanatosi sia dal museo di impostazione positivista sia da quello razionalista, per Clemente è nel campo delle arti applicate, senza troppe parole, che la museografia antropologica deve trovare il suo spazio; sottolinea il valore della fotografia come forma comunicativa insostituibile, sostiene, condivisa da chi scrive, la possibilità di effettuare delle stratificazioni temporali attraverso le fotografie, della loro importanza per la presenza dell'uomo oltre all'oggetto, del gesto, della postura.¹⁰⁷ Evidenzia poi la necessità, anch'essa quanto mai attuale, di una museografia attenta alle diverse forme di socialità, al rapporto con la natura, ai saperi pre-industriali, alla creazione di collegamenti tra museo e centri di produzione locali che vogliono investire sul valore del territorio e le sue risorse. Dunque per Clemente è necessario che il museo sia un luogo di percezioni e eventi comunicativi legati all'estetica, uno spazio il cui uso sia sociale e culturale, utilizza la nozione di metalinguaggio facendola divenire rappresentazione delle cose della vita, una rappresentazione che diventa quasi una scenografia.

Ciò che si deve sottolineare del contributo di Clemente è che in un momento storico dove ormai la memoria della marginalità era divenuta marginale (non solo per le istituzioni ma per gli stessi portatori) il museo DEA con i suoi oggetti deve individuare nuove forme di comunicazione: la vita si deposita sugli oggetti, si aggrega a loro, diventano “tracce materiali del trascorrere del tempo”¹⁰⁸, il museo può rileggere negli interstizi del presente solo se ha capacità di futuro, di immaginazione, i musei etnoantropologici hanno un senso solo se il passato è fonte di futuro.¹⁰⁹ Ecco perché è necessario che diversi linguaggi comunicativi si aggregino tra loro come la scenografia, le ultime tecnologie multimediali, la voce dei protagonisti, la poesia, l'arte.

Come Clemente, anche Ferdinando Mirizzi¹¹⁰ ribadisce la capacità evocativa degli oggetti e sottolinea il fatto che gli oggetti non sono tanto dei documenti ma testimonianze di vite vissute, con un forte valore biografico, per questo motivo guarda positivamente a certe forme di collezionismo spontaneo, in grado di trasmettere non solo conoscenza ma le emozioni che l'oggetto può esprimere. Se per Clemente il museo è un luogo percettivo, iconico, immersivo¹¹¹, per Mirizzi allora il museo etnografico deve utilizzare codici comunicativi diversi e in questo viaggio-

¹⁰⁶ Cfr. CLEMENTE P., *Museografia e comunicazione di massa*, pp. 54, 55.

¹⁰⁷ Ivi, pag. 77.

¹⁰⁸ CLEMENTE P., MOLTENI G. (a cura di), *Cirese A. M. beni volatili, stili, musei. Diciotto altri scritti su oggetti e segni*, pag. 18.

¹⁰⁹ Cfr. CLEMENTE P., *Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei*, Roma, Carroci, 1999.

¹¹⁰ Docente di antropologia all'Università della Basilicata, membro del direttivo di SIMBDEA.

¹¹¹ Cfr. CLEMENTE P., *Culture visive: poetiche*, in *Antropologia Museale*, n.16, 2007.

immersione il visitatore costruisce le sue poetiche; quindi il principio fondamentale della museografia è la capacità degli oggetti, collocati in uno spazio, di evocare memorie attive.¹¹²

Qual è dunque lo statuto degli oggetti nel museo considerando che solo nell'uso locale e particolare trovano la loro ragione d'essere? Sembra impossibile poter restituire nell'esposizione quel dinamismo, quella capacità di interagire con chi li usa, quella non neutralità che li contraddistingue e che nella decontestualizzazione, alla base di ogni operazione museografica, si perde.¹¹³ Le riflessioni più significative degli ultimi anni in questo senso puntano molto sulle potenzialità dell'operazione di traduzione che nella ri-collocazione museale si può attivare, quasi alla ricerca di una lingua di scambio che consenta almeno di cogliere alcune sfumature.

Uno dei risvolti più stimolanti è rappresentato da una concezione del museo visto come uno dei diversi modi di pensare e di scrivere sulla cultura attraverso un'osservazione partecipante: il museo è un racconto narrativo oggettuale e inoggettuale, tra i fautori di questa linea teorica vi è Mario Turci¹¹⁴: il museo deve pensarsi come un testo, luogo delle possibili traduzioni di cultura¹¹⁵, capace di gettare un ponte tra percezione e osservazione, visione e memoria, deve comunicare relazioni; non basta l'atto di esporre; non basta dare informazioni per compiere un'operazione museografica antropologica: "esporre etnografie assume il valore d'esposizione di scritture quando l'etnografia "al museo" individua gli oggetti quali elementi capaci di porsi quali indicatori di senso"¹¹⁶, lo studioso quindi vede il museo etnoantropologico come luogo della riflessione dove le

¹¹² Cfr. MIRIZZI F., *Culture visive: oggetto*, in *Antropologia Museale*, n.16, 2007.

¹¹³ Cfr. LA CECLA F., *Come stanno le cose. Il nuovo statuto degli oggetti*, in A. BORSARI (a cura di), *L'esperienza delle cose*, Genova, Marietti, 1992, pp. 27- 49.

¹¹⁴ Direttore dell'Istituto dei Musei Comunali e Fondazione Focus (tra cui il Museo degli Usi e costumi della Gente di Romagna) a Sant'Arcangelo di Romagna, coordinatore, nel 1995, della Sezione di Antropologia museale delle AISEA, docente all'Università di Perugia, Direttore del Museo Ettore Guattelli a Ozzano Taro (PR).

¹¹⁵ Sicuramente una scossa è arrivata tra la fine degli anni '80 e gli inizi degli anni '90 con l'opera di J. CLIFFORD, MARCUS, *Scrivere culture. Politiche e poetiche in etnografia* si tratta di un insieme di diversi saggi che riflettono sulle culture come testi da leggere, ma anche di un'etnografia che produce testi, decodifica e interpreta; chiaro, come già evidenziato, il carattere autoriflessivo dell'operazione di scrittura etnografica, modellata in base a determinate scelte, Clifford parla di "parzialità, di verità incomplete", non esiste una traduzione perfetta, dipende dall'abilità nell'uso delle lingue coinvolte, si riflette sull'utilizzo del presente etnografico (che di fatto è un passato), di un tempo perduto fissato nel testo e salvato. In questo caso, estendendo il concetto di base, si parla di politiche e poetiche dell'allestimento etnografico, processi di acquisizione, modalità di decostruzione.

Se è chiaro che la scrittura etnografica non è mai neutrale, se già normalmente, sul lavoro di campo, vi sono difficoltà di traduzione e l'antropologo deve collocarsi dentro il quadro, nel museo tutto si complica: luogo dove gli oggetti non parlano, dove parlano le persone che quegli oggetti raccolgono, decodificano, espongono.

¹¹⁶ TURCI M., *Esporre etnografie*, in *Ricerca Folklorica*, n.39, 1999, pag.3. Il numero della rivista è dedicato interamente all'Antropologia museale.

istanze antropologiche possano tradursi in didattica, dove le discipline DEA possono esprimersi in forma di museo, in tale contesto, non si può parlare di “visita” ma di “navigazione”.¹¹⁷

Nel museo ogni oggetto assume il valore di simbolo, di un qualcosa che significa qualcos'altro, allora la comunicazione dell'identità non risiede nella natura degli oggetti ma nella scrittura che da una lettura creativa di realtà assenti, di eventi, ogni oggetto è come un'orma, un segno e il museo diviene il luogo del visibile (l'oggetto) e dell'invisibile (l'uomo), luogo della narrazione e della rappresentazione. Nel museo allora quelle sfumature invisibili che parlano di bisogni, scelte, mezzi disponibili, risorse, possono palesarsi: “nel museo che ha accettato le sfide [...] la dimensione ergo logica è stata invitata a spostarsi sul piano delle note a piè di pagina, per lasciare spazio alla coralità dei segni, dei codici narrativi e alla sinfonia delle voci”.¹¹⁸

Turci teorizza una museografia etnografica che privilegi la densità biografica degli oggetti, scritture espositive che offrano narrazioni, critica aspramente i musei che offrono solo documenti storici, e non scritture “figlie della ricerca sul campo”.¹¹⁹ Con scritture espositive che offrano “narrazioni”, Turci intende un allestimento che segua le categorie formali della *fabula* (fatti raccontati in ordine cronologico e selezionati in base ai rapporti causa-effetto) e dell'*intreccio* (fatti raccontati disposti liberamente dal narratore): la *fabula* ha il valore di documento ed è la base che sostiene la trama dell'*intreccio*.¹²⁰ Se nell'allestimento si costruisce una scrittura etnografica che resta sempre aperta al cambiamento, allora il museo si riconnette alla sua natura etnografica.

Rifiutando ogni idea di fissità degli allestimenti, di rigidità informativa, ha sostenuto l'importanza di linguaggi che offrono possibilità di scelta al visitatore in base al proprio immaginario invita a organizzare oggetti come organizzare parole, un museo dove la scrittura etnografica deve prendere il posto del mero esporre, un museo che offre rappresentazioni in grado di descrivere le relazioni tra oggetti e di possibilità di scambio con i visitatori, “nei segni dell'avvenuto il museo può individuare quegli ambiti di senso utili per la sua stessa vitalità [...] l'apertura di vie per una riflessione sul contemporaneo e sul futuro”.¹²¹

¹¹⁷ Turci cita la prospettiva delle navigazioni del “noi” di Francesco Remotti in Noi, Primitivi. TURCI M., Museo d'antropologia, in KEZICH G., TURCI M. (a cura di) *Caratteri, rappresentazioni e progetti dei musei antropologici, demologici ed etnografici*, pag. 198.

¹¹⁸ TURCI M., Uomini, oggetti, musei, in F. DI VALERIO (a cura di), *Contesto e identità. Gli oggetti fuori e dentro i musei*, pp. 163.

¹¹⁹ TURCI M., *Eredità in discussione: allestimento area/tema*, in *Antropologia Museale*, n.30, 2011, pag.44.

¹²⁰ Ivi, pp. 44-45. Turci cita espressamente un'opera di Italo Calvino, *Le città invisibili*, in particolare la descrizione del museo della città di Fedora: per lui il paradigma della costruzione del museo come laboratorio di ipotesi narrative. Si veda CALVINO I., *Le città invisibili*, Milano, Oscar Mondadori, 2013, pp.31-32.

¹²¹ TURCI M., Uomini, oggetti, musei, in F. DI VALERIO (a cura di), *Contesto e identità. Gli oggetti fuori e dentro i musei*, pag. 168.

Questa riflessione, condivisa da chi scrive, porta quindi ad un nuovo statuto dell'oggetto, materiale o immateriale che sia, una volta varcata la soglia del museo e collocato all'interno di un discorso museografico: non esiste più per fare, ma per rappresentare; se si parte da questo assunto un approccio di analisi dell'oggetto da un punto di vista esclusivamente descrittivo, comparativo, funzionale, tecnico, rinuncia a tutta una serie di informazioni, il più delle volte implicite, sul suo possessore, sulle variazioni formali dettate dall'*habitus*, sulle strategie adottate come risposta ad esigenze contestuali particolari.¹²²

1.3 IL MUSEO È IL PUBBLICO

Il museo è il pubblico: questo è il titolo di un interessante lavoro curato da Silvia Mascheroni, che evidenzia uno degli attori principali nelle dinamiche museali¹²³: chi va al museo; l'interesse nei confronti del pubblico e del rapporto museo e i diversi pubblici (ad esempio il processo di fruizione museale, l'immaginario dei visitatori) sono ormai comunemente discusse in sede di incontri internazionali, nazionali e regionali¹²⁴, di conseguenza si hanno a disposizione molte fonti bibliografiche le quali forniscono molteplici spunti ma tutte vedono i musei come medium tra aspettative ed esperienze concrete di visita, e danno molta importanza alle strategie didattiche ed educative intraprese.

Un punto di svolta importante nell'analisi del rapporto con i pubblici è sicuramente rappresentato dalle teorie culturali della rappresentazione e della ricezione museale: quest'ultime sono quindi considerati processi culturali, Constance Perin parla di musei come esperienze¹²⁵ e sostiene come i visitatori debbano essere presi in considerazione in base ai quadri di riferimento attraverso i quali filtrano le loro esperienze di fruizione del museo, le loro "letture" sono molto eterogenee e vengono attuate in base a strumenti e sistemi interpretativi che portano con se

¹²² Cfr. BROMBERGER C., Tecnologia e analisi semantica degli oggetti: per una semio-tecnologia, in P.G. SOLINAS (a cura di), *Gli oggetti esemplari. I documenti di cultura materiale in antropologia*, pp. 153-191. L'autore nel saggio critica l'impostazione di J. Baudilliar nel suo *Il sistema degli oggetti*, basata esclusivamente su una teoria della prestazione sociale e della comunicazione. Le caratteristiche morfologiche che individuano un oggetto rispetto ad altri appartenenti alla stessa serie, sono essenzialmente arbitrarie.

¹²³ MASCHERONI S., ZANELLI D. (a cura di), *Il museo è il pubblico*, Milano, Lupetti Ed., 2009.

¹²⁴ Si cita, a titolo di esempio, e perché riferita alla Regione Veneto, la IV Conferenza Regionale dei Musei del Veneto, del settembre del 2000 dall'emblematico titolo: *Il museo dalla parte dei visitatori*. Gli atti sono curati da Luca Baldin.

¹²⁵ Specialista di antropologia culturale, si occupa del pensiero e della pratica sociale nella contemporaneità, ha svolto una ricerca sui visitatori del NMNH della Smithsonian Institution. Cfr. PERIN C., Il circuito comunicativo: musei come esperienze, in I. KARP, C. MULLER KREAMER, S. LAVINE (a cura di), *Musei e identità: politica culturale delle collettività*, pp. 169-222.

all'interno dell'esposizione e che sono culturalmente determinati.¹²⁶ L'attenzione nei confronti delle risorse culturali alle quali i pubblici attingono dovrebbe diventare un elemento imprescindibile per i curatori nell'organizzazione delle mostre: la comunicazione dipende da queste risorse, i visitatori così sviluppano una comprensione più attiva e partecipante, si fanno coautori.

La riflessione si inserisce perfettamente nelle teorie di Michael Baxandall il quale, partendo dal fatto che la visita si risolve principalmente nel guardare, che non si tratta solo di valutare l'oggetto ma anche la cultura da cui proviene, nel caso di esposizioni o mostre antropologiche¹²⁷, all'interno dell'evento sociale individua tre elementi culturali coinvolti: le idee, i valori, gli obiettivi della cultura da cui i manufatti provengono, quelli dei curatori, quelli dei visitatori-osservatori. Una delle conseguenze di questa tesi è che l'allestimento è un campo dove questi tre elementi sono in gioco, tre bagagli culturali distinti non necessariamente condivisi, ma che possono trovare un punto di contatto/confronto nello "spazio" esistente tra la didascalia e l'oggetto esposto. Il curatore individua nell'oggetto il segno di un fatto culturale e cerca di comunicarlo attraverso la didascalia, i pannelli esplicativi, la disposizione ma il visitatore, muovendosi nello spazio tra oggetto e questi elementi non è un soggetto passivo da indottrinare ma si muove con e per i propri scopi¹²⁸, è necessario che il curatore incentivi questa partecipazione attiva ampliando il più possibile lo "spazio".

Un altro elemento rilevante all'interno del medesimo dibattito è rappresentato dalle riflessioni di Eilean Hooper-Greenhill la quale sostiene un modello comunicativo nei musei¹²⁹ che vede la partecipazione del pubblico alla costruzione dei significati.¹³⁰ La studiosa distingue un primo modello di comunicazione ai visitatori che utilizza il trasferimento di informazioni dall'altro verso il basso, dal comunicatore al ricevente, in modo unidirezionale (comune a moltissimi musei e modello di ispirazione modernista-illuminista: il curatore decide tema, oggetti, testi, l'educatore decide il programma didattico). La conoscenza in questo caso è un processo oggettivo, univoco, è il

¹²⁶ Esattamente come chi progetta l'allestimento, i visitatori sono *bricoleurs*, per costruire significati attingono a repertori simbolici ed esperienze personali e collettive attraverso operazioni culturali di categorizzazione, spiegazione, valutazione. Cfr. PERIN C., Il circuito comunicativo: musei come esperienze, in I. KARP, C. MULLER KREAMER, S. LAVINE (a cura di), *Musei e identità: politica culturale delle collettività*, pag. 186.

¹²⁷ Secondo lo studioso, in questi casi raramente gli oggetti esposti sono stati concepiti solo per essere esposti, guardati, ma sono esposti perché indicativi di specifici aspetti culturali.

¹²⁸ Cfr. BAXANDALL M., Intento espositivo. Alcune precondizioni per mostre di oggetti espressamente culturali, in I. KARP, S. LAVINE (a cura di), *Culture in mostra: poetiche e politiche dell'allestimento museale*, pp. 15-26.

¹²⁹ L'autrice parla di musei d'arte, ma è perfettamente estensibile anche ai musei demotnoantropologici.

¹³⁰ Cfr. HOOPER-GREENHILL E., Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte, in S. BODO (a cura di), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, pp. 1-39.

comunicatore che seleziona e controlla il processo.¹³¹ Per Hooper-Greenhill questo modello non tiene conto degli aspetti sociali e culturali della comunicazione, e sono questi aspetti che vengono invece tenuti in considerazione nell'approccio culturale alla comunicazione: la voce dei visitatori, le loro interpretazioni hanno importanza. In questo modo anche il pubblico costruisce il senso, ha le sue strategie interpretative, vi è frutto una negoziazione di significati, quest'ultimi sono costruiti in base al contesto storico, a ciò che si vede, si sceglie di ricordare, al senso che si sceglie di attribuire ad un oggetto e quello che un gruppo di persone condivide può non essere in linea con le interpretazioni di un altro.

L'elemento significativo di questo approccio è la riconcettualizzazione del rapporto tra museo e pubblico, non è certamente facile nel museo poter coniugare il discorso scientifico messo in campo dai professionisti che guidano l'allestimento, insostituibile, per chi scrive, con una maggior partecipazione attiva dei fruitori, si è accennato precedentemente all'esperienza di coinvolgimento di scolaresche nella progettazione e realizzazioni di mostre¹³²; dall'esperienza maturata sul campo, si può affermare che in un'ottica di mostre temporanee questa integrazione del pubblico è più facilmente realizzabile, il confronto tra proprie esperienze pregresse e interpretazioni con quelle degli operatori museali è più fattibile; diverso il caso di esposizioni permanenti già costruite e consolidate, in questo caso una possibile opportunità può scaturire da allestimenti che lascino ampio spazio¹³³, alle scelte soggettive, mettendo in moto la costruzione di propri significati pur fornendo delle linee guida che possono essere riconosciute e seguite o no. Un'altra possibilità, in Italia poco battuta, è il ricorso a figure professionali all'interno del museo che svolgano attività fuori dalle sale: con le strutture educative, i servizi sociali, mostre fuori sede e attività di ricerca sul pubblico.¹³⁴

Nel museo pubblico-conservazione-comunicazione sono legati indissolubilmente, è ormai all'ordine del giorno, il tentativo, da parte dei musei DEA, di offrire ai visitatori più scelte di lettura, percorsi che verranno seguiti in base al proprio bagaglio di esperienze, finalizzati alla scoperta di nuovi panorami socio-culturali, alla loro riscoperta; infatti da un lato abbiamo la comunità locale come visitatore che nel museo riscopre le proprie radici e può riflettere sulle trasformazioni e sulle ripercussioni nel presente, dall'altro vi sono i visitatori esterni, che vanno al museo per svariati motivi, ma che dovrebbero trovarvi la possibilità di riflettere sulle specificità storico-sociali e geografiche del territorio e la possibilità di collegamenti con la loro realtà attuale.

¹³¹ Questo modello comunicativo si basa su una concezione comportamentista dell'educazione, il ricevente è passivo, l'insegnante riempie un vuoto.

¹³² Come al Museo Pigorini di Roma.

¹³³ Il termine è usato in riferimento alle teorie di Baxandall poco prima esposte.

¹³⁴ Si parla di *interpretive planner*, *outreach officer*, *audience advocate*, figure molto presenti nelle strutture anglosassoni e americane ma che presuppongono organigrammi del personale molto articolati e adeguate coperture finanziarie (es. Tate Galleries di Londra e Liverpool).

La tendenza a favorire il coinvolgimento della comunità locale o della comunità alla quale gli oggetti appartengono sottolinea la netta intenzione, molto sentita anche nell'attuale dibattito di antropologia museale, di far divenire il museo un perno della vita culturale, un punto di riferimento che possa anche essere anche propulsore di sviluppo attraverso il recupero di attività artigianali, di saperi ecologici legati alla biodiversità del territorio. Si assiste a una serie di proposte innovative: Massimo Canevacci¹³⁵ propone il rinnovo dei paradigmi interpretativi nella cultura della postmodernità e suggerisce musei polifunzionali con performance etno-drammaturgiche¹³⁶, sperimentazioni tecnologiche, uso dell'etno-musica come parte saliente della comunicazione, duplicazione di oggetti affinché il visitatore possa usarli a piacimento; mentre Enrico Castelli¹³⁷ sottolinea l'urgenza di stabilire un legame tra istituzione e comunità locale, sostenendo l'idea del museo-*forum*, e vede quindi anche lui, la partecipazione attiva, come un'esperienza collettiva, nella valorizzazione del patrimonio culturale locale. Inoltre propone l'idea dell'utilizzo delle schede di catalogazione degli oggetti come primo elemento di mediazione culturale tra curatore e pubblico.¹³⁸

Quanto sinora esposto evidenzia che un ruolo fondamentale nel museo, pur non esaurendosi in questo, è svolto dalla didattica museale, intesa come la mediazione fatta per avvicinare il visitatore all'oggetto, il percorso didattico però può iniziare prima della visita, quest'ultima deve essere vista come il coronamento di una richiesta culturale¹³⁹, e possibilmente continuare oltre la visita stessa con delle ricadute nella quotidianità.

La funzione educatrice/formativa dei musei, non vista solo in termini di didattica, è l'oggetto di molte riflessioni degli ultimi anni da parte della museologia e non solo quella antropologica, ma non può essere trattata all'interno della presente tesi¹⁴⁰, si deve però accennare ad alcuni punti che rappresentano gli attuali temi di confronto e che si rilevano importanti per lo sviluppo del corrente lavoro¹⁴¹: in estrema sintesi, si potrebbe riassumere il dibattito con la parola "accessibilità". Per

¹³⁵ Antropologo e docente di Antropologia Culturale all'Università La Sapienza di Roma.

¹³⁶ Canevacci in questo senso si ispira al lavoro di Turner, si veda: TURNER V., *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986. Per approfondimenti si veda: CASTELLI M., La comunicazione museale e il soggetto etnografico, in KEZICH G., TURCI M. (a cura di) *Caratteri, rappresentazioni e progetti dei musei antropologici, demologici ed etnografici*, Atti del I Seminario Nazionale di Antropologia museale, Roma-San Michele all'Adige, 1993, pp. 31-39.

¹³⁷ Antropologo, docente di Antropologia visuale e antropologia museale all'Istituto di Etnologia dell'Università di Perugia.

¹³⁸ Cfr. CASTELLI E., Museo etnografico e azione culturale, in KEZICH G., TURCI M. (a cura di) *Caratteri, rappresentazioni e progetti dei musei antropologici, demologici ed etnografici*, pp. 41-50.

¹³⁹ Cfr. NARDI E., *Forme e messaggi del museo*, Milano, Franco Angeli, 2011.

¹⁴⁰ Tra i numerosi riferimenti bibliografici si consiglia, per una prima disamina: NARDI E., *Pensare, valutare, ri-pensare. La mediazione culturale nei musei*, Milano, Franco Angeli, 2007.

¹⁴¹ Le seguenti riflessioni infatti fanno parte del dibattito che oggi coinvolge alcuni musei etnoantropologici e non solo, i quali si preoccupano di sviluppare nuove modalità di attività di didattica museale e di promuoverla in un contesto più ampio. Chi scrive ha più volte assistito a tali confronti in quanto organizzati proprio anche dall'istituto museale nel quale svolgeva il suo lavoro di campo.

molto tempo questo termine è stato affrontato in termini di accessibilità fisica del museo nei confronti dei portatori di disabilità motorie, psichiche o sensoriali, ora invece si parla di *accessibilità culturale* che non significa banalizzare o svilire i contenuti ma sforzarsi di trovare differenti linguaggi museali di comunicazione.

Partendo dall'esigenza di professionalità specifiche in questo campo, innanzitutto uno sguardo privilegiato si rivolge al pubblico giovanissimo, cosa queste fasce di pubblico chiedono al museo, quali sono le loro aspettative: emozioni, stupore, ambienti suggestivi, pochi oggetti ma significativi, didascalie leggibili, colorate, interazioni con l'oggetto, gioco, spazi espressamente dedicati a loro. Questo discorso poi si lega alla creazione di proposte di percorsi ad hoc per le famiglie che consentano agli adulti di fare la loro esperienza del museo con i loro figli, attraverso attività ludiche, materiale a loro disposizioni, indicazioni di supporto.

Poi vi è la questione molto spinosa, del potenziale pubblico di giovani tra i 15 e i 25 anni, che per i musei DEA rappresenta un target quasi impossibile da attrarre, l'idea è quella di individuare dei percorsi didattici sperimentali volti a sviluppare un maggior interesse verso questa istituzione ma per fare ciò è necessario considerare gli interessi e le aspettative delle varie fasce d'età e coinvolgere anche gli accompagnatori.

Sempre nell'ottica di un museo quale mediatore culturale nei processi di formazione oltre al normale cammino scolastico, proprio in virtù del fatto che l'esperienza museale è attiva, riflessiva, personale e sociale, i musei DEA si pongono anche il problema dell'inclusione, vale a dire delle specifiche esigenze di un pubblico che è locale, in senso di residenza, ma proviene da culture diverse e necessita di una mediazione mirata.

All'interno dell'idea di *long life learning* un'altra fascia di pubblico che costituisce una sfida interessante è rappresentata dagli anziani, i quali hanno tutta una serie di esigenze e di difficoltà che rendono fondamentale la concezione di proposte didattiche specifiche: visite di durata più breve, divise in più riprese per non affaticare, creare occasioni di incontro per parlare delle collezioni in centri anziani, possibilità di sosta lungo la visita, coinvolgimento diretto attraverso la stimolazione delle loro memorie con fotografie e oggetti, anche perché questa fascia di visitatori è naturalmente più propensa a una partecipazione attiva alla costruzione di significati proprio in base alla loro maggior esperienza, soprattutto nel caso di musei di tradizioni locali.

In conclusione, si è cercato di evidenziare come il museo etnoantropologico, in quanto istituzione, ha una finalità ben precisa: quella dell'educazione/formazione al patrimonio inteso come responsabilità che il museo ha nella rappresentazione della propria cultura non solo nei confronti della comunità locale, ma anche l'apertura che deve dimostrare verso altri patrimoni culturali, tenendo conto non solo della presenza nelle scuole di bambini di altre culture ma anche

nel panorama dei visitatori giovani, adulti, famiglie, anziani; il visitatore deve poter percepire chiaramente il valore culturale dell'esposizione, il rigore scientifico che vi è alle spalle, la qualità del messaggio ma soprattutto sentire che le proprie emozioni e i propri pensieri critici sono presi in considerazione; i visitatori devono poter interagire in modo creativo con l'esposizione, sentirsi coinvolti emotivamente e veder presi in considerazione le loro valutazioni, sentirsi parte in causa nella tutela e valorizzazione.

Accostare l'antropologia alla museologia e alla museografia è indispensabile perché nell'essenza stessa della disciplina antropologica vi è l'apertura al punto di vista dell'Altro ma anche la capacità di osservarsi mentre osserva, i musei sono uno dei luoghi per eccellenza dove si incontrano le culture e dove le operazioni di riconoscimento del valore del proprio patrimonio culturale e della propria identità sono, inevitabilmente, antropologiche come quelle di confronto e scambio interculturale.

La situazione attuale è molto problematica, e a volte paradossale: si parla di crisi, di cultura intesa solo come divertimento, di musei-magazzino, si tenta di affermare il ruolo giocato dai musei nella garanzia della continuità della storia di un popolo, di come gli oggetti, tangibili o no, conservati in esso sostengano l'identità collettiva; nello stesso tempo si parla di museo-immaginario (*without walls*) addirittura senza collezioni (*without objects*).¹⁴² Si sostiene con forza il sì al museo come luogo di contatto tra culture e generazioni, come spazio di performance, di attribuzioni di significati, al museo come luogo di ridefinizione dell'esperienza, a un *learning centre* e non solo *cognitive-oriented*, spazio per la cura di memorie, la ricerca di significati condivisibili. Il panorama è quindi estremamente confuso e frastagliato, difficile, distinguere le offerte museali realmente valide.

Durante il lavoro di recupero di fonti bibliografiche per il presente capitolo, chi scrive si è imbattuta in ogni genere di definizione date da coloro che hanno cercato, di venire a capo del complesso fenomeno culturale denominato museo: museo-tempio, museo-tomba, museo-cassaforte, museo-scrigno, museo-impresa, museo-*forum*, museo-relazionale, museo-dialogico, museo-locale, museo-astronave, museo-dell'uomo, museo-propulsore, museo-ponte, museo-luogo di contatto, museo-presidio, solo per citarne alcune; pur condividendo l'ultima definizione che ne rende non solo l'aspetto di salvaguardia e tutela ma anche quello di sostegno e ausilio, non ci si può esimere dal tentativo di darne una propria e si propone quindi l'espressione "museo-fucina". La recente esperienza finora maturata sul campo e l'idea che sottende tutto il lavoro di questa tesi, può essere sintetizzato con questo accostamento che restituisce una concezione di museo estremamente

¹⁴² CLAIR J., *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*, Milano, Skira Ed., 2008, pag. 108. L'autrice cita a sua volta Malraux.

dinamico, coinvolto in processi di formazione, trasformazione, plasmazione, produzione: si cercherà nella seconda parte del presente lavoro di darne una chiara esemplificazione.

Il museo deve affrontare quotidianamente molte sfide: le strutture sociali cambiano, le identità individuali pure, le modalità di produzione e diffusione della conoscenza sono sempre più eterogenee e innovative, il rapporto con il pubblico è altrettanto dinamico e stratificato, cambiano le risorse a disposizione e le professionalità; il museo si trova a dover concepire un'offerta culturale in continua evoluzione secondo le esigenze di specifiche fasce di pubblico. La lunga panoramica del dibattito teorico in materia di museologia e museografia, con uno sguardo privilegiato all'antropologia museale, ha evidenziato che il museo deve affiancare alle funzioni di tutela e valorizzazione nuove funzioni che lo vedano impegnato come volano di sviluppo culturale e sociale nel suo territorio di riferimento, con una visuale focalizzata verso la comunicazione e la mediazione data la natura relazionale dell'istituzione museale.

Nei capitoli che seguiranno, dedicati alla storia della museografia etnografica italiana e alla legislazione in materia di beni culturali e di museo, si comprenderanno meglio le cause e l'origine di diverse problematiche che il dibattito teorico ha evidenziato, quello che emergerà è che, forse, l'unica possibile soluzione di alcuni problemi, passa necessariamente per l'eliminazione della dicotomia atavica tra tutela/ricerca/conservazione e fruizione/valorizzazione/comunicazione.

CAP. 2 I MUSEI ETNOGRAFICI IN UNA PROSPETTIVA DIACRONICA

La radice di alcune problematiche che accompagnano i musei demoetnoantropologici risiede in uno status giuridico dell'istituzione-museo molto debole nel nostro Paese: ecco perché una ricostruzione, anche se secondo linee generali, della museografia etnografica italiana preceduta da una brevissima prospettiva storica dell'evoluzione del museo, aiuterà a comprendere meglio come sia solo a partire agli inizi del Novecento che il museo perde la sua identità come istituzione diventando soltanto uno spazio di raccolta, con funzioni di conservazione, ordinamento ed esposizione ma non più attore di politiche educative e culturali.

Risulta infatti necessario ripercorrere alcuni momenti salienti della storia di questa istituzione per poter evidenziare così alcune esperienze che hanno orientato il percorso verso un determinato svolgimento e che possono aiutare a comprendere meglio il ruolo, il significato e la centralità sociale che il museo ha raggiunto oggi, come specchio della società che lo esprime ma anche delle politiche culturali che ne consentono la nascita e lo sviluppo.

Prima di iniziare è necessario tenere ben presente che non esiste a tutt'oggi un'organica storia del museo per quello che riguarda l'epoca moderna: qualsiasi tentativo di riassumere sinteticamente la sua storia deve quindi essere sempre preceduta dalla consapevolezza di essere semplicemente uno sforzo per delinearne i contorni, che non possono, tuttavia, essere mai considerati definitivi, ma solamente il tentativo di individuare alcune linee portanti e alcune tendenze maggiormente consolidate nel tempo.

2.1 ALCUNI PASSI FONDATIVI NELLA STORIA DEL MUSEO

Nel ripercorrere la storia del museo si deve in primo luogo ribadire il suo ruolo strategico: il controllo di una società da parte di un gruppo sociale, politico o economico passa obbligatoriamente attraverso l'autorevolezza del gruppo stesso, quest'ultima si realizza e si legittima attraverso un preciso *uso* della storia della comunità da parte del gruppo che detiene il potere.¹⁴³ È chiaro che il museo, inteso come luogo di conservazione della memoria, è uno strumento fondamentale per questa operazione di manipolazione culturale che investe di significato

¹⁴³ Dimostrando di esserne il naturale erede e prolungando il più possibile all'indietro questa storia creandosi radici antiche.

simbolico alcuni oggetti e fatti e li immette nella storia. Il museo è: “la sintesi di una delega collettiva nei confronti del tempo, del passato, del presente e del futuro”.¹⁴⁴

In secondo luogo è necessario sottolineare come ripercorrere la storia dell’istituzione museo, come noi oggi la intendiamo, implica ripercorrere anche l’evoluzione del concetto di collezionismo: l’uso di accumulare al fine di conservare alcuni oggetti, riunire, raccogliere per preservare nel tempo e nella memoria con finalità di comunicazione culturale, è infatti un elemento antropologico di grande interesse perché rappresenta un modello non verbale delle percezioni della realtà del collezionista, ed è presente, anche se con diverse sfumature, fin dalle origini della storia dell’organizzazione sociale dell’uomo¹⁴⁵ e vigente tuttora anche nella nostra sfera privata quotidiana.

Nel ripercorrere solo alcuni passi della storia del museo e del collezionismo si cercherà soprattutto di sottolineare come quest’ultimo, come il progetto e la ricerca che ne stanno alla base, siano rivelatori del rapporto tra pubblico e privato e di come, alla base della nascita di un museo, di una raccolta o di una collezione, ci sia quasi sempre un’iniziativa privata. Inoltre analizzando la prospettiva storica si rende necessario cogliere, dietro al progetto che origina una collezione, l’uso simbolico degli oggetti e lo stretto legame tra quest’ultimi con lo spazio nel quale vengono collocati. In particolare si evidenzieranno due periodi storici particolarmente cruciali per lo sviluppo del concetto stesso di museo dove le sfere del pubblico e del privato si mescoleranno: il Quattrocento e l’Ottocento, quest’ultimo ha fortemente influenzato il concetto di museo che noi tutti conosciamo.

Come già evidenziato, l’argomento potrà essere affrontato, ai fini del presente lavoro, solamente tracciando alcune linee generali, ma risulta importante sottolineare come la storia e lo sviluppo dell’istituzione museale dalle sue origini mantiene pressoché inalterata, come chiaramente sostenuto da Binni e Pinna, la sua forma più intrinseca: l’essere una macchina simbolica a funzionamento sociale e strettamente connessa con le politiche al potere. “Se non è vero che *il museo* è sempre esistito, è tuttavia probabile che la sua forma, elaborata in Europa tra la fine del ‘500 e il trionfo dell’età delle merci, resisterà a lungo; *per ora, non è la forma museo a morire, è la sua gestione politico-culturale a deperire*”.¹⁴⁶

Nel XV secolo una serie ben nota di processi politici, economici e culturali, accompagnati da un’organizzazione sociale molto articolata e da nuovi ruoli produttivi portarono al Rinascimento:

¹⁴⁴ LUGLI A. Museologia in PINNA G. (a cura di) *Tre idee di museo*, Milano, Jaca Book, 2005, pag. 47.

¹⁴⁵ Solo a titolo di esempio, basti pensare ai corredi funerari, all’accumulo di oggetti nei templi mesopotamici, egiziani e greci. Anche i Neanderthal praticavano una specie di collezionismo (si veda l’opera di Leroi-Ghourhan). Ma si deve altresì sottolineare che le attività di raccogliere, collezionare, classificare, esporre che sfociano poi nell’istituzione-museo, non sono prerogativa di tutte le culture ma sono un prodotto principalmente della cultura di tipo occidentale.

¹⁴⁶ Cfr. BINNI L., PINNA G., *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal cinquecento ad oggi*, pag. 73. Corsivo di chi scrive.

nasceva il bisogno di una coscienza presente e si sceglieva un passato, nel caso degli umanisti del Quattrocento, l'età dell'oro era rappresentata dal mondo greco classico che doveva tornare in vita in nuove forme, è con questo spirito che si formarono numerose collezioni di antichità.

In questa fase dello sviluppo della storia del museo si ritrova ancora un legame con le esperienze antecedenti di raccolte nelle chiese e nei santuari, ovvero vi è ancora una matrice di tipo simbolico-religiosa nelle raccolte umanistiche. È in questo periodo, quando da un collezionismo esclusivamente religioso (fu proprio la Chiesa “la prima custode di oggetti e la prima a dedicare all’allestimento delle raccolte di reliquie e di reperti naturali un’attenzione di tipo museografico”¹⁴⁷) si passa ad un collezionismo spiccatamente laico e che il termine “museo” inizia ad essere utilizzato in un’accezione più vicina a quella moderna. Nel Quattrocento il museo diviene un luogo segreto nel quale lo studioso umanista cerca di ricreare una sorta di microcosmo, un luogo dove raccogliere i propri pensieri e dove poter studiare ma non solo: queste attività si avvalgono dell’attività contemplativa degli oggetti di cui l’erudito è circondato.

Nel XV secolo si assiste quindi al fenomeno culturale, tutto italiano, della forma-museo denominata *studiolo*: privato, accessibile a un ristretto pubblico selezionato, gli studioli rappresentano una tappa importante nella storia del collezionismo perché sono la prima forma di museo privato. All’interno dello studiolo laico, che diviene una sorta di tempio-oratorio privato, si caricano gli oggetti di significati simbolici e le immagini hanno il compito di ristabilire un dialogo con gli antichi. Nasce un’idea di museo inteso come luogo di collezione ove esercitare un’attività di conoscenza e di creazione artistica in ritiro e solitudine: è in questo ambiente che si ricrea l’associazione con le Muse e tutto ciò che rappresentano.

In questa prima fase dell’evoluzione del concetto di museo si evidenzia quindi un’idea di museo non tanto come luogo di conservazione, ma un ambiente dove è possibile sviluppare un processo di conoscenza, un luogo di sapere con riferimento alla cultura antica; resiste anche una certa aurea di sacralità intesa però come spazio “altro” rispetto alla realtà quotidiana. Proprio come nel museo di Alessandria, il museo nato dalla cultura umanistica del periodo non è un luogo di mera conservazione di un patrimonio culturale riferito al passato, ma anche al presente e al futuro attraverso la produzione di nuova cultura e la sua comunicazione e diffusione.

Molto diverse saranno invece le *Wunderkammer* nate successivamente nelle regioni a nord delle Alpi, le stanze delle meraviglie dei principi con le loro collezioni enciclopediche, con i loro tesori ispirati da quelli religiosi non possedevano alcuna caratteristica museografica, mentre gli studioli

¹⁴⁷ CATALDO L., PARAVENTI M., *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*. Milano, Hoepli, 2011, pag. 7.

avevano sempre un'iconografia strettamente legata al loro committente, decisa a priori secondo un progetto ben preciso, anche se a volte difficile da decifrare.¹⁴⁸

È alla fine del Cinquecento che tramonta la forma-museo degli studioli e nasce l'esigenza di esporre le raccolte ad un pubblico più vasto e di conseguenza in luoghi più accessibili: le gallerie nelle case nobiliari diventano il luogo ideale per l'autocelebrazione del potere e il prestigio della famiglia.¹⁴⁹ Ma siamo ancora lontani dell'idea di museo pubblico che oggi conosciamo: gli oggetti di queste collezioni erano un sussidio per lo studio del mondo classico, strumenti di lavoro da usare per produrre cultura, per la ricerca a disposizione di pochi selezionati frequentatori; si deve però sottolineare come nel Rinascimento si perfezionò un'idea di museo, o meglio, di collezionismo in un'ottica antropocentrica. Il collezionismo di questo periodo aveva anche lo scopo, non certamente secondario, di rendere evidente il ruolo che la nuova aristocrazia stava assumendo nel contesto politico italiano.

Il museo moderno, nel senso di collezione come bene pubblico, di fruibilità allargata il più possibile, nasce soltanto con l'Illuminismo e la Rivoluzione francese.¹⁵⁰

Si può confermare come a partire dagli inizi del Settecento il museo iniziò a sviluppare una precisa vocazione educativa, si inizia a discutere sulle problematiche relative all'esposizione delle diverse collezioni, si analizzano le diverse denominazioni esistenti e gli ambienti nei quali le raccolte sono ospitate.¹⁵¹

Fu grazie ad una serie di acquisizioni, volute dal Parlamento inglese, di alcune importanti collezioni private (tra cui la famosa raccolta di Sir Hans Sloane), che nel 1759 aprì al pubblico il British Museum: il primo museo di stato, cioè sovvenzionato dallo stato, diretto da un gruppo di scienziati, un vero e proprio centro di ricerca scientifica che esponeva i suoi risultati anche a beneficio dei non addetti ai lavori. Questo è un momento importante nella storia del museo: per la prima volta una collezione (somma di collezioni private acquistate dallo stato) non era più destinata

¹⁴⁸ Lo studiolo di Francesco de' Medici, ad esempio, rispecchiava gli interessi esoterici del granduca, conservata in armadi dipinti, la sua collezione si basava sui quattro elementi naturali e sugli effetti delle arti sulla natura. Lo studiolo di Lionello d'Este invece esaltava il buon governo e i successi del committente richiamando il modello principe-filosofo di Platone nella Repubblica.

¹⁴⁹ Le gallerie degli Uffizi nascono per esporre le collezioni medicee, come la galleria Visconti a Milano o quella dei Gonzaga a Sabbioneta.

¹⁵⁰ Dobbiamo fare un brevissimo accenno al contesto storico culturale nel quale il museo moderno prende vita: da un lato la Francia assolutista e la sua accentratrice politica culturale, dall'altro l'Inghilterra che vede rafforzata la ricerca scientifica e la borghesia finanziaria. Con l'Illuminismo poi si consolida un'ideale di conoscenza che appartenga ad un gruppo di persone molto più vasto rispetto ai precedenti, un servizio pubblico offerto alla società nascente e affidato allo stato, concetto che si affermerà ancora di più nel secolo successivo. È da queste premesse che nascono due musei di importanza storica: il *Jardin du Roi* a Parigi e il British Museum a Londra.

¹⁵¹ È infatti nel 1727 che viene pubblicato il primo studio puntuale sui temi appena esposti e con un inventario piuttosto esaustivo e dettagliato delle raccolte presenti nelle maggiori città europee da parte di Caspar Friedrich Neickel con il titolo, significativo¹⁵¹, di *Museographia*.

ad un ristretto numero di persone selezionate personalmente da nobili e principi proprietari, una raccolta non più destinata a suscitare *mirabilia* e curiosità, o destinata ad attività di studio e di ricerca per eruditi, ma una vera istituzione dotata di finalità didattiche, destinata ad un ampio spettro di visitatori¹⁵² e uno strumento di identità collettiva e non più individuale.

È dunque in Francia ed in Inghilterra che nel corso del XVIII secolo, avviene il passaggio tra collezione privata e museo pubblico. Il decisivo passo in avanti nell'identità del museo avviene con la Rivoluzione francese: i patrimoni provenienti dalle collezioni reali, aristocratiche ed ecclesiastiche confiscati e considerati "beni pubblici" vengono presi in carico dal nuovo Stato che si assume la responsabilità della loro tutela.¹⁵³

L'elemento più significativo è che la Francia della borghesia al potere accelera il processo di allargamento della fruizione del museo che si era precedentemente innescato: le collezioni erano aperte gratuitamente il sabato e la domenica, mentre durante la settimana l'accesso era riservato agli artisti e studiosi; il museo era fortemente orientato in senso didattico, aveva anche un compito morale, diviene una macchina funzionale alle nuove esigenze del potere e al nuovo assetto sociale, deve sancire il carattere di proprietà collettiva, deve educare il cittadino modello, esaltare i nuovi valori della nazione e sviluppare il pensiero scientifico.¹⁵⁴

Lo stretto rapporto tra museo e potere politico si rende ancora più evidente con l'inizio delle campagne napoleoniche, l'espansione militare in Europa è sottolineata simbolicamente dai risarcimenti di guerra imposti dalla Francia sotto forma di oggetti e opere d'arte.¹⁵⁵

Il modello vincente del museo napoleonico si spiega nell'uso strategico di ciò che tale museo simboleggiava: la borghesia al potere si riappropriava per la seconda volta di un segno del potere delle caste dominanti "rendendo produttivo, politicamente ed economicamente, quello che finora era stato molto spesso un giocattolo di lusso per pomeriggi di pioggia. La macchina del museo si presta straordinariamente all'organizzazione del nuovo sapere borghese"¹⁵⁶ in grado di

¹⁵² Anche se ancora non accessibile ai ceti più bassi della popolazione inglese.

¹⁵³ Custoditi in quattro musei ognuno dedicato ad una specifica disciplina (scienze naturali, arte, storia, tecnica): *Muséum d'histoire naturelle*, *Muséum National* (il Museo del Louvre che diventò il simbolo del potere del governo rivoluzionario), *Muséum des Art et des Métiers* e *Muséum des Monuments français*.

¹⁵⁴ Un felice esempio di museo precursore rispetto ai tempi e come tale destinato a rimanere un'isola solitaria, è la nascita, nel 1790 in Romania, a Brukental, del *Museum di Sibiu*, il quale inglobava materiale di interesse etnografico non di popoli e culture lontane ed esotiche, ma locali, per la difesa della cultura della Transilvania e dei Carpazi.

¹⁵⁵ Il Louvre, battezzato nel 1803 *Musée Napoleon*, diviene il museo con la raccolta più vasta ed importante a livello europeo e a fare di Parigi la capitale dell'arte, non solo per le ricchezze "di rapina", ma per diverse acquisizioni come, ad esempio, le antichità dei Borghese acquistate nel 1808; si eseguirono dei miglioramenti architettonici, le opere degli artisti coevi vennero esposte separatamente, si accompagnano le opere con testi esplicativi mentre il libero accesso favorisce la nascita di nuove figure specializzate come la nomina di un direttore, addetti al restauro, custodi; nascono nuovi musei nelle province con la redistribuzione delle raccolte parigine.

¹⁵⁶ BINNI L., PINNA G., *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal cinquecento ad oggi*, pag. 54.

trasmettere, attraverso un linguaggio coinvolgente, la storia della nazione. Ormai il museo assume i connotati di una vera e propria istituzione culturale: sostenuta dal potere politico e con ruoli sociali stabiliti, il museo diventa luogo della memoria e di comunicazione di massa.

Nell'Ottocento il museo-monumento, dalle architetture imponenti, "soglia" da attraversare con le sue architetture che richiamavano il Pantheon, il tempio greco o le ville palladiane si sviluppa compiutamente in tutta Europa con un particolare interesse (sotto l'influenza del romanticismo e del positivismo) per l'archeologia e le vestigia storiche anche negli stati in cui la borghesia non era al potere.¹⁵⁷

Le rivoluzioni nazionali che attraversano l'Europa alla metà del secolo sono quasi sempre seguite dall'istituzione di musei storici per educare ai valori della nuova cultura nazionale, ovunque sorgono piccoli e grandi musei di scienze naturali, di archeologia.¹⁵⁸

Sintetizzando, la più importante differenza tra la concezione del museo settecentesco e quella ottocentesca risiede nel fatto che, dopo la Rivoluzione, il museo è pubblico, nel senso di avere una funzione di pubblica utilità, non è più aperto ad un flusso limitato di utenti, il museo si apre ora a un pubblico indistinto, non più composto solamente da studiosi ed artisti, riservato ad una ricerca specialistica e si inizia ad osservare con attenzione gli effetti che la visita stessa produce sui fruitori; la nuova classe borghese è pienamente consapevole dell'importanza del museo e del suo uso pubblico.¹⁵⁹

La svolta epistemologica consiste nel fatto che mentre prima era il principe a scegliere cosa collezionare secondo il suo gusto e la sua sensibilità, il museo della borghesia nascente concepisce una collezione di tipo enciclopedico, in linea con una logica positivista e totalizzante: era necessario raccogliere tutto, classificare tutto, conoscere tutto.

Nello specifico, la situazione italiana dopo il 1861 non vede particolari innovazioni: le varie collezioni aristocratiche dei diversi Stati preunitari vennero prese in consegna dal nuovo Stato, privandoli delle insegne delle casate diventano della collettività e strumento didattico per educare il popolo. Il museo italiano assume in questo periodo il compito di rappresentare le virtù civiche e di documentare la storia del territorio e delle diverse realtà cittadine. Si deve sottolineare che è proprio in questi anni che si forma la struttura portante della conservazione locale italiana, si consolida la vocazione didattica del museo, si cercano collegamenti con il progresso tecnico e industriale.

¹⁵⁷ Nel 1816 il Parlamento inglese decise di acquistare i marmi del Partenone per il British Museum, nel 1824 nasce la National Gallery, nel 1830 una Gliptoteca viene appositamente costruita a Monaco, nello stesso periodo nasce il Museo reale di Berlino, nel 1840 l'Ermitage viene aperto al pubblico e nel 1846 viene istituito il famoso Victoria and Albert Museum, nel 1847 a Dresda, nasce la *Gemäldegalerie* per volontà di Federico Augusto II di Sassonia e il *Naturhistorisches Museum* a Vienna.

¹⁵⁸ Cfr. PANSINI S. *Museo e territorio*. Bari, Progedit, 2004, pag. 49-52.

¹⁵⁹ Cfr. LUGLI A. Museologia in PINNA G. (a cura di) *Tre idee di museo*, pag. 71.

I numerosi musei civici nati in tale periodo venivano percepiti come strumenti per la ricerca di una comune identità italiana, quindi si rafforza la funzione formativa del museo, utili per lo sviluppo del cittadino, per garantire uguaglianza nella fruizione di beni fino a quel momento sottratti ai più e quale elemento di attrazione per i visitatori; il museo civico può facilmente accogliere i diversi livelli di documentazione della storia della città e del suo territorio. Il museo era ormai divenuto chiaramente un istituto non solo di conservazione ma di promozione culturale, con finalità pubbliche e a beneficio della collettività.

È in questo stesso momento che nascono anche i musei americani, spesso originati da collezioni private donate all'amministrazione pubblica per il bene e la fruizione di tutta la comunità¹⁶⁰: tutti ispirati al modello europeo del museo borghese ma con un maggior orientamento didattico e una maggior apertura a nuove discipline artistiche e scientifiche¹⁶¹, simbolo dell'iniziativa privata di ricchi magnati che vedevano nel collezionismo una forma di investimento e di prestigio sociale (donazioni, finanziamenti municipali e sottoscrizioni pubbliche fanno crescere, in breve tempo, le risorse a disposizione di questi musei in modo esponenziale). Quello che caratterizza questi musei americani è lo stretto rapporto tra museo, collezionismo privato, mercato dell'arte e mercato finanziario: è in America che nasce il concetto, che detterà poi legge nel XX secolo ed importato anche in Europa, del museo-impresa, di una gestione manageriale dell'istituzione museo dove il gusto del pubblico, i suoi orientamenti diventano fondamentali e dettano le mode.

L'industrializzazione ottocentesca favorì anche la nascita di musei di arte applicate all'industria, nati sulla scorta delle grandi Esposizioni Universali che proponevano il campionario delle moderne scoperte in campo industriale e di artigianato di alto livello. La prima esposizione si tenne nel 1851 proprio dove la rivoluzione industriale era iniziata: Londra¹⁶²; nei padiglioni costruiti ad hoc si dispiega lo spettacolo della diversità dove la comparsa di mondi esotici e del loro corredo materiale farà, negli anni seguenti, sempre maggior comparsa.

Il grande consenso di pubblico delle Esposizioni Universali furono un momento fondamentale per lo sviluppo di un nuovo concetto di museo e della sua architettura esterna ed interna: siamo ormai in una fase successiva dove la funzione espositiva e l'allestimento cominciano ad avere una maggiore importanza rispetto all'edificio "monumentale" del museo in sé, si sperimentano e si nobilitano

¹⁶⁰ Il primo, nel 1865 a Washington con un'organizzazione e una formula molto europea, nel 1869 viene fondato da alcuni industriali il Metropolitan Museum a New York, nel 1870 il museo delle Belle Arti di Boston.

¹⁶¹ I musei americani svolgono da sempre un ruolo molto attivo sia nell'educazione culturale attraverso il sistema scolastico, sia nella ricerca scientifica.

¹⁶² Il Victoria and Albert Museum nacque proprio con il contributo di un membro del Comitato esecutivo dell'Esposizione del 1851. Il museo restava aperto la sera per permettere alle classi lavoratrici di visitarlo e successivamente il quartiere fu arricchito con la biblioteca, l'anfiteatro e la scuola d'arte.

nuovi materiali da costruzione (ferro, ghisa, vetro, etc...), si organizzano gli spazi in funzione dell'esposizione degli oggetti, la funzione didattica comincia a prevalere sulle altre e il museo diventa un luogo collettivo di grande successo, non solo come macchina educativa ma come strumento destinato alla formazione di una coscienza critica da parte del cittadino.

Vi è un ulteriore motivo per sottolineare l'importanza delle Esposizioni Universali: grazie a loro cresce l'interesse per l'etnografia in concomitanza con la definizione della disciplina. Durante queste manifestazioni il pubblico occidentale entrò in contatto con culture extraeuropee accrescendo un certo gusto per l'esotico tipico del periodo, non soltanto con manufatti ma, in carne e ossa, con chi li aveva prodotti. Le collezioni etnografiche diventano la nuova sezione di molti musei scientifici mentre prima tali raccolte, erano semplicemente classificate come curiosità, stranezze esotiche presenti in diverse tipologie di musei: di storia naturale, di collezioni geografiche, di antichità. La cultura materiale di popoli che abitavano in continenti lontani si elevano alla condizione di oggetti degni di essere esposti in un museo anche se annessi, il più delle volte, alle collezioni preistoriche. È infatti l'influsso dell'evoluzionismo nella disciplina antropologica a spingere verso una rappresentazione lineare della società, vista come gradini, fasi di sviluppo dove la società vittoriana rappresentava l'apice della scala. Le società indigene ed aborigene extraoccidentali erano viste come fossili, retaggi di fasi evolutive già superate dall'Occidente, e i musei venivano allestiti attraverso comparazioni indiscriminate di oggetti per tipologie, serie per testimoniare l'evoluzione, i musei etnografici erano come finestre aperte sul passato.

Verso la fine del XIX secolo si cominciarono ad organizzare musei pensati per l'allestimento dell'immaterialità, come, ad esempio, musei di storia delle religioni orientali, ed è proprio in questo periodo che nascono i primi musei all'aperto come estensione dei musei etnografici: il primo sorse a Stoccolma nel 1891 nel parco di *Skansen*, allungamento del *Nordiska Museet*, dava ai visitatori la possibilità di percorrere la vita di epoche "altre" attraverso delle ricostruzioni di edifici svedesi rurali caratteristici. L'idea fu poi ripresa nel 1884 dal Museo etnografico del Trocadero¹⁶³ a Parigi con una sala dedicata ai costumi bretoni.

Agli inizi del Novecento, nella maggior parte del territorio europeo, il museo comincia gradualmente a dare segni di vecchiaia¹⁶⁴: luogo di imitazione di un passato sentito sempre più

¹⁶³ Fondato nel 1879 prenderà poi nel 1937 il nome di *Musée de l'Homme* e nello stesso anno nasce il *Musée des Arts et des Traditions populaires* al *Palais Chaillot*.

¹⁶⁴ Una nota fuori dal coro è rappresentata dalla politica culturale portata avanti nella Germania nazista: il progetto fortemente voluto da Hitler di un super museo a Linz destinato a diventare la galleria d'arte più ampia esistente in Europa, progetto mai completato, ma che aveva innescato un'imponente campagna di acquisti di opere d'arte sul mercato internazionale (di cui una parte trasferite nel 1944 nelle miniere di sale di Salisburgo). Anche in questo caso, il legame tra museo e suo uso come strumento ideologico nei rapporti di potere è evidente: l'egemonia culturale della nazione tedesca sull'Europa, le esigenze pedagogiche e di propaganda del Reich.

lontano, deposito di oggetti polverosi e inutili, vede i suoi visitatori diminuire drasticamente (soprattutto nei ceti medi) e lentamente viene sepolto e immobilizzato sotto cumuli di norme e regolamenti burocratici sempre più invadenti per la tutela e la conservazione dei “beni culturali” in essi custoditi ¹⁶⁵, “a partire dagli inizi del Novecento, l’eclissi giuridica del museo statale si realizza per mezzo di una normativa che si limita a considerarlo esclusivamente sotto il profilo delle raccolte, limitandosi a fissare le regole della loro inventariazione e conservazione”. ¹⁶⁶

Nel secondo dopoguerra la situazione sembra destinata al ristagno, “nell’Europa della ricostruzione non c’è posto per i musei che, privi di finanziamenti e personale, muoiono davvero”¹⁶⁷; soltanto nel turbinio degli eventi del 1968 il dibattito sui musei verrà riaperto con il tentativo di ridargli una nuova vita (anche sulla scia dell’aumentato interesse nei confronti del mondo popolare e della nascita negli anni Sessanta di nuovi musei nei paesi liberati dalla colonizzazione). Molti sono i punti interessanti di tale riflessione quali lo statuto degli oggetti all’interno dei musei, il museo come spazio accessibile e pronto alla sperimentazione, un museo non di sola informazione ma creativo. Il ricambio culturale nelle classi dirigenti porterà a quella “febbre da museo”, che si manifesterà nei suoi sintomi più evidenti in innumerevoli convegni, seminari, nuove progettazioni e proposte di ristrutturazioni e riordinamenti ¹⁶⁸ e che avrà il suo culmine, come accennato, nella metà degli anni Settanta specialmente in Italia ¹⁶⁹ e in Francia, accompagnato da spinte progettuali molto forti. I numerosi musei di enti locali italiani nati dagli anni Sessanta e Settanta in poi, hanno svolto un importante ruolo: quello di accogliere la richiesta di protagonismo sociale di territori in costante evoluzione e ha portato al proliferare di musei dedicati al mondo rurale, alla vita e al lavoro agricolo, ai mestieri e all’artigianato, al recupero memorie e di storia pre-industriale. Nonostante il fervore culturale sul nuovo ruolo del museo non si giungerà però a una svolta sul piano normativo che ne lascerà sostanzialmente immutata la struttura istituzionale fino alla fine del XX secolo. ¹⁷⁰

Come già accennato il modello e le pratiche d’ispirazione statunitensi resteranno in primo piano in Europa per tutto il XX secolo e non solo, con il suo stretto rapporto tra collezionisti, mercato dell’arte e carattere prevalentemente privato delle iniziative, il ruolo manageriale dei direttori; la funzione del museo è e resta sociale, i finanziamenti privati sono incentivati da agevolazioni fiscali. Oggi la maggior parte dei musei americani è privato, basato sull’azione di

¹⁶⁵ Si veda la relativa parte legislativa presente nel terzo capitolo.

¹⁶⁶ JALLA D., *Il museo contemporaneo*, Torino, UTET, 2000, pag. 67.

¹⁶⁷ BINNI L., PINNA G., *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal cinquecento ad oggi*, pag. 71.

¹⁶⁸ Si veda il primo capitolo della presente tesi.

¹⁶⁹ La creazione delle Regioni a statuto ordinario in attuazione dei relativi articoli della Costituzione, costituì un forte impulso, perlomeno iniziale, allo sviluppo del museo e della legislazione regionale che lo riguardava.

¹⁷⁰ Si veda la parte relativa al T.U. del 1999 nel terzo capitolo.

fondazioni *no profit*, nell'istituzione museo si investono ingenti capitali gestiti da professionisti e investiti in borsa e in parte reinvestiti, vi è una grande libertà d'azione anche nella vendita di pezzi della collezione; la novità degli ultimi due decenni vede lo sviluppo di una certa politica "espansionistica".¹⁷¹

Tornando al contesto italiano, la politica culturale del nostro Paese nei confronti del museo si è concentrata su un improbabile e, nella maggioranza dei casi, utopistica ricerca di una redditività diretta (questo minimizza il valore culturale di queste istituzioni), si è inseguito quindi il modello americano ma distorcendolo: i copiosi finanziamenti privati che i musei americani possono vantare sono totalmente detassabili secondo la legislazione federale americana, cosa che non avviene in Italia¹⁷², il massiccio intervento di privati nel campo delle attività culturali è così rimasto un miraggio, il mondo imprenditoriale ha preferito, invece che prendere in carica musei statali, istituire propri musei d'azienda privati.

Il tentativo di raggiungere una maggiore economicità di gestione ha spinto le amministrazioni locali alla managerializzazione ricorrendo se possibile alla privatizzazione attraverso il ricorso all'istituto della fondazione di diritto privato oppure appaltando a società private, associazioni o cooperative non solo alcuni servizi museali, ma anche delicate attività connesse con la stessa funzione culturale del museo quali l'attività didattica o la realizzazione espositiva. Inoltre si assiste alla sostituzione del personale intellettuale incaricato della gestione del museo con personale più orientato alla gestione dei costi e dei ricavi (fatto che può rivelarsi pericoloso per l'integrità del patrimonio¹⁷³).

Non si può però affermare che l'epoca degli edifici iconici, delle monumentali, eccentriche e costose architetture museali stia terminando; in alcuni casi il progetto architettonico è anche accompagnato da una serie di scelte museografiche innovative e supportato da un'amministrazione locale che, per svariate ragioni, investe molto nel progetto. In tali casi la sfida è riuscire, da parte delle politiche culturali di quel territorio, di non far diventare quella realtà museale un parco di divertimenti, non schiacciare le altre realtà presenti sul territorio, solo per seguire l'*exploit* della

¹⁷¹ Ad esempio la Fondazione Guggenheim che si è mossa alla conquista dell'Europa e non solo (Las Vegas, Rio de Janeiro, Bilbao, Berlino, San Pietroburgo). Una partita all'insegna, secondo alcuni, di una globalizzazione delle identità: dotata di una grande capacità mediatica e con la prospettiva di creare nuovi edifici museali in grado di attirare grandi masse di pubblico, di favorire lo sviluppo di economie locali collegate e di creare poli museali. La politica della globalizzazione della cultura però si rivelò in tutta la sua absurdità tanto che già nel 2003, solo pochi anni dopo l'avviamento del progetto, la Fondazione entrò in un profondo periodo di crisi che portò alla sospensione di ulteriori progetti di espansione. Si veda anche: PINNA G., *La crisi del modello americano*, in Nuova Museologia, n. 20, 2009.

¹⁷² Si veda anche la legge di agevolazione fiscale del 1982 nel terzo capitolo. La legge finanziaria del 2001 ha introdotto anche in Italia la possibilità di deduzione delle erogazioni liberali per progetti culturali, ma il meccanismo della legge, in pratica, non lo consente: le deduzioni restano parziali e sono deducibili le elargizioni verso beneficiari scelti preventivamente dallo Stato.

¹⁷³ Cfr. DACCÒ G.L., *La museologia fra nuove leggi e new economy*, in Nuova Museologia, n.3, 2000, pp. 16-17.

novità e l'evidente maggior ritorno in termini di immagine e redditività, e far sì che il museo mantenga un solido legame con la comunità locale.¹⁷⁴

Un museo sempre più inteso come strumento economico e di potere, in grado di attrarre in una località migliaia di visitatori, assoggettato a logiche di sviluppo turistico, in grado di orientare il pubblico verso un'identità globale sempre più di moda. Un museo ha successo solo quando diventa un catalizzatore di redditività indotta o incrementa il prestigio della realtà politica che vi è alle spalle. Resta il fatto che un museo, il cui prodotto primario è la cultura cioè un prodotto non vendibile, per far reddito è costretto a puntare sui suoi prodotti secondari con il concreto rischio di dover diminuire la qualità dell'offerta culturale e al conseguente arresto della crescita culturale.

La fine del XX secolo ha prodotto quello che Horst Bredekamp ha definito "museo di se stesso"¹⁷⁵, dove troppo spesso il significato socio-culturale delle collezioni viene minimizzato all'interno di edifici monumentali¹⁷⁶, molto spesso sono musei che non possiedono collezioni permanenti ma ospitano solo mostre temporanee, ma di certa attrazione per i visitatori.

Oggi la politica e l'economia si sono impadronite dei musei, ma se, come abbiamo visto, la politica non rappresenta una novità nella storia e lo sviluppo di questa istituzione, il secondo elemento, vale a dire l'attenzione verso il suo valore economico è un fatto recente e preoccupante per il futuro del museo e delle sue finalità originarie che non sono, come più volte ribadito, quelle di conservare e far fruttare un patrimonio culturale, ma "lavorare sugli oggetti che conserva per creare per noi, cittadini e padroni, il patrimonio culturale, e farcene conoscere il significato. *In questa forma* il museo non è un optional, ma una *necessità* per la società."¹⁷⁷

¹⁷⁴ L'ultimo esempio in tal senso è l'inaugurazione del Museo della Scienza di Trento (MuSe), inaugurato il 27 luglio del 2013. L'edificio, veramente spettacolare, è firmato da Renzo Piano. All'interno un allestimento all'avanguardia con ambienti sensoriali e installazioni interattive, il tutto con una forte impronta all'ecosostenibilità e alla biodiversità. Questo museo ha delle potenzialità immense, ma dipende dall'indirizzo di chi lo gestisce: può essere solo una macchina per far soldi, o un centro culturale a tutti gli effetti; inoltre è assolutamente necessario che l'amministrazione provinciale non smetta di sostenere e di credere nelle altre realtà del territorio, che non sono solo il MART di Rovereto o il Castello del Buonconsiglio di Trento ma le altre cento realtà esistenti sul territorio, tra grandi e piccole, alcune delle quali rischiano l'estinzione.

¹⁷⁵ Cfr. BREDEKAMP H., *Il museo di se stesso*, in Nuova Museologia, n.1, 1999, pp. 2-4.

¹⁷⁶ Si veda, ad esempio, il monumentalismo commerciale del Museo Guggenheim di Bilbao: ospita a rotazione le opere della Fondazione ed è concepito espressamente allo scopo di far aumentare il valore di mercato delle opere, è un vero e proprio strumento economico. Cfr. PINNA G., Una storia recente dei musei, in PINNA G. (a cura di), *Tre idee di museo*, pag. 13-14. Un altro esempio è dato dal *Jüdisches Museum* di Berlino: un edificio estremamente interessante, con un fortissimo significato simbolico e che ha coinvolto i responsabili dell'allestimento in una difficile sfida museologica in quanto l'edificio "respinge le esposizioni". Per approfondimenti si veda: BLUMENTHAL W.H., *...prima dell'apertura*, in Nuova Museologia, n.4, 2001, pp. 19-21.

¹⁷⁷ PINNA G. (a cura di), *Tre idee di museo*, pag. 36. Corsivo di chi scrive.

2.2 CENNI STORICI SULLA MUSEOGRAFIA DEMO-ETNO-ANTROPOLOGICA ITALIANA

La storia della museografia antropologica italiana è accompagnata da un generale disinteresse da parte dello Stato nel considerare il patrimonio demoetnoantropologico come significativo e alla pari di altri beni culturali. Oggi, come dalle origini, è solo grazie alla caparbietà di alcuni professionisti nel settore della disciplina che i musei di questo tipo non sono definitivamente scomparsi dal panorama museale italiano. In linea generale si possono individuare due grandi fasi e generazioni storiche di museografia italiana: una che si sviluppò tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del '900, e una seconda che si evolse nel secondo dopoguerra.¹⁷⁸

Si deve sottolineare un dualismo che distingue la prima fase della museografia italiana dalla successiva: nella prima vi è una classe colta (medici, scienziati, archeologi) che guarda con passione scientifica ed entusiasmo un mondo tradizionale che sta rapidamente sparendo, un mondo da testimoniare/salvare ma percepito come un mondo radicalmente "altro"; oggetti scelti per sottrarli all'oblio, perché scomparivano dall'uso a causa dei processi di modernizzazione. La seconda fase, come si vedrà nel dettaglio in seguito, sarà invece contraddistinta da un ceto medio-basso (di solito ex contadini, mezzadri) che collezionavano oggetti facenti parte integrante del loro vissuto quotidiano, spesso inventandosi un proprio, personalissimo, stile museografico.¹⁷⁹

La stagione degli anni postunitari fu particolarmente fertile per le culture regionali ma all'interno di un impianto ideologico conservatore e che intendeva il regionalismo solo per il suo contributo alla conquistata unità politica e culturale: le identità locali erano valorizzate in una prospettiva e con intenzioni integrative e complementari al discorso nazionale. Questa sorta di livellamento delle culture regionali in nome di un'unità culturale, che si sostanzialmente basava sulle differenze locali, era destinato a durare per oltre settant'anni.

In questo periodo storico oggetti, fotografie, modelli che testimoniavano la vita comune dei protagonisti del mondo rurale erano considerati importanti e degni di interesse sotto la spinta dell'imminente minaccia di "estinzione" a causa dei veloci progressi della tecnica. Si è già segnalato nel presente capitolo all'importanza delle grandi Esposizioni ottocentesche europee quali metafore del viaggio esotico, di una visione evolucionistica e stereotipata.¹⁸⁰

Dobbiamo sottolineare come in Italia, tutte le prime realizzazioni museali etnografiche di questo periodo hanno, seppur spesso ignorato o passato in secondo piano, un nome di persona:

¹⁷⁸ Cfr. CLEMENTE P., La vita come uso, in DI VALERIO F. (a cura di), *Contesto e identità. Gli oggetti fuori e dentro i musei*. Atti del convegno omonimo, Parma 16-17 aprile 1998, pag. 75.

¹⁷⁹ Ivi, pag. 78.

¹⁸⁰ In Italia, le occasioni più significative saranno tre: l'Esposizione di Milano del 1881, la Mostra Colombiana di Genova nel 1892, l'Esposizione di Torino del 1898.

questa è una caratteristica peculiare della museografia dei beni demotnoantropologici italiana, che è una museografia d'autore.

Il capostipite, nasce nel 1869, è il museo di Paolo Mantegazza (ovvero il Museo Universitario Nazionale di Antropologia e Etnologia a Firenze)¹⁸¹; menzione a parte per il museo del paleontologo parmense Luigi Pigorini (Museo Preistorico e Etnografico di Roma) istituito nel 1876 in un'ala del Collegio Romano e che assorbì al suo interno anche il nucleo di oggetti preistorici ed etnografici del disciolto Museo kircheriano. Si tratta delle prime forme istituzionali di museo organizzate secondo criteri scientifici e dove la raccolta degli oggetti era incentivata dalle esplorazioni geografiche e naturalistiche dell'epoca. Quando il Museo Pigorini venne fondato, etnologia e preistoria erano associate in ragione del paradigma evolucionistico allora dominante, questo significa che il Museo era una specie di scuola di etnologia e una facile vetrina del primitivo, il Museo come lo spazio dell'Altro, dove le varie fasi dello sviluppo venivano evidenziate, si poteva rappresentare, attraverso un qualcosa di tangibile (gli oggetti), il progresso raggiunto dalla civiltà occidentale; da tempo ormai il Museo ha abbandonato l'esposizione presentata secondo tali criteri a favore di un allestimento che segue nuove prospettive interpretativiste.¹⁸²

Il primo passo veramente significativo per la museografia italiana fu però compiuto da un medico palermitano, Giuseppe Pitrè, fondatore degli studi di tradizioni popolari, denominata Demopsicologia, e poi diventata, a livello di materia accademica, Storia delle tradizioni popolari. Pitrè si occupò, nel 1892, in occasione delle Esposizione nazionale di Palermo, di allestire la Mostra Etnografica siciliana, e realizzò per tale scopo una raccolta di documenti di cultura materiale che rappresenta il primo nucleo fondativo della museografia sulla cultura popolare italiana esponendo migliaia di oggetti relativi agli usi e costumi del popolo siciliano frutto delle sue campagne di ricerca per l'isola.¹⁸³

Risentendo delle correnti evolucionistiche, il successivo Museo Etnografico Siciliano (in realtà è il Museo di Giuseppe Pitrè), nato nel 1911, ripercorreva "le fasi dello sviluppo" della civiltà siciliana. Questo tipo di atteggiamento è importante perché l'autoevidenza degli oggetti legati alle tradizioni popolari e l'accumulo indiscriminato per tipologie di oggetti resterà, e in alcuni casi ancora resta,

¹⁸¹ Seguìto nel 1870 dal museo del medico Paolo Gaddi (Museo etnografico e antropologico dell'Università di Modena).

¹⁸² È opportuno segnalare che il Museo Pigorini, a differenza degli altri musei nazionali, ha vissuto una fortunata stagione allestitiva, e una serie di positive vicende gestionali con grande vitalità soprattutto nel campo del pubblico, della didattica e degli studi di settore. Si consiglia la visita al sito, dove sono presenti tutte le numerose attività ed iniziative del museo: www.pigorini.beniculturali.it. In alternativa, si veda: NOBILI C., *Dal museo degli oggetti al museo degli altri da noi*, in *Lares*, n. 1, 1993, pp. 73-85.

¹⁸³ Per approfondimenti si veda G. BONOMO Pitrè, *la Sicilia e i Siciliani*, Palermo, Sellerio, 1989 e *Il Pitrè/Museo Etnografico Siciliano Giuseppe Pitrè*, in *Quaderni Museo Etnografico Siciliano*, n.23, 2005.

una caratteristica di molti esempi di museografia presenti nel nostro paese, nonostante il superamento delle correnti evoluzionistiche all'interno della disciplina antropologica.¹⁸⁴

La seconda fondativa esperienza nel contesto italiano risale alla campagna di ricerca del viaggiatore e scienziato Lamberto Loria che sfociò prima nel Museo Etnografico fiorentino e poi nella raccolta per l'Esposizione romana del 1911, in occasione del quarantennale dell'Unità, accompagnata in quello stesso anno dal primo Congresso di Etnografia italiana.¹⁸⁵

Non è questa la sede opportuna per evidenziare alcuni aspetti della campagna di ricerca di Loria per la mostra etnografica per l'Esposizione¹⁸⁶: basti citare che l'intento era quello di celebrare "*l'Itala gente da le molte vite*" e preparare il terreno per l'impresa coloniale mettendo in scena "il primitivo", compreso "il primitivo interno": la plebe rustica vista come fossili viventi.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Alla morte di Pitrè il museo vide un ampliamento grazie alla supervisione di un suo allievo, Giuseppe Cocchiara che ne curò anche il catalogo. Quel che resta oggi, del museo di Pitrè a Palermo è, citando Clemente e usando un'espressione fin troppo nota agli antropologi, "una grande e bella sopravvivenza": con le sue sale in cui in un tempo etenizzato l'oggetto folklorico resta muto, indifferente a chi "usava la vita con quelle cose" e poco comunica nei confronti di cosa pensava Pitrè, delle sue scelte, della sua idea di esposizione.

¹⁸⁵ Si rende necessario a questo punto ricordare l'importanza delle dinamiche e delle prospettive che emersero durante il Congresso e lo spirito e l'importanza della campagna intrapresa da Loria per la realizzazione della Mostra, portata avanti anche grazie alla collaborazione di appassionati e giovani intellettuali. Un approfondimento su queste tematiche sarebbe necessario per capire l'evoluzione che seguì nella storia della museografia etnografica italiana, nella confusione terminologica che accompagna da sempre i beni demoetnoantropologici e nella scarsa attenzione rivolta dai legislatori alla loro tutela e valorizzazione. Nella galassia dei musei che ospitano beni DEA, quest'ultimi sono generalmente classificati o seguendo le prospettive: es. musei folklorici, etnologici, etnografici, in altri casi si prediligeva per la denominazione i patrimoni locali contenuti: es. musei della civiltà contadina, della montagna, della gente di, del territorio, etc. Qualche volta si è verificata una combinazione di forme espressive: usi e costumi, tradizioni popolari e in altre occasioni l'attenzione è stata data a singoli beni specifici: vino, lino, lana, chiodo, occhiale, etc... In generale la museografia italiana dei musei DEA è sempre stata caratterizzata da una certa confusione, basti vedere l'esempio dei due musei dell'EUR di Roma: il Museo Pigorini e il Museo Nazionale di Arti e Tradizioni popolari. Il primo è denominato ufficialmente Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico e raccoglie, preistoria a parte, materiale extraeuropeo; nasceva come museo storico-culturale di archeologia preistorica e di etnologia ma è stato intitolato all'etnografia. Il secondo nasceva con la speranza di essere il primo Museo Nazionale di Etnografia italiana ma cambiò subito nome in Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, raccoglie solo materiale demologico italiano, con il paradosso che il suo creatore, nel fondarlo (Lamberto Loria), parlava di "etnografia" ma pensava più a qualcosa vicino all'etnologia e la definiva "italiana" per distinguerla da quella extraeuropea.

¹⁸⁶ Per approfondimenti sull'argomento si vedano *Antropologia museale*, n.30, inverno 2011; numero della rivista espressamente dedicato al centenario della Mostra Etnografica e del Congresso del 1911; LOMBARDOZZI A., Metodologia della ricerca e progetto museale in Lamberto Loria, in KEZICH G., TURCI M. (a cura di) *Caratteri, rappresentazioni e progetti dei musei antropologici, demologici ed etnografici*, pp. 109-116. Si veda inoltre: SEI – Società di Etnografia Italiana, *Atti del primo Congresso di Etnografia Italiana (Roma 19-24 ottobre 1911)*, Perugia, Unione Tip. Editrice, 1912.

¹⁸⁷ L'interpretazione statica della cultura tradizionale unita all'istanza celebrativa non deve far sottovalutare la rilevanza storica della mostra: per la prima volta in Italia si cercò di dare forma a una rappresentazione sistematica delle differenze culturali attraverso una ricerca di terreno progettata, coordinata e sparsa su diversi ambiti territoriali italiani. Loria attribuiva agli oggetti un'importanza che proveniva "dal campo", dall'attività di raccolta sperimentata nel corso dei suoi viaggi. Loria mise a punto le tecniche di ricerca, chiese ai suoi collaboratori di utilizzare delle schede, fotografie, il fonografo se necessario e diede anche

Del museo che il fondatore aveva in mente resta ben poco: il museo fu istituito nel 1923 senza una sede, il nome, Museo Nazionale di Etnografia italiana, fu abbandonato negli anni Trenta e il patrimonio che conteneva e contiene era più ideale che concreto, senza un volto preciso che divenne, forse, definitivo una volta per tutte, adottando il nome di beni demoetnoantropologici.

A testimonianza dell'indifferenza generale rivolta verso le collezioni "di matrice DEA" basti citare che soltanto nel 1956, questa l'imponente collezione raccolta da Loria uscirà dalle scatole in cui era stata riposta dopo la mostra e troverà collocazione prima a Tivoli e poi nelle sale della sede definitiva del museo all'EUR: è il museo di Lamberto Loria (di nuovo una museografia d'autore) ma il suo nome è Museo Nazionale di Arti e Tradizioni popolari (MNATP). L'allestimento museale rispettò in parte quello della Mostra del 1911 (es. uso gruppi di manichini in costume) e venne poi in parte modificato nel corso del tempo come ad esempio le sale dedicate ai temi della festa e della ritualità. Una collezione sfortunata in un certo senso, dato che anche se con i suoi limiti teorici dovuti al contesto storico degli studi nei quali era inserita, aveva una concezione forte dell'etnografia poi vanificata da un museo con una posizione sempre marginale dal punto di vista delle risorse, anche se non sono mancati momenti di feconda attività sotto la guida di alcune figure particolarmente sensibili e competenti: si ricorda il primo ordinatore, Tullio Tentori, il periodo di direzione di Jacopo Recupero con la collaborazione di Annabella Rossi, la direzione di Elisabetta Silvestrini. Oggi, purtroppo, il Museo è un edificio praticamente disertato da ogni tipologia di pubblico a differenza del suo fratello francese e resta come un documento sulla storia degli studi e sulla museografia di inizi Novecento.¹⁸⁸

Il periodo bellico tra il 1915-18 segna una battuta d'arresto nella museografia etnografica¹⁸⁹, come anche nei successivi anni Trenta dove la museografia italiana procede a rilento, con un debole impatto sul territorio, con diverse attività di mostre temporanee ma solo qualche esperienza di collezionismo sfocerà in forma di museo¹⁹⁰; il fascismo avrà una spiccata attenzione nei confronti del mondo contadino e dell'artigianato, ridestando un certo "spirito regionale" ma non si arriverà mai a dei progetti concreti e duraturi, il regionalismo del ventennio fascista avrà forti connessioni con il folklorismo: l'esaltazione delle virtù morali ed etiche rurali e della provincia rispondeva alle esigenze della politica del regime.¹⁹¹

precise indicazioni su quali informazioni cercare per avere un quadro esaustivo del contesto d'origine dell'oggetto.

¹⁸⁸ Per ulteriori dettagli sul MNATP si veda, ad esempio, l'intervento di Luciana Mariotti nel Seminario "Strumenti per la comunità: ecomusei e musei etnografici" scaricabile on-line dal sito www.ecomusei.net.

¹⁸⁹ Bisognerà attendere il 1922 per la nascita del Museo etnografico romagnolo; in generale, il periodo storico che intercorre tra il 1918 e il 1928 segnerà invece un grande apporto nel campo della linguistica e l'etnolinguistica (si vedano gli studi di Karl Jaber e Jacob Jud per l'Altante linguistico italo-svizzero e la ricognizione di Scheuermeier la quale, fortunatamente, spaziava anche nel campo della cultura materiale).

¹⁹⁰ Il Museo delle arti e tradizioni popolari del Gargano "Tancredi" di Monte Sant'Angelo (Foggia), il museo etnografico romagnolo "Pergoli" di Forlì, il Museo carnico delle arti e tradizioni popolari "Gortani" di Tolmezzo (Udine), il Museo friulano delle arti e tradizioni popolari di Udine.

¹⁹¹ Nel 1925 viene istituita L'Opera nazionale del Dopolavoro il cui slogan era "ritorno alle tradizioni", poi è la volta nel 1930 del Comitato Nazionale italiano per le tradizioni popolari che aveva, tra gli scopi, la creazione di una Discoteca folklorica nazionale. Nel 1929 viene organizzato il primo Congresso nazionale

In linea generale nei musei di tradizioni popolari di fine Ottocento e fino alla metà del Novecento, le collezioni tendono ad organizzarsi secondo un'interpretazione "statica" della cultura senza nessun elemento che ne indichi la capacità di innovazione, di sfruttamento delle risorse disponibili, di creatività, di commistioni con altre culture. I musei etnografici, in alcuni casi aspirando a un modello culturalista che riaffermi la centralità della memoria culturale e della comunità, non saranno mai esplicitamente realmente impegnati nell'espone con rigore la tensione dialettica tra passato reso presente e futuro possibile.

Il dopoguerra rappresenta un momento di cambiamento socio-economico innanzitutto e nella museografia: si abbandonano le tesi evoluzionistiche e positivistiche, nasce una nuova riflessione sui musei demoetnoantropologici (DEA) grazie alla spinta del dibattito teorico¹⁹² e lo scenario museale si arricchisce soprattutto in virtù degli sforzi di singoli collezionisti privati, spesso essi stessi ex contadini nostalgici, e a una nuova intellettualità democratica che si avvicina "al mondo passato"

Lo sguardo antiquario e l'evoluzionismo sociale lasciano il posto ad una nuova museografia fatta di cose quotidiane, attrezzi da lavoro spesso ancora utilizzati, l'impostazione romantica e positivista viene scalzata (ma mai completamente) da una tonalità memorialistica, sentimentale, emotiva. I tanti musei dedicati alla civiltà contadina e sorti rapidamente in moltissime parti della provincia italiana hanno quasi un sapore nostalgico con il loro continuo rinvio a un passato da non dover dimenticare, Cirese disse di poter considerare quella nostalgia come "coscienza dei prezzi pagati" nel passaggio a condizioni di vita migliori.¹⁹³

Dal secondo dopoguerra quindi si inserisce quindi un profondo cambiamento: la figura dello studioso-collezionista (es. Pitrè) si separa e da una parte rimane il collezionista "povero di cose "povere", locale, normalmente "non pubblico" (tranne alcuni rari esempi come per il Museo degli usi e costumi della gente trentina di Giuseppe Šebesta¹⁹⁴); un collezionista che raccoglie oggetti del

delle tradizioni popolari a Firenze. Sono molte le "mostre delle arti, dei costumi e delle tradizioni popolari" organizzate nel periodo fascista ma nessuna raccolta di oggetti era mai accompagnata da ricerche puntuali sulla cultura popolare o vi era la seria intenzione di istituire, attraverso un progetto di lungo periodo, un museo che rimanesse sul territorio. È opportuno ricordare inoltre che è datata 1939 la legge Bottai sui beni culturali che resterà la principale legge di riferimento nel settore fino a tempi recentissimi (compreso il Testo Unico del 1999).

¹⁹² Si veda il primo paragrafo del primo capitolo.

¹⁹³ CLEMENTE P., *Graffiti di museografia antropologica italiana*, pag. 258.

¹⁹⁴ È il 1965 quando Giuseppe Šebesta, inventore, vignettista, insegnante di applicazioni tecniche abbandonerà la sua eclettica carriera per diventare un etnomuseografo e dedicarsi alla costruzione di un museo dell'identità locale. Questo impegno era concordato con i referenti politici del Trentino di allora e della nascente autonomia provinciale di Trento. Il Museo degli usi e costumi della gente trentina verrà inaugurato a San Michele all'Adige nel 1968. Il museo ha un allestimento peculiare, ideato dal fondatore che prevedeva i cosiddetti canali chiusi (molitura, falciatura, ecc) con la scomposizione degli oggetti in ogni loro singola parte, e la rappresentazione del ciclo tecnologico completo. Si può quindi considerare un prodotto sui generis, nato nello specifico contesto storico della nascita dell'autonomia provinciale trentina con il

“come vivevo io ieri” (i primi furono gli ex mezzadri emiliani), fortemente connotati da saperi locali e tecnologie specifiche, ma facendo ciò, si innova il senso del museo delle tradizioni popolari: non più la sopravvivenza, l’arcaico, il fossile, ma un voler lasciare memoria l’impresa della loro vita e fare una riflessione sulle trasformazioni che il contesto sociale e culturale di quegli anni stava portando in tutto il paese. L’intento è interessante: un frammento di mondo che produce un’esperienza intensa e vissuta in chi vi si espone, incorpora un ammonimento alla perdita di valori e memorie ma vi è però, in molte realizzazioni espositive “spontanee”, quasi un’estetica del cordoglio comunicata attraverso gli oggetti.

Questa generazione della museografia italiana, definita oltre che spontanea anche di base, nata negli anni Venti, che aveva vissuto la guerra e che voleva testimoniare il presente povero ma vario del nostro territorio nazionale, organizzò musei che hanno spesso nomi “di genti” (del Trentino, di Romagna) o “di civiltà” (contadina per la maggior parte). Ma in realtà c’è un filo che lega questi nuovi musei a quella della generazione di Pitrè: l’autore resta, sempre, una presenza imprescindibile per la sua realizzazione, anche se l’autore può avere spessore diverso: il già citato Giuseppe Šebesta da un lato, il Gruppo della Stadura (cooperativa di ex mezzadri e poi lavoratori dell’area delle Coop) per il Museo della civiltà contadina di San Marino di Bentivoglio (Bologna), Ettore Guattelli, e molti altri, dall’altro lato: la maggior parte dell’attuale patrimonio demoetnoantropologico italiano è nato da iniziative di singoli.

Dall’altro lato lo studioso accademico, lontano dalle collezioni e dalla raccolta, partecipa attivamente al dibattito teorico sulle discipline demoetnoantropologiche e la museografia, ma spesso lo fa non partendo più dagli oggetti, dalle collezioni. È proprio per questo che, lasciati liberi, gli oggetti entrano in scena grazie a una museografia diffusa fatta di piccole collezioni cariche di sentimenti e emotività di chi le ha raccolte ma senza un quadro istituzionale di riferimento.¹⁹⁵

La museografia di collezionismo spontaneo raggiunge quindi il suo picco negli anni Settanta e Ottanta con una diffusione quasi capillare grazie, in qualche caso, all’aiuto di qualche ente locale più generoso e illuminato e a finanziamenti in materia alle Regioni e agli altri enti territoriali. Inoltre il dibattito teorico favorisce la sperimentazione di metodi più attuali, nuovi nuclei di

“divorzio” istituzionale di Trento e Bolzano nel 1972. Per approfondimenti si veda ŠEBESTA G., *In forma di museo. Il film dei primi anni nei ricordi del fondatore*, San Michele all’Adige, MUCGT, 1998.

¹⁹⁵ La nascita della collezione e del relativo museo di Ettore Guattelli a Ozzano Taro (Parma) ne è un esempio. Un museo per alcuni lati di non facile lettura, quasi opprimente dalla sovrabbondanza di oggetti e dalla loro disposizione, un museo-mosaico dove ogni oggetto esposto assume un ruolo evocativo della vita contadina e non solo. Per molti è un monumento grafico: gli oggetti si fondono come voci in un coro e diviene unica voce narrante. Per approfondimenti si vedano: CLEMENTE P. e GUATELLI E. (a cura di), *Il bosco delle cose. Il Museo Guattelli di Ozzano Taro*, Parma, Guanda Editore, 1996, CLEMENTE P., *Il terzo principio della museografia*, pp.69-107 e 173-179, CAVALCANTI O., *È del museo il fin la meraviglia*, in *Ricerca Folklorica*, n.39, 1999, pp. 85-87. Per il collezionismo spontaneo si veda: KEZICH G., *Il museo selvaggio*, in *Ricerca Folklorica*, n.39, 1999, pp. 51-55.

interesse come la microstoria, la geografia antropica e la nascita di nuovi soggetti d'indagine: i beni immateriali. A lungo poi i musei etnografici sono stati refrattari a documentare quel patrimonio culturale definito da Cirese "volatile" che oggi invece rappresenta la caratteristica, oltre che la sfida, più interessante dei musei DEA. Altrettanto si può dire della svolta interpretativa degli anni '70, visibile nei musei solo dagli anni '90, che focalizzava l'attenzione sull'importanza dell'approccio dialogico e riflessivo della ricerca etnografica, data la crisi del museo "tradizionale". Alcuni musei etnografici intraprendono questa svolta riflessiva con l'intenzione di rendere il museo un luogo contemporaneo dove si riflette: "sui modi in cui il passato e la tradizione sono costruiti, dove il conflitto e il dissenso che animano il vivere sociale sono messi in scena, la memoria con le sue stridenti polifonie può trovare voci, e i patrimoni immateriali manifestarsi nel loro essere produzione dialogica e contestuale".¹⁹⁶

Negli ultimi anni, specialmente in alcune regioni (come ad es. Piemonte, Trentino Alto Adige, Friuli Venezia Giulia, Toscana), si è creata una forte connessione tra turismo sostenibile, biodiversità, tutela del territorio, normativa regionale e forme associative molto vivaci che hanno dato il via ad un modello di museografia detto *ecomuseo*.¹⁹⁷

Un modello sicuramente interessante ma, come sostenuto da Clemente, molto difficile in sé da perseguire e portare a compimento e in molti casi già fallito per l'evidente difficoltà di connettere una gestione professionale con una "popolare"; in molti altri casi alcune realtà sono state troppo facilmente etichettate come "ecomuseo" senza averne in realtà assunto fino in fondo i principi fondanti perché privi della larga dimensione partecipativa che incide sulle politiche territoriali¹⁹⁸; inoltre l'ecomuseo non può mai essere calato dall'alto, in forza di un provvedimento legislativo, "nato con finalità molto più complesse di quelle che sono le finalità di piccole strutture

¹⁹⁶ PADIGLIONE V., *Eredità in discussione. Sguardo antiquario/contemporaneo*, in *Antropologia Museale*, n.30, inverno 2011, pag. 18.

¹⁹⁷ Un modello nato alla fine degli anni Sessanta del Novecento in Francia da una costola dei musei etnografici (un'estensione dell'idea dei musei del folklore *open-air*) come risposta progressista alle grandi istituzioni museali, e di matrice borghese, francesi divenendo una realtà complessa e articolata. L'ecomuseo, definito anche "musei di sito", parte dal principio che la base del museo, le sue fondamenta, sono costituite dalla comunità nel quale è inserito, è quest'ultima che gestisce, valorizza il suo patrimonio culturale. Gli elementi che costituiscono un ecomuseo sono quindi la conservazione delle peculiarità del patrimonio culturale di una determinata zona, la gestione e l'utilizzo di tale patrimonio con la collaborazione dei residenti e a loro beneficio futuro, la conservazione di tale patrimonio; nella mente dei suoi teorizzatori, George Henri Rivère prima e Hugues de Varine poi, doveva essere una struttura con forte incidenza sociale. Per approfondimenti sull'ecomuseo e il suo funzionamento si vedano: PINNA G. (a cura di), *Tre idee di museo*, pag. 141-146; GORGUS N., *Le magicien des vitrines*, per la parte relativa agli ecomusei; DE VARINE H., *Le radici del futuro*, Bologna, Clueb, 2005, pp. 225-285. Interessanti, ai fini di una disamina più puntuale, gli interventi di Luca Baldin e Walter Giuliano presenti negli atti del Seminario del 2004 "Strumenti per la comunità: ecomusei e musei etnografici", a cura di I. TESTA e scaricabili in formato pdf. dal sito www.ecomusei.net.

¹⁹⁸ Cfr. CLEMENTE P. *La museografia demo-etno-antropologica italiana*, in *Antropologia Museale*, n.12, 2005/2006, pag. 36.

museali naturalistiche, l'ecomuseo doveva essere un museo con un ruolo sociale molto accentuato e, per tale ragione, una struttura fortemente politicizzata"¹⁹⁹.

Una delle idee più interessanti e portanti che caratterizza gli ecomusei si potrebbe sinteticamente riassumere, secondo chi scrive, con l'espressione di *musealizzazione attiva*: una comunità che attivamente partecipa alla conservazione e alla valorizzazione del proprio territorio, del proprio patrimonio culturale e delle proprie tradizioni ma, per chi scrive, è importante segnalare che non necessariamente solo l'ecomuseo è l'istituzione in grado di promuovere una collaborazione e una partecipazione nella valorizzazione e gestione del patrimonio culturale locale, esistono sul territorio italiano altre realtà museali, con strutture più tradizionali ma socialmente forti, in grado comunque di divenire strumento di conoscenza e di ricerca del territorio, della cultura, della comunità in modo partecipato, pur senza che la comunità gestisca direttamente il patrimonio come si vedrà nella seconda parte delle presenti tesi.

Il panorama attuale dei musei territoriali, etnoantropologici in particolare, è composto da un notevole numero di collezioni polverizzate su tutto il territorio, spesso vicine tra loro, accumulate dai medesimi problemi di mancanza di personale e di scarsità di finanziamenti che le ha indotte, in alcuni casi, alla creazione di reti o sistemi museali a fine di fare massa, di aumentare le possibilità di sopravvivenza e il proprio campo d'azione²⁰⁰, costituirsi come "rete" aumenta la visibilità, le possibilità di interazione con il settore turistico, migliora le possibilità di competitività, rafforza i legami con la comunità locale e la sua economia attraverso *partnership*, crea un clima di collaborazione per migliorare la gestione, ha più possibilità di attrarre finanziamenti aggiuntivi attraverso *sponsor*.

Oggi la dialettica tra identità locali e mondo globale coinvolge i musei etnografici in modo molto diretto: le giovani generazioni sembrano propensi all'unificazione dei processi e dei modelli

¹⁹⁹ PINNA G. (a cura di), *Tre idee di museo*, pag. 141.

²⁰⁰ La rete museale è un insieme di relazioni non competitive che connettono alcune realtà museali tra loro per favorire uno scambio di risorse e il raggiungimento di obiettivi difficilmente raggiungibili individualmente. Il sistema museale prevede relazioni tra musei diffusi in un territorio o accumulati da tematismi e presuppone degli accordi in base a uno statuto o a un protocollo d'intesa sulla base di una missione ben precisa. Presuppone anche il riconoscimento di una leadership. In breve è una rete evoluta con legami forti a gestione integrata. Cfr. CATALDO L., PARAVENTI M., *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, pag. 268. Alcuni esempi di reti museali, sono rappresentati dall'Itinerario Etnografico del Trentino, la Rete degli Ecomusei del Trentino, (le quali, insieme, hanno portato al recentissimo progetto della Carta etnografica del Trentino), dalla Rete Trentino Grande Guerra, da Carnia Musei, dai Musei dell'Alto vicentino, dalla Rete dei Musei della Provincia di Belluno, alla neonata Rete museale Piave-Maè, al progetto di rete di prossima realizzazione Musei del Comelico e Sappada. Naturalmente sono solo alcuni dei numerosi esempi possibili, chiaramente, chi scrive, ha una maggior conoscenza della situazione della provincia bellunese e trentina. Esiste anche la possibilità del cosiddetto "distretto culturale" che presuppone, in un territorio delimitato, l'esistenza di complementarità strategiche tra filiere culturali differenti. Per ulteriori approfondimenti si veda: PINNA G., *Reti e sistemi museali*, in *Nuova Museologia*, n.10, 2004, pp. 26-29.

culturali, tendono a evitare decisamente un certo tipo di musei che etichettano come antichi, intendendoli così come un qualcosa *che viene prima di noi*, che ci parla del nostro passato rassicurandoci su un presente e un futuro diverso e migliore, senza tener conto come il confronto con la diversità, e in questo caso la diversità di appena due generazioni fa, aiuta a costruire il noi. La sfida del museo etnoantropologico è quello di divenire luogo di formazione delle nuove generazioni, luogo che aiuti a rivalutare le culture e le tradizioni locali valorizzandone i saperi, il “saper fare” di generazioni di contadini, artigiani e pastori nei diversi contesti regionali percepiti così distanti e invece così attuali nella situazione socio-economica contemporanea. La sfida che si presenta loro è molteplice: i beni DEA sono inseriti in specifiche situazioni socioculturali ma hanno anche caratteristiche morfologiche e funzionali ripetibili in altri luoghi (ecco perché spesso si ha l'impressione che i musei DEA siano tutti uguali e contengano tutti gli stessi oggetti), inoltre sono difficilmente propensi all'esposizione perché è il *continuum* dei processi di vita e di lavoro che li rendono leggibili.²⁰¹ La prova da superare è quella di essere *musei museograficamente vivi*, rispetto alla vita che documentano: la capacità di trovare intelligibilità più profonde e sostanziali, di essere centri di raccolta e conservazione ma anche di apertura e di dialogo verso quel riconoscimento della pluralità che caratterizza da sempre il nostro essere nazione.

È chiaro che il modello del museo di “tradizioni popolari” inteso solo come luogo del passato non sia più perseguibile nell'attuale cultura della complessità e i concetti stessi di cultura materiale e immateriale rendano necessarie nuove e diverse modalità di comunicazione, di conservazione ed esposizione. In conclusione si può affermare che la più recente generazione di esperienze museali degli ultimi anni ha contribuito allo sviluppo di attività di studio, ricerca e conservazione rivolte agli aspetti più originali della cultura di riferimento, inoltre la possibilità per molte micro realtà museali di mettersi in rete ha consentito di uscire dal loro isolamento e trovare occasioni di crescita e confronto comuni, molte sono le realtà che oggi propongono soluzioni museografiche volte alla gestione, ricerca, catalogazione, valorizzazione ma soprattutto comunicazione produzione culturale veramente significative nonostante l'assoluta mancanza di un adeguato quadro normativo nazionale e un continuo dibattito metodologico che non porta però a delle soluzioni o modelli risolutivi. Non è possibile citare, per ovvi motivi di brevità, tutte le esperienze italiane attuali di maggior interesse nel settore, ci si limita quindi a citarne solo alcune a titolo di esempio: il già citato Museo degli Usi e Costumi della Gente trentina (MUCGT), il Museo Etnografico della provincia di Belluno e del Parco Nazionale Dolomiti Bellunesi a Cesiomaggiore (BL), il Museo Etnografico dell'Alta Brianza (MEAB) nel Parco del Monte Barro²⁰², il Museo del

²⁰¹ Come accennato nel secondo paragrafo del primo capitolo.

²⁰² Diretto da Massimo Pirovano.

lino di Pescarolo (CR), il Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna (Met) a Santarcangelo di Romagna (CS)²⁰³, il Museo delle Genti d'Abruzzo a Pescara, il Museo della Gente dell'Appennino pistoiese di Rivoreta, il Museo Nazionale Preistorico-Etnografico Luigi Pigorini di Roma, l'Etnomuseo dei Monti Lepini di Roccaporga (LT).

Musei che tentano, in definitiva, di essere semplicemente un museo delle identità e delle differenze culturali: “*il luogo dove conoscere l'altro e il passato, per poi passare a riconoscere criticamente se stessi, la propria cultura, acquisendo quell'autocoscienza storiografica che è il messaggio ultimo de circuito museografico. [...] Per questo i musei hanno bisogno di antropologi; per questo gli antropologi dovrebbero reclamare oggi una più massiccia presenza nei musei*”.²⁰⁴

La storia dei musei in generale e di quelli demoetnoantropologici italiani nello specifico, rivela abbastanza chiaramente che si è imposta storicamente una visione del museo che tende ad identificarlo con le sue collezioni o come “luogo deputato” a conservarle e ad esporle. È la funzione conservatrice che prevale gerarchicamente sulle altre, l'idea di museo come istituto è oscurata, un museo DEA esiste solo in quanto raccolta. Una visione arcaica del museo DEA ancora fortemente presente nel senso comune che affonda la sua origine in una precisa tradizione giuridica che si concentra sulle collezioni e la loro conservazione, e in un'evoluzione del concetto di museo che non poneva differenze tra museo e collezione riducendolo a mero contenitore. Sembra di poter affermare che nel momento storico in cui si realizza la distinzione tra collezione privata e museo pubblico, accessibile a un pubblico più vasto, lo spazio che contiene le raccolte e quest'ultime si fondono in un *unicum* inscindibile e risucchiano dentro di sé le funzioni e il ruolo peculiari del museo che si definisce “istituzione”²⁰⁵, ma che, nella maggior parte dei casi, lo è solo nel senso più lato del termine.

Per veder riconosciuto il ruolo strategico dei musei in generale, ma a maggior ragione di quelli DEA, dato che permettono di dare sostanza e continuità nel tempo all'offerta culturale, si dimostrano punto di raccordo della memoria, produttori di conoscenza collettiva, luogo di fondazione dell'identità, di democratizzazione dei patrimoni culturali, con una naturale propensione alla costruzione di nuove forme di gestione innovative e alla costruzione di reti di partecipazione e di nuove forme di coesione sociale, bisognerà attendere il Testo Unico del 1999.

²⁰³ Per approfondimenti si veda: TURCI M. (a cura di), *Storia di un museo*, Bologna, La Mandragora, 2005.

²⁰⁴ LATTANZI V. Il museo etnografico nelle derive della modernità in *Antropologia Museale. Atti del Seminario nazionale A.I.S.E.A. (Roma/San Michele all'Adige)*, 1993, pag. 91. Corsivo di chi scrive.

²⁰⁵ In quanto istituzione il museo rafforza la sua natura di ente o di organismo comunque durevole; istituito con finalità determinate, regolato da norme, dotato di un'organizzazione, sostenuto da mezzi e apparati, ne è la somma e il prodotto. Cfr. JALLA D., *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, Torino, UTET, 2000, pag. 17.

In questa imperante ottica in cui il museo etnoantropologico deve legittimare la propria esistenza in termini economici, ci si trova nella pericolosa anticamera dell'emarginazione del personale intellettuale e dell'offuscamento del compito sociale, educativo e scientifico del museo.

CAP. 3 IL MUSEO: OGGETTO O SOGGETTO GIURIDICO?

La peculiarità delle politiche italiane in riferimento alla legislazione dei beni culturali e ai musei, peculiarità presente dall'Unità ad oggi, è l'incapacità, nonostante il ciclico rinnovarsi del dibattito, di individuare soluzioni efficaci, tradurle in concreti disegni di legge oltre ad avere a disposizione un *corpus* legislativo che, pur presentando alcuni elementi potenzialmente positivi, non viene attuato nella sua interezza.²⁰⁶

Una delle problematiche del museo, che lo ha seguito fino alla fine del XX secolo e in parte persiste ancora, è rappresentata da uno *status giuridico debole* che lo ha visto per decenni identificato come luogo di conservazione ed esposizione delle collezioni e solo recentemente lo ha riportato ad essere un *soggetto* la cui condizione giuridica può assumere diverse forme sino ad avere un'autonomia parziale o totalmente indipendente.

Le anomalie italiane sono rappresentate dal fatto che la normativa riferibile specificatamente ai musei è scarsa e frammentata, nonostante la lunga e antica tradizione museale del nostro Paese, in più, non vi è in Italia alcuna distinzione tra musei, monumenti e aree archeologiche, tutti e tre affidati alla gestione delle Soprintendenze che esercitano funzioni di tutela e che ha portato, nel lungo periodo, all'oscuramento del museo che costituisce invece una realtà molto particolare e complessa con funzioni didattiche e scientifiche specifiche.

Ecco perché diventa fondamentale avere un quadro il più possibile esaustivo dell'ordinamento giuridico che concerne i musei e i beni culturali, perché è all'interno di tale ordinamento che si articolano tutti i suoi elementi costitutivi: la normativa che ne regola quotidianamente funzionamento e organizzazione, i soggetti preposti alla sua costituzione e attività, le strutture che devono garantire l'applicazione delle norme.

In base al Codice Deontologico dell'International Council of Museums (ICOM)²⁰⁷ ogni museo deve dotarsi, come primo standard minimo, di uno statuto e/o di un regolamento che ne specifichi la posizione giuridica e la natura permanente di organismo senza fini di lucro. Ne consegue quindi un'identità di istituzione pubblica del museo: organismo durevole, con finalità determinate ma senza scopo di lucro, regolato da norme, dotato di un'organizzazione, aperto al

²⁰⁶ Nel corso del capitolo si farà riferimento a una serie di leggi specifiche delle quali si citeranno solo alcuni articoli, per la consultazione della normativa nella sua interezza si suggeriscono i seguenti siti: per il materiale storico pre-unitario si veda www.googlebook.com, per la legislazione italiana dopo l'Unificazione si vedano: www.parlanemto.it, www.gazzettaufficiale.it, www.regionibeniculturali.it, www.infoleges.it, www.leggioggi.it.

²⁰⁷ Il testo completo del Codice Deontologico è scaricabile dal sito internet: www.icom.org. Per i dettagli si veda il paragrafo 3.5 del presente capitolo.

pubblico e al servizio della società. Il regolamento poi costituisce la carta programmatica del museo nella quale si stabiliscono fini, obiettivi e politiche del museo oltre alla composizione dei suoi organi di governo.

Le forme di esistenza del museo possono essere ricondotte a tre tipologie principali: il museo può far parte integrante di un ente, può godere al suo interno di una certa autonomia, può essere un'entità completamente indipendente.²⁰⁸ In Italia la maggior parte dei musei esistenti è statale (a volte definiti museo-ufficio), soltanto alcuni musei civici o provinciali godono di una parziale autonomia assumendo la forma di istituzioni prive di personalità giuridica, sono invece indipendenti i musei (di solito privati) che assumono la forma di fondazione, associazione riconosciuta e sono dotati di personalità giuridica propria, oppure in forma di associazione non riconosciuta o ente "di fatto".²⁰⁹ La maggior parte dei musei italiani sono quindi realtà fagocitate e indifferenziate rispetto all'ente di appartenenza, ad esso subordinato e dipendente ma soprattutto schiacciato da logiche accentratrici e da una verticale e chiusa struttura amministrativa. In tale situazione è inevitabile l'eclissarsi del museo come soggetto e dell'affermarsi dello stereotipo del luogo di raccolta con riconosciute le sole funzioni di raccolta e di conservazione.²¹⁰

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, le origini di questa accezione ancora arcaica di museo che non distingue tra collezione e l'ambiente, così lontana dalla definizione dell'ICOM, e che corrisponde al vero per molte realtà italiane, ha in parte origine nella storia del museo all'interno del nostro Paese ma si lega a sua volta con la storia della normativa, nell'evoluzione del concetto di bene culturale avvenuta in Italia e alla presa di coscienza del valore culturale che esso racchiude, di cui si procederà ad una breve ricostruzione.

Dato la complessità dell'argomento e le sue numerose articolazioni si è optato per la redazione di due differenti capitoli: nel presente capitolo si procederà prima alla presentazione cronologica della legislazione sui beni culturali, dividendola in legislazione statale, regionale per poi passare alle organizzazioni internazionali e a quelle non normativamente vincolanti ma che forniscono importanti direttive e linee di azione. In questa fase, non potendo naturalmente fornire una descrizione completa, si è cercato di focalizzare l'attenzione solo sugli aspetti e le informazioni più significative selezionando alcuni momenti di cesura particolarmente interessanti e cercando di esaminare la normativa sempre in riferimento alle sue eventuali ripercussioni sull'organizzazione e il funzionamento dei musei.

²⁰⁸ JALLA D., *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, pp. 18, 19.

²⁰⁹ Ivi, pp. 19-22, per una disamina approfondita delle diverse caratteristiche delle tipologie.

²¹⁰ Si veda, a titolo esemplificativo, la definizione di museo sul dizionario Zingarelli (ed. 1990): "luogo in cui sono raccolti, ordinati e custoditi oggetti di interesse storico, artistico, scientifico, etnico e sim."

Successivamente, nel quarto capitolo che si configura come naturale proseguimento, si passerà ad alcune riflessioni specifiche derivanti dalla normativa appena esaminata e inerenti al concetto di bene culturale, di catalogazione, alle diverse implicazioni del vigente Codice Urbani del 2004 nel campo specifico dei beni demotnoantropologici e dei musei ad essi dedicati, il tutto sempre in riferimento alle finalità della presente tesi.

3.1 LA LEGISLAZIONE STATALE ITALIANA IN MATERIA DI BENI CULTURALI E MUSEI

DALL'UNITÀ ALLA LEGGE RONCHEY

Alla rete diffusa e disomogenea di strutture ereditate dagli stati preunitari si opponeva un centro debole incapace, soprattutto dal punto di vista tecnico, di dare rapide e univoche risposte.²¹¹ L'esigenza di una normativa più completa e sistematica si protrasse senza esiti nelle aule del Parlamento per moltissimo tempo, basti ricordare che il primo progetto per la nuova legge venne presentato nel 1863, ne seguirono altri nove (dal 1872 al 1900) che stagnarono ora alla Camera ora al Senato senza mai raggiungere l'approvazione.

Il 12 giugno 1902 viene promulgata la *prima* strutturata legge italiana in materia di beni culturali (L.185/02) detta anche legge Nasi. Stabiliva alcuni capisaldi della tutela: dichiarazione di pregio di antichità o di arte, organi preposti al controllo sui beni, diritto di prelazione dello Stato, divieto di esportazione²¹²; il regolamento esecutivo è invece datato 1904 nel quale si organizzano le Sovrintendenze e le Commissioni, le norme per la catalogazione e la conservazione. Questo è un altro momento decisivo: è proprio con questo regolamento che il museo inizia a coincidere con la

²¹¹ Con alcune disposizioni, tra il 1867 e il 1875, si dà avvio ad un processo di centralizzazione ministeriale della funzione di tutela; come suggerito da Daniele Jalla, "resta da verificare se, nel determinare e accelerare il successivo accentramento, abbia maggiormente pesato il rafforzamento del centro o le debolezze delle periferie". JALLA D., *Il museo contemporaneo*, pag.48. Nonostante tutto tra il 1875 e il 1889 avvengono alcuni episodi nel campo della tutela poco sottolineati ma che hanno invece una rilevanza nello sviluppo del museo: l'archeologo Giuseppe Fiorelli, docente di archeologia all'Università di Napoli e direttore del Museo nazionale napoletano e soprintendente agli scavi, diviene capo della Direzione centrale e inizia una centralizzazione amministrativa che si concretizza in alcuni regolamenti. L'aspetto interessante è che in questo periodo, sotto la guida di un tecnico con esperienza nel settore, il progetto di centralizzazione differenzia scavi e musei secondo un modello che verrà poi presto abbandonato privilegiando invece una strutturazione basata sui beni di competenza e non in base alle funzioni esercitate. In generale, in questa fase di unificazione e omogeneizzazione, Fiorelli riuscì a trovare un certo equilibrio tra decentramento e gestione centralizzata del patrimonio, il museo aveva ancora una sua identità anche se inserito in una struttura più ampia, il regolamento del 1878 dotava i musei di regole comuni e omogenee, era sotto il controllo del Ministero ma aveva ancora un'ampia autonomia scientifica e gestionale.

²¹² La legge rivelò da subito alcune carenze rimate con una modifica del 1903 (L.242/03).

raccolta, come visto nel capitolo precedente, infatti il regolamento si riferisce ai musei e delle gallerie definendoli “raccolte governative”.²¹³

Le incompletezze della legge portarono alla presentazione di un nuovo progetto promulgato nel 1909, la seconda legge di tutela dello Stato nota come legge Rosadi (L.364/09). La legge portò a colmare molte lacune della precedente, la sua base consiste sostanzialmente nella conservazione del bene culturale, si introduce l’inalienabilità del patrimonio pubblico, la tutela per le “cose mobili e immobili di interesse storico, artistico, archivistico”, non si parlò più di “pregio di antichità” ma di “interesse storico, archeologico, paleontologico e artistico”, si inserisce il concetto di vincolo, il diritto di prelazione dello Stato sul bene in vendita, si istituirono le Sovrintendenze come uffici di controllo periferici dello Stato. Si deve ricordare che il regolamento attuativo di tale legge porta la data del 1913, ben quattro anni dopo. Alla legge Rosadi si ancorò l’azione dello Stato italiano senza sostanziali modifiche fino al Testo Unico del 1999; Jalla sottolinea come “prese definitivamente forma un rapporto con il patrimonio al cui centro veniva posta la conservazione del patrimonio per così dire all’aperto”, l’attenzione verso i musei era quindi secondaria.²¹⁴ È da questo momento che il museo, cancellato come istituto, “insieme di beni mobili” viene inglobato dalle Sovrintendenze che non prevedono distinzione tra strutture destinate alla tutela e quelle alla gestione.

Trent’anni dopo la legge Rosadi, nel 1939, il Parlamento approvò la legge L.1089/39, nota come riforma Bottai. Naturalmente essa risente del particolare periodo storico nel quale venne a nascere e si proponeva di rafforzare il potere di intervento e di controllo dello Stato e di limitare il più possibile quelli degli organi periferici. Anche in questo caso siamo in presenza di una legge con un’impostazione di tutela statica e conservativa, i musei non furono contemplati se non come spazio per la conservazione e la custodia delle raccolte, si parla ancora di *cose* e non di *beni*, ma si ridefinisce il patrimonio culturale ampliandolo a “tutto ciò che presenta interesse artistico, storico, archeologico o etnografico, nonché le testimonianze di civiltà, tra cui monete, libri, stampe, codici di rarità e di pregio, e infine ville, parchi e giardini artisticamente e/o storicamente rilevanti e di godibilità pubblica”; nella legge si ribadisce la prelazione dello Stato ed si determina la pubblica fruizione dei beni.

Nel 1960 viene approvata la L.1080/60 che riguardava i musei non appartenenti allo Stato e che proponeva una ripartizione in quattro categorie a seconda della grandezza e invitava i proprietari a predisporre “un regolamento di organizzazione e di funzionamento”. Questa legge si rivela interessante perché sottende la volontà di assicurare ai musei non statali delle condizioni

²¹³ Cfr. JALLA D., *Il museo contemporaneo*, pag. 63.

²¹⁴ Ivi, pag. 64.

sufficienti per il loro funzionamento ma le sue aspettative furono presto disattese o caddero nel vuoto.

Nel 1964 finalmente viene istituita una Commissione d'indagine parlamentare mista, nota come, dal nome del suo presidente, Commissione Franceschini²¹⁵, con il compito di elaborare un rapporto sullo stato delle cose in materia di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale. Siamo in presenza del tentativo più radicale di rinnovamento della normativa in materia del dopoguerra. La relazione finale del lavoro d'indagine porta la data del 1966 e presenta molti aspetti innovativi: prima di tutto vi è una definizione giuridica di bene culturale (non più "cose") inteso come " [...] beni avente riferimento alla storia della civiltà. Sono assoggettati alla legge i beni di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario, ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà". La Commissione rileva un'impostazione errata nel sistema stesso di tutela ed elenca una serie di problematiche quali una legislazione impostata quasi esclusivamente sulla protezione di cose d'arte, monumenti e beni archeologici tralasciando gli altri, scarsa conoscenza del valore dei beni culturali da parte dell'opinione pubblica, mancanza di valorizzazione basata su criteri scientifici, precario stato di conservazione di molti beni, etc...Un aspetto certamente innovativo è la presa di coscienza che non deve essere tutelato solo il singolo bene, ma tutti i rapporti che questo stabilisce con il contesto. Va poi riconosciuto il merito di aver considerato sia il concetto di tutela che quello di valorizzazione e di aver inteso la valorizzazione come naturale estensione della tutela.²¹⁶ Inoltre la Commissione proponeva una serie di possibili soluzioni da suggerire ai legislatori.

All'interno della Commissione aveva operato un gruppo specifico dedicato ai "Musei e alle collezioni", la loro relazione finale evidenziava carenze di custodia e sicurezza, di inventariazione, metodi espositivi arretrati, scarso sviluppo di servizi; nel contempo si suggeriva la necessità di disposizioni *ad hoc* data la loro primaria importanza, di abolire la tassa d'ingresso, di riconoscere alla direzione dei maggiori musei statali la qualità di uffici autonomi e personale specializzato²¹⁷; sfortunatamente, i lavori non riuscirono mai ad essere trasformati in un disegno di legge.

Nel 1975 intanto si istituisce il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali che riunisce sotto di sé una serie di competenze prima spalmate in diversi dicasteri²¹⁸, interessante è la scelta lessicale, con l'utilizzo nell'intitolazione stessa del termine "beni culturali". Era anche prevista, per lo svolgimento delle attività di tutela e valorizzazione, una collaborazione tra amministrazione statale

²¹⁵ Nella sua composizione era presente Tullio Tentori allora Direttore del MNATP di Roma.

²¹⁶ Cfr. DONATO F, VISSER TRAVAGLI A. M., *Il museo oltre la crisi. Dialogo tra museologia e management*, Milano, Electa, 2010, pag. 113.

²¹⁷ Dichiarazione numero LXXIII della Commissione, scaricabile da diversi siti internet alla voce Commissione Franceschini.

²¹⁸ Ministero della Pubblica Istruzione, Ministero degli Interni, Presidenza del Consiglio.

e neonate regioni che però rimase priva di puntuali disposizioni operative.²¹⁹ In generale il Ministero si predisponneva come una struttura centrale molto accentuata e non rappresentò dunque un particolare momento di svolta nel panorama generale. Naturalmente nell'organizzazione del ministero non si accenna al patrimonio demotnoantropologico dato che la legislazione vigente, quella del 1939, era inesistente sotto questo profilo. Anche i ruoli del personale scientifico degli organi di Stato già esistenti (ad esempio la Discoteca di Stato) non prevedono un profilo professionale in materia DEA.

Nel 1982 la L.512/82 stabilisce un regime fiscale agevolato per i beni di interesse culturale, ma l'originale integrale deducibilità delle spese di manutenzione e restauro venne ridotta limitandone la portata.²²⁰

La necessità di una riforma si fece così pressante da indurre il Ministero a dare una rapida soluzione con il decreto legge 433/92, convertita dal Parlamento nella L.4/93 nota al pubblico come legge del Ministro Ronchey. Questa legge in realtà più che riformare operò il solito accentramento e rinviò ogni decisione più impegnativa a data da destinarsi. La legge individuò solo degli obiettivi minimi da raggiungere quali, ad esempio, la soluzione dei problemi di custodia, l'istituzione presso i musei di "servizi aggiuntivi" a disposizione del pubblico (bookshop, caffetterie, ristorazione). Quest'ultimo punto suscitò non poco scalpore, molti videro il tentativo di raggiungere un'autonomia economica da parte dei musei e una redditività che sollevava lo Stato dal dover finanziare queste istituzioni. Dobbiamo ricordare infatti che è proprio di questi anni il boom della cosiddetta "economia della cultura" e del dibattito sui beni culturali quali risorsa economica. La legge Ronchey, introducendo la privatizzazione dei servizi, aveva introdotto anche logiche di ricavo economico nella gestione del patrimonio culturale, da quel momento la valorizzazione assumeva una connotazione economica, svilendone il valore culturale. La legge quindi alimentò una fervente discussione sulla possibile autonomia dei musei, autonomia non solo amministrativa ma gestionale ed economica e la sua applicazione ebbe, dopo breve termine, anche il merito opposto di: "aver sgomberato il terreno dalle illusioni degli esordi, essendo evidente –cifre alla mano- il ruolo marginale dei servizi aggiuntivi nella copertura dei costi complessivi del sistema museale".²²¹

DAL 1997 AL TESTO UNICO DEL 1999

Un nuovo momento di cesura si presenterà con la legge del 1997, la L.59/97, nota come legge Bassanini, in materia di politiche culturali, quest'ultima fissava al suo interno un obiettivo da

²¹⁹ Cfr. JALLA D., *Il museo contemporaneo*, pag. 84.

²²⁰ Cfr. nota numero 172 del secondo capitolo. La situazione non è attualmente cambiata.

²²¹ Cfr. JALLA D., *Il museo contemporaneo*, pag.89. Jalla cita a sua volta una riflessione dell'economista della cultura Carlo Fuortes.

raggiungere: la semplificazione del sistema amministrativo e il decentramento. Una serie di attribuzioni statali venivano devolute alle regioni e agli enti locali, tra cui “la tutela dei beni culturali e del patrimonio storico e artistico”. All’art. 4 erano indicati i principi sui quali effettuare il decentramento tra i quali: la sussidiarietà (che suggeriva quindi un approccio *bottom up*), la completezza, la cooperazione tra Stato, regioni ed enti locali. Per quanto riguarda il museo, dalla legge emerge una struttura omologata ad un ufficio, ancor più burocratizzato con il personale scientifico assorbito nel personale amministrativo generico.

L’attuazione di questa legge avvenne attraverso alcuni decreti legislativi: nel 1998, il D. lgs. 368/98 ridefinisce l’assetto del Ministero per i beni culturali e ambientali che diventa il Ministero per i beni e le attività culturali (MiBAC). Scompare il termine ambientale sostituito dalle “attività culturali” indice di un allargamento delle competenze estese a tutto ciò che può considerarsi cultura²²². Si ridisegnò l’organizzazione del dicastero su modello dipartimentale con “non più di dieci” Direzioni Generali coordinate dal Segretario generale e si ridefiniscono, i ruoli delle soprintendenze con la nascita di 17 Soprintendenze regionali di nuova istituzione *in aggiunta* a quelle esistenti. Per quanto riguarda le Direzioni Generali è da sottolineare l’inserimento dei beni etnoantropologici nella Direzione Generale per i Beni Artistici, Storici e Etnoantropologici. La ripercussione più interessante è data dal fatto che veniva riconosciuta a livello ministeriale la figura e la scientificità dell’antropologo, nella legge del 1939 si parlava di beni etnologici da tutelare ma nient’altro; in base alla nuova legge ogni Soprintendenza che fa riferimento alla Direzione generale può avere tra i suoi funzionari anche l’antropologo. Resta invariata l’organizzazione degli Istituti Centrali, che svolgono attività di ricerca, coordinamento e stabiliscono i criteri di intervento per le rispettive materie di competenza.²²³

In linea generale, l’originario snellimento sembra sfociare in un ennesimo appesantimento, basti pensare alla doppia dipendenza delle soprintendenze alle direzioni generali e alla soprintendenza regionale o al rafforzamento della figura del Segretario generale che crea un centro molto forte e politicizzato.²²⁴ Attualmente²²⁵ quindi sotto il Segretariato generale ci sono 8 Direzioni generali²²⁶,

²²² Si rimanda al sito ufficiale del Ministero per la lettura integrale del decreto e delle competenze del dicastero.

²²³ Ricordiamo, tra gli altri, l’Istituto Centrale per la Catalogazione e la Documentazione (ICCD).

²²⁴ Per ragioni di completezza si ricordano velocemente i successivi regolamenti di riorganizzazione del 2007 e del 2009, nonché la legge n.71 del 2013 che affida al Ministero anche la competenza sul turismo denominandolo Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MiBACT).

²²⁵ Come da organigramma pubblicato dal sito del MiBACT, aggiornato al giugno 2010. Quindi non prevede le modifiche dell’allargamento di competenze in materia di turismo ma tiene conto dei decreti del 2007 e 2009.

²²⁶ Tra cui, ai fini della presente tesi, la Direzione generale per il paesaggio, le belle arti, l’architettura e l’arte contemporanee (PaBAAC www.pabaac.beniculturali.it) articolato al suo interno con, tra gli altri, le Soprintendenze speciali per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico o e per i poli museali (tra cui

le varie Direzioni regionali per i beni culturali e paesaggistici²²⁷, e quattro Istituti centrali tra cui l'ICCD²²⁸.

Per i musei la riforma del dicastero aveva creato, almeno sulla carta, diverse opportunità: i musei statali in consegna al Ministero potrebbero configurarsi come musei-ufficio, diventare parte

quella per la città di Venezia e la Gronda lagunare) e l'Istituto Centrale per la Demoetnoantropologia. Quest'ultimo Istituto ha sede a Roma presso il MNATP è nato con il D.P.R. 233/2007 che riorganizzava il dicastero ed è stato oggetto di molte polemiche in quanto vede alla Direzione una specialista in archeologia e storica dell'arte. Si segnala inoltre la Direzione Generale per la valorizzazione del patrimonio culturale con a capo, *un manager di formazione aziendale*, esterno al ministero, segno dell'intenzione di sfruttare economicamente i beni culturali.

²²⁷ Le varie Direzioni Regionali si articolano nelle Soprintendenze per i beni storici, artistici ed etnoantropologici e i musei dislocate sul territorio come la Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova, Treviso con sede a Palazzo Soranzo a Venezia.

²²⁸ L'Istituto ha sede nel complesso monumentale di San Michele a Ripa Grande. Il sito www.iccd.beniculturali.it è ben strutturato. Si ritiene necessario fare un piccolo e sintetico approfondimento sulla catalogazione dei beni culturali, inserimento che rappresenta il presupposto perché il bene sia sottoposto a tutela. La legge Nasi lo definiva Inventario e l'inserimento di un bene al suo interno lo sottoponeva a effetti giuridici quali l'impossibilità di esportazione. La legge del 1909 parlava invece di Elenco per gli oggetti di particolare interesse culturale. L'attività di catalogazione non mira solo ad un accertamento del patrimonio culturale ma anche al riconoscimento del valore artistico, storico, archeologico, etnologico. La catalogazione è garantita dal Ministero che coordina le attività, l'Ufficio Centrale per il Catalogo si è costituito nel 1969 con competenze di indirizzo metodologico, pianificazione dei progetti connessi e coordinamento delle Soprintendenze. Nel 2001, in attuazione del decreto 112/98, si istituisce un accordo quadro tra MiBAC e Regioni un *Accordo per la catalogazione dei beni culturali* per creare un Sistema Informativo nazionale.

Le prime schede cartacee finalizzate alla catalogazione furono elaborate negli anni Settanta dall'Istituto, nel 1978 si iniziò a dare rilevanza anche ai beni DEA con la *Ricerca e catalogazione della cultura popolare*, promossa dall'ICCD e dal MNATP. In tale occasione vennero elaborate quattro modelli di scheda per diversi ambiti di ricerca, tutte portavano le iniziali FK (folklore): FKO per la cultura materiale con la variante FKO-SM (strumenti musicali), FKN per la narrativa orale, FKM per l'etnomusicologia, FKC per le cerimonie, riti, feste. All'elaborazione delle schede parteciparono specialisti e docenti universitari tra cui Diego Carpitella, Aurora Milillo, Annabella Rossi, Elisabetta Silvestrini. È indubbio l'aspetto innovativo: a parte la prima che poteva avere affinità con altre schede (es. quella degli oggetti d'arte), le altre tre riguardavano beni mai entrati nella catalogazione e anticipatori dei successivi progetti di salvaguardia della cultura immateriale (Convenzione UNESCO 2003). A metà degli anni Ottanta inizia anche un programma per informatizzare le schede ma solo la FKO viene considerata.

Tra il 1999 e il 2000 nasce un nuovo progetto con due nuove schede la BDM (Beni demoetnoantropologici materiali) e BDI (per i beni immateriali), un'unica scheda per racchiudere tutta la pluralità di manifestazioni della cultura intangibile o volatile. I BDI vengono identificati attraverso una *performance* che deve essere fissata su un audiovisivo (quindi non si cataloga il bene, ma una delle sue manifestazioni). In linea con il concetto di relazionalità del bene le schede possono essere tra loro collegate attraverso schede "figlie" e schede "sorelle".

Per completezza si ricorda che così come esistono esperienze di schedatura precedenti le FK, esistono anche sistemi di catalogazione elaborati al di fuori dell'ICCD (ad esempio, nel 1979, la scheda per il rilevamento delle attrezzature agricole SRA, del Centro provinciale di documentazione per il lavoro dei contadini di Siena, o la scheda per le attrezzature rurali ARS dell'Istituto per i beni culturali dell'Emilia Romagna del 1981). Per approfondimenti si veda: ICCD, *Beni demoetnoantropologici materiali. Scheda BDM*, (a cura di P. E. SIMONI), Roma, 2000; ICCD, *Beni demoetnoantropologici immateriali. Scheda BDI, Prima parte* (a cura di R. TUCCI), Roma 2002; ICCD, *Beni demoetnoantropologici immateriali. Scheda BDI, Seconda parte* (a cura di R. TUCCI), Roma 2006; TUCCI R., *Beni demoetnoantropologici immateriali* in *Antropologia Museale*, n.1, 2002, pp. 54-59; BROCCOLINI A., *L'UNESCO e gli inventari del patrimonio immateriale in Italia*, in *Antropologia Museale*, n. 28/29, 2011, pp. 41-51.

di una Soprintendenza autonoma, avere un'autonomia limitata, essere a gestione mista (pubblico-privata), essere trasformati in associazioni o fondazioni²²⁹ ed essere indipendenti. I musei statali trasferiti ad enti locali potrebbero (ai sensi di una successiva legge, la L.142/90) essere gestiti in economia, divenire istituzioni, costituirsi come rete per ottimizzare le risorse, gestiti in base a convenzioni, divenire consorzi museali. Questa è la prima volta che viene destinata un'attenzione così specifica ai musei pubblici dal periodo dell'Unità.²³⁰

Il confronto tra Stato e autonomie locali che la legge Bassanini aveva innescato trovò applicazione nel D. lgs. 112/98 infatti, in base alla delega ricevuta, il Governo si impegnava a disciplinare “il conferimento di funzioni e compiti amministrativi a regioni, province, comuni e altri enti locali in tutte le materie non riservate allo Stato”. Questo è il decreto, già citato nella premessa terminologica, che chiarisce definitivamente il significato di termini quali tutela, gestione, valorizzazione e promozione (art.148), tripartendo per la prima volta in Italia un concetto che sino a quel momento era concepito come unitario.

Il decreto presenta alcune parti estremamente importanti per il futuro assetto delle politiche culturali italiane anche perché si pone come compromesso tra posizioni opposte: chi auspicava un netto contenimento delle funzioni centrali e della pervasività del potere centrale nell'ambito della tutela, chi si opponeva a ogni regionalizzazione delle funzioni e chi puntava alla differenziazione dei ruoli tra stato centrale ed enti locali. All'interno del decreto si segnala, all'art 149, il *concorso* tra Stato, regioni e enti locali nell'attività di conservazione dei beni culturali (punto estremamente controverso di cui parleremo in modo esaustivo nel corso del capitolo); all'art.150 si definiscono anche tempi e modalità per la compilazione di elenchi “dei musei e altri beni culturali la cui gestione rimane allo Stato e quelli per i quali essa è trasferita, secondo il principio di sussidiarietà, alle regioni, alle province o ai comuni” ma soprattutto l'articolo stabilisce l'osservazione di “criteri tecnico-scientifici e standard minimi definiti con decreto del Ministro per i beni culturali” per l'esercizio delle attività trasferite. Questo punto è importante perché coinvolge direttamente anche i musei. Si parlerà ampiamente degli standard minimi e dell'iter che ha portato alla definizione definitiva più avanti nel presente capitolo.

Inoltre, l'applicazione del decreto e il passaggio di alcuni musei statali agli enti locali rese quanto mai evidente un rinnovamento della legislazione regionale in materia di beni culturali e la definizione da parte dello Stato degli aspetti gestionali dei musei.

²²⁹ Un esempio di Fondazione è il Museo delle Genti di Abruzzo di Pescara, dove il Comune mantiene il controllo del Consiglio di amministrazione e si impegna ad un contributo annuo prestabilito.

²³⁰ Interessante anche l'accordo quadro con il Ministero della Pubblica Istruzione del marzo 1998 per potenziare le sezioni didattiche istituendo Sevizi Educativi del Museo e del Territorio in ogni Ufficio periferico, al fine avviare un sistema nazionale di educazione al patrimonio culturale e in seguito all'istituzione nel Ministero del Centro per i servizi educativi del museo e del territorio.

Il decreto prevedeva inoltre la nascita di Commissioni per i beni e le attività culturali con il compito di coordinare su scala regionale, le iniziative dello Stato, delle regioni e degli enti privati.

Alla fine degli anni Novanta matura la necessità di una semplificazione e di una riorganizzazione della materia, proprio per questo nel 1999 viene emanato il “Testo Unico sulle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali” (D. lgs. 490/99). È un testo codicistico volto a riordinare la materia, in base alla legge delega L.352/97²³¹, con il compito di rendere organica la normativa e adeguarla alle direttive europee. Il Testo Unico riunisce, coordina, armonizza e semplifica la normativa vigente, non si tratta quindi di modificazioni sostanziali ma di una maggior coordinazione con il vantaggio di disporre di un unico riferimento e abrogando *in toto* o parzialmente la normativa precedente.

Tra i meriti del Testo Unico vi è l’adozione di una nozione di bene culturale più aggiornata: l’art.2 lo definisce come categoria di “cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico, demo-etno-antropologico” sostituendo quest’ultimo termine a “etnologico” presente nella legge Bottai.

Per quanto riguarda i musei, nel Capo VI del T.U.²³², appare finalmente una definizione di museo come: “struttura comunque denominata organizzata per la conservazione, la valorizzazione e la fruizione pubblica di raccolte di beni culturali”. Questa definizione ha suscitato diverse polemiche dato che si già ne esisteva una a livello internazionale molto apprezzata (definizione dell’ICOM²³³) che invece non venne adottata.

Il T.U. inoltre ribadisce la cooperazione tra Stato, regioni ed enti locali nella promozione, nello sviluppo e nella fruizione dei beni culturali in base al già citato D.lgs. 112/98 (art. 104), consente di stipulare accordi con amministrazioni pubbliche e soggetti privati e di redigere convenzioni con associazioni di volontariato (art.105), di incentivare la fruizione da parte degli studenti anche attraverso convenzioni (art.111), la dicitura “servizi aggiuntivi” presente nella legge Ronchey viene sostituita con “servizi di assistenza culturale e ospitalità per il pubblico” e ne fornisce un elenco completo (art.113)

Per molti addetti ai lavori si è trattato di un’ulteriore occasione mancata dato che il Testo Unico, in pratica, mantiene l’impianto di fondo delle leggi del 1909 e del 1939. La mancanza di un clima politico favorevole alla revisione sostanziale della normativa è, secondo Jalla, non solo responsabilità del Governo allora in carica ma anche delle regioni che “non sono state in grado in

²³¹ Questa disposizione è nota anche come legge Veltroni.

²³² Si veda il Capo VI dedicato alla *Valorizzazione e godimento pubblico*, Sezione II, *Fruizione*.

²³³ Vedi premessa terminologica del presente lavoro.

più di vent'anni di affermare un proprio progetto comune di riforma” e dalla totale assenza degli enti locali.²³⁴

IL CODICE URBANI DEL 2004

Nel 2002 il Parlamento delega il Governo di riformare la normativa dei beni culturali: a sessant'anni dalla legge del 1939, si avvia così una riforma sistematica e non un mero riordino come avvenuto nel Testo Unico, rinnovamento reso ancor più necessario dopo la riforma costituzionale del 2001²³⁵. Il 22 gennaio 2004 viene adottato il D. lgs.42/04 noto come Codice Urbani.²³⁶

Uno dei problemi che il Codice ha dovuto affrontare è la separazione di competenze esistente tra Stato e regioni, tra tutela e valorizzazione²³⁷, per non parlare della possibilità delle regioni di potestà legislativa concorrente²³⁸ in materia di “promozione e organizzazione di attività culturali” (art.117 della Costituzione²³⁹).

L'art.2 al punto primo del Codice definisce il patrimonio culturale come “elemento identificativo e rappresentativo dell'identità nazionale”, al punto secondo specifica che il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e i paesaggistici. I beni culturali sono “ cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11²⁴⁰, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà”.²⁴¹

L'art. 3 definisce la tutela come “esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio

²³⁴ JALLA D., *Il museo contemporaneo*, pag.188.

²³⁵ La riforma del Titolo V della Costituzione, L. cost. 3/01, aveva suddiviso la materia dei beni culturali in due parti; tutela e valorizzazione, la prima era di competenza esclusiva dello Stato, la seconda era materia di legislazione concorrente tra Stato e Regioni (art.117) e riserva a queste ultime il potere di regolamentare. L'idea sottesa è che la tutela richieda una disciplina unitaria. La valorizzazione intende il bene come risorsa e deve svolgersi in un ambito territoriale più ristretto gestita dal governo locale. Art.118 poi prospetta forme di coordinamento tra Stato e regioni sulla tutela.

²³⁶ Entrato in vigore nel maggio del 2004. Si precisa che sono state prese in considerazioni anche le modifiche presenti nel decreto legislativo correttivo e integrativo del 2006.

²³⁷ Separazione dichiarata legittima dalla Corte Costituzionale. Si veda C.C. 26/04.

²³⁸ La potestà legislativa concorrente significa la possibilità per le Regioni di legiferare in alcune materie nel rispetto dei principi fondamentali riservati alla legiferazione statale.

²³⁹ Per quanto riguarda le Regioni a Statuto speciale, dobbiamo segnalare due realtà importanti: la Sicilia e il Trentino Alto Adige, in Sicilia per Statuto del 1946, la regione ha una potestà legislativa esclusiva in materia di conservazione; le due Province autonome di Trento e Bolzano, per statuto hanno potestà esclusiva in materia di patrimonio culturale.

²⁴⁰ Gli art.10 e 11 integrano la definizione dell'art.2.

²⁴¹ Si rimanda al Codice per la definizione di beni ambientali. La distinzione tra le due specie di beni era già presente nel Testo Unico e viene così accantonata definitivamente la proposta della Commissione Franceschini di unificare le due tipologie di beni.

culturale ed a garantire la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione”. Questo è un elemento innovativo perché anche se non subordina la conservazione, la rende finalizzata a questa. All’art. 6 si chiarisce il significato di valorizzazione “esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione fruizione pubblica del patrimonio stesso. Essa comprende anche la promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale”. Si aggiunge che deve essere attuata compatibilmente con la tutela e senza pregiudicarne le esigenze.

L’art. 7 sottolinea come il Codice fissi i principi fondamentali in materia di valorizzazione, principi che le regioni dovranno rispettare, inoltre auspica alla reciproca collaborazione. Nel decreto correttivo del 2008 (D. lgs. 68/08), viene inserito un 7-*bis*, in ottemperanza alle successive ratifiche italiane delle Convenzioni UNESCO del 2003 e 2005²⁴², il quale assoggetta al codice le espressioni di identità culturale collettiva per la salvaguardia del patrimonio immateriale e la protezione e promozione delle diversità culturali *qualora rappresentate da testimonianze materiali* e sussistano le condizioni di applicabilità dell’art. 10.²⁴³

Molto interessante l’art. 101 nel quale le istituzioni museali ed espositive vengono definite “luoghi della cultura”. Si fornisce anche una definizione specifica di museo come: “struttura permanente che acquisisce, cataloga, conserva, ordina ed espone beni culturali”. Tra le condizioni fondamentali vi sono il libero accesso per finalità di educazione, di studio o di ricerca, ed è lo Stato o gli enti territoriali ad assicurare la fruizione dei beni. Si tratta, in caso di musei pubblici, di espletare un servizio pubblico, nel caso di musei privati di un servizio di pubblica utilità. È opportuno ricordare che sia il decreto correttivo del 2006, che quello del 2008, non hanno modificato, nonostante le richieste dell’ICOM e di alcune regioni, la definizione di museo, continuando a non fare alcun riferimento alla ricerca (aspetto fondamentale) e al diletto.

Tra gli altri elementi interessanti si ricorda l’art. 111 del Codice vengono introdotti i “principi della valorizzazione dei beni culturali” da intendersi come i principi fondamentali che le regioni dovranno rispettare nell’esercizio della funzione legislativa. Individua anche la possibilità del ricorso a privati per espletare la valorizzazione chiamati a collaborare con la parte pubblica che necessita di risorse esterne (umane, tecniche, economiche). Nell’art. 112 si indicano le modalità e gli strumenti per assicurare tale valorizzazione, auspicando anche un esercizio congiunto delle funzioni degli enti territoriali. L’art. 115 invece si occupa di gestione del bene nello svolgimento della funzione di valorizzazione e delle sue forme: diretta per mezzo di strutture interne all’amministrazione o indiretta mediante affidamento a fondazioni, consorzi, associazioni, etc...; in

²⁴² Si veda pag. 98 e seg. del presente capitolo.

²⁴³ Si rimanda alle pp. 114, 115 del capitolo quarto le considerazioni derivanti da questa correzione.

tale articolo, per alcuni addetti ai lavori²⁴⁴, si è cercato di abbandonare l'idea del museo-ufficio (parlando di gestione diretta) dotandolo di autonomia organizzativa, finanziaria, contabile e scientifica. Nell'art. 117 i servizi di assistenza culturale e ospitalità possono essere esternalizzati, come anche la gestione dei luoghi di cultura (tra cui il museo) nell'ottica di cooperazione tra pubblico e privato.

Si pone l'accento poi sull'art. 118 che sottolinea il ruolo del Ministero, delle regioni e degli altri enti territoriali con il concorso delle università e altri soggetti pubblici e privati, a promuovere e sostenere, anche congiuntamente, ricerche, studi, attività conoscitive inerenti al patrimonio culturale. Il seguente articolo, promuove invece la diffusione della conoscenza del patrimonio culturale nelle scuole. Art. 120 istituisce l'istituto della sponsorizzazione e la possibilità (art. 121) per le fondazioni bancarie di partecipare alle attività di valorizzazione previo accordo.²⁴⁵

Per ragioni di completezza di deve accennare al decreto ministeriale n.137 del 2006 che affronta il riassetto delle Scuole di Specializzazione nel settore della tutela, gestione e valorizzazione del patrimonio culturale; a seguito di tale decreto, firmato congiuntamente dal MiBAC e dal MIUR, nasce la Scuola di Specializzazione per i Beni demotnoantropologici²⁴⁶; non si può concludere la panoramica sulla normativa vigente in materia di cultura senza fare un brevissimo accenno ai recenti provvedimenti che il Governo ha adottato nel 2012 per tentare di risolvere la crisi economica e sociale che il Paese sta affrontando, tra questi, alcuni sono noti sotto il nome di *Spending review*.²⁴⁷

3.2 L' ATTO DI INDIRIZZO

Il riconoscimento avviato alla fine degli anni Novanta del museo a oggetto attivo di politiche di tutela e di mediazione culturale, vera istituzione culturale all'interno della quale si svolge un ruolo sociale significativo, si è inserito in un processo di devoluzione di competenze dal centro agli enti territoriali e si è tradotto anche in un importante strumento normativo che ne cura il

²⁴⁴ CATALDO L., PARAVENTI M., *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, pag.. 44.

²⁴⁵ Per un quadro esaustivo e particolareggiato di tutto l' articolato del Codice Urbani si veda: LEONE G., TARASCO A. (a cura di), *Commentario al Codice dei Beni culturali e del paesaggio*, Padova, Cedam, 2006.

²⁴⁶ La Scuola ha due sedi, una a Roma (Università La Sapienza) e una in provincia di Perugia (collegata all'Università di Perugia), l'accesso è a numero chiuso previa partecipazione al bando annuale. L'intento, tra gli altri, è quello di formare delle professionalità in grado di operare a livello amministrativo e tecnico nel Mibact e nei musei e strutture preposte alla catalogazione.

²⁴⁷ Si tratta sostanzialmente della revisione della spesa pubblica, è una strategia di medio termine della politica economica, volta a ridurre il complesso della spesa pubblica favorendo al contempo una maggiore qualità della stessa in settori chiave e un'allocazione più efficiente delle risorse. Chiaramente questa contrazione non potrà non influenzare le possibilità di finanziamento delle politiche culturali soprattutto a livello di enti locali. Si è tradotta con l'approvazione di due decreti D.L.52/12 e D.L. 95/12. Si veda anche il disegno legge di stabilità del 2014 (TitoloIII, in partic. Art. 10).

loro funzionamento: “l’Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei” approvato con decreto il 10 maggio 2001²⁴⁸ e rappresenta la concretizzazione della già accennata esigenza espressa nell’art. 150 del D.lgs. 122/98 su parametri gestionali condivisi da tutto il sistema museale.²⁴⁹

In questo documento prende *forma* un museo che acquista tutte le sue funzioni di istituto e tra i suoi elementi costitutivi si ritrovano non solo lo statuto o il regolamento, ma anche le necessarie dotazioni finanziarie e le qualificate risorse umane, quest’ultimo aspetto è da sempre una delle più grandi debolezze del sistema museale italiano.

Elaborato da un Gruppo tecnico di lavoro composto, tra gli altri, da rappresentanti della Conferenza delle Regioni, da esperti membri di ICOM Italia e ANMLI e d’intesa con ANCI e UPI²⁵⁰, l’Atto di indirizzo ha tenuto finalmente conto della definizione di museo dell’ICOM e rappresenta un punto di svolta molto importante perché, finalmente, si è avuto a disposizione un documento d’insieme che contempla tutte le funzioni del museo e cerca di soddisfare le esigenze di

²⁴⁸ D’ora in poi Atto di indirizzo.

²⁴⁹ Si deve segnalare la successiva occasione, mancata, di creare gli Standard nazionali di qualità per le professioni nei musei: nel 2006 venne istituita, su incarico del Ministro Rutelli, la Commissione Montella con lo scopo di definire, in particolare, una proposta sugli standard nazionali per le professioni museali; la Commissione, tenendo presente sia l’Atto che la Carta delle professioni museali dell’ICOM, aveva individuato la necessità della presenza di personale qualificato, necessità già ribadita dalla Commissione Franceschini nel 1967, e definito alcuni profili professionali, alcuni percorsi formativi, la trasparenza e la correttezza dei provvedimenti amministrativi relativi al reclutamento del personale, l’esigenza di arricchire la gamma dei profili professionali. La questione ormai si trascina da anni e resta netta la necessità di un provvedimento che disciplini il riconoscimento delle professionalità e le modalità di reclutamento, nonché i requisiti minimi. La sorte della Commissione Montella, i cui lavori non furono mai trasmessi alla Conferenza Unificata, conferma un generale disinteresse da parte del governo centrale nel condividere le politiche culturali con gli enti territoriali, un’occasione mancata che risulta ancora più grave alla luce della presentazione nel 2007 e nella sua trasmissione ai Comitati nazionali nel 2008, del Manuale europeo delle professioni museali dell’ICOM.

Una nuova occasione si è presentata nel 2010, in attuazione dell’art. 114 del Codice Urbani: la Conferenza delle Regioni ha chiesto al Governo di istituire una Commissione incaricata di stabilire i livelli minimi di qualità dei servizi culturali per musei, archivi e biblioteche. Nel 2012 il MiBAC e Conferenza delle Regioni e Province Autonome ha attivato 3 Gruppi di lavoro così divisi: musei e aree archeologiche, biblioteche e archivi, aree di valorizzazioni territoriali (distretti culturali, ecomusei, vasti territori con attrattività turistica); l’obiettivo è quello di arrivare a un documento che consenta di condividere e applicare standard minimi di funzionamento dei servizi e suggerire obiettivi di miglioramento. Naturalmente i gruppi di lavoro hanno tenuto conto dell’unico documento ufficiale vigente, cioè l’Atto di indirizzo e dei lavori della Commissione Montella. Il programma dei lavori prevedeva che entro giugno 2013 i Gruppi arrivassero alle conclusioni, si definissero i contenuti essenziali e si potesse passare alla successiva fase di armonizzazione finale. I dati relativi alla situazione dei lavori sono stati riferiti da Claudio Gamba, appartenente al Gruppo di lavoro per le biblioteche e gli archivi, nel corso della già citata Giornata Regionale MAB del 15 aprile 2013. Per ulteriori dettagli sulla Giornata Regionale si vedano pp. 93, 94 del presente capitolo.

²⁵⁰ Rispettivamente l’Associazione Nazionale dei Comuni d’Italia e Unione delle Province Italiane.

chi, concretamente, il museo lo vive quotidianamente (non ultimo il pubblico) riconoscendo degli standard come criteri di valutazione.²⁵¹

Le Regioni, in virtù della loro competenza nel coordinamento delle politiche di settore, hanno dovuto costruire un sistema di criteri e requisiti minimi necessari all'esistenza e al corretto funzionamento dei musei locali, infatti alla luce della riforma costituzionale spetta a loro dare attuazione al decreto trasformando gli indirizzi forniti dal documento in concrete linee d'azione. Ogni istituto museale dovrà poi verificare l'adesione agli standard proposti e affinare i sistemi di gestione seguendo le linee guida. Questa azione concertata che vede la cooperazione dello Stato, delle Regioni, degli esperti in materia, delle associazioni di settore, rappresenta un momento di eccezionale rilevanza nel quadro delle politiche culturali italiane.

Definendo ambiti e linee guida, l'Atto di indirizzo si configura come il primo strumento di lavoro a livello nazionale che si occupi della gestione del patrimonio e non più solo di conservazione, attraverso gli standard si assicura il buon funzionamento del museo, si identifica quella che Jalla ha definito come "una metodologia generale di approccio alla realtà museale" e "una proposta di codice etico in campo museale".²⁵²

Il Gruppo tecnico di lavoro stese un documento che individuava otto ambiti²⁵³ di costituzione e attività del museo che ne diventano, in un certo senso, lo scheletro, la struttura portante, indicandoli con i numeri romani:

- I **Status giuridico:** obbligo per ogni museo di dotarsi di uno statuto e/o di un regolamento che comprenda chiare definizioni sulla missione, scopi e finalità, sulle forme di gestione, sulla struttura finanziaria, sul personale, sul patrimonio, sui principi generali inerenti alla gestione della collezione, l'erogazione di servizi al pubblico.
- II **Assetto finanziario:** dotazione adeguata alle dimensioni e caratteristiche del museo, conformità alle norme di carattere finanziario e contabile vigenti, documentazione per evidenziare la ripartizione dei costi.
- III **Strutture:** spazi/locali adeguati alle funzioni del museo.
- IV **Personale:** personale in quantità sufficiente e qualificato in relazione alle dimensioni del museo, alle caratteristiche delle collezioni, alla responsabilità e funzioni del museo.
- V **Sicurezza:** garanzia della sicurezza delle persone, dei beni, delle strutture.

²⁵¹ Si precisa che, come riferito nella relazione del Gruppo di lavoro, il termine inglese standard, ormai di uso comune nella lingua italiana, designa qualcosa di "prescelto da un'autorità, dalla consuetudine o per consenso unanime come modello" ma anche "un'unità di misura della qualità"; in questo documento quindi standard si deve intendere come "criterio, principio, parametro" e come "conforme alle norme, comune".

²⁵² JALLA D., *L'etica delle regole. Quali standard per i musei italiani?*, in NEGRI M., SANI M. (a cura di), *Museo e cultura della qualità*, Bologna, Clueb, 2001, pag. 24.

²⁵³ Per la disamina approfondita di ogni singolo ambito, che in questa sede non può essere affrontata in modo esauriente, si rimanda alla lettura dell'Atto nella sua integrità. L'atto è consultabile su internet semplicemente da qualsiasi motore di ricerca e scaricabile in formato pdf.

VI Gestione delle collezioni: l'ambito è a sua volta diviso in diversi sottoambiti data la complessità della materia. I sottoambiti sono: acquisizione, prevenzione, conservazione, ricerca e studio, documentazione, comunicazione, esposizione.

VII Rapporti con il pubblico e relativi servizi: identificare livelli minimi di servizi necessari da garantire al pubblico, tra i quali, accesso agli spazi espositivi, consultazione di depositi e archivi, accesso all'informazione per la migliore fruizione dei servizi.

VIII Rapporti con il territorio: nella missione del museo si inseriscono compiti che coinvolgono il territorio, dando luogo a particolari modalità di gestione e organizzazione.²⁵⁴

Gli ambiti rispecchiano l'impostazione presente nel Codice deontologico dell'ICOM, con l'aggiunta dell'ottavo. Proprio la presenza di quest'ultimo ambito, assente fino a questo momento, rappresenta un passo fondamentale nel riconoscimento del ruolo del museo all'interno del territorio di riferimento, che vede nella loro interrelazione il suo punto di forza e caratteristica peculiare. L'Atto si struttura con una prima parte di individuazione e spiegazione dei singoli ambiti e una seconda parte di linee guida per ognuno di essi.

Si deve ricordare che l'Atto di indirizzo si inserisce, cronologicamente, dopo l'entrata in vigore del Testo Unico del 1999 che nella, seppur incompleta, definizione di museo, ne ristabiliva lo status giuridico di istituto: prima era considerato una semplice struttura organizzativa per la conservazione e quindi il legislatore si limitava ad elencarne le funzioni esclusivamente tecniche, ora svolge le funzioni in rapporto a specifiche finalità (studio, educazione). Queste finalità trovano ulteriore conferma e legittimazione nella definizione di criteri nella gestione, nei rapporti con il pubblico, con il territorio, nei servizi, negli standard definiti dall'Atto di indirizzo. Infatti si sono finalmente distinte in modo chiaro i fini del museo e le attività strumentali al loro svolgimento: ricercare, acquistare, catalogare, conservare sono funzionali alla necessità di educare e di rendere accessibili (nel senso più ampio del termine) le collezioni, il rapporto con il pubblico, e, a parere di chi scrive, le ripercussioni quotidiane che l'esperienza della visita possono dare, sono il senso stesso del museo.²⁵⁵

3.3 LA LEGISLAZIONE REGIONALE

Le regioni italiane, prima di un potere decentrato, sono un fatto geografico, storico, economico ed etnografico, quando dalla metà dell'Ottocento si posero le basi per l'Unità nazionale si iniziò anche un processo di unificazione culturale particolarissimo che mirava unità nella

²⁵⁴ Da questo momento, chi scrive, potrà, per ragioni di brevità, riferirsi all'ambito solo citandone il numero romano corrispondente.

²⁵⁵ Cfr. JALLA D., L'etica delle regole. Quali standard per i musei italiani?, in NEGRI M., SANI M. (a cura di), *Museo e cultura della qualità*, pp. 37, 38.

diversità. Il regionalismo aveva quindi un ruolo, secondo l'idea risorgimentale, di integrativo all'unità; questo aspetto di accompagnare l'identità e la cultura nazionale pur valorizzando quelle locali ha accompagnato anche tutto il Novecento. Come acutamente osservato da Ferdinando Mirizzi: "il localismo nel nostro Paese è andato definendosi non esclusivamente sull'articolazione nazione-regioni, ma su tre poli, nazione-regioni e municipio".²⁵⁶

Seguendo il principio di un decentramento come rinascita politica in senso democratico con la nascita delle Regioni, l'attuazione degli articoli 117 e 118 della Costituzione comportò un trasferimento della potestà legislativa su alcune materie alle regioni come anche una competenza sulle funzioni amministrative riguardo agli istituti museali, con il D.P.R. 3/72 le regioni avevano ora competenza sull'"istituzione, l'ordinamento ed il funzionamento dei musei, la manutenzione e il miglioramento delle raccolte, il coordinamento delle attività museali" mentre lo Stato si riservava la funzione di indirizzo generale per assicurare un carattere unitario alla normativa.²⁵⁷

Da quel momento si aprì uno scenario molto positivo in vista di poter costruire, attraverso un equilibrato decentramento che rispettasse le specificità del territorio, quella agognata partecipazione all'opera di tutela: vi fu un'intensa attività che diede vita ad un *corpus* legislativo volto a restituire ai musei locali la loro identità giuridica e, in generale, la normativa del periodo aveva un carattere innovativo, sostenuta anche da un incremento di risorse finanziarie stanziata per la cultura.²⁵⁸

Gli elementi di innovazione prodotti dalla legislazione regionale²⁵⁹ possono riassumersi nella definizione di museo assunta, con pieno riconoscimento del suo statuto di istituto culturale e di

²⁵⁶ MIRIZZI F., *Eredità in discussione* in *Antropologia Museale*, n.30, 2011, pag. 31.

²⁵⁷ Naturalmente il decreto riguardava le regioni a Statuto ordinario, mentre per alcune regioni a Statuto non ordinario, ben prima del 1972, era stata attribuita, a seconda dei rispettivi Statuti, una potestà legislativa esclusiva (Valle d'Aosta) o primaria (Province autonome di Trento e Bolzano) o integrativa e di attuazione (Sardegna) o limitata (Friuli Venezia Giulia).

²⁵⁸ Ben presto si fece strada un progressivo affievolimento dello slancio riformatore da parte delle regioni incapaci di dotarsi di apparati tecnici strutturati in grado di stabilire politiche culturali competitive con quelle statali e di presentare progetti puntuali e definiti la conseguenza più evidente fu la frattura tra Stato centrale ed enti territoriali che rallentò, e in alcuni casi bloccò, tutte le iniziative di tutela e valorizzazione durate decenni. Caso a parte per il felice esempio dell'Emilia Romagna con la creazione dell'Istituto per i beni culturali della Regione: nato per volere della Regione nel 1974, come strumento di programmazione e di consulenza degli enti locali, si pone come obiettivo di tentare una congiunzione tra il governo centrale e una tutela attiva dal basso. Infine, si ricorda che la legge Bassanini del 1997 esclude categoricamente dalla delega alle regioni ed altri enti la tutela dei beni culturali. Per approfondimenti si veda: D. JALLA, *Il museo contemporaneo*, già citato.

²⁵⁹ Come accennato, un'attività più forte nei primi anni di creazione delle regioni, poi affievolitasi. Per un panorama diviso per singole regioni si veda l'apposito capitolo di Maresca Compagna in N. NEGRI, M. SANI (a cura di), *Museo e cultura della qualità*, Bologna, Clueb, 1999. In generale si nota come la maggior parte della legislazione sia datata negli anni Ottanta (compresa quella veneta) e solo in rari casi vi sia una normativa più recente (Emilia Romagna 2000, Abruzzo 1999, Marche 1998, Lazio 1997) Chiaramente il libro è aggiornato alla data di edizione. Per un quadro completo è necessario consultare i singoli siti internet delle diverse regioni cercando eventuali leggi in materia di beni culturali e musei. Per la situazione della regione Veneto si veda il prossimo sotto paragrafo.

pubblico servizio e con l'aver evidenziato in modo inequivocabile la complessità di funzioni che esso svolge: conservazione, ricerca, catalogazione, restauro, attività educative, tutela e valorizzazione del patrimonio culturale territoriale, l'aver individuato dei requisiti minimi per il loro funzionamento, l'aver promosso la costituzione di sistemi museali per affrontare il problema delle piccole dimensioni di molti istituti museali, l'aver proposto incentivi economici ai musei locali.²⁶⁰

Un altro problema che si presenta agli enti locali territoriali è quello relativo alla funzione di gestione e alla possibilità di privatizzazione per non appesantire ulteriormente l'apparato amministrativo e burocratico utilizzando, per i musei, la forma dell'azienda speciale (autonomia gestionale e organizzativa) o quella dell'istituzione, ma queste forme si sono rivelate nel tempo di scarsa attrazione per i privati e poco autonome dal potere politico che continua a dettare gli obiettivi programmatici.²⁶¹ Più funzionale la forma della fondazione che permette un maggior coinvolgimento dei privati.²⁶² I vantaggi dell'ingresso privato della gestione pubblica dei musei vengono sempre ricondotti ad un alleggerimento dell'ente locale senza considerare che spesso queste iniziative portano a tagli nel settore tecnico-scientifico del personale del museo. Si ricorre sempre più spesso a forme di collaborazione esterne che non riescono a creare un rapporto stabile con il museo e il territorio locale.

La riforma costituzionale del Titolo V del 2001 ha confermato la tutela come attività di competenza statale mentre l'adozione, a livello nazionale, del Codice Urbani ha, da un lato assegnato un ruolo importante alle regioni nell'assistenza verso le amministrazioni locali che vogliono realizzare forme condivise di valorizzazione dei beni (art.102, art.112), dall'altro, ha ribadito nuovamente la necessità della presenza del privato nella gestione del patrimonio culturale. Il clima generale continua a generare incertezze e confusioni²⁶³ e appare chiara la tendenza generale a considerare i beni culturali come *beni*, in grado cioè di attrarre capitali e produrre reddito. Come già accennato²⁶⁴ questa è una visione distorta del modello americano dove le risorse private sono *no profit* mentre in Italia si assiste sempre più spesso a mostre-evento e a musei-spettacolo dalla certa

²⁶⁰ Con l'introduzione del decreto legislativo del 1998 le regioni dovettero adoperarsi adeguarsi ai principi stabiliti dalla legge Bassanini applicando il principio di sussidiarietà e per normare le modalità di trasferimento delle competenze assegnate dal decreto alle autonomie locali, compresa la materia dei beni culturali e dei musei. Inoltre le regioni dovevano predisporre strumenti di concertazione e forme di cooperazione con gli enti locali e attribuire a quest'ultimi le risorse umane, finanziarie e organizzative per garantire agli enti locali lo svolgimento delle funzioni trasferite.

²⁶¹ Non è un caso che il recente bando del Comune di Comacchio (FE) per la gestione del sistema museale territoriale dell'agosto del 2013 sia andato deserto.

²⁶² In Veneto sono quattro Fondazione Cariverona, Fondazione Casa di Risparmio di Padova e Rovigo, Fondazione Cassamarca, Fondazione di Venezia.

²⁶³ Si vedano le *Considerazioni sulla situazione dei musei italiani* espresse dall'assemblea dell'ICOM Italia, nel 2001 e pubblicate sul sito.

²⁶⁴ Si veda pag. 62 del secondo capitolo.

redditività perdendo di vista un lavoro, meno proficuo in termini economici, di lettura del territorio locale per sviluppare conoscenza e tutelare nel migliore dei modi il patrimonio culturale.

La situazione di tensione tra Stato e regioni è ancora oggi evidente, manca un impegno concreto di indirizzo e coordinamento, imputabile forse ad entrambe le parti, in più si assiste a una grande eterogeneità della situazione regionale (regioni molto attive e regioni più statiche, ma anche esigenze territoriali differenti) che è endemica del nostro Paese e non facilita certamente il compito.

BENI CULTURALI, MUSEI E REGIONE VENETO²⁶⁵

Nel presente paragrafo, ai fini del corrente lavoro di tesi, si forniranno alcuni sintetici cenni alla legislazione della Regione Veneto che coinvolge, o ha ricadute, espressamente per i musei e i beni etnoantropologici, dato che è in una di queste istituzioni in cui si è svolta la ricerca sul campo. Si darà soprattutto spazio alla legge del 1984 dato che attualmente è la legge vigente di riferimento a disposizione e si fornirà una panoramica aggiornata della situazione regionale così come emerge dalle Conferenze Regionali dei Musei del Veneto e da altre iniziative recenti promosse dalla Regione per alimentare il dibattito sui musei e la valorizzazione.

La legge del 1984 L.R. 50/84²⁶⁶ prende il posto della normativa allora in vigore datata 1979. La normativa coinvolge espressamente i musei, le biblioteche, gli archivi degli enti locali o di interesse locale definiti, all'art. 1 come *strutture di conservazione* dei beni culturali; in particolare il Titolo III (artt. 6-21) è dedicato ai musei.

L'art. 2 sottolinea il ruolo della Regione nel promuovere l'istituzione di musei degli enti locali mentre molto interessante l'art. 3 dove, al fine del ricevimento dei contributi annuali, i musei devono promuovere "la cultura veneta" e *favorire la partecipazione dei cittadini*: interessante perché se all'inizio l'istituzione museale viene categorizzata in modo statico con struttura di conservazione, in questo articolo invece emerge una visione più dinamica del ruolo del museo che deve svolgere una funzione propria e particolare per elaborare la storia delle forme e delle strutture del territorio (comma f).

Inoltre si devono promuovere azioni di promozione e sviluppo, coordinamento tra musei, incremento delle collezioni attraverso finanziamenti, restauro, conservazione, sicurezza, fruizione pubblica, il tutto svolto da personale *professionalmente qualificato*.

Gli enti locali devono contribuire al finanziamento, limitatamente alle disponibilità dei loro bilanci (art.8); tra le attività da ammettere a contributo regionale, elencate dall'art. 19, vi sono la

²⁶⁵ Tutta la normativa riferita è consultabile nella sua interezza dal sito ufficiale della Regione.

²⁶⁶ Modificata in parte nel 1997, L.R. 37/97, modifiche di cui il presente testo tiene conto.

realizzazione di iniziative scientifiche, informative e didattiche, l'organizzazione e la promozione di mostre.

I musei vengono divisi in quattro categorie: multipli, grandi, medi e minori.²⁶⁷ Con l'art. 20 viene costituita una Commissione consultiva per esprimere pareri sulla validità e rilevanza culturale delle iniziative ammesse a contributo; quest'ultima è nominata e presieduta dal Presedente della Giunta e composta anche dal dirigente del Dipartimento competente, da quattro esperti scelti tra Soprintendenze, Università, Scuole secondaria superiore e da cinque direttori di musei di enti locali.

Sempre nel 1984, la legge regionale n. 63, prevedeva contributi agli enti locali per l'acquisto e l'adattamento di beni immobili da destinare a musei etnografici e delle culture locali, una breve (cinque articoli) legge di enorme importanza per l'acquisto, l'adattamento e il restauro di immobili che ha avuto importanti conseguenze nel panorama museale veneto. Questa legge ha infatti consentito il parziale finanziamento dell'acquisto e del restauro dell'immobile oggi sede del Museo Etnografico di Seravella (BL) e per quello del Museo Etnografico provinciale di Case Pivone (TV): due tra le realtà in materia etnoantropologica più importanti della Regione.²⁶⁸

Tralasciando il periodo dal 1985 al 1994²⁶⁹, grande rilevanza ha la legge regionale n. 26 del 1995 per l'istituzione del Sistema Regionale Veneto dei Musei Etnografici dalla quale ha preso avvio un importante censimento²⁷⁰ e la pubblicazione di una collana di volumi per la valorizzazione

²⁶⁷ Divisi a seconda del numero di conservatori presenti e della presenza del direttore (artt. 10-14).

²⁶⁸ Per completezza, si ricorda anche la legge, sempre del 1984, n. 51 contiene interventi per lo sviluppo e la diffusione, la valorizzazione delle attività culturali e delle strutture culturali, la Regione favorisce attività di studio e di ricerca, manifestazioni e iniziative culturali attraverso contributi specifici, all'art. 6 si specifica che particolare rilevanza verrà data a progetti inerenti alla tradizione storica, artistica, etnica, religiosa e le peculiarità linguistiche.

²⁶⁹ La legge del 1985, L.R. 6/85 riguardava espressamente gli interventi per la realizzazione, l'ampliamento, il completamento e la sistemazione di centri di servizi culturali, biblioteche, teatri, musei e archivi, abrogata nel 2011 dalla L.R. 18/11, pur mantenendone l'impostazione. I contributi concessi ammontano all'80% della spesa ritenuta ammissibile. La Giunta regionale stipulò nel 1985, L.R. 39/85, una convenzione con la Fondazione Cini per la realizzazione della collana di studi e ricerche sulla "Cultura popolare veneta" con conseguente slancio nella valorizzazione beni DEA. La L.R. 2/86 istituisce un Centro Regionale di documentazione dei beni culturali e ambientali del Veneto. La legge ha portato anche alla partecipazione della Regione Veneto ad un comitato di lavoro per la definizione della scheda di catalogazione BDI²⁶⁹ presso l'ICC e la firma di un protocollo d'intesa con Lombardia, Provincia autonoma di Trento e Friuli Venezia Giulia per la realizzazione di una banca dati sulle tradizioni orali. La legge del 1994, L.R. 73/94, si concentrava sulla promozione delle minoranze etniche e linguistiche del Veneto attraverso contributi per la tutela, il recupero, la valorizzazione di testimonianze storiche delle comunità etniche e linguistiche presenti nel Veneto, nonché per lo sviluppo della ricerca storica e linguistica, la valorizzazione della lingua e della toponomastica, la costruzione di musei locali (art. 2). L'art. 9 sottolinea i beneficiari dei contributi del 1994 che coinvolgono la comunità ladina, cimbra e sappadina presente sul territorio.

²⁷⁰ Si veda: BERNARDI U. (a cura di), *Guida ai musei etnografici del Veneto*, Milano, Electa, 1998.

dei musei esistenti²⁷¹, la legge ha permesso di finanziare, in collaborazione con SIMBDEA²⁷², un corso di formazione per operatori museali in campo DEA.

La legge regionale n. 5 del 2000, consiste in un provvedimento di rifinanziamento e di modifica di leggi regionali in vista della finanziaria del 2000; all'art. 16 vengono previsti interventi per la valorizzazione di itinerari di interesse storico, artistico, etnografico e archeologico: la Regione eroga speciali contributi ai comuni per la tutela e la valorizzazione, la dotazione di servizi e attrezzature, connesse alla gestione dei siti.

Particolarmente rilevante nel panorama delle attività che la Regione Veneto organizza in materia di beni e attività culturali è la Conferenza Regionale dei Musei del Veneto (arrivata alla XV edizione), la Giornata Regionale di studio sulla didattica (XVI edizione) oltre a numerose altre occasioni di confronto quale la recente prima Giornata Regionale per i Musei, gli Archivi e le Biblioteche.²⁷³ Queste occasioni di incontro e di confronto tra rappresentanti delle istituzioni, operatori e addetti ai lavori rappresentano dei momenti di grande importanza per lo sviluppo del dibattito in materia di valorizzazione e gestione, l'individuazione di problematiche e il tentativo di trovare delle risoluzioni che si tramutino poi in progetti di legge. Si presenteranno alcune delle tematiche emerse dalla lettura degli atti, perché esemplificative della situazione in materia di politiche culturali del Veneto negli ultimi tredici anni.

Tra le tematiche più interessanti emerse nel corso delle Conferenze²⁷⁴, si segnalano alcune linee particolarmente interessanti, molte delle quali saranno poi presenti nella seconda parte della tesi: il rapporto tra museo e fruitori, con singolari interventi sul rapporto tra visita al museo e bambini²⁷⁵; il museo come presidio attivo per la tutela e spazio di mediazione culturale, non un "museo di se stesso" ma un museo che svolge "ricerca sul campo, realizza attività di catalogazione, segue i restauri, fornisca consulenze, realizza percorsi integrati con il territorio, acquisisce beni, partecipa alla formazione dei suoi operatori, comunica i risultati del proprio lavoro, ne rende partecipe la comunità"²⁷⁶; gli standard museali²⁷⁷ e la loro applicazione regionale del decreto, con le relazioni dei diversi gruppi di lavoro.²⁷⁸

²⁷¹ Si veda: GASPARINI D. (a cura di), *Itinerari etnografici del Veneto*, Feltre, Agora Librerie, 2002. Si veda inoltre: www.2.regione.veneto.it/cultura.itinerari-culturali/la_piave per i sei itinerari presenti in rete e curati dalla Direttrice del Museo Etnografico di Seravella.

²⁷² Società italiana per la museografia e i beni demotnoantropologici. Si veda pag. 105 del presente capitolo.

²⁷³ Tenutasi alla Fondazione Querini Stampalia lo scorso 15 aprile 2013, dibattito a cui, chi scrive, ha partecipato come uditrice.

²⁷⁴ Per la trascrizione completa degli atti delle Conferenze Regionali dei Musei del Veneto si vedano le edizioni curate da Luca Baldin e dalla Fondazione Mazzotti edite dalla Regione Veneto.

²⁷⁵ Tema dell'edizione del 2000 dal titolo "Il museo dalla parte del visitatore".

²⁷⁶ Edizione del 2001 "Progettare il museo". Si veda, nello specifico, JALLA D., Funzioni e ragioni del museo contemporaneo: una proposta di riflessione, in L. BALDIN (a cura di), *Progettare il museo, Atti della V Conferenza Regionale dei Musei del Veneto*, 2002, pag. 106.

Altro tema interessante è il rapporto tra musei veneti e Europa, in quella sede vi furono discussi aspetti quali le interazioni che comportano l'esistenza di un comune patrimonio culturale europeo, il sempre maggior numero di iniziative di cooperazione internazionale di ambito culturale, dell'interpretazione che il museo dà del suo retroterra culturale, dell'approccio multiculturale e interculturale²⁷⁹; le relazioni tra diverse professionalità²⁸⁰; il ruolo della Regione come organo di indirizzo e di coordinamento tra leggi statali e regionali, l'importanza della cooperazione con gli istituti museali.²⁸¹, l'attualissimo problema di dare il via a nuove forme di gestione che mirino alla qualità dell'offerta e alla loro sostenibilità.²⁸²

Il 15 aprile 2013 si è svolta la Giornata Regionale per i Musei, gli Archivi e le Biblioteche del Veneto dal titolo "Ricomincio da tre"²⁸³, questa è stata la prima volta che i professionisti dei tre settori si riunivano insieme per confrontarsi su problematiche non così diverse tra loro nel tentativo di far fronte comune, di creare tra loro una rete per fare massa critica nei confronti delle istituzioni. Al dibattito ha partecipato anche la politica: era presente la VI Commissione consiliare²⁸⁴. Questo è un primo tentativo di avvicinare settori diversi, ma ugualmente impegnati nel campo della tutela e della valorizzazione dei beni culturali, per promuovere un dialogo e una possibilità di azione comune, inoltre la presenza della Commissione ha rappresentato un momento di ascolto e incontro con la politica regionale in vista di una nuova legge che sostituisca quella del 1984.

²⁷⁷ Edizione del 2002 dedicata all'Atto di indirizzo del 2001 dal titolo: "Un museo su misura. Gli standard museali e l'applicazione locale".

²⁷⁸ La Direzione regionale Cultura ha trovato anche all'interno della Commissione consultiva, istituitasi con la L.R. 50/84, il gruppo di esperti che potessero collaborare allo studio dell'Atto di indirizzo. Si sono accorpate gli ambiti in quattro gruppi di lavoro: ambito I e II, ambito III e V; ambito IV e VI, ambito VII e VIII che sono divenuti i quattro gruppi di lavoro. Del quarto gruppo, faceva parte anche la Direttrice Daniela Perco del Museo Etnografico di Seravella, già membro della Commissione consultiva. Per il recepimento dell'indirizzo di veda: D.G.R. 2863/03.

²⁷⁹ Edizione del 2004 intitolata "I musei veneti in Europa".

²⁸⁰ Nell'edizione del 2006 "Musei tra i due millenni" si discusse anche di un contenzioso tra rappresentanti delle guide turistiche e amministrazioni proprietarie di musei di alcune città italiane, si contestava la legittimità di atti relativi all'utilizzo come operatori didattici nei musei di personale non provvisto dell'abilitazione di guida turistica rilasciata dalle Regioni. Nel corso della Conferenza si è chiaramente evidenziata la differenza di professionalità: gli operatori educativi dei musei sono figure con competenza specifica sulle collezioni del museo, selezionate dai responsabili scientifici con obiettivi ben diversi dalle guide turistiche.

²⁸¹ Conferenza del 2010 dal titolo "Il museo dentro al museo". Tra gli interventi vi sono state interessanti relazioni su problematiche organizzative quali la ridefinizione degli spazi museali, il passaggio di gestione alle fondazioni, il ruolo politico nella promozione.

²⁸² Edizione del 2011 "Gestire in rete il patrimonio culturale". Viene presentato anche lo stato dell'arte della situazione in Veneto di reti e progetti di rete e l'idea del MAB (Musei Archivi Biblioteche) come occasione di confronto tra gli operatori professionali dei beni culturali. Gli atti dell'ultima edizione del dicembre del 2012 non sono, al momento della stesura della presente tesi, ancora stati pubblicati.

²⁸³ Chi scrive, ha assistito alla giornata di dibattito.

²⁸⁴ La Commissione si occupa di attività culturali, istruzione e assistenza scolastica, ricerca scientifica, sport e turismo.

In generale, tra gli elementi più interessanti emersi dal dibattito si segnala la presa di consapevolezza di come parlare di cultura implichi parlare anche di *welfare*, della necessità di una riorganizzazione del Mibact, di promuovere le creazioni di reti e di veri e propri sistemi culturali territoriali mostrandosi compatti alle sfide future, di come la crisi abbia creato una convergenza di interessi avvicinando istituti e competenze diverse. Alberto Garlandini²⁸⁵ ha sottolineato il ruolo giocato dai musei nell'affrontare il cambiamento sociale in atto, data la loro propensione all'interculturalità, possono rappresentare un momento di crescita e di nuove forme di coesione; inoltre, nell'attuale società "dell'immateriale", i musei possono con grande facilità inserirsi nel panorama dei produttori di cultura immateriale e di idee, in ultima istanza, ha sottolineato che senza una vera professionalità alle spalle i musei sono organismi morti quindi è necessario investire in formazione e in certificazione di competenze.

Alla Commissione, i relatori hanno sottoposto la necessità di un maggior investimento di risorse per la struttura museale e la formazione (Giuliana Ericani²⁸⁶), un aggiornamento legge regionale sui beni culturali e che la Regione si faccia promotore di azione al Governo su una maggior deducibilità delle sovvenzioni e sponsorizzazioni private (Marigusta Lazzari²⁸⁷).

3.4 BENI CULTURALI, ORDINAMENTO INTERNAZIONALE E POLITICHE COMUNITARIE

Anche in questo caso, sarà possibile fornire soltanto alcune linee guida per quello che riguarda il quadro delle politiche internazionali e comunitarie in materia di beni culturali, si rimanda quindi alla numerosa bibliografia specifica per un'indagine più puntuale.²⁸⁸

In campo internazionale è l'UNESCO, l'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, le Scienze e la Cultura, che si occupa di dare le direttive principali: merita menzione specifica la Convenzione del 1972 per la *Protezione del Patrimonio mondiale culturale e naturale* (ratificata dall'Italia nel 1977); nel testo si definiva un piano per la protezione del patrimonio culturale e naturale mondiale, definendolo come "i monumenti che abbiano un valore universale eccezionale dal punto di vista artistico, storico e scientifico, i complessi che abbiano medesimo valore, i luoghi (opere dell'uomo o opere dell'uomo congiuntamente alla natura) che abbiano valore

²⁸⁵ Presidente di ICOM-Italia.

²⁸⁶ Responsabile per ICOM-Italia della Sezione Veneto.

²⁸⁷ Rappresentante della Fondazione Querini Stampalia.

²⁸⁸ Si vedano N. ASSINI, G. CORDINI, *I beni culturali e paesaggistici*, pag. 289-341 e M. MAZZOLENI, *La tutela dei beni culturali nel diritto comunitario e comparato*, Venezia, Cafoscarina, 2002. In particolare si vedano la Carta di Atene del 1931, la Convenzione dell'Aja del 1954, la Convenzione di Parigi del 1970, la Convenzione UNDROIT del 1995.

artistico, storico e scientifico, estetico e *etnologico-antropologico*”.²⁸⁹ Veniva inoltre istituito un Comitato Intergovernativo per la protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale e si stabilivano i criteri per l’inclusione dei beni nella Lista del Patrimonio Mondiale.

Una delle peculiarità del patrimonio culturale di tipo etnoantropologico è il suo essere costituito da beni materiali e immateriali, detti anche mobili o intangibili, per molto tempo quest’ultima categoria di beni è passata in secondo piano rispetto alle altre fino a quando l’UNESCO è intervenuto in modo specifico per la loro salvaguardia.

Il 17 ottobre 2003 viene approvata la Convenzione per la *Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale*²⁹⁰, ratificata dall’Italia solamente nel 2007 (L.167/03)²⁹¹, finalizzata alla salvaguardia, tutela e valorizzazione di quei particolari aspetti della cultura definibili con il termine intangibili ma che rappresentano degli elementi importanti per la costruzione dell’identità delle comunità e dei gruppi sociali.²⁹²

Uno degli aspetti più rilevanti della Convenzione è l’adozione, implicita, ma che racchiude un riconoscimento politico, del concetto antropologico di cultura: nella definizione di patrimonio immateriale si ritrovano gli aspetti fondamentali presenti già nella definizione di cultura di Tylor di fine Ottocento. L’art. 2 precisa infatti che il patrimonio intangibile include le rappresentazioni, le tradizioni, le espressioni orali, le pratiche sociali, i riti e le feste, le conoscenze sulla natura e le prassi che ne derivano, i saperi che una comunità, un gruppo individua come parte del loro patrimonio culturale. Sono tutti aspetti sui quali l’antropologia ha da sempre basato il suo studio sul campo.²⁹³ Un altro elemento importante è la presa di consapevolezza che in molti paesi, la cultura immateriale rappresenta la parte più consistente, e spesso più fragile, del loro patrimonio. Altro elemento che chiama in causa la ricerca antropologica è il legame tra cultura materiale e intangibile, oltre ad evidenziare un altro aspetto fondamentale: “individuare come priorità coloro che di fatto sostengono le tradizioni stesse, coloro che la praticano”²⁹⁴. La Convenzione cancella

²⁸⁹ Art.1 della Convenzione di Parigi del 1972. Corsivo di chi scrive.

²⁹⁰ La traduzione ufficiale della Convenzione ha utilizzato il termine immateriale prendendo come riferimento la traduzione francese. Nella versione inglese il termine utilizzato era *intangibile cultural heritage*, cioè patrimonio culturale intangibile. Interessante anche l’esistenza del *International Journal of Intangible Heritage*, scaricabile dal sito www.ijih.org, edita dal 2006.

²⁹¹ Si veda VARRICCHIO E., *Il patrimonio “imateriale” nella legislazione italiana*, in Nuova Museologia, n.19, 2008, pp. 18-22.

²⁹² La Convenzione aveva un precedente, datato 1989, che assumeva la forma di Raccomandazione sulla salvaguardia della cultura tradizionale e popolare e non aveva un valore obbligatorio.

²⁹³ Cfr. CLEMENTE P., *Patrimonio intangibile e ruolo dei musei*, in Antropologia Museale, n.17, 2007, pp. 22-26.

²⁹⁴ MARIOTTI L., *Patrimonio culturale immateriale: un prodotto meta culturale*, in Ricerca Folklorica, n. 64, 2011, pag. 21. Il numero della rivista semestrale è interamente dedicato ai beni immateriali e alla Convenzione e rappresenta un ottimo approfondimento sul tema.

definitivamente l'uso del termine folklore, non più plausibile nel senso di conoscenze del volgo, delle classi subalterne (il problema delle denominazioni, resta una costante nei beni DEA).

Un fattore di grande rilievo, e non poco problematico, risiede poi nella nozione di “salvaguardia” che non è sinonimo di tutela perché comprende il concetto di *vitalizzazione* “inteso come continuazione del patrimonio culturale intangibile e della sua trasmissione”, infatti l'art. 2 recita “ il patrimonio culturale intangibile. trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalla comunità”; più controverso il termine ri-vitalizzazione, che la Convenzione utilizza, e che può comportare fenomeni di ricostruzione; indipendentemente dal dibattito in corso, resta importante come la Convenzione comporti che termini come trasmissione, consuetudine, rielaborazione, trasformazione, che sono da sempre parte delle indagini antropologiche in materia di tradizioni orali si ritrovino alla base di uno strumento internazionale.²⁹⁵ La conseguenza è che il bene immateriale non è tanto “la cosa” in sé ma la capacità di riprodurla e reinventarla.

Un altro motivo di controversia, tutta “italiana”, introdotto dalla Convenzione, è ancora connesso al termine salvaguardia il quale, normalmente, in Italia è usato come sinonimo di valorizzazione (vedi Codice Urbani); come evidenziato da Luciana Mariotti²⁹⁶, con il termine salvaguardia la Convenzione intende un complesso di attività svolte congiuntamente: l'identificazione, la ricerca, la documentazione, la preservazione, vitalizzazione ma in Italia l'identificazione e la documentazione sono comprese nell'esercizio delle funzioni di tutela attraverso la catalogazione²⁹⁷ e si ripresenta quindi il problema delle divisioni di competenze tra enti statali. Per il nostro Paese questo ha rappresentato un momento importante di confronto tra istituzioni, sia a livello regionale²⁹⁸ che nazionale.²⁹⁹

²⁹⁵ Cfr. MARIOTTI L., *La Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale immateriale*, in *Antropologia Museale*, n.18, 2007/2008, pp. 51-53.

²⁹⁶ Etnoantropologa, lavora all'interno del MiBACT: dal 2000 al 2006 al MNATP, attualmente fa parte di un Gruppo di lavoro ministeriale di sostegno al Segretariato Generale per gli adempimenti per l'applicazione della Convenzione UNESCO 2003. Membro del Consiglio Direttivo dell'AISEA.

²⁹⁷ Ivi, pag. 52.

²⁹⁸ Esperienze di regioni che avevano già contemplato i beni intangibili nelle loro politiche culturali quali la Lombardia, il Piemonte o il Lazio. Per un efficace esempio di politica regionale ispirata dalla Convenzione si veda il progetto R.E.I.L. (Registro eredità immateriale lombarda) approfondimenti in: MEAZZA R., *Politiche regionali per il patrimonio immateriale*, in *Ricerca Folklorica*, n.46, 2011, pp. 45-53. Un altro esempio è rappresentato dal progetto E.CH.I (Etnografie italo-svizzere per la promozione del patrimonio intangibile in aree di confine) Progetto *Interreg* (programmi del Fondo Europeo di Sviluppo Regionale) che coinvolge la Valle d'Aosta, il Cantone Vallese, il Piemonte, il Canton Ticino, la Lombardia (capofila progetto), i Grigioni e il Sud Tirolo. Per ulteriori informazioni si veda il portale ufficiale del progetto.

²⁹⁹ Il problema della catalogazione dei beni demotnoantropologici aveva già evidenziato la questione dei beni intangibili, che trova nuovo slancio.

La definizione di patrimonio culturale intangibile³⁰⁰ si basa quindi su tre componenti essenziali³⁰¹: deve esserci la manifestazione di una pratica (componente oggettiva), deve non solo essere manifestato all'esterno ma condiviso dagli altri membri della comunità (componente sociale), e deve essere associato a spazi culturali³⁰².

L'art. 12 della Convenzione fa esplicito riferimento all'obbligo di stesura di specifici inventari pur non indicato le modalità di stesura anche se in altri articoli (art.15) si menziona esplicitamente la partecipazione della comunità.³⁰³

La Convenzione del 2003 sottolinea anche la necessità di sviluppo e valorizzazione di tale patrimonio, di promuovere campagne di sensibilizzazione. Viene prevista la stesura di due liste, una Lista Rappresentativa dei beni patrimonio dell'umanità e la Lista del patrimonio culturale intangibile che necessita una salvaguardia urgente.³⁰⁴ La questione delle liste rappresenta poi un momento molto interessante da un punto di vista antropologico perché ha spinto molte comunità ad attivarsi per il riconoscimento internazionale non senza complesse negoziazioni, manipolazioni, dialoghi transculturali.³⁰⁵

In conclusione, la Convenzione rappresenta un momento importante perché pone le basi per il riconoscimento politico delle comunità patrimoniali³⁰⁶, orienta l'attenzione verso i saperi, le

³⁰⁰ Sulle criticità della definizione si veda: ALLOVIO S., *Etnografie e patrimoni che scombinano* in Ricerca Folklorica, n. 46, 2011, pp. 27-38.

³⁰¹ Cfr. SCOVAZZI T., URBERTAZZI B., ZAGATO L., (a cura di), *Il patrimonio culturale intangibile nelle sue diverse dimensioni*, pp. 7-18. Il testo è un ottimo riferimento per un quadro complessivo della Convenzione. Si veda inoltre: ZAGATO L. (a cura di), *Le identità culturali nei recenti strumenti UNESCO*, Padova, Cedam, 2008.

³⁰² Art. 2 del testo originale: "*in response to their environment, their interaction with nature and their history*".

³⁰³ L'art. 15 recita: "*each State party shall endeavour to ensure the wisest possible participation of communities*". Il museologo Hughes de Varine già alcuni anni prima aveva sottolineato l'importanza di inventari "partecipati" si veda: DE VARINE H., *Le radici del futuro*. A tal fine, in un secondo momento, nel 2008, l'Assemblea ha adottato un documento sulle possibili modalità di partecipazione di comunità e di altri soggetti. Si veda, nel sito UNESCO, il documento della Conferenza del 31 gennaio 2008. Si segnala il Convegno tenutosi a Bruxelles il 6 novembre 2013, dal titolo: *ICH brokers, facilitators, mediators & intermediaries. Critical success factors for the safeguarding of Intangible Cultural Heritage*.

³⁰⁴ Vi è anche la possibilità, per la candidatura nella Lista Rappresentativa, di domande presentate con la collaborazione di più Stati se il bene è infraterritoriale. L'Italia ha attualmente due beni iscritti: l'opera dei pupi siciliani e il canto a tenore della pastorizia sarda.

³⁰⁵ A tale proposito si veda BORTLOTTO C., *Gli inventari del patrimonio culturale intangibile -Quale partecipazione, per quali comunità* in T. SCOVAZZI, B. URBERTAZZI, L. ZAGATO, (a cura di), *Il patrimonio culturale intangibile nelle sue diverse dimensioni*, pp.75-91. TAUSCHEK M., *Beni culturali e demologia: alcune osservazioni su un rapporto complicato*, in Ricerca Folklorica, n.46, 2011, pp. 37-43. Il problema è stato anche affrontato nel recente convegno dal titolo "L'inventario partecipativo" tenutosi a Gemona del Friuli il 10-11 giugno 2013, a cui, chi scrive, ha assistito.

³⁰⁶ Il termine appare nella Convenzione FARO del Consiglio d'Europa del 2005, tradotto ufficialmente con "comunità d'eredità". Si veda la pagina successiva del presente capitolo. La riflessione è frutto di un colloquio, che chi scrive, ha avuto con il Prof. Lauso Zagato, docente, tra l'altro, di Diritto internazionale ed europeo dei beni culturali presso l'Università Ca'Foscari, il 17 aprile 2013.

abilità, il senso di identità e di comunità, i sistemi di valori e rende queste comunità “attori direttamente coinvolti nei processi di riconoscimento e valorizzazione delle culture al plurale”.³⁰⁷

Ultima, ma non per importanza, la Convenzione del 2005 su un tema strettamente collegato al patrimonio intangibile: la diversità culturale, la salvaguardia della ricchezza culturale nelle sue diverse manifestazioni, l’interculturalità. La Convenzione sulla protezione e la promozione delle diversità delle espressioni culturali è stata ratificata dal nostro Paese nel maggio del 2007 (L.19/07). L’obiettivo è di promuovere la reciproca comprensione tra i diversi popoli (art. 2) sottolineando come i saperi tradizionali abbiano un valore culturale fondamentale. Naturalmente la Convenzione sollecita il dialogo, la tutela contro le discriminazioni e invita gli Stati membri a sviluppare politiche culturali per la valorizzazione e il rispetto delle diversità.

Venendo ora al panorama europeo, la Comunità Europea ha avuto, nel primo periodo della sua costituzione, un atteggiamento molto prudente nei confronti della materia in questione giudicando di pertinenza dei vari Stati membri lo sviluppo di adeguate politiche culturali. Alle sue origini, infatti, la Comunità aveva come obiettivo la creazione di un comune mercato per la libera circolazione interna di persone, merci e capitali, per quanto riguarda la tutela del patrimonio culturale, l’indirizzo seguito è stato quindi quello di disciplinare l’esportazione e l’importazione e di evitare traffici illeciti.³⁰⁸

È solo con il Trattato di Maastricht (e la nascita dell’Unione Europea) del 1992 che prende corpo una vera e propria politica culturale europea³⁰⁹, segue l’importante Trattato di Roma del 1995³¹⁰, nel 2000 viene firmata la Carta europea dei diritti fondamentali.³¹¹

Fondamentale la Convenzione quadro del Consiglio d’Europa sul *Valore del Patrimonio culturale* per la società, aperta alla firma degli Stati membri a Faro nell’ottobre del 2005 (nota come

³⁰⁷ LAPICCIARELLA ZINGARI V., *Patrimoni immateriali e diritto alla cultura*, in *Ricerca folklorica*, n.46, 2011, pag. 97. L’autrice fa a sua volta riferimento all’opera di Michel De Certeau *La culture au pluriel*, Parigi, Gallimard, 1976.

³⁰⁸ Si vedano la Convenzione culturale europea del 1954, la Risoluzione del 1974 che invitata gli stati membri ad aderire alla convenzione UNESCO del 1972, l’Atto Unico Europeo del 1986 per il Mercato Unico che contemplava la circolazione dei beni culturali.

³⁰⁹ All’interno del Trattato si ribadiva il contributo della Comunità Europea al “pieno sviluppo delle culture degli Stati membri” (art. 3) mentre all’art. 151 si stabiliscono tre propositi connessi: l’impegno allo sviluppo culturale, assicurare il rispetto delle diversità nazionali e regionali, considerare anche un “comune retaggio culturale” europeo. Si conferma anche come ogni Stato membro sia il protagonista della politica culturale. Molta importanza viene data alla diffusione della conoscenza della cultura e della storia dei popoli europei, della salvaguardia del patrimonio d’importanza europea, di scambi culturali e cooperazione intracomunitaria, al sostegno delle iniziative dei vari Stati per la conservazione e la valorizzazione, a raccomandazioni sull’armonizzazione della legislazione.

³¹⁰ Riconosceva una competenza comunitaria in materia di protezione del patrimonio culturale: la Comunità ha ora una possibilità di intervento concorrente con le iniziative nazionali in tema di politiche culturali nella reciproca cooperazione con il duplice scopo di salvaguardare le tipicità nazionali e regionali ma anche di sottolineare l’esistenza di un comune patrimonio culturale europeo.

³¹¹ Dove, all’art. 22, si garantisce il rispetto dell’Unione verso “la diversità culturale, religiosa e linguistica”.

Convenzione di Faro), la quale presenta il patrimonio culturale come fonte fondamentale allo sviluppo umano, alla valorizzazione delle diversità culturali e alla promozione del dialogo interculturale che a un modello di sviluppo economico fondato sui principi di utilizzo sostenibile delle risorse. La Convenzione definisce la comunità d’eredità (anche tradotta come comunità patrimoniale) come composta “da persone che attribuiscono valore ad aspetti specifici del patrimonio culturale che esse desiderano, in un contesto di azione pubblica, mantenere e trasmettere alle generazioni future”. Nell’animo della Convenzione vi è il presupposto fondamentale che la conoscenza e l’uso del patrimonio rientrino nel diritto di partecipazione dei cittadini alla vita culturale (come stabilito anche nella Dichiarazione Universale dei Diritti dell’Uomo). L’Italia ha firmato la Convenzione nel febbraio del 2013, si attende la ratifica.

Tra gli svariati strumenti comunitari per la valorizzazione e la promozione del patrimonio culturale si segnalano il Fondo Sociale Europeo per la Cultura e il Fondo Europeo per lo Sviluppo Regionale, sono fondi strutturali destinati a finanziare progetti di grande interesse culturale, tra questi, dato le ripercussioni in ambito museale, si cita *Socrates* che è il programma europeo nell’ambito dell’istruzione-educazione³¹², e *Interreg*, che prevede cooperazioni tra regioni appartenenti a più Stati membri.³¹³

3.5 ASSOCIAZIONI E ORGANIZZAZIONI CON SCOPO DI INDIRIZZO

Vi sono molte iniziative lodevoli, anche se non normativamente vincolanti, che hanno una grande influenza sulla tutela, valorizzazione e gestione del patrimonio culturale e sulla gestione dei musei. Nel 1946, nasce l’*International Council of Museum* (ICOM) organizzazione non governativa con sede a Parigi presso l’UNESCO, con lo scopo di coordinare le attività museali presenti a livello mondiale e di unificare gli sforzi verso nuove sfide nel campo della museologia. L’ICOM è organizzato in 116 Comitati Nazionali, 6 Organizzazioni Regionali e 28 Comitati internazionali. La prima Assemblea Generale si è riunita in Messico nel 1948 e fu presieduta da Georges Henri Rivière.

³¹² Per approfondimenti www.socrates.org. All’interno del programma sono stati finanziati interessanti progetti relativi al museo come *ProSpectatore*.

³¹³ *Interreg* è sovvenzionato dal Fondo Europeo per lo Sviluppo Regionale. Nel caso specifico del campo di ricerca di chi scrive, si segnala *Interreg IV I-A*: una collaborazione tra le province italiane di Bolzano, Belluno, Udine e diversi Länder austriaci confinanti quali la Carinzia. Il progetto che ha coperto il periodo tra il 2007-2013; dopo una prima parte denominata *TransMuseum* che si è occupato principalmente di didattica museale, è passato a *AdMuseum*: si tratta di una rete transfrontaliera per l’accessibilità fisica e culturale ai patrimoni museale e naturale e agli spazi urbani. Sono partner del progetto il GAL Alto Bellunese, il Comune della città di Glorenza (BZ), la Provincia di Belluno, la Comunità Montana della Carnia e il GAL RegioL di Landeck (Austria). Il nuovo progetto ha ottenuto i finanziamenti per il periodo 2014-2020.

Come già accennato, la definizione di museo dell'ICOM recita: "istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che ha come obiettivo l'acquisizione, la conservazione, la ricerca, la comunicazione e l'esposizione, per scopi di studio, di educazione e di diletto, delle testimonianze materiali dell'umanità e dell'ambiente", la definizione riflette in pieno il rapporto tra luogo, storia del luogo e museo, la capacità del museo di interpretare, valorizzare ma anche tutelare le culture e le identità locali. Questo è un punto di fondamentale importanza, è il DNA dei musei demotnoantropologici.

In Italia è presente dai primi anni Settanta (all'inizio presieduto da Franco Russoli) uno dei Comitati Nazionali (ICOM-Italia) che ha il compito di promuovere il dibattito internazionale nel Paese, garantire la corretta gestione del patrimonio culturale e delle istituzioni museali, organizzare convegni di approfondimento di temi di ordine generale. Dal 1999 L'ICOM-Italia pubblica una rivista semestrale di grande interesse: "Nuova Museologia".

All'interno dell'ICOM è presente uno specifico Comitato internazionale dedicato ai musei etnografici (ICME). L'ICME nasce nel 1946 insieme ad altri cinque Comitati allora definiti *Specialised Group*, il comitato si occupa del coordinamento della ricerca scientifica, della formazione museologica, del training degli etnografi, dell'organizzazione dei musei etnografici.³¹⁴

Nel 1976 nasce anche ICOFOM il Comitato Internazionale per la Museologia, uno dei principali spazi di discussione e confronto tra museologi. All'interno dell'ICOM è presente inoltre una speciale sezione, la *Committee for Education and Culture Active* (CECA), che da anni promuove il confronto attraverso convegni internazionali e sostiene anche le forme di educazione informali del museo.

Da un punto di vista strettamente operativo, nel 1986, l'ICOM diffonde il Codice Deontologico dei Musei³¹⁵ nel quale individua gli standard minimi di pratica e di condotta per i musei e il suo personale, tutti i membri devono impegnarsi a rispettarlo. Secondo questo documento il museo deve dotarsi di uno statuto che ne definisca lo status, la missione e la natura *no profit*; si definiscono delle dotazioni minime per la struttura in termini di spazio, sicurezza, accessibilità; si parla di gestione e formazione del personale, di volontariato, di tutte le modalità per assicurare conservazione, interpretazione e valorizzazione delle collezioni. Molto interessante lo sviluppo del punto sesto, nel quale i musei devono operare "in stretta collaborazione con le comunità da cui provengono le collezioni e le comunità di riferimento".

³¹⁴ Dal 1948 ad oggi non ha mai spesso di affrontare aspetti e problematiche interessanti quali la restituzione o il rimpatrio di alcuni beni culturali, la possibilità o meno di esporre beni senza il consenso della comunità di appartenenza, della possibilità per i musei etnografici di generare cultura, di realizzare i propri obiettivi con scarsi finanziamenti. Si veda il sito www.icom.org/icme per tutto lo storico.

³¹⁵ L'ultima revisione è datata agosto 2009, vedi sito ufficiale.

L'interesse dell'ICOM, dopo la Convenzione UNESCO, nei confronti del delicato rapporto tra musei e beni immateriali è sfociata nella Conferenza del 2004 a Seul "Musei e patrimonio immateriale"³¹⁶, il dibattito sulle reali possibilità di interpretazione di questi beni da parte dei musei è molto attuale e sta facendosi strada la convinzione delle potenzialità di tali risorse, e delle sfide museografiche che sottende, dato che apparentemente sembra una categoria di beni radicalmente opposta alla concezione di museo. Dalla conferenza emerge chiaramente come soltanto non trascurando questi aspetti della pratica e delle espressioni culturali, il messaggio culturale del museo può dirsi completo.

Nell'ottobre del 2005 ICOM-Italia presenta la Carta delle Professioni museali, redatta con la collaborazione delle associazioni museali italiane assegnando la giusta centralità al personale che opera nei musei e dalla cui professionalità e competenza dipende il raggiungimento degli obiettivi e delle funzioni proprie del museo e delle sue azioni.

Nel 2008 l'ICOM diffonde il Manuale Europeo delle professioni museali per promuovere il riconoscimento nazionale ed internazionale delle professioni museali e la mobilità dei professionisti. Le professioni museali infatti implicano un impegno nei riguardi della società autonomo e separato rispetto agli altri, è per questo che il manuale auspica di presentare in modo chiaro le specificità correlate alle professioni museali e sostenerne il riconoscimento.

L'*European Museum Forum* (EMF) è un'organizzazione indipendente senza scopo di lucro patrocinata dal Consiglio d'Europa e dalla Regina Fabiola del Belgio, fondata nel 1977, presente in 30 paesi che sviluppa programmi per e con i musei europei in materia di ricerca e documentazione, aggiornamento, valorizzazione delle esperienze più innovative in campo museale in tutti gli ambiti disciplinari. Contribuisce al miglioramento degli standard museali, incoraggia nuove forme di esposizione e si occupa delle dinamiche tra musei e pubblico nei diversi contesti socio-culturali.³¹⁷

Federculture è la federazione che a livello nazionale italiano associa regioni, province, comuni e aziende di pubblico servizio che operano nel campo della cultura e del tempo libero. Si occupa di promuovere la crescita e lo sviluppo di settore sempre alla luce del legame che lega la cultura allo sviluppo, sociale ed economico, del territorio.³¹⁸

³¹⁶ Scaricabile dal sito www.icom.org.

³¹⁷ L'EMF organizza l'assegnazione di un premio annuale: il Premio Europeo Museo dell'Anno e opera come giuria al Premio Europeo del Consiglio d'Europa. Dal 1996 organizza, in collaborazione con l'Istituto Beni Culturali dell'Emilia Romagna e il Dipartimento delle Politiche Formative e dei Beni Culturali della Toscana, un *workshop* riservato a 50 operatori museali su un tema prestabilito oggetto di discussione seminariale. Si deve segnalare, tra gli altri, che nel 1997, il tema è stato "*Public quality in Museums*" anticipando e sottoponendo al dibattito il discorso sugli standard museali che sfociò poi nell'Atto di indirizzo del 2001. Per approfondimenti si veda: www.europeanmuseumforum.org.

³¹⁸ Si veda, a titolo di esempio, il video promozionale su internet: "Cultura è sviluppo". Il sito ufficiale è: www.federculture.it.

Ricordiamo fra le diverse associazioni: l'Associazione Italiana per le Scienze Etnoantropologiche (AISEA)³¹⁹, dal 1997 è una ONLUS, che si occupa di deontologia professionale, ricerca scientifica, attività didattiche, formative e del ruolo istituzionale delle discipline DEA nel nostro Paese³²⁰; l'Associazione Nazionale Musei Locali ed Istituzionali (ANMLI)³²¹ che dal 1950 pone al centro dell'attenzione degli organi statali e delle diverse amministrazioni locali i problemi dei musei; l'Associazione nazionale Musei Scientifici (ANMS)³²² che dal 1972 si occupa della promozione dell'azione dei musei scientifici e della diffusione della museologia scientifica in Italia; la Società italiana per la museografia e i beni etnoantropologici (SIMBDEA)³²³ fondata nel 2001 da soci della sezione di Antropologia museale di AISEA, il suo compito è di stimolare la riflessione, la promozione e l'informazione nel campo antropologico del patrimonio culturale nazionale e non, attraverso convegni, riunioni, corsi e la pubblicazione; dal 2002, SIMBDEA pubblica la rivista Antropologia Museale (AM) oggi al suo undicesimo anno di attività³²⁴. Inoltre al suo interno si è costituita la DiMEI, la rete dei Direttori dei Musei Etnografici che offre uno spazio per il confronto e il dibattito. Va riconosciuta alla Società l'impegno già negli anni Novanta affinché saperi, pratiche, feste, socialità, memorie avessero la loro voce nei musei; perché fosse riconosciuta l'importanza della professionalità antropologica nel panorama dei beni culturali, perché le Soprintendenze si attivassero con una maggior sensibilità verso i beni etnoantropologici.

³¹⁹ Per ogni informazione aggiuntiva si veda: www.aisea.it.

³²⁰ Un seminario interessante si è tenuto a Roma, il primo giugno 2013 con il titolo "L'antropologia italiana. Proposte per il futuro". Il prossimo convegno si terrà a fine maggio 2014.

³²¹ Si veda: www.anmli.it.

³²² Per dettagli: www.anms.it.

³²³ Per ulteriori informazioni sull'associazione e la rivista si veda: www.simbdea.it.

³²⁴ L'ultimo numero della rivista AM, n.31, è uscito a ottobre 2013.

CAP. 4 UN MUSEO DIVISO TRA VISIONE ETICA E VISIONE ECONOMIA

I precedenti capitoli, molto articolati, data la vastità della materia e del periodo storico considerato, si prestano ad una serie di considerazioni che meritano uno spazio a parte così da essere più facilmente sintetizzabili, da consentire una valutazione su quanto appena esposto, e da fornire un ulteriore strumento per la lettura della seconda parte del presente lavoro. Naturalmente, tutte le considerazioni qui presenti, anche se chi scrive a volte utilizza il termine generico di museo, sono totalmente applicabili e riferibili principalmente ai musei etnoantropologici.

Come già enunciato, il primo elemento che si desume dalla lettura dei previi capitoli è la *struttura debole dei musei* in Italia, concepiti per molto tempo come spazio di raccolta e custodia delle collezioni, sono stati risucchiati dalla normativa in materia di tutela: i musei statali destinati alle direttive delle varie Soprintendenze, quelli locali considerati spesso come “uffici appendice”³²⁵, dipendenti dall’ente territoriale competente. Anche se, come evidenziato, la legislazione più recente ha fatto notevoli passi avanti nel restituirgli uno *status* giuridico specifico con finalità precise, il museo statale è in gran parte ancora “invisibile” mentre quello locale è, come giustamente definito da Anna Maria Visser Travagli, “servo di due padroni” diviso com’è tra una tutela di competenza esclusivamente statale, il controllo delle Soprintendenze, e una valorizzazione che invece spetta di competenza dell’ente locale o delle regioni.³²⁶

La situazione attuale è caratterizzata da una grande ambiguità: da un lato il sistema museale è in crisi, dall’altra, si assiste ad una notevole capacità di mettersi in discussione e di rinnovarsi, a questo, si deve aggiungere una forte attenzione dell’opinione pubblica ma un’esiguità di risorse che ne limita la capacità d’azione. Il museo si trova diviso tra due visioni contrapposte che lo vedono o come presidio dei valori del patrimonio culturale o come mero strumento per mettere a reddito i beni culturali. È chiaro che nella seconda ipotesi, il museo, per avere una redditività immediata, non potendo vendere “cultura”, si concentra su prodotti secondari (i cosiddetti servizi aggiuntivi) eliminando le voci improduttive che rappresentano però alcune delle funzioni fondamentali del museo (es. la ricerca scientifica, la comunicazione culturale).

Nonostante le interessanti trasformazioni degli ultimi decenni sia in campo legislativo nazionale, sia nel dibattito internazionale, sia nelle associazioni di settore, il museo sembra ancora in grande difficoltà, stritolato dalla logica, ormai ampiamente diffusa, dell’economia della cultura e della redditività dei beni culturali che ha portato in qualche caso all’“aziendalizzazione” del museo

³²⁵ In questa situazione rientra il caso specifico di studi: il Museo Etnografico di Seravella (BL).

³²⁶ Cfr. Intervento di Anna Maria Visser Travagli in L. BALDIN (a cura di), *Musei tra i due millenni*. Atti della X Conferenza Regionale dei Musei del Veneto, 2007, pag. 88.

unito a delle politiche culturali inidonee a coglierne la complessità del ruolo e a sviluppare dinamiche alternative quali un turismo culturale sostenibile o interrelazioni con piccole imprese e artigianato locali.

Le politiche culturali sono un importante indicatore di quello che è l'atteggiamento collettivo nei confronti del patrimonio culturale, se poi si guarda al settore demotnoantropologico si trova una situazione di grande dequalificazione e disattenzione, come sottolineato anche da Giovanni Kezich, e condiviso da chi scrive³²⁷, e sarebbe interessante organizzare una ricerca antropologica specifica sulle ragioni di un tale atteggiamento, estremamente diversificato a livello territoriale, che a volte sfiora il disinteresse, delle amministrazioni locali e di gran parte della comunità di riferimento, nei confronti di *alcuni* musei (quelli etnoantropologici *in primis*) e di un *certo tipo* di beni (DEA).

In questo capitolo si espliciteranno alcune considerazioni emerse nella preparazione dei capitoli precedenti che, considerazioni che cercheranno di focalizzare le cause di alcuni dei principali problemi che quotidianamente ogni istituzione museale, grande o piccola che sia, statale o locale, deve affrontare; per una maggior chiarezza di esposizione verranno esposte una dopo l'altra tenendo però ben presente che si tratta di aspetti quasi sempre tra loro saldamente intrecciati, dove è difficile segnare un confine netto.

Prima di tutto è necessario far rilevare che è nel periodo legislativo che intercorre tra il 1997 e il 1999 che nei provvedimenti si assume il concetto di *gestione dei beni culturali*, distinta dalla tutela, che, per il museo, assume connotati più organici, intesa cioè come insieme di attività connesse all'organizzazione e al funzionamento includendo così la gestione delle collezioni, dei servizi per il pubblico, la conservazione, la fruizione, la sicurezza. Altro elemento da evidenziare nella normativa è il decentramento della gestione stessa in applicazione del principio di sussidiarietà, la legislazione del periodo si dimostra poi propensa a riconoscere l'autonomia gestionale, aprendo la strada a forme diverse di gestione nella collaborazione tra enti pubblici e privati.

Un altro momento di svolta è rappresentato dall'individuazione degli *standard minimi* nel 2001 la quale ha consentito di avere finalmente a disposizione un riferimento omogeneo a livello nazionale per i diversi ambiti del museo.

Si rende ora necessario fare alcune considerazioni che coinvolgono direttamente il *Codice Urbani in generale*: il primo elemento significativo è che il Codice nasce con una scarsa

³²⁷ Giovanni Kezich è il Direttore del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, chi scrive ha avuto modo di avere con lui un'intervista informale, nel maggio del 2013, per discutere della situazione attuale dei musei DEA e delle problematiche più pressanti.

partecipazione nelle fasi di preparazione degli operatori museali nonostante sia successivo alla positiva esperienza dell'Atto di indirizzo del 2001.

In parte, il Codice riprende, senza novità, l'assetto del D.lgs. 112/98 e sancisce nuovamente la redistribuzione delle competenze tra Stato e Enti territoriali; per quanto riguarda la tutela non si discosta molto dall'impostazione della legge del 1939, basandosi sul criterio del "vincolo", di competenza esclusivamente statale. I più recenti fatti di cronaca hanno dimostrato come, nella pur condivisibile volontà di mantenere una linea di tutela omogenea a livello nazionale, la scarsità di risorse economiche e umane investite dal centro per la tutela abbia provocato però effetti disastrosi. In quest'ottica non vi è spazio per un ruolo più dinamico dei musei, molto più vicini alle problematiche del territorio, nell'azione di tutela, senza considerare il loro peso in campo educativo in una prospettiva di tutela attiva.

Un secondo punto di perplessità desumibile dal Codice è costituito dall'assenza di una netta azione indirizzata *all'integrazione delle competenze di tutela e valorizzazione*. In base al Codice, le Regioni hanno competenza nella valorizzazione, fruizione del sistema dei servizi culturali e dei luoghi di cultura sulla base di principi fondamentali stabiliti dal governo centrale. Questi principi sono evidenziati negli art. 102 e 112 del Codice stesso specificando che la legislazione regionale regola valorizzazione e fruizione tranne per i luoghi della cultura di proprietà statale.

Uno dei punti più spinosi che emerge dal Codice è proprio questa ripartizione delle funzioni fatta in base alla titolarità del bene: il Codice, pur auspicando e promuovendo la cooperazione sia in fase di progettazione, che in quella operativa, non mette in atto molte iniziative concrete per garantire la stretta collaborazione per azioni condivise e si rischia così un divario tra musei regolati dalle regioni o altri enti locali e musei statali (problema che è già presente).

Il Codice ha però il pregio di considerare, nella parte dedicata alla valorizzazione, il ruolo attivo dei cittadini nel processo e la necessità di collaborazione e dialogo tra enti, inoltre si fa riferimento alla conformità agli standard, anche se rinominati "livelli uniformi di qualità".

Nell'art. 6 la valorizzazione non è vista solo, come a volte si intende, come promozione, ma è *l'utilizzazione pubblica* dei beni con il sostegno degli interventi di conservazione: questo aspetto apre a molte possibilità di iniziativa per le regioni spesso da loro stesse sottovalutate in sede di definizione di politiche culturali regionali. Non si tratta solo di modificare o di fare nuove leggi, ma di modificare indirizzi di programmazione e di attività, in questo senso è importante dialogare con le associazioni professionali.

Già la legge Bassanini accentuava il decentramento separando le due competenze e posizionandole in modo verticale, sganciando la valorizzazione dalla tutela, rompendo così la circolarità delle funzioni di ricerca, comunicazione, gestione dei beni culturali e dei musei. Con il

decreto del 1998 la volontà di mantenere una gestione accentrata dei beni è palese ribadendo la separazione e limitando la funzione di valorizzazione ai beni di pertinenza degli enti locali. D'altra parte la separazione delle competenze era l'unica strada percorribile se si voleva aprire l'ingresso dei privati nella valorizzazione.

Nel Codice Urbani però è la definizione stessa data dal legislatore di valorizzazione (citato art. 6) a rendere evidente la difficoltà di separare le competenze, di fatto vi sono due linee parallele, due canali distinti per l'esercizio della valorizzazione, affidando la gestione integrata ad accordi da stipulare su base regionale.

Il lavoro di ricerca bibliografica per la preparazione dei precedenti capitoli, e l'esperienza maturata sul campo, fanno emergere in chi scrive la chiara consapevolezza che da un lato la tutela non può essere intesa solo in modo statico, nel senso di conservare il bene, ma bisogna sviluppare politiche volte ad una tutela attiva che coinvolga il cittadino, dove il bene culturale non è solo un vincolo che blocca l'azione ma che anzi stimola lo sviluppo (non necessariamente economico ma sociale). Dall'altro lato la valorizzazione non è solo la promozione del bene, non è solo fruizione del bene da parte del pubblico (quindi servizi, accoglienza, accessibilità) con una forte connotazione economica ma deve essere inteso come prima forma di tutela "dal basso" e partecipata.

Tutela e valorizzazione si compenetrano a vicenda non possono essere separate, sono simbiotiche, sono interdipendenti in una politica che si possa definire efficace, sono entrambe funzionali alla conservazione del bene, "tutela, fruizione e valorizzazione *sono un continuum* che non si può segmentare senza penalizzare l'intera macchina amministrativa e culturale"³²⁸; resta il fatto che il sesto comma dell'art.1 del Codice recita: "le attività concernenti la conservazione, la fruizione e la valorizzazione del patrimonio culturale indicate ai commi 3, 4, 5, sono svolte in conformità alla normativa di tutela".

Per quanto concerne la gestione, il Codice si limita a dividerla in diretta e indiretta, non ne da una definizione precisa ma traccia comunque alcune linee guida.

I musei, definiti all'art.101, vengono finalmente elevati al rango di luoghi di cultura, al pari di biblioteche e archivi ma resta il fatto che non si è optato per l'adozione della definizione ICOM riconosciuta a livello internazionale, *preferendo una definizione più riduttiva* che non contempla, tra le funzioni, la ricerca, e tra le finalità, il diletto e il fatto che il museo agisce senza scopo di lucro. Le prime due omissioni non sono casuali per molti addetti ai lavori, per Luca Baldin³²⁹, dimenticare "la ricerca" si inserisce nella volontà di mantenere l'esclusività in materia alle università, mentre

³²⁸ ASSINI N., CORDINI G., *I beni culturali e paesaggistici*, pag. 41. Corsivo di chi scrive.

³²⁹ Docente di Scienze museali e teorie del restauro all'Università Ca'Foscari, dal 2001 al 2007 membro del Consiglio Direttivo dell'ICOM, dal 2003 al 2013 Segretario nazionale ICOM-Italia, dal 2013 Coordinatore regionale del Veneto per ICOM-Italia e dal 2012 Direttore del Museo Casa Giorgione di Castelfranco Veneto.

trascurare “il diletto” significa sottostimare il legame tra cultura e turismo³³⁰, quanto alla dimenticanza del *no profit* è chiaramente riferita alla privatizzazione delle funzioni, dove la mancanza “di lucro” sarebbe considerata un deterrente all’ingresso dei privati.

Per quanto riguarda la *Regione Veneto*, si può affermare, grazie anche al dibattito cui, chi scrive, ha assistito durante la recente Giornata Regionale MAB, che risulta palese la *manca di una legislazione regionale adeguata* in materia di cultura, quella vigente, del 1984, è ormai troppo datata per rispondere alle esigenze di un panorama completamente cambiato in materia di musei e patrimonio culturale. Positiva invece la ricezione dell’Atto di indirizzo per l’applicazione degli standard ai musei regionali. A livello regionale è molto sentita anche la necessità di una riforma radicale del Mibact, per un dicastero più snello, più autorevole, più presente e con una gestione della tutela non più esclusivamente passiva.

Un altro aspetto che si mette in luce chiaramente dalle occasioni di confronto tra istituzioni e addetti al lavoro, è l’assoluta necessità di un coordinamento e di una collaborazione più puntuale tra istituzioni centrali, Regioni ed Enti locali l’attuale strumento a disposizione, la Conferenza Stato-Regioni, sembra non riuscire ad assolvere tale in modo soddisfacente compito.

Sempre all’interno di un quadro di coordinamento e cooperazione spicca anche l’opportunità, ormai quasi necessità, di costruire delle reti, di sistemi, di gestione associata o perlomeno di stretta collaborazione tra istituzioni museali e anche tra altri luoghi della cultura, per far sì che le realtà più piccole possano comunicare tra loro e con realtà più grandi per essere, da un lato, socialmente produttivi, dall’altro occorre unire le forze per dotarsi degli strumenti idonei a far aumentare la qualità dei servizi e dell’offerta culturale.

Altro tema spinoso è *l’aspetto economico*: come sottolineato dal Presidente di Federculture, Roberto Grossi³³¹, servono politiche forti, lo Stato sembra incapace tutelare attivamente il nostro patrimonio culturale, di garantire un’offerta di qualità, di promuovere investimenti in servizi culturali, il Ministero sembra inidoneo a fronteggiare i problemi strutturali che affliggono il settore; la previsione per il 2013 attesta un finanziamento in cultura pari allo 0,2% del totale del bilancio dello Stato³³². È chiaro che senza certezza di risorse e senza una loro programmazione a medio termine non è possibile né tutelare, né gestire, né valorizzare i beni culturali e di conseguenza

³³⁰ Cfr. intervento di Luca Baldin alla tavola rotonda “Regioni e Stato davanti al Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio” organizzato da SIMBDEA nel dicembre del 2004. L’intervento è riportato in *Antropologia Museale*, n.9, 2004, pag. 44-46.

³³¹ Questo commento è stato estrapolato dall’intervento del Presidente alla Giornata Regionale per i Musei, gli Archivi e le Biblioteche del Veneto, il 15 aprile 2013. Chi scrive, era presente al dibattito e ha preso nota delle parti salienti ai fini della presente tesi.

³³² Contro una media europea che si assesta tra lo 0,5 e 1%.

nessuna programmazione, nessun rinnovamento, nessuna offerta culturale è possibile; questo significa che la nazione perde la sua autorevolezza culturale.

Altro nodo controverso è rappresentato dalla possibilità di ingresso dei privati nella gestione della cultura, non da demonizzare, se esiste però alle spalle uno Stato che eserciti saldamente le funzioni di indirizzo e di tutela. Resta poi il paradosso di uno Stato che cerca la redditività del bene culturale ma contempla la possibilità di cedere la valorizzazione ai privati (che rappresenta comunque la parte, più o meno, produttiva) e tiene per sé la tutela (parte che genera solo costi).³³³

È chiaro che oggi i privati investono sempre meno in cultura³³⁴, questo soprattutto a causa della mancanza di incentivi fiscali, le norme che impediscono effettive possibilità di intervento dei privati andrebbero riviste almeno sotto il profilo della totale deducibilità dei finanziamenti destinati alla cultura.

È altresì comprensibile che a fronte di una drastica riduzione dei finanziamenti, molti musei si sono trovati, per poter sopravvivere, nelle condizioni di dover incrementare le loro entrate puntando su una maggiore attrattività, sul marketing, focalizzandosi sulle esigenze economiche a scapito, in alcuni casi, di quelle sociali e etiche. Spesso le politiche culturali tendono a privilegiare linee di azione e progetti che portino a casa dei risultati “concreti e cospicui”, anche in termini di visibilità e consenso, attraverso uno sfruttamento eccessivo delle risorse culturali e con scarsi risultati in termini di utilità sociale³³⁵, senza considerare che un alto numero di visitatori non sia necessariamente indice di qualità.³³⁶

Quello che sta emergendo chiaramente, a parere di chi scrive, è che se crollano gli investimenti nella gestione e nella valorizzazione, crolla la qualità dell’offerta ma in tal caso allora anche la funzione di tutela viene meno.³³⁷ Senza una continuità di risorse è scontata anche una perdita di professionalità e di competitività; anche per quello che riguarda il rispetto dei livelli minimi, degli standard, bisogna ricordare che i livelli di qualità si mantengono, e a maggior ragione si migliorano, solo se c’è un minimo di risorse, se si parte da zero risorse a disposizione, il risultato è zero.

Infine, si riporta uno stralcio della dichiarazione di intenti di Giuliano Urbani perché denuncia in tutta la sua ingenuità scoraggiante, l’atteggiamento generale della politica nei confronti del patrimonio culturale: “se l’arco di tempo sarà ragionevole da permetterci il salto di qualità, noi pensiamo di raddoppiare le risorse con i trasferimenti pubblici e di quadruplicare le risorse private”;

³³³ Cfr. CASSANELLI R., PINNA G. (a cura di), *Lo Stato a Culturale*, Milano, Jaca Book, 2005, pag. 45.

³³⁴ Circa 150 miliardi di euro nel 2012 contro i 220 miliardi di tre anni prima.

³³⁵ Su questo ultimo punto cfr. DONATO F., VISSER TRAVAGLI A. M., *Il museo oltre la crisi. Dialogo tra museologia e management*, pag. 131.

³³⁶ Troppo spesso si assiste all’esistenza di strutture con grandi introiti ma un’offerta culturale di tipo passivo; strutture senza attività culturali correlate ma semplicemente *un luogo* di visita.

³³⁷ Basti citare, come esempi marchiani, la disastrosa situazione di Pompei e della Reggia di Caserta.

in un altro punto afferma: “abbiamo un patrimonio così ampio che non è pensabile che lo Stato riesca a tutelare bene tutto da solo [...] il nostro patrimonio è nato dai privati e noi glielo restituiamo” e ancora, l'accostamento tra beni culturali, musei e banconote, che richiama chiaramente l'idea, espressa all'inizio del capitolo, di patrimonio culturale e musei intesi solo come fonti di guadagno: “i modi per far fruttare le banconote, quindi i beni culturali o i musei, sono tanti”.³³⁸

Un'altra problematica, che avvolge a 360° tutte le altre, è la *valorizzazione delle professionalità museali*, attualmente carente, per non dire inesistente: non ci sono molte possibilità di percorsi formativi specifici a livello di corsi universitari³³⁹, non ci sono adeguate opportunità di aggiornamenti di alta formazione specifica anche perché mancano ancora delle definizioni definitive e precise dei vari profili professionali univocamente condivisi a livello nazionale e in linea con le indicazioni internazionali ed europee, per non parlare della dequalificazione professionale quando le professionalità sono dipendenze delle amministrazioni locali o assunzioni clientelari. È chiaro che una rivalutazione della professionalità sia strettamente legata anche con una rivalutazione della qualità di attività scientifica degli istituti museali.

Tra le conseguenze dirette di questa scarsa volontà di investire in competenze specializzate, vi è la non produttività culturale di molte strutture, ma ancor più grave, a parere di chi scrive, la loro incapacità di trasmissione culturale.

Non è possibile non accennare al *legame tra museo e territorio*, far conoscere il patrimonio culturale alla comunità locale che lo detiene e stimolare in essa una musealizzazione attiva, una reale partecipazione alla valorizzazione e alla gestione del proprio patrimonio culturale è la sfida della museologia di oggi. È necessario coinvolgere il cittadino nella gestione del patrimonio culturale, far sì che “gli stia a cuore”, attraverso forme di *partecipazione attiva*, qualsiasi progetto di sviluppo territoriale (economico, sociale, culturale) deve partire dalle risorse di quel territorio e deve necessariamente basarsi sulla partecipazione non solo delle istituzioni pubbliche, ma della comunità e delle organizzazioni della società civile (associazioni, attori economici) che in quel territorio operano. Le risorse da cui partire sono sempre due: quelle umane e il patrimonio di quella comunità³⁴⁰.

³³⁸ Il testo è tratto da CASSANELLI R., PINNA G. (a cura di), *Lo Stato a Culturale*, pag. 30, a sua volta l'autore cita Urbani G., *Il tesoro degli Italiani. Colloqui sui Beni e le Attività culturali*, Milano, Mondadori, 2002.

³³⁹ Quasi nulla la preparazione sulla catalogazione del patrimonio culturale, affidato alle Scuole di Specializzazione (RM e PG) o a corsi formativi organizzati dalle istituzioni (le recentissime polemiche sui bandi per formare catalogatori sono datate gennaio 2014). Per quanto riguarda la museologia e la museografia in ambito etnografico i corsi sono quasi inesistenti, erano presenti all'Università di Ca' Foscari, corsi di museografia etnografica poi sospesi.

³⁴⁰ Queste tematiche sono state affrontate durante il seminario di catalogazione e valorizzazione del patrimonio culturale intitolato *Inventario partecipativo* tenutosi a Gemona del Friuli il 10-11 giugno 2013 e

In questo panorama, è opinione di chi scrive, che il museo, e il museo etnoantropologico a maggior ragione, può giocare un ruolo fondamentale proprio perché il patrimonio etnoantropologico, nella sua complessità di materialità e immaterialità, e le discipline antropologiche ad esso collegate, prevede necessariamente il coinvolgimento della comunità già come base della ricerca; il museo quindi può divenire mezzo di espressione collettiva e catalizzatore di iniziative in cui la comunità è attiva in prima persona e si prende carico del territorio. In questo modo la comunità diviene consapevole della ricchezza del suo patrimonio culturale, può prendersene cura e agire per la sua tutela attiva e la sua valorizzazione. Gli inventari partecipati inoltre potrebbero divenire un'importante integrazione, non un'alternativa, agli inventari ministeriali, soprattutto nel campo dell'intangibilità poiché sottende dei beni "viventi", dinamici.

I musei infatti non possono più limitarsi alla funzione di conservazione ma devono *prendersi cura* del patrimonio culturale, dove con questo termine chi scrive si riferisce al senso più ampio dell'espressione inglese *care*, intesa anche come attenzione, ascolto, dialogo, dialettica tra aspetti puramente tecnici e aspetti simbolici ed emotivi, questo ha ripercussioni nella crescita del territorio, in un'ottica che parte da un concetto di benessere visto non solo come legato al possesso di beni materiali ma anche alla *capability* cioè al possesso degli strumenti necessari per accedere alle informazioni, alle opportunità culturali, alla possibilità di agire.

La lettura dei capitoli precedenti fa affiorare la trasformazione del *concetto di bene, patrimonio culturale* avvenuta nel corso degli anni e non solo per l'inclusione di nuovi elementi quali la cultura immateriale, ma per un cambiamento di tipo qualitativo che porta ad una grande attenzione delle relazioni che legano tra loro i beni, alle diverse connessioni, alla complementarità di beni appartenenti ad uno stesso territorio, al contesto in cui sono inseriti e che coinvolge direttamente la comunità che li ha prodotti. Il patrimonio culturale assume così molteplici valenze culturali, paesaggistiche, sociali ed economiche.

La problematica dei beni culturali si è posta solo recentemente in Italia perché per molto tempo si consideravano tali solo quelli legati all'arte, alla storia, all'archeologia e quindi tenuti separati da un concetto di cultura che si andava ampliando ad una visione antropologicamente più completa. Questo progressivo cambiamento nei confronti del concetto di bene culturale inizia nel periodo post-bellico e si rafforza negli anni Sessanta e Settanta dove l'aumento della domanda culturale provocata dai cambiamenti socio-economici spingono a una riflessione profonda sul significato di

che ha visto, tra gli altri, la partecipazione di Hugues De Varine e Roberta Tucci. In particolare si è parlato di partecipazione attiva della comunità attraverso la stesura di inventari partecipati.

patrimonio culturale³⁴¹ e sul ruolo del museo che non può più essere una vetrina, un contenitore ma deve necessariamente incidere in maniera più netta nella vita culturale della comunità.³⁴² Risulta significativo riportare la definizione data da Lucio Gambi nel 1975: “Cos’è un bene culturale? Tutto ciò che è testimonianza della storia e della condizione umana e ne conserva la vitalità di una funzione sociale, culturale, morale, civile”.³⁴³

Nonostante gli enormi progressi ancora troppo spesso si risente dell’atteggiamento sedimentato nel corso degli anni che vedeva il patrimonio culturale semplicemente come somma di beni di speciale valore estetico e di museo come contenitore.

Chi scrive non può esimersi da un’ulteriore rapida riflessione: nella legge Bottai tra i beni culturali venivano inclusi i “beni etnologici”, nel Testo Unico si parla invece di “beni demo-etno-antropologici”, nel Codice Urbani si rinominano con “beni etno-antropologici”, se possono risultare evidenti le ragioni storiche e sociali che hanno portato all’evoluzione dal 1939 al 1999, risulta più difficile capire le motivazioni di un restringimento alle componenti più materiali della definizione del 2004 che vede sparire il suffisso “demo”.³⁴⁴ Si ricorda ancora che è datata 2003, la Convenzione UNESCO per il patrimonio intangibile e come l’ICCD abbia pubblicato nel 2002 una normativa per la scheda di catalogazione dei Beni Demologici Immateriali (BDI).

In seguito alla novellazione del 2008 (D.lgs. 62/08) viene introdotto l’art. 7 *bis* il quale assoggetta alle disposizioni del Codice “le espressioni di identità culturali collettive” (*ergo* non usa il termine “bene” per i beni immateriali perché per il Codice *i beni sono cose*) indicate dalla Convenzione del 2003 e del 2005, qualora quest’ultime siano “rappresentate da testimonianze materiali e sussistano i presupposti e le condizioni per l’applicabilità dell’art.10”, quest’ultimo, nel lungo elenco, ne richiede la materializzazione attraverso un supporto tangibile. In sintesi, il Codice ancora oggi non tutela in modo appropriato i beni immateriali, resta latente una nozione di bene culturale ancora ancorata al concetto di *res qui tangi potest* da tutelarsi solo attraverso il vincolo.³⁴⁵ È evidente che la questione della tutela di un bene immateriale è lungi dall’aver una soluzione, infatti se si può documentare, tutelare il bene immateriale, per sua natura dinamico, diventa estremamente

³⁴¹ Per completezza si ricorda che l’antropologo Ernesto De Martino, aveva dato una sua personale interpretazione dell’espressione bene culturale, inteso come prodotti della cultura utilizzabili a vantaggio della popolazione.

³⁴² Come si è riportato nel capitolo relativamente alla storia del museo, è soprattutto in Francia, con la corrente della *Nouvelle Museologie*, con George Henri Rivièrè, che queste riflessioni assumono una dimensione puntuale e organica.

³⁴³ Stralcio del suo discorso di insediamento come Presidente dell’Istituto per i beni artistici, culturali e naturali dell’Emilia Romagna nel giugno del 1975, riportato in TOGNI R., *Per una museologia delle culture locali*, Trento, Università degli Studi di Trento, 1988, pag. 47.

³⁴⁴ Dubbio sollevato da TUCCI R., *Speciale dedicato alle culture visive*, in *Antropologia Museale*, n.14, 2006, pag. 39.

³⁴⁵ Cfr. LEO TARASCO A., *Diversità e immaterialità del patrimonio culturale: una lacuna (sempre più solo) italiana*, in *Ricerca Folklorica*, n.46, 2011, pp. 55-61.

complesso, e forse mai totalmente possibile, a maggior ragione però, pratiche di valorizzazione in sinergia con i musei potrebbero, attraverso una tutela attiva, risolvere alcune parti del problema.

Si deve mettere in evidenza e in contrapposizione *l'attenzione da parte degli organismi internazionali ed europei* nella salvaguardia del patrimonio culturale nella sua interezza attraverso azioni comuni mirate alla conservazione e alla valorizzazione, azioni che si traducono in programmi operativi, finanziamenti volti a promuovere lo sviluppo sulla base delle proprie risorse in termini di beni culturali. A livello europeo queste iniziative hanno avuto positive ricadute in diversi settori, non da ultimo il sostegno alla cultura come veicolo di identità, di coesione sociale, di abbattimento delle barriere e la possibilità di mobilità delle professionalità.

È chiaro che i documenti internazionali, una volta ratificati, possono creare problemi di interpretazione, come per il termine “patrimonio” che si configura come un concetto non certo univoco: esiste il patrimonio culturale del Codice ed esiste il termine *cultural heritage* della Convenzione UNESCO che non è esattamente la stessa cosa di “patrimonio” in quanto, nella traduzione italiana, “patrimonio” perde l’idea di qualcosa che si eredita e diventa qualcosa su cui lo Stato ha degli obblighi (dettati già dalla Costituzione), inoltre la Convenzione parla di *element* tradotto come “bene”; nella Convenzione di Faro *cultural heritage* diventa “eredità culturale” non più patrimonio, per evitare confusioni con il Codice, ed *heritage community* diventa “comunità d’eredità” anche se, prima della firma (febbraio 2013) della Convenzione, si traduceva con comunità patrimoniale. Questo termine, secondo chi scrive, è un concetto molto interessante, perché tiene conto delle diverse segmentazioni che esistono all’interno del concetto generale di comunità, in questo senso, diviene un’espressione più precisa: dentro a una collettività più o meno grande e frammentata si individua una comunità di eredità che ha con alcuni beni culturali un rapporto specifico.

In Italia *le politiche culturali*, per ragioni storiche che abbiamo già evidenziato sia nel capitolo relativo alla storia dei musei sia in quello relativo alla legislazione della prima metà del Novecento³⁴⁶, sono da sempre state incentrate soprattutto sulla conservazione fisica, sulla tutela materiale dei beni e questo ha favorito nel lungo periodo il fossilizzarsi di un’organizzazione lontana, fortemente accentrata e gerarchizzata, con uno stretto controllo del territorio attraverso le

³⁴⁶ Si ripropone in questa sede, a stimolo per un’ulteriore riflessione e approfondimento, la considerazione di Pietro Clemente il quale individua, tra le cause del problema delle politiche culturali italiane, con particolare riferimento a quelle demotnoantropologiche, la presenza di un grande e fortunato “patrimonio d’arte” colta del nostro Paese e il distacco che alcune forze politiche di Sinistra dal dopoguerra hanno manifestato verso il mondo dal quale proveniva la maggior parte dell’elettorato che rappresentava: “la rappresentanza politica per presentarsi con le caratteristiche della modernità tende a rifuggire l’odore si stalla di coloro che pure ne sono la base e la radice”. Inoltre sostiene che molti degli stessi ex mezzadri, per primi, sarebbero rifuggiti dalle loro stesse radici investendo in modernità. CLEMENTE P., *La vita come uso*, in DI VALERIO F. (a cura di), *Contesto e identità. Gli oggetti dentro e fuori i musei*, Bologna, Clueb, 1999, pag. 88.

Soprintendenze, di un apparente decentramento senza concrete forme di coordinamento, di cui, ancora oggi, paga le conseguenze.

Non a caso, Giovanni Pinna, ha provocatoriamente intitolato un libro da lui curato “Lo Stato aCulturale”, sottolineando come, l’esaltazione della materialità dei beni culturali e le politiche che li investono, abbiamo sottovalutato “il ruolo di identificazione giocato nell’ambito di una società dagli elementi che costituiscono il patrimonio culturale [...] nessuna società sopravvive alla perdita del proprio patrimonio, poiché tale perdita corrisponde alla perdita della memoria collettiva”.³⁴⁷

Per ricapitolare brevemente le politiche culturali italiane che emergono dalla lettura dei capitoli precedenti si rende opportuno utilizzare il suggerimento di Maurizio Maggi, che le divide in tre atteggiamenti: il primo è di “conservazione tradizionale” incentrata sulla cultura come insieme di beni, all’interno della quale i musei svolgono solo la funzione di contenerli, di conservarli; il secondo è quello della “cultura come consumi”: pochi investimenti, ritorno immediato, visibilità, molti fruitori, qui il museo è solo lo snodo dei consumi culturali; infine vi è la “cultura come patrimonio integrato”, di cui il museo è il presidio di salvaguardia, il museo fa un passo avanti nella sua dimensione sociale, l’obbiettivo non è più il visitatore, il turista ma tutta la comunità che vive nel territorio cui il museo fa riferimento, allora diventa importante ciò che il museo produce in termini di conoscenza, i benefici che si possono trarre dalla sua attività. Quest’ultima idea di museo però, come sottolinea l’autore, è “guardata con interesse dagli studiosi, dai museologi e in rari casi da qualche ente innovatore”.³⁴⁸

Tra le istituzioni che maggiormente risentono delle azioni di intervento pubblico in materia culturale vi sono, indubbiamente, i musei, come abbiamo già accennato, il loro ruolo, le loro funzioni, le loro finalità sono oggetto di scelte politiche e lo stato nel quale versano molti musei è indicativo di un generale atteggiamento delle istituzioni nei confronti del patrimonio culturale: carenza di personale, di professionalità, scarse risorse finanziarie che non permettono quasi la manutenzione ordinaria, aumento di spese improduttive, il tutto in una situazione decentrata solo all’apparenza per colpe che ricadono su entrambe le parti. La scelta politica alla base, anche a livello decentrato, è che il museo resti principalmente un luogo di conservazione, non abbia autonomia culturale, non incida sul territorio.³⁴⁹

³⁴⁷ CASSANELLI R., PINNA G. (a cura di), *Lo Stato aCulturale*, pag. 11.

³⁴⁸ Cfr. MAGGI M., *Musei alla frontiera. Continuità, divergenza, evoluzione nei territori della cultura*, pp. 47-60. La citazione è presente a pag. 60. L’autore utilizza il termine fasi, ma, a parere di chi scrive, si tratta più di atteggiamenti i quali, seppur riferibili a periodi storici più o meno precisi, sono attualmente presenti nell’eterogeneità delle politiche in materia di cultura portate avanti dalle varie amministrazioni locali sparse sul territorio italiano. Nel terzo atteggiamento, la definizione di museo come “presidio di salvaguardia” è di chi scrive non dell’autore.

³⁴⁹ Cfr. BINNI L., PINNA G., *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento ad oggi*, pag. 149-164.

Un altro aspetto che risulta evidente, grazie al lavoro sul campo, è che all'interno di questo quadro delle politiche culturali italiane nazionali e locali, i musei etnoantropologici occupino il posto "dell'ultima ruota di un carro" già traballante; che vi sia spesso un'incapacità, o una non volontà, di vedere le potenzialità di alcune categorie di beni DEA, che si investa pochissimo in professionalità, che non si vedano le realtà museologicamente "più vive" e non le si sostenga nella valorizzazione.

Tutto questo crea una serie di conseguenze, anche gravi, nel panorama dei musei DEA, come la distanza tra musei e fruitori, tra musei e istituzioni, la perdita del ruolo educativo/formativo (non solo didattico), progetti di ricerca validi che restano ai blocchi di partenza; le estreme conseguenze sono ancora peggiori: l'esistenza di musei inutili, morti, privi di contatto con la realtà del loro territorio, l'estinzione per consunzione di musei validi.

Risulta ormai evidente la necessità di abbandonare politiche che si concentrano solo sulla costruzione o il rinnovo di strutture museali per poi abbandonarle a sé stesse; su singoli "eventi *clou*" che attirino pubblico e visitatori e non restituiscono nulla al territorio; sul turismo culturale, che potenzialmente rappresenta un'importante risorsa, ma non se i beni culturali vengono considerati un giacimento da sfruttare da carovane di turisti³⁵⁰; sulla creazione di reti o sistemi, calate dall'alto, senza preoccuparsi poi della concreta realizzazione (attraverso figure professionali) di queste reti attraverso la conoscenza, la messa in comunicazione delle diverse realtà e di una partecipazione attiva della comunità locale attraverso la costruzione di relazioni durature con il territorio; sull'adesione agli standard museali, senza preoccuparsi di incentivare il miglioramento; su eccessive azioni di promozioni di alcune realtà museali, per poi tagliare le risorse di progetti di più ampio respiro che si preoccupano di formare le professionalità che poi opereranno sul quel territorio.

Negli anni Ottanta, Roberto Togni auspicava un museo del futuro visto come centro sperimentale, luogo di incontri e confronti, polo di formazione culturale, un museo la cui funzione non fosse solo quello di raccolta di oggetti ma di problemi, permettendo una ricostruzione storica e critica della cultura locale, che "non dia solo risposte ma faccia domande"³⁵¹; a distanza di quasi trent'anni da quelle parole si può affermare che molte realtà museali sono riuscite, tra mille difficoltà, perlomeno ad avvicinarsi a questo ideale.

In alcuni, fortunati, casi, il museo, grazie al sostegno di amministrazioni virtuose o all'auto-sostegno dei chi nell'istituzione ci lavora e ci crede e all'aiuto di chi lo riconosce come una fucina

³⁵⁰ La varietà di patrimonio culturale italiano a livello locale è enorme e rappresenta un importante valore aggiunto se visto nella prospettiva di creare un turismo duttile, di piccola dimensione, senza dover puntare sempre e solo sui grandi centri.

³⁵¹ TOGNI R., *Per una museologia delle culture locali*, pag. 62.

per la propria comunità, riesce ad avere una vita culturale dinamica, diventa quell'organismo complesso descritto da Maggi ³⁵², il quale riesce a far fronte ad un patrimonio culturale che ha aumentato la sua complessità, che riesce a mediare tra le diversità culturali, innegabile vantaggio e ricchezza della nostra società, e tra fenomeni di mescolamento culturale; musei che diventano un luogo di contatto che consente e favorisce l'interazione, non limitandosi a dare informazioni ma ascoltando, ampliando la propria capacità di raccontare cultura attraverso linguaggi diversi e multilineari, cooperazione e commistioni molto interessanti. È proprio a una di queste realtà che, chi scrive, ha focalizzato la sua attenzione e nella quale ha svolto il suo lavoro di campo: i risultati di questa ricerca saranno esaminati nella seconda parte della presente tesi.

³⁵² MAGGI M., *Musei alla frontiera. Continuità, divergenza, evoluzione nei territori della cultura.*

SECONDA PARTE

IL FUTURO DELLE MEMORIE

Nel museo sono presenti, si offrono alla condivisione e si sovrappongono
oggetti, individui, identità, situazioni: di qui la sua vocazione.
Nel museo troviamo il tempo condiviso della cultura e, dunque,
il tempo degli individui, della storia e delle società,
dell'identità degli individui e della collettività,
del patrimonio che si è costruito nel passato e della sua elaborazione futura,
del rapporto tra eredità e progetto.
Eric Franch³⁵³

Gli oggetti si portano appresso il senso delle persone.
Alberto Mario Cirese³⁵⁴

Esporre è rompere l'armonia
Esporre è disturbare i visitatori nella loro tranquillità intellettuale
Esporre è suscitare emozioni
Esporre è costruire un discorso fatto di oggetti, testi, immagini
Esporre è mettere gli oggetti al servizio di una proposta teorica, di un discorso, di una storia e non l'inverso
Esporre è suggerire l'essenziale attraverso la distanza critica
Esporre è lottare contro le idee preconcepite, gli stereotipi e la stupidità
Esporre è vivere intensamente un'esperienza collettiva.
Jacques Hainard³⁵⁵

Il contenuto dei musei è un segreto che parla attraverso un segreto.
Vassilij Kandinsky

³⁵³ FRANCH E., *Esporre la scienza al museo*, in M. GREGORIO (a cura di), *Musei, saperi e culture*, pag. 159.

³⁵⁴ CLEMENTE P, MOLTENI G. (a cura di), Cirese A.M. *Beni volatili, stili, musei*, pag. 19.

³⁵⁵ Direttore, ora in pensione, del Museo Etnografico Neuchâtel in Svizzera. La frase è tratta dal sito ufficiale del Museo di Neuchâtel o www.swissinfo.ch sotto la voce Jacques Hainard.

CAP. 5 TRA LE DOLOMITI NASCOSTO

Ci vuole un'ora e mezza per arrivare al Museo da Mestre (VE), circa un'ottantina di chilometri, bisogna percorrere prima la statale numero 13 "Terraglio", poi a Treviso imboccare la statale numero 348 "Feltrina"; quest'ultima è una strada solitamente molto trafficata, ma se si parte presto, la mattina, è accettabile: all'altezza di Quero conviene attraversare il Piave in direzione Segusino e fare la cosiddetta "sinistra Piave" la quale, a differenza della destra orografica, è molto meno frequentata soprattutto dal traffico pesante. Passato Segusino, c'è Vas e poi le frazioni di Caoera, Marziai, Scalon (d'inverno il sole sembra non arrivare mai per queste località...). Arrivati a Lentiai, si riattraversa il Piave e si torna "sulla destra" che invece pullula di vita e di traffico soprattutto alla frazione di Busche; passata la famosa Latteria sociale, dopo pochi metri si gira a sinistra in direzione Cesiomaggiore, sei chilometri.

La strada è un po' in salita, sulla destra si vede ancora il fiume con le sue grave, ma presto scompare dietro agli alberi e si apre un piccolo altopiano: Pez, Anzanven, Dorgnan, la strada attraversa le frazioni tra prati, boschi, case, ognuna con il suo orto, qualche pianta di vite e qualche albero da frutto, sembra già un'altra dimensione rispetto alla caotica destra Piave e alla Val Belluna. Di nuovo si riprende a salire leggermente nel bosco e di nuovo si apre un falso piano con altre frazioni: Calliol, Tussui, Col San Vito non si vede, c'è l'indicazione di svolta ma è dietro il bosco e all'improvviso appare Cesiomaggiore con l'alto campanile di Santa Maria Maggiore e alle spalle le Dolomiti: il monte Périna, il Tre Pietre, il gruppo del Pizzocco e quello del Cimonega si stagliano sullo sfondo: certe mattine il sole appena spuntato le illumina e il loro meraviglioso colore ti accoglie come un buongiorno. Arrivati a Cesiomaggiore si gira a sinistra in direzione San Gregorio delle Alpi e Santa Giustina Bellunese, poche centinaia di metri, di nuovo il bosco, località Seravella, una curva e, all'improvviso, appare: sembra seduta su un cuscino di prato al ciglio della strada, questa bella villa padronale ottocentesca che ospita il Museo Etnografico della provincia di Belluno e del Parco Nazionale delle Dolomiti Bellunesi³⁵⁶, un nome tanto lungo da sembrare un titolo nobiliare, ma qui, per tutti, ha un nome femminile, Seravella, il Museo di Seravella. L'edificio principale dall'intonaco chiaro e le imposte verdi è seduto a lato della strada, saluta ogni passante,

³⁵⁶ Il Museo si trova proprio nella fascia pedemontana che dà accesso al Parco Nazionale Dolomiti Bellunesi. La scelta del nome aveva suscitato, e forse tuttora suscita, qualche perplessità: se il termine "etnografico" era stato approvato dato che ormai non è più "sconosciuto" al pubblico e il riferimento alla Provincia di Belluno definiva e circoscriveva il territorio, il problema risiedeva nel resto del nome. Nel Comitato di Gestione, dove partecipano enti e istituzioni che finanziano il Museo, figura come membro di spicco il Parco Nazionale Dolomiti Bellunesi che nel 1998 ha voluto essere fisicamente presente nel Museo con uno spazio specifico e ha voluto il suo nome associato al Museo.

l'annesso rustico color giallo ocre rimane leggermente più basso, al suo fianco, a fargli da guardiano.

È bella sempre Seravella: con le rose in fiore, i prati verde acceso e gli alberi carichi di nuove foglie a primavera, nelle calde giornate estive mentre si crogiola al sole, accesa dai colori caldi dell'autunno, con la neve e il freddo pungente che l'avvolgono come un mantello durante l'inverno. Si impara subito che Museo-villa-luogo sono inseparabili, non esistono l'uno senza l'altro e piano piano, continuando ogni giorno a salire "su al Museo", ti immergi in questa realtà: c'è una dimensione invisibile del paesaggio che si somma a quella visibile, un sovrasignificato che solo stando qui, giorno dopo giorno, puoi cominciare a cogliere; c'è una struttura di sentimenti, di micro-esperienze, di episodi di vita vissuta, di percezioni sensoriali che si intrecciano agli elementi più tangibili di Seravella, c'è qualcosa di più dell'edificio, del museo, degli elementi naturali: questo luogo è dotato di una struttura di sentimento che lo rende unico. (Fig.2,3)

Questo capitolo è dedicato alla storia di Seravella, alle persone che lo hanno fortemente voluto e creato, a tutti coloro che ogni giorno vi lavorano, alla sua missione, ai suoi progetti, alla comunità locale, alle piccole comunità d'eredità che si sono formate intorno al museo, proprio per questo le diverse intitolazioni dei paragrafi sono state scelte tra le migliaia di commenti che i visitatori lasciano su un apposito libro posto all'ingresso del Museo.

Si dà spesso per scontata l'istituzione-museo, limitandosi a studiarne la storia o gli allestimenti, in realtà esiste differenza tra una "raccolta museale" e un "museo", tra una "collezione esposta al pubblico" e un "istituto" museale: la seconda parte della tesi vuole proprio darne una testimonianza concreta. Perché un museo possa dirsi tale sono infatti necessarie almeno due condizioni che Seravella rispetta: che esso sia diretto e gestito da persone qualificate e di esperienza e che esse svolgano un'attività di studio e ricerca in grado di riflettersi in modo evidente sulla presentazione delle collezioni e di tradursi in attività di comunicazione legate all'attività espositiva.³⁵⁷

Seravella svolge a pieno il suo ruolo di istituzione al servizio della società, ponendosi come un'eccellenza a livello di museologia e nella museografia etnografica alpina non solo a livello regionale ma con grandi apprezzamenti e riconoscimenti a livello nazionale tra gli addetti ai lavori e lo stesso Ministero.

Una delle domande alle quali si deve cercare di rispondere è quale possa essere il senso e il ruolo di musei etnoantropologici rispetto alla società di oggi. Per essere attuali è necessario che i musei-istituto riescano a rielaborarsi, reinventarsi, cambiare natura con nuove funzioni e finalità qualitativamente importanti quali quelle educative/formative e sociali (il che è già un aspetto

³⁵⁷ Cfr. intervento di Vincenzo Padiglione nel corso del seminario del 2004 "Strumenti per la comunità: ecomusei e musei etnografici", a cura di I. TESTA e scaricabili in formato pdf dal sito www.ecomusei.net.

antropologicamente interessante), a crescere di numero e a diversificarsi, rinnovarsi nei contenuti: nel corso dei diversi capitoli si vedrà come il Museo di Seravella cammini in questa direzione su più fronti.

Ma per diventare centri di produzione di saperi, conoscenze, cultura e creatività con nuovi linguaggi, nuove forme di comunicazione, nuove forme di mediazione culturale e dialogo, è altresì necessario costruire modelli, pratiche di valorizzazione che siano partecipate perché basate sulla collaborazione della comunità (o di almeno una sua parte e cercando di ampliare tale parte ogni giorno di più) e sostenibili perché contano sull'apporto di risorse umane offerte dal volontariato a sostegno del poco intervento pubblico.

La seconda parte della presente tesi quindi si concentrerà sulle diverse modalità in cui il Museo si pone al servizio della comunità di riferimento, modalità che passano non soltanto per la collezione e quindi l'esposizione, ma attraverso la pratica didattica e pratiche di valorizzazione del territorio che puntino allo sviluppo dello stesso e alla coesione sociale.

Molta attenzione è stata posta sull'integrazione tra museo e territorio che è apparso subito come un elemento qualificante e identificante per il museo. Il Museo diventa attivo, strumento di unione tra tradizione dei luoghi e conoscenza degli stessi dove ogni momento comunicativo rimanda ad un altro permettendo la massima riconoscibilità del territorio e la sua visibilità per diventare punto di riferimento per la comunità (questo significa, per chi scrivere, essere un museo fuori dalle sue sale, fuori dal museo).³⁵⁸

“Come uno specchio per gli abitanti che possono riconoscervi un contesto sociale e storico”, così definiva il museologo Georges Henri Rivière, l'ecomuseo³⁵⁹, ma come si è sostenuto più volte nel corso del presente lavoro, anche altre forme di museo etnoantropologico riescono a instaurare una relazione partecipativa con la comunità locale per un comune progetto di valorizzazione, e se il museo è uno specchio, allora riflette molti volti, attori alla pari che interagiscono tra loro, per costruire un rapporto critico con la storia e un proprio modo di pensarsi in quel territorio.

Uno specchio dove la comunità può cercare il senso del territorio e della tradizione alla quale si appartiene, uno specchio da offrire a visitatori esterni per farsi meglio comprendere, un laboratorio per formarsi, un luogo di conservazione, un'espressione dell'uomo e dello spazio.

Il Museo di Seravella è in una zona di frontiera: al margine del Parco Nazionale delle Dolomiti Bellunesi che a sua volta è al margine delle Alpi sud orientali, in una zona pedemontana dove aspetti dolomitici e prealpini si toccano. Quando si utilizza il termine “frontiera” si cita volutamente Mauro Ferrari quando descrive il Museo: “soglia del mondo dolomitico, prime alture

³⁵⁸ Cfr. CATALDO L., PARAVENTI M., *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, pp. 53-54.

³⁵⁹ GORGUS N., *Le magicien des vitrines*, pag. 257.

che separano montagna e campagna agricola. E netta è l'impressione di trovarsi su un confine, a un passo dai grandi boschi che formano gli ambienti più aspri delle vallate interne al massiccio dolomitico".³⁶⁰ Come spesso accade nelle zone di frontiera, sopravvivere non è semplice, bisogna mettere in atto precise strategie e pratiche e sapersi relazionare con interlocutori eterogenei: è proprio questa una delle ragioni che hanno pesato nella scelta di questo specifico museo come campo di ricerca.

I LUOGHI...CONTANO. L'AMBITO GEOGRAFICO.

Il Museo di Seravella si trova all'interno del territorio comunale di Cesiomaggiore: 4100 abitanti, paese delle Prealpi venete, dal passato "romano" che traspare evidente dato che il suo nome deriva da Gens Caesia, la famiglia che presidiava il tratto della Via Claudia Augusta Altinate che passava per questo territorio; un paese che ancora rileva, nei suoi tratti antichi, una forte tradizione rurale. Subì un grande spopolamento dai primi decenni del Novecento (come tutta la zona del Feltrino) è un paese consacrato al ciclismo (molte vie sono intitolate a campioni del passato) e ospita il Museo Storico della Bicicletta (un museo nato da una collezione spontanea di Sergio Sanvido, cesiolino, classe 1928, un museo di nicchia frequentato da estimatori del settore, gestito da volontari). Il territorio comunale copre una superficie 82.000 chilometri quadrati, passando da un'altitudine minima di 233 m s.l.m., (479 m il paese di Cesiomaggiore) a un massimo di 2547 m s.l.m., territorio all'interno dell'area della Comunità Montana Feltrina e all'interno del Parco Nazionale. Cesiomaggiore è situato sulla destra orografica del Piave, e il suo territorio è compreso, da ovest a est, più o meno tra il torrente Caorame e il torrente Salmenega, dal gruppo del Pizzocco e dai monti e dai colli confinanti con Santa Giustina Bellunese e San Gregorio delle Alpi. A nord la Val Canzoi si spinge fino al Sass de Mura nel gruppo del Cimonega, confinando con il Primiero, a oriente si spinge fino ai Piani Eterni verso l'Agordino e Sagron-Mis. (Fig.1) Si è reso necessario fornire tutti questi riferimenti geografici, per far capire, pur semplificando molto, l'eterogeneità di questo territorio, da un punto di vista geofisico e sociale: infatti al di là del capoluogo comunale, esistono un'enorme varietà di nuclei abitativi che costituiscono il sistema insediativo cesiolino: Soranzen, Pullir, Can, Ave, Calliol, Tussui, Pez, Anzanven, Marsiai, Busche, solo per citarne alcuni. Questo è utile per comprendere da un lato le difficoltà di un museo, che è provinciale, di comunicarsi come rappresentativo di un'identità e di una comunità locale (già la provincia bellunese è un coacervo di realtà diversificate ma in scala micro anche la stessa Cesiomaggiore è parcellizzata) in zone come queste dove quasi ogni metro è costellato di significati, dove ognuno, parlando (sperimentato

³⁶⁰ FERRARI M. A., *Alpi segrete. Storie di uomini e di montagne*, Roma, Laterza, 2011, pag. 88.

personalmente in moltissime occasioni durante la ricerca) inserisce continuamente riferimenti toponomastici e geografici: monti, fiumi, valli, zone, frazioni, località, in alcuni casi dando per scontato che si sappia perfettamente a cosa ci si sta riferendo, in altri casi invece proprio come per ancorare “la forestiera” al territorio e farle capire bene a quale luogo ti stai riferendo.

Seravella è una località all’interno del territorio cesiolino: in origine denominava una zona di bosco ceduo misto, principalmente alberi di rovere di proprietà della Serenissima utilizzato come riserva di legnami per la Repubblica di Venezia: soprattutto per realizzare pali per le fondamenta e materiale per l’Arsenale. Era il 1569 quando il Senato veneziano censì tutti gli alberi di rovere del cosiddetto “Bosco de Sopra”, zona tra il torrente Salmenega e il torrente Rumian denominata poi Serravella³⁶¹, facendo marchiare con il Bollo di San Marco più di mille alberi e nominando un custode per la sorveglianza. Numerosi documenti storici d’archivio attestano a partire dal 1781 circa diversi furti e abusi perpetrati nel bosco con relativi provvedimenti per contrastare l’abusivismo. Nel 1811 il bosco di Serravella apparteneva al Ministero per la Guerra, gli usurpi da parte della popolazione locale spinta dal bisogno continuarono, il bosco predato si impoverì sempre più sia di legname che di fauna. Il terreno ove si trovava il bosco coincide attualmente con l’area che nel XIX secolo venne acquistata dalla nobile famiglia veneta dei conti Avogadro Degli Azzoni allo scopo di farne una tenuta agricola, del bosco originario restano solo poche parti. L’attuale Museo occupa quindi la villa ottocentesca dimora dei conti, gli annessi rustici e comprende un terreno (tra cui il giardino pensile) che circonda la villa e che comprende anche una piccola parte di bosco ma che non corrisponde all’intera superficie acquistata dagli Avogadro per la tenuta.

Il Parco Nazionale delle Dolomiti Bellunesi, è stato istituito con DM nel 1990, l’Ente Parco che lo gestisce è stato istituito con DPR nel 1993 ed è sottoposto alla vigilanza del Ministero dell’Ambiente; si estende per circa 32.000 ettari all’interno dei quali vi sono otto Riserve Naturali riconosciute dal Consiglio d’Europa. Si trova nella zona centro meridionale della Provincia bellunese, il territorio comprende ambienti di media e alta montagna, tra le vette interessate le Alpi Feltrine (Vette di Feltre, Cimonega, Pizzocco, Brendol, Agnelezze). Il Parco inoltre si trova nelle vicinanze di altre aree protette: il Parco delle Prealpi Carniche e il Parco Naturale di Paneveggio-Pale di San Martino. Il Parco interessa il territorio di ben quindici comuni al suo interno, tra cui Cesiomaggiore, ed è uno dei quattro parchi delle Alpi italiane (insieme a Stelvio, Gran Paradiso, Val Grande). In realtà racchiude un territorio limitato, se confrontato con altri parchi nazionali esistenti (come quello dello Stelvio). Attualmente, la posizione di Direttore è in attesa di nomina.³⁶²

³⁶¹ Poi divenuto Seravella.

³⁶² Il dato è aggiornato al 29 dicembre 2013.

Il Parco Nazionale nasce per tutelare un territorio di straordinaria importanza naturalistica, paesaggistica (specialmente nelle zone più elevate, nelle *buse* di origine glaciale, negli altipiani) con una grande varietà di flora e di fauna ma anche una grande importanza da un punto di vista antropico e culturale. Il Parco si propone di tutelare il complesso di valori naturalistici, paesaggistici e storici, creare migliori condizioni di vita per le comunità interessate, promuovere la ricerca e l'educazione ambientale, favorire il ripristino di attività agro-silvo-pastorali e costruire opportunità di sviluppo attraverso un utilizzo sostenibile delle risorse.³⁶³

5.1 *STO POSTO ME PIASE MASA...GHE TORNARÒ*³⁶⁴

Per inquadrare il Museo Etnografico di Seravella è necessario precisare fin da subito che non è possibile disgiungere la storia del Museo, della sua nascita e del suo sviluppo, dalla storia professionale della sua Direttrice nonché Curatrice, l'antropologa Daniela Perco (che rappresenta il cuore pulsante e una colonna portante), dalla storia del Gruppo Folklorico di Cesiomaggiore³⁶⁵ (che rappresenta l'altra colonna su cui il museo si fonda). Le tre storie si fondono in una sola e ne sono imbricate. È per questo che per analizzare la nascita del Museo (nel 1997) si deve in realtà iniziare da diversi anni prima con un'altra nascita, quella del Gruppo Folk.

Il Museo di Seravella infatti si fonda e si prende cura, al suo interno, di una tappa fondamentale della storia del Gruppo nata da una sinergia straordinaria data dalla Direttrice e dal Gruppo; un connubio che difficilmente esiste e resiste: da un lato c'è un collezionismo spontaneo che è stato portato avanti dal GFC, dall'altro il rigore scientifico dalla Direttrice che ha preso in carica il Museo; questi due aspetti non costituiscono tanto un prima e un dopo, perché la collaborazione è iniziata prima della nascita del museo ed è continuata dopo, inoltre il GFC non è un elemento del passato ma è vivo e ben presente nel Museo (dove, fra l'altro, il Gruppo ha una stanza adibita a punto di ritrovo) e svolge ancora oggi attività in collaborazione per la sua vita e il suo funzionamento. Il Gruppo Folk porta una forte carica di emotività, affettività, un sentimento fortissimo di identità con il Museo, la Direttrice Perco si assume in pieno la responsabilità del ruolo scientifico e sociale del museo.

Il Gruppo Folkloristico di Cesiomaggiore ora Gruppo Folklorico di Cesiomaggiore (il cambio di nome è avvenuto negli anni Ottanta per sottolineare l'attività di ricerca e per staccarsi dai

³⁶³ Per ulteriori informazioni, che in questa sede non possono essere affrontate specificatamente, si veda il sito ufficiale del Parco. Sito ufficiale: www.dolomitipark.it.

³⁶⁴ Commento lasciato sul libro dei visitatori nell'ottobre 2011, firma illeggibile, provenienza Vittorio Veneto.

³⁶⁵ Per ragioni di brevità, si utilizzerà come sinonimo anche l'abbreviazione Gruppo Folk, GFC o Gruppo.

fraintendimenti possibili con l'altro termine)³⁶⁶ nasce nel 1971, ovvero rinasce nel 1971, perché nella realtà si ricostituisce sulle ceneri di un gruppo che esisteva negli anni Trenta, un gruppo folkloristico nato sotto la spinta del Regime fascista che promuoveva allora tutte le iniziative di cultura popolare e facilitò la presenza, in ogni centro abitato, di gruppi tradizionali e popolareschi. Di questo gruppo originario facevano parte i genitori e la zia di un membro attuale del Gruppo, Rita Conz.³⁶⁷ Quel gruppo originario aveva già una certa propensione alla ricerca e alla documentazione etnografica prestando particolare attenzione al recupero di canti popolari (in particolare quelli eseguiti durante i filò), di forme di abbigliamento tradizionale, di musiche, danze e di strumenti di lavoro contadino. Tra le diverse manifestazioni, organizzate dal Regime, alle quali il Gruppo Folkloristico partecipò, si cita il Festival del folklore di Napoli dove il Gruppo ricevette la medaglia d'oro.

Lo scoppio della guerra fece cessare le attività del Gruppo ma non impedì la conservazione di tutto il materiale che si era raccolto in quegli anni. Proprio l'attiva partecipazione della sua famiglia al Gruppo aveva stimolato in Rita Conz un grande interesse per l'attività svolta: le raccontavano dei balli, dei costumi utilizzati (l'abbigliamento in questione è l'abito tradizionale della festa del contadino della vallata Feltrina tra la fine dell'800 e inizi del '900), tutto questo faceva maturare in lei ed altri abitanti di Cesiomaggiore, l'intenzione di rifondare il Gruppo; in particolare, in questa fase, spicca la figura di Mira Conz, zia di Rita, la cui memoria storica fu preziosissima per la rinascita. Insieme ad un gruppo di amici, piano piano il gruppo rinasce, riscoprendo vecchi bauli conservati dai membri del gruppo originario, con fotografie di esibizioni di vecchi componenti, recuperando gli abiti (gli anni Settanta erano molto fertili in tal senso). Esattamente il 12 febbraio 1971, è la data della prima esibizione del Gruppo neo fondato a San Gregorio delle Alpi, data in cui il Gruppo e i suoi costumi, partecipando ad alcune attività legate al Carnevale, vennero riconosciuti dalla popolazione locale e accolti con un grandissimo entusiasmo.

Da allora, animati da grande passione e con la ferrea intenzione di non perdere nulla della loro tradizione, i membri del Gruppo hanno iniziato ad intervistare tutti i vecchi componenti partendo dalle proprie famiglie (genitori o nonni che erano membri), registrando tutto, chiedendo materiale e nel giro di sette, otto mesi avevano messo in piedi sette coppie vestite³⁶⁸ con un piccolo programma di repertorio.

³⁶⁶ Attualmente, il Gruppo Folk raccoglie circa quaranta membri, di cui trenta attivi negli spettacoli di danza tradizionale.

³⁶⁷ Informatrice privilegiata sulla storia e la nascita del GFC, con la quale si sono avuti diversi colloqui, il principale e strettamente mirato alla nascita del Gruppo il 18 aprile 2013.

³⁶⁸ La maggior parte degli elementi del costume tradizionale sono originali o ricostruiti conformemente al modello originale utilizzando stoffe prodotte a mano secondo le trame e i colori tradizionali. Lo stesso vale

Da là, dopo alcuni anni dopo, i membri hanno avuto la fortuna di conoscere Carlo Zoldan, maestro di Feltre molto sensibile alle tematiche del recupero delle tradizioni il quale stava già svolgendo delle sue ricerche su temi legati alla cultura popolare, e l'antropologa Daniela Perco che allora lavorava presso il Centro di Documentazione per la Cultura Popolare di Feltre, questo ha fatto sì che il Gruppo potesse "mettere a partito quello che avevamo nel cuore"³⁶⁹: si resero conto infatti di trovarsi in un terreno molto fertile dal punto di vista della conservazione, con una grande quantitativo di cultura materiale e immateriale a disposizione e che era necessario fare qualcosa per non perdere tutta una serie di oggetti che la popolazione locale, "riscattata da una povertà quasi atavica, si liberava o svendeva al primo antiquario di passaggio, alienato in qualsiasi modo".³⁷⁰

Spinti dalla filosofia del "salviamo il salvabile" il GFC da una parte lavorava sul filone dei balli e danze tradizionali, dall'altra iniziarono una raccolta sistematica sul territorio (parliamo innanzitutto del territorio Feltrino, solo successivamente la raccolta si è estesa anche ad altre zone della provincia, ma il nucleo principale era Feltrino) di oggetti e materiale vario, un'operazione che cercava di non ridurre al silenzio un'umanità che stava scomparendo velocemente, raccolta finanziata dai proventi derivanti gli spettacoli del Gruppo; i membri si facevano donare, acquistavano o barattavano con oggetti nuovi (es. lenzuola fatte mano scambiate con lenzuola di cotone nuove) tutto ciò che riuscivano a recuperare. "Abbiamo messo noi la faccia, abbiamo promesso alle persone che li avremmo conservati insieme alle loro storie"³⁷¹, il Gruppo arrivò a raccogliere circa 3500 pezzi di vario genere.

Man mano che si raccoglievano, Renato Dal Cin³⁷², un membro musicista del gruppo, che è stata un po' l'anima di questa collezione, infermiere, figlio di contadini, con una grande conoscenza degli oggetti della cultura popolare e una grande sensibilità in tema di valorizzazione e memoria culturale, Dal Cin li disegnavo in un quaderno, ne faceva una breve descrizione, dividendo gli oggetti per tipologia, facendo attenzione anche a recuperare e documentare modi, tecniche, gesti, saperi sull'utilizzo di alcuni strumenti, conoscenze legate ad un artigianato di produzione e di sussistenza, codici non scritti di realizzazione, proverbi, detti, filastrocche; questi quaderni sono ora conservati con grande cura al Museo e hanno rappresentato una fonte di dati indispensabile per la

per le scarpe in cuoio rovesciato prodotte artigianalmente secondo i dettami originali (tecnica di confezione detta *a tre cosidure*) da un calzolaio di Soranzen (Cesiomaggiore-BL).

³⁶⁹ Si cita l'espressione utilizzata dal uno dei componenti del Gruppo, Rita Conz, il 18 aprile 2013, durante un colloquio personale con la sottoscritta.

³⁷⁰ Si cita nuovamente Rita Conz.

³⁷¹ Idem.

³⁷² Renato Dal Cin vive da diversi anni in Puglia con la sua famiglia e torna saltuariamente a Cesiomaggiore. In tali occasioni non manca mai di passare a Seravella e non ha mai smesso di interessarsi, anche se da lontano, dell'attività del Museo. Chi scrive ha conosciuto Renato il 13 settembre 2013, in occasione di una sua visita, potendo così scambiare alcune impressioni sul Museo e sul presente lavoro (si è trattato di un incontro non programmato, non si era al corrente del suo arrivo a Seravella e totalmente informale).

realizzazione del Museo stesso. È necessario specificare, come affermato da Rita Conz, che il Gruppo raccoglieva con il preciso scopo di farne un museo: tanto che le prime dieci persone del Gruppo le quali potevano contare su uno stipendio si sono autotassate con cinque milioni di lire ognuna e hanno acquistato un edificio, la *dependance* di una villa padronale nel territorio (località Menin di Cesio, era una casa mezzadrile di una villa nobiliare della zona, i conti Zognitauro De Mezzan), per poi poterlo restaurare e allestirvi il museo. Date le enormi risorse finanziarie necessarie, il progetto fallì dopo breve tempo e l'edificio fu venduto al Comune che ne ha fatto tutt'altra destinazione. Da un lato quindi il Gruppo lavorava agli spettacoli³⁷³, dall'altro si formava come custode della tradizione, attraversando il territorio Feltrino, assimilando e trasmettendo a sua volta ad altri quanto appreso. Ci sono quindi due figure importanti in questa fase del Gruppo: Mira Conz per la parte ballo e danza, guardiana della memoria e dell'ortodossia, Renato dal Cin che organizzava la raccolta di cultura materiale e immateriale e la relativa documentazione.

Il Gruppo Folk quindi ha fornito il nucleo originario della collezione del Museo, il quale nasce da un'attività di museografia spontanea, come spesso è accaduto nella storia dei musei etnografici italiani, una museografia d'autore (di nuovo un nome dietro alla collezione) in questo caso identificabile con Renato Dal Cin; una museografia mossa da un progetto di salvataggio del patrimonio cultura contadina feltrina³⁷⁴, ora è chiaro che il processo di formazione di questa parte della collezione dovrebbe rappresentare uno studio a sé che in tale sede non è stato possibile attuare, e si ricollega al discorso che il museo stesso è un manufatto dove la contrattazione si rende tangibile: cosa si espone, cosa si mette in deposito, cosa era considerato "buono da collezionare". Per la parte relativa alla raccolta del Gruppo negli anni Settanta il lavoro di ricostruzione del pensiero che animava la raccolta non è stato possibile, o meglio, è stato possibile solo capire lo spirito di fondo che la animava, Dal Cin vive in Puglia ed è stato possibile parlare con lui solo in una occasione, e le conversazioni con gli altri membri confermano che l'idea di base era il recupero di ciò che era tradizionale (per loro) in quel determinato periodo storico, un' etnografia di salvataggio di uno stile di vita che si stava perdendo; in questo caso specifico poi abbiamo un' ulteriore dinamica che si sovrappone: chi osservava quella cultura che si stava perdendo ne era anche parte. Tra gli oggetti di cultura materiale privilegiati nella raccolta figurano: l'abbigliamento, tessuti e tutto ciò che ad esso era legato: telai, filatoi, rocche, fusi...

³⁷³ Per quanto riguarda l'attività del Gruppo come spettacoli di danza e balli tradizionali si citano una serie di danze didattiche quali *El bal de sie mistier* (rammendo, ricamo, rattoppo, costruzione di attrezzi per la fienagione, produzione del burro, sgranatura a mano del mais), *El valzer del scarper* (non solo lavoro del calzolaio ma comprende anche gestualità legata al corteggiamento a sua volta legata al gesto di allacciare la scarpa), *El bal de la cròmèra* (nome della venditrice ambulante, figura molto presente nel Feltrino occidentale); alcune danze originali quali *La furlana*, *I quatro pas*. Moltissime le partecipazioni nel corso degli anni del Gruppo a festival nazionali ed internazionali con ottimi risultati.

³⁷⁴ Si veda quanto esposto nel secondo capitolo a pag. 67.

A Seravella quindi si verifica una situazione complessa e stratificata per quanto riguarda la collezione: da un lato la raccolta del GFC con a capo Dal Cin rappresenta la parte passiva della collezione museale, data in comodato d'uso al Museo alla sua nascita, dall'altro lato però si inserisce e si sovrappone quella attiva (acquisti, ricerca, documentazione) avvenuta nel corso delle attività del Museo: nel capitolo dedicato all'allestimento permanente si cercherà di esplicitare il lavoro sociale del farsi della collezione attraverso il lavoro della Curatrice sottolineando proprio il suo essere rivelatrice di una determinata visione della cultura.

Parallelamente alla ricostituzione del Gruppo Folk e alla sua attività di raccolta, si sviluppa la storia professionale della futura Direttrice e Curatrice del Museo, la Dott.ssa Daniela Perco³⁷⁵: si laurea nel luglio 1977 a Roma all'Università La Sapienza in Lettere con indirizzo demo-etno-antropologico. Dopo la laurea svolge una serie di ricerche in Brasile con una borsa di studio dell'Università brasiliana Caxias do Sul (Stato federale di Rio de Janeiro), ricerche inerenti al patrimonio di tradizione orale degli emigrati veneti nel sud del Paese. Nell'autunno del 1977 inizia un'attività di catalogazione per conto del Museo Nazionale di Tradizioni Popolari di Roma, poi attraverso Italia Nostra³⁷⁶, ritorna nel territorio feltrino, dove viveva da quando aveva sei anni, per partecipare a un'iniziativa promossa dall'allora Ispettore forestale Alessandro Merli (uno dei futuri fondatori del Parco Nazionale delle Dolomiti), il quale l'assume³⁷⁷ per realizzare, a Vincheto di Celarda³⁷⁸, un museo sulla caccia e la pesca. Il progetto viene portato avanti anche con la collaborazione di una botanica friulana, Claudia Villani, la quale si occupò del censimento delle specie vegetali presenti in questa zona umida vicino al Piave, mentre la Perco si occupava della parte etnobotanica, della raccolta di oggetti della cultura materiale (trappole, nasse da pesca) e delle relative interviste.

Dopo circa un anno però il progetto si arena per vari motivi e, sempre grazie a Italia Nostra e alla Comunità Montana Feltrina³⁷⁹, la Perco viene incaricata di collaborare con il neonato Centro di

³⁷⁵ Oltre alla sua attività di Direttrice e Curatrice del Museo di Seravella, e a tutte le attività in cui è coinvolta attraverso il Museo, la Dott.ssa Daniela Perco è membro del Comitato Scientifico della Fondazione Mazzotti di Treviso, di quello del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, del Museo dell'Occhiale di Pieve di Cadore, del Museo Civico di Feltre; è Direttrice del Museo della Bicicletta di Cesiomaggiore. Ha collaborato al progetto del MiBAC come rappresentante per la Regione Veneto per la realizzazione della scheda BDI, attualmente sta collaborando con il Ministero per rivedere la scheda BDM partecipando a un lavoro di gruppo di specialisti in concerto con i rappresentanti delle Soprintendenze regionali. Ha fatto parte del gruppo di lavoro regionale per l'applicazione regionale dell'Atto di indirizzo (si veda pag. 71 nota 246) e della Carta delle Professioni museali (si veda pag.78). È referente della Commissione musei (si veda pag. 69).

³⁷⁶ ONLUS, Associazione Nazionale per la tutela del patrimonio storico, artistico, naturale della nazione con sezioni in tutta Italia.

³⁷⁷ Si trattava di un contratto come operaria agricola.

³⁷⁸ Riserva biogenetica naturale che si trova in località Celarda Villapaiera vicino a Feltre.

³⁷⁹ Le Comunità Montane sono enti territoriale locali istituite con legge n. 1102 del 3 dicembre 1971, ora art.8 DLgs 267/00 (TU sugli Enti locali). La Comunità è un ente pubblico ad appartenenza obbligatoria tra

Documentazione della Cultura Popolare, formalmente inaugurato nel 1979. Dato che già nel 1975, per la sua tesi laurea, la Perco aveva già intrapreso delle ricerche sul territorio, tali ricerche hanno potuto avere un proseguimento più sistematico e puntuale, con l'allestimento di alcune mostre presso la sede della Comunità a Feltre sempre incentrate sulle tradizioni popolari locali e la cultura materiale.

È a questo punto che la sua storia professionale si intreccia con quella del Gruppo Folkloristico di Cesiomaggiore il quale aveva appena iniziato in quel periodo la sua campagna di raccolta di oggetti e informazioni, in particolare con Renato dal Cin e Carlo Zoldan, i referenti culturali del gruppo, e aveva, come già accennato, acquistato un immobile per adibirlo a museo desistendo poi dal progetto a causa dei costi di ristrutturazione.

In quegli stessi anni Gabriella Dalla Vestra, allora direttrice volontaria del Museo Civico di Belluno, si stava attivando per creare un Museo etnografico provinciale a Belluno in virtù della legge regionale del 1984³⁸⁰, l'opportunità di creare un museo si fece più concreta ma si risolse dopo una questione "politica" discussa in Regione, che sottolinea, ancora una volta, come il museo-istituzione non può mai evitare di fare i conti con le scelte politiche sottese e la relativa normativa su cui si fonda³⁸¹: Belluno premeva affinché la sede del museo fosse in territorio bellunese (candidata era Villa Patt³⁸²), la Comunità Montana Feltrina la voleva più verso Feltre (dato che la maggior parte degli oggetti della collezione di allora erano di area Feltrina, in più c'era già l'istituzione del Parco che riguardava sempre il territorio feltrino e che rafforzava il progetto complessivo), alla fine vinse la Comunità Montana, che ottenne il finanziamento regionale, e in particolare l'assessore alla cultura della Comunità, che allora era anche sindaco di Cesiomaggiore: il museo sarebbe sorto sì in territorio feltrino ma a Cesio scegliendo tra due possibilità: Villa Bellati, una villa settecentesca molto grande ma con enormi lavori di ristrutturazione necessari, e Villa Avogadro degli Azzoni, una villa ottocentesca più contenuta nelle dimensioni, in vendita a un prezzo vantaggioso e con lavori di risistemazione considerati più fattibili in termini economici. Fu quest'ultima a esser scelta come futura sede del Museo Etnografico della provincia di Belluno: si

comuni montani e/o parzialmente montani non necessariamente di una sola provincia per la valorizzazione delle zone montane e l'esercizio di funzioni proprie e di funzioni conferite (art.8). Tra le principali risorse finanziarie delle Comunità Montane vi è il contributo regionale per il funzionamento e il Fondo Nazionale per la montagna. La legge regionale che attualmente regola le Comunità Montane è la LR 72/92 "Norme sull'istituzione e il funzionamento delle Comunità Montane". Nello specifico, in Veneto sono state individuate diciannove Comunità Montane (art. 2), quella del Feltrino comprende i Comuni di Alano di Piave, Arsìè, Cesiomaggiore, Feltre, Fonzaso, Lamon, Pedavena, Quero, Santa Giustina Bellunese, San Gregorio delle Alpi, Seren del Grappa, Sovramonte, Vas.

³⁸⁰ Si veda la legge regionale n.63 del 1984 a pag. 94 del terzo capitolo.

³⁸¹ Si ricordi quanto già esposto a pag. 53.

³⁸² Villa Patt si trova a Sedico è ora Museo Del 7° Alpini dal 1887 ai giorni nostri, ma è un museo disertato dal pubblico con grandi difficoltà di sopravvivenza.

acquistò la villa e con il rimanente si finanziarono parte dei restauri degli annessi rustici; l'ambito provinciale del museo rappresentava e tuttora rappresenta una peculiarità (ce ne sono solo due a livello regionale), nonché il coronamento del lavoro ventennale del Centro di Documentazione sulla Cultura popolare Feltrina diretto dalla Perco. Inoltre l'ambito provinciale rendeva il Museo più ancorato al territorio rispetto a un museo regionale (data l'eterogeneità antropica e ambientale della regione e la specificità provinciale del bellunese)³⁸³, in realtà poi, l'appartenenza provinciale, ha portato non pochi svantaggi: l'essere considerato un ufficio distaccato della Provincia ha complicato di molto le attività e gli spazi di azione del Museo, in più, l'attuale situazione della Provincia, e delle Province italiane in generale, complica ancora di più la situazione di crisi rendendola molto statica e incerta. In aggiunta però, come sottolineato da Giovanni Kezich nel discorso inaugurale, l'aver nell'intitolazione il termine "etnografia" annuncia chiaramente l'obiettivo di una descrizione analitica e comparata del comportamento culturale in prospettiva antropologica³⁸⁴ ma soprattutto quello di "proporre stimoli concreti, a tutto campo, per guardare il mondo".

L'apertura ufficiale del Museo è datata 1997, nello stesso momento, alla Dott.ssa Perco, attraverso un concorso bandito dall'ente locale, viene affidata la guida e la gestione dello stesso. L'apertura riguardava solo l'ala degli annessi rustici dove vennero allestite delle mostre temporanee, della durata minima di circa due anni l'una: la prima fu una mostra dal titolo: "Uomini e animali: l'allevamento bovino in provincia di Belluno" seguita da quella sulla pietra, mostra ceduta poi in comodato d'uso al Museo degli scalpellini di Castelavazzo (BL) dove attualmente si trova.

Dalla nascita del Museo si è creata quindi una situazione che vede il GFC collaborare con la Direttrice, un rapporto forte e coinvolgente il quale aveva come obiettivo l'apertura del Museo vero e proprio nel corpo principale della villa. Se fino al 1997, la collaborazione era totalmente spontanea e gratuita, dal 1997 il GFC stipulò una convenzione con la Provincia per fornire personale, restauro, aiuto nella sistemazione degli allestimenti, gestione della sala conferenze, con l'apertura del Museo nella sua sede attuale, nel 2005, è stata stipulata una nuova convenzione per il custodato nei weekend e nei giorni festivi, per il servizio di visite guidate (all'interno del gruppo ci sono sei persone che svolgono questa attività). Soltanto in un secondo momento, la Provincia manderà un incaricato per tenere aperto il Museo nei giorni feriali e successivamente un addetto per la parte amministrativa.

³⁸³ Cfr. KEZICH G., *Il Museo Etnografico della Provincia di Belluno e del Parco delle Dolomiti Bellunesi*, in *Antropologia Museale*, n.12, 2005/2006, pp. 26-29.

³⁸⁴ Si veda anche la premessa terminologica.

Nel periodo della presente ricerca, il personale del Museo è composto, oltre alla Direttrice nonché Curatrice, da due persone che si occupano dell'amministrazione, da un addetto all'accoglienza.³⁸⁵ Questo nonostante le figure base per il personale del museo, identificate dalla Carta delle Professioni museali siano: direttore, curatore, referente per la didattica, referente per la sicurezza (ogni comune normalmente lo ha, ma non è una figura specifica del museo), referente per l'accoglienza (di solito la Provincia manda personale attraverso cooperative ma servirebbe una vera formazione specifica in quanto l'addetto all'accoglienza rappresenta il biglietto da visita del museo e il punto di riferimento per i visitatori in caso di richieste e domande più specifiche). Nel caso di Seravella quindi le figure di direttore e curatore sono riunite insieme il che, può anche essere considerato un vantaggio, perché non ci dovrebbe essere separazione tra aspetti scientifici dell'azione museale, trasmissione e mediazione culturale, quindi l'unione favorisce l'individualità e l'originalità dell'istituzione, aspetto molto evidente come si vedrà nel dettaglio nel capitolo dedicato all'esposizione permanente, per il momento basti anticipare il tono femminile soggiacente: Seravella, nome femminile, porta l'impronta di antropologa di Daniela Perco, portando nel suo concetto di museologia e museografia la sua sensibilità femminile, il ruolo delle donne traspare in ogni sala del Museo. Ci sono però anche dei lati negativi perché essere da soli (il resto del personale non ha competenze in campo antropologico, di didattica museale, museologico o museografico) sovraccarica la figura del Direttore oberandolo di compiti e impedendo di sviluppare le reali potenzialità dell'istituzione.

Tutti i restanti compiti necessari al funzionamento normale dell'istituzione, dalle pulizie dei locali alla manutenzione, viene svolto attraverso richiesta specifica alla Provincia (esempio piccole manutenzioni, riparazioni...) che manda gli appositi incaricati (con tempi piuttosto dilatati) o su base volontaria (*GFC in primis* per il giardino, comunità locale per la potatura delle rose, solo per citare alcune banalità...).

Il Museo inoltre si avvale, quando può, della collaborazione di tirocinanti o stagisti ed è accreditato per il Servizio Civile Nazionale permettendo a giovani volontari di avvicinarsi alla realtà museale, sviluppare nuove conoscenze e competenze arricchendo il loro bagaglio culturale.³⁸⁶

Ritornando alla storia del Museo, dopo l'apertura, dal 1997 al 2005 la Direttrice, avendo in mente un progetto di lungo termine con tematiche precise, ha organizzato e curato diversi programmi di ricerca e di catalogazione sul territorio come, ad esempio, sulla lavorazione del latte, sulla lavorazione del ferro, sull'alimentazione, tutto questo, nonostante i pochi finanziamenti a

³⁸⁵ Per l'amministrazione Patrizia Bertoldi e Davide Mores, per l'accoglienza Rita Di Zacomò.

³⁸⁶ Durante il periodo di ricerca sul campo, da aprile a agosto era presente una ragazza, Martina T., che svolgeva servizio civile, da novembre una ragazza per un tirocinio di 150 ore della Facoltà di Lettere di Bologna, Elisa Z.

disposizione; tutti i progetti erano finalizzati all'allestimento del Museo e potendo contare sia sulla preziosa collaborazione del Gruppo Folkloristico sia sul coinvolgimento di alcuni antropologi ed etnologi di sua conoscenza: tutto il materiale raccolto, materiale sonoro, fotografico, oggetti sono stati utilizzati per l'esposizione permanente del Museo.

Come appena accennato, il GFC in questo periodo di tempo ha partecipato attivamente, sotto la guida della Direttrice, all'allestimento sia delle mostre temporanee, sia di quello definitivo: come riferitomi da Rita Conz, una volta che la Direttrice e Curatrice aveva deciso il progetto e le modalità di azione, invitava il Gruppo a collaborare, tenendo conto della loro esperienza maturata durante la raccolta, della loro capacità di comprensione delle specificità del territorio (basso Feltrino, Alto Bellunese...); la Direttrice quindi si confrontava con il Gruppo, c'è sempre stato un grande dialogo, un interscambio molto prolifico e senza dubbio insolito che vedeva una sinergia tra una parte della comunità locale, nata, cresciuta in quel luogo, con un'affezione e una sensibilità verso le tradizioni e l'ambiente molto profonda e una partecipazione molto sentita e l'altra parte che rappresentava la professionalità, le competenze necessarie, il lato scientifico e il rigore della metodologia da utilizzare unito anche alla comprensione del territorio dato che vi era cresciuta. Si ritiene necessario sottolineare questo aspetto perché, come già accennato, l'aspetto partecipativo della comunità locale alle azioni di salvaguardia del patrimonio culturale non sono caratteristica esclusiva dell'istituzione museale definita come ecomuseo, come invece, secondo chi scrive, si tende spesso a credere.

Nel 2005, per l'esattezza il 29 ottobre 2005, viene inaugurato ufficialmente il Museo di Seravella nella villa Avogadro, il Museo quindi oggi comprende il corpo principale della villa dove è ospitato il nucleo principale del Museo ovvero l'esposizione permanente su tre piani, ivi compreso un annesso originariamente utilizzato per l'allevamento dei bachi da seta, mentre gli annessi rustici (che originariamente costituivano le stalle, il fienile e gli alloggi dei mezzadri) sono oggi i locali che ospitano gli uffici del Museo, la sala conferenze utilizzata anche per le attività didattiche, gli spazi espositivi per le mostre temporanee a tema e una biblioteca specializzata. È presente nella proprietà anche un piccolo edificio separato che ospitava originariamente il forno e la cucina dei mezzadri ora adibito a deposito attrezzi.

Il Museo è circondato da circa quattro ettari di terreno, in parte bosco, dove viene ospitato un frutteto (con varietà locali di mele, pere, etc.), un campo (coltivazione di segale, avena, orzo) e un orto didattico e un apiario scuola. Nel giardino pensile inoltre sono presenti un roseto antico e altri fiori che fanno parte di un progetto pluriennale di ricerca sulla biodiversità in collaborazione con il Parco Nazionale Dolomiti Bellunesi che prevede la creazione di una banca dati e di un'area sperimentale di coltivazione.

Il restauro dell'edificio principale e l'allestimento sono stati realizzati grazie ad un finanziamento europeo (*Interreg III I-A*)³⁸⁷ ad opera dell'architetto Dorioni per la parte della struttura vera e propria e dell'architetto Giuliana Zanella per quanto riguarda gli spazi espositivi previa collaborazione della Curatrice; i lavori di restauro hanno coinvolto il primo e il secondo piano consentendo di predisporre una prima parte dell'esposizione (quella inaugurata nel 2005), ma soltanto nel 2010, con l'inaugurazione del piano terra (parte relativa al tema dell'alimentazione), l'allestimento è stato completato (prima di tale data al piano terra era presente un punto informativo del Parco) grazie a un finanziamento della Fondazione Cariverona.

Le tre sale presenti al piano terra espressamente dedicate alla collezione di Bepi Mazzotti sono state possibili prima di tutto grazie alla donazione di alcuni oggetti da parte della figlia al Museo, in secondo luogo grazie al ricorso del centenario della nascita del collezionista che ha permesso alla Regione di destinare appositamente alcuni finanziamenti per questo progetto di allestimento nel 2007.

A questo punto è necessario riassumere in maniera telegrafica la storia della villa che ospita il Museo: si tratta di una villa ottocentesca di campagna di proprietà dei Conti Avogadro degli Azzoni, una famiglia nobile di Castelfranco (PD) con possedimenti anche nei Colli Euganei. La famiglia veniva alla villa un mese l'anno durante il periodo estivo. Negli annessi rustici vivevano abitualmente due famiglie di mezzadri, in questa zona, come in altre della Val Belluna, si praticava frequentemente la mezzadria, un contratto che prevedeva la divisione a metà del raccolto ottenuto. Si trattava di un'unità agricola i cui terreni si estendevano per svariati ettari coltivati a granoturco, vigneto, frumento, alberi da frutto, fu una delle prime aziende agricole ad introdurre l'uso dei trattori. In seguito si aggiunse l'allevamento dei bachi da seta. Il conte proprietario della villa all'epoca della vendita alla Comunità Montana si chiamava Alteniero Avogadro degli Azzoni il cui figlio, Rambaldo, all'epoca dell'acquisto aveva circa trent'anni; la villa era in rovina, in uno stato di totale abbandono, svuotata del suo mobilio, il ramo della famiglia era ormai decaduto da molto tempo. Negli anni precedenti l'acquisto da parte della Comunità Montana la villa era stata anche adibita per un breve periodo a discoteca prima di musica jazz (d'avanguardia per l'epoca ma dalla posizione logistica penalizzante) e poi di musica latino americana denominata, *Music Temple*. Il fratello del conte, Aquilino, aveva una villa confinante (in zona Bivai di Santa Giustina), c'è un sentiero che collega le due tenute, tuttora di proprietà di quel ramo della famiglia.

Prima della nascita della tenuta agricola e dell'attuale edificio, che risale ai primi dell'Ottocento con rimaneggiamenti a fine Ottocento, secondo il parere architetto che ha seguito i restauri, dalle mappe

³⁸⁷ Progetto Interreg III I-A 2000-2006 "Uomini e montagne: la cultura tradizionale delle alpi" e grazie alla Fondazione Cassa di Risparmio di Verona e Vicenza, Belluno e Ancona.

catastali risultava esservi ubicata la casa del custode del bosco di Seravella, il bosco di rovere per la Serenissima, bosco passato poi al Ministero della Guerra.

Con l'arrivo dei Conti, Seravella, pur mantenendo un'ampia zona di bosco planiziale, divenne nel corso degli anni una delle maggiori aziende agricole del Bellunese con circa 300 ettari tra campi e boschi. La lavorazione dei terreni, la cura del bestiame e del bosco erano affidate, come accennato, a due famiglie di mezzadri della zona, controllate da un castaldo. Durante la Seconda Guerra Mondiale il complesso divenne sede operativa delle truppe tedesche. Negli anni Settanta iniziò il lento declino della famiglia e della villa con il conseguente abbandono, fino alla vendita.

La Villa si affaccia su un belvedere naturale e ospita un giardino pensile aperto sulla Val Belluna, dal quale si distingue chiaramente a fondovalle il paese di Lentiai e di Mel, presenta inoltre un *berceau* da quale ammirare il panorama e una galleria di rose rampicanti molto suggestiva.

In realtà il roseto si estende tutto attorno al Museo, ed è frutto di un delicato lavoro di ricerca sul territorio iniziato già nel 1997 dalla Direttrice, indirizzato al recupero di alcune varietà di rose antiche³⁸⁸ presenti nel territorio bellunese: il lavoro di recupero ha coperto in maniera capillare orti, frutteti, case di contadini, giardini di ville padronali, canoniche, cimiteri arrivando a 120 varietà diverse per un totale di circa 300 rosai (Fig.29).

Ogni rosa, al di là del suo valore botanico, ha un enorme valore etnobotanico e culturale, rappresenta un vero e proprio patrimonio culturale locale poiché il recupero di ogni singolo esemplare ha comportato la raccolta di una grande quantità di informazioni sulla storia di ogni singola pianta e delle persone che la possedevano, dei luoghi, ampliando lo sguardo di ricerca a molti altri aspetti socio culturali legati soprattutto alla grande mobilità della popolazione del territorio bellunese e feltrino: in che occasione è stata donata, come è arrivata in quel luogo, chi l'ha portata (ci sono, ad esempio, tre roseti che provengono dal Brasile riportate a casa dalla Direttrice durante una sua ricerca tra gli emigranti bellunesi, emigranti che a loro volta l'avevano portata con sé alla partenza dall'Italia, c'è la rosa raccolta dalla balia da latte a Varese nel giardino della casa dove lavorava e portata al suo ritorno, ci sono rose provenienti dai giardini di ville nobiliari venete raccolte da donne che lavoravano come domestiche...).

Da un punto di vista strettamente amministrativo e burocratico il Museo è considerato come *un ufficio distaccato* della Provincia³⁸⁹, la quale ormai da più di due anni è commissariata in seguito

³⁸⁸ L'identificazione delle specie è stata fatta da specialisti (interventato l'Istituto Agrario di Feltre) perché le rose da un punto di vista genetico tendono facilmente a ibridarsi, le analisi hanno dimostrato che per la maggior parte sono rose di provenienza francese (molto comuni nelle ville nobiliari) dell'Ottocento.

³⁸⁹ Come già analizzato si tratta di una realtà comune a diversi musei, si veda pag. 76 del terzo capitolo e pag. 106 del quarto.

al DPR del 13 dicembre 2011³⁹⁰, con tale atto è stato disposto lo scioglimento del Consiglio Provinciale di Belluno, è stato nominato come Commissario straordinario per la gestione provvisoria dell'Ente Vittorio Capocelli, coadiuvato da tre Subcommissari Prefettizi: Antonio Castelli (ordinamento finanziario e contabile, rendiconto, bilanci...), Emanuela Milan (ambiente e territorio, lavori pubblici, viabilità e trasporti, turismo, sviluppo economico, sociale e culturale, Fondazione UNESCO), Nicola De Stefano (difesa del suolo, protezione civile, fauna e risorse idriche, polizia provinciale, sicurezza).

Questo elemento non è di poco conto per la comprensione della situazione nella quale si trova ad agire quotidianamente il Museo: in questa situazione di *stand by*, di amministrazione stagnante e in attesa di capire gli sviluppi delle normative relative al riassetto dell'Ente, l'interesse nei confronti del Museo da parte della sua amministrazione è passato in secondo piano, a questo si deve aggiungere la generale fase di crisi che tutti gli enti territoriali stanno attraversando, per poter comprendere come al Museo vengano destinate solamente le risorse strettamente necessarie per la sopravvivenza. Questa è la situazione concreta con la quale Seravella deve convivere da anni e per la quale è costretta a individuare costantemente strategie di sopravvivenza, nuove idee e finanziamenti per poter svolgere a pieno la sua missione.

Sempre da un punto amministrativo e gestionale l'edificio che ospita il Museo è formalmente di proprietà della Comunità Montana Feltrina, tutto il personale invece è dipendente provinciale, la collezione è in parte di proprietà del Gruppo Folk concessa in comodato d'uso, in parte è provinciale, le attrezzature sono di proprietà della Provincia come pure gli allestimenti. Il Museo si è dotato di uno statuto ma non ha ancora un suo regolamento³⁹¹, la gestione è affidata a un Comitato di Gestione in virtù di una convenzione stipulata tra i vari membri: la convenzione originaria, datata 1999, poi rinnovata fino al 2010, e nuovamente rinnovata fino al 2014, ha visto l'ingresso progressivo, e il progressivo abbandono, di diversi enti: coinvolgeva all'inizio la Provincia, la Comunità Montana Feltrina, il Parco Nazionale, il BIM Piave, alcuni comuni dell'area del Museo quali Cesiomaggiore, Santa Giustina, San Gregorio Delle Alpi, le Comunità Montane dell'Alpago, del Cadore, della Val Belluna. Quasi fin da subito però alcuni membri del Comitato di

³⁹⁰ Il Commissariamento della Provincia è stato il primo passo verso la futura riorganizzazione dell'Ente territoriale in un'ottica nazionale.

³⁹¹ Una mancanza piuttosto grave, dato che anche il Codice Deontologico dell'ICOM lo prevede (si veda capitolo terzo) la Direttrice ha più volte manifestato il suo disappunto per questo aspetto e la volontà di rimediare entro il prossimo anno: il regolamento infatti è quanto mai indispensabile in questa delicata fase di transizione che porterà il Museo, con il riassetto delle Province, ad entrare probabilmente in un altro ente territoriale (Comunità Montana, Regione), è indispensabile per tutelare i beni in esso contenuti e l'uso dei beni immateriali (quelli che non sono in comodato d'uso e che appartengono al Gruppo Folk), la biblioteca. Regolamentare l'accesso ai suddetti beni immateriali o materiali, tutelare la *privacy*, etc...Attualmente ci sono delle regole date dal Comitato di gestione ma necessitano di una loro revisione e puntualizzazione più dettagliata.

Gestione vi aderirono solo nominalmente, ma senza portare alcun contributo finanziario, nonostante la convenzione lo prevedesse pur con le dovute differenze³⁹², in realtà quindi, a oggi, i membri che effettivamente corrispondono la loro quota regolarmente per la gestione del Museo sono la Provincia, il BIM Piave, il Comune di Cesiomaggiore e quello di Santa Giustina.³⁹³ Attualmente, dopo varie defezioni, del Comitato di gestione fanno parte Provincia, Cesiomaggiore, Santa Giustina, BIM Piave, Parco Nazionale e Comunità Montana Feltrina quest'ultime due hanno sottoscritto nel 2011 la nuova convenzione ma senza coinvolgimento nel bilancio.

Nel novembre del 2013 hanno chiesto di poter entrare, con un coinvolgimento *per ora* solo ideale, non economico, i Comuni di Pieve di Cadore, Agordo, Feltre e Belluno, questo è un elemento significativo per il Museo perché quest'ultimi sono i comuni più grossi e rappresentativi della Provincia, questo significa, da un punto di vista concreto, un riconoscimento ufficiale del Museo di Seravella come referente per la Rete dei musei della provincia di Belluno. È una scelta politica: Seravella è il museo non di Cesio ma che si trova a Cesio, è il museo della provincia vi è quindi la consapevolezza che il Museo è anche “cosa loro”, un centro di incontro sulla musealità della Provincia.

La Rete dei Musei era nata, sulla carta, nel 2010 coinvolgendo tutti i musei della Provincia, ma solamente nel 2013, come si evidenzierà nel corso del capitolo dedicato alla didattica museale, si è realmente iniziato un progetto concreto di azione “di rete”³⁹⁴: intensificare le operazioni come rete è la salvezza per molte realtà museali in questo momento di difficoltà e questa richiesta di ingresso nel Comitato rappresenta, a livello politico, un importante passo in avanti perché dimostra che Seravella comincia ad essere riconosciuta come *la realtà museale rappresentativa* di tutto il territorio provinciale (realtà territoriale molto eterogenea, come già detto).

In quanto ufficio distaccato della Provincia³⁹⁵, il bilancio che viene presentato annualmente al Comitato non è ufficiale, il Museo infatti rappresentata *una voce* nel bilancio complessivo provinciale, questo significa che non esiste un conto corrente a nome del Museo, ogni finanziamento (esempio quelli europei legati a Interreg), ogni donazione, ogni introito passa per il

³⁹² Solo a titolo di esempio, la Comunità Montana Feltrina, doveva partecipare con una quota pari a circa 20.000 euro annui, quota versata solo fino al 2010, il Parco nazionale con circa 15.000 euro anche questa quota non è stata più erogata causa la crisi.

³⁹³ Si riportano le quote da corrispondere come da atto pubblico della Convenzione: Provincia Belluno 65.000 euro, BIM Piave 20.600 euro, Comune di Cesiomaggiore 15.493 euro, Santa Giustina 5.000 euro.

³⁹⁴ Il secondo progetto di rete, consiste nell'allestimento, nelle diverse sedi museali aderenti alla rete, di mostre temporanee legate alla religiosità tradizionale nel bellunese (ispirandosi al fatto che il 2013 è stato l'Anno della Fede), declinata a seconda della tipologia del museo in questione. Seravella, dovrà allestire una mostra in brevissimo tempo (entro fine gennaio 2014) a costo zero, il progetto prevede attualmente (dicembre 2013) di seguire tre filoni: santi e animali, la religiosità e il ciclo vita, pratiche religiose legate all'alpeggio (ad esempio la *rogazione* cioè la tradizione di salire con gli animali in un determinato giorno significativo dal punto di vista della fede come il giorno di San Marco).

³⁹⁵ Si vedano le considerazioni di pag. 106 sulle politiche culturali nazionali e locali legate ai musei DEA.

conto bancario della Provincia che poi lo smista. Nel bilancio quindi il Museo è all'interno del settore Servizio Cultura, sotto la voce *Ufficio Museo Etnografico*³⁹⁶, il personale è stipendiato dalla Provincia e come ogni altro dipendente rientra nell'apposita voce di bilancio, come pure le spese per la manutenzione ordinaria e straordinaria.

Oltre a essere capofila della Rete dei Musei della provincia, Seravella ha aderito nel 2013 alla Carta dei Musei del Feltrino, quest'ultima si colloca anch'essa in un'ottica di rete e vuole incentivare la valorizzazione dei musei feltrini e facilitarne l'accesso attraverso una proposta di tipo economico ma che cerca contemporaneamente di collegare tra loro alcune realtà museali e farle comunicare, per la prima volta inoltre si è avuto come referente principale un consorzio turistico (aspetto non trascurabile dato che la comunicazione tra cultura e turismo è ancora molto difficile). La Carta offre l'opportunità di accostarsi al territorio del Feltrino approfittando del connubio tra ambiente, tradizione, arte e cultura, combinando un percorso tematico tra vari musei a condizioni vantaggiose, più una serie di sconti sulle pubblicazioni dei musei e negli esercizi aderenti.³⁹⁷ A distanza di qualche mese dall'avvio della proposta l'idea si è rivelata bella ma penalizzante nella realtà perché il consorzio turistico³⁹⁸ sul cui appoggio si contava perché era il primo a doversi attivare in modo capillare per la promozione fuori dal Feltrino, non ha in concreto promosso molto. In più la Carta si ripercuote negativamente sugli introiti complessivi, ma questo aspetto era stato tenuto in considerazione nel progetto sperando, in contrapposizione, in una maggior frequentazione dei musei da parte delle scolaresche incentivate a tornare più volte, ma per quanto riguarda Seravella, a parte Cesio (dove le scolaresche possono arrivare a piedi) e Santa Giustina (dove il Comune mette a disposizione un mezzo di trasporto gratuito), le scuole non possiedono risorse sufficienti in questo momento per programmare molte uscite, questa problematica si è verificata in tutti i musei coinvolti non solo per Seravella.

Il Museo di Seravella, pur disponendo di un deposito di oggetti molto cospicuo (circa 8000 pezzi), ha espressamente scelto un allestimento con pochi oggetti (circa 1000), questo aspetto sarà discusso ed analizzato in maniera puntuale nel capitolo dedicato all'esposizione permanente, possiede inoltre un archivio fotografico di circa 20.000 unità, un archivio sonoro con circa 300 ore di registrazione, una biblioteca specializzata di 7000 volumi, un archivio cartaceo di rilevante

³⁹⁶ Si ricorda che nella Regione Veneto esistono solo due musei provinciali: quello di Belluno e quello di Case Pivone (TV).

³⁹⁷ Ci sono tre tipologie di Carta Musei: Turismo (durata 3 mesi, costo 9 euro), Scuola: (durata 1 anno, costo 3,50 euro a classe), Famiglia: (durata 3 mesi, costo 10 euro). I siti coinvolti nell'iniziativa sono: Museo Civico di Feltre, Galleria d'Arte Moserna "Carlo Rizzarda" di Feltre, Museo Diocesano di Arte Sacra di Feltre, Museo Etnografico della Provincia di Belluno e del PNDB di Cesiomaggiore, Museo Storico della Bicicletta "Toni Bevilacqua" di Cesiomaggiore, Museo Civico Storico Territoriale di Alamo di Piave, Museo del Piave. La Grande Guerra di Caoera.

³⁹⁸ Consorzio turistico Dolomiti Pre Alpi.

interesse che include una puntuale documentazione sui danni di Guerra nel territorio bellunese, il Fondo Migliorini (1200 fotografie originali di case rurali tra il 1925 e il 1955), il Fondo Colmeda, il Fondo De Melis (4000 fotografie in bianco e nero e numerosi documentari).

Il Museo inoltre si occupa di ristampare alcuni “classici” della storia sociale locale come, ad esempio, l’opera ottocentesca di Antronio Merisio Bazolle intitolata *Il possidente bellunese*, un’importante fonte di testimonianze storiche e di interesse etnografico sulla vita quotidiana della popolazione locale.

Seravella inoltre è sempre stata attenta all’aspetto della tutela dei beni demoeitnoantropologici, promuovendo e realizzando diverse campagne di catalogazione già nel 1997 utilizzando le schede FKO e FKN³⁹⁹, inoltre, ogni attività di ricerca per la realizzazione delle mostre temporanee come quella sull’allevamento bovino, sulla lavorazione del latte e le altre poi confluite nell’esposizione permanente, sono state accompagnate dalla relativa catalogazione, ma il Museo si è impegnato anche nel favorire e promuovere la catalogazione di beni anche in altri musei etnografici; il Museo dispone poi di un inventario completo e sempre aggiornato, naturalmente anche le operazioni di catalogazione dipendono delle risorse a disposizione e in base al sistema allora vigente, quello che manca è oggi un sistema unico e puntuale (come già detto esistono dei beni ancora catalogati secondo le FKO), sarebbe quindi necessario, ma le risorse per ora non lo consentono, avere un quadro complessivo di quanti beni sono catalogati con le vecchie FKO, quanti sono catalogati secondo le BDM e con che sistema (dato che la scheda BDM è stata aggiornata nel corso del tempo), convertire la parte non aggiornata e verificare anche quante schede sono dentro al sito regionale e integrare il tutto.

Uno dei problemi più pressanti che si è rivelato durante la ricerca sul campo, confermato da tutti coloro che lavorano quotidianamente al Museo, è quello della capacità del Museo di comunicare la propria identità e il suo ruolo sul territorio in qualità di presidio del patrimonio culturale locale e produttore di cultura.⁴⁰⁰

Emerge chiaramente dall’esperienza sul campo che i musei etnoantropologici in generale, Seravella nello specifico, debbano essere prima di tutto rispettati, in secondo luogo aiutati, sostenuti, in terzo luogo valorizzati come meritano ma da parte dei musei e dei museologi che ne hanno in carico la gestione ci deve essere la volontà e si deve fare ogni sforzo possibile per avere visibilità e per far capire cosa fanno e cosa hanno all’interno, per comunicare all’esterno il lavoro fatto, il patrimonio racchiuso; la responsabilità quindi non è solo delle istituzioni politiche ma da entrambe le parti.

³⁹⁹ Si veda la nota numero 228.

⁴⁰⁰ Si veda quanto già esposto nel paragrafo 1.1.

Proprio in relazione alla difficoltà di comunicazione si colloca la vicenda del sito internet del Museo, fino a dicembre 2013, Seravella non aveva un suo sito ufficiale ma era all'interno del sito provinciale. Con il progetto regionale denominato Montagne di Cibo di cui si discuterà ampiamente nel capitolo ottavo, è stato inserito tra gli obiettivi la creazione di un sito specifico, il progetto si è concluso nel 2011, il sito doveva essere finito allora, ma in realtà ci sono voluti altri due anni, per vederne la realizzazione.⁴⁰¹

La creazione del sito dovrebbe migliorare di molto l'aspetto della comunicazione della propria identità, attività e anche ampliare il numero di visitatori grazie anche all'inserimento di link amici che spaziano da associazioni (es. SIMBDEA), musei della rete e non, imprese commerciali (Latteria Busche, Birreria Pedavena, etc...), il Parco Nazionale delle Dolomiti, l'Università di Caxias do Sul, etc.... L'intenzione è anche quella di poter inserirsi a breve in un *social network*.

Tra le attività che coinvolgono il Museo e che non verranno specificatamente analizzate nel presente lavoro si deve ricordare la partecipazione della Direttrice in rappresentanza del Museo alla trasmissione televisiva Geo&Geo, una collaborazione ormai consolidata nata dall'iniziativa dello storico Danilo Gasparini, la redazione infatti è molto interessata alle tematiche relative all'etnografia in particolare agli aspetti femminili (la conduttrice è antropologa) e la Direttrice è intervenuta già in diverse occasioni per parlare del baliatico mercenario e del ruolo della donna nell'allevamento tradizionale delle galline (molto apprezzata la capacità che la Direttrice ha di comunicare con un target di pubblico molto ampio), prossimamente interverrà per parlare delle donne-pastori. In altre occasioni, il Museo, nella figura della Direttrice, ha partecipato a trasmissioni radio nazionali, la partecipazione ad iniziative qualificate e di ampia rilevanza sono volte a caratterizzare l'immagine del museo e la cultura del territorio.

Il Museo, in un'ottica impostata verso il rinnovo dei suoi contenuti e l'apertura verso il territorio, con una politica di gestione e valorizzazione di lungo periodo, ha realizzato un progetto di ricerca in terra bellunese (dal 2003) poi ampliato su tutto il Veneto (con un accordo di programma 2009 con la Regione) su consuetudini e pratiche alimentari che ha reso il Museo un centro di confronto tra punti di vista diversi facendo incontrare antropologi, agronomi, storici, studenti, docenti, specialisti del settore alimentare e semplici appassionati (tutti questi aspetti verranno analizzati nel capitolo ottavo del presente lavoro), all'apertura, nel 2010, di una sala dedicata alla biodiversità coltivata, nel 2011, alla creazione nei suoi spazi di un apiario scuola con la collaborazione dell'associazione

⁴⁰¹ In realtà la lavorazione dei testi del sito ha richiesto circa quattro mesi, ma prima è stato necessario il *mock-up* del sito, preparare le clip da montare, l'impostazione del lavoro preparatorio da parte di una società di Roma con la collaborazione di De Melis (*home page*) e poi il passaggio alla società a che gestisce il sito della provinciale (la Direttrice ha collaborato in questa fase con Marco Zucco). Il sito è stato presentato alla stampa il 13 dicembre (www.museoetnograficodolomiti.it) ed è in linea con le recenti direttive europee per i siti internet per i non vedenti e non udenti.

apicoltori Aperina, al progetto (ormai triennale) di orto didattico con la partecipazione attiva della scuola secondaria locale.⁴⁰²

Il Museo inoltre ha una collaborazione ormai consolidata con associazioni quali Coltivare Condividendo (la Direttrice è chiamata per tenere diverse lezioni, l'ultima sugli insetti alloctoni), con il CIPAT Centro di Istruzione Professionale e Assistenza Tecnica della Regione⁴⁰³, Veneto Agricoltura, Confagricoltura, Coldiretti e con l'Università di Padova⁴⁰⁴ sempre in relazione a lezioni inerenti antropologia dell'alimentazione o a specifici aspetti della cultura materiale e immateriale del Bellunese, tutte queste occasioni appena citate rientrano nel tentativo da parte di alcune realtà museali come Seravella di individuazione e valorizzazione di forme della vitalità culturale nella comunità locale, in tal senso diversità, neoruralità (o turismo rurale o del patrimonio) e manutenzione del territorio rappresentano le tre aree tematiche nelle quali i musei devono poter dimostrare la loro presenza rinnovando i loro contenuti per essere memorie nel futuro.⁴⁰⁵

Proprio in risposta a una specifica domanda posta alla Direttrice sul perché di queste partecipazioni alle trasmissioni televisive e radiofoniche e alla tenuta di lezioni che indubbiamente richiedono molto tempo per la loro preparazione, la risposta ha rivelato nuovamente quanto esposto poco sopra, cioè la necessità di visibilità e far capire ad un pubblico più ampio possibile il ruolo del Museo, per far capire che tradizione popolare è un argomento complesso, in evoluzione e attuale. L'organizzazione di happening, convegni, conferenze pongono il Museo al centro della vita culturale del territorio locale, in mancanza di fondi specifici per le iniziative per il pubblico queste attività favoriscono la frequentazione di un pubblico eterogeneo. Il Museo di Seravella, in quanto museo etnoantropologico può offrire un valore aggiunto, ecco perché viene chiamato così spesso, e quindi riconosciuto come referente autorevole per il territorio, offre il valore aggiunto della ricerca olistica, tipica dello sguardo antropologico.

Per far meglio comprendere il senso di quanto appena esposto si riporta un piccolo esempio tratto proprio dal contenuto di una delle lezioni tenute al Museo⁴⁰⁶, si tratta di un esempio molto semplificato per motivi di brevità, ma che chiarisce bene il concetto, anche perché poi, nel corso di questa parte di tesi, sarà citata spesso l'attenzione che Seravella dedica alla biodiversità coltivata e naturale la quale rappresenta una delle tematiche di punta del Museo. Perché la biodiversità e come

⁴⁰² Aspetti analizzati nell'ottavo capitolo.

⁴⁰³ È l'Ente di formazione professionale promosso a livello nazionale dalla Confederazione Italiana Agricoltori, per la progettazione, sviluppo e realizzazione di attività di formazione professionale, orientamento al lavoro e tutoraggio. Nello specifico, chi scrive ha assistito a una lezione tenuta dalla Direttrice con successiva visita al Museo in data 15 maggio 2013.

⁴⁰⁴ Nello specifico con il Master di primo livello "Cultura del cibo e del vino".

⁴⁰⁵ Cfr. PADIGLIONE V., *Diversità, neoruralità, manutenzione del territorio*, in *Antropologia Museale*, n. 31, 2012, pp. 47-49.

⁴⁰⁶ Nello specifico si tratta della lezione all'interno del Master patavino, tenutasi il 13 giugno 2013.

entra in un museo etnoantropologico? La biodiversità è strettamente legata al territorio, alla sua antropizzazione e allo sfruttamento sostenibile delle risorse, implica, necessariamente, delle scelte, scelte culturali: un determinato aspetto, ad esempio l'utilizzo della *ruta бага*, cioè una varietà di rapa gialla (di provenienza nord est Europa), utilizzata nella zona di Sappada per la preparazione di paste ripiene, sostituita poi dalla zucca. La ricerca antropologica, in questo caso specifico, quale valore aggiunto può portare? I documenti raccolti (soprattutto testimonianze orali), analizzati da un punto di vista scientifico/antropologico, portano a chiarire diversi risvolti: perché veniva coltivata proprio quella pianta (nutriente, si conservava a lungo, si seminava dopo altri cicli colturali, si sfruttava tutto parti aeree e radici...) le strategie e le scelte culturali sottese, si comprendono i ragionamenti perduti; allo sguardo antropologico non interessa tanto la ricetta in sé (questo è solo l'aspetto più superficiale) ma la capacità femminile di comporre gli elementi in un certo modo, e per certi motivi (esempio unire la rapa gialla con la ricotta acida, menta e dragoncello, elementi alloctoni –tedeschi, con elementi autoctoni); tutto questo porta alla biodiversità come valore culturale che porta a soluzioni creative, manuali, di pensiero; nel Bellunese poi, questo aspetto assume una sfumatura ancora più interessante in quanto la mobilità del territorio, con emigrazioni più o meno temporanee, ha favorito la circolazione delle idee con altre zone di pianura e dell'Austria, la profonda conoscenza della materia prima, nella cultura tradizionale popolare, permetteva di poterla sfruttare in ogni aspetto (e spettava alle donne il ruolo strategico in questo ambito).

Un'ulteriore, necessaria, digressione è legata alla situazione *in progress* del Museo e riguarda l'intenzione di partecipare all'Expo 2015 di Milano all'interno del Museo Nazionale della Memoria Contadina e della Biodiversità: il progetto prevede di creare una collaborazione tra i più importanti musei dell'identità rurale italiani e l'Expo e, contemporaneamente, creare un progetto di collaborazione continuativa tra i musei di più lungo periodo che porterebbe alla nascita di un Museo Nazionale Diffuso unito a un programma di attività comuni e coordinate a livello nazionale. L'iniziativa parte da FoCuS⁴⁰⁷ nelle persone di Mario Turci e di Andrea Pollarini⁴⁰⁸: si vorrebbe quindi sfruttare le potenzialità dell'evento Expo⁴⁰⁹ con le relative ricadute comunicative e turistiche;

⁴⁰⁷ Fondazione Cultura di Sant'Arcangelo di Romagna.

⁴⁰⁸ Docente allo IULM di Milano, docente, per il Corso di Laurea in turismo, eventi e territorio, di Gestione degli eventi.

⁴⁰⁹ Expo 2015 di Milano avrà luogo tra l'1 maggio e il 31 ottobre 2015, il tema guida sarà: "Nutrire il pianeta. Energie per la vita", tema connesso risorse naturali e all'ecosistema. Ci saranno cinque padiglioni tematici organizzati e gestiti da Expo (es. Art&Food, Future Food District, Biodiversity Park...), i consueti padiglioni nazionali, e nove cluster culturali (es Riso, Caffè, Frutta e Lugumi, Agricoltura nel Mediterraneo...) costituiti da più paesi insieme. Il Padiglione Italia che organizzerà lo spazio secondo una distribuzione organica dei contenuti e delle aree tematica sarà composto da allestimenti permanenti, temporanei (diverse temporalità: mensili e/o più brevi) e spazi fuori Expo sparsi nel territorio urbano (es. Fabbrica del Vapore).

allo stato attuale del progetto⁴¹⁰, non si sa ancora se Expo, che ospiterà questo museo all'interno del Padiglione Italia, lo farà come allestimento permanente (cioè per tutta la durata dell'Expo), temporaneo o negli spazi fuori Expo: la decisione dipenderà da come gli organizzatori valuteranno il contenuto della proposta che i musei riusciranno, entro febbraio 2014, a costruire in sinergia. Quello che è chiaro è che Expo è interessata ad ospitare (concedendo gratuitamente lo spazio espositivo⁴¹¹) un progetto che si basi sull'importanza delle memorie nel futuro. Uno degli aspetti più interessanti, ma più difficili da realizzare, è la creazione di pacchetti turistici da poter offrire a un grosso numero di visitatori (stimato in un milione circa) che approfitteranno di Expo per dedicarsi a un turismo interessato a natura, biodiversità, memoria contadina, a un paesaggio italiano minore e meno consueto. I pacchetti dovranno avere un livello qualitativo elevato dal punto di vista dei contenuti e del sistema d'accoglienza, strutturati come narrazione dei territori. Questo significa che i singoli musei dovranno lavorare anche in collaborazione con i responsabili della ricezione turistica del loro territorio e creare un pacchetto coerente. I pacchetti sono importanti perché evidenziano il carattere sistemico dell'iniziativa, perché "costringono" tutti i musei a pensarsi non solo in relazione a sé stessi ma anche (attivamente) in relazione al proprio territorio. In questo modo, cioè, lo spazio museale diventa l'intorno territoriale con cui il museo interagisce, inoltre i pacchetti generano (sempre in ambito territoriale ma anche sul piano politico) una diversa percezione del museo e del suo ruolo di produttore/stimolatore di *incoming*.

Il dopo Expo risulta anch'esso, per chi scrive, un progetto ambizioso: creare una rete nazionale di musei etnoantropologici italiani, che attualmente non esiste, per gestire autorevolmente la "memoria contadina"⁴¹² a livello nazionale, questo comporterebbe la nascita di un museo diffuso senza precedenti con lo sviluppo di servizi comuni, attività formative, progetti comuni a livello nazionale e europeo e una maggior facilità di reperimento di fondi e finanziamenti.

Da un punto di vista operativo il workshop del 13 novembre ha stabilito per ora una bozza di idea su cui lavorare: l'intitolazione provvisoria del museo è *MuNDi* Museo Nazionale diffuso dell'agricoltura e memoria contadina, è necessario poi definire a breve termine una forma giuridica che permetta il confronto con Expo, un'associazione con partita IVA potrebbe non bastare se si pensa di concorrere in futuro anche a bandi europei.

⁴¹⁰ Chi scrive ha partecipato al primo workshop, avvenuto a Sant'Arcangelo di Romagna il 13 novembre 2013 che ha visto la partecipazione dei rappresentanti di venti Regioni italiane, e a dei rappresentanti di SIMBDEA.

⁴¹¹ Esistono infatti, all'interno di Expo, grossi sponsor che forniscono fondi e risorse da far gestire all'organizzazione abbinandoli a determinati progetti.

⁴¹² Si è volutamente mantenuta l'espressione utilizzata dagli organizzatori, è necessario precisare però che la cultura contadina del passato è solo uno degli aspetti oggetto di indagine delle discipline demoetnoantropologiche e dei musei DEA, tradizioni popolari non coincide con cultura popolare contadina.

Per la parte strettamente operativa inerente all'allestimento nel Padiglione Italia si è proposto un'impostazione a "piani" dell'esposizione, nello specifico, gli etnografi degli anni '20/'30 con, in parallelo, una rilettura fotografica contemporanea dei temi e dei contesti sviluppati dai primi (uno di questi potrebbe essere Scheuermeier), in ultima si aggiungerebbero alcuni materiali espositivi tradizionali per reiterare i contenuti delle immagini.

Questo parallelismo passato/presente, come evidenziato da Mario Turci, sembra essere una strada percorribile perché risponde ad una serie di ragioni prima fra tutte il fatto che la missione dei musei etnoantropologici non è solo quella di testimoniare il passato ma anche di lasciare una testimonianza del presente a futura memoria (l'identità rurale oggi); inoltre consentirebbe un ragionamento prospettico sull'esperienza rurale, un ragionamento "attuale" sulla fotografia etnografica (Chi sono gli Scheuermeier contemporanei?, Come operano? Quali stili o punti di vista esprimono?) e questo rappresenterebbe un'ulteriore aggiunta di contenuto.

In aggiunta ai tre livelli dell'esposizione appena descritti, si rende necessario però sviluppare alcuni temi rappresentativi delle aree geografiche o dei singoli musei. Per ora si è pensato a dei "percorsi" che però dovranno tenere conto dello spazio a disposizione (ogni museo deve pensare a quattro/cinque immagini "storiche" unite ad altrettante quattro/cinque immagini contemporanee e a quattro/cinque oggetti rappresentativi più qualche plancia di spiegazione, ma già così si avrebbero molti, forse troppi, pezzi espositivi). Questo progetto ha anche il vantaggio di poter essere "riprodotto", dentro l'Expo, anche in alcuni *clusters* o nel padiglione della Svizzera (sviluppato simultaneamente nell'ambito dei singoli musei che darebbero quindi luogo ad una "mostra diffusa" di notevole rilevanza e dimensioni).

Dal punto di vista del Museo di Seravella, è chiaro che la situazione è complicata dal fatto che non esiste in Provincia un referente politico ma un Subcommissario Prefettizio che accorpa diverse funzioni, inoltre la futura riorganizzazione dell'Ente porta, di conseguenza, la necessità di rivolgersi in Regione e cercare un appoggio che copra soprattutto la parte finanziaria relativa al progetto che i singoli musei devono presentare (persone che si dedichino al progetto, garantire la presenza all'Expo...).⁴¹³ La Direttrice è attualmente un po' scettica sulla reale fattibilità del progetto, l'iniziativa è indubbiamente importante sotto molti punti di vista, ma per portarla avanti è necessaria una copertura finanziaria perché richiede un investimento di risorse umane oltre che economiche. Il passo successivo quindi sarà quello di parlare del progetto al Subcommissario e poi al referente per il turismo della Regione.

⁴¹³ Si veda quanto esposto a pag. 110 sulla mancata certezza di risorse di lungo periodo.

Tutto quello che si è appena descritto fa capire che il Museo di Seravella si trova, oggi, in una situazione⁴¹⁴, da un lato di grande incertezza e difficoltà, a causa della situazione della Provincia e della mancanza di referenti politici specifici, in aggiunta alla generale crisi economica, dall'altro lato però si trova in una situazione in divenire che presenta molte buone opportunità e occasioni di crescita come il neonato sito internet, il rinnovamento del direttivo del Parco che fa sperare in una migliore collaborazione, in una sinergia per verificare insieme cosa può aggiungere il Parco e i suoi vissuti all'interno del Museo che ha una valenza territoriale importante, l'appoggio del Comune di Cesiomaggiore che sostiene il Museo, i progetti europei e regionali ai quali partecipa e che saranno analizzati nel corso della tesi. Il territorio bellunese poi, oltre ad essere investito da trasformazioni politiche economiche, ha inoltre la possibilità di sfruttare meglio il recente inserimento delle Dolomiti nel Patrimonio UNESCO: se infatti vengono riconosciuti gli aspetti geologici, bisogna ricordare che le Dolomiti non sono solo monti, rocce, natura, sono oggetti, immaterialità che si sedimenta, sono storie di vite, persone che le hanno abitate e le abitano, espressione di una loro cultura e tradizione che si ritrova nei musei, nei documenti raccolti, in chi lavora per accogliere i visitatori ma anche le proprie comunità.⁴¹⁵

Se si analizza la missione della Fondazione Dolomiti che gestisce il Bene, si vedrà che deve, tra l'altro, promuovere la comunicazione tra i soci fondatori sui temi della geologia, paesaggio, aree protette, turismo sostenibile e la sua promozione, mobilità, ricerca e formazione in un'ottica di collaborazione trasversale che punti alla visione unitaria del bene. Proporre la realizzazione di progetti di valorizzazione. Ci sono premesse interessanti anche se, a distanza di tre anni, poco ancora si sta facendo⁴¹⁶ ma soprattutto si sta facendo poco in alcune aree che restano ancora marginalizzate, dato poi che si auspica un lavoro "in rete", responsabilizzando tutti i territori, questo

⁴¹⁴ Si veda anche pag. 106 relativamente alla situazione di ambiguità che molti musei vivono.

⁴¹⁵ Le Dolomiti sono state dichiarate Patrimonio mondiale dell'Umanità il 26 giugno 2009 in virtù della loro bellezza paesaggistica e dell'importanza scientifica a livello geologico e geomorfologico. Questa motivazione fa sobbalzare perché non cita tutta una serie di elementi legati alla loro antropizzazione e che ne costituiscono, alla pari, il patrimonio culturale. L'UNESCO ha richiesto che il territorio dolomitico fosse amministrato e gestito secondo politiche di sviluppo sostenibile, di conservazione e valorizzazione del bene (ma non solo quello fisico-naturalistico) comuni e condivise tra province e Regioni interessate e ha raccomandato la costituzione di un ente che fosse luogo di incontro e coordinamento. Il 13 maggio del 2010 (un anno dopo) le Province di Belluno, Bolzano, Trento, Pordenone, Udine con la Regione Veneto e la Regione Friuli Venezia Giulia costituirono la Fondazione Dolomiti Dolomiten Dolomites Dolomitis UNESCO (www.dolomitiunesco.info) con sede a Cortina D'Ampezzo.

⁴¹⁶ Si elencano i risultati raggiunti a settembre 2013: linee guida per la gestione del paesaggio (di nuovo più orientate al lato geofisico), armonizzazione dei piani di gestione delle aree, cartografia comune del bene, allestimento di aree informative in punti panoramici del bene, progetti formativi con scuole e operatori economici del territorio, presenza a manifestazioni e convegni internazionali, presenza a eventi italiani (es. Giro d'Italia, Expo Dolomiti, Festival dell'Economia a Trento...), due progetti di ricerca "Da *carrying capacity* a *carrying capability*" e "Dolomiti- montagne e paesaggi: da teatro di guerra a simbolo universale", collaborazione con RAI, Convenzione delle Alpi, Città e siti italiani patrimonio UNESCO, alcuni documentari, un volume su Meridiani, cartellonistica stradale.

risulta in parte spiegabile con una provincia fondatrice commissariata, ma non è certamente una giustificazione. Sarebbe quindi fondamentale che le istituzioni capissero l'importanza di legare cultura, turismo e agricoltura in un progetto più sinergico.

5.2 UNO SGURADO SUL PASSATO PER VIVERE MEGLIO IL PRESENTE⁴¹⁷

A Seravella si è in presenza di un piano d'azione del Museo che passa per tre fasi precise, nessuna delle quali è eliminabile: *ricerca etnografica, museologia e museografia etnografica* (raccolta, conservazione, allestimento, catalogazione), *salvaguardia* intesa come valorizzazione e rinnovo che deve coinvolgere soprattutto la comunità locale, perché solo se la comunità locale acquista consapevolezza del patrimonio culturale che la circonda la tutela attiva può nascere, altrimenti resta un procedimento imposto dall'alto, non un processo di condivisione.

Analizzare le testimonianze del passato è solo uno dei compiti del museo che deve invece costruire occasioni più complesse di patrimonializzazione, quella che Maggi definisce “una museologia, e una politica culturale più evoluzionista e meno creazionista”.⁴¹⁸

Il museo non è destinato solo ad acquisire beni e a conservare, ma accrescerne la conoscenza, custodire il patrimonio materiale ma soprattutto immateriale che si stratifica sopra i beni, provvedere sì al mantenimento ma con un occhio allo sviluppo, fornire codici per vedere con altri occhi quello che sta intorno al museo, questa è la missione prima di Seravella: non solo valorizzare una collezione, ma il contesto in cui è nata e nel quale, alcuni aspetti, ancora vivono. Questo aspetto è fondamentale e per nulla scontato nel panorama museale etnoantropologico: si deve essere presidi attivi di tutela presente nel contesto, non un eremo inaccessibile, deve proporre iniziative di esercizio attivo di tutela.⁴¹⁹

Ogni azione del museo deve contribuire al raggiungimento di un'identificazione sociale e culturale per la comunità cui il museo appartiene moralmente, obiettivo non facilmente raggiungibile, permettendogli di guardare al passato progettandosi nel futuro e diventando così elemento di aggregazione (quello che si cercherà di dimostrare nei prossimi capitoli).

Proprio in relazione all'identificazione della comunità locale, a come il Museo è percepito, la ricerca sul campo ha evidenziato l'esistenza di un gruppo, non esclusivamente cesiolino, quindi non perfetta espressione del territorio comunale, che manifesta un attaccamento e un'identificazione

⁴¹⁷ Commento dal libro dei visitatori lasciato a giugno 2013 da Letizia M., provenienza TP.

⁴¹⁸ MAGGI M., *Musei alla frontiera. Continuità, divergenza, evoluzione nei territori della cultura*, pag. 148.

⁴¹⁹ Cfr. JALLA D., *Il museo della città. I modelli del passato, le esigenze del presente*, in E. GENNARO (a cura di), *Il museo, la città e gli uomini. La ricerca antropologica al servizio dell'educazione museale*, supplemento n.1 al notiziario del Sistema Museale Provincia di Ravenna “Museo in forma”, XIII, n. 35, 2009, pp. 11-15.

molto forte mentre il resto della popolazione non ha ancora sviluppato un simile e profondo attaccamento al Museo che viene percepito sì come patrimonio culturale ma non ancora totalmente identitario a livello locale (con tale espressione si intende comunale); le motivazioni si possono ricercare innanzitutto nel fatto che la presenza del Museo è relativamente recente, per la logistica (non è centrale rispetto all'abitato) e perché viene percepito più come espressione di un patrimonio allargato a tutta la provincia non solo Cesio e Feltrino ma anche Cadore, Agordino, Bellunese. Non è quindi ancora fortemente radicato da questo punto di vista.

C'è però un altro aspetto concomitante⁴²⁰: gli abitanti di Cesiomaggiore hanno maturato una forte sensibilità nei confronti della tradizione e della cultura popolare, la coltivazione della tradizione avviene in modo spontaneo (popolazione nella maggior parte anziana unita a un certo conservatorismo culturale e alla presenza del Gruppo Folk motore di iniziative e di sensibilità privilegiato all'interno della comunità e verso la comunità). In generale, tutti i musei nel territorio sono piuttosto ignorati, perché c'è ancora una valutazione della cultura in chiave intellettualistica (c'è bisogno di un processo intellettualistico da quando un oggetto esce dalla casa o dalla chiesa e entra nel museo, etnoantropologico o diocesano che sia, e perde la sua funzione di consumo e assume una funzione di interesse, testimonianza, memoria).

Secondo una riflessione personale di chi scrive, maturata dall'esperienza sul campo, come si era già affermato, qui i luoghi, contano: Seravella è inscindibile dal bosco ma anche dalla “villa del conte” (così viene spesso richiamata alla mente la villa), un luogo dove si lavorava duramente. In generale, in tutta la zona vivere ha, per secoli e fino al dopoguerra, significato sopravvivere, lavoro, fatica, sudore, fame, sacrificio, emigrazione più o meno temporanea. La *caliéra* qui era la *caliéra* sul focolare per fare la polenta, uno dei pochi alimenti su cui si poteva contare per sfamare la famiglia, una volta rotta si rattoppava o si reinventava un nuovo utilizzo come contenitore di qualcos'altro; la pala d'altare del tale artista con il “tal dei tali” stile pittorico e il tal uso di colori era semplicemente Maria e i Santi a cui guardare durante la messa, a cui rivolgersi per trarre un po' di conforto e per pregare. Il museo era Altro: per ricchi, per chi non lavorava, per chi aveva studiato e poi il museo era per le cose belle, rare, preziose: la *caliéra* non c'entrava nulla; anche dopo, con l'arrivo, tardivo in queste zone, dell'industrializzazione e poi del boom economico, al museo, se mai si andava, era per vedere altro, non quello che si aveva ancora in casa e che usava ancora il padre e il nonno.

Quindi è necessario considerare che in questo territorio “la cultura” non è mai stato il primo pensiero, prima c'erano altri bisogni; a questo si aggiunga che lo sguardo sulla cultura popolare è

⁴²⁰ Elemento confermato anche dal Sindaco di Cesiomaggiore, intervistato a riguardo al 13 dicembre 2013, proprio in virtù del fatto che il Sindaco, dato le dimensioni contenute del Comune, è in grado di avere una visione complessiva degli abitanti ed è un termometro importante delle loro impressioni.

piuttosto recente, come pure le scienze sociali si sono affermate dagli anni Sessanta: la *caliéra* non era quindi l'oggetto che ci si aspettava di vedere esposta in un museo e che qualcuno venisse a vedere, come la pala era un oggetto di culto non di cultura.

Queste sono le basi su cui si è costruito inizialmente il rapporto con il Museo, un Museo giovane, nato in forma embrionale nel 1997, in forma quasi completa solo nel 2005, non è ancora maggiorenne e la comunità locale solo da poco sta iniziando a sentirlo come parte integrante di essa secondo due modalità di accettazione e incorporazione: la prima si basa sul fatto che Seravella, in quanto museo etnoantropologico, si presta bene a un'attenzione allo sfondo che normalmente scompare in altri contesti museali, a ciò che sta dietro l'oggetto (anche perché "l'oggetto" in sé non basta); la popolazione investe diversamente di una funzione identitaria un tipo di museo rispetto l'altro: il museo che conserva la pala del Tiziano o il calice del Diacono Orso (calice paleocristiano che si trova a Feltre), rispetto a quello che conserva la *caliéra*: la comunità locale, quando entra nel Museo di Seravella, o lo vede passando, riscopre sé stessa, e allora è come rimando allo specchio della propria identità, perché il museo è il luogo in cui si parta di quella identità attraverso gli oggetti, le ricerche e la saggistica che se ne fa, *la sola presenza* ha la funzione del presidio, il Museo non è considerato dalla comunità per essere riempito quotidianamente di visitatori, ma per stare lì a *presidio simbolico* (quasi come un santuario in cima alla montagna), ci si potrebbe anche non entrare mai nella vita ma, guardando da lontano, lo si vede, e anche da lontano ha una funzione identitaria, perché è *un tratto somatico della propria terra*: senza quel punto lì, nel paesaggio (che non è solo fisico ma emotivo), non sarebbe la stessa cosa: Cesiomaggiore ha oggi tra i tratti identitari di sé stesso, come uno dei tratti somatici del volto della sua terra anche il Museo di Seravella il quale sempre più sta entrando nella comunità perché in grado di dare densità alla memoria collettiva.⁴²¹

La questione è che il Museo sta diventando un elemento essenziale, come, perdonando il paragone banale, un sale minerale per il corpo umano: se ne necessita di una minima quantità ma è essenziale alla vita: non è tanto la percezione *ma la funzione che ha*, perché comunque, per quanto piccolo e/o ignorato senza di esso la macchina culturale e identitaria non funzionerebbe.⁴²²

Ha la funzione (per una parte della popolazione locale) di un luogo dove la tradizione viene digerita, elaborata, stoccata, salvata, analizzata scientificamente, conservata: questo libera dal lutto della perdita di ciò che nella comunità locale non può più essere tenuto vivo (o totalmente vivo); questo è il motivo per cui ancora oggi, a Seravella si portano oggetti appartenuti alla propria famiglia, si vede nel Museo la loro destinazione naturale: una sorta di deposito dei lutti degli

⁴²¹ Si ricordi la frase di Cirese che introduceva la prima parte della tesi a pag. 5.

⁴²² Questo paragone è stato oggetto di una riflessione con il Sindaco di Cesiomaggiore Michele Balen.

oggetti, luogo dove se ne prendono cura. Oggetti, semi, rose, testimonianze: se ne fa dono al Museo, si va a Seravella, si portano volentieri al Museo: “lo vedono come un luogo di conservazione dei loro ricordi, delle loro memorie, possibilità che la gente sappia, veda, colleghi, riconosca, ricostruisca”⁴²³ ed è straordinario per chi è legato così fortemente alla sua tradizione.⁴²⁴

Questo aspetto del dono è così presente da indurre la Direttrice ad allestire, a breve, nell’atrio, un piccolo punto dove sottolineare questo aspetto: un punto dove, a turno, esporre un oggetto donato con una didascalia che ne racconti la storia e chi l’ha portato, per coinvolgere ancora di più.

Ma Seravella non è solo questo, ha delle particolarità: è vitale, viva, vissuta, capace di ospitare eventi, mostre, di creare mostre integrate con la sperimentazione, di fatti sensoriali (es. cene) ma anche laboratorio di pratiche e tecniche (corsi di rose), luogo di confronto e di discussione: un museo poco “museale se per museale intendiamo un aggettivo alla vecchia maniera”.⁴²⁵ Un aspetto interessante è dato dalla capacità di Seravella di diventare non solo il cronicario terminale di oggetti e fermarsi, ma di essere mediatore di nuovi significati simbolici, diventare un luogo di nuova vita: il Museo non come fine ma strumento. Deposito, cura questa è solo una fase che deve esserci, ma poi bisogna andare oltre attraverso quella che si è già definita musealizzazione attiva.⁴²⁶

Seravella si sta attivando sempre più per far passare una visione del patrimonio culturale non più come prevalentemente legata al passato, ma con richiami al presente e al futuro, far entrare quei beni nella loro sfera di interesse civico e sociale soprattutto in termini di responsabilità, coinvolgimento: il fatto che le Dolomiti siano UNESCO, non deve solo rappresentare un arricchimento per l’umanità, ma un volano importante per la popolazione locale e su questo c’è ancora molto da fare, è già più avanti invece con la valorizzazione del patrimonio legato alle tradizioni locali in una dimensione partecipativa come si vedrà nel capitolo ottavo. Inoltre non si può parlare solo di visitatori del museo per analizzarne la dimensione e il ruolo sociale, ma dei pubblici, includendovi anche utilizzatori potenziali e coloro che traggono benefici dalla sua attività

⁴²³ Commento della Direttrice sull’argomento.

⁴²⁴ Più volte, nel corso dell’esperienza sul campo, si è assistito all’arrivo di persone con oggetti da donare, ma non solo oggetti, ma sementi locali, rose. Come il Circolo di Val Cicogna di Castoi (BL) che ha portato una *thiliera* per trasportare sassi e fieno che si trovava al Circolo da tempo immemore, il dono di una serie di lenzuola tessute a mano portate da una signora di Soranzen (frazione di Cesio), la signora di Sedico (pochi chilometri da Seravella) che ha portato una talea della rosa che le avevano regalato, come benvenuto, i suoi vicini di casa il giorno delle nozze (era il 1972 e i vicini avevano circa ottant’anni, le hanno raccontato che la rosa, presa dal loro giardino, era là prima del loro arrivo, con i precedenti proprietari, quindi almeno dalla fine dell’Ottocento); l’aspetto interessante è che la varietà di rosa portata, non era ancora presente nel roseto del Museo.

⁴²⁵ Affermazione del Sindaco di Cesiomaggiore.

⁴²⁶ Si veda pag. 71.

in ogni senso (conoscenza scientifica, ancoraggio al territorio, cura delle memorie, occasioni di incontro e confronto, coesione, stimoli di socialità e di creatività...) ed è a questi processi di interazione che il Museo propone a cui si è prestata maggior attenzione.

La trasformazione del patrimonio culturale, sempre meno legato al valore estetico o a una fruizione “alta, colta” e sempre più imbricato con elementi sociali nel lungo periodo si sta facendo sentire anche qui a Seravella⁴²⁷, come si cercherà di dimostrare nei prossimi capitoli, questa istituzione museale è per sua natura legata alle domande della collettività e oggi si impegna in prima persona per assicurare stimoli di sviluppo sociale e territoriale nel senso più ampio del termine (identità, economia) evitando di adattarsi a iniziative e proposte già viste altrove ma che in questo territorio non risponderebbero alle esigenze della comunità e non produrrebbero alcun cambiamento nell’uso delle risorse territoriali e patrimoniali, o, in ogni caso, riadattandole in base al proprio territorio, non limitandosi semplicemente ad importarle.

La seconda modalità di identificazione e di incorporazione del Museo vede come protagonisti una piccola parte della comunità locale (non esclusivamente di Cesio ma proveniente da zone limitrofe) la quale ha un profondo rapporto con Seravella, quello che rappresenta, ma soprattutto hanno una visione non passatista ma dinamica e attuale del ruolo che il Museo può e deve svolgere per il suo territorio. In realtà, questa parte di comunità si suddivide a sua volta in piccoli gruppi che chi scrive definisce come comunità d’eredità, prendendo come riferimento la definizione della Convenzione europea di Faro del 2005.⁴²⁸ Nel corso dell’esperienza sul campo si sono individuate quattro comunità di eredità, nessuna delle quali supera un totale di qualche decina di persone che ruotano intorno al Museo in modo costante e partecipano attivamente alle azioni di valorizzazioni e sostengono il Museo non certo economicamente ma fornendo un altrettanto importante capitale di risorse, intangibile, dato dalle persone e dal loro impegno in termini di energia, tempo, lavoro. Il Museo e gli oggetti di cui si prende cura allora vengono investiti di nuovi significati, rinnovati o rielaborati e le persone costruiscono nuovi fasci di relazioni.

Una di queste è costituita dal Gruppo Folklorico, il quale, partecipando attivamente alla nascita stessa del Museo e alla creazione della sua collezione ha un attaccamento molto forte, emotivo ma non più legato esclusivamente all’idea di “salvataggio”, di custodire e basta (forse questo atteggiamento era più evidente nella prima fase storica della raccolta negli anni Settanta); il Gruppo infatti ha oggi una consapevolezza più stratificata del ruolo sociale del Museo e non solo si impegna

⁴²⁷ Cfr. MAGGI M., *Ecomusei, musei del territorio, musei d’identità*, in *Nuova Museologia*, n. 3, 2001, pag. 11.

⁴²⁸ Definita come: “persone che attribuiscono valore ad aspetti specifici del patrimonio culturale che esse desiderano, in un contesto di azione pubblica, mantenere e trasmettere alle generazioni future”, questa espressione esprime bene, per chi scrive, l’idea che una comunità locale dà dei valori da portarsi nel futuro, si veda pag. 90.

concretamente nella gestione attraverso la convenzione con la Provincia, ma si attiva per diventare mediatore, “padrone di casa”, “ambasciatore” del Museo. Come accennato il processo di identificazione non si basa sul passato: “non siamo nostalgici del passato, non c’è rimpianto, il Museo è luogo di conoscenza di vita, di capacità di ricostruzione, energie per fuori, di valori fondamentali ed essenziali per contrastare il momento attuale così poco aggregato, dove ognuno pensa per sé; si sono persi i valori di crescita, qui c’è tanta gente disponibile e questo fa ben sperare per i giovanissimi perché oggi la didattica funziona bene e il messaggio che il Museo vuole portare avanti sta passando sempre di più”.⁴²⁹

La seconda comunità d’eredità è rappresentata dagli insegnanti, dagli alunni, dalle loro famiglie della scuola secondaria di primo grado di Cesiomaggiore impegnati, ormai da tre anni, nel progetto dell’orto didattico: un progetto di cui si parlerà nel capitolo ottavo ma che coinvolge attivamente i partecipanti in un’azione di tutela e valorizzazione partecipata; questo progetto, ha portato, oltre che ha evidenti vantaggi formativi e a una maggior comprensione del proprio patrimonio culturale, a una diversa visione del Museo, permettendo di instaurare un rapporto dialogico⁴³⁰ e familiare con questa istituzione che viene percepita dai ragazzi come qualcosa che gli appartiene perché vi contribuiscono attivamente, museo come luogo di dialogo con le tradizioni vive.⁴³¹

La terza comunità d’eredità è invece rappresentata da un gruppo di persone (prevalentemente donne) che partecipano assiduamente a una serie di iniziative culturali promosse dal Museo ogni anno⁴³², questo ha permesso anche a loro di conoscere il Museo sotto un volto diverso rispetto alla visione di mero deposito, e ha permesso un’identificazione più profonda che permette di vedere il Museo come punto di socializzazione e di confronto, interagendo con il patrimonio culturale in modo diverso, in questi casi il Museo è percepito come “luogo di incontro coinvolgente”.

L’ultima comunità d’eredità è rappresentata da tutte le persone, che collaborano con il Museo, al di là delle loro mansioni lavorative, persone che credono in questa realtà museale e per questo investono volentieri tempo ed energie personali e professionali, contribuendo ognuna in base alle proprie possibilità: ci si riferisce soprattutto al gruppo delle educatrici museali, che a loro volta coinvolgono altre persone, le quali, al di fuori del loro lavoro, si mobilitano per formarsi, migliorarsi, trovare idee nuove, proporre iniziative contribuendo a migliorare la gestione del Museo soprattutto per la parte dei Servizi Educativi. Nelle educatrici è chiara una percezione di Seravella come luogo di interazione che deve diventare espressione di intervento sul territorio, deve portare sviluppo sociale, come luogo dove trovare un processo di volontà condivisa di salvaguardia.

⁴²⁹ Passo di una riflessione di Rita Conz, membro del Gruppo Folk.

⁴³⁰ Si veda il museo relazionale/dialogico di Simona Bodo pag. 38 del primo capitolo.

⁴³¹ Si veda quanto già esposto a pag. 33.

⁴³² Anche questo aspetto sarà analizzato nel capitolo ottavo del presente lavoro.

Ci sono quindi diverse realtà che ruotano intorno al Museo: le comunità di eredità che lì vi si aggregano per costruire una prospettiva di valorizzazione che si inneschi nel presente e nel futuro, perché lo percepiscono non solo come fine ma come strumento di promozione del territorio e comunicazione di sé⁴³³, vi sono realtà che lo ignorano⁴³⁴, realtà che lo percepiscono come luogo di conservazione della propria memoria con la sfumatura ben precisa poco prima enunciata e che fa intravedere la possibilità di un'evoluzione nella loro percezione: il Museo è come una ruga che appare sul viso e all'inizio faticosi ad accettare ma poi, nel tempo, diventa parte di te, del paesaggio naturale e emotivo, Seravella è lì, c'è, la memoria è al sicuro. Ma qual è il futuro delle memorie? È opinione di chi scrive che negli ultimi tre anni, il Museo abbia messo in atto una serie di strategie di valorizzazione (come si vedrà nel dettaglio) che stanno portando la comunità locale a un progressivo avvicinamento al Museo come luogo caricato di nuovi significati simbolici collettivi (chiaramente poi ci sono i significati individuali) che vanno al di là della cura delle memorie: il Museo si propone in vesti inusuali, attraverso azioni di patrimonializzazione meno stereotipate, si offre alla sua comunità come memorie nel futuro, questo sta permettendo alla comunità di vedere il museo come luogo in cui passato e presente comunicano, luogo dove la comunità locale instaura un rapporto con tutto ciò che il museo rappresenta, ma quello che riflette, come specchio in cui riconoscersi, non sono solo le radici della comunità, ma i frutti, il senso del presente e del futuro, le risorse che il territorio ha a disposizione e a come sfruttarle al meglio, quali valori, significati e opportunità, oggi, può offrire alla sua comunità: il Museo si fa mediatore di questo, e questo, fa ben sperare in un lento ma continuo allargarsi del numero delle piccole comunità d'eredità, fino a quando il Museo diventerà totale espressione della comunità locale.⁴³⁵

Come sottolineato nel primo paragrafo, la comunicazione diventa un aspetto nevralgico: l'eterogeneità del territorio è già un ostacolo, quindi come comunicare e cosa comunicare sono due aspetti delicati che rappresentano la futura sfida di Seravella che per troppo tempo non è riuscita a far passare il suo reale messaggio ma soltanto la parte più superficiale della sua azione cioè la conservazione; si instaura un circolo vizioso: se la comunità non percepisce il valore della cosa che ha, non riesce nemmeno ad investire nella cosa, se non si rende conto del suo valore, non pone al servizio di quel valore le risorse (non necessariamente economiche) adeguate, quindi il museo non riesce a comunicarsi, a dirsi, a raccontarsi a tutti (alla comunità e fuori); se l'istituzione non riesce a comunicarsi, ancora di più la comunità non fa il passo successivo di avvicinamento. Seravella da alcuni anni sta facendo uno sforzo per far girare il volano dalla sua parte: comunicando di più e

⁴³³ Si era già accennato, con Daniele Jalla, all'importanza del museo come presidio attivo di tutela e spazio per la mediazione culturale locale, quindi per la crescita, l'arricchimento, lo svago e la socializzazione. Si veda pag. 8.

⁴³⁴ Secondo il Sindaco di Cesiomaggiore è solo una minima parte della comunità cesiolina.

⁴³⁵ Si riveda il pensiero di Bronzini esposto a pag. 33, così attuale.

meglio così da farsi conoscere a più pubblici e a far capire il suo valore facendolo diventare qualcosa di virtuoso, cioè più uso, più consapevolezza, più risorse. Il progetto accennato della Carta dei Musei, anche se ha avuto finora poco successo è un primo ragionamento di sotto-rete che porta a considerare il problema della comunicazione dei musei nel territorio come un problema da affrontare insieme, unendo anche gli operatori turistici; il neonato sito internet costituisce un ulteriore passo in avanti, come pure le prossime iniziative come capofila della Rete dei Musei della Provincia, la partecipazioni a trasmissioni televisive, le consulenze, i corsi e i progetti europei.

L'altro aspetto a cui Seravella guarda oggi, sempre con maggior attenzione, è la collaborazione tra il settore cultura e quello turismo della Provincia, il turismo culturale, sostenibile, o del territorio che dir si voglia, sta assumendo ormai a livello nazionale un'importanza sempre maggiore, è necessario in questo territorio capire che per gli operatori turistici è importante promuovere in prima persona il Museo perché ha un valore non come comparsa statica ma come una risorsa a cui il turismo attinge (il turista viene per l'insieme del territorio: per l'ambiente e per il patrimonio culturale di quella zona e usa i ristoranti e gli alberghi), sono gli operatori turistici a doversi prendere cura del museo ma in questo senso vi è un grandissimo ritardo sul territorio, economia e cultura legate insieme rappresentano un fatto molto recente in Provincia, gli anni Ottanta circa e ancora più recente nella parte bassa del bellunese⁴³⁶: concepiscono il museo come qualcosa di culturale e istituzionale e non si rendono conto che per loro è una risorsa che permette al turista di venire.⁴³⁷ Questa è la scelta obbligata per il territorio che vuole fare turismo: l'alternativa sono le sciovie ma ci sono già alcune zone nell'alta Provincia che sono anni luce più avanti è necessario riconoscere il valore identitario, culturale e scientifico dei musei (senza troppi confini tra loro), investire, e poi fare una saldatura con il tema turistico.⁴³⁸

Per quanto riguarda il Comitato di Gestione, è apprezzabile che il Comune di Cesio tenga fede al suo impegno nonostante le minori risorse, crescendo nel sacrificio per portare avanti il

⁴³⁶ Affermazione confermata dal Sindaco, dalla Direttrice stessa, dalle educatrici museali con le quali si era parlato dell'argomento.

⁴³⁷ Si vedano pp. 106, 107 e pag. 110.

⁴³⁸ A tale proposito si riporta che, a seguito di un finanziamento europeo compreso nel progetto *Interreg IV*, il Museo di Seravella è stato recentemente chiamato (dicembre 2013) per partecipare a un progetto transfrontaliero specificatamente dedicato al turismo rurale. Si tratta di un progetto cui la Provincia partecipa insieme alla città di Salisburgo e altre zone dell'Austria e che ha individuato anche nella Val Belluna una zona dove investire in materia di turismo sostenibile e legato al patrimonio culturale. Il problema è che spalmate nel territorio cominciano ad esserci molte iniziative simile ma che non comunicano tra loro: ad esempio il progetto di Valle Unica (un progetto partito dal GAL Prealpi Bellunesi finanziato, in parte, con fondi europei, di promozione turistica che comprende albergatori, consorzi turistici e imprenditori vari e unisce un territorio che va dall'Alpago a Belluno, Val Belluna e Feltrino); vi è poi il progetto *Interreg IV Bike Tourism* (vedeva tra i partner: Provincia Belluno, *OstTirol*, Dolomiten Val Pusteria, Comunità Montana Dei Sette comuni di Asiago, Consorzio Belle Dolomiti Belluno) e che ha creato la Lunga Via delle Dolomiti: Lienz Calalzo di Cadore, Calalzo-Primolano; altri progetti europei come il Piano di Sviluppo Rurale o *Alpine Space*. La mancanza di sinergia in questo caso rischia di creare iniziative frammentate ma di poco impatto.

Museo perché consapevole che si tratta di un'eccellenza a livello regionale e oltre; anche il piccolo comune confinante di Santa Giustina continua a credere nel Museo e nelle sua potenzialità tanto da fornire alle sue scuole un servizio gratuito di trasporto, come pure il BIM Piave, altri enti e comuni della provincia di Belluno, pur essendo rappresentati e trovando qui un centro culturale che produce anche per loro, non percepiscono fino in fondo l'importanza di sostenere questa realtà ecco perché è importante che la Direttrice, ogni volta che viene chiamata per un consulto, per una lezione o per un convegno, debba far capire che lei non è la Dott.ssa Daniela Perco, ma "il Museo di Seravella" chi vuole lei, vuole il Museo, come presidio della Provincia, quindi riconoscerlo formalmente (come hanno recentemente fatto il comune di Pieve, Agordo, Feltre e Belluno entrando nel Comitato di Gestione) è già un passo in avanti ma bisogna anche sostenerlo e tenerlo in piedi.

C'è un aspetto fondamentale da considerare pensando a Seravella e che deve essere tenuto sempre in considerazione leggendo tutta la seconda parte della presente tesi: questo Museo da qualche tempo ha dichiarato il suo bisogno di collettività, si è tolto dal centro della relazione per farsi strumento di relazione, la relazione quindi è concepita come strumento fondamentale (come fortemente sostenuto dalla Direttrice), in cui il patrimonio culturale è negoziato in forme partecipative (il dono partecipativo di Mario Turci⁴³⁹), in cui sentire la comunità significa predisporre occasioni di costruzione patrimoniale, accompagnare, stimolare, farsi agente propulsore, quella struttura di sentimenti che accompagna il luogo di cui si accennava all'inizio del capitolo⁴⁴⁰, quel sovra significato che va oltre il visibile non è altro che la cura dei valori di legame che il Museo attua ogni singolo giorno: la struttura di sentimenti lo rende unico perché rende Seravella *il luogo della cura delle relazioni*, impostando il lavoro sulla relazione e sul contatto continuo.⁴⁴¹

Nei prossimi capitoli, attraverso l'analisi della mediazione culturale posta in atto attraverso l'esposizione, della pratica didattica intesa come attività formativa e non educativa, di alcune pratiche di patrimonializzazione partecipative⁴⁴², si capirà meglio il tipo di relazioni che Seravella instaura nel territorio⁴⁴³, relazioni che stanno piano piano rendendo il museo visibile in ogni suo aspetto e non più invisibile: piccoli fatti, come la sala conferenze sempre piena ogni volta che c'è un'iniziativa, sono il risultato che manifesta come il Museo comincia ad essere percepito nel

⁴³⁹ Cfr. TURCI M., *Museo. Valori di legame e dono partecipativo. Appunti per una discussione*, in *Antropologia Museale*, n. 31, 2012, pp. 51-53.

⁴⁴⁰ Si veda anche pag. 15 e l'importanza di una museologia con un forte senso del luogo.

⁴⁴¹ Si è già più volte accennato all'importanza delle relazioni per i musei DEA, si veda a pag. 7, 8.

⁴⁴² Con il compito di stimolare una riflessione tra vecchie e nuove identità. Si veda pag. 12. Inoltre si ricorda l'art. 3 della LR 50/84 "i musei promuovono e favoriscono la partecipazione dei cittadini..." (pag. 93) e l'importanza di una tutela non statica (pag. 109).

⁴⁴³ Si veda pag. 112 e 113 sul legame museo e territorio.

territorio come un luogo dove si fanno cose interessanti, non come contenitore statico, e il fare conta...resta e rende museograficamente vivi.⁴⁴⁴

Scrive Mario Turci a proposito della relazione tra museo etnoantropologico e pubblico: “promuovere un viaggio, significa delineare un percorso, o almeno, fornire mappe e orientamenti, offrigli le possibilità pratiche e motivazionali per intraprendere un percorso”⁴⁴⁵, questa affermazione si allaccia a una personale riflessione ispirata da una frase di Italo Calvino tratta dalle Città Invisibili e “riadattata” pensando al museo etnoantropologico e a Seravella nello specifico (l’autore invece si riferisce alle finalità del libro in generale, sono state quindi inserite in corsivo i personali adattamenti): “*un museo* (io credo) è qualcosa con un principio e una fine, è uno spazio in cui *il visitatore* deve entrare, girare, magari perdersi, ma a un certo punto trovare un’uscita, o magari parecchie uscite, la possibilità d’aprirsi una strada”.⁴⁴⁶ È un’immagine molto bella per la missione del Museo, che sottolinea il suo dover stimolare, accompagnare ma poi deve lasciare all’altro elemento della relazione la possibilità di scelta: tutta la partita della museologia e museografia antropologica si gioca su queste parole: stimolare, accompagnare, partecipare, relazionarsi: come il museo decide di concretizzarle, e se decide di concretizzarle, è decisivo nella distinzione tra museo-luogo e museo-istituzione ed è proprio a come Seravella le mette in pratica che sono dedicati i successivi capitoli.

⁴⁴⁴ Si vedano anche pag. 72.

⁴⁴⁵ TURCI M., Cose e tempo: il museo come viaggio e spazio narrativo, in M. GREGORIO (a cura di), *Musei, saperi e culture*, pag. 73

⁴⁴⁶ CALVINO I., *Le città invisibili*, pag. VI.

CAP. 6 DAL MUSEO DI OGGETTI AL MUSEO DI IDEE

Per un'analisi antropologica di un allestimento all'interno di un museo DEA, è necessario considerare che l'esposizione costituisce la base da cui parte, non solo, una precisa strategia di interpretazione e di gestione, ma che ogni allestimento dovrebbe avere, dietro di sé, una ricerca, un progetto, una coerenza nel territorio di riferimento e, se possibile, una relazione con le comunità indagate o, perlomeno, una possibilità di dialogo con la comunità locale che ne rappresenta il naturale proseguimento e/o la comunità nella quale il museo è inserito. Inoltre si deve ricordare che "essere rappresentati" in un museo significa essere riconosciuti come presenza culturale e che i musei possono incoraggiare la dinamica distanza-affinità-prossimità.⁴⁴⁷

Il museo ha una funzione culturale e una funzione comunicativa: l'una presuppone l'altra e il luogo dell'incontro, "visivo", di queste con il pubblico è proprio l'esposizione; in quest'ultima si attua una complessa meta-operazione comunicativa attraverso gli oggetti, operazione che si rivela complessa perché emittente e ricevente del messaggio non sono compresenti, perché l'emittente non conosce il ricevente, perché fornire il codice di interpretazione non basta, necessita il contesto⁴⁴⁸, che nel museo andrebbe ricostruito; ma nel museo, per antonomasia, si estrae dal contesto, si decontestualizza e l'oggetto da agente di comunicazione diventa oggetto di comunicazione (segno) per veicolare altri significati.⁴⁴⁹

Un altro elemento che deve essere considerato a monte si qualsiasi allestimento è dato dal fatto che l'imprescindibile orientamento scientifico deve necessariamente convivere alla pari con un orientamento verso il visitatore, altrimenti il museo non ha possibilità di futuro, resta una cattedrale nel deserto. L'allestimento quindi sarà considerato non solamente come un veicolo per dare informazioni, uno specchio che riflette un'unica possibilità di interpretazione ma come una finestra che si apre sull'esposizione: come e cosa guardare spetta sempre al visitatore; l'allestimento certamente indica una strada ma come e per quanto seguirla non può mai essere dato a priori: l'unica via perseguibile per un allestimento che funzioni è quindi quello di concepirlo con una flessibilità di comunicazione che consenta di stabilire connessioni originali e/o personali, una riflessione, sia in presenza di mediatori (es. visite guidate), sia da soli.

⁴⁴⁷ Cfr. ALPERS S., Il museo come modo di vedere, in I KARP, D. LAVINE (a cura di), *Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, pp. 3-14.

⁴⁴⁸ Ciò che il creatore del messaggio presuppone noto al destinatario.

⁴⁴⁹ Cfr. ANTINUCCI F., *Comunicare nel museo*, Roma, Laterza, 2006. In particolare cap. 1 e 2.

Un allestimento che, basandosi su una solida ricerca scientifica a monte, sia in grado di chiarire il linguaggio visivo con il linguaggio visivo, dove la componente testuale esiste ma abbia un ruolo ancillare rispetto all'oggetto e all'immagine.

Il capitolo prevede una prima parte che richiama semplicemente le chiavi teoriche⁴⁵⁰ ma soprattutto evidenzia alcuni elementi strettamente tecnici della museografia utilizzati da chi scrive per la lettura degli spazi espositivi, da una parte che espone tutte le riflessioni emerse nell'analisi dell'allestimento, e un'altra che motiva la scelta di definire l'esposizione di Seravella un'"esposizione olistica".

6.1 MUSEOGRAFIA ETNOGRAFICA: POETICHE E POLITICHE DI ALLESTIMENTO

L'oggetto è uno strumento per rappresentare un'idea, una realtà, una relazione tra soggetti storici e sociali, un interrogativo, una risposta: oltre la valenza fisica, c'è una valenza simbolica, di vissuto e di uso, difficile da restituire all'interno delle sale di un museo dove il problema della conoscenza degli oggetti, intesa come essere e forma di quest'ultimi, e intelligenza degli oggetti, intesa come il loro fare, la loro operatività sono entrambi molto sentiti; in più, nell'allestimento, i manufatti sono inseriti in un programma di comunicazione: spazi, oggetti e linguaggio non sono separabili, vanno insieme e insieme danno il senso.

Come abbiamo già accennato nel primo capitolo, lo status dell'oggetto una volta decontestualizzato e portato all'interno del museo diventa complesso perché l'oggetto ha delle sue proprietà specifiche ma è contemporaneamente immerso in dinamiche che lo uniscono ad altri oggetti e a soggetti: "una semantica propria degli oggetti stessi, una sintassi di relazione tra soggetto e oggetto, un fenomeno di comunicazione che è implicito degli oggetti stessi".⁴⁵¹

Esporre oggetti contiene un'intrinseca ambiguità perché non riguarda tanto l'esposizione fisica ma la ragione per la quale si espone, gli oggetti sono strumenti di trasmissione culturale (*ergo* valori, conoscenze) attraverso una comunicazione specifica che si concretizza nell'esposizione.

Nell'analisi dell'allestimento del Museo si è tenuto conto di come soltanto nella congiunzione tra oggetti e soggetti si possono scoprirne le funzioni, le qualità, il valore.⁴⁵² È molto diverso inserire in un allestimento di un museo etnoantropologico un oggetto perché esemplifica

⁴⁵⁰ Dato che sono già state esaminate ampiamente nella prima parte della tesi.

⁴⁵¹ FABBRI P., *Oggetti come segni. Programmi d'azione e di comunicazione*, in F. DI VALERIO (a cura di), *Contesto e identità. Gli oggetti fuori e dentro i musei*, pag. 10.

⁴⁵² Fabbri definisce questo "effetto *fatticio*", per distinguerlo dalla nozione di feticcio. Ivi, pag.12.

alcune delle sue proprietà o, invece, per il senso che ha, inserirlo come parte di una serie, o perché, facendo parte di una serie, ha avuto una sua vita che è unica.

Gli oggetti, la collezione dentro il museo hanno un significato simbolico: il curatore, i pubblici vi assegnano un significato che è individuale e collettivo in base a simboli condivisi; gli oggetti in questo senso sono strumenti di comunicazione sociale e il museo è il polarizzatore dei significati⁴⁵³, lo studio delle scelte museografiche è quindi partito dall'assunto che il Museo è il luogo dove la comunità locale instaura un rapporto con il significato collettivo degli oggetti, con la propria storia, la propria cultura.

C'è un altro aspetto teorico che chi scrive ha tenuto in considerazione nella lettura dell'allestimento museale di Seravella: il concetto di risonanza applicato agli oggetti dentro il museo. Secondo Stephen Greenblatt la risonanza è "il potere di cui è dotato l'oggetto esposto di varcare i propri limiti formali per assumere una dimensione più ampia, evocando in chi lo guardi le forze culturali complesse e dinamiche da cui è emerso"⁴⁵⁴, siamo quindi all'interno di una museologia evocativa che fa perno sui sentimenti⁴⁵⁵.

Secondo chi scrive si potrebbe completare meglio il concetto di risonanza degli oggetti etnografici nel museo alla luce del concetto di empatia di Edith Stein⁴⁵⁶ e soprattutto di risonanza di Unni Wikan⁴⁵⁷, quest'ultima, ha sottolineato l'opportunità di utilizzare, fondendole insieme, la

⁴⁵³ Secondo Krzysztof Pomian, gli oggetti, quando entrano a far parte di una collezione, hanno un valore di scambio ma non un valore d'uso, il valore di scambio è costituito dai significati di cui vengono caricati. Sono dei *semiofori* cioè mediatori fra pubblico (un mondo reale con il suo spazio e il suo tempo) e un mondo invisibile (con spazio e tempo diversi). Allora il museo è il luogo dove reale (pubblico) e un altro tempo/mondo (ciò che gli oggetti rappresentano) comunicano. Cfr. POMIAN K., *Collezionisti, amatori e curiosi*, Milano, Il Saggiatore, 1989.

⁴⁵⁴ GREENBLATT S., Risonanza e meraviglia, in I. KARP, D. LAVINE (a cura di), *Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, pag. 27.

⁴⁵⁵ Non una museologia della meraviglia, che punta allo stupore, all'unicità, all'inusuale, al bello e non una museologia razionale che punta alla curiosità. Cfr. PINNA G., *Tipologie di esposizione*, in Nuova Museologia, n.1, 1999, pp. 4-7.

⁴⁵⁶ Il concetto di empatia è stato riformulato da Edith Stein, allieva di Husserl, quando decise, come sua tesi di laurea, di sviluppare il concetto di *Einfühlung* (empatia) fino a quel momento inteso come "vivere un oggetto in relazione alla propria interiorità trasmettendogli qualcosa di sé e riconoscendo sé stessi in esso". Questa definizione era per lei troppo confusa, imprecisa e cercò di ristabilirne il senso esatto non soltanto in relazione alle cose ma anche ai corpi viventi. Per Edith Stein l'empatia è il fondamento di tutti gli atti (cognitivi, emotivi, valutativi) con cui viene colta la vita psichica altrui; la pensatrice dà realtà piena all'esperienza dell'uscire da sé nel momento in cui s'incontra, ci si rivolge al vissuto di un Altro: l'empatia è, quindi, la modalità specifica con cui incontriamo l'Altro. Una parola chiave della sua riflessione è *gewahren* (rendersi conto): osservare, essere colpiti, accorgersi e cercare di far entrare nel proprio orizzonte le emozioni, il sentire dell'Altro. Lavorerà alla tesi tra il 1913 e il 1916 fino al giorno della discussione all'università di Freiburg. Per ulteriori approfondimenti sul concetto di empatia si veda: M. NICOLETTI (a cura di), *L'empatia di Edith Stein*, Milano, Franco Angeli, 1992.

⁴⁵⁷ Allieva di Clifford Geertz, svilupperà ulteriormente le tesi del suo maestro svolgendo negli anni Novanta una ricerca sul campo a Bali e introducendo il termine: *to feel-think* (sentire-pensare). La Wikan sfugge al classico approccio dicotomico occidentale, e propone un approccio olistico come strumento operativo per

conoscenza razionale e quella emotiva, la possibilità di utilizzare una nuova risorsa di comprensione: le emozioni; l'antropologa definisce la risonanza come la volontà di impegnarsi, la capacità di usare la propria esperienza, per intuire o veicolare significati evocati dall'esperienza dell'incontro intersoggettivo.⁴⁵⁸ Per entrambe non si tratta di immedesimarsi, ma di rendersi conto, di essere in relazione con l'Altro; nel caso degli oggetti dentro ai musei, partire da questa strategia interpretativa significa concepire un allestimento che favorisca il tentativo di immergersi nella realtà circostante, di mettersi in gioco in prima persona, per aprirsi alla scoperta dell'Altro, che si tratti di una cultura tradizionale coeva o legata al passato, la risonanza diviene così un'esperienza di conoscenza attiva.⁴⁵⁹ Quando poco sopra, citando Pomian⁴⁶⁰, si parlava di valore di scambio degli oggetti, in realtà il valore di scambio che questi acquistano una volta inseriti dentro una collezione non è altro che una trasformazione del loro valore d'uso, assumono un valore di scambio diverso dall'originario che si può ricondurre anche al loro potere evocativo.

Ricordando inoltre che l'allestimento è un campo dove oggetti, curatori, visitatori sono in gioco⁴⁶¹, e alla luce della appena citata teoria dell'oggetto-risonanza, si presterà particolare attenzione al luogo dove questi elementi possono trovare un punto di contatto/confronto: cioè nello "spazio" esistente tra didascalia e oggetto esposto.

In generale si terrà conto, nell'analisi delle scelte espositive e in relazione a una concezione di museo come luogo delle idee nel quale testimonianze e esistenze si incontrano, del museo come testo, come luogo di narrative etnografiche, di museo come tessuto in cui i fili dell'ordito costituiscono il progetto, la base di partenza per poi lavorare alla trama che funge da mappa di orientamento⁴⁶² per il visitatore e lo spinge a riflettere, a guardare al passato in modo critico e non

fare etnografia. Si veda: U. WIKAN, *Toward an Experience- Near anthropology*, in *Cultural Anthropology*, vol. 6, n.3, 1991, pp. 285-305.

⁴⁵⁸ Se Clifford Geertz aveva individuato che gli eventi sociali risuonano nelle vite degli attori sociali, la Wikan si chiede come poter usare le sue emozioni per avvicinarsi alle loro, per cogliere quello che a loro "sta a cuore" e la risposta è proprio nella risonanza.

⁴⁵⁹ Anche Carlo Nobili parla di oggetto-risonanza, citando a sua volta una definizione del museografo elvetico Jean Gabus (Museo Etnografico di Neuchâtel e scomparso nel 1992), il quale considerava con il termine risonanza la capacità degli oggetti etnografici di trasmettere messaggi non verbali, messaggi che per Nobili non si limitano a messaggi del passato ma che forniscono dati per comprendere diversità contemporanee. NOBILI C., *La rappresentazione antropologica museale e i nuovi soggetti storici*, in KEZICH G., TURCI M. (a cura di) *Caratteri, rappresentazioni e progetti dei musei antropologici, demologici ed etnografici*, pp. 131-147. Nobili cita, a sua volta, per quanto riguarda l'oggetto-risonanza: J. GABUS, *L'objet témoin: les références d'une civilisation par l'objet*, Neuchâtel, Editions Ide et Calendes, 1975, pag. 27.

⁴⁶⁰ Si veda nota numero 419, pag. 131.

⁴⁶¹ La teoria di Michael Baxandall già esposta nel primo capitolo.

⁴⁶² Cfr. TURCI M., *Raccontare gli altri. Poetiche dello sguardo e poetiche dell'orma al museo*, in E. GENNARO (a cura di), *Il museo, la città e gli uomini. La ricerca antropologica al servizio dell'educazione museale*. Supplemento del notiziario del Sistema Museale Provincia di Ravenna "Museo in forma", XIII, n.35, 2009, pp. 24-27.

nostalgico, perché “al centro di un museo come luogo della gestione del patrimonio non ci sono i beni e la cosa, bensì l’uomo”.⁴⁶³

Nel tentativo di fare un’antropologia che rifletta sul museo si dovrà sempre tenere conto anche degli aspetti riflessivi delle operazioni museografiche⁴⁶⁴, ciò che viene esposto è dunque un discorso antropologico, una narrazione dell’altrui e della propria cultura; nell’analizzare la struttura narrativa di un allestimento questo elemento dovrà sempre essere tenuto come punto di partenza, per non parlare poi del fatto che chi lo esamina, cioè chi scrive, lo fa utilizzando le proprie categorie culturali. Questi aspetti sono ineliminabili e devono essere palesati e dichiarati fin da subito: nonostante i musei abbiano la tendenza a trasmettere un’idea di univocità e autenticità *data per sempre*, si tratta di *una delle diverse possibilità* di rappresentazione, di narrazione e di lettura.

L’analisi dell’esposizione di Seravella si è svolta in diverse fasi, qui enunciate in modo distinto ma che nella realtà sono avvenute contemporaneamente dato che sono tra loro integrative: una ricognizione personale delle diverse sale di cui è composto l’allestimento, una serie di colloqui con la Conservatrice e responsabile del coordinamento del progetto scientifico⁴⁶⁵ e con alcuni rappresentanti del Gruppo Folklorico di Cesiomaggiore⁴⁶⁶, l’osservazione partecipante dei pubblici: mescolarsi ai visitatori per scoprire con e attraverso di loro quanto il discorso museale funzioni e riesca a comunicare.

L’obiettivo era quello di capire il progetto museologico che sta a monte dell’esposizione, le strategie attivate per la mediazione, identificare, se possibile, le scelte tematiche, analizzare le modalità di trasmissione dei messaggi culturali attraverso l’inserimento di oggetti e vari materiali nell’esposizione, la scelta di linguaggio, l’organizzazione del percorso espositivo, le metafore della rappresentazione utilizzate (ad esempio meraviglia, alterità, risonanza, etc...).

Nello specifico, l’esame della trascrizione museografica utilizzata andava oltre una maggior o minor complessità della stessa, con un’attenzione anche degli eventuali agganci con la realtà attuale mentre l’organizzazione del percorso verificava la realizzazione pratica dell’idea di partenza del progetto e la sua visualizzazione; si sono effettuate una serie di valutazioni, sala per sala, delle unità espositive, dell’eventuale frazionamento in nuclei o micro allestimenti, secondo un tema o un concetto ben preciso, della scelta di collocare o no alcuni oggetti all’interno di vetrine, di esporli “liberi”, della loro presentazione, della relazione tra diverse sale e tra oggetti diversi, della

⁴⁶³ TURCI M., Cose e tempo: il museo come viaggio e spazio narrativo, in M. GREGORIO (a cura di), *Musei, saperi e culture*, Milano, T&T Studio, 2002, pag. 73.

⁴⁶⁴ Si veda pag. 35 del primo capitolo.

⁴⁶⁵ Con la Curatrice hanno partecipato al progetto di allestimento anche il fotografo Francesco De Melis e l’architetto Giuliana Zanella per l’ideazione degli allestimenti e del progetto visivo. Per maggiori informazioni su Francesco De Melis si veda pag. 137.

⁴⁶⁶ In particolare Rita Conz, Lois Bernard, Dino Zanella, Martina De Nard, Ida Boldrin.

composizione degli spazi e dell'ambiente che ha delle limitazioni fisiche ben precise date a priori⁴⁶⁷, ricordando che in un museo, lo spazio non è il mero contenitore del *medium*, è parte integrante del *medium* stesso.

Chi scrive ha prestato molta attenzione ad alcuni elementi propri della museografia⁴⁶⁸ che appartengono a una *lettura di tipo tecnica*:

- ❖ il tipo di percorso, se obbligato, unidirezionale o libero ed eventuale esistenza, nelle possibilità di scelta, di una qualche gerarchia
- ❖ se il percorso predisposto favorisse o meno rallentamenti o fughe, inducesse a vedere un oggetto da un'angolazione prestabilita o meno
- ❖ attenzione al campo visivo⁴⁶⁹: sala, pareti, vetrine, articolazione sfondo-oggetti, illuminazione, visti come un tutto che comunica qualcosa di più della semplice somma (armonia, equilibrio, presenza di disturbi visivi, percettivi quali la saturazione, l'assimilazione, l'adattamento⁴⁷⁰)
- ❖ se il percorso focalizzasse l'attenzione su un oggetto specifico tra tanti e in questo caso, se si era in presenza di una sorta di feticizzazione, di un'imbalsamazione o di un'enfatizzazione simbolica o evocativa
- ❖ presenza di relazioni tra gli oggetti e di rapporti o riferimenti alla cultura da cui provengono
- ❖ presenza nel linguaggio museale di una pluralità di codici che aiutano a creare il significato: comunicazione simbolica, scritta (peritestuale e paratestuale⁴⁷¹), visiva (fotografie), elettronica (filmati video, audio), informatica (*touchscreen*)
- ❖ presenza e caratteristiche delle didascalie, dei pannelli esplicativi, delle schede mobili

⁴⁶⁷ Trattandosi di una villa ottocentesca ristrutturata gli ambienti di cui è composta sono prevalentemente di piccole dimensioni e questo influenza l'allestimento.

⁴⁶⁸ Per una disamina più completa si veda: CATALDO L., PARAVENTI M., *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, in particolare i capitoli 10-14.

⁴⁶⁹ Questo approccio ha origine nella psicologia della *Gestalt*, o psicologia della forma, la quale si sviluppò a Berlino agli inizi del Novecento e si occupò di psicologia dell'esperienza e della percezione visiva, la teoria della *Gestalt* si basa sul fatto che i fenomeni psicologici avvengono in un campo (inteso come un insieme strutturato di elementi, definito dalla relazione significativa fra le parti), i processi tendono a rendere lo stato del campo buono, quando le condizioni lo permettono. Tra coloro che si sono occupati delle possibili relazioni tra arti visive e *Gestalt* si citano: R. Arnheim, *Verso una psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1969 e lo storico dell'arte E. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1966.

⁴⁷⁰ Con saturazione si intende un sovraccarico di oggetti e/o immagini, con assimilazione una serie di oggetti simili che tende a ridurre le differenze, con adattamento la possibilità di percepire in modo graduale dei particolari meno evidenti.

⁴⁷¹ Peritestuale: ad esempio, le didascalie; paratestuale: i pannelli esplicativi, filmati audio e video, CD ROM, DVD, brochure, guide, libri.

- ❖ la presenza di eventuali ricostruzioni scenografiche

Contemporaneamente si è analizzata la *lettura semiologica dell'esposizione*:

- ❖ l'ingresso, valutato in senso di *limen*, soglia da attraversare ma anche primo impatto con il museo e con il progetto comunicativo e di mediazione culturale
- ❖ specifica attenzione non solo, come già accennato, all'oggetto come segno, ma alla sintassi (ovvero la sua posizione nell'esposizione) e alla relazione tra segni (ovvero tra oggetti diversi) che ne restituiscono il senso
- ❖ se la sistemazione degli oggetti, oltre a trasmettere contenuti immediati e un repertorio semantico, si metta o meno in relazione con sentimenti, emozioni e competenze del visitatore.

In aggiunta, tenendo presente che il visitatore decodificherà il messaggio/oggetto/testo e lo interpreterà culturalmente, a seconda di codici più o meno condivisi, si terrà conto della *lettura antropologica, sociologica e psicologica* dell'esposizione:

- ❖ tra l'emittente (curatore) che codifica, attraverso la sua interpretazione che è culturalmente determinata, il messaggio e il ricevente (visitatore) che decodifica, attraverso un'interpretazione culturalmente determinata, può esserci uno spazio di intersezione tra repertori, maggiore o minore, il quale consente al pubblico di essere coautore del messaggio
- ❖ gli aspetti della museologia evocativa, dell'antropologia delle emozioni: la risonanza degli oggetti in grado di produrre conoscenza
- ❖ l'allestimento, il museo in generale, è un *medium* complesso perché esige un forte impegno del pubblico, sia attraverso una visita guidata o meno, i messaggi devono essere chiari e offrire la possibilità di un coinvolgimento attivo ma si deve anche tener conto che la visita è un'esperienza innanzitutto corporea, e comporta un affaticamento fisico e psichico.

Ricordando ancora la parzialità del punto di vista di chi scrive, dichiarate le basi teoriche e gli aspetti tecnici che si è scelto di privilegiare, riconosciuta l'arbitrarietà delle categorie culturali con le quali si interpreteranno i dati, è il momento di procedere alla lettura della struttura narrativa dell'allestimento del Museo di Seravella.

6.2 PRATICHE DI NARRAZIONE ETNOGRAFICA A SERAVELLA

Una peculiarità del Museo di Seravella è costituita dal fatto che siamo in presenza di un progetto di comunicazione museale molto complesso perché ha dovuto, e deve, tener conto di una serie di complesse dinamiche che si sono stratificate nel tempo ma che ne costituiscono il valore aggiunto. Si è infatti in presenza di un'esposizione permanente che è costituita, in parte, da una serie di oggetti dei quali il Museo non ha curato personalmente la raccolta: in fatti nel Museo di Seravella una parte degli oggetti sono il frutto della meticolosa opera spontanea di individuazione e raccolta condotta, come già accennato, da Renato Dal Cin e dal Gruppo Folklorico di Cesiomaggiore negli anni Settanta, una parte è frutto di una serie di campagne di ricerca scientifica organizzate e curate dal Museo in collaborazione con il Centro di Documentazione per la Cultura Popolare Feltrina in diverse parti del territorio locale, ricerca che si concretizzava anche con acquisizioni mirate nei confronti di specifici pezzi mancanti, una parte sono oggetti appartenuti alla collezione privata di Giuseppe, Bepi, Mazzotti, donati dalla figlia nel 2004⁴⁷² e una parte sono oggetti appartenuti alla comunità locale che decide, spontaneamente, ancora oggi, di donarli direttamente al Museo. In quest'ultimo caso, si deve segnalare come Seravella, nella figura della sua Curatrice, tenga molto in considerazione il sentimento insito nel gesto del dono, del valore che la comunità attribuisce loro, e anche nel caso in cui l'oggetto non possa confluire nell'esposizione permanente ma debba essere custodita nel deposito, vengono dedicate all'oggetto e alla persona che lo dona, tutta una serie di attenzioni specifiche per recuperarne il più possibile il vissuto alla pari degli oggetti che sono presenti nella raccolta permanente.⁴⁷³ In generale, la percentuale degli oggetti della collezione frutto di dono corrisponde circa all'80% del totale.

Dobbiamo poi ricordare come nei musei etnoantropologici, a differenza di altre tipologie di musei, gli oggetti non sono unici in senso stretto, ma si possono ritrovare facilmente in altri musei analoghi, quello che li rende unici e li distingue è l'approccio, il progetto museografico alla base il quale, se è innovativo e si discosta dai cliché ormai superati, fa sì che non esista un museo etnografico uguale all'altro perché nel museo si rivela la visione delle persone che li hanno voluti e prodotti.

Seravella si distingue non solo per il suo originale discorso museografico ma anche per altri elementi, degli aspetti unici che la distinguono da qualsiasi altra esposizione sul territorio: il grande spazio dedicato all'immaterialità in alcune sue diverse sfumature (gesti, pratiche, oralità) e l'attenzione rivolta a specifiche tematiche che rappresentano un'assoluta originalità nel settore

⁴⁷² Per i dettagli si veda pag. 179 del presente capitolo.

⁴⁷³ Si veda su questo argomento pag. 148.

come lo studio sul baliatico mercenario, il ruolo centrale delle donne all'interno di un'economia di sussistenza, le ripercussioni culturali dell'emigrazione oltreoceano.

Indubbiamente il punto di forza del Museo, e che ne costituisce l'ossatura portante, è rappresentato dal fatto che il ruolo di Direttrice/Curatrice è ricoperto da una figura con una grandissima competenza e professionalità nel settore, con una solida formazione antropologica, una grande preparazione nel campo della museografia etnografica e un vissuto personale che ha le sue origini, e tuttora trova la sua linfa vitale, proprio nel territorio che si trova a rappresentare.

La conoscenza molto approfondita delle tematiche oggetto di esposizione ha fatto sì che si sia dato molto peso alla metodologia da seguire, la quale, ovviamente, parte sempre dalla ricerca sul campo e non disdegna l'interdisciplinarietà. Come da lei stessa più volte affermato, la ricerca permette di rappresentare il punto di vista locale, i modi in cui la tradizione si è costruita e il suo uso sociale: manifestandosi attraverso forme di espressioni peculiari, strategie, politiche di costruzione di identità e di come la memoria collettiva è stata perpetuata; il metodo etnografico acquisisce e poi individua la modalità più idonee di mediazione della conoscenza attraverso l'esposizione per essere dentro quella cultura, il curatore poi, si fa garante del discorso museografico.

All'interno di questo panorama di grande importanza si deve anche aggiungere la collaborazione, durante le fasi di progettazione e di realizzazione dell'allestimento, di Francesco De Melis, antropologo della musica, compositore e cineasta-etnologo, docente di Etnomusicologia presso la Facoltà di Scienze Umanistiche di Roma a La Sapienza; De Melis ha da molto tempo focalizzato le sue ricerche sull'iconografia dei suoni nelle tradizioni orali, sulle dinamiche della realizzazione di filmati di carattere etnico-musicali con una particolare attenzione alle possibilità di restituzione dei gesti e delle tecniche del corpo⁴⁷⁴, all'interno del Museo ha svolto un indispensabile contributo allo sviluppo di uno straordinario lavoro di documentazione visiva e di comunicazione museale attraverso la realizzazione di *concept-film* o, come lui stesso suggerisce, di testi visivi e sonori, nonché di studi cronofotografici.⁴⁷⁵

Le cronofotografie sono una particolare tecnica utilizzata da De Melis che consiste in una serie di fotografie, disposte nell'allestimento in maniera ravvicinata, che documentano, in sequenza, lo svolgimento di una pratica, di un'azione, la difficoltà risiede proprio nel restituire a chi osserva, attraverso delle immagini singole e statiche, i gesti, le posture, la manualità di un'azione, il volto

⁴⁷⁴ Tra le sue ricerche si citano i rilevamenti sulla musica degli immigrati in Brasile, la realizzazione di filmati scientifici sulla musica e la danza tradizionale italiana, sulla musica paraliturgica e devozionale del Lazio, il restauro del film di Diego Carpitella, Meloterapia del tarantismo. Oltre al progetto visivo del Museo di Seravella ha curato anche quello del Museo dell'occhiale a Lozzo di Cadore (BL), ha composto musiche di scena per il teatro e musiche per la danza contemporanea.

⁴⁷⁵ Per approfondimenti si veda DE MELIS F., Saperi e sapori nella tradizione veneta: il senso di una ricognizione cinematografica, in I. DA DEPO, D. GASPARINI, D. PERCO (a cura di), *Montagne di Cibo. Studi e ricerche in terra bellunese*, Belluno, Provincia di Belluno Ed., 2013, pp. 419-431.

che sta dietro all'oggetto. Le cronofotografie inoltre si rivelano uno strumento fondamentale per tutti gli elementi che riguardano l'immaterialità, come un canto, un racconto, ma che, necessariamente, passano per una materialità, cioè il corpo e la mente dell'uomo.

Uno degli elementi più interessanti consiste nel fatto che la costruzione degli studi cronofotografici si è effettuata a tavolino durante le fasi di realizzazione dell'allestimento e ha richiesto, proprio per la difficoltà di documentare aspetti intangibili, una lunga fase di studio e di valutazione, da parte della Perco e di De Melis, delle migliaia di scatti realizzati fino ad individuare la sequenza più idonea che potesse non solo assicurare la corretta informazione scientifica ma essere in grado di trasmettere ai visitatori il messaggio culturale e antropologico che sottende. Nelle sequenze la frammentazione dell'elemento culturale enfatizza moltissimo le mani delle persone e i volti, risultando in tal modo estremamente efficaci da un punto di vista di museografia e mediazione emozionale.

Tra gli elementi peculiari dell'allestimento vi è lo sforzo di attribuire priorità non tanto, o non soltanto, alla funzione di conservazione ma a quella della valorizzazione delle testimonianze; una caratteristica del Museo, evidente fin da subito, e che accompagna tutta l'esposizione, è la commistione tra oralità, scrittura, visualità: tre forme diverse di narrazione in stretta relazione, con diverse modalità di elaborazione logica e di capacità di comunicazione culturale. L'esposizione di Seravella disinnescò lo stereotipato scontro tra scrittura e immagini⁴⁷⁶, il discorso museografico antropologico è reso attraverso il ricorso ad un'iconologia innovativa, a una comunicazione che esalta sia la percezione visiva che uditiva, all'uso delle immagini, al significato simbolico dell'oggetto-segno il quale è interpretato e messo a disposizione del visitatore in modo che possa coglierne la densità in modo empatico e culturalmente arricchente.

Il Museo presenta una sua personalità ben distinta: non illustra oggetti o li viviseziona, ma restituisce idee scientifiche, relazioni, interrogativi, l'oggetto diviene lo strumento per mostrare un'idea, l'uomo che lo usa. In questo modo si ampliano sia la complessità della sua lettura e sia le possibilità di racconto della cultura locale; inoltre sottolinea sia uno sforzo museografico per adeguare il proprio messaggio, e il linguaggio usato per comunicarlo, sia uno sforzo museologico più in linea con una definizione di museo più "attuale" soprattutto riguardo alla sua *missione* sociale⁴⁷⁷ in riferimento alla comunità locale.

Il Museo di Seravella non intende fare una sintesi generica della cultura popolare di quel territorio ma approfondire specifici temi emersi nel corso delle ricerche e delle attività di studio

⁴⁷⁶ Nonostante il dominio incontrastato delle immagini nel mondo contemporaneo ancora si tende a svilirne il valore culturale a favore della scrittura. Cfr. MARAZZI A., *Antropologia visiva*, Roma, Carocci, 2002.

⁴⁷⁷ Si sottolinea come il termine missione sia diverso da finalità, e in questo caso preferibile, perché implica anche la visione del mondo di chi il museo l'ha voluto e del perché della sua esistenza.

intraprese dal 1979 in collaborazione con il Centro di Documentazione⁴⁷⁸ e il Gruppo Folklorico di Cesiomaggiore.⁴⁷⁹ Nel caso specifico, siamo in presenza di tre tematiche principali che si svolgono lungo il percorso espositivo permanente con conseguente inserimento di oggetti nell'allestimento, tematiche e percorso sono il risultato di altrettante indagini sul territorio, di analisi delle richieste culturali; dato che, in questo caso, il Museo è provinciale, quest'ultimo deve fare i conti con una comunità di riferimento molto eterogenea (pur con certi elementi di omogeneità) che si spalma su tutto il territorio bellunese, il quale ha una struttura morfologica e fisica altrettanto eterogenea (le differenze tra valle e valle, anche se logisticamente vicine, possono essere enormi) e conseguentemente con paesaggi culturali altrettanto diversi.

Il percorso parte dall'atrio dove è subito evidente un discorso introduttivo che punta a focalizzare l'attenzione del visitatore sulla vita dietro gli oggetti, sugli oggetti che, in qualche modo, parlano, sul valore dell'oggetto che va là di là della forma e della sostanza di cui è composto.

Il piano terra si divide in due parti: in una parte si snoda il percorso sulla cultura alimentare tradizionale che ha nella cucina, un fulcro di attenzione fondamentale e si concluderà nella stanza sulla biodiversità che è anche l'ultima stanza in ordine di realizzazione infatti è stata completata nel 2011; in un'altra zona del medesimo piano, separata idealmente dall'atrio, c'è la sezione della collezione Mazzotti che è conservata ed esposta a sé stante, proprio perché rappresenta un esempio di collezionismo privato, focalizzato soprattutto verso un artigianato di pregio.

Al primo piano gli oggetti passano a una funzione di *medium* molto particolare perché si è dato largo spazio alla cultura intangibile declinata in alcune delle sue diverse sfumature immateriali: il racconto, la fiaba e l'ascolto delle storie, il canto, i suoni e la musica sono forse le tematiche più facilmente riconducibili alla cultura dell'immaterialità, ma poi ecco i segni sotto forma di scrittura, di lingua e dei marchi, le posture del corpo, tutta la drammaticità delle migrazioni, della condizione di emigrante in Brasile, alla dolcezza e all'amarezza del baliatico.

Il secondo piano invece è tutto giocato sui rapporti tra uomini e animali e tra uomini e vegetazione, il piano è più raccolto, le stanze si fanno ancora più piccole, quasi intime, qui si narra della relazione tra natura e uomo secondo aspetti più "noti": pascolo, transumanza, pastorizia, lavoro in malga, domesticazione degli animali e caccia ai selvatici.

⁴⁷⁸ Il Centro, come già accennato, fu istituito nel 1978 dalla Comunità Montana Feltrina e ha sede nel Museo di Seravella.

⁴⁷⁹ I risultati delle ricerche trovano la loro parziale pubblicazione nella serie i "Quaderni", diretti da Daniela Perco. Tra le pubblicazioni, a titolo di esempio, oltre alla più recente in ordine di tempo, la n.18 del 2013, *Montagne di Cibo. Studi e ricerche in terra bellunese*, già citata, si ricorda la n. 4 del 1984, *Balie da latte*, la n.12 del 1995, *Ciòde e Ciòdete. Emigrazione stagionale di donne e ragazzi dal bellunese al trentino*, la n. 16, del 2001, *Leggende e credenze di tradizione orale*, la n.17 del 2002, *Uomini e pietre nella montagna bellunese*.

È necessario ricordare che, nonostante questa divisione per piani, il percorso complessivo è libero, non esiste un itinerario prestabilito, i piani possono anche essere visitati anche indipendentemente l'uno dall'altro, o in ordine inverso, la scelta è completamente libera. Anche la disposizione logistica di ogni piano permette una certa libertà di scelta delle stanze da visitare o dell'ordine da seguire.

Si deve sottolineare come i principi dell'allestimento adottati sono molto chiari: oltre alla già citata ricerca scientifica come punto di partenza imprescindibile⁴⁸⁰, si evidenzia come l'esposizione di oggetti risulta sempre finalizzata a uno specifico obiettivo ben preciso e chiaro fin da subito, non solo selezione dell'oggetto ma la pertinente ricerca di informazioni intorno all'oggetto in riferimento al suo contesto, alle modalità di costruzione, al suo uso.

È altrettanto chiaro che si è cercato di dare il più possibile una rappresentatività provinciale a questo museo, fare in modo cioè che tutte le diverse parti della provincia fossero espresse da un punto di vista geografico, pur con le già espresse difficoltà di restituire un territorio così poliedrico come il bellunese nella sua complessità e totalità, e con l'inevitabile maggior presenza di testimonianze provenienti dal territorio immediatamente più vicino come le zone del Feltrino e della Val Belluna.

Naturalmente è stata anche fatta una selezione su cosa inserire nell'allestimento; quindi il Museo pur avendo, ad esempio, molto materiale sulla filatura o sulla agricoltura tradizionale locale, ha deciso di non avere una sezione specifica su questi temi.⁴⁸¹ Questo perché nel progetto si è dovuto necessariamente fare i conti con il poco spazio a disposizione, come già accennato, la sede è una villa patrizia con numerose stanze ma di piccole dimensioni, stanze che nella villa padronale erano in origine salottini o camere da letto, di conseguenza, sarebbe stato estremamente difficile poter allestire in modo esaustivo in questi spazi tematiche come la tessitura o alcune pratiche legate all'agricoltura che avrebbero richiesto un allestimento con inserimento di oggetti di grandi dimensioni.

In realtà però l'approfondimento dell'analisi sul progetto museografico con la Curatrice ha evidenziato che, oltre a questo indubbio condizionamento oggettivo, sono state fatte delle scelte a monte ben precise e diverse dal consueto: scelte che si sono focalizzate e hanno cercato di evidenziare alcuni dei fenomeni culturali maggiormente sentiti e ritenuti importanti per questi

⁴⁸⁰ In un sistema espositivo i tre elementi fondamentali della museografia da considerare sono: la fase ricerca-progetto- allestimento; la comunità locale; il pubblico. Considerare solo il primo rende il museo troppo razionalistico, solo il secondo rischia di diventare un museo ripetitivo, acritico, isolato, solo il terzo si rischia una comunicazione troppo spettacolare. È necessario intrecciare tutti e tre i livelli. Per un approfondimento si veda CLEMENTE P., *Il terzo principio della museografia*, pp. 107-117.

⁴⁸¹ Nonostante, ad esempio, il museo disponga in magazzino di sei telai, aratri e molto altro materiale interessante.

luoghi e per chi vi abita: ecco quindi la decisione di rappresentare il fenomeno del baliatico mercenario, il quale è stato molto considerevole nel territorio feltrino o l'emigrazione in Brasile (il territorio bellunese è stato un territorio di grande emigrazione) o la scelta etica e antropologica che sottende la stanza denominata "In pendio", una stanza dedicata alle quotidiane difficoltà di muoversi e spostarsi in questi luoghi, una stanza che invita alla riflessione, attraverso l'osservazione, di cosa significhi veramente il vivere in montagna e ciò che lo differenzia.

Se dietro all'allestimento di ogni stanza o piano c'è quindi una ricerca e ci sono delle selezioni tematiche molto forti, c'è anche il tentativo di creare una narrazione etnografica composta con, relativamente, pochi oggetti esposti, accompagnati da immagini significative e, se possibile, da dei brani sonori o dei filmati. L'analisi ha evidenziato il tentativo di raccontare utilizzando sempre almeno quattro tipi di linguaggio diversi: la scrittura, i materiali sonori e/o filmici (ma senza che questi diventino mai un elemento prevaricante, lasciando libera la scelta di ascolto), le immagini d'epoca e alcune immagini più attuali che di solito si concretizzano attraverso il citato uso di studi cronofotografici e, naturalmente, l'oggetto che resta comunque un elemento imprescindibile, centrale per il discorso museografico.

Ci sono altri due elementi da tenere in considerazione: da un lato il visitatore ha la totale possibilità di non utilizzare nessun strumento di supporto fornito, può scegliere di non leggere nulla: nessuna didascalia, nessun pannello esplicativo, di non utilizzare le postazioni multimediali per approfondimenti filmici e sonori, di guardare solo gli oggetti e le immagini; questa è un'evenienza che è stata tenuta in considerazione, ecco perché l'allestimento è stato concepito anche in modo che il visitatore possa ricevere comunque delle informazioni semplicemente attraversando lo spazio e attingendo alla sua esperienza e sensibilità.

Un secondo elemento è rappresentato dal fatto che per l'allestimento nel Museo non sono stati selezionati gli oggetti in base a un supposto pregio estetico, anzi, si è cercato di evitare di esporre solo oggetti esteticamente belli, proprio perché il valore dell'oggetto spesso non risiede nella componente estetica.

In generale, gli allestimenti sono allestimenti essenziali, lineari, ma mai banali. La possibilità di lettura quindi è aperta a tutti i fruitori, normalmente il pubblico infantile o i ragazzi (mediamente sono scuole medie o elementari) hanno bisogno di una mediazione specifica, quindi il Museo organizza dei laboratori didattici e dei percorsi didattici: i fruitori più giovani vengono accompagnati nella visita da degli operatori didattici (di solito giovani antropologhe) e si sono approntati degli spazi specifici in ogni stanza per i più piccoli (composti da tavolini, fogli, matite colorate, proposte di attività in tema) dove i bambini che vengono individualmente con le famiglie

possano trovare spunti di riflessione adatti per la loro età.⁴⁸² Inoltre in ogni stanza sono presenti delle schede mobili di inquadramento generale alla stanza in lingua inglese e tedesca.

Se parlando di musei dedicati alla cultura materiale, non possiamo fare a meno di pensare alle impostazioni teoriche di Cirese *versus* quelle di Clemente⁴⁸³, vale a dire l'oggetto come documento *versus* la sua funzione evocativa, qui a Seravella abbiamo senza dubbio un compromesso. La Curatrice, Daniela Perco, infatti, è stata allieva di Cirese⁴⁸⁴ ma c'è nelle sue scelte il tentativo di utilizzare l'oggetto anche per il suo valore evocativo, lo sforzo talvolta di utilizzare, spazio e soldi permettendo, un linguaggio della modernità, di codici comunicativi che si intrecciano.

Certo l'allestimento, o se vogliamo utilizzare il termine, la scenografia è importante, si può giocare con essa ma la lezione di Cirese e quella di Clemente, qui nel Museo, si fanno sentire: per la Curatrice l'oggetto, nonostante in alcuni musei si tenda a farlo scomparire, continua ad avere una presenza importante⁴⁸⁵, è materia, è forma, è significato e non può essere eliminato, ma nello stesso tempo non può essere l'unica presenza, la presenza invasiva; Daniela Perco rifugge qualsiasi idea di tipologizzazione, il raffronto di tutti le tipologie possibili di un oggetto, le interessa sì, ma fino a un certo punto, e sicuramente non può essere l'elemento preponderante del progetto di un allestimento museografico.

Come si è cercato di sottolineare una delle possibili soluzioni adottate a Seravella per non appiattare il fare è quella di documentare molto, anche se i filmati e le immagini non possono restituire tutto; si è puntato molto sui supporti visivi per rendere soprattutto certe posture e gestualità. Certo in un allestimento non è facile ideare una mediazione comunicativa vincente anche perché, come sottolineato dalla stessa Perco, i visitatori generalmente non leggono molto, si stancano presto e la lettura in piedi o camminando non è certamente semplice, in quest'ottica i supporti visivi sono un'alternativa ottima; il Museo inoltre sta progressivamente provvedendo al rifacendo tutte le didascalie dato che quest'ultime invece vengono lette più frequentemente, al contrario dei testi di introduzione generale e dei pannelli esplicativi, che tendono a scoraggiare la lettura o vengono letti sono in modo parziale, anche se, nel tentativo di risolvere questa

⁴⁸² La didattica museale sarà oggetto del prossimo capitolo.

⁴⁸³ Come abbiamo visto nel primo capitolo, per Cirese il museo deve parlare una sua lingua, l'oggetto è un documento di cultura materiale, quindi la necessità di un suo recupero in una prospettiva storica con attenzione non solo all'aspetto materico ma alla sua funzione sociale e culturale. Il passaggio dalla vita al museo può avvenire attraverso l'uso di metalinguaggi (video, fotografie, audio), il linguaggio museale è diverso dal linguaggio della vita. Per Clemente l'oggetto non è un documento ma un testimone di vita vissuta, un pezzo di biografia, ha una funzione evocativa. Il visitatore deve essere esposto a codici diversi oltre agli oggetti e poi interpreta con le sue poetiche, non necessariamente quelle trasmesse. Si veda CLEMENTE P., *Il terzo principio della museografia*.

⁴⁸⁴ "Per me Cirese è stato un faro, un maestro di rigore, da lui ho preso molto l'importanza dello studio prima di tutto, della ricerca, cosa c'è dietro gli oggetti, come ricollocarli, ma anche Clemente con le sue suggestioni è stato preso in considerazione, come anche suggerimenti di altri studiosi come Vincenzo Padiglione".

⁴⁸⁵ Non è sempre così, si veda, ad esempio, il Museo del Brigantaggio di Itri (LT).

problematica, quelli pensati per l'allestimento delle sale a Seravella non sono mai, generalmente, più lunghi di una cartella e mezza scritta con il programma Word.

L'impressione che chi scrive ha avuto fin dalla prima visita dell'esposizione permanente del Museo è che vi sia l'impegno costante di fare del museo non una porta aperta solo verso il passato ma anche verso il futuro e la contemporaneità. In questo Museo etnografico attraverso gli allestimenti, i seminari, le iniziative culturali e i laboratori la contemporaneità è sempre presente e il passato diviene un modo per riflettere sul presente senza una cesura netta⁴⁸⁶.

Per far questo però ci vuole professionalità non solo alla base delle scelte teoriche, ma in tutto ciò che ruota attorno al museo. Questo è uno dei pochi Musei in cui si fa ricerca, è un museo-guida a livello regionale, nonostante la scarsità di fondi. Poco personale, pochi finanziamenti, poca visibilità questi, come si è già evidenziato, sono problemi comuni a molti musei etnografici: poco considerati, i beni DEA sono guardati con sufficienza. Per far funzionare un museo etnografico però è necessaria la professionalità, come sottolinea la Perco: "Senza professionalità, si può fare forse un buon allestimento ma se poi non si fa camminare il museo, rimangono delle cattedrali nel deserto. Quello che conta è che il museo funzioni e quindi cercare oggetti, fare ricerca, inventariare, restaurare e questa è solo una parte del lavoro; c'è la biblioteca che cresce e bisogna stargli dietro, inventariare i beni immateriali: è un lavoro continuo ed è un lavoro di relazione; bisogna creare relazioni sul territorio e poi nei dintorni, partecipare ai convegni, coltivare rapporti con università e imprese locali, questo ti consente di essere dentro le cose. Il museo non può essere statico, le ricerche sono fondamentali anche per un confronto con la contemporaneità".

6.3 IL MUSEO DI VITA VISSUTA

Come già accennato l'esposizione permanente, che costituisce il nucleo principale del Museo, è ospitata nel corpo padronale della villa ottocentesca ristrutturata e in un annesso ad essa collegato che era destinato in origine all'allevamento dei bachi da seta.

L'ingresso al piano terra, come del resto la maggior parte delle stanze del Museo, non è molto ampio, vi si accede attraverso una porta a vetri e sulla sinistra si trova una piccola *reception* che funge anche da *bookshop*; proprio di fronte all'entrata vi è un'altra porta a vetri che conduce al giardino della villa⁴⁸⁷. Alle pareti alcuni pannelli esplicativi che raccontano brevemente la storia del

⁴⁸⁶ Si veda anche CLEMENTE P., *Il terzo principio della museografia*, pag. 37.

⁴⁸⁷ Nel complesso tutta la stanza è ben illuminata sia dalla luce naturale che filtra dalle porte a vetri sia dall'impianto artificiale, le pareti mantengono, dopo la ristrutturazione, tracce dell'originale fregio color verde acqua su sfondo chiaro. Il pavimento è originale costruito con pietra locale di Cerniai.

museo, l'inquadramento storico della località di Seravella⁴⁸⁸, dell'attività e delle finalità del Parco Nazionale Dolomiti Bellunesi.⁴⁸⁹

C'è subito un aspetto che colpisce l'attenzione: su una delle pareti è posta un'installazione articolata in più parti: vi sono due testi che descrivono uno, l'importanza e il ruolo del museo etnografico, sottolineando l'utilizzo di un linguaggio comunicativo diverso e composito, l'altro le storie che si celano dietro agli oggetti, la difficoltà di restituire al visitatore il contesto socio-economico, di poter entrare in sintonia con essi attraverso un discorso museografico che li renda intelligibili ma che riesca anche a renderne la complessità di relazioni. Questi testi introduttivi mettono fin da subito in chiaro che questo non è il solito museo di tradizioni popolari ripetitivo, visto e rivisto; che c'è un altro modo di parlare di cultura materiale.

Nell'installazione sono presenti cinque oggetti in tutto: quattro di questi sono accompagnati, oltre che dalla didascalia⁴⁹⁰ che in questo caso contiene anche il nome del proprietario dell'oggetto e la sua occupazione, da una fotografia della persona, una foto in bianco e nero che lo ritrae nel suo vissuto quotidiano, volti, sorrisi e momenti intimi. Questi oggetti sono rispettivamente un reliquiario, un richiamo per quaglie, una morsa da banco per occhiali, un coltello da petto in uso ai seggiolai (Fig.5).

Ricreare il contesto, esplicitare la funzione d'uso, le tecniche costruttive, le valenze simboliche non potrebbe esaurire la complessità delle relazioni che quell'oggetto ha intrattenuto con la persona che l'ha usato: il vissuto dietro all'oggetto non si può ricostruire completamente, ma si può cercare di trasmettere la consapevolezza che gli oggetti non sono muti, a modo loro, hanno una voce. Ecco perché sfiorando le fotografie degli oggetti, presenti su un lato dell'allestimento, inizia una registrazione sonora con le testimonianze orali che legano quell'oggetto al suo donatore, evidenziando il valore affettivo celato dietro manufatti all'apparenza tutti uguali.

Il quinto oggetto esposto è forse uno dei più importanti del Museo: si tratta di una canottiera in lana grezza⁴⁹¹ consunta e rammendata; non è certamente bella esteticamente, non è certamente attraente, eppure ha una capacità attrattiva enorme perché quel manufatto, rammendato con centinaia di pezzi di altre canottiere e calzini, è prima di tutto un simbolo: simbolo della miseria, dell'arte di arrangiarsi, di aggiustare, della capacità femminile di mettere insieme i pezzi in senso

⁴⁸⁸ Posizionato in verità un po' troppo in basso rispetto alla visuale media.

⁴⁸⁹ È presente anche una postazione multimediale *touchscreen*, dove è possibile approfondire sia il tema del Parco nazionale delle Dolomiti Bellunesi, sia quello dei musei della provincia di Belluno.

⁴⁹⁰ Le didascalie del Museo propongono prima il o i nomi dialettali dell'oggetto, poi quello italiano. Alcune contengono inoltre la tipologia del materiale, la descrizione dell'uso, la località di provenienza e l'epoca. Altre didascalie presenti nel Museo contengono anche altre brevi informazioni su pratiche relative all'oggetto e approfondimenti in linea con il tema della sala. Tutte le didascalie riportano il nome di chi ha donato l'oggetto al Museo.

⁴⁹¹ Proviene da una località vicino a Feltre ed è dei primi del Novecento.

metaforico, di utilizzare la materia fino in fondo, inoltre trasmette una lezione attualissima perché invita a riflettere sul non sprecare, sulla parsimonia, sullo sfruttare le risorse del proprio territorio in modo consapevole (Fig.4).

Se chi scrive dovesse scegliere il titolo di questa stanza sarebbe stato “Il progetto svelato” perché l’ingresso rappresenta il cuore pulsante del percorso espositivo e quindi del Museo stesso: appena varcata la soglia del Museo il discorso antropologico sotteso si palesa, si manifestano chiaramente le intenzioni di chi quell’allestimento l’ha progettato: un discorso che mira a rappresentare in modo metaforico e evocativo una diversità culturale ma nei suoi aspetti più impliciti e meno scontati.

L’aspetto riflessivo della museografia etnografica, oggetto di dibattito teorico per anni, qui si è concretizzato attraverso un progetto comunicativo che non solo è trasparente, ma si basa sia su una serietà scientifica sia su una poetica rappresentativa interessantissima. La più volte citata narrazione etnografica già dall’atrio prende corpo e sostanza: l’oggetto è accostato a un volto, a una voce ma così facendo, in realtà quella voce racconta sé stessa più che l’oggetto, con tutte le sfumature che appartengono all’oralità (le incertezze, le pause, l’inflessione dialettale, i sentimenti). Non è possibile trasmettere in forma scritta le suggestioni che questi racconti suscitano nei visitatori, ma è certo che soltanto attraverso l’osservazione “dell’esperienza visita”, si può affermare come *la voce che sta dietro all’oggetto* penetra profondamente nella coscienza e stimola nel pubblico una capacità di osservazione che servirà loro come chiave di decodificazione per tutte le altre stanze del Museo.

Il consueto circuito comunicativo unidirezionale, calato dall’altro, si allenta, *questo discorso* è comunicato attraverso un linguaggio che suscita emozioni e riflessioni che nulla hanno a che fare con le solite immagini stereotipate della cultura agricolo-silvo-pastorale del territorio, e aprono uno spazio di negoziazione dove è possibile instaurare un rapporto con quella cultura locale sia recuperando una propria dimensione del passato, sia stimolando una comprensione delle proprie radici utilizzando le proprie risorse culturali.

All’interno del Museo, secondo chi scrive, vi sono alcuni oggetti particolari che corrispondono alla tipologia di risonanza-oggetto vista nel primo paragrafo, oggetti che si suppongono contestuali ma che assumono vita propria e “competono” con altri oggetti diventando singolarmente espressivi, non come sfondo di pratiche ma come pratiche rappresentative interessanti in sé. Uno di questi è rappresentato proprio dalla canottiera che rappresenta un elemento di discontinuità molto forte e che gioca un ruolo capitale nel discorso complessivo evidenziando problemi e relazioni significative che vengono percepite grazie alle emozioni che l’oggetto suscita; il progetto è svelato anche a livello emotivo.

Attraverso questa sofisticata operazione di meta-comunicazione museografica adottata nell'ingresso del Museo si è reso possibile far capire come gli oggetti non siano passivi, ma diventano significativi, testimoni attivi nel momento in cui interviene una mediazione che non analizza l'oggetto, ma vive l'oggetto e focalizza la sua attenzione su chi quel quell'oggetto lo viveva.

Il filo invisibile che lega tutto il percorso museale si è già impadronito del visitatore, anche se, in alcuni casi, ancora non se ne rende conto, già sta scavando dentro di lui, si inizia a capire il valore che questo patrimonio culturale aveva e ha per la comunità locale, un patrimonio culturale che si è fondato sulla *mobilità dei suoi portatori*⁴⁹², mobilità che si configura come fattore riequilibratore del rapporto popolazione e risorse, sulla capacità di *tenere insieme i pezzi*⁴⁹³, di *sfruttare a pieno le risorse* di un ambiente duro e difficile, pur rispettando il territorio; un patrimonio culturale che però non si configura solo come marginalità o miseria ma che racconta anche di strategie adattative, di ingegnosità e creatività.

Se gli oggetti sono dunque fonte per raccontare delle storie, è la storia stessa a essere messa in scena nella rappresentazione museale, sono gli uomini ad essere in primo piano per parlare, attraverso le loro storie, del territorio. Quello che si è riusciti a creare, in questa sala, è un'operazione museografica straordinaria perché il museo non si raffigura più come un mero conservatore e restitutore di memorie, ma queste memorie le plasma, le interpreta, le forma, prendendosene la responsabilità etica: dando una sua interpretazione dell'identità e della memoria della comunità locale permette anche il movimento inverso, un'andata e un ritorno, permette alla comunità locale di esserne coautrice: il museo-fucina di idee apre le sue porte.

Dall'ingresso, sulla sinistra, si apre la sezione del museo dedicata all'alimentazione. Questo segmento dell'esposizione si concentra sulla cultura alimentare tradizionale delle popolazioni rurali della provincia di Belluno evidenziando aspetti e pratiche quotidiane e festive tra la fine del XIX e il 1960.

Si inizia con un lungo corridoio dove sono collocate due vetrine, nicchie e molti oggetti "liberi"⁴⁹⁴ tutti legati al tema⁴⁹⁵, il pannello esplicativo individua chiaramente e concisamente il tema sottolineando come il sistema alimentare sia una chiave di lettura privilegiata per la conoscenza e comprensione di una società.

⁴⁹² Sia il lavoro dei seggiolai che quello degli occhialai, rappresentato da due degli oggetti esposti, erano lavori ambulanti, spesso svolti fuori dal territorio bellunese o della regione.

⁴⁹³ Nel quale le donne giocarono un ruolo chiave come si evidenzierà nel corso dell'esposizione.

⁴⁹⁴ Con questo termine si intende un oggetto esposto senza alcun tipo di protezione, sono oggetti che si prestano ad un'osservazione ravvicinata, a 360°, e, pur con le dovute cautele, a essere toccati.

⁴⁹⁵ Il corridoio ha uno sfondo delle pareti di color bianco, luce prevalentemente artificiale, ben bilanciata, pavimento d'epoca in pietra rosa locale (cava monte Perina).

Nel corridoio, che presenta oggetti molto interessanti che in questa sede non possono essere approfonditi se non in piccolissima parte, vi sono almeno due aspetti che meritano un'analisi più specifica: innanzitutto quello che colpisce è la grande fotografia d'epoca che affianca il pannello introduttivo alla sezione; quest'ultimo titola: "Il linguaggio del cibo"; si tratta di una fotografia scattata in zona Cadore nel 1930 circa che raffigura tre donne con abiti modesti e scarpe consunte⁴⁹⁶: un'anziana seduta in penombra su una scala di legno, una ragazzina e una donna adulta sedute in primo piano su uno scalino in pietra, seduto vicino a quest'ultima, appoggiato a lei fisicamente, un bambino magro e dagli occhi stanchi; la donna ha in mano una ciotola e sta dividendo il suo pasto con il piccolo, nessuno dei soggetti guarda l'obiettivo.

Questa scelta, e il messaggio sotteso, di per sé molto coinvolgente da un punto di vista emotivo, è amplificata ancora di più dall'aggiunta, sopra un supporto di ferro isolato accanto al pannello, di una semplicissima ciotola in legno la cui forma richiama quella della fotografia. Anche in questo caso l'oggetto estremamente comune, banale, accostato alla fotografia acquista un'unicità forte, diventa un oggetto-risonanza e non si può non pensare alle condizioni di difficoltà, di penuria di cibo, di malnutrizione, di dieta squilibrata, alla cattiva conservazione degli alimenti che doveva caratterizzare alcune di queste zone. Siamo in presenza di una descrizione densa, attraverso un'associazione poetica, si sviluppa un rapporto inatteso tra oggetto e fotografia.

Il secondo elemento da segnalare è rappresentato dalle due serie di cronofotografie di De Melis: si tratta di due fila, rispettivamente composte da dieci e otto immagini, posizionate al di sopra di una serie "libera" di mortai e macina granaglie in pietra o legno. Le immagini raffigurano due preparazioni di alimenti tradizionali: uno del territorio di Sappada, il *ghepiĉta kropfn* (lett. pasta pizzicata)⁴⁹⁷, una del territorio locale (cesiolino), la focaccia pasquale⁴⁹⁸, oltre alla didascalia che sottolinea chi fa e cosa sta facendo, descrivendo inoltre ingredienti e pratica, le cronofotografie rappresentano, come già accennato, un elemento fondamentale all'interno delle scelte di linguaggio museale per la loro capacità di restituire una serie di aspetti immateriali: innanzitutto il gesto, il movimento dell'azione di preparazione come la caduta della farina sul tavolo, le mani (non a fuoco,

⁴⁹⁶ Indossano gli *scarpet*, una scarpa tradizionale la cui suola è composta di strati (dodici, quattordici) di tela trapuntata a mano. Il lavoro di preparazione per rendere gli strati compatti è molto duro, anche perché si usa un filo di canapa doppio attorcigliato e per tirarlo si fa molta fatica (oggi si utilizza circa un gomito di canapa ma un tempo, essendo usate anche per lo sterrato, le soles erano ancora più spesse e resistenti e il lavoro ancora più faticoso).

⁴⁹⁷ Sono ravioli di rapa gialla e menta consumati in brodo o con burro fuso e ricotta affumicata durante le festività. Le fotografie sono del 2008, i ravioli sono preparati da Barnardina Piller Puicher (classe 1921).

⁴⁹⁸ Le immagini sono del 1995, i soggetti coinvolti sono Italo e Maria Teresa De Bastiani, per la fase si impasto si utilizza una specie di impastatrice in legno a leva detta *gramola* che è esposta nelle vicinanze della fotografia. Molto bello che nelle fotografie si vedano i nipoti della coppia che partecipano alla preparazione.

mosse) che impastano, il rullo del mattarello, il pizzico che le mani compiono sulla pasta per fare il raviolo). De Melis afferma:

Guardare le mani, le mani che fanno. Guardale con la lente della ripresa: mentre fanno da mangiare. E siamo alla *performance*, all'esecuzione: la ricetta è la partitura. Nel caso della pietanza tradizionale, la partitura, naturalmente orale, rifletterà il modello di un sistema di sapori dal repertorio condiviso: condiviso, ma anche variato, di famiglia in famiglia, di cucina in cucina, e trasmesso –è qui il caso di dirlo- di bocca in bocca.⁴⁹⁹

La comunicazione museale, la mediazione culturale a Seravella passa, sempre, per *guardare il fare*, in tutte le occasioni in cui saranno presenti le cronofotografie lungo il percorso, la danza delle mani sarà fissata da De Melis attraverso filmati o fotografie e montata in modo da restituire l'immaterialità del ritmo del fare. Questo aspetto è infatti altrettanto evidente nel filmato proiettato in una saletta che si affaccia sul medesimo corridoio che riguarda la Sagra di San Marcello che si svolge il 15 gennaio a Umin (Feltre).⁵⁰⁰

Ritornando per un attimo agli oggetti presenti nel corridoio, si sottolineano due vetrine⁵⁰¹ con all'interno oggetti senza didascalie, ma tutti in relazione funzionale tra loro, relativi alla preparazione o al consumo del cibo, vi sono state inserite però, per dare senso al discorso, piccole fotografie d'epoca che ritraggono donne in cucina, famiglie a tavola nella *stua* o merende all'aperto durante la fienagione, occasioni legate alla quotidianità. Lungo il corridoio, alcuni oggetti liberi, come una piccola serie di sei taglia pane, uno schiaccia patate, pentole in rame da camino forniscono l'occasione, grazie alle didascalie, per parlare di tutto ciò che sta dietro al manufatto: pratiche alimentari (rito del *pan dei mòrt*), stili alimentari (il ruolo della patata nell'alimentazione dell'epoca o della polenta), la mobilità (il calderaio ambulante). Su una parete spicca una serie di oggetti: sono treppiede in ferro per appoggiare le pentole, pur essendo esposti in serie, facendo notare le diversità di lavorazione, non rappresentano una banalizzazione, anzi, spicca nettamente, come molte testimonianze di visitatori hanno confermato, una "sorta di modernità" del *design*.

Qui, come in tante altre sale, l'osservatore attento noterà il discorso partito dall'atrio del tenere insieme i pezzi, ovunque nel museo, sono esposti "rattoppi", esposti proprio a favore di sguardo: che siano ciotole, paioli, padelle, mestoli, tutto veniva sfruttato, adattato e riutilizzato fino all'estremo.

⁴⁹⁹ DE MELIS F., Saperi e sapori nella tradizione veneta: il senso di una ricognizione cinematografica, in I. DA DEPPO, D. GASPARINI, D. PERCO (a cura di), *Montagne di Cibo. Studi e ricerche in terra bellunese*, pag. 419.

⁵⁰⁰ Registrata dal De Melis nel 2007, il filmato dura circa quindici minuti e sintetizza perfettamente questa danza di mani che accompagna tutte le fasi sia di celebrazione, che di preparazione dei cibi, sia il consumo. Il pannello esplicativo all'ingresso della saletta spiega molto bene e in poche parole il contesto, la festa di celebrazione del santo taumaturgo con la benedizione del cotone e la convivialità che segue il rito liturgico con il consumo di cibi invernali quali *pita* (gallina) lessa con il cren, la trippa, etc. Per approfondimenti si veda: Da Deppo I., *Sagre e feste gastronomiche in provincia di Belluno*, in I. DA DEPPO, D. GASPARINI, D. PERCO (a cura di), *Montagne di Cibo. Studi e ricerche in terra bellunese*, pp. 391-418.

⁵⁰¹ Ben illuminate, poco profonde e alte tutta la parete.

La stanza forse più importante di questa sezione e che si affaccia sul corridoio appena descritto è quella dove è stata allestita in modo dettagliato una cucina con materiali databili tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento: tavolo, sedie, madia, pentole, piatti, padelle, bricco per il latte, scodelle, taglieri, spianatoia, lampadario, posate, trappola per mosche, madie, foto di famiglia alle pareti, filatoio...L'allestimento è ubicato proprio nel locale che originariamente ospitava la cucina della villa padronale, infatti non solo è presente il *larin*⁵⁰² originale della villa, ma anche in una stanzetta attigua, l'acquaio in pietra grigia locale⁵⁰³ (Fig.7,8,9).

In questa stanza poco spazio è lasciato alla comunicazione scritta e la comunicazione è affidata agli oggetti, durante lo studio sul campo, questa si è rivelata una delle stanze più interessanti del Museo ma anche quella che, nelle fasi iniziali di analisi, aveva suscitato maggiori perplessità in chi scrive perché, a prima vista, può sembrare un allestimento "scontato": un sistema di oggetti tutti dello stesso contesto calati in un ambiente idoneo, unito a una saturazione di oggetti. L'impressione iniziale sembrava confermata anche dal fatto che nei mesi di campo, durante i quali chi scrive ha osservando non solo le scelte museografiche, ma le sue ricadute, quindi il comportamento dei visitatori entrando nella sala, questa parte del Museo è una delle più apprezzate e che suscita più commenti positivi. Trattandosi del luogo originale della cucina della villa con un reale *larin*, quindi non una vera e propria ricostruzione, all'inizio dello studio sul campo l'osservazione si era indirizzata verso l'ipotesi di un apprezzamento dovuto a una sorta di evocazione di un'attività sociale nota a tutti (la cucina e ciò che vi ruota intorno) in senso nostalgico, alimentato dall'allestimento, simile a quello che hanno già visto, così ci si immagina un museo di cultura tradizionale popolare.

Questa però è un'analisi superficiale, già dopo poco tempo di osservazione, ci si rende conto che questa stanza con questo specifico allestimento, agisce in modo molto sofisticato sul visitatore: non è nostalgia dei bei tempi perduti, o meglio, non è solo questo: è vero che entrando in cucina molti ritornano con la memoria alla loro infanzia o al loro vissuto, o a un tempo passato mai esperito ma visto in modo romantico, ma c'è qualcosa di più: sentono una maggior familiarità, sono più rilassati, si trovano letteralmente immersi in un ambiente noto dove tutti gli oggetti sono liberi e, automaticamente, viene meno "l'effetto museo" dove non si può toccare nulla, tutto è asettico, la

⁵⁰² In gran parte della provincia il focolare della cucina, costituiva in realtà un ambiente "separato" dalla stessa che sporgeva rispetto al muro perimetrale della casa con un tetto autonomo e una cappa fumaria addossata alla casa, questo per tenere facilmente sotto controllo eventuali incendi, evitando di coinvolgere così tutto l'edificio. Intorno al *larin* si disponevano delle sedute (es. panche, sedie) dove tutta la famiglia si riuniva per scaldarsi intorno al fuoco (spesso unica fonte di calore di tutta la casa) e consumare i pasti. Proprio per l'importanza sociale e simbolica della cucina nella cultura tradizionale, punto più sacro della casa, il nome *larin* deriva molto probabilmente da Lari, gli spiriti protettori degli antenati defunti secondo la mitologia romana. I Lari vegliavano sulla famiglia e il suo buon andamento. Dal lat. *lar(es)*-focolare, derivato a sua volta dall'etrusco *lar*-padre.

⁵⁰³ In generale questi locali sono ben illuminati con un grande apporto di luce naturale.

barriera oggetto-visitatore cade, lo spazio di cui parlava Baxandall si amplifica, il visitatore qui si sente più parte attiva nell'esperienza visita, che sia solo o con l'operatore, *usa la stanza*, si siede attorno al *larin*, sulle sedie, sente di poter toccare gli oggetti e lo fa, agisce con il corpo. Se all'inizio il successo dell'allestimento era stato letto come effetto-nostalgico scontato, nel corso del lavoro sul campo si è evidenziato che la familiarità che questo ambiente suscita e che è dovuta in gran parte al fatto che il *larin* è reale, originale, non tipico, è una cosa ben diversa dalla nostalgia o dalla meraviglia dell'inusuale: il sentirsi chi a casa, chi comunque in un luogo confortevole e accogliente e non in una sala di un museo ha un'importanza non certo trascurabile nelle ripercussioni culturali e sociali dell'esperienza visita.

Un'esposizione la quale, per ora, chi scrive definisce partecipativa, che invita al dialogo tra esposizione e significati: il Museo non ha voluto mirare alla ricostruzione della naturalità delle cose, bensì alla riflessione e alla ricerca sulla natura delle relazioni tra individuo ed esperienza, tra storia e rappresentazioni del mondo, rappresentare la complessa rete di significati associati.

C'è poi un secondo aspetto che non deve essere trascurato nella pseudo ricostruzione della cucina inserita all'interno del tema alimentare cioè quello di focalizzare l'attenzione, anche se a livello inconscio, su un elemento para-alimentare ma fondamentale: il consumo comunitario, la convivialità, il mangiare insieme, che si traduce in un'attenzione al piatto, a quello che è nel piatto e intorno al piatto; il lavoro svolto al Museo non si traduce solo nel raccogliere oggetti e memorie ma anche nel contribuire al mantenere vivo il fare e i saperi. Quest'ultimo aspetto è evidentissimo nell'ultima sala della sezione della cultura alimentare tradizionale, sala intitolata alla domesticazione delle piante e alla biodiversità (Fig.6).

La finalità generale della sezione alimentare è quella di comunicare come ogni tradizione ha una sua tipicità, così anche quelle alimentari hanno il loro stile che lo differenzia dagli altri, e che la produzione alimentare tradizionale non coinvolgeva soltanto l'attività contadina in senso stretto ma anche quelle artigianali; nella maggior parte delle esposizioni però si dà normalmente rilievo alle tecniche lavorative e ai cicli produttivi, ma qui nel Museo di Seravella si è riusciti a rendere la tipicità alimentare andando oltre oggetti e tecniche: cioè documentando i tipi vegetali coinvolti in relazione al territorio, le loro caratteristiche gastronomiche, attenzione ai sedimenti territoriali, alla sapienza ambientale, ai saperi produttivi, ai modelli socio culturali, agli ecosistemi, alle permanenze, alle resistenze.

La dimensione identitaria di un prodotto alimentare, diviene manifestazione di una tradizione, della cultura della comunità che lo produce: in una situazione attuale che vede sempre più modelli alimentari standardizzati, il Museo si colloca nella contemporaneità creando un collegamento con una realtà attuale che riscopre tradizioni legate al mondo agricolo che

sembravano perdute e lo fa riconoscendo, e restituendo con l'esposizione, il valore culturale di una pratica alimentare (che include non solo prodotti del territorio ma convivialità, ritmi diversi, metodi di coltivazione, produzione, lavorazione ergo uno stile di vita) e anche il valore della biodiversità come fatto sociale totale che coinvolge pratiche sociali, tecniche consuetudinarie, conoscenze, saperi, tradizioni, innovazioni, relazioni ecologiche, colture, raccolta e trasformazione, conservazione, consumo, lavorazioni artigianali.

La sala della biodiversità a Seravella è l'ultima nata, classe 2010/2011, frutto di un lavoro di ricerca antropologica sul terreno durato sei anni portato avanti dal Museo in collaborazione con il Parco Nazionale delle Dolomiti Bellunesi e l'Istituto Professionale di Stato per l'Agricoltura e l'Ambiente di Vellai (Feltre)⁵⁰⁴ che ha documentato i processi di domesticazione delle piante da frutto e leguminose, delle strategie e pratiche di conservazione, che ha raccolto, catalogato una serie di informazioni agronomiche ed etnobotaniche su piante coltivate e spontanee, per poi passare a progetti di conservazione *ex situ* e *in situ* della varietà individuate.⁵⁰⁵

Consentire di valorizzare la dimensione culturale dei prodotti locali, della loro storia, tradizioni, riti, feste è risultato fondamentale perché le pratiche agricole sono legate alle pratiche alimentari e sono parte della cultura e dell'identità del territorio stesso. Il Museo ha avuto quindi un ruolo attivo nella salvaguardia della biodiversità territoriale, attraverso un'interazione di discipline che sono antropologiche, etnobiologiche, ecologiche, agrarie, e ha fatto sì che il Museo abbia potuto mantenere uno stretto rapporto con l'ambiente e il territorio locale, con l'habitat, le specie vegetali e l'ecosistema, le diverse culture le quali, in quest'ambiente, si sono sviluppate.

L'allestimento della sala testimonia, attraverso alcuni pannelli esplicativi e oggetti liberi, le indagini compiute che hanno portato all'individuazione di sette varietà di pero e sette di melo coltivati sul territorio, due varietà di legumi e due di piante spontanee; molto interessante anche la parte dedicata all'iconografia botanica con le tavole di Patrizia Pizzolotto⁵⁰⁶ e l'attenzione rivolta ad distinte tipicità del territorio quali altre tipologie di fagioli, patate, cavolo cappuccio e *mais sponcio*. In questa sala forse gli oggetti passano un po' in secondo piano e svolgono un ruolo ancillare al discorso più ampio sulla biodiversità e a un'evidente attività di coltivazione orientata alla ricerca del massimo di varietà (con maturazioni diverse e diverse resistenze ad eventuali parassiti) e di gusto senza guardare troppo alla massimizzazione della produttività e con il massimo rispetto del territorio. La scelta degli oggetti è principalmente orientata sia alla fase di coltivazione e raccolta,

⁵⁰⁴ Iniziato nel 1999, il progetto "Antropizzazione di un territorio: la biodiversità coltivata", è stato sponsorizzato da un finanziamento comunitario triennale all'interno di *LeaderII*, un secondo progetto è stato rifinanziato per un altro triennio fino al 2006 con la denominazione "Biodiversità coltivata: dalla catalogazione alla conservazione".

⁵⁰⁵ Per approfondimenti si veda il capitolo ottavo.

⁵⁰⁶ Per ulteriori approfondimenti si veda anche in questo caso l'ottavo capitolo.

sia a quella della conservazione (ruolo strategico fondamentale in questo ambiente dove la stagionalità ha un peso enorme), naturalmente sempre in stretto riferimento ai prodotti sopracitati.⁵⁰⁷ In aggiunta, la presenza delle menzionate cronofotografie, o di fotografie d'epoca, rende immediatamente efficace il messaggio che si sviluppa lungo le pareti. Molto interessanti i pannelli esplicativi con approfondimenti interessanti sulle tassonomie e su alcuni significati simbolici.⁵⁰⁸

In realtà tra gli degli aspetti più interessanti dell'allestimento vi è l'inserimento della piramide alimentare adattata all'epoca cioè al consumo alimentare nella montagna bellunese nella prima metà del Novecento. Come si vedrà meglio nel capitolo dedicato alla didattica, questo elemento rappresenta un punto formativo importante e che dà il senso complessivo della stanza, oltre che essere un po' la giusta conclusione del percorso sull'alimentazione⁵⁰⁹ (Fig.33). Questa sala in realtà è una delle testimonianze più concrete dell'impegno del Museo nei confronti della crescita culturale e sociale della comunità di riferimento e della sua capacità di musealizzazione attiva.

Ritornando sui nostri passi, rimanendo al piano terra del Museo, sulla destra rispetto all'entrata, vi sono tre stanze⁵¹⁰ che ospitano la collezione di Bepi e Nerina Mazzotti⁵¹¹, si tratta di alcuni oggetti (circa un centinaio) che facevano parte di una grande collezione etnografica e donati al Museo dalla figlia Anna Mazzotti Pugliese nel 2004.⁵¹²

È innanzitutto necessario premettere che per questa parte l'allestimento è concepito in maniera diversa rispetto al resto dell'esposizione pur mantenendo una linea di omogeneità visiva ma anche rispettando alcuni punti di convergenza con il discorso museale generale del Museo. Innanzitutto si tratta di una serie di oggetti raccolti nel corso degli anni dai Mazzotti in modo spontaneo, frutto della loro comune passione verso il mondo e la cultura alpina e di montagna. A differenza di altre

⁵⁰⁷ Camicia per la raccolta delle mele, strumenti e materiali per l'innesto, strumenti per la raccolta e l'essiccamento delle mele, tino per la fermentazione dei crauti, contenitori per i cereali, vagli...

⁵⁰⁸ Vi è poi la possibilità di consultare un *touchscreen* per approfondimenti e il libro risultato della ricerca.

⁵⁰⁹ Soprattutto con la presenza, nella piramide, della parte relativa alle piante e ai frutti spontanei.

⁵¹⁰ In questo caso le stanze sono di piccole dimensioni, illuminate principalmente con luce artificiale, si sono mantenuti nel restauro i pavimenti in mattonelle colorate e parte dei decori delle pareti o sul soffitto che facevano parte della villa ottocentesca.

⁵¹¹ Bepi Mazzotti scrittore, alpinista, strenuo difensore del paesaggio veneto, nasce a Treviso nel 1907 da padre romagnolo e madre trevigiana. La moglie Nerina Crétier valdostana, sorella del noto alpinista Amilcare, incontra Bepi nel 1933 grazie alla comune passione per la montagna. Sarà proprio la frequentazione della Valle d'Aosta, e in particolare del mercato di Sant'Orso verso cui confluivano diversi artigiani del legno, ad accendere in Mazzotti la passione per "l'arte popolare alpina" e per il folklore che lo accompagnerà per tutta la vita. Numerosi gli scritti su tematiche legate alle tradizioni popolari quali *Canti strapaesani*, raccolti e commentati da Bepi Mazzotti nel territorio trevigiano e armonizzati da Sante Zanon, datato 1930; l'organizzazione della Mostra delle Arti, dei Costumi e delle Tradizioni popolari della Marca Trevisana allestita nel 1938 a Treviso dalla quale poi è stato tratto l'omonimo volume.

⁵¹² L'allestimento di questa sezione è stato completato nel 2007, anno del centenario della nascita di Bepi Mazzotti. La figlia inoltre ha donato altre parti della collezione a musei della Valle d'Aosta e al Museo della Montagna di Torino.

forme di collezionismo spontaneo partite dal basso di cui abbiamo già accennato⁵¹³, questa quindi rientra in una forma di collezionismo più colta, che si è sviluppata negli anni di pari passo all'attenzione che Bepi Mazzotti concentrava sulla cultura tradizionale popolare alpina e in particolare sul territorio veneto, sulle sue trasformazioni, sul paesaggio agrario, sul patrimonio edilizio e sull'artigianato alpino e rurale.

Quello che salta immediatamente agli occhi del visitatore, anche il più profano, è che questa serie di oggetti è esteticamente più ricercata rispetto agli altri contenuti nel Museo, siamo di fronte a una selezione specifica, effettuata già in fase di raccolta, di oggetti di maggior pregio artigianale.⁵¹⁴ Per quanto riguarda l'allestimento, gli oggetti sono quasi esclusivamente ospitati all'interno di vetrine di varie dimensioni mentre, da un punto di vista di discorso museale, si è naturalmente rispettato il fatto che si tratta di una parte di una collezione privata: in questo caso l'interpretazione antropologica non si è indirizzata verso gli oggetti e il loro vissuto, ma verso la figura dei due collezionisti e il loro vissuto.

Nella prima stanza una grande bacheca ospita una serie di oggetti tra i quali spiccano una splendida collezione di rocche (alcune molto elaborate), un filatoio a pedale, una gramola dipinta e due culle⁵¹⁵. Sullo sfondo della bacheca è stata inserita una gigantografia che ricopre tutta la parete che rappresenta la famiglia Mazzotti a Cima Undici datata 1956. Alle altre pareti della stanza vi sono altre foto d'epoca dei coniugi di diverse dimensioni, che ritraggono Bepi e Nerina o circondati da alcuni oggetti della loro collezione, o mentre svolgono escursioni in montagna, oltre ad una fotografia di Bepi insieme alla figlia Anna. Inoltre, un paio di sci di legno appartenuti a Bepi sono appoggiati in un angolo, si può vedere una copia della loro partecipazione di nozze e un pannello esplicativo che racconta della collezione e della loro vita.

Attraverso alcuni oggetti e immagini private, intime, si è cercato di costruire una narrazione etnografica molto sottile: la vita di Bepi e Nerina era inscindibile dall'amore e dal rispetto per l'ambiente alpino e per le forme culturali che in esso si sviluppavano, la loro attività di raccolta, spinta probabilmente dal desiderio di salvare, in qualche modo, un'alterità culturale fragile e precaria, rendeva, quella alterità, pensabile. Se nell'ingresso il discorso museografico puntava alle biografie degli oggetti incorporate nelle biografie dei portatori, oggetti che vivono oltre le loro provenienze, acquisendo nuovi usi e significati, qui nelle sale Mazzotti si scopre che non solo il

⁵¹³ Si veda pag. 68, 69 del secondo capitolo.

⁵¹⁴ Per correttezza si deve precisare che questa è solo l'impressione di chi scrive in quanto non è stato possibile approfondire il tema con tutti i visitatori con cui si è potuto interloquire. La Curatrice ha però confermato che è l'intera collezione a seguire questo principio. Tra l'altro si sta pensando ad organizzare una mostra temporanea riunendo altri oggetti della collezione donati ad altri musei.

⁵¹⁵ Le didascalie riportano nome, materiale, data, provenienza, contesto d'uso. Si deve anche sottolineare che la presenza, alle spalle della bacheca delle finestre, disturba un po' la visuale, la lettura e l'eventuale desiderio di scattare delle fotografie a causa del riflesso sul vetro.

museo è un modo di vedere, nel senso che veicola interpretazioni attraverso oggetti e fatti, ma che anche la prospettiva del raccogliere e collezionare è indicativa di una certa visione culturale.

Con un'innovativa chiave di lettura del Museo e delle collezioni, in queste sale l'attenzione si dovrebbe spostare dai manufatti (indubbiamente belli) alla raccolta in sé, alle pratiche di selezione degli oggetti, al valore culturale che chi li ha raccolti ha dato loro. Chi scrive ha usato il condizionale, perché in questo caso specifico, l'osservazione sul campo ha evidenziato che queste stanze sono quelle visitate meno frequentemente, o più velocemente, dai singoli visitatori e non sono quasi mai contemplate nei percorsi delle visite guidate.⁵¹⁶ Fino a questo momento quindi, questa piccola parte dell'esposizione permanente risulta quella in cui è più difficile far passare in modo chiaro e accattivante il messaggio culturale sotteso.

Nella seconda stanza un'altra grande bacheca raccoglie numerosi oggetti di varia tipologia ma legati all'ambiente di montagna tutti con relativa didascalìa, sullo sfondo, anche qui, una gigantografia dei coniugi intenti in una scalata mentre in altre bacheche più piccole sono ospitati, rispettivamente, esemplari di giochi infantili in legno intagliato a forma di animale e una serie di cucchiai lignei con motivi zoomorfi. Il pannello esplicativo della sala sottolinea l'attenzione dei Mazzotti per la difesa del paesaggio, difesa che diventa una costante e che sfocia in diverse pubblicazioni di Bepi Mazzotti per la salvaguardia del paesaggio agrario, delle forme di insediamento e del patrimonio umano che vi abita⁵¹⁷. Anche in questo caso, alcune foto d'epoca scattate dai Mazzotti in tutto il trevigiano e che diventarono strumento di denuncia del degrado, dell'incuria del paesaggio agrario e degli insediamenti rurali, danno rilievo alla forte relazione tra collezionista e collezione.

L'ultima stanza, molto piccola, ospita diversi oggetti in piccole vetrine tra cui alcuni esemplari di pipe intagliate, una maschera carnevalesca, ceramiche venete di fine Ottocento, uno stampo per ostie. Qui è presente un pannello che sottolinea come per Bepi Mazzotti non vi fosse soluzione di continuità tra l'arte colta, l'artigianato artistico e popolare. In effetti, è l'impressione che si ha visitando queste stanze: un rapporto dinamico tra artigiani che ricavano pipe intagliate dal legno di marasca, alpigiani bellunesi e valdostani che intagliano collari per mucche, rocche e cucchiai di legno, contadini e filatrici. In questa stanza è presente un supporto multimediale:

⁵¹⁶ Chiaramente in quest'ultimo caso è normale che l'operatore didattico faccia una selezione del percorso a disposizione sia in base alla tipologia di visitatore, alle sue richieste e al tempo complessivo che può dedicare alla visita.

⁵¹⁷ Ad esempio opere di documentazione delle ville venete, la sua attiva partecipazione alla stesura della legge di tutela 243/1958 e all'istituzione dell'Ente per le Ville Venete oltre ad una feconda collaborazione con il Touring Club per la tutela del patrimonio edilizio che sfocerà nella Mostra e nel volume *Case rustiche e architetture spontanee della Marca Trevigiana* nel 1970.

attraverso un *monitor* è possibile cliccare su di un argomento specifico⁵¹⁸ e approfondire la vita e il pensiero di Bepi e Nerina Mazzotti attraverso la loro viva voce e altre testimonianze orali. Anche in questo caso si è cercato di evidenziare che dietro la collezione c'è un uomo.⁵¹⁹

Salendo al primo piano del Museo la visita può proseguire da due punti distinti che dipendono da quale delle due rampe di scale a disposizione si è scelto di salire: nel presente lavoro chi scrive ha deciso di seguire il percorso che, nella maggior parte dei casi, i visitatori seguono, quindi salendo al piano dopo la visita della sala della biodiversità.⁵²⁰

Si arriva così ad una stanza molto grande, in realtà siamo entrati nell'annesso della villa che era dedicato in origine all'allevamento dei bachi da seta: il soffitto è molto alto, con travature in legno, anche il pavimento è in legno.⁵²¹ Anche in questo caso la scelta degli oggetti, esposti liberi, senza utilizzo di bacheche e in numero limitato per ogni tipologia, è eterogenea: gerle, slittini da erba, da neve, da ghiaccio, sci, ramponi, zoccoli, ferri di cavallo adatti per la neve, falci, rastrelli, zappe, carretto per argano, tregge a mano, slitte per il trasporto del fieno, del legno da ardere, ganci per il trasporto con la teleferica, arpioni per i tronchi usati nella fluitazione, una carrozza a cavalli, una grande slitta trainata da buoi per il trasporto dei tronchi (sono i due elementi più grandi custoditi in tutto il Museo). La sala è una delle più apprezzata dai visitatori indipendentemente dall'età, anche in questo caso non è il fattore sorpresa che l'allestimento generale suscita, o il ritrovarsi dopo tante stanze piccole in una sala molto vasta, che rappresenta la spiegazione di questa reazione, questa è forse il primo strato di un significato più complesso. "In pendio" è la sua intitolazione è già da subito, senza nemmeno leggere i diversi pannelli o didascalie esplicative, il senso sotteso di tutto l'allestimento è immediatamente percepibile: valutare in modo più approfondito cosa significhi vivere e lavorare in un ambiente di montagna, iniziare a considerare che la presenza costante della pendenza, dei versanti, ha influito sulla vita quotidiana della popolazione bellunese, sulla loro percezione dello spazio, sulle strategie adottate per ricavare terra coltivabile, per rendere percorribili i pendii, per adattare i modelli abitativi alla conformazione del suolo, alle tecniche del corpo per trasportare pesi in salita o in discesa e compiere lavori con il massimo della funzionalità, stabilità, equilibrio e il minimo dispendio energetico (Fig.10,11).

Il visitatore comincia quindi ad osservare gli oggetti della sala con occhi diversi: l'inclinazione dei rebbi del rastrello, la zappa con la corta immanicatura; le cronofotografie anche in questo caso

⁵¹⁸ Ad esempio: "Un'ora in compagnia di Bepi Mazzotti" un documentario girato dalla RAI nel 1972 a cura di Gastone Favero, "Bepi e Nerina".

⁵¹⁹ Da un punto di vista più strettamente legato alla creazione del percorso, in questa sezione, è consigliabile effettuare l'itinerario così come chi scrive l'ha descritto, in modo che la comunicazione museale abbia maggior possibilità di essere recepita; il visitatore ha però la possibilità di effettuare anche il percorso inverso.

⁵²⁰ L'altra possibilità è, salendo dall'atrio, e arrivando direttamente alla sala dell'emigrazione in Brasile.

⁵²¹ Illuminazione naturale e artificiale, pareti grezze.

giocano un ruolo fondamentale, una di queste in bianco e nero, che comprende molte decine di immagini e ricopre quasi tutta la lunghezza di una delle pareti è dedicata ai gesti e alle posture dello sfalcio⁵²², l'altra invece è a colori, sono poche immagini e si concentra sull'equilibrio, l'atteggiamento del corpo con la *fièrcla*⁵²³ o con una slitta a mano, che rappresentano, come già citato, un tuffo visivo nel gesto e riescono a trasmettere al visitatore l'immaterialità del controllo della postura del corpo, del coordinare i movimenti della mano, dell'importanza vitale di rimanere saldi, in equilibrio contro ogni legge di gravità, della fatica di portare su verso l'alto i materiali e di farli scendere giù a valle.

Come chi scrive ha ampiamente spiegato nel primo capitolo del presente lavoro, da un punto di vista teorico, la museologia e museografia antropologica si è sempre focalizzata sulla necessità di cercare di far capire ai pubblici quello che si nasconde dietro la cultura materiale, problema di non di facile soluzione per ogni museo etnoantropologico, infatti se attraverso la mediazione didattica, è possibile riuscire a comunicare una serie di aspetti più intangibili, nonché il discorso museografico alla base, senza la mediazione, affidandosi solo a didascalie e pannelli, che forse non verranno letti, è molto difficile far arrivare la propria mediazione culturale.

Qualsiasi ricerca antropologica sulla cultura materiale e le relative tecniche in questo territorio evidenzia subito che, a parità di oggetti, l'uso è diverso, piccoli dettagli tecnici tra un rastrello della zona pre-alpina e uno di pianura ad esempio, questo può essere evidenziato abbastanza chiaramente ma quando si sta in forte pendenza, per utilizzare quello stesso rastrello si deve impugnarlo a metà dell'asta: è la sola soluzione tecnica per restare in equilibrio, ma in più è necessario avere delle scarpe chiodate per non scivolare, questo comporta una maggior pressione delle gambe quindi una sfalcio in tali condizioni è faticosissimo rispetto a una situazione meno pendente; questi elementi intangibili sono difficilissimi da musealizzare perché più che l'oggetto in sé, riguardano l'uomo nella sua totalità, questi elementi di stile, di specificità del territorio che sono così interessanti non sono facilmente comunicabili ma è questo che un museo etnoantropologico, con alle spalle serie ricerche antropologiche, dovrebbero fare al di là dello studio dell'oggetto in quanto tale, della materia, della tecnica: dovrebbe capire meglio uso e funzione e cercare delle soluzioni museografiche per restituirle al pubblico.

In questo caso le fotografie di De Melis e l'inserimento di moltissime foto d'epoca creano una narrazione parallela e complementare al testo scritto e agli oggetti per offrire esperienze visive al visitatore che stimolano la comprensione e la consapevolezza: in una delle pareti l'allestimento è composto da una gigantografia di una foto di fine Ottocento che raffigura una processione di slittini

⁵²² Datata 2003.

⁵²³ Datate tra il 1995 e il 2003. La *fièrcla* è uno strumento in legno per il trasporto a spalla di formaggio, acqua, vino, ramaglie.

con molte persone, maschi e femmine (non solo bambini), ai piedi della fotografia un supporto, in pendenza, con un considerevole numero di slittini e monopattini da ghiaccio di varia tipologia, anche in questo caso l'allestimento non è banale ma anzi, l'alto numero di oggetti, evidenzia come questo mezzo di trasporto invernale fosse quasi indispensabile. L'infilata di slittini nella sala, pur essendo disposti come una serie, pur essendo alcuni molto belli e attraenti da un punto di vista estetico, attraverso l'accostamento con la fotografia di sfondo e l'inserimento anche di pezzi molto semplici o riadattati evidenzia nuovamente lo sfruttamento delle risorse disponibili e l'adattamento all'ambiente circostante.

A lato un'altra fotografia d'epoca porta in primo piano una persona appena caduta sulla neve con gli sci mentre tenta faticosamente di rialzarsi, anche qui l'allestimento si completa con ramponi da ghiaccio, *ciaspole*, sci e scarponi o zoccoli chiodati, un esempio di calzatura chiodata degli zattieri (Fig.12,13). Tra l'altro si deve sottolineare come gli esemplari di scarponi e zoccoli chiodati presenti, rappresentano un altro momento di oggetto-risonanza per molti visitatori che si trovano particolarmente attratti da questi oggetti, tanto da toccarli, soppesarli con la mano, avvicinarsi per osservare meglio la struttura della suola. Anche in questo caso il visitatore osa, inizia e essere più attivo nelle esperienze della visita e a divenirne coautore; in un'altra parete, è proposta invece una fotografia scattata nel 1917 sullo Spiz Zuel, ritrae le portatrici di guerra, donne che portavano viveri e materiali al fronte durante il conflitto. La foto è poesia pura perché le raffigura le donne in un momento di riposo lungo il sentiero in salita tra metri di neve, sono sedute con le loro gerle stracariche ancora in spalla a lato del sentiero, qualcuna abbozza un sorriso per l'obbiettivo. Sopra la fotografia campeggiano alcuni esempi di gerla⁵²⁴, è presente poi un libro su un piedestallo con altre fotografie di donne con gerla e un breve scritto che evidenzia il rapporto donna-gerla, rapporto molto stereotipato nell'immaginario comune che vede la contadina sorridente con la sua gerla carica (vedi molte cartoline e fotografie di fine Ottocento) ma che invece parla di fatica, malattie e malformazioni per l'uso prolungato di questo strumento unito a carichi troppo pesanti durante la giovinezza. A lato la collocazione di una gerla sopra un cavalletto a piede mobile, pronta per essere caricata in spalla, rappresenta un'altra scelta museografica interessante in quanto anche in questo caso, l'oggetto sembra assumere un valore speciale, che va oltre l'oggetto stesso diventano singolarmente espressivo. Nel caso specifico, le differenze culturali, gli stili espressivi sono ricondotti in uno scenario spazialmente determinato di rapporti sociali, di campi simbolici, di azioni, l'oggettuale traduce l'inoggettuale, le relazioni sottese alle pratiche (reale rapporto gerle e donne), i modelli di rappresentazione (gerle e donne nell'immaginario collettivo) si concretizzano.

⁵²⁴ La gerla è la modalità di trasporto per eccellenza in ambiente montano, soprattutto in caso di forte pendenza, usato soprattutto dalle donne, ma anche dai bambini, presenta moltissime tipologie in relazione al tipo di carico da trasportare (fieno, foglie, letame, prodotti della terra...).

Un oggetto non dice nulla senza il gesto, se non si riesce a rendere, almeno in parte, il pensiero di chi l'ha creato, della risposta, che esso rappresenta, all'ambiente nel quale viveva. Attraverso queste operazioni museografiche si cerca una restituzione che contribuisce a creare memorie, le scelte fatte, l'esposizione stessa, partecipano all'operazione: questi discorsi poi verranno compresi, integrati, trasformati per nuove rappresentazioni da parte dei visitatori.

La sala del pendio richiede un'ulteriore riflessione da parte di chi scrive: se, come ampiamente detto, l'oggetto è luogo di investimento di valori e di progetti e quindi è importante renderne sia l'essere che il fare⁵²⁵ cercando di non alterarlo attraverso l'iscrizione in un sistema di oggetti museale, in questa sala si è riusciti perfettamente a raggiungere lo scopo attraverso una comunicazione ben precisa: l'*habitus* è un patrimonio culturale perché identifica gli uomini alle spalle degli oggetti, la loro capacità di essere protagonisti attivi, l'uso sociale del corpo in relazione alle risorse dell'ambiente in cui gli oggetti sono modellati di conseguenza.

La vita dei musei ruota intorno agli oggetti ed è il contatto con questi che rende la visita al museo unica, ma il fattore essenziale non è tanto l'esistenza dell'oggetto, bensì la conoscenza che si ha di essi e il modo in cui questa viene trasmessa: le scelte culturali legate al sistema tecno-economico-sociale, le costrizioni dell'ambiente fisico, fanno sì che gesti e oggetti siano solidali, allora l'osservazione degli oggetti dentro al museo, le sfumature con cui viene eseguita un'operazione, il ruolo della tecnica in quel sistema sociale, spinge a guardare fuori dalle mura del museo, ad acquisire una capacità di lettura dell'ambiente circostante, del territorio di riferimento: nella stanza del pendio, guardando dalle finestre, si vede la ricrescita inarrestabile del bosco e l'abbandono della montagna: questa è una riflessione sull'oggi e sul futuro non solo sulle gerle, sulle tregge e sulle slitte.

Lo spazio di manovra si allarga oltre le mura, al territorio che sta attorno al Museo, le scelte museografiche devono sollecitare lo sguardo del visitatore ad attraversare le pareti, spaziare attorno, per poi tornare all'interno e immergersi negli oggetti per una conoscenza più consapevole e ampia. Quando si accennava al fatto che lo spazio è parte integrante del *medium* si intendeva dire che lo spazio non è una pagina bianca in cui si scrive il testo, è parte del testo: in questa sala è molto chiaro, il visitatore si trova ad attraversare la testualità dello spazio, l'esperienza del visitatore è attiva perché implica anche il movimento materiale nello spazio della sala, una mobilità di tutta la persona fisicamente, intellettualmente, sensorialmente, spiritualmente, inoltre, fondamentale per questo discorso museale, è l'esposizione libera degli oggetti e l'inserimento delle immagini che dilata lo spazio tra oggetto e didascalia.

⁵²⁵ Si veda quanto già enunciato a pag. 40.

Uscendo dalla sala del pendio inizia una nuova sezione del museo che prosegue sempre sul filone dell'intangibilità: sono tre diverse stanze di piccole dimensioni, che si succedono una dopo l'altra unite da un piccolo corridoio; in cui continua e si amplifica l'esperienza provata nelle stanze precedenti, il visitatore è ormai coinvolto, sollecitato, osservato (l'oggetto) e osservatore (il visitatore) sono in una relazione dinamica.

La prima di queste stanze è la sezione dedicata ai "Segni e parole"⁵²⁶, il pannello introduttivo espone in modo chiaro il senso generale della sala la quale racchiude tre aspetti collegati: la buona alfabetizzazione del territorio bellunese, dovuto alla forte mobilità, la diversità linguistica del medesimo territorio, l'uso consuetudinario di marcare, segnare, strumenti di lavoro, oggetti e quant'altro con le proprie iniziali, sigle, segni⁵²⁷ o marchi di famiglia, i cosiddetti "segni di casa"⁵²⁸, per evidenziarne la proprietà privata.

Ognuno di questi aspetti occupa fisicamente con l'allestimento un lato della stanza: per quanto riguarda l'alfabetizzazione, oltre a un ulteriore pannello esplicativo dedicato alla scrittura che sottolinea l'uso di un italiano popolare che trasponiva per iscritto una lingua dialettale⁵²⁹, sono state inserite diverse riproduzioni più o meno grandi, di stralci di lettere scritte per raccontare avvenimenti positivi o negativi dell'esperienza di emigrazione in Italia o all'estero o eventi di guerra. Su tutte, campeggia una gigantografia che riproduce una lettera, datata 1915, di un emigrante dal Brasile. Nella piccola vetrina oltre a diverse lettere o diari tra cui le lettere originali dalle quali sono state tratte le fotografie, vi sono interessanti esempi di scrittura legate alla quotidianità.⁵³⁰ La possibilità di leggere in maniera più agevole rispetto alla vetrina alcune parti di lettera è sempre molto apprezzato dai visitatori che in questa stanza, dedicano molto tempo alla lettura e spesso si soffermano a commentare.

⁵²⁶ Anche qui una combinazione di luce naturale proveniente dalle finestre e di luce artificiale, pareti neutre, pavimento in legno.

⁵²⁷ I segni, molto simili ai marchi di famiglia, erano registrati in appositi libri (es. quello delle Regole), e servivano per il riconoscimento dei tronchi durante la fluitazione nei punti di smistamento. I mercanti di legname avevano ognuno un proprio segno distintivo registrato che veniva praticato con l'accetta.

⁵²⁸ I *sen de ciasa/ cièsa* o *sens de cièsa* o *segnu de cedä*, a seconda si sia nell'Ampezzano, Centro-Cadore, Alto Agordino, Livinallongo o Comelico sono segni distintivi delle famiglie e dei suoi membri incisi con il coltello o impressi a fuoco. Sono generalmente costituiti da tratti rettilinei incrociati in diverso modo; questo sistema era ritenuto più preciso rispetto alle sigle che potevano generare confusioni per omonimie, ogni famiglia aveva il suo segno inequivocabile registrati in appositi libri. La segnatura non alfabetica è una pratica attestata in tutto il nord Europa e nell'Italia alpina. Usati fino agli anni Cinquanta, ancora oggi si possono ritrovare in alcune zone, ad esempio in Comelico per segnare il legname, ma eseguiti con le bombolette spray.

⁵²⁹ Con esiti abbastanza simili in tutta Italia: ipercorrettismi, difficoltà di suddivisione delle parole, ridondanze, organizzazione legata all'oralità, parole in dialetto e, data la mobilità, presenza di prestiti della lingua parlata del luogo di accoglienza.

⁵³⁰ Semplici frasi ricamate su fazzoletti, scritte sulla gavetta militare, delle carte dotali, quaderni dei conti di un fabbro e un falegname o i *tocamenti*, cioè annotazioni dei tessitori con schemi dei disegni e indicazione grafica dei pedali da usare.

Sulla parete opposta si ripropongono alcuni marchi di famiglia, sigle e le *nodhe/nodes*⁵³¹ usati per definire l'appartenenza: l'allestimento è composto da grande immagine di sfondo che riporta diverse iniziali, sigle, segni di casa, *nodhe*, appena al di sotto, sono esposti, ognuno su singoli piedistalli di ferro, oggetti "segnati", strumenti per marchiare o le tavolette con riportate la *nodha* da consegnare al pastore. È una scelta museografica molto essenziale ma estremamente efficace che coinvolge il visitatore, il quale spesso si avvicina agli oggetti per cercare la sigla o il marchio; l'ostensione stimola il conversare, siamo in presenza di oggetti che si alimentano di storie e memorie (Fig.14).

L'ultima parte dell'allestimento è dedicato a una riflessione sulla differenziazione linguistica della provincia di Belluno, questa parte, per ovvi motivi, è totalmente multimediale e sottolinea ancora una volta una scelta museografica che non può limitarsi agli aspetti materiali, questo non basta più perché non si coglierebbero la particolarità e l'originalità delle varie aree culturali: tramite un *touchscreen* si possono selezionare le diverse aree in cui si suddivide il territorio e ascoltare una serie di documenti sonori⁵³², basta sfiorare la zona interessata dalla cartina iniziale e ascoltare la registrazione che riporta sullo schermo la zona geografica, chi sta parlando, età e occupazione, data della rilevazione e breve riassunto scritto del brano che si sta ascoltando per aiutare la comprensione.⁵³³

La visita prosegue entrando in un corridoio di piccole dimensioni, allestito in modo suggestivo dando l'impressione di entrare in un bosco dove si incontrano alcuni personaggi caratteristici della narrazione orale locale come la raffigurazione di *anguana*, alle spalle uno specchio d'acqua o il costume da *uomo selvatico* in licopodio.⁵³⁴ Dal corridoio si entra quindi in una stanza molto interessante, il pannello esplicativo, dal titolo "I fili del racconto", ci preannuncia una scelta espositiva dai molteplici significati e dinamiche; in effetti, la filatura c'è e anche il racconto:

⁵³¹ Sono i segni di riconoscimento fatti sulle orecchie degli ovini per riconoscerli dopo la monticazione. Fatti con delle forbici sulla cartilagine delle orecchie, anche questi segni erano registrati in appositi libri per evitare contenziosi. In alcune zone all'inizio dell'alpeggio il capofamiglia consegnava al pastore una specie di cartellino in legno con riportata la *nòdha*, il numero di capi consegnati e il marchio della famiglia.

⁵³² Dalle parlate bellunesi e feltrine che i linguisti fanno rientrare nel gruppo dialettale del Veneto settentrionale, si passa a parlate di tipo ladino (ad esempio nei territori del Cadore, Comelico, Livinallongo) e a particolarità come il dialetto di Sappada che risente di un'antica colonia di origine pustero-carinzia.

⁵³³ Un esempio concreto di approfondimento: toccando la zona di Rocca Pietore inizia il documento sonoro e intanto si apre una schermata con riportato che siamo in località Laste, 1450 m, slm., 156 abitanti, le persone che parlano sono Rita Bernardi "Salandra", classe 1932, contadina, scolarità elementare e Giordano Bernardi, classe 1927, contadino e operaio, scolarità elementare, conversazione registrata il 28 marzo del 2003. Vi è anche un riassunto del brano ascoltato: la coppia descrivere le fasi di coltivazione delle patate, in loco definite *sansoni*. La prima operazione, affidata all'abilità femminile, era il taglio delle patate per la semina, una volta individuati i germogli. Dopo la zappatura del campo si preparavano righe regolari dove venivano interrate porzioni di patata. Si procedeva in seguito, per due volte, alla sarchiatura in modo da eliminare le erbacce, e alla rincalzatura. Si trattava di un lavoro molto faticoso.

⁵³⁴ Il costume da *Om Salvàrech*, indossato durante una festa che si tiene in aprile, è ancora utilizzato a Zenich di Rivamonte (BL).

un filatoio per la canapa a pedale in un angolo, cinque rocche alla parete, una piccola bacheca con fusi, rosari, libri vari⁵³⁵, zoccoli in legno; nel complesso gli oggetti sono pochi e molto comuni ma basta guardare le tre fotografie d'epoca⁵³⁶ sopra al filatoio per capire che tutto, in questa stanza, ci parla dei *filò*, delle veglie serali in stalla e dei racconti che lì venivano fatti. Nella stanza è stata approntata la possibilità di ascoltare, attraverso delle cuffie, alcuni documenti sonori⁵³⁷: La stanza presenta anche in questo caso una serie di scelte museografiche che hanno cercato di rappresentare tutti gli elementi intangibili delle veglie serali: forse non è possibile ricreare totalmente l'atmosfera di un *filò*, ma sicuramente si è cercata una soluzione efficace e che almeno in parte, restituisce l'importanza della narrazione durante questi eventi sociali e, all'interno della narrazione, dell'intonazione ma non solo. Infatti sedendosi su una delle postazioni per ascoltare un racconto, si è di fronte a due serie di cronofotografie di una donna e di un uomo⁵³⁸, ritratti con scatti in sequenza "mentre raccontano" è possibile cogliere la gestualità del racconto: gesti, sguardi e voce insieme (Fig.15).

Questa stanza necessita un'ulteriore considerazione personale: come si è visto dalla lettura della prima parte della presente tesi la sfida attuale dei musei etnografici è complessa perché non è solo una questione di salvaguardare oggetti, ma soggetti, e tra questi, non solo i portatori e i trasmettitori ma tutti gli agenti nell'impresa patrimoniale. Ora è chiaro che se il cambiamento è intrinseco alla cultura, tutte le misure che intendono preservare e sostenere alcune pratiche culturali sono contese tra immobilizzare la pratica o seguire il naturale aspetto processuale e dinamico, ora è chiaro che il museo, in questo senso, ha "le mani legate", nel momento in cui documenta e porta un elemento volatile, estremamente dinamico, come la narrazione orale, dentro alle sue mura, in qualche modo la fissa al tempo della documentazione, non si è ancora arrivati a una soluzione

⁵³⁵ Si tratta di due pubblicazioni di Angela Nardo Cibebe ottocentesche sulle leggende e superstizioni bellunesi e carie, una serie di testi comunemente letti ad alta voce durante le veglie serali quali *Le mille e una notte, Santi e Bastiano, Genoveffa. Storie degli antichi tempi, Carolina Invernizio, la trovatella di Milano, etc...*,

⁵³⁶ Che raffigurano, rispettivamente, una veglia serale in una *stube* a Sappada agli inizi del Novecento, un *filò* in stalla nella Val Belluna (Limana) con narratore dei primi del Novecento e un *filò* in casa a Selva di Cadore nella prima metà del Novecento.

⁵³⁷ Si tratta di due fiabe (*El Barba Nason* e *Pinza Copa Perla*), tre leggende (*El Matharol, Le strighe di Muriéi* e *La stria e el gèt*), una filastrocca (*Bulate sache*), uno scherzo-aneddoto (*I ovi de Macalutho*), tutte raccolte negli anni dal 1975 al 2004 nel territorio bellunese. Viene riportato per ogni documento chi sta raccontando e la località di provenienza.

⁵³⁸ Si tratta di un allestimento costituito da quattro colonne in ferro orientabili, su ognuna una serie di cinque fotografie a colori con lettura dall'altro verso il basso, in questa parte è raffigurata Giuliana Zanvit "De Grandi" di Laste di Sotto, fotografata nel 2003 in azione durante un racconto. La seconda parte dell'allestimento consiste in sei righe di fotografie a colori appese alla parete, ogni riga ha tre fotografie, la lettura può essere fatta sia verticalmente che orizzontalmente, funziona in entrambi e i modi, raffigurano Giovanni Ren mentre racconta e sono state scattate a Lambroi nel 1995. La contastorie è Alma Dell'Osto di Cesiomaggiore ancora vivente, ritratta nel 2004.

museografica che possa scavalcare questo ostacolo⁵³⁹ ma almeno un discorso museografico può cercare, almeno in parte di restituire gli elementi inoggettuali del racconto, ricordando al visitatore come l'intangibile non solo è incorporato, ma inseparabile dal mondo sociale e materiale delle persone.⁵⁴⁰

Quello che emerge da queste sale dedicate all'immaterialità è la riaffermazione che il museo non comunica solo con gli oggetti, ma con lo spazio, l'allestimento, le immagini, i supporti ipertestuali, per il filò, come per la stanza dei segni e delle parole, o quelle del pendio, non bastano gli oggetti e non basta nemmeno descrivere tecniche di lavoro: la narrazione etnografica deve andare verso l'intangibile, è necessario far fare ai visitatori un'esperienza di stili di vita, di emozioni, di forme dell'immaginario, e per farlo sono necessari corpi e menti in azione, *agency*, *performance* (ecco l'importanza delle immagini, in particolare quelle di De Melis, e dei documenti sonori). Tutto questo va poi sommato ad un altro elemento fondamentale: è opinione di chi scrive che nel momento in cui si tolgono gli oggetti dal contesto, cessa l'uso pratico ma resta la funzione comunicativa: l'unicità comunicativa degli oggetti (sia liberi o in una vetrina) dentro al museo risiede in ciò che comunica l'insieme di oggetti (apparentemente comuni) non tanto i singoli.

L'ultima stanza che si affaccia sul corridoio è dedicata alle "Voci" quindi al canto popolare e alla musica vocale che rappresenta un aspetto cardine del territorio di riferimento, il pannello introduttivo sottolinea non solo alcuni elementi tecnici della polivocalità e della tradizione melodica ma soprattutto la vocazione narrativa di queste tradizioni "il destino si canta a più voci"⁵⁴¹.

La stanza presenta una grande bacheca trasversale alta quanto il soffitto all'interno vari strumenti musicali⁵⁴² e una gigantografia di sfondo raffigurante un gruppo di musicisti bellunesi scattata nel 1920; una seconda parte dell'allestimento è invece senza protezioni e testimonia la sopravvivenza dell'uso della cosiddetta "tromba effimera" in corteccia d'albero⁵⁴³: gli strumenti pendono dal soffitto appesi a sottili fili trasparenti, in basso alcuni pezzi della tromba in fase di lavorazione a partire dal legno in parte scortecciato. L'allestimento è molto ben strutturato perché tutti gli elementi sono in relazione: la fotografia dell'uomo che suona la tromba, la didascalia che

⁵³⁹ Lo stesso problema che gli addetti ai lavori hanno evidenziato nell'atto stesso di inserire un bene immateriale nella Lista UNESCO. Vedi pag. 96, 97 del capitolo terzo e pag. 111 del capitolo quarto.

⁵⁴⁰ Per approfondimenti su questa tematica si veda: KIRSHENBLATT-GIMBLETT B., *Intangible Heritage as Metacultural Production*, in *Museum International*, vol. LVI, n. 1-2, 2004, pp. 52-64.

⁵⁴¹ Citazione dal pannello introduttivo della sala.

⁵⁴² Tra cui fisarmoniche, mandolini, fischiotti di legno, ma anche corna di caprone per richiamare i falciatori, *bàtole*, sorta di raganelle azionate a manovella suonate dai ragazzi nelle campagne i primi giorni di Pasqua.

⁵⁴³ Nel periodo primaverile, quando alla ripresa vegetativa le piante "*le va in amor*", la corteccia si stacca facilmente consentendo la costruzione di un aerofono la cui sonorità dura soltanto qualche giorno, venendo meno al momento dell'essicarsi della corteccia (di solito veniva usato legno di sambuco, castagno o frassino). Soffiando nella "tromba" si accompagnavano alcune filastrocche.

spiega ma che riporta anche una delle filastrocche recitate con l'accompagnamento della tromba, alcune trombe di varie dimensioni, che così sospese, sottolineano la loro caratteristica effimera.

Attraverso il *touchscreen* è possibile selezionare degli approfondimenti come, ad esempio, il filmato dell'intera procedura di preparazione della tromba effimera⁵⁴⁴, brani di musica da ballo strumentale, polifonie e anche poter ascoltare documenti sonori che riguardano i richiami per gli uccelli, melodie col *cuch*⁵⁴⁵, o con le *bàtole*.⁵⁴⁶ L'approfondimento quindi sottolinea l'esistenza di un mondo di strumenti non classici, utilizzati per le più svariate occasioni.

In un'altra parete troviamo un ciclo cronofotografico curato da De Melis, accompagnate da sue osservazioni cinesico-musicali, potremmo facilmente affermare che si tratta, letteralmente, di suoni in mostra: sono cinque file di fotografie su colonnine di ferro orientate in direzioni diverse (non a caso), con ognuna tre o cinque immagini in bianco e nero che rappresentano rispettivamente: un'esecuzione polivocale⁵⁴⁷, l'amplificazione del padiglione auricolare in funzione intonativa⁵⁴⁸, la trasformazione del gesto intonativo in funzione autoespressiva⁵⁴⁹ e alcuni momenti dell'esecuzione di uno *Stabat Mater*.⁵⁵⁰ La selezione delle immagini, molto sofferta dall'autore e dalla Curatrice in fase di progettazione dell'allestimento, si rivela estremamente efficace ai fini della comunicazione perché stimola il visitatore a riflettere sulla somatizzazione e sulla gestualità del canto, sulla cinesica del canto, molti visitatori percepiscono proprio che si tratta di un "suonare con le mani" e con il corpo (Fig.16).

È importante sottolineare nuovamente il peso delle immagini nelle scelte museografiche di questo Museo, perché rappresentano una soluzione innovativa e teoricamente valida, soprattutto per il coinvolgimento emotivo che riescono ad evocare e per la loro capacità di rendere immediatamente percepibili una serie di sfumature immateriali difficilmente comunicabili in sede museale e senza mediazione diretta. Le immagini sono protagoniste assieme agli oggetti e non è un

⁵⁴⁴ Il filmato dura sette minuti, Elio Roch, classe 1928, Valle di Seren del Grappa, registrato da De Melis nel 2003, costruisce una tromba effimera e poi la suona. Il filmato è quasi sempre ricercato dai visitatori che lo seguono con molta attenzione, soprattutto per sentire il suono della tromba. Naturalmente, De Melis ha prestato molta attenzione al ritmo delle mani durante la lavorazione.

⁵⁴⁵ Fischietti in terracotta che prendono il nome da quello dialettale del cuculo (*cuch*) e di solito sono zoomorfi (gallo, uccelli vari).

⁵⁴⁶ Strumenti in legno simili a raganelle azionate a manovella, usate dai ragazzi, in luogo delle campane nei giorni antecedenti la Pasqua.

⁵⁴⁷ I cantori bellunesi Francesco Zanolla e Mirio Scopel della Valle di Seren, fotografie scattate nel 1992.

⁵⁴⁸ Lisa Rech, Valle di Seren, è raffigurata con la "mano all'orecchio": con la mano a conchiglia si immerge in un "bagno di suoni" per sentirsi all'interno dei suoni stessi, la mano amplifica, racchiude il canto e convoglia nell'orecchio le diverse parti del coro per un controllo dinamico della linea melodica.

⁵⁴⁹ Sempre Lisa Rech, questa volta la mano all'orecchio subisce un ribaltamento funzionale divenendo "mano al volto" o "alla guancia" e la connotazione tecnico-esecutiva si tramuta in valenza auto espressiva. La forte drammatizzazione espressiva è scissa dal testo del brano che è ironico.

⁵⁵⁰ Luigi Rech, fotografato nel 1993. In questo caso la somatizzazione dell'esecuzione è in linea con l'*ethos* doloroso del canto.

caso che la loro selezione che abbia occupato giornate intere: taglio, qualità, significato, dietro ogni singola scelta e serie costruita a tavolino, c'è un percorso. In quest'ultimo caso, ad esempio, le cronofotografie scelte presuppongono uno studio approfondito sulla micromimica facciale del canto⁵⁵¹. Il risultato è evidente: c'è una differenza di qualità di scelta dell'immagine rispetto ad altri musei etnoantropologici, infatti, l'immagine è secondo il parere di chi scrive una componente imprescindibile e insostituibile dei questi musei: questo aspetto non è poi così scontato dato che ancora oggi molti allestimenti prediligono l'oggetto o la scenografia nel suo insieme.

Anche in questa sala viene ribadito il messaggio di come l'intangibile non solo è incorporato, ma inseparabile dal mondo sociale e materiale delle persone: il filmato sulla costruzione della tromba effimera o la polivocalità ne sono un esempio lampante. La salvaguardia riguarda anche lo stile di vita, deve essere estesa al di là degli oggetti, esistono saperi che sono un patrimonio da recuperare e vitalizzare. Il Museo contribuisce in questo senso non tanto con un insieme di beni musealizzati e tesaurizzati ma proponendo un itinerario conoscitivo e fortemente comunicativo che punta sulla creatività e promuove la riflessione e la comprensione oltre le sue mura.

La visita prosegue con la sala dedicata a "L'esodo in Brasile"⁵⁵², la stanza è dedicata al fenomeno dell'emigrazione in Brasile che ha coinvolto famiglie venete, trevigiane e bellunesi in modo molto cospicuo in particolare alla fine dell'Ottocento. Il pannello introduttivo è molto ben strutturato, in poche frasi, condensa gli aspetti di importanti per la comprensione del contesto: perché il Brasile, i problemi della lottizzazione, importanza della *koiné* veneta creatasi.⁵⁵³ Questa parte è particolarmente interessante non solo perché fa luce su un aspetto socio-culturale che ha rappresentato una parte fondamentale nella storia di questo territorio, non solo per le ricadute che

⁵⁵¹ La Curatrice Daniela Perco ha riferito che è stato necessario un mese di lavoro solo per arrivare alla scelta delle fotografie da inserire in questo allestimento.

⁵⁵² La stanza è accogliente con pavimento in legno scuro originale e luminosa per la presenza di una porta finestra con terrazzino dove lo sguardo può spaziare sulla vallata sottostante.

⁵⁵³ Il Governo brasiliano aveva promosso un progetto di colonizzazione di vasti territori vergini a sud della nazione, favorendo l'immigrazione di contadini europei per contrastare la diffusione della manodopera di colore. I primi ad arrivare furono i tedeschi che iniziarono a coltivare patate e a produrre birra. Poi gli italiani, dal 1875 circa, lombardi e veneti. La lottizzazione delle terre avvenne però senza criterio, disegnando lotti sulla carta dove c'era solo foresta vergine. I primi tempi furono quindi durissimi per gli emigranti che dovevano strappare terreni coltivabili alla foresta con pochissime risorse a disposizione. I veneti si concentrarono sulla coltivazione di granoturco, frumento e vite. La particolare morfologia del territorio, l'isolamento, favorirono per oltre un secolo la conservazione di una *koiné* veneta, e di elementi culturali di derivazione italiana. Ricordiamo che spesso si ripresero nomi delle località di provenienza: Nova Treviso, Nova Belluno, Val Feltrina, etc...Tra i territori del bellunese non toccati dal fenomeno si ricorda il Cadore e l'Alto Agordino (zone all'epoca più ricche rispetto ad altri territori).

ancora oggi ha⁵⁵⁴, ma per la scelta museografica alla base: le cose parlano degli altri, l'incontro non è con gli oggetti, ma è con le storie, la centralità è nel narrare.

Su una parete campeggia una gigantografia a colori che occupa l'intera parete, e idealmente prosegue in un'altra parete: la didascalia informa che si tratta della famiglia Stangherlin, emigranti in Brasile a Santa Caterina, ritratti mentre lavorano in una piantagione di banane, datata 1985. Lì di fronte un attaccapanni con diverse borse e cappelli di paglia⁵⁵⁵, per terra sul pavimento sono disposti dei bauli da viaggio e valigie di legno accatastate, una di queste è lasciata aperta e si vedono, riposti con cura, un asciugamano con le iniziali ricamate, scarpine da bambino, fasce da neonato, ferri da calza (Fig.17). Sull'altra parete, una serie di gigantografia a pannello, affiancate l'una all'altra, proseguono il discorso ritraendo esclusivamente scorci di una "bananera", accanto, attraverso un'applicazione multimediale, è possibile ascoltare canti e testimonianze orali di emigranti raccolti da Perco e De Melis⁵⁵⁶. Di fronte ai pannelli due piccole vetrine con fotografie e lettere dell'epoca: frammenti di una vita da emigrante.

Anche in questo caso spazio e tempo della narrazione invitano non solo all'ascolto ma anche alla riflessione attraverso un forte coinvolgimento emotivo del visitatore, l'ascolto del documento sonoro che si diffonde nella stanza (come ad esempio il brano di *Merica Merica* che parla delle speranze legate alla partenza, del durissimo viaggio in nave, della reale situazione trovata all'arrivo) mentre si attraversa fisicamente lo spazio che presenta una scenografia pensata espressamente per portare il visitatore a riflettere sui fenomeni culturali non sugli oggetti, dilata quello spazio tra oggetti e didascalie, il gruppo composto da bauli di viaggio, valigie e i cappelli di paglia che sono gli stessi che si vedono indossati nelle fotografie usati per il lavoro nei campi crea una risonanza nel visitatore. Di nuovo, gli oggetti presenti sono molto semplici e poco attrattivi da un punto di vista estetico, ma sono ricoperti da strati e strati di vissuto reale, carichi di sfumature sociali e culturali; la scelta museografica ha potuto, ancora una volta, far sì che l'invisibile diventi denso, quindi visibile, palpabile a livello emotivo.

⁵⁵⁴ La maggior parte dei visitatori stranieri del Museo è di origine brasiliana, si tratta di nuove generazioni, nate e cresciute in Brasile ma da famiglie con origini nel territorio bellunese, persone che visitano questi luoghi per la prima volta, portati spesso da amici locali o parenti che vivono in zona e sanno della sezione dedicata all'emigrazione. Si veda anche pag. 259 del presente lavoro.

⁵⁵⁵ Molto interessante il fatto che alcuni di questi cappelli riportano un cartellino con indicato il nome del proprietario, dei genitori, dei nonni paterni e dei bisnonni e le località di provenienza. Es. Angela Suzin Calgaro, figlia di Victorio Susin e Fortunata Corso (nata nel 1883), nonni paterni Angelo Susin, Maria Angela Macagna (Fonzaso BL), bisnonni paterni Giovanni Susine Angela De Lazzer (Fonzaso BL).

⁵⁵⁶ Si tratta di diverse canzoni *Merica Merica*, un canto di nozze, *La Gigiota*, *Pepino lu el va in camera*, registrati a Gruta de Treviso, Stato di Santa Caterina, Brasile, nel 1985. Le voci femminili e maschili sono della famiglia Stangherlin; la canzone *La bandiera dei tre colori*, cantata nel 1995 dai fratelli Dell'Angol nello Stato di Rio Grande do Sul, e la testimonianza sull'emigrazione di Gigia Feltrin di Nova Padova, Rio Grande do Sul, rilevata nel 1977 da Daniela Perco.

Il discorso museale prosegue su un'altra parete che ospita una lunga vetrina ad altezza dei fianchi con un *melting pot* di oggetti, diverse fotografie e documenti d'epoca, lettere inviate in Italia che coprono sette aspetti specifici: il viaggio, i primordi della colonizzazione, l'incontro/scontro tra culture diverse (gauchos, tedeschi e indios), la nascita dei primi insediamenti, la religiosità, la trasformazione e la nascita di una nuova identità, la lingua italiana e il patrimonio orale (*el talian*, un misto di italiano, dialetto bellunese, portoghese). Sopra la bacheca, lungo la tutta la parete altre due serie di cronofotografie di De Melis di sette immagini l'una con volti, mani, gesti, case di emigranti e paesaggio naturale a Santa Caterina e São Martinho datate 1985.

In questa stanza, come del resto in tutto il piano, l'esperienza dei singoli trova contatto con l'esperienza riassunta nel percorso espositivo, vi è una forte mescolanza semantica, la possibilità di immergersi in un'altra identità attraverso il coinvolgimento emotivo, le scelte di comunicazione museografica forniscono dei filtri interpretativi che consentono di spiegare contiguità poco visibili: questo è molto evidente per la sala del Brasile, e anche in quella successiva, perché portano inevitabilmente a riflettere sul fenomeno attualissimo dell'emigrazione e della migrazione.

La visita continua con una sezione del museo molto apprezzata e dedicata, come spiega il pannello introduttivo, a "Il latte prezioso", il titolo non deve trarre in inganno perché si sta ancora parlando in realtà di un aspetto intangibile della cultura tradizionale popolare locale, un fenomeno di emigrazione femminile verso le grandi città che ha interessato in modo massiccio il territorio feltrino: quello delle balie da latte⁵⁵⁷. Il baliatico mercenario rappresentava per le donne di questi territori, che vedevano spesso periodi di grande povertà, la possibilità di sostenere in modo adeguato l'intera famiglia; il Museo di Seravella è l'unico ad aver dedicato a questo tema una sezione specifica, è uno dei punti di maggior forza del Museo perché è solo grazie alle ricerche antropologiche condotte qui dalla Curatrice che questo fenomeno culturale di migrazione femminile

⁵⁵⁷ Il fenomeno alla fine dell'Ottocento era così diffuso da suscitare preoccupazione negli ambienti clericali locali, lo definivano "baliomania" delle contadine, veicolo di preoccupanti cambiamenti di mentalità. L'acme si raggiunse nel periodo fascista per scemare poi negli anni Cinquanta del Novecento. Per le donne significava lasciare i propri figli, indossare un abbigliamento tipico delle nutrici distintivo e a volte appariscente, non poter vedere il marito o riabbracciare i figli per circa un anno se non di più quando si proseguiva il servizio come balie asciutte; il contatto con una situazione culturale e sociale molto diversa dalla realtà finora conosciuta provocava spesso una trasformazione ideologica e comportamentale. A questo si deve aggiungere il dramma personale di dover abbandonare per molto tempo i propri figli (alcuni non sopravvivevano perché alimentati con latte di capra o mucca diluiti) che spesso, al loro ritorno, non le riconoscevano come madri. Per completezza si ricorda che esisteva un'altra forma di emigrazione prevalentemente femminile che nel Museo non ha una sezione specifica *le chiodo*: ragazze di quattordici anni circa che andavano a lavorare nelle aziende agricole del Trentino in cambio del solo vitto e di un vestito. Erano destinate ai lavori più duri (arare, potare le viti, irrorare con il verde rame), questo movimento migratorio durò fino al 1960 circa. Il Museo ha però condotto una ricerca a riguardo in collaborazione con il Centro di Documentazione della Cultura Popolare Feltrina ed è disponibile un libro per approfondimenti in vendita al *bookshop* del Museo.

legata a ritmi biologici e non stagionali (come quella maschile) è emerso nella sua interezza e complessità.

Nella prima stanza dedicata si ritrova una grande bacheca all'interno vestiti da balia, grembiuli, *porte-enfant*, fasce da neonato, spilloni per capelli, abitini e cuffiette, libri di fiabe, lettere, etc...; l'aspetto più interessante è dato dalla presenza, ovunque, di foto d'epoca, alcune enormi che campeggiano nella stanza, con gruppi di balie in posa, balie con bambini in braccio ricoperti di pizzi, con carrozzine, vicino a culle, ma anche balie prima di partire con i loro vestiti semplici e i loro bimbi da lasciare a parenti, fotografie di bambini allevati da balie, foto dalla scuola di balie. Vi è poi la possibilità di consultare un libro con altre fotografie e approfondimenti⁵⁵⁸ (Fig.18). Inoltre vi è la possibilità di ascoltare una serie di documenti sonori: sono cinque testimonianze di balie da latte, le quali parlano della loro esperienza nei primi anni del Novecento.⁵⁵⁹ In esposizione libera, una carrozzina affiancata a una carrozzina giocattolo con dentro una bambola di ceramica, tutte del periodo di riferimento e una valigia di cartone.

Non è facile sintetizzare e fissare per iscritto, la scelta museografica fatta e come viene percepita dal visitatore: in questa sala gli oggetti sono tracce per realizzare una narrazione, orme da seguire, al centro non c'è solo l'oggetto in sé ma la voce del suo portatore e quello che questo suscita; se, come spesso succede, si dà l'avvio a uno dei documenti sonori e si comincia a osservare la stanza, accostandosi alla vetrina ma soprattutto alle numerose fotografie, il percorso espositivo nel suo complesso si configura come racconto, che penetra nel visitatore, lo avvolge e comunica a livello emotivo.

La voce delle balie che raccontano la loro esperienza, il dolore per la separazione dai propri figli, la vita diversa a cui adattarsi, i requisiti richiesti, il comportamento da tenere presso la famiglia datrice di lavoro, la vita in città così diversa da quella finora conosciuta: i racconti si espandono per la stanza, non ci sono cuffie per ascoltarli, il tono di voce, le pause, le incertezze, i sospiri, ti avvolgono mentre guardi le fotografie e osservi gli oggetti, che ad un tratto, non sembrano più così muti e anonimi, acquistano un corpo e un'anima. Elisa, Genoveffa, Erminia, Stella, Giovanna, Angela, Flora, Luigia, Clorinda, Eugenia, Maria...i nomi si susseguono nelle didascalie come le località di provenienza: Cesiomaggiore, Pedavena, Feltre, Seren, S. Gregorio, Mugnai, Ponte delle Alpi, Anzù...e quelle delle destinazioni: Treviso, Belluno, Padova, Venezia, Varese, Torino, Milano, Bergamo, Roma...tanti i nomi, pochi in realtà per il reale numero delle donne emigrate, tanti i volti che guardano il visitatore che le osserva, mentre la loro voce, il loro racconto si diffonde.

⁵⁵⁸ Requisiti delle balie, canali di assunzione, abbigliamento, perché partire, l'allattamento, il mondo dei "signori", i figli di latte e alcune trascrizioni di testimonianze orali.

⁵⁵⁹ Le rilevazioni sono tutte datate tra il 1982 e il 1983 tranne una che è del 2004.

La seconda stanza è dedicata ai “Figli di latte” cioè al particolare rapporto che si instaurava tra balia e il bambino che allattava. Anche in questo caso la scelta effettuata è quella di affrontare il tema con una testimonianza in prima persona: il pannello introduttivo riporta la fotografia di Maria Canova con suo marito datata 1920, una foto particolare, che li ritrae nei campi, al lavoro, ma Maria indossa una gonna lavorata che, data la sala precedente, ormai il visitatore riconosce, sembra una di quelle in uso alle balie. Il pannello riporta la sua testimonianza, in prima persona⁵⁶⁰, come balia da latte di Luchino Visconti e più in là campeggia una gigantografia del 1907 con Maria in abbigliamento da balia e Luchino a sei mesi.

Tutti gli oggetti presenti nella sala, sia quelli dentro la vetrina⁵⁶¹, sia le fotografie appese alle pareti appartenevano a Maria e sono state donate al Museo dal nipote. La vita di Maria, la sua esperienza è emblematica, il rapporto instaurato con *il suo* figlio di latte più famoso, durò tutta la vita.⁵⁶²

Prima di lasciare il piano è possibile entrare in una saletta video dove vengono proposti due filmati⁵⁶³: una testimonianza di emigrazione in Brasile⁵⁶⁴ e una contastorie all’opera.⁵⁶⁵

L’elemento che emerge con forza dopo la visita del primo piano è come il passato qui nel Museo non trova un altare dei ricordi ma una madia per essere conservato sì ma anche recuperato e utilizzato, per essere, usando una metafora culinaria, cucinato e trasformato, per permettere un confronto fra storia e prospettive attuali.⁵⁶⁶ Le stanze delle balie, del Brasile, ma si potrebbe

⁵⁶⁰ “Sono nata a Mugnai, vicino a Feltre, nel 1882, da una famiglia di contadini. A quindi anni ero già a servizio. Nel 1904 ho sposato Giovanni Canova, contadino anche lui, e dopo nove mesi è nato mio figlio Antonio. Nel 1906 è nato il secondo, Giovanni. A quaranta giorni dal parto mi ha chiamata un medico di Feltre che sceglieva le balie da latte dicendomi che c’era un posto per me a Milano, dai signori Visconti di Modrone. Ho lasciato i due bambini a mia sorella e sono partita. [...] La signora Carla Visconti ha fatto curare a sue spese mio marito, salvandolo dal tetano contratto in guerra. Quando è morta nel 1933 ci ha lasciato 5000 lire. Mi voleva proprio bene. Luchino ha sempre continuato a scrivermi. Il quadro con il suo ritratto lo tenevo sopra al letto, tra Sant’Antonio e il crocefisso.”

⁵⁶¹ Abiti, libri, cappellini, regali ricevuti come uno spillone da capelli in filigrana, lettere di Luchino “carissima balia Maria”, etc...

⁵⁶² Maria lavorò anche come balia da latte per i Gnechi Ruscone, industriali della seta in Brianza, amici dei Visconti, nel 1909. Sua figlia di latte era Maria Luisa (Marisa) Ruscone, la quale restò legata a lei tutta la vita, invitandola al suo matrimonio, intrattenendo un fitto scambio epistolare e partecipando a tutti i momenti più importanti della sua vita. Maria inoltre prestò servizio, come balia asciutta, presso i conti di Castelbarco, cugini dei Visconti. Anche la figlia di Maria Canova, Giuseppina, fu balia da latte e balia asciutta presso i Castelbarco.

⁵⁶³ Per la verità non ben segnalati e senza la possibilità di capire a priori di cosa parlano. Sarebbero necessari dei fogli esplicativi e riassuntivi.

⁵⁶⁴ Séqueris Protasio Alves di Rio Grande do Sul, datata 1995.

⁵⁶⁵ Datata agosto del 2004. Alma Dell’Osto di Cesiomaggiore. Si possono apprezzare la mimica, i toni della narrazione.

⁵⁶⁶ Si ricorda infatti che tradizione in un museo etnoantropologico, non è il permanere del passato nel presente, ma una scelta di un pezzo di passato tra tanti, adatto a costruire il futuro, farlo comunicare con le generazioni future. Per approfondimenti si veda Cfr. CLEMENTE P., *Il terzo principio della museografia*, già citato.

aggiungere anche il pendio e la biodiversità, rappresentano punti di aggancio con la storia globale, con la contemporaneità, il tema museale specifico si proietta oltre la mura, nella cultura della complessità.

Nello specifico, la sezione appena descritta dedicata alle balie da latte e il dramma dell'abbandono non può non connettersi con l'emigrazione delle badanti di oggi, e l'emigrazione brasiliana è uno spunto per riflettere sul fatto che la mobilità della popolazione, nelle sue diverse espressioni, è sempre stata parte strutturale di questo territorio e lo è ancora.⁵⁶⁷

Il secondo piano del Museo⁵⁶⁸ è totalmente dedicato al rapporto tra uomini, piante e animali; questa parte quindi è quella che più si lega alle origini del museo, quando nel 1997, aprì ufficialmente negli annessi rustici della villa con una mostra dal titolo: "Uomini e animali: l'allevamento bovino in provincia di Belluno", parte di quella mostra è confluita poi nell'esposizione permanente di questo piano.

La prima parte del corridoio⁵⁶⁹ si presenta con una serie di pannelli fotografici alti e stretti che raffigurano cortecce, tronchi, rami, fronde, disposte a ricordare gli alberi in un bosco, alternati a veri tronchi, e a uno strumento didattico a forma di albero con diverse tipologie di legno e sotto ogni tipologia, le caratteristiche, l'uso, le curiosità ad esso relativo. Sulla parete opposta un altro allestimento che consiste in diverse tipologie di fusti sezionati trasversalmente in modo da vedere la corteccia e la parte del legno e del midollo per apprezzarne colore, venature, al di sotto, su singoli piedistalli in ferro alcuni oggetti che sono la cui funzionalità e struttura è indissolubilmente legata al tipo di legno scelto per la sua costruzione. Il pannello introduttivo punta soprattutto a far rendere il visitatore consapevole del patrimonio di esperienze secolari tramandate circa la conoscenza dell'ambiente, saperi complessi, pratiche consolidate alcune delle quali sono ormai perdute. Il messaggio quindi desidera sottolineare come la perdita di contiguità con il mondo animale e vegetale rende difficilissimo trasmettere nelle generazioni future un saper fare legato a tutti i sensi corporei attivati dall'ambiente. L'associazione di oggetti esposti a una serie di legni diversi sottolinea ancora una volta l'importanza dei saperi legati alle pratiche (riconoscere legni che non rilasciano odori e quindi adatti ad esempio, a strumenti per l'alimentazione).⁵⁷⁰

⁵⁶⁷ È proprio di un numero di ottobre 2013 del giornale Il Gazzettino un articolo che riportava, nella cronaca locale, come esistano alcuni comuni nel bellunese dove la maggior parte degli abitanti in realtà vive fuori dal comune per lavoro, ad esempio Vas.

⁵⁶⁸ Si ricorda che anche per salire al secondo piano ci sono due possibilità a seconda del percorso effettuato. Come già ribadito, chi scrive ha scelto di seguire l'itinerario maggiormente seguito dai visitatori e dagli operatori didattici.

⁵⁶⁹ Con luce prevalentemente artificiale.

⁵⁷⁰ Es. acero per mestoli, per le forme dei formaggi, o il melo per gli stampi da burro, il corniolo molto resistente per i rebbi del rastrello, il frassino o il salice molto elastici per i manici degli strumenti (assorbe le vibrazioni del colpo) o per le fionde, etc...

Dal corridoio si accede alla stanza dedicata a “*Guernàr le pite*”, cioè a governare le galline, a ulteriore riprova del taglio che l’intera esposizione del Museo porta con sé, dando ampio spazio alle voci femminili, alle loro pratiche e attività, donne che appaiono come le colonne portanti della famiglia mogli, figlie, lavoratrici, non solo obbedienti e laboriose ma reali custodi della casa e garanti dell’armonia, della solidarietà e della continuità e della sopravvivenza economica familiare.⁵⁷¹

La scelta museografica di questa stanza, oltre che all’originalità dello stesso tema, mai musealizzato, anche in questo caso è quella di portare l’attenzione alle ripetute pratiche quotidiane fatte di minuzie, piccoli gesti e attenzioni; in questo caso la responsabilità del pollaio era assegnata alle donne della famiglia⁵⁷². Oltre al consueto pannello esplicativo, si segnala la presenza di alcuni oggetti inerenti al tema⁵⁷³, alcuni liberi e altri in una vetrina⁵⁷⁴ e ad alcune fotografie d’epoca, tra cui spicca una nuova cronofotografia a colori che documenta una signora anziana mentre distribuisce il cibo alle galline con un’efficace messa in evidenza (tre immagini di minor dimensione in successione) del gesto di prendere e distribuire le granaglie; accanto a questa si trova un documento sonoro piuttosto singolare e molto apprezzato dai visitatori, che permette di ascoltare i diversi richiami alle galline, sempre raccolti in area bellunese, che si differenziano proprio per la provenienza geografica e sono quindi marcatori culturali⁵⁷⁵ (Fig.19).

Come si è già accennato nel secondo capitolo, le denominazioni contano: utilizzare, in Italia, il termine beni culturali denota, ancora oggi, nelle politiche culturali il non considerare gli oggetti come un’entità complessa (non sono eventi, fatti sociali totali) come invece sottendono altri termini utilizzati a livello europeo e internazionale; questo implica anche una maggior enfasi all’aspetto materiale rispetto a quello simbolico, nei musei demotnoantropologici questo normalmente si traduce in una museologia e in una conseguente museografia specifica: isolamento dell’oggetto, concentrazione sulle proprietà fisiche, sugli aspetti estetici, sulle funzioni tecniche. Nulla di tutto ciò è presente a Seravella in generale, ma in questa stanza in particolare: le cose sono dense di

⁵⁷¹ Questa stanza, come le due successive sono di piccole dimensioni, con illuminazione naturale e artificiale, pareti in tonalità molto tenue (rosa, azzurro, verde) e parti dell’originario fregio decorativo, pavimento in legno scuro originale.

⁵⁷² L’importanza strategica dell’allevamento e la cura delle galline era economica, non solo per la sussistenza quotidiana, ma anche perché le uova rappresentavano una vera risorsa sociale per le donne di casa, che avevano in gestione la produzione e la vendita. Scambiate con altri alimenti, vendute nei mercati o nelle fiere, le uova rappresentavano una merce di scambio che consentiva alla padrona di casa di disporre di un minimo di autonomia economica all’interno della famiglia.

⁵⁷³ Mangiatoie per pulcini o per galline, scale o altre parti di pollaio in legno, etc...

⁵⁷⁴ Tra gli oggetti esposti spicca l’*indes*, ovvero uova finte in legno o pietra posizionate nel luogo stabilito dove si voleva che la gallina deponesse le uova e così ritrovarle facilmente.

⁵⁷⁵ Sono undici richiami in tutto, registrati tra il 2004 e il 2005, in diverse zone della provincia come, ad esempio, Forno di Zoldo, Cortina d’Ampezzo, Mel, etc...

pensiero di chi le ha possedute, vissute, nel Museo si indaga la sostanza e si ascolta la loro voce, così l'esposizione è partecipativa e invita al dialogo.

La stanza successiva si occupa invece degli animali selvatici, o meglio, del rapporto tra uomo e fauna selvatica: animali da allontanare o sopprimere se dannosi per le attività agricole-pastorali, da cacciare per migliorare l'apporto proteico della dieta, da rispettare perché utili o simbolicamente importanti, animali fantastici. Un altro pannello ricorda anche il rapporto odierno dell'uomo con i selvatici, rapporto diviso tra caccia venatoria o fonte di godimento spirituale o di interesse scientifico (attività di cui si occupa il Parco Nazionale delle Dolomiti Bellunesi). Alcune fotografie d'epoca nella sala ritraggono scene di caccia,⁵⁷⁶ nella stanza sono state inserite, a vista o in vetrina, una serie di trappole di varie tipologie e per animali diversi tra cui un gruppo di trappole e gabbie per gli uccelli⁵⁷⁷ (Fig.21). Su un altro lato, dietro ad alcune arnie tradizionali spicca uno spaventapasseri, alle spalle, una gigantografia di un campo di granoturco (Fig.20). È un elemento interessante perché sottolinea di nuovo il tema sotteso dello sfruttamento delle risorse e del mettere insieme i pezzi: infatti è composto con vecchie lame di falce che muovendosi al vento fanno rumore, e ha un fiasco di vino rovesciato come testa.

In questa, come nella sala successiva, la narrazione museografica utilizza gli oggetti come segni per comunicare una serie di significati complessi, condivisi e stratificati nel tempo: le pratiche di prelievo e trasformazione delle risorse spontanee del territorio e il ruolo dei diversi attori sociali nel loro svolgimento; se la caccia e le relative conoscenze erano un'attività esclusivamente maschile, la raccolta delle piante, quindi i saperi vegetali, la gestione delle conoscenze, le utilizzazioni delle piante (per uso terapeutico o alimentare) e la raccolta occasionale di anfibi e gasteropodi erano un'attività femminile. La manipolazione rispettava poi la classica opposizione che vedeva la cottura al chiuso con strumenti adeguati e lavorazioni più complesse come attività femminili, la cottura all'aperto come maschile.

Infatti la stanza immediatamente successiva, e che ne è la sua naturale continuazione, è dedicata ai saperi vegetali⁵⁷⁸, al Parco Nazionale Dolomiti Bellunesi (e in particolare alla gestione delle aree boschive). La vetrina dei saperi vegetali è molto interessante perché presenta alcune

⁵⁷⁶ La cattura dell'ultimo lupo in Comelico, la caccia con la civetta e un gruppo di cacciatori.

⁵⁷⁷ Esiste anche uno spazio per un documento sonoro non ancora inserito e un libro che riporta alcuni detti su animali più o meno noti.

⁵⁷⁸ Il pannello introduttivo sottolinea denominazioni, tassonomie, specifiche modalità di utilizzazione, metafore e rappresentazioni simboliche rilevano una profonda conoscenza del mondo vegetale, conoscenza trasmessa con fatti e parole di generazione in generazione. I prati, i pascoli, i boschi erano meta di prelievi sistematici da parte delle donne, capaci di individuare correttamente essenze erbacee e arbustive per usi alimentari o terapeutici. Inoltre è sottolineato il ruolo dei bambini e ragazzi nelle pratiche di prelievo.

iconografie botaniche⁵⁷⁹ di piante spontanee oggetto di prelievo secondo precise strategie stagionali, nelle didascalie il nome dialettale precede quello botanico e seguono brevi informazioni di carattere sociale e culturale⁵⁸⁰, al di là del ruolo strategico giocato dalle donne nella gestione di queste risorse, affatto marginali in determinati periodi dell'anno o durante i conflitti, quello che appare evidente dal discorso museografico è il rapporto, filo conduttore di tutto il Museo declinato in vari modi, tra risorse (in questo caso spontanee), comunità e luoghi. Era presente una sorta di "cartografia delle risorse" sparse in uno spazio più o meno vicino, spazio conosciuto in ogni suo dettaglio, attraversato e incorporato fin dall'infanzia.

Da un punto di vista antropologico, queste ultime due sale rappresentano nuovamente come un museo etnografico debba svolgere, oggi, la sua attività: solo grazie a una ricerca professionale alla base, che parte da un approccio dinamista che considera la cultura azione, che studia i processi non solo i prodotti, è possibile poi cercare di restituire al pubblico un'interpretazione più sofisticata e puntuale; in questo caso il messaggio che si cerca di far passare è come lo spazio racchiuda valori, credenze, ideologie, sono i corpi che lo attraversano e lo leggono, le strutture fisiche (quel bosco, quel prato, quel monte) sono connesse a strutture di sentimenti e di valori e lo sono attraverso le pratiche. Questo è lo strumento che il Museo di Seravella consegna nelle mani del visitatore il quale, se vuole, può prenderlo e portarlo fuori dalle sue mura e utilizzarlo per rapportarsi quotidianamente con il suo territorio di riferimento, per imparare a osservarlo con occhi più attenti e consapevoli.

Il resto della sala è dedicata al bosco e alla sua cura, alla centralità di quest'ultimo per la cultura tradizionale del territorio, al di là delle fotografie epoca⁵⁸¹ e degli oggetti liberi o in vetrina che riguardano le possibili attività di manutenzione del bosco⁵⁸², anche in questo caso si è ricorso all'utilizzo di cronofotografie che documentano il taglio degli alberi con strumenti attuali (si nota il totale cambiamento degli strumenti utilizzati rispetto alla vetrina tranne che per lo *zapin* per arpionare i tronchi). Grazie a un pannello esplicativo ben strutturato si può facilmente capire che il messaggio principale da recuperare in questa parte di allestimento è la costante evoluzione del paesaggio, il Museo suggerisce una riflessione sulla riforestazione, sul fatto che le superfici a bosco stanno aumentando vertiginosamente perché nessuno se ne cura e questo porta varie delle

⁵⁷⁹ Realizzate da patrizia Pizzolotto, la quale collabora da anni con alcune iniziative culturali del Museo, si veda pag... Tra le immagini, ad es., *radicio da prà*, corniolo, etc...

⁵⁸⁰ Ad esempio, nel caso dei funghi, come l'atteggiamento nei confronti del loro consumo fosse molto controverso quasi che la micofilia si fosse fermata ai piedi delle Dolomiti e importata nel territorio dalla pianura.

⁵⁸¹ Si tratta di un'immagine di boscaioli, una relativa alla preparazione del carbone con la cosiddetta piazzola dei carbonai (il vulcano per la preparazione del carbone era chiamato *poiat*) in uso nella zona, una gigantografia che fa da sfondo alla vetrina che riguarda la preparazione dei tronchi per la discesa a valle. Tutte immagini tra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento.

⁵⁸² Ad es. martello marchia tronchi, *sgarbie* per segnare i tronchi, asce, seghe, *zapin*, ramponi, etc...

conseguenze: riduzione dei seminativi, dei prati adibiti a pascolo; inoltre l'avanzata del bosco può causare una perdita di biodiversità: la minor varietà di uso del suolo, di specie erbacee, di specie animali.⁵⁸³

Ritornando sul corridoio già menzionato, la visita prosegue con la transumanza, forma di mobilità per eccellenza, il pannello introduttivo identifica una zona specifica nel territorio cioè l'Altopiano di Lamon (BL) dove la pastorizia transumante di ovini e caprini, è attestata dal XII secolo al 1970 circa. Il pannello approfondisce poi diverse tematiche supportato anche da una postazione multimediale con moltissime proposte interessanti⁵⁸⁴, non disdegnando sempre uno sguardo sulla situazione attuale nel territorio e all'immaterialità (i suoni).⁵⁸⁵ Da un punto di vista degli oggetti anche in questo caso siamo di fronte a una piccola serie di oggetti tra loro in relazione posizionati dietro ad una vetrina, tutti riferiti al tema specifico⁵⁸⁶, e una serie di cronofotografie in bianco e nero di pastori di Lamon che occupano un'intera parete⁵⁸⁷ (Fig.22).

La successiva sala dedicata all'"Alpeggio e alla fienagione"⁵⁸⁸, anche in questo caso si sottolinea come la mobilità di uomini e animali sia consustanziale ai modi di vita alpini, permettendo lo sfruttamento delle risorse da fondovalle ai pascoli più elevati seguendo la maturazione del foraggio.⁵⁸⁹ I pannelli introduttivi sono due e entrambi sono necessari per la comprensione del messaggio espositivo: uno riguarda specificatamente l'alpeggio e la fienagione, l'altro la situazione attuale delle malghe all'interno del Parco (solo cinque malghe attive). Gli

⁵⁸³ È presente una saletta video nella quale poter approfondire i seguenti argomenti: *Guèrnar le bestie* (2004, Castelvint) e i Seggiolai dell'agordino (2001 Carera-Gosalgo).

⁵⁸⁴ La postazione consente tramite touchscreen di approfondire sia la transumanza che il tema della sala successiva cioè l'alpeggio. Ad esempio, per la transumanza, ci sono dieci approfondimenti tra cui: la scolarizzazione dei pastori, razze ovine, itinerari di transumanza, organizzazione del lavoro, suoni, pastori e contadini. Per l'alpeggio, altri dieci approfondimenti tra cui: malghe, casère, produzione, gestione dei pascoli, suoni, fienagione.

⁵⁸⁵ La transumanza lamonese è ormai agonizzante, ormai si è in presenza di pastori trentini affiancati da macedoni e albanesi che attraversano il bellunese in direzione della pianura. L'alpeggio invece, seppur ridotto, continua ad essere importante da un punto di vista economico nella Val Belluna e irrilevante nelle altre zone dove turismo e industria dell'occhiale hanno la prevalenza.

⁵⁸⁶ Tra gli oggetti alcune parti dell'abbigliamento tradizionale dei pastori di Lamon con il nome gergale, bastoni, collari da pecora, cesoie per le *nodhe*, i marchi distintivi sulla cartilagine dell'orecchio delle pecore, disegni di ovini per poter visualizzare l'esito della marchiatura

⁵⁸⁷ Sono tredici immagini di diverse dimensioni composte in modo da essere lette a piacimento, senza una direzione di lettura, ritraggono i pastori nella preparazione del pasto, al lavoro con il gregge e nell'atto di caricare l'asino con gli agnellini più piccoli.

⁵⁸⁸ Sia questa stanza, come la successiva, sono anch'esse di piccole dimensioni, la luce è sia naturale che artificiale, le pareti sono sempre neutre (beige con resti dell'originale decoro del soffitto, nella seconda è presente l'unico caminetto della casa, escludendo il *larin*).

⁵⁸⁹ Nella provincia di Belluno l'allevamento di bovini ha avuto una notevole rilevanza economica fino agli anni '50 del '900, integrando altre attività tipiche delle zone di montagna (silvicoltura, sfruttamento minerario, agricoltura di sussistenza). Lo sfruttamento dei pascoli di alta quota, continua nonostante la drastica riduzione, a costituire una voce significativa dell'economia. La salita in malga avveniva tra giugno e luglio, la discesa entro il 29 settembre. La fienagione, con tutte le operazioni relative, era chiaramente un'attività strettamente collegata all'allevamento del bestiame e all'alpeggio.

oggetti nella stanza sono legati al tema tra cui: falci fienai e con vari *porta cote*, rastrelli (alle spalle una gigantografia d'epoca con una squadra di falciatori) e collari per mucche e ovini con relativi campanacci⁵⁹⁰ (Fig.23,24). In questo caso il discorso museale è sottile e implicito, non riconoscibile da tutti: l'esposizione delle falci è fatta in modo da osservare in primo piano l'impugnatura, doppia in alcune, quella più bassa è legata alla pendenza in cui si sfalcia⁵⁹¹, in alcuni casi lo stesso manico è più corto di altri proprio per facilitare il gesto. La serie di campanacci, è esposta a vista, al di sotto tre sgabelli da mungitura⁵⁹², un secchio da latte e una fotografia d'epoca (un fabbro nella bottega con una schiera simile di campanacci) è l'elemento maggiormente apprezzato dai visitatori. In questo caso si ritiene che gli oggetti in questione siano un elemento che appartiene all'immaginario collettivo comune "delle mucche al pascolo e delle malghe", ma sicuramente la scelta di esporli, "a portata di mano", contribuisce a creare nel visitatore un rapporto più intimo e personale con l'oggetto, predisponendolo a una visita più partecipata.⁵⁹³

In un altro lato della stanza tre fotografie a colori, attuali, che raffigurano in sequenza una mandria e i pastori intenti a salire all'alpeggio, cercando di fissare sull'immagine la materialità della salita.⁵⁹⁴

Proseguendo si entra in una piccola stanza dedicata a "Il ciclo del latte", il pannello va oltre a una classica descrizione dei procedimenti di lavorazione del latte, da molto spazio ai gesti, alle pratiche e usi connessi (riporta, ad esempio, la tradizione legata all'*Om Salvarèch*, uomo selvatico, che insegnò ai contadini l'operazione di filtraggio del latte con i licopodi). Anche in questa sala l'allestimento presenta, liberi o in una bacheca, oggetti in relazione funzionale tra loro e legati alla lavorazione del latte⁵⁹⁵ e due foto d'epoca.⁵⁹⁶

Questa stanza si presta a qualche commento soggettivo, innanzi tutto si deve sottolineare che, nonostante la presenza nella sala di molti oggetti, non si ha l'effetto di sovraccarico; è evidente che

⁵⁹⁰ Anche se l'oggetto più interessante resta spesso non adeguatamente osservato: si tratta di uno strumento a manovella per eseguire i buchi per i rebbi del rastrello da fieno. L'oggetto è esposto libero sotto il pannello esplicativo ma senza didascalia.

⁵⁹¹ Come descritto nella sala "In pendio".

⁵⁹² Con una sola gamba per facilitare la mungitura sul pavimento sconnesso delle malghe.

⁵⁹³ Questa è l'impressione ricevuta da chi scrive osservando il comportamento dei visitatori nella stanza, come già accennato nella premessa metodologica, non si è effettuata un'indagine che presupponesse domande specifiche al pubblico durante la visita, né successivamente, salvo in rari casi in cui i visitatori si sono dimostrati più interessati a trattenerci pochi minuti per parlare della loro esperienza. È solo attraverso l'osservazione del visitatore in azione e dai suoi commenti estemporanei a voce alta con i compagni di visita che si è potuta fare questa riflessione.

⁵⁹⁴ Vicino alle fotografie si notano dei cordoncini che la didascalia descrive come "cordoncini benedetti di San Antonio", legati alle corna delle mucche prima di salire in alpeggio per preservarli da malattie e incidenti.

⁵⁹⁵ Dagli stampi da burro, alle zangole, alle fascere per i formaggi, secchi vari per mungitura all'aperto o all'interno, colatoi in legno, frangicagliata, una caldaia in rame per scaldare il latte, stampi da ricotta, etc..

⁵⁹⁶ L'interno di una *casèra* e un primo piano di una caldaia di rame fumante.

la relazione tra oggetti, dialogano nel Museo non come dialogavano nella realtà; forse meno che in altre stanze, la scelta museografica qui è, seppur non stereotipata⁵⁹⁷, più simile ad altri allestimenti visti in altri musei etnografici; la presenza di oggetti liberi però consente sempre una maggior interazione con i manufatti per far sì che i visitatori costruiscano da soli le loro poetiche e i loro significati più complessi o mettano all'opera quella capacità di osservazione che si è acquisita man mano lungo il percorso (Fig.25). A tale riguardo si deve quindi inserire un'esperienza personale, avvenuta durante una delle visite in questa sala: è qui infatti che chi scrive ha trovato il suo, personalissimo, oggetto-risonanza, si tratta di una fascera da formaggio, esposta insieme ad altre a vista, su un lato del pavimento. È una fascera in metallo, di circa trenta centimetri di diametro, assolutamente anonima, anzi piuttosto malconcia, ritagliata da una lattina di vernice per smalti con l'altezza necessaria, ripiegando e battendo all'infuori il bordo per non renderlo pericoloso, e permettendo l'apertura e la regolazione con un filo di ferro attraverso dei buchi praticati sulla fascia. Quell'oggetto è l'emblema del *bricoleur* che deve arrangiarsi, aggiustare, accomodare, riusare, adattare, rinnovare, racimolare, rattoppare, che deve cercare un'accessibilità alle risorse che è limitata e deve farlo con creatività, che deve tenere insieme i pezzi a tutti i costi: dietro quell'oggetto c'è tutta la cultura agita da una vita che il Museo ha trasmesso.

L'ultima sala del percorso è quella della "Domesticazione"⁵⁹⁸: colpisce la presenza di tre diverse serie di cronofotografie di De Melis, una è composta da circa una quarantina di fotografie di piccole dimensioni, in bianco e nero che documentano le fasi di sistemazione degli zoccoli e cura delle unghie di una mucca; le fotografie, come ormai già spiegato, catturano il fare, immortalando singoli particolari: un gesto, una postura, un particolare dello strumento usato, un volto. Accanto vi è la possibilità di ascoltare diversi richiami per bovini nella zona bellunese. Gli strumenti utilizzati nelle immagini si ritrovano disposti per terra ai piedi della cronofotografia (Fig.27). Su un altro lato un'altra sequenza fotografica a colori e con una decina di foto, documentano la strigliatura di una mucca con accanto, i diversi strumenti necessari per la cura giornaliera dell'animale (Fig.26). L'altra cronofotografia a colori che ritrae invece le fasi di pulizia con il fieno e la preparazione della mammella della mucca per la mungitura (di nuovo accanto alle immagini alcuni oggetti in vetrina o liberi relativi al tema).

In questa stanza le immagini si ripresentano come scelta precisa per creare una narrazione parallela o alternativa al testo scritto (presente ed esaustivo di per sé), per offrire al visitatore un'esperienza visiva che non appiattisce il fare anzi, lo porta all'attenzione. La presenza di una

⁵⁹⁷ Ad esempio, l'esposizione di alcuni stampi e marchi da burro, esteticamente raffinati, è resa interessante dall'inserimento, a contrasto, di un pezzo estremamente semplice per forma e privo di decori.

⁵⁹⁸ La stanza è ancora più piccola delle altre, affaccia sulla seconda rampa di scale dell'edificio, il soffitto è più basso a travi (mansardato), pareti neutre, illuminazione prevalentemente artificiale.

gigantografia d'epoca che raffigura un uomo, e un ragazzo con una mucca in un atteggiamento affettuoso e premuroso nei confronti dell'animale sottolinea il messaggio: l'importanza del bestiame per la famiglia e la cura che veniva destinata ai capi, il rapporto di intimità che si creava (Fig.28). Questo messaggio è sottolineato anche nelle cronofotografie, se osservate attentamente si noterà che l'immagine il maniscalco che accarezza il muso della mucca da ferrare, in un'altra serie, la mano del contadino che, mentre la striglia, le accarezza il fianco, la delicatezza del gesto con cui prende la coda in mano, o pulisce con il fieno le mammelle. Vi è anche un interessante documento sonoro, molto apprezzato al pari di quello nella sala delle galline, che riporta i richiami ai bovini in alcune zone della provincia⁵⁹⁹ che ancora una volta sottolinea questo rapporto di intimità con l'animale.

In generale, tutta la sezione del piano invita a riflettere e considerare le profonde tracce nella memoria, il patrimonio di conoscenze, di saperi che hanno consentito agli uomini e alle donne di questo territorio di vivere in un ambiente a volte ostile, nella quotidiana contiguità con il mondo animale e vegetale, con equilibri precari che ora stanno scomparendo insieme all'abbandono di pratiche consolidate quali la pulizia e la cura del bosco, alla drastica riduzione dell'allevamento bovino, all'attività di silvicoltura comportando la disgregazione di tale patrimonio.

6.4 UN'ESPOSIZIONE OLISTICA

L'analisi dell'esposizione permanente, con particolare riguardo alle scelte museografiche alla base e al progetto di allestimento realizzato di conseguenza, risulta un'operazione necessaria proprio perché il Museo, ha nella sua esposizione permanente, la colonna portante da cui poi partono tutte le altre attività, didattica *in primis*. Le scelte di museologia e museografia antropologica effettuate dalla Curatrice sono poi indicatrici di un *modus operandi* che accompagna tutte le altre iniziative e le strategie di gestione dello stesso.

L'esame approfondito dell'esposizione, le riflessioni emerse dallo studio sul campo, rivelano alcuni aspetti che possono essere ora sintetizzati in modo più schematico: si è evidenziata una notevole professionalità alla base del progetto stesso fondato su una attività di ricerca scientifica nel territorio di riferimento, su una forte attenzione nelle scelte museografiche della Curatrice per catturare l'interesse del pubblico sempre rispettando la possibilità di quest'ultimo di

⁵⁹⁹ Rilevati nel 2005, in zona di Trichiana, Feltre, Zoldo Alto, Tai di Cadore.

attingere anche alle sue risorse culturali; l'isolamento di un oggetto, la predisposizione di una serie, di un raggruppamento rivelano la volontà di creare un percorso di visita inteso come *textus*, intreccio, trama; il testo etnografico della ricerca antropologica qui diventa racconto, discorso, associazioni poetiche, rapporti inattesi tra due oggetti. Dato che si parlava di racconto, molte volte si è utilizzato il termine di descrizione densa durante l'analisi del percorso, volendo così sottolineare, da un lato, la difficoltà di documentare tutta una serie di aspetti quali i ritmi del fare, le pratiche collegate, ma dall'altro anche la densità dei punti di vista dei soggetti in campo: il Museo è una pluralità di voci che rendono tutta l'eterogeneità del patrimonio culturale. La capacità di restituire al visitatore il paesaggio culturale della provincia (così sedimentato e diversificato) dove l'oggetto è solo in apparenza noto, comune a tanti altri, ma che nel Museo, grazie alle operazioni museografiche analizzate, diventa particolare.

Proprio in virtù della relazionalità degli oggetti, nell'allestimento si ritrovano oggetti che non sono mai presenti in una sola sala, ma riemergono in diversi contesti d'uso, in diverse sale, ma non danno mai la sensazione di ripetitività, anzi, al contrario, appaiono sempre diversi, perché il visitatore li osserva sotto angolazioni nuove.

Tutte le pratiche tradizionali legate al paesaggio agricolo-silvo-pastorale, tecniche ingegnose e diversificate, in continuo adattamento a condizioni ambientali difficili, trovano una loro interpretazione e rappresentazione nel Museo: non solo caratteristiche ecologiche (flora e fauna, *habitat*) ma anche l'impronta antropica che rende quello specifico paesaggio culturale denso di significati, questo discorso museale, così tangibile nel secondo piano, si collega con il piano terra (biodiversità, stili alimentari), passando per una forte attenzione all'immaterialità (primo piano); Seravella restituisce, sala dopo sala, sedimenti territoriali, sapienza ambientale, saperi produttivi, modelli socio culturali ad essi collegati, ecosistemi, permanenze, resistenze, innovazioni, creatività nello sfruttamento delle risorse disponibili.

Tra le scelte museografiche più innovative si deve segnalare il peso delle immagini ai fini della narrazione etnografica: le sale del pendio, del filò, delle voci, della domesticazione, sono l'esemplificazione di quanto affermato all'inizio del capitolo: chiarire il linguaggio visivo con il linguaggio visivo (cronofotografie), il ruolo ancillare dei testi scritti delle didascalie e dei pannelli.

Nel precedente paragrafo si era sottolineata la presenza, in alcuni punti dell'allestimento, di oggetti appartenenti alla stessa categoria presenti in serie, di solito in numero ridotto: sottopentola, mestoli, slittini, gerle, stampi per il burro, campanacci, etc...ma c'è una grande differenza con le infilate asettiche di alcuni musei etnoantropologici, qui non si ripercorre affatto un'impostazione classificatoria e antiquata: nell'allestimento di Seravella quelle serie sono lì per dialogare, come gruppo, con il resto dell'allestimento, la serie di sotto pentola è lì per dire che non esiste la serie,

ognuno ha una sua personalizzazione da parte dell'artigiano; le gerle e gli slittini della sala del pendio, con le rispettive gigantografie alle spalle, uniti al resto degli oggetti presenti, creano, come si è accennato, un messaggio ben diverso di una mera carrellata di tipologie di realizzazione di manufatti.

Un altro elemento da sottolineare è rappresentato dai testi scritti: sono pensati per non stancare troppo il visitatore con eccessive informazioni (anche perché spesso si leggono “cammin facendo”, e in piedi); da un punto di vista estremamente tecnico⁶⁰⁰, esistono tre tipologie di testi: primari (danno le linee del percorso, hanno un titolo generale, forniscono le informazioni minime necessarie), secondari (forniscono più dettagli), didascalie (informazioni proprie dell'oggetto, redatte in modo uniforme, che possono però variare essere molto sintetiche designare oggetto e poche informazioni o predicative fanno capire un po' di più).⁶⁰¹ La modalità cognitiva preponderante nel museo è motoria: si legge, si guarda, si torna a leggere, fino a che la stanchezza psico-fisica si fa sentire, e allora, di solito, si smette di leggere, si legge meno, per risolvere in parte questo problema si deve far ricorso a pannelli esplicativi corti, e utilizzare il più possibile la forma orale (un esempio sono le audio-guide).

Nel caso specifico di Seravella, i pannelli esplicativi e introduttivi sono ottimi nei contenuti e anche nella chiarezza, periodi non lunghi, esposizione semplice, sintetica, forse l'unico appunto, è la mancanza di parole chiave evidenziate in colore o grandezza diversa in modo da catturare subito l'attenzione. Le didascalie sono un altro punto dolente, il Museo si sta occupando di sostituire progressivamente, sala per sala, fornendole di qualche dettaglio ulteriore (ad esempio nel piano terra è già stato fatto) dato che sono o testi scritti più letti dal visitatore. Il problema delle didascalie è che in alcuni punti, a causa del vetro delle vetrine, della profondità delle stesse, alcune didascalie non sono molto leggibili, ci sono riflessi o sono lontane, in questo caso l'aspetto logistico della villa, con spazi predeterminati e non modificabili in sede di restauro dell'edificio, ha avuto un suo peso.

I supporti multimediali, *touchscreen*, contengono tutti gli approfondimenti visivi, sonori e narrativi dell'esposizione, i documenti sonori in particolare sono estremamente apprezzati dal visitatore, la possibilità di ascolto di racconti, testimonianze, voci rappresentato una possibilità di immersione e quindi di comprensione eccezionale. Anche in questo caso l'unico problema è rappresentato dalla resistenza psico-fisica, e dai tempi stretti di visita: molte persone magari iniziano l'ascolto ma poi passano oltre, l'osservazione ha evidenziato che, non a caso, che le postazioni più utilizzate sono

⁶⁰⁰ Si veda, a titolo di esempio, ANDREINI A. (a cura di), *La parola scritta al museo. Lingua, accesso, democrazia*. Atti del convegno omonimo. Arezzo 17 ottobre 2008.

⁶⁰¹ Ci sono poi tutta una serie di caratteristiche tecniche delle didascalie: leggibile, intellegibile, accessibile, comprensibile, usabile (per raggiungere l'obbiettivo), posizione, altezza, grandezza caratteri, sfondo, interlinea, riflessi, disturbi vari.

quelle dei canti nella sala del Brasile, i richiami delle galline, quello delle mucche al pascolo: corti, di effetto, catturano l'attenzione, hanno grande capacità evocativa.

Per ovviare al problema del visitatore che a un certo punto smette di leggere, il Museo non dispone attualmente di audio guide, ma attraverso le immagini e le cronofotografie di De Melis e la loro accurata selezione, riesce a sopperire, almeno in parte, al problema, rappresentano, "un testo" nel testo (tenendo presente il senso di museo-testo di Mario Turci). In generale nella trasmissione del messaggio museografico dei contenuti non c'è mai reificazione o generalizzazioni e si lascia al visitatore lo spazio per integrazioni e convergenze tra i diversi "testi" e gli oggetti esposti.

Concludendo, nel Museo Etnografico di Seravella per rappresentare e interpretare, attraverso uno sguardo antropologico, alcuni frammenti di realtà riferibili al sistema agricolo-silvo-pastorale della montagna bellunese, si utilizzano tre linguaggi diversi: visivo, sonoro, testuale. I fini educativi, ricreativi, conoscitivi che il Museo persegue non sono solo all'insegna del dialogo tra generazioni diverse ma anche al confronto tra culture diverse. L'utilizzo di immagini attuali, spesso in sequenza, e di immagini d'epoca che si incontrano e si mescolano tra loro migliorano la comprensione del contesto d'uso e del significato degli oggetti esposti ma sono di per sé una chiave di comprensione del reale, costituiscono di per sé una lettura antropologica. Il ricorso a strumenti multimediali spesso diventa il fulcro del percorso espositivo stesso (nella sezione dedicata alle veglie serali) o sottolineano la dimensione emotiva dell'esposizione (testimonianze delle balie da latte o dei migranti); in altri casi i documenti sonori creano una fonosfera suggestiva (richiami ai bovini, alle galline). In questo senso il museo non è più un luogo solo di contemplazione ma soprattutto di interpretazione e di riflessione; se il museo diviene un luogo di comunicazione sui temi della società ma anche un luogo evocativo per la memoria, non significa che neghi la conoscenza, anzi la sollecita attraverso la potenza immaginativa delle voci, dei saperi di chi, gli oggetti, li ha usati e vissuti.

Come si è già accennato uno dei fili che compone la trama della narrazione museografica è rappresentato dalla limitata accessibilità e disponibilità delle risorse, la sezione sugli stili alimentari ne è un esempio: dosare, riusare gli avanzi, centellinare, gestire in modo lungimirante le risorse del territorio in base alla stagionalità; questi aspetti sono parte integrante di tutta la cultura materiale tradizionale ma sempre poco evidenziati nonostante oggi, siano tematiche attuali: riciclare, filiera corta, prodotti a kilometro zero, rispettare il territorio e l'ambiente sono parole chiave della contemporaneità e il Museo permette una riflessione che continua così nella quotidianità del visitatore offrendo nuovi spunti.

Ecco che si delinea così, come sottolineato da Clifford, uno dei punti centrali della tesi: "in un presente che va facendosi futuro" l'oggetto diviene nuovamente, tradizionalmente,

significativo⁶⁰²: questo accade anche con i visitatori che da quell'oggetto iniziano una personale operazione di ricordo, di memoria di loro oggetti simili, sono ben consci, che quel contesto è perduto (infanzia, gioventù, adolescenza) ma in quell'istante presente, soprattutto se quell'oggetto lo possono sfiorare, soppesare in mano, valutare, sentire (come nel caso degli oggetti-risonanza), l'oggetto nasce a nuova vita, svolge un nuovo ruolo, partecipa ad una nuova appropriazione.

Un altro dei fili del racconto museale di Seravella sottolinea come le soluzioni proposte dal contesto locale mostrano tutta la loro variabilità e specificità delle risorse proprie di un ambiente (in questo caso montano: asprezza clima, scarsità di risorse) contraddistinto da una forte mobilità stagionale, e non solo, come nel caso del baliatico e dell'emigrazione in Brasile; per questo il Museo può essere un terreno di confronto, anche interculturale, può far emergere comuni visioni, il che sottolinea il ruolo capitale della scelta di dare molto spazio, nell'allestimento, all'immaterialità, all'inoggettuale.

L'itinerario conoscitivo e comunicativo che il Museo propone racconta della creatività della cultura locale in relazione alla specificità delle risorse, delle attività localizzate sul territorio articolandole con la mobilità attraverso un'esperienza non solo visiva ma fatta di ascolto, di coinvolgimento emotivo, fa emergere inaspettate convergenze e che punta sempre ad evidenziare una relazione: uomo-oggetti, uomo-stili alimentari, uomo-animali, uomo-ambiente ecologico, uomo-uomini, basta leggere i pannelli esplicativi all'inizio delle stanze: gesti di cura, *guernàr le pite*, figli di latte, fili del racconto, in pendio...

Un elemento che si deve sottolineare e che finora non era stato evidenziato è la presenza, visibile, in moltissimi oggetti esposti, dei cartellini di catalogazione, non delle didascalie, ma dei cartellini di inventario del manufatto: questi riportano la denominazione dell'oggetto in italiano e dialetto, la provenienza, l'acquisizione, il numero di inventario. Questo elemento, in realtà non specificatamente voluto, rafforza però il discorso generale: nella parte dedicata all'acquisizione, pochissime sono le diciture "acquisto del Museo" e moltissimi sono i "dono di" con nomi, cognomi, soprannomi, è una comunità di persone che si rivela dietro agli oggetti.

In più, sempre in riferimento al Museo vivo, vissuto, durante i mesi di lavoro sul campo, si è notato come spesso gli oggetti "si muovessero", all'interno della stessa stanza: la loro disposizione cambiava, il più delle volte solo piccoli spostamenti, di ordine, di posizione; soltanto chi il Museo lo conosce nella quotidianità lo nota (il taglia pane sul tavolo è spostato, lo sgabello per la mungitura è in un angolo diverso, gli scarponi chiodati sono scambiati), questi spostamenti minimi testimoniano che gli oggetti vengono toccati (non solo dagli operatori didattici), che il visitatore, si sente nella possibilità di avvicinarsi all'oggetto in modo diverso; questo elemento, che potrebbe,

⁶⁰² CLIFFORD J., *I frutti puri impazziscono*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 285-288.

giustamente suscitare delle perplessità perché mette più a rischio la conservazione del manufatto, in realtà però denota anche una maggior partecipazione del visitatore nell'esperienza, aspetto che un museo etnoantropologico non può sottovalutare e che rappresenta una delle sue potenzialità.

Più volte nello scorso paragrafo, chi scrive, ha utilizzato l'espressione "esposizione partecipativa", in realtà a questo punto sarebbe più corretto utilizzare, per definire il percorso museografico di Seravella, "esposizione olistica", la quale include anche l'aspetto partecipativo dell'allestimento ma che rende meglio altri elementi importanti. Con esposizione olistica si intende un allestimento concepito per percepire contemporaneamente l'insieme e il dettaglio, che stimola la curiosità ed invita a avvicinarsi agli oggetti; questo è reso possibile da un'indagine storica e da una puntuale ricerca antropologica alla base, le quali permettono la semplificazione e la strutturazione logica necessaria per esaltare, nel percorso museale, la chiarezza, ed enfatizzare la sfumatura voluta. L'esposizione olistica racconta di uomini e non solo di oggetti, di idee e non solo di caratteristiche fisiche e tecniche, è un'esposizione complessa, dove ogni aspetto si lega con quello che segue e che precede⁶⁰³, dove tutto si intreccia in maniera inscindibile e si ritrova sala dopo sala, man mano che la comprensione del visitatore si forma.

Tutto questo richiede grande capacità di sintesi, una visione scientifica completa, professionalità, capacità di assorbimento culturale (essere dentro il panorama culturale della comunità locale, capirne le dinamiche ed esserne parte integrante) e capacità di rielaborazione e trasmissione (capacità di usare gli oggetti come mezzo di espressione di idee): questa è un'esposizione olistica.

Gli oggetti così tornato a comunicare, si recupera il carattere immersivo peculiare della cultura materiale e di quella intangibile; tutto questo ricordando sempre che "evocativo" è diverso da "evocazione" e che "suggerimento" è diverso da "suggerzione". L'allestimento fornisce una specie di mappa per viaggiare "nell'esperienza visita", ma nel passaggio dal significante al significato è necessario mettere in atto una serie di operazioni museografiche che hanno l'obiettivo di restituire all'oggetto almeno una delle sue possibili declinazioni, una delle sue possibili varianti fonetiche.

In un precedente paragrafo, citando le teorie di Pomian, si era affermato che il museo è il luogo dove la comunità instaura un rapporto con i significati collettivi degli oggetti, questo è il punto focale del ruolo sociale del museo: rappresentare una comunità (ad esempio, le comunità agricolo-silvo-pastorali della provincia di Belluno) attraverso il significato di cui la collezione è caricata; ma se è così allora maggiore è il significato che la comunità assegna a quel patrimonio culturale conservato nelle sue sale, maggiore è la capacità del museo di essere strumento di coesione sociale

⁶⁰³ Infatti nel Museo l'unica sezione più "scollegata" è quella della collezione Bepi Mazzotti, per i motivi già evidenziati a pag. 179 del capitolo.

e culturale, di essere oggetto di identificazione indipendentemente dall'importanza del museo. Quello che però va evidenziato è che normalmente non è tutta la comunità locale a percepirlo in questo modo, ma solo una parte, un sottoinsieme più o meno definibile, la quale, secondo chi scrive, può essere denominata come comunità d'eredità.⁶⁰⁴

Concludendo, si è evidenziato un discorso museale che fonde alcune riflessioni di Cirese (il museo è altro dalla vita, parla una sua lingua) con quelle di Clemente (l'aspetto evocativo, emotivo) e che testimonia in alcuni casi anche il concetto di risonanza degli oggetti etnografici. Attraverso una certa mediazione culturale, che traduce nell'allestimento, l'oggetto vive una nuova vita, diversa dalla precedente, acquista, all'interno del Museo che è spazio di incontro tra due mondi⁶⁰⁵, nuovi significati, diventa testimone attivo⁶⁰⁶. In aggiunta, si è sottolineato come sia possibile che lo spazio tra oggetto e didascalia diventi uno spazio di contatto tra visitatore, curatore e la cultura da cui quel manufatto proviene⁶⁰⁷. L'esame ha focalizzato anche l'attenzione su come la museografia antropologica non debba mai essere finalizzata solo al deposito-conservazione-esposizione e si sono evidenziati esempi concreti di strategie che attivano significati stratificati. L'analisi della museografia etnografica a Seravella ha visualizzato la capacità degli oggetti, se collocati in un certo modo, di evocare memorie, tracce dell'essere stati, eredi di saperi⁶⁰⁸, tutto questo attraverso una riscoperta che passa attraverso il corpo ecco perché l'esperienza visita, nel suo complesso, merita e deve essere osservata con attenzione.

L'allestimento del Museo ha scelto *un suo modo* per parlare delle memorie, la forma visiva è derivata dalle scelte operate sul racconto, i caratteri usati per esprimerlo sono innovativi (le cronofotografie), le scelte stilistiche sono espressione di un'intenzione precisa capace di indurre nel pubblico la possibilità di sentirsi in sintonia, o meno, con i contenuti della mostra; il ruolo della Curatrice e la sua professionalità, sono, in tutto questo, parte fondamentale e imprescindibile; una volta che l'oggetto-evento acquista il suo ruolo primario nella narrazione è il pubblico a dover, se vuole, collaborare direttamente alla creazione di significato sociale. L'autenticità trova la sua collocazione nell'evento.⁶⁰⁹

L'allestimento però, come ricordato all'inizio, è solo la parte più evidente del Museo, il risvolto visivo e visibile dell'attività di ricerca, al quale si aggiungono una serie di iniziative culturali di cui si fa garante e promotore, unito all'attività di didattica museale, oggetto del prossimo capitolo.

⁶⁰⁴ Questo aspetto è stato approfondito nel quinto capitolo, secondo paragrafo.

⁶⁰⁵ Si veda la teoria di Pomian descritta a pag. 158 nota 453 del presente lavoro.

⁶⁰⁶ Si veda pag. 47 del primo capitolo.

⁶⁰⁷ Teoria di Baxandall sempre a pag. 47.

⁶⁰⁸ Come sostenuto, tra gli altri, da Pietro Clemente e Ferdinando Mirizzi. Si vedano pp. 41-43 del primo capitolo.

⁶⁰⁹ Cfr. CREW S. R., SIMS J. E., Situare l'autenticità: frammenti di un dialogo, in I. KARP, S. LAVINE (a cura di) *Culture in mostra*, pp. 75-98.

CAP. 7 MUSEO CHE FORMA, NON IN-FORMA

Il museo è sempre stato considerato principalmente come spazio deputato per la conservazione delle memorie di un territorio, ma come si è cercato di dimostrare fino ad ora, quest'ultimo svolge anche un ruolo altrettanto significativo: quello di luogo privilegiato, grazie alla conoscenza e alla valorizzazione delle testimonianze in esso contenute, per la formazione di un'identità sia personale che collettiva, un'identità che si rafforza nell'incontro tra culture diverse, nel confronto con altre identità.

Il presente capitolo è dedicato alla didattica museale che si svolge al Museo di Seravella, è necessario ricordare che con tale espressione, chi scrive, intende la mediazione messa in pratica per avvicinare il visitatore non soltanto all'oggetto musealizzato, ma a ciò che il museo è e fa, normalmente questa mediazione avviene per opera di un operatore, o meglio, di un educatore museale e si differenzia notevolmente a seconda si tratti di un'utenza giovane o adulta.⁶¹⁰ Si è in presenza quindi di un significato di didattica dei beni culturali votata all'uso formativo del patrimonio presente nei luoghi preposti alla sua conservazione e sul territorio. Nel corso del presente lavoro si è più volte sottolineato che nessun museo contiene uomini, ma “orme dell'uomo”, istituzione pensata per promuovere un discorso che non si esaurisce nelle cose ma presenta una narrazione, infatti, se il museo non assume la dimensione del racconto, resta una raccolta di oggetti sterile e muta.⁶¹¹

Consapevole quindi del fatto che didattica *nei* musei è cosa ben diversa da didattica *dei* musei, chi scrive condivide in parte il pensiero di Francesco Antinucci⁶¹² il quale non si dimostra favorevole all'espressione didattica museale perché suggerisce un'idea di contenuti a cui applicare la comunicazione, con questo non si intende affatto affermare in questa sede che la sezione didattica all'interno del museo non serva, ma s'intende asserire che serve *tutto* il museo far parlare gli oggetti.⁶¹³ Anche Mario Turci preferisce parlare di “*pratica didattica*” del museo in quanto:

⁶¹⁰ Oltre a rigettare l'uso del termine didattica come mero sinonimo di insegnamento, si utilizza l'espressione didattica museale con un'accezione ampliata rispetto alla comune definizione, che si limita a “mediazione per avvicinarsi all'oggetto musealizzato”, per approfondimenti sulla definizione “classica” si veda E. NARDI, *Forme e messaggi del museo*, pag. 24.

⁶¹¹ Questo aspetto fa parte del concetto di museografia etnografica di Mario Turci. Si veda la parte relativa a pp. 21-22. Cfr. TURCI M., Il museo etnografico e la sua pratica in didattica, in A. TROMBINI (a cura di), *Musei etnografici. Istruzioni per l'uso*, Quaderni di didattica museale n. 2, a cura del Laboratorio Provinciale per la didattica museale di Ravenna, 2003, scaricabile online www.sistemamusei.ra.it.

⁶¹² Cfr. ANTINUCCI F., *Comunicare nel museo*, pag. X.

⁶¹³ Si veda anche pag. 161 e pag. 185 sullo spazio come parte integrante del *medium*.

in termini applicativi, il museo è il luogo nel quale sperimentare l'esercizio di un metodo e l'applicazione di strumenti. Metodo e strumenti finalizzati ad una pratica del *saper guardare* (campo dell'osservazione), del *saper vedere* (campo della conoscenza) e del *saper fare* (campo della riflessione e della creatività).⁶¹⁴

Se teniamo in considerazione questa riflessione allora l'attività didattica non solo è uno degli indicatori della sostanza sociale del museo quale servizio al pubblico, ma la didattica è una forma di valorizzazione e di patrimonializzazione strettamente collegata all'azione educativa e formativa; in tal senso il museo si configura lui stesso, *in toto*, come operatore/mediatore nell'educazione al patrimonio culturale del territorio di riferimento.

Nel caso specifico di Seravella, siamo in presenza di una tipologia di museo ben precisa: demo-etno-antropologico, questo significa che la pratica didattica citata da Turci si deve non soltanto risolvere nella lettura dell'oggetto quale testimonianza culturale complessa (su cui si sono investiti valori, azioni, progetti, saperi, pratiche), ma deve promuovere una riflessione. L'approccio secondo il quale il Museo promuove l'incontro tra osservato e osservatore (oggetto-visitatore) non si concretizza con un'attività mirata esclusivamente al settore ergologico ma alla comprensione della testimonianza nella sua totalità (fenomeni e meccanismi di produzione culturale). La grande potenzialità dei musei etnoantropologici è proprio nella possibilità di poter progettare un'attività didattica etnografica che considera la cultura come esperienza di carattere globale e quindi creare percorsi in grado di stimolare la riflessione sul Noi, sull'identità, sul rapporto con l'Altro.

La più volte citata "voce" dietro all'oggetto (cioè quella dell'uomo) va letta in didattica come "testimonianza d'antropologia", del rapporto uomo-mondo, le cui risposte formano un pensiero "tradizionale".⁶¹⁵

Durante lo studio sul campo, chi scrive ha seguito la pratica didattica svolta a Seravella, la quale ha assunto nel tempo per il Museo un ruolo strategico e vitale: la pratica didattica rivolta alle scolaresche rappresenta la maggior parte delle utenze complessive del Museo e si distingue dalle attività di mediazione culturale rivolte ad un pubblico adulto. Attraverso l'osservazione partecipante, si sono seguite diciotto scolaresche (per un totale di circa trecentosessanta bambini di età compresa tra i tre e i tredici anni, accompagnati da un totale di circa trenta insegnanti) impegnate in quattordici diversi percorsi didattici previsti dall'offerta didattica, con sei diverse educatrici museali: questo tema sarà affrontato nel primo e nel secondo paragrafo del capitolo.⁶¹⁶

⁶¹⁴ TURCI M. (a cura di), *Storia di un museo*, pag. 109.

⁶¹⁵ Ivi, pag. 112.

⁶¹⁶ Il periodo di osservazione ha coperto i mesi da aprile a dicembre 2013, compatibilmente con le prenotazioni dei percorsi (più numerose in primavera). La copertura è stata assidua, in alcuni casi, si è assistito allo stesso percorso con la stessa operatrice ma una diversa scolaresca. Bisogna ricordare che, normalmente, anche in accordo con i programmi scolastici, il periodo di attività didattica con le scolaresche al Museo è più intenso in primavera, cessa completamente dopo la prima metà di giugno con la fine dell'anno scolastico, per riprendere, sporadicamente, in autunno (ottobre, novembre, dicembre), per poi tornare a intensificarsi dopo gennaio/febbraio. Inoltre si sono effettuati dei colloqui con le singole operatrici

Per quanto riguarda il pubblico adulto si sono seguiti alcuni (dodici) gruppi in altrettante visite guidate, con due diversi mediatori, per poter valutare meglio le differenze di approccio delle educatrici museali rispetto a coloro che svolgono attività di visite guidate.⁶¹⁷

Nel terzo paragrafo si cercherà di sottolineare il ruolo della didattica museale di Seravella nel più ampio discorso di valorizzazione e di educazione al proprio patrimonio culturale, mentre nel quarto paragrafo si prenderanno in esame due progetti nei quali il Museo è attualmente impegnato rivolti ad un'offerta didattica più ampia, secondo le attuali teorie di LLL *longlife learning*.

Durante l'osservazione partecipante si è prestata attenzione alla risposta e alla reazione dei giovani fruitori nei confronti della mediazione proposta, nei momenti di pausa, si è cercato di avere delle impressioni a caldo da parte degli insegnanti, impressioni espresse sempre in forma libera, nel corso di un colloquio informale; uno dei problemi delle visite guidate con i gruppi sono i tempi a disposizione che quasi sempre sono strettissimi: finita la visita ripartono immediatamente e non è possibile fermarsi a parlare con loro in maniera approfondita (le cause sono molteplici: molta strada da percorrere per ritornare a casa, altri appuntamenti schedulati dopo la visita al Museo, orari dello scuola bus molto rigidi); proprio per questi motivi durante la visita si è quindi cercato di prestare molta cura all'osservazione delle reazioni e all'ascolto dei commenti spontanei, ad alta voce, o ad eventuali risposte a domande poste dai mediatori durante il percorso e viceversa. Con le diverse mediatrici le occasioni di confronto e di scambio di riflessioni sono state diverse: prima, dopo e durante i percorsi, anche in questo caso si tratta di colloqui informali e le informazioni venivano appuntate su un taccuino. Per completare il quadro si è inoltre provveduto ad intervistare (in modo più strutturato e registrando) due membri dei Servizi Educativi del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina⁶¹⁸, la Direttrice del Museo (diverse occasioni di confronto spontanee e un colloquio informale più mirato alle tematiche della didattica), si è assistito in qualità di uditrice a due incontri specifici sulla situazione della didattica a livello provinciale bellunese.⁶¹⁹

prima e dopo il percorso e dei colloqui mirati in fase di scrittura della tesi ad alcune educatrici intese come informatrici privilegiate (Elisabetta Feltrin, Francesca Barp, Valentina De Marchi, Laura Somnavilla). Per i dettagli sui percorsi e le operatrici si veda il paragrafo 7.2.

⁶¹⁷ Il periodo di osservazione delle visite guidate ha coperto i mesi di aprile, maggio, giugno 2013. Il periodo di osservazione dell'attività didattica si è svolto tra aprile 2013 e dicembre 2013. Il numero di dodici visite guidate è composto da sette gruppi (circa 140 persone) osservati durante il periodo indicato nei weekend di custodato del Gruppo Folk ai quali si devono aggiungere tre scolaresche di Istituti superiori (circa 60 alunni) che non hanno seguito percorsi didattici ma una classica visita guidata sempre con il Gruppo Folk o la Direttrice. Le date del rilevamento sono 4 ottobre 2013, 31 ottobre 2013 e 27 novembre 2013. Si devono poi aggiungere due gruppi di adulti (32 utenti) che hanno visitato il Museo con visita guidata effettuata dalla Direttrice i quali partecipavano a un corso di formazione per giovani agricoltori (16 maggio 2013) e a un Master in Cultura del cibo all'Università di Padova (13 giugno 2013).

⁶¹⁸ Nadia Salvadori e Daniela Finardi, colloquio tenutosi il 7 maggio 2013.

⁶¹⁹ Uno organizzato dal Museo di Seravella all'interno di un progetto regionale di costruire una didattica di rete nella provincia bellunese tenutosi l'11 aprile 2013, uno durante l'Expo delle Dolomiti di Longarone

Quello che si è cercato di analizzare è se, e come, grazie alla pratica didattica, il Museo possa diventare il luogo dell'esperienza dell'oggetto e se, nel campo dell'antropologia museale, può il Museo essere una modalità di esperienza etnografica. Come suggerito da Turci, chi scrive ha cercato di verificare se a Seravella, attraverso un'osservazione partecipante, posta in essere durante il percorso didattico, si possa avere una comprensione del vissuto dietro all'oggetto: non soltanto il manufatto inteso come materiali e sua funzione, ma come lavoro, saperi, pratiche, rappresentazioni. In più come sia possibile restituire al pubblico le motivazioni di determinate scelte, quella complessità culturale che caratterizza il rapporto tra uomo e ambiente naturale e sociale. Si è prestata attenzione anche all'uso fatto dell'allestimento da parte dei mediatori, prendendo in considerazione eventuali modalità di offerta didattica che usa l'esposizione come punto di partenza ma va oltre per poi tornarvi.

Riuscire a richiamare, durante la mediazione, l'esperienza sensibile che ruota intorno all'oggetto, permette di indagarlo non solo nei suoi aspetti materici, ma nelle categorie di spazio, vissuto, tempo, sollecitare le dinamiche tra vicino/lontano, sulle diverse visioni del mondo, sui conflitti: gli oggetti sono “orme di un lavoro di resistenza alla natura e di affermazione culturale”.⁶²⁰ Nel precedente capitolo, riferendosi all'allestimento, si era utilizzato il termine mappa, cartografia: i linguaggi utilizzati indicano una strada (che non è mai unica) la quale dalla storia delle cose si apre alla storia del territorio e della sua cultura. Anche la pratica didattica deve seguire questa linea, attraverso un'azione culturale volta alla riflessione (museo che forma) e non alla mera conoscenza (museo che in-forma).

La possibilità di attingere al proprio bagaglio di conoscenze, di collegare, ri-conoscere il vissuto dietro all'oggetto o di stimolare nuove riflessioni ma soprattutto di partecipare a un'esperienza culturale: tutto questo è la visita al museo, un'esperienza a sé stante, unica, totalmente diversa dalla lettura, in grado di esprimere contenuti intellettuali specifici anche grazie alla mediazione didattica. È necessario inoltre ricordare che un museo è educativo, o meglio, formativo, solo se si apre al territorio e alle sue risorse, permettendo al visitatore di ogni età di sentirsi al centro di una rete in sinergia con altre realtà che valorizzano il patrimonio culturale del luogo di riferimento.⁶²¹

(BL) tenutosi il 28 settembre 2013, riguardo al progetto europeo *AdMuseum*, già citato, in cui il Museo è coinvolto.

⁶²⁰ TURCI M. (a cura di), *Storia di un museo*, pag. 114.

⁶²¹ Per approfondimenti si veda: MOLTENI G. (a cura di), *Il museo delle esperienze educative*, Pisa, Pacini Editore, 2008.

7.1 IL CONFRONTO ATTIVO CON L'ESPERIENZA

Tutti i musei hanno a che fare con l'informazione, la sua produzione, il suo perpetuarsi, la sua organizzazione e la sua formazione, si è visto nei capitoli precedenti che i musei etnoantropologici si distinguono per come trattano queste informazioni e per il loro contributo allo sviluppo sociale, non come depositi di informazioni, ma per come usano queste informazioni per favorire la conoscenza o, e la cosa è forse ancora più significativa, per il modo in cui aiutano i loro pubblici a sfruttare il patrimonio di informazioni offerto al fine di acquisire una maggior comprensione e consapevolezza della realtà circostante. Spesso si parla di ruolo educativo o di missione educativa del museo, il quale, proprio per questo, organizza e progetta una serie di attività nelle quali il visitatore ha un ruolo centrale; chi scrive preferisce utilizzare il termine apprendimento ad educazione (evoca troppa idea di lezioni, esami, etc...): apprendimento implica maggiormente un processo *non passivo* guidato anche dal destinatario, il museo quindi è un luogo molto importante di apprendimento svolgendo l'azione di agevolare e promuovere l'accesso a determinati aspetti culturali con modalità più partecipative e formative.⁶²² È chiaro che la cultura materiale e immateriale forniscono il punto di partenza del processo di apprendimento nel museo, ma è, a parere di chi scrive, la creazione di relazioni sociali e la condivisione di significati che perfeziona il processo.

Se si parte dal presupposto che l'apprendimento implica un coinvolgimento attivo dell'esperienza e implica anche lo sviluppo e l'approfondimento di abilità, conoscenze, capacità di comprensione, valori, idee e sentimenti, un museo etnoantropologico deve offrire proposte flessibili e approcci insoliti volti a una diversa modalità di percezione dell'oggetto che non fissi come obiettivo finale una conoscenza superficiale (materiali, funzione) o meramente comparativa ma anche sveli il progetto che sta intorno e dentro l'oggetto. Si era definito precedentemente, parlando dello statuto dell'oggetto all'interno del museo, dell'oggetto come evento, fatto sociale totale: c'è una dimensione progettuale (chi l'ha voluto, creato, usato) che non può essere ignorata: un progetto che passa anche, inevitabilmente, per le risorse disponibili, la tradizione condivisa esistente, per il tempo necessario per costruirlo, per i materiali più idonei cercati, per lo spazio dove si costruiva, per le pratiche connesse, i significati simbolici sottesi; inoltre, un progetto di attività didattica all'interno di questi musei dovrebbe anche proporre agganci con l'esperienza quotidiana per posizionarsi in una situazione di reale formazione al patrimonio culturale locale.

⁶²² Cfr. MACDONALD G. F., I musei nella società dell'informazione, in I. KARP, C. MULLEN KREAMER, S. LAVINE (a cura di), *Musei e identità. Politica culturale delle collettività*, pp. 109-142.

Tra alcune delle dimensioni antropologiche che possono emergere all'interno di un tema portante progettato in didattica, è necessario promuovere quel saper guardare, vedere e fare accennato all' inizio capitolo, ma occorre anche considerare la dimensione del conflitto che funge da motore dell'azione culturale, dell'incontro (con l'oggetto e il suo vissuto) come occasione di scoperta o meglio di esperienza etnografica, della precarietà come stimolo per una riflessione critica sulla qualità vita nel periodo storico di riferimento e nell'attualità.⁶²³

È emerso, dai colloqui con le educatrici e la Curatrice, l'importanza di percorsi che attraverso le attività didattiche aiutino a fruire del sapere, della cultura in modo attivo, non convenzionale, per rendere possibile percezioni costruttive partendo dalle diverse tematiche sulla cultura tradizionale popolare che il Museo ospita e proponendo un'esperienza conoscitiva attraverso l'osservazione e la sperimentazione personale. Il Museo può poi andare oltre le sue tematiche, fornire l'occasione per letture e riflessioni trasversali e offrire la possibilità di costruire una propria visione del mondo.

Per quanto riguarda l'offerta didattica di Seravella, quest'ultima si compone di diciannove percorsi didattici portati avanti da sette educatrici alla quale si devono aggiungere altri tre percorsi gestiti dalla Cooperativa Mazarol, che lavora con il Parco Nazionale delle Dolomiti Bellunesi⁶²⁴ per un totale di ventidue percorsi. La prima cosa che si deve chiarire è che a Seravella, non esiste del personale espressamente dedicato ai Servizi Educativi, punto dolente del Museo e problema sentito in tutta la provincia dato che solo il Museo delle Regole di Cortina ha una sezione stabilmente assunta per la didattica.⁶²⁵ Le educatrici che collaborano con il Museo quindi non sono dipendenti dello stesso (e quindi della Provincia), ma lavorano in proprio e vengono retribuite direttamente dalla scuola che prenota e acquista il percorso. Il Museo percepisce solo il biglietto di ingresso degli alunni corrisposto alla biglietteria il giorno della visita. Le educatrici (alcune tutte con formazione in discipline etnoantropologiche) non si occupano tutte e indifferentemente dei percorsi ma ognuna di esse è responsabile dei percorsi che ha personalmente progettato da sola o in collaborazione con un'altra collega, quindi, per maggior chiarezza, è meglio fare un breve quadro riassuntivo: si elencheranno i vari percorsi dando per ognuno una telegrafica descrizione, con, in nota, il o i nominativi delle educatrici che lo gestiscono.

⁶²³ Cfr. TURCI M. (a cura di), *Storia di un museo*, già citato.

⁶²⁴ Nata nel 2002, la cooperativa riunisce un Gruppo di Guide Naturalistico Ambientali Regionali e si occupa di escursionismo e di promozione della cultura e del territorio delle Dolomiti bellunesi. Inoltre svolge un'attività di educazione ambientale (una delle finalità istitutive del Parco) nelle scuole venete di ogni ordine e grado attraverso corsi, laboratori e visite. Le guide sono anche le guide ufficiali all'interno del Parco Nazionale delle Dolomiti Bellunesi gestendo anche le sue strutture ricettive e di informazione.

⁶²⁵ Grazie anche al lavoro della Direttrice Alessandra Di Vigontina, rinnovando la didattica creando una sezione stabile di didattica.

È importante fare questo riassunto perché si potrà notare come i percorsi siano espressamente progettati non soltanto in riferimento all'esposizione permanente a disposizione a Seravella⁶²⁶, ma con una specifica attenzione a quel saper guardare, saper vedere, saper fare di cui si è accennato all'inizio, per capire quali sono le strategie più idonee per avvicinare i bambini ai problemi dell'antropologia culturale e all'importanza, in alcuni casi, che le educatrici-autrici dei percorsi abbiano una formazione antropologica. Per ragioni puramente espositive si assegnerà ad ogni percorso un numero identificativo; seguiranno alcune riflessioni sull'offerta didattica emerse durante i colloqui avuti con le educatrici e la Curatrice.

1. *Dire, fare...mangiare!* Il percorso è concepito per la scuola primaria (III-IV-V) e la scuola secondaria di I grado, approfondisce il tema dell'alimentazione tradizionale in relazione al rapporto uomo-ambiente-terra. Attraverso oggetti e fonti orali si esaminano prodotti base della cucina popolare, sistemi di produzione, lavorazione e conservazione.
2. *Òm Salvàrech, Anguàne e Matharól.* Progettato per la scuola primaria (III-IV-V) e la scuola secondaria di I grado, si approfondiscono, attraverso alcune leggende, vari aspetti delle attività economiche della montagna bellunese: alpeggio, fienagione, attività casarie, silvicoltura.
3. *Sul filo del passato.* Elaborato per la scuola primaria (III-IV-V) e la scuola secondaria di I grado, il percorso ricerca le storie dietro alcuni oggetti per scoprire processi, tecniche e strumenti di produzione e di trasformazione della canapa e della lana.
4. *Festa tutto l'anno!* Ideato sempre per la scuola primaria (III-IV-V) e la scuola elementare di I grado, propone un viaggio nel calendario alla scoperta di riti e feste tradizionali che scandivano la vita delle comunità locali: la religiosità che permeava ogni aspetto della vita quotidiana fino al rito profano per eccellenza il, o meglio, i Carnevali della Provincia bellunese con i loro significati simbolici.
5. *Mangiar ben, mangiar san!* Preparato per la scuola primaria (III-IV-V) e la scuola secondaria di I grado, è un viaggio nei prodotti locali della Provincia di Belluno: dal moderno concetto di prodotti biologici al "mangiar sano" della cultura tradizionale popolare, con un confronto tra l'educazione alimentare di oggi e di ieri.⁶²⁷
6. *Freschin e gli odori di casa.* Concepito per la scuola dell'infanzia e la scuola primaria (I-II-III), il percorso evoca alcuni aspetti del paesaggio olfattivo della cultura tradizionale, le fragranze scoperte via via lungo il percorso raccontano la loro storia.

⁶²⁶ Analizzate nel precedente capitolo.

⁶²⁷ I primi cinque percorsi sono stati progettati e sono gestiti dalle educatrici museali Serenella Bergamini e Tatiana Zanette.

7. *Conte canti filastrocche*. Elaborato per la scuola primaria, il percorso avvicina alla tradizione orale popolare e del canto tradizionale del territorio bellunese.
8. *Donne e galline*. Ideato per la scuola primaria, il percorso mira alla scoperta del lavoro tradizionale femminile nel bellunese.
9. *Ri-conosciamo gli alberi*. Progettato per la scuola primaria, il percorso esplora attraverso un approccio esplorativo, manipolativo e sensoriale, il patrimonio di conoscenze botaniche e saperi ecologici locali.
10. *Il viaggio della speranza*. Concepito per la scuola secondaria di I grado, affronta il tema dell'emigrazione bellunese attraverso testimonianze orali, diari, lettere e oggetti.
11. *Memorie e storie delle balie da latte*. Pensato per le scuole secondarie di I e II grado, presenta le caratteristiche dell'emigrazione femminile nel bellunese e si sofferma poi sul baliatico mercenario attraverso fonti orali, oggetti conservati al Museo.⁶²⁸
12. *La storia, le fonti, i testimoni dentro al museo*. Elaborato per le scuole secondarie di I e II grado, il percorso spiega le molteplici scelte possibili per raccontare alcuni aspetti della storia, della cultura, della socialità del territorio bellunese in un'ottica etnografica.⁶²⁹
13. *Cercafiaba a Seravella*. Ideato per la scuola d'infanzia e primaria, propone una caccia all'oggetto che si riferisce ai protagonisti di una fiaba del patrimonio tradizionale bellunese.
14. *Le magie della civetta*. Progettato per la scuola d'infanzia e primaria, il percorso è mirato alla scoperta del rapporto tra uomo e volatili, attraverso il filo conduttore della relazione "speciale" dell'uomo con la civetta.
15. *Pitìn e Pitèle*. Elaborato per la scuola d'infanzia e primaria, il percorso, attraverso una storiella tradizionale con due fratelli come protagonisti, ripercorre il tema del rapporto tra bambini e animali sul territorio bellunese nel secolo scorso.
16. *Il calenda-gioco*. Preparato per la scuola d'infanzia e primaria, il percorso è incentrato sui giochi e giocattoli tradizionali del territorio montano mettendo in evidenza il legame tra giochi e stagioni.⁶³⁰
17. *Io vivo in montagna*. Progettato per la scuola primaria e secondaria di I grado, il percorso punta a far comprendere come la pendenza e l'altitudine abbiano condizionato la vita e la cultura delle popolazioni del territorio montano bellunese e le relative soluzioni per trarre sostentamento dall'ambiente.

⁶²⁸ Questi sei percorsi didattici sono stati progettati e sono gestiti dalle educatrici museali Francesca Barp e Elisabetta Feltrin.

⁶²⁹ Questo percorso didattico è stato progettato e viene gestito dall'operatrice Elisa Bellato, conseguito un Dottorato in antropologia sulla patrimonializzazione a Genova.

⁶³⁰ I quattro percorsi descritti sono stati elaborati e sono gestiti dalla mediatrice Laura Sommavilla.

18. *Andare a remengo. La geografia dei pastori transumanti.* Concepito per la scuola primaria (IV-V) e la scuola secondaria di I grado, il percorso si occupa di allevamento nomade come strategia di adattamento a una scarsità e stagionalità di risorse.
19. *L'antropologo: che mestiere affascinante.* Progettato per la scuola secondaria di I e II grado, il percorso punta all'apprendimento esperienziale del significato di antropologia, diversità culturale, simbologia, creatività, cultura.⁶³¹
20. *Volpi, cornacchie e talpe.* Pensato per tutte le tipologie di scuole, il percorso porta alla luce il millenario rapporto tra il selvatico e le popolazioni bellunesi.
21. *Asparagi selvatici e radici da prà.* Concepito per tutte le scuole, il percorso è mirato alla scoperta del patrimonio culturale inerente ai saperi ecologici legati alle erbe e piante spontanee e alla conseguente conoscenza del paesaggio circostante.
22. *La biodiversità coltivata.* Elaborato per tutte le tipologie di scuole, questo progetto si focalizza sulla salvaguardia portata avanti dalle popolazioni bellunesi di un patrimonio locale di varietà coltivate.⁶³²

I percorsi didattici per le scolaresche ovviamente si distinguono dalla mediazione concepita per gli adulti che si concretizza in una visita guidata: nella didattica per i giovani infatti i percorsi sono monotematici ed esplicitamente studiati e preparati in un'ottica di costruzione attiva del sapere e di consolidamento delle conoscenze acquisite attraverso il meccanismo della domanda-risposta, che permette una partecipazione dinamica degli utenti per un'esperienza significativa anche a livello pedagogico.

Proprio per questo motivo, i percorsi sono sempre accompagnati da un contatto diretto con l'oggetto e la sua manipolazione, questo permette una conoscenza teorica ma anche corporale, attraverso i sensi (tatto, olfatto); in alcuni casi è previsto un laboratorio manuale e creativo: lavorare con legno, colori, colla, etc...è un'esperienza molto stimolante, un'esperienza pratica che consente di riportare a casa un manufatto a ricordo della visita. Ulteriori strumenti formativi prevedono l'ascolto di documenti sonori, e giochi di simulazione di tecniche o pratiche tradizionali. Nel caso di utenti più piccoli i percorsi tendono soprattutto a fornire stimoli educativi che gli oggetti contengono, non tanto nozioni, ma soprattutto idee, associazioni, vissuto.

Ogni percorso può inoltre essere personalizzato a seconda delle specifiche esigenze dei singoli gruppi di classe, tenendo conto di specifiche discipline di riferimento (italiano, storia locale,

⁶³¹ I tre percorsi appena esaminati sono stati ideati e sono gestiti da Valentina De Marchi.

⁶³² Gli ultimi tre percorsi sono stati progettati con la collaborazione della Direttrice e sono gestiti dalla Cooperativa Mazarol, è chiaro che la Cooperativa li declina secondo gli obiettivi della stessa (educazione ambientale), ma grazie alla collaborazione della Direttrice, si stanno inclinando verso percorsi con uno sguardo anche antropologico.

geografia del bellunese, scienze) al fine di fornire approfondimenti o completare ricerche iniziate in sede scolastica.

Dall'osservazione sul campo, si sottolinea anche come, normalmente, i percorsi progettati per la scuola dell'infanzia o primaria (primi anni) sono pensati appositamente per fornire un approccio iniziale con il Museo e ciò che contiene attraverso giochi, filastrocche, canti, oggetti insoliti e "misteriosi".

In generale i percorsi non sono mai solo incentrati alla conoscenza dell'oggetto in sé e delle sue caratteristiche ma all'acquisizione di concetti legati allo scorrere del tempo, alla stagionalità, ai mestieri, alle tradizioni del passato confrontate con quelle attuali.

Come emerso nel lavoro sul campo, progettare e gestire percorsi e laboratori significa creare una "regia" introducendo materiali significativi e creando uno scenario stimolante per accompagnare gradualmente i bambini lungo il percorso. Favorire la sua attenzione selettiva, cooperazione e scambio tra bambini e adulti, l'educatore museale crea dei contesti in cui acquisire i significati progettati.

Gli obiettivi didattici emersi durante l'osservazione e i colloqui informali con educatrici e insegnanti sono molteplici: avvicinarsi al Museo come luogo di scoperta, imparare ad orientarsi tra le sale, imparare ad osservare gli oggetti, la collezione in modo diverso, cioè ludico-formativo, conoscere oggetti che normalmente non vengono esposti (es. nel caso dei giochi tradizionali), mettere alla prova le proprie capacità inventive, logiche e motorie, riflettere sulla scansione del lavoro contadino e delle festività, avvicinarsi ai significati simbolici della cultura tradizionale popolare, sensibilizzare ai temi della tradizione e provocare una rielaborazione in maniera giocosa, favorire un percorso di gruppo con una meta comune, creare un ponte con altre dimensioni della cultura, approfondire il rapporto uomo-animale-ambiente nell'economia di sussistenza bellunese, sviluppare la conoscenza dei saperi, abilità, risorse, pratiche della cultura tradizionale e da questa partire per affrontare i saperi e i linguaggi della realtà contemporanea, comprendere l'importanza dello sfruttamento delle risorse naturali rispettando il territorio, scambio tra cultura del passato e della memoria con quella del presente.

Quindi i temi dei percorsi sono finalizzati sia alla comprensione e alla conoscenza di oggetti e documenti in esposizione, sia ad esplorare la complessità delle testimonianze della tradizione, ad aiutare a sviluppare uno sguardo originale; sono un lavoro mirato ad incitarlo, allargarlo, ma anche un lavoro che punta al gesto, all'importanza del fare. Ogni percorso tende a avvicinare temi e linguaggi di un contesto specifico e utilizzarli come trampolini di lancio per attivare un'esperienza verbale e plurisensoriale che coinvolga il bambino nella sua interezza.

Molta attenzione nei percorsi è dedicata ai ritmi personali, alle idee individuali, alle scoperte, per raggiungere risultati personali e originali; nella progettazione dei percorsi è sempre presente l'importanza del gioco come dimensione essenziale da recuperare in didattica e delle strategie della comunicazione visiva. Il bambino/ragazzo non è mai considerato un contenitore vuoto da riempire il più possibile di nozioni, ma gli viene semplicemente indicato, suggerito nuove modalità di ascolto reciproco: tra loro, tra ragazzi e educatore, tra ragazzi e insegnanti.

Tutte le insegnanti hanno espresso l'opinione, condivisibile, che l'esperienza didattica svolta al Museo dovrebbe essere concepita come una parte integrante della formazione scolastica, se con ciò si intende una fruizione attiva del proprio patrimonio culturale, e non una visita a un deposito di oggetti del passato.

Nei musei etnoantropologici la visibilità dell'oggetto esposto passa anche per la sua identità, la sua storia e passa anche per i luoghi, l'offerta didattica infatti prevede anche itinerari e iniziative con lo scopo di valorizzare il territorio circostante al Museo e di una formazione che esca dalle sale di esposizione: sono infatti abbinabili ai percorsi didattici escursioni nella Valle del torrente Veses all'interno del Parco Nazionale e un'escursione al vicino Mulino di Santa Libera, seguendo la roggia Ignan-Salzan, centro della vita economica e sociale del territorio e occasione per riflettere sul rapporto passato e presente tra uomo e acqua.⁶³³

Per quanto riguarda le iniziative formative che fanno uscire il Museo dalle sue sale, si segnalano anche l'apiario didattico, operativo al Museo dal 2011, grazie alla collaborazione con l'Associazione Apicoltori ApeRina di Cesiomaggiore: in tale occasione è possibile visitare la camera di volo predisposta e partecipare a dimostrazioni gratuite sul funzionamento dell'alveare e dell'apicoltura (Fig.35). L'avvio del progetto dell'apiario è stato incentivato dal fatto che il miele delle Dolomiti Bellunesi ha ricevuto, proprio nel 2011, la Denominazione di Origine Protetta (DOP).⁶³⁴ L'altra interessante iniziativa è rappresentata dall'orto didattico, curato dalla scuola media di Cesiomaggiore⁶³⁵ in collaborazione con la Cooperativa La Fiorita, che mostra le varietà tradizionalmente coltivate nella provincia di Belluno⁶³⁶. Orto e apiario si collegano al discorso museale degli stili alimentari, della biodiversità coltivata e delle tipicità territoriali: in questo caso il discorso viene portato da dentro il museo a fuori e dal territorio al territorio.

⁶³³ Al Mulino è poi possibile sperimentare la tradizionale macinatura a pietra del mais *Sponcio*.

⁶³⁴ Regolamento CE n. 241 del 11/3/2011. Sono sei tipologie di miele: millefiori, acacia, tiglio, castagno, rododendro e tarassaco.

⁶³⁵ Nello specifico dall'insegnante Rita Dalla Corte.

⁶³⁶ La Cooperativa Agricola La Fiorita di Cesiomaggiore nasce nel 1997 e vede 140 agricoltori associati impegnati nella tutela e valorizzazione del patrimonio legato alla biodiversità coltivata nel territorio locale, tra i prodotti, iscritti al Registro Nazionale dei Prodotti Agroalimentari Tradizionali, la patata di Cesiomaggiore De. Co., il mais *Sponcio*, i fagioli *Gialet*, *Bala Rossa*, Lamon I.G.P., l'orzo bellunese, il farro grande Alpino o Spelta, tutti coltivati secondo la tradizione.

Si deve segnalare inoltre una specifica attenzione alla disciplina etnografica (nel senso che i percorsi puntano sempre a far capire cos'è, suo utilizzo e applicazioni) in base alla scuola e al grado: da temi legati al rapporto ieri/oggi, al fornire stimoli per esperienze/riflessioni su alcune qualità esistenziali (casa, ruoli, alimentazione, giochi, lavori, mobilità), ai caratteri propri delle metodologie della ricerca (soprattutto per le scuole secondarie).

In generale, le educatrici non si sostituiscono mai alla figura dell'insegnante ma nello stesso tempo valorizzano la loro presenza (incontro con "uno specialista" con specifiche competenze che dà una visione etnoantropologica alla realtà), inoltre tendono ad esporre il percorso come scoperta di un'esperienza tradizionale/popolare, stimolando, soprattutto, l'osservazione partecipante di alcuni aspetti antropologici nei manufatti e delle diverse manifestazioni culturali collegate.

Le educatrici museali di Seravella partecipano e collaborano anche offrendo la propria professionalità attraverso attività promozionali e laboratori didattico-creativi durante alcuni avvenimenti che vedono coinvolto il Museo.⁶³⁷

L'osservazione della pratica didattica con i bambini ha svelato come attraverso la visita i bambini interloquiscono moltissimo con le educatrici e gli insegnanti ma non solo, una volta a casa attivano una feconda comunicazione sul Museo e i suoi contenuti con i propri genitori e il mondo degli adulti: la ricerca sul campo, svolta durante i fine settimana affiancando il Gruppo Folklorico nella loro attività di custodato a Seravella, ha evidenziato come molte famiglie che visitano il Museo lo fanno dopo i commenti positivi raccontati dai figli in merito a un'esperienza di percorso didattico fatto precedentemente con la scuola; le famiglie accompagnano incuriosite i figli i quali, una volta entrati nel Museo, si improvvisano "piccole guide" per i genitori indirizzandoli verso determinate stanze e illustrando alcuni oggetti.

Questo episodio conferma ancora di più come i musei non devono sviluppare una didattica volta soltanto a sostenere l'atto conoscitivo dell'utente, ma devono destare curiosità, sollecitare il ragionamento, acuire la sensibilità, mettersi in discussione, far ricorso alle proprie capacità di indagine e stimolare un ritorno al Museo, un approfondimento. La pratica didattica, secondo chi scrive, deve sempre essere considerata parte di un più ampio progetto che deve aiutare a relazionarsi con il territorio circostante, dal quale e nel quale i piccoli visitatori provengono e abitano quotidianamente⁶³⁸, inoltre deve aiutare a comprendere i significati sottesi alla cultura materiale, ri-

⁶³⁷ Ad esempio, durante l'Expo delle Dolomiti di Longarone a settembre 2013, nello stand dei Musei Etnografici delle Dolomiti, erano presenti tre educatrici di Seravella le quali organizzavano attività didattiche per i giovani visitatori.

⁶³⁸ La ricerca sul campo ha evidenziato che le scolaresche in visita provengono tutte dalla provincia bellunese: nello specifico i comuni limitrofi al Museo sono i più assidui frequentatori.

suggerire esperienze in base al contesto in cui la stessa ha luogo e le conoscenze degli utenti, cercando una re-azione.

Nei singoli casi di studio di didattica applicata, sul campo, che si proporranno di seguito, si è partiti al fatto che i bambini-ragazzi non sono ricevitori passivi ma arrivano al Museo con una loro visione del mondo e un proprio bagaglio culturale e di conoscenze, l'osservazione dell'attività didattica si è focalizzata quindi sulle modalità con cui i giovani visitatori vengono dinamicamente coinvolti, al modo con cui percepiscono le collezioni e come ne vengono introdotti, avvicinati. Molto rilevanza è stata data al tipo di domande fatte: chiuse o aperte, e alle attività ludiche proposte, le domande infatti consentono una maggior e più attiva riflessione e capacità critica; insieme alle attività ludiche sono state considerate come la soglia del processo di apprendimento: consentono di pensare per capire, di essere coinvolti, di re-agire. L'attenzione prestata a questi aspetti risulta importante alla luce dell'utilizzo del termine educatore museale al posto di operatore didattico o guida museale e di museo che *forma* attraverso un approccio dialogico e non *in-forma* attraverso un monologo. Inoltre l'osservazione era utile per verificare la messa in atto concreta di azioni e strategie pratiche di principi e concetti della museologia e museografia etnografica, della didattica dei beni culturali.

Si sono prese in considerazione anche le diverse cause alla base della visita, desunte dalle dichiarazioni delle insegnanti: l'insegnante ha o sta trattando un argomento specifico in classe e si reca al Museo per una verifica e/o approfondimento, l'insegnante vuole trattare un argomento viene al Museo per un primo approccio al tema, vuole educare all'uso delle fonti, vuole scoprire il valore della cultura tradizionale popolare, vuole stimolare riflessioni e possibili confronti con quella moderna.

È necessario precisare alcuni aspetti della ricerca sul campo: per quanto riguarda i ragazzi si è cercato di non farli sentire "osservati nei loro comportamenti o sotto esame" da parte di chi scrive per non farli reagire e agire in modo non spontaneo, quindi, nell'essere presentata alla classe, si è sempre cercato di far apparire la presenza di un'osservatrice come una persona che svolgeva una ricerca sul Museo e che per quella giornata avrebbe seguito l'educatrice per vedere cosa faceva o diceva, l'attenzione quindi era spostata più verso l'operatrice non verso i ragazzi (dal loro punto di vista). Durante la visita chi scrive si avvaleva di un taccuino per annotare vari aspetti, in alcuni casi di un registratore digitale, e di una macchina fotografica.

Un altro elemento riguarda l'annotazione da parte dei ragazzi durante la visita di alcune informazioni: si segnala la quasi totale assenza di appunti per la scuola d'infanzia e le scuole primarie (tranne negli ultimi due anni), la presenza di una maggior annotazione per le scuole secondarie, ma tale attività non è mai stata preponderante nelle visite, solo appunti veloci e

discontinui. Lo stesso discorso vale per le fotografie. Soprattutto nelle scuole secondarie i ragazzi arrivavano con le loro macchine fotografiche, i momenti per le fotografie individuali sono pochi durante i percorsi, normalmente le insegnanti si prendevano carico di fare le fotografie per poi condividerle con la classe; tra gli ambienti o gli oggetti più fotografati dai giovani visitatori, si segnalano la sala del *larin*, quella del pendio, il corridoio degli esseri fantastici, la sala del Brasile, tra gli oggetti: il focolare nel *larin*, gli slittini, gli scarponi chiodati, l'angolo delle valigie, lo spaventapasseri nella sala della caccia.

La formula scelta per l'esposizione di alcuni dei percorsi osservati, scelti come maggiormente significativi per le finalità appena enunciate⁶⁴², si articola come segue: titolo ufficiale del percorso (come risulta dal libretto divulgativo del Museo) con, in nota, il numero identificativo assegnatoli nel precedente paragrafo per averne un breve riassunto, seguiranno pochi cenni su l'educatrice/autrice e responsabile, sulla specifica classe (o classi) e data del rilevamento, seguirà un "titolo specialistico", assegnato al percorso da chi scrive, accompagnato dalle tematiche antropologiche e etnografiche trattate (utilizzando termini specialistici), titolo assegnato rileggendo gli appunti presi sul campo. Si continuerà esponendo alcuni momenti della visita evidenziando le strategie e le pratiche attraverso cui l'educatrice traduce il concetto specialistico in un linguaggio comprensibile per il giovane utente a seconda dell'età (cerca di creare un ponte), si riporteranno anche le riflessioni e le impressioni date dall'osservazione sulla ricezione del messaggio stesso.⁶⁴³ Verranno aggiunti alla fine interventi, riflessioni e commenti dell'insegnante, come verranno riportati pareri, impressioni dell'educatrice pre, durante o dopo la visita.⁶⁴⁴

IO VIVO IN MONTAGNA⁶⁴⁵, educatrice museale Valentina De Marchi, laurea specialistica in Antropologia culturale all'Università di Siena⁶⁴⁶, classe della scuola primaria, II anno, provenienza Forno di Zoldo e Zoppè (BL), 20 bambini, insegnante di riferimento Sig.ra Maria.⁶⁴⁷ Titolo specialistico: *Dal gesto tecnico all'ambiente: rapporti e pertinenze*. Tematiche principali: il percorso è incentrato sulle tecniche del corpo in un ambiente di montagna, sul riuscire a coordinare, in un certo modo, strumento-attitudini corporee, sui saperi tecnici collettivi e individuali; quel saper

⁶⁴² Si tratta di una selezione effettuata da chi scrive in fase di redazione del presente lavoro e di rilettura delle note di campo, chiaramente si è dovuta fare una notevole scrematura nei confronti delle singole esperienze di percorsi e di incontri utilizzabili per l'economia complessiva del lavoro. Bisogna tenere presente che il numero di esempi possibili e citabili raccolti sono in numero maggiore. I percorsi verranno presentati in ordine cronologico di rilevamento e non di maggiore o minore importanza.

⁶⁴³ Naturalmente, in questa fase, si darà per assodata la conoscenza della disposizione e delle riflessioni inerenti all'allestimento di Seravella, esaminati approfonditamente nel capitolo precedente.

⁶⁴⁴ Come già accennato, si tratta di commenti a caldo chiesti durante la visita (es. durante il passaggio da un piano all'altro, pausa merenda, etc...), o di colloqui informali a visita ultimata prima della ripartenza della classe.

⁶⁴⁵ Percorso n. 17 pag. 217.

⁶⁴⁶ Lavora con il Museo di Seravella circa da un anno e mezzo (primavera del 2012).

⁶⁴⁷ Data rilevamento 11 aprile 2013.

fare tecnico fatto di abitudini, abilità, conoscenze, saperi ambientali. Il gesto riesce così a evidenziare sia gli aspetti etno-ergonomici, sia i fattori cinesici.

In questo caso si è in presenza di bambini che erano già stati al Museo con la scuola (altra insegnante), l'educatrice si preoccupa sempre come prima cosa di verificare e, eventualmente spiegare o ribadire, il significato dell'espressione "Museo etnografico"⁶⁴⁸, normalmente, se si tratta di bambini della primaria le domande rivolte loro sono del tipo: "Ci sono cose antiche?" "Ci sono i dinosauri?", si gioca quindi sul fattore tempo, temporalità, sulla datazione più o meno lontana degli oggetti contenuti per far capire che nel Museo si trovano oggetti poi non così antichi come si crede ma che appartenevano alla vita quotidiana dei loro nonni o bisnonni. Normalmente si rileva che i bambini arrivano già consapevoli di non trovare "i dinosauri" ma oggetti del passato: o per una loro precedente esperienza al Museo, o perché le insegnanti preparano praticamente sempre gli alunni alla visita.

Nel caso specifico di questo percorso, Valentina pone altre due domande introduttive strategicamente importanti: "Cosa vuol dire abitare in montagna?" e "Cosa bisogna fare per andare in montagna?", infatti vuole stimolarli a ragionare in termini di pendenza e clima diverso. Tenendo presente che i bambini abitano in una zona di montagna, queste due domande vanno subito e in modo molto diretto al cuore del tema del percorso, le risposte spontanee dei bambini sono molto pertinenti: "Più freddo", "Più alto", "Alberi diversi", "Salita", "Discesa". Valentina a questo punto sottolinea come questi aspetti abbiano caratterizzato la storia del territorio, il cibo, la costruzione degli oggetti e delle abitazioni.

Ogni percorso fa una precisa selezione di sale da visitare inerenti agli obiettivi, in questo caso si inizia dal *larin*, i bambini sono molto entusiasti della stanza, felici di potersi sedere sulle panche attorno al focolare, "Come il nonno!" esclama un bambino, molti lo riconoscono e lo chiamano correttamente. Mentre l'operatrice mostra e approfondisce alcuni elementi presenti nella sala della cucina i piccoli visitatori sono molto incuriositi da alcuni oggetti (tosta caffè d'orzo/ *bala da caffè*, taglia pane), sono tutti desiderosi di avvicinarsi all'oggetto e di poterlo toccare, Valentina, supervisionando, si assicura che tutti possano farlo, "È interessante però!" commenta un altro

⁶⁴⁸ Questa è una prassi comune a tutte le educatrici e a tutti i percorsi. Consiste nel sapere se i bambini/ragazzi conoscono già, hanno già visitato il Museo, in quale occasione (per la maggior parte con una precedente visita di gruppo organizzata dalla scuola) e cosa significhi essere in un Museo etnografico, quello che cambia è il modo di spiegarne il significato a seconda delle classi d'età. Questa prassi sarà d'ora in poi nominata *prassi introduttiva al Museo*, segnalando solamente alcune differenze di strategia adottate a seconda dell'età. Questa fase è normalmente svolta nel cortile antistante all'ingresso del Museo o nell'atrio dove c'è la biglietteria. Normalmente in questa fase introduttiva chi scrive viene presentata alla classe, con modalità diverse a seconda dell'età, in generale come una persona che sta svolgendo una ricerca sul Museo e che per l'occasione li seguirà nella visita. Con le insegnanti invece la presentazione avviene subito all'arrivo della classe, di solito contestualmente all'incontro con l'educatrice, con una maggior specificazione di dettagli sul mio corso di studi, università di provenienza e tema della tesi.

giovane visitatore quasi sorpreso. La presenza dei secchi di rame sotto all'acquaio è un altro elemento che tende a scuotere i bambini, si rendono conto che non esisteva l'acqua corrente e bisognava andarla a prendere all'esterno, si rendono consapevoli dell'esistenza di differenze sostanziali rispetto alla loro moderna quotidianità. Dal *larin* la visita sale immediatamente alla sala del pendio, come già esposto nel capitolo sull'allestimento, questa sala è particolarmente apprezzata, per lo spazio stesso e gli oggetti che contiene, le dimensioni della stessa rendono poi possibile ospitare gruppi numerosi mantenendo un'ottima mobilità al suo interno. I bambini seduti sul pavimento di legno ascoltano Valentina che sottolinea il saper fare nascosto dietro agli oggetti, li stimola a interrogare gli oggetti, la storia che contengono, le vite che raccontano. Per rendere il messaggio più comprensibile li fa avvicinare a una serie di oggetti e convoglia il loro sguardo su alcuni dettagli importanti che sono strettamente legati alla pendenza e alle sue conseguenze: la slitta per il trasporto dei tronchi ha un freno (fa vedere e provare l'uso del freno), la scarpa chiodata (le fa soppesare, le fa indossare); "Perché si camminava?" chiede, e i bambini rispondono "Per lavorare!", si passa ora al trasporto di materiali a piedi e sulle spalle attraverso le cronofotografie del trasporto con la *fièrcla* (risultano molto apprezzate dai ragazzi), inizia a emergere anche l'aspetto della fatica degli spostamenti, si passa al lato delle gerle (i bambini la riconoscono in massa chiamandola *darlìn* nome dialettale usato a Forno di Zoldo). I bambini toccano la gerla sul cavalletto, "Mio nonno le costruisce" è un commento, intanto Valentina sottolinea come la costruzione di un oggetto come questo, con queste caratteristiche specifiche, sia in relazione con le necessità (trasporto letame, fascine, fieno, ortaggi, frutta) e al territorio, sul saper scegliere i materiali giusti (leggeri ma robusti), la gigantografia presente è da spunto per un altro aspetto importante che i bambini, a seguito di una domanda, notano: sono soprattutto le donne a usare le gerle, dalla foto, i bambini, sollecitati, cercano di individuare alcuni stratagemmi per proteggersi le spalle dalle conseguenze dell'uso prolungato degli spallacci. Notano anche un altro aspetto: pochissime sorridono nella foto. La visita della sala prosegue con l'altra gigantografia dedicata agli slittini e con l'osservazione ravvicinata e partecipante di alcuni degli slittini e mono pattini da ghiaccio esposti, i bambini notano immediatamente nella fotografia l'uso delle scarpe chiodate appena viste dal vivo, i vestiti, la scarsa presenza di donne. Sempre in relazione alle tecniche del corpo Valentina sottolinea attraverso l'esposizione della *mussa*, la difficoltà di saper usare questo strumento (fa circolare fotografie d'epoca, una in particolare mostra l'utilizzo di catene sotto la slitta per frenare, e i diversi modi di trasportare a mano, sul corpo, la slitta vuota per risalire la pendenza, i modi sono distintivi, marchi culturali di alcune zone territoriali specifiche). Valentina chiede anche perché adesso si va in montagna, le risposte sono significative: "Per giocare", "Per sport", "Per divertirsi" mentre una volta, come sottolinea, era un luogo di lavoro. L'ultimo punto affrontato, sempre in relazione alle

tecniche del corpo e al gesto, è l'uso del rastrello, alcuni bambini notano i rebbi inclinati, Valentina fa materialmente vedere le diverse posture usate in pianura e in pendio e sottolinea di nuovo l'uso di determinati legni per le loro specifiche caratteristiche.

Il percorso di Valentina cerca di restituire aspetti difficilissimi da musealizzare, l'allestimento aiuta, in questo caso la sua competenza è fondamentale, quello che si è notato in questa sala è il tentativo di stimolare un nuovo modo di guardare le cose e agire su di esse. Si parte dagli oggetti, dagli eventi di quella tradizione, per ricavarne riflessioni che consentano l'esplorazione di altre direzioni e sviluppi di quegli stessi oggetti o di altri incontrati quotidianamente. Fare e conoscere anche attraverso il corpo e non solo con la mente, l'esperienza motoria proposta facilita la dimensione cognitiva, fa percepire la complessità, evidenzia l'unicità etnica (vivere in montagna, differenze tra zona e zona), l'attenzione al particolare, sottolinea le relazioni tra tecnica e insieme sociale e i tratti peculiari di una determinata cultura attraverso il metodo della comparazione. Il gesto è un tratto di identità culturale, nel caso della gerla e del rastrello analizzare il gesto tecnico è utile per evidenziare la relazione con lo strumento di lavoro, le posture del corpo (erogare energia necessaria a rendere l'azione tecnica efficace; relazione gesto-strumento), specializzazione dello strumento, azione tecnica, relazione tempo-spazio nelle'esecuzione, scelte (collettive, accumulate nel tempo) culturali.

Il percorso continua spostandosi al secondo piano, prima però Valentina consegna una gerla da bambino a un membro della classe da portare a spalla. Si attraversano così una serie di stanze senza fermarsi: i bambini appaiono incuriositi, via via che attraversano le sale riconoscono i "segni di casa", l'*Om Salvarèch*, si fermano nella sala del Brasile e fotografano⁶⁴⁹ la gigantografia della famiglia nella piantagione di banane con l'angolo allestito con cappelli di paglia, valigie.

Arrivati al secondo piano nella parte del corridoio dedicato ai diversi tipi di legno e albero Valentina prosegue chiedendo quali potevano essere le risorse naturali in un ambiente montano, alcune risposte: "Sassi" (Valentina: "Sì, pietre e miniere"), "Legno", "Animali", "Acqua" (questa risposta è in parte dovuta al fatto che i bambini, avevano visitato una segheria e un mulino nella loro zona); si prosegue con i diversi mestieri dei nonni: allevatori, malgari (i bambini sanno perfettamente cos'è una malga), minatori, boscaioli... Valentina si sposta nella seconda parte del corridoio, fa osservare le fotografie d'epoca esposte, le mucche al pascolo, il tipo di mucca, "Più magre", dicono alcuni bambini, "Più piccole" risponde Valentina sottolineando la scarsità di risorse. Entrando nella sala del ciclo del latte i bambini riconoscono immediatamente alcuni oggetti tra cui la zangola (la provano), ci si sofferma sull'uso del caglio (differenze tra caglio tradizionale e moderno); si passa alla sala della fienagione per riflettere su modalità di vita, strategie totalmente

⁶⁴⁹ Si vedano pp. 191, 192.

diverse, fa notare il ruolo dei bambini, i loro compiti, si ritorna sulle tecniche corporee (azione appresa nel tempo per impregnazione), molto apprezzata la parte espositiva con i campanacci a vista che i ragazzi toccano e provano.

L'ultima parte del percorso dentro il Museo prevede l'utilizzo di un plastico sulla montagna realizzato da Valentina che si trova nella sala dei saperi vegetali: i bambini, seduti per terra intorno al plastico scelgono a turno un elemento da una scatola e lo devono posizionare sul plastico⁶⁵⁰, lo scopo del gioco è quello di rendere più consapevoli sullo sfruttamento delle caratteristiche ambientali date (morfologia e stagioni) in relazione a abitazioni, strumenti, risorse, attività economiche e sociali. Questo è un momento formativo molto interessante, attraverso il gioco (i bambini sono molto partecipi, rilassati, divertiti) Valentina riesce a trasmettere il rapporto tra ambiente, uomo, animali soprattutto i diversi gradi di sfruttamento tra fondovalle, fascia pedemontana, alta montagna. I bambini, ad esempio, non si erano mai resi conto, prima di doverli posizionare sul plastico, che i campi coltivati sono tutti vicini alle case per lasciar spazio al pascolo, che un conto sono i malgari e dove vanno posizionati, un conto è la transumanza di pecore (zona più bassa), che la montagna, a plastico completato, tranne quella alta (quella che interessa di più oggi per lo sci e il turismo), era tutta abitata e sfruttata (ora abbandonata, pochi pascoli), che la stalla era in centro al paese, che bisognava spostarsi per tutto, che era continuamente attraversata e in più si spostavano, stagionalmente, in pianura (poche risorse quindi era necessario spostarsi).

Come già accennato il percorso di Valentina, non solo sottolinea come la relazione tra gesto e utensile si evidenzia attraverso l'azione tecnica e come le tecniche di lavoro siano in rapporto alle tecniche del corpo, ma cerca di evidenziare gli aspetti etno-ergonomici e i fattori cinesici, per restituire questi concetti, estremamente specialistici, si avvale anche di un gioco a squadre organizzato fuori dalle sale, sul pendio dietro l'edificio, "la staffetta del montanaro", che mette in pratica tutto quello appena esposto attraverso un'esperienza diretta. I bambini devono organizzare una staffetta con la gerla: devono risalire il pendio più in fretta possibile, caricare la gerla, scendere velocemente ma senza perdere il materiale, scaricare e passare la gerla al compagno, vince chi finisce prima e porta più materiale a valle. C'è tutto l'equilibrio dell'azione tecnica: minor energia possibile e maggior efficacia. Il momento ludico, chiaramente apprezzato, permette di mettersi in gioco in prima persona, di mettersi alla prova, di sperimentare che troppo velocità non paga: ci si

⁶⁵⁰ Gli elementi a scelta comprendono diversi tipi di animali (mucche, galline, pecore, volpe, capriolo), diversi tipi di verdure a alberi da frutto o altri prodotti, diverse specie di alberi, diverse tipologie di abitazione e di altri edifici (stalla..), diversi strumenti.

stanca presto e si perde materiale, che salire con la gerla non è affatto semplice, che scendere prevede un movimento e un dosaggio del peso del corpo diverso⁶⁵¹ (Fig.30).

A lato del percorso, si è potuto scambiare qualche commento con una delle insegnanti che accompagnavano i bambini, la quale ha confermato l'importanza che per lei ricopre il Museo e fare percorsi didattici di questo tipo all'interno del suo programma scolastico. Ha sottolineato soprattutto l'importanza dell'interazione corporea durante la visita, per i bambini toccare, usare, provare qualche strumento permette di ancorarsi a loro, è una conoscenza anche attraverso il corpo. Questo ribadisce l'opinione di chi scrive di come il Museo etnografico deve poter *penetrare emotivamente* attraverso l'interazione con gli oggetti, un museo che non permette questo non dà, non restituisce nulla. L'insegnante ha riferito anche che nel suo caso l'esperienza visita non si esaurisce, continua in classe chiamando l'educatrice per un approfondimento (con uso di filmati), e con la visita alla mamma di uno dei bambini della classe che possiede delle mucche e lavora il formaggio.

Valentina inoltre ha sottolineato la grande difficoltà del Museo di farsi conoscere, delle difficoltà logistiche (scarsa copertura di mezzi pubblici, è difficile arrivare al Museo), dell'importanza, per il futuro, di puntare verso un turismo di qualità (sfruttare l'esistenza del Parco Nazionale, dell'inserimento delle Dolomiti nella Lista UNESCO) con una maggior collaborazione con coloro che nel territorio svolgono attività di ricezione e ristorazione.

FRESCHIN E GLI ODORI DI CASA⁶⁵², educatrice Francesca Barp, laurea specialistica in Antropologia culturale a Ca' Foscari⁶⁵³, classe della scuola primaria, II anno, provenienza Lamon (BL), 21 alunni, maestra Loredana.⁶⁵⁴

Titolo specialistico: *Esplorazione corporea e sensoriale degli oggetti e dei materiali*. Riflessione su alcuni aspetti degli stili alimentari tradizionali della montagna bellunese con un'attenzione specifica ai saperi legati all'utilizzo delle risorse disponibili, riflessione promossa attraverso la dimensione esperienziale, l'uso del proprio corpo quale strumento centrale nel processo di conoscenza, basandosi sul concetto che non è possibile separare i dati dal vissuto (esperienza concreta), non esiste una separazione tra sapere cognitivo e percezione.

Il percorso inizia con la prassi introduttiva (anche in questi casi la maggior parte dei bambini è già stata al museo), il percorso si articola come un gioco di indovinelli che si sviluppa su un filo

⁶⁵¹ È sua intenzione di far costruire, grazie alla collaborazione della Curatrice, un paio di zoccoli chiodati da utilizzare durante il gioco per completare il tema della postura e dell'equilibrio in pendio.

⁶⁵² Percorso n.6 pag. 216.

⁶⁵³ Francesca è anche membro del Gruppo Folklorico di Cesiomaggiore e come tale svolge attività di guida al Museo. Ha fatto un'attività di tirocinio durante la laurea triennale e quella specialistica al Museo. Collabora con il Museo dal 2010.

⁶⁵⁴ Rilevazione avvenuta il 18 aprile 2013.

conduttore dato da un “*campanon portabile*” composto da sei caselle⁶⁵⁵, a ogni salto corrisponde un indovinello che si dirama in alcune sale del Museo. Seduti nel *larin*, due bambini selezionati con la conta si passano tra le mani a occhi chiusi dei semi di orzo e devono indovinare di cosa si tratta, successivamente Francesca stimola tutti a riflettere sul suo possibile utilizzo tradizionale nell'alimentazione quotidiana cioè la minestra d'orzo (preparata e fatta annusare)⁶⁵⁶ e il caffè (i bambini osservano, provano ad aprire, riempiono di semi la *bala da caffè*, osservano i macina caffè e le caffettiere poste sugli scaffali alle loro spalle (provano a macinare il caffè), assaggiano il caffè d'orzo (c'è molto entusiasmo e coinvolgimento, i bambini sembrano particolarmente felici di questo coinvolgimento attivo). Si passa ad indovinare il seme di mais e quindi alla preparazione della polenta (il paiolo appeso al centro del focolare aiuta la comprensione) e alla sua importanza nella dieta quotidiana, alla mancanza di alternative e varietà tipiche delle diete moderne, al ciclo produttivo, Francesca sottolinea molto il recupero di antichi saperi e l'uso oculato delle risorse. Il taglia polenta con il filo è un oggetto che incuriosisce molto, i bambini provano a tagliare la polenta con il metodo tradizionale e la assaggiano (Fig.31). Dopo questa prima parte fortemente improntata sull'esplorazione tattile e odorosa (Francesca insiste molto sul fatto che tutti i bambini tocchino la consistenza dei semi, della farina, del caffè macinato, della polenta, ma anche gli odori relativi) l'educatrice introduce un ulteriore elemento di gioco oltre agli indovinelli: una marionetta a forma di gallina che lancia la sfida di indovinare un odore nascosto nel Museo: questo motiva maggiormente i bambini a prestare attenzione a ulteriori indizi e a continuare l'esplorazione del Museo. Si passa quindi nel cortile antistante all'ingresso dove altri due bambini, scelti attraverso una conta tradizionale, devono provare di persona a svolgere un'attività tradizionale: fare il bucato con acqua, cenere e olio di gomito. Questa attività diverte molto i ragazzi non scelti e rende molto perplessi chi deve farlo concretamente; davanti alla richiesta di indovinare a occhi chiusi il sapone/cenere i bambini pensano alla sabbia, “Sa di camino” commenta un bambino dopo averla annusata, poi inizia l'attività di lavaggio, naturalmente lo scopo del gioco è quello di renderli più consapevoli della fatica (sollevare il secchio d'acqua già è difficoltoso) necessaria per delle attività che oggi non sono più praticate ma che erano parte integrante della vita quotidiana non troppo tempo fa: sporcarsi le mani, strofinare energicamente per i bambini sono movimenti e gesti non consueti, anche in questo caso l'educatrice punta molto sulla stimolazione tattile e visiva. Si prosegue salendo al primo piano nella sala del pendio dove i bambini trovano sparso sul pavimento del fieno, alcuni bambini lasciati appositamente indietro devono annusare, tastare e indovinare la

⁶⁵⁵ È in cartone, ri-pieghevole, l'educatrice lo porta con sé via via che si attraversa il Museo e a turno un bambino deve saltarci sopra fino alla casella successiva. Le caselle sono: orzo/mais, fieno, lana, legno, uova, latte.

⁶⁵⁶ Per questo percorso l'educatrice provvede a preparare precedentemente e porta al Museo una minestra d'orzo, del caffè d'orzo, della polenta.

presenza del fieno, sollecitati dalla domanda di Francesca sull'uso del fieno molti bambini dimostrano di avere già chiaro alcuni utilizzi tradizionali: "Per scaldarsi", un'altra bambina commenta che la stalla era il luogo più caldo per la presenza di mucche, Francesca approfondisce l'importanza economica, sociale e culturale delle stalle (filò), prima di lasciare la sala i bambini girano liberamente, alcuni giocano con il fieno, altri si interessano agli scarponi chiodati, altri agli slittini, grande desiderio di toccare gli oggetti e soddisfazione nel poterlo fare. Saliti al secondo piano (salendo dal pendio i bambini apprezzano molto la sala della domesticazione, dedicata alla cura della mucca, in particolare le cronofotografie) si deve indovinare un nuovo elemento: la lana. L'educatrice mostra e fa toccare alcune lane colorate e lana grezza, fa provare ad alcuni bambini il modo tradizionale di arrotolare il filo in gomitoli, compito tradizionalmente svolto da bambini, in questo caso i bambini trovano grosse difficoltà in questa manualità così estranea alla loro quotidianità; il percorso si sposta nell'altra parte del corridoio verso i legni e gli alberi per parlare di latte (imparano la differenza di colore e odore di latte di mucca e di capra, solo una bambina la conosceva), l'elemento latte serve per parlare delle balie (la maestra ne aveva parlato in classe), dell'utilizzo di tutte le risorse disponibili. Si passa quindi al legno, e al legame tra tipi diversi e utilizzo per strumenti diversi, ma in particolare alla resina (la *rasa*), i bambini la annusano, la osservano, ne apprezzano l'odore quasi sorpresi. Ultima tappa del percorso prevede di indovinare l'odore misterioso nascosto, si ricapitolano gli indizi forniti dalla marionetta e si arriva alla soluzione: il *freschin* (frescume), l'odore di uova, nascosto nella sala, tra i pannelli c'è infatti un bicchiere che conserva proprio quell'odore. Naturalmente le uova sono un'altra importante risorsa per l'economia di sussistenza tradizionale che l'educatrice sottolinea. Usciti nel cortile i bambini possono scegliere all'interno di cesti preparati da Francesca dei ricordi "odorosi" da portarsi a casa.⁶⁵⁷

Questo percorso prevede un'interazione molto particolare giocata su pochi oggetti e molto sviluppo e uso dei propri sensi, utilizzo di una conoscenza corporea: è una conoscenza che arriva dalla partecipazione attiva del corpo e dei sentimenti.

L'insegnante ha riferito come la visita si pone come coronamento di un percorso che aveva anche visto i bambini impegnati ad intervistare i propri nonni su una serie di aspetti legati alla vita tradizionale e alla loro infanzia.

MANGIAR BEN; MANGIAR SAN!⁶⁵⁸, educatrici Tatiana Zanette e Serenella Bergamin, entrambe laurea in Conservazione dei Beni culturali a Udine, hanno maturato competenza in campo di

⁶⁵⁷ Erbe spontanee, piante aromatiche, fiori, foglie scelte a seconda della stagione.

⁶⁵⁸ Percorso n.5 pag. 216.

catalogazione dei beni demo-etno-antropologici e in antropologia⁶⁵⁹, due classi della scuola primaria, III anno, provenienza Santa Giustina (BL), 40 bambini.⁶⁶⁰

Titolo specialistico: *Cultura alimentare tradizionale della montagna bellunese*. L'alimentazione come strumento di comprensione di una società, attenzione alle fasi di conservazione, manipolazione e consumo per conoscere una complessità culturale.

Anche in questo caso il percorso inizia con la prassi introduttiva nella sala del pendio, alla domanda sul significato della parola etnografico i bambini rispondono: “Cose antiche”, “Cose del tempo dei miei nonni”⁶⁶¹, Tatiana, dato l'età degli alunni, riesce, attraverso una “scala del tempo”, a contestualizzare storicamente il periodo di datazione della maggior parte degli oggetti esposti (inizi Novecento - metà Novecento). Anche in questo percorso l'educatrice focalizza l'importanza dei musei etnografici nella salvaguardia del patrimonio orale, nella conservazione delle testimonianze di chi ha usato, vissuto gli oggetti che vedono intorno a loro; un bambino commenta acutamente: “Le parole non si possono toccare!”, questa affermazione consente all'educatrice di evidenziare le modalità di conservazione dell'intangibilità: fotografie, filmati video, registrazioni audio, documenti scritti. Il percorso entra nel vivo cercando di capire se i bambini hanno una qualche idea di cosa si mangiava in passato, l'elenco che ne esce è poco corretto (es. carne di mucca e di gallina), i bambini quindi non hanno presente molto bene le differenze tra la loro cultura alimentare e quella tradizionale legata ai loro nonni e bisnonni. Anche la domanda “Come si coltivava un tempo?” lascia molto perplessi così Tatiana introduce un gioco di gruppo per aiutarli a comprendere meglio le differenze: ai bambini si assegnano delle collane da mettersi al collo con raffigurati due varietà di alberi da frutto locali (*pom de la rosetta* e *pom prussian*), diversi tipi di parassita infestante, diversi tipi di insetti utili, che si nutrono di parassiti, altri due bambini si travestono da contadino tradizionale e da contadino moderno. Tutto il gioco consiste nel comparare le pratiche di coltivazione tradizionale (rispetto delle varietà, maggiori possibilità di resistenza a certi parassiti a seconda della varietà, uso di concimi naturali) e moderna (monocoltura, concimi chimici, antiparassitari chimici). Questa attività ludica, che si articola in diverse fasi che non è possibile

⁶⁵⁹ Collaborano con il Museo dal 2010, lavorano entrambe come catalogatrici all'Istituto Ladino di Vigo di Fassa dal 2005, svolgono antri percorsi didattici nella zona di Vittorio Veneto (Museo del Baco da Seta). Le loro ricerche si sono focalizzate sulla tradizione orale (Serenella Bergamin), sulla filatura e l'abbigliamento tradizionale (Tatiana Zanette).

⁶⁶⁰ Rilevamento effettuato l'8 maggio 2013. Trattandosi di due classi che svolgevano il percorso contemporaneamente in zone diverse del Museo, si è scelto di seguire l'educatrice Tatiana Zanette con la quale chi scrive aveva già effettuato dei percorsi didattici (quello sugli esseri fantastici appena esposto e quello intitolato “Sul filo del passato” che non è rientrato nella selezione); la scelta è stata motivata anche dal fatto che si voleva verificare l'approccio diverso di questo percorso, *new entry* per quest'anno dell'offerta didattica del Museo, in relazione a un maggior coinvolgimento dei ragazzi nei suoi percorsi.

⁶⁶¹ Alcuni bambini hanno già visitato il Museo alla scuola dell'infanzia e la classe ha recentemente visitato il Museo provinciale di usi e costumi di Teodone, Alto Adige, vicino a Brunico.

elencare dettagliatamente in questa sede, coinvolge molto i bambini, sono molto attenti e ricettivi e in questo modo si avvicinano facilmente al concetto della biodiversità coltivata e naturale. Il percorso prosegue proprio al piano terra nella sala della biodiversità dove l'operatrice non solo espone alla classe alcuni prodotti locali coltivati tradizionalmente e che oggi sono particolarmente ricercati e la cui produzione è fortemente promossa (es. patata di Cesiomaggiore De.Co, i cappucci di Vinigo, la zucca santa bellunese) ma si sofferma molto sulla piramide alimentare che illustra la composizione della dieta nella tradizione della montagna bellunese di inizi Novecento. I ragazzi sono molto interessati, acquistano consapevolezza sulle differenze rispetto alla loro alimentazione quotidiana (es. uso carne, salumi, dolci, pasta). L'ultima fase del percorso si svolge nella sala del *larin*: qui i ragazzi sono coinvolti in un nuovo gioco: alcuni devono mettere nel cestino una tipica spesa tradizionale scegliendo tra diversi prodotti esposti, un'altra parte della classe deve apparecchiare una tavola tradizionale (scegliere che tipo di piatto, posata, etc..). Anche questa attività ludica si rivela molto interessante: attraverso i loro errori, è possibile far partire una riflessione sulla composizione della spesa: solo prodotti che non potevano produrre (zucchero, sale), l'utilizzo delle uova per il baratto, l'uso in tavola di ciotole dalle quali tutti prendevano con un cucchiaino, l'uso del taglia pane, come si disponevano a tavola, se e quando lo facevano, è un'esplorazione per tentativi che si rivela molto densa di contenuti culturali e riscuote consensi tra i bambini che sembrano molto felici di concorrere alla costruzione della risposta giusta.

IL CALENDARIO-GIOCO⁶⁶², educatrice Laura Somnavilla, laurea in Lettere all'Università di Padova e Laurea in Scienze della Formazione primaria all'Università di Bologna⁶⁶³, classe della scuola primaria, I anno, provenienza Cesiomaggiore (BL), 15 bambini, insegnante Daniela.⁶⁶⁴

Titolo specialistico: *Indagine etnografica sulla cultura materiale e immateriale dei giochi tradizionali bellunesi*. Attraverso un'analisi dei materiali, delle tecniche di costruzione, dell'uso di alcuni giocattoli della tradizione bellunese, si ricostruisce la socialità infantile tradizionale, la divisione di genere e il contesto culturale nel quale si inseriva.

Il percorso inizia nella sala del *larin*, dove tutti i bambini sono accomodati attorno al focolare, Laura che normalmente si occupa di percorsi didattici tarati per le utenze più giovani del Museo,

⁶⁶² Percorso n.16 pag. 217.

⁶⁶³ Ha seguito Corsi di perfezionamento in Metodologie e didattica delle materie letterarie all'Università di Padova e di Didattica museale all'Università di Ferrara. Nel 1998 ha vinto una Borsa di Studio sul tema del gioco per la Fondazione Benetton Studi e Ricerche di Treviso e ha fondato, nello stesso anno, l'Associazione Peter Pan a Belluno la quale si propone di costruire un ambiente educativo ed educante per i ragazzi attraverso attività di nido, servizi di animazione estiva, ludoteca, laboratori, tempo scuola integrato, corsi *stages* per la formazione di animatori. Per approfondimenti si veda il sito ufficiale. Collabora con il Museo dal 2011.

⁶⁶⁴ Data rilevamento 21 maggio 2013. Alcuni bambini sono stati al Museo con la scuola d'infanzia.

utilizza come *medium* un pupazzo da lei costruito⁶⁶⁵ che funge le veci della guida del Museo, tutto il percorso assume la connotazione di una narrazione, una storia che via via si sviluppa raccontata dal pupazzo.

Lo scopo di questo percorso, come anche per gli altri progettati da Laura, è quello di stimolare la conoscenza attiva del Museo e delle sue storie, sollecitare la memoria per comprendere l'immaginazione, la creatività, l'innovazione della cultura tradizionale popolare. Laura non considera i bambini semplici visitatori del museo, ma come persone che hanno un ruolo attivo nel processo di conoscenza; autori e creatori di un museo da raccontare, conoscere, usare, possedere attraverso la costruzione di una relazione attiva con i suoi contenuti nonostante la giovane età.

Nella sala del *larin*, l'educatrice cerca di far capire ai bambini, attraverso una specie di conta a ritroso, a quale epoca storica gli oggetti, ma soprattutto i giocattoli di cui si parlerà, appartengono e il ruolo del Museo nel conservarli come elementi preziosi. Si deve ricordare che il Museo non ha una sezione espositiva sui giochi tradizionali, il percorso quindi utilizza oggetti e manufatti non esposti normalmente, attraverso un'esperienza di visita che attraversa alcune sale del museo che in questo caso aiutano, facilitano la comunicazione. Passando per il corridoio dell'alimentazione per salire alla sala del pendio, molti bambini riconoscono alcuni oggetti esposti, "Sono cose che usiamo noi!" afferma una bambina indicando i paioli della polenta. Nella sala del pendio l'educatrice cerca di sottolineare la diversa socialità del gioco tradizionale, normalmente si giocava con compagni dello stesso sesso, si facevano giochi diversi a seconda della stagione. Laura utilizza un metodo di coinvolgimento molto interessante, nomina i bambini piccoli ricercatori e gli assegna una serie di indagini da eseguirsi su dei manufatti dividendoli in maschi e femmine. I bambini sono molto incuriositi dagli oggetti (giochi tradizionali) e molto motivati dal compito di dover indagare sul loro funzionamento (devono eseguire delle sperimentazioni, delle prove), devono dare un nome al gioco, devono capire i materiali di cui sono composti (permette a Laura un ulteriore approfondimento sull'uso delle risorse "povere"), sull'utilizzo di materiali riciclati (es. gioco del bottone), sulla cura e il tempo necessari per preparare ogni singolo gioco. Successivamente i due gruppi si scambiano le osservazioni e le conclusioni raggiunte dall'altro gruppo e provano i giochi dell'altro. Dato il grande interesse dimostrato dai bambini per gli slittini, l'educatrice ne mostra alcune caratteristiche e consente di provarli e di salirci sopra, come pure viene assecondato il desiderio di alcuni di salire sulla slitta a cavallo esposta. I bambini sembrano piacevolmente sorpresi di avere il permesso di toccare e usare alcuni oggetti esposti, sono quasi increduli del fatto che in un museo si possa

⁶⁶⁵ È una marionetta a forma di trota di nome Arturo. L'utilizzo di Arturo è anche un espediente per dare ai bambini delle regole di comportamento (i piccoli sono più difficili da gestire in piccoli spazi), primo fra tutti il parlare uno alla volta e con tono pacato per non spaventare il pupazzo. Questo espediente sembra funzionare molto bene come osservato in diversi percorsi. Inoltre durante la visita il pupazzo viene affidato a diversi bambini che ne devono aver cura.

interagire così con gli oggetti. Una nuova indagine su altri giocattoli tradizionali prende corpo nella sala delle voci (fischietti per i maschi, *sghirlo*⁶⁶⁶ per le femmine). Lo sghirlo riscuote un enorme successo tra i bambini, durante l'indagine Laura sottolinea la semplicità dei materiali utilizzati: noce, rametto, legno (elica), filo e chiede: "Dove si comperava?". La domanda serve per far comprendere che tutti i materiali erano raccolti usando le risorse del territorio. Anche per i fischietti l'analisi è utile a sottolineare l'esistenza di tipi più costosi e di altri più semplici. Inoltre l'educatrice fa osservare da vicino ai bambini le trombe effimere esposte spiegandone i materiali e l'uso (bambini sfiorano le trombe, sentono la leggerezza...), molto interesse suscita anche il documento visivo presente nella stanza sulla costruzione della tromba. Ci si sposta nella sala delle galline per una nuova indagine: Laura sfrutta la stanza con il suo allestimento per sottolineare l'importanza che alcuni animali avevano per "i nostri nonni" tra cui le galline, proprio per questo motivo, molti giochi erano ispirati o dedicati ad alcuni animali utili o temuti, a questo punto estrae una serie di giocattoli tradizionali in legno con forme zoomorfe (galline, cane, picchio, orso...), di nuovo si sottolinea l'abilità di intagliare, il tempo necessario per costruirli, l'inventiva e il recupero (es. in un giocattolo viene usato un vecchio ferro da calza) (Fig.32). L'idea dell'educatrice delle indagini conoscitive attorno agli oggetti risulta sicuramente vincente per i fini formativi preposti: è un modo non convenzionale per entrare in contatto, in rapporto con il Museo, evitando una memorizzazione e una partecipazione passiva. Il fatto di predisporre alcune regole da seguire durante la visita e le indagini tramite il *medium* del pupazzo, ben predispone i bambini, inoltre l'educatrice lascia il campo alle loro scelte, alla loro capacità di trovare lo spazio, le modalità di muoversi nel Museo, si tratta di un'esperienza conoscitiva attraverso una riflessione personale che privilegia il percorso non solo la meta finale.

Dopo una pausa i bambini completano il percorso nella sala conferenza con la parte laboratoriale che prevede la costruzione, a partire da alcuni elementi base messi a disposizione, di una trottola tradizionale personalizzata in legno. Questa parte si svolge con estrema tranquillità: i bambini seguono attenti le istruzioni per la costruzione e si cimentano con entusiasmo e impegno, una volta realizzata la trottola si spargono per la sala per provarla e gareggiare fra loro.

Nonostante vi siano diversi percorsi che offrono la parte di laboratorio, non sono molte le scolaresche che prenotano anche l'integrazione laboratoriale, chi scrive ha infatti assistito solo a

⁶⁶⁶ Gioco tradizionale molto comune nel bellunese ma non solo (come riferito dall'educatrice) con le ovvie varietà e innovazioni regionali o territoriali. Si tratta di una sorta di girandola composta da un guscio di noce, un'elica in legno e da un filo che imprime l'energia di rotazione, il cui funzionamento richiede (per personale esperienza) una certa abilità dovuta all'allenamento. Anche la costruzione è molto laboriosa e complessa, non tanto nell'assemblaggio (sempre per personale esperienza) ma per la preparazione dei singoli componenti, primo fra tutti praticare due fori nel guscio della noce, mantenendolo integro, e svuotarlo del suo contenuto.

quattro laboratori su diciotto percorsi. La visita integrata dall'esperienza manuale, dall'osservazione eseguita, rappresenta un momento importante perché consente un'ulteriore sperimentazione attiva e avvicina ancora di più al museo i bambini. Il laboratorio valorizza l'espressione personale, contiene un grande potenziale per l'apprendimento infantile: come per i percorsi didattici è importante privilegiare il più possibile un'impostazione verso il conoscere e il vissuto che coinvolga dinamicamente i bambini, faccia leva sui loro interessi, li motivi a osservare, a scoprire, a fare, a ricercare. Il laboratorio, in questo percorso specifico appena esposto, rappresenta un punto di incontro tra i temi trattati nel Museo e i ragazzi sul piano creativo, attiva un ulteriore sguardo sulle cose.

Durante il percorso, si è rilevato un elemento interessante il quale, durante il lavoro di osservazione complessivo dei vari percorsi didattici, si è verificato diverse volte: l'atteggiamento delle insegnanti durante la visita, questo aspetto, discusso espressamente con Laura, verrà affrontato nel successivo paragrafo.

RI-CONOSCIAMO I NOSTRI ALBERI⁶⁶⁷, educatrice Francesca Barp (prima parte del percorso), Elisabetta Feltrin, laurea specialistica in Antropologia culturale a Ca' Foscari (insieme a Francesca per la seconda parte del percorso, più approfondimento da sola in sala conferenze)⁶⁶⁸, classe della scuola secondaria di I grado, I anno, di Castion (BL), 25 alunni.⁶⁶⁹ Questo percorso è particolarmente interessante perché è una delle rare occasioni in cui la classe mette a disposizione della visita al Museo un tempo considerevole, questo ha permesso di organizzare un percorso nel Museo durante la mattinata, una parte laboratoriale nel Museo nel primo pomeriggio seguito da un ulteriore approfondimento in sala conferenze. Inoltre dopo la pausa pranzo e prima del laboratorio, l'insegnante ha effettuato in sala conferenze un momento di riflessione con i ragazzi per raccogliere alcune impressioni sulla visita. È stato quindi possibile vedere in maniera più puntuale le ricadute dell'esperienza visita sui ragazzi.⁶⁷⁰

Titolo specialistico: *I saperi tradizionali legati alla conoscenza degli alberi e il paesaggio culturale collegato*. Il percorso vuole sottolineare l'importanza culturale dei saperi legati alle diverse tipologie di alberi nella tradizione bellunese, il loro utilizzo nella produzione di una specifica cultura materiale, i cambiamenti del paesaggio culturale e la capacità di osservazione in un'ottica etnografica di un manufatto.

⁶⁶⁷ Percorso n.9 pag. 217.

⁶⁶⁸ Collabora con il Museo dal 2010.

⁶⁶⁹ Rilevamento del 22 ottobre 2013. Alcuni sono già stati al Museo, chi con la scuola primaria, chi con quella dell'infanzia.

⁶⁷⁰ Alla mattina è stata Francesca a occuparsi della visita nel Museo, raggiunta poi da Elisabetta, insieme hanno seguito il laboratorio nel Museo mentre poi Elisabetta ha curato da sola l'approfondimento in sala conferenze con un *power point*.

Francesca accoglie i ragazzi nel cortile del Museo e gli chiede di darle una definizione di museo, tra le risposte “Raccoglie oggetti”, “Custodisce cose preziose”, un bambino parla di “Spazio per far conoscere”, Francesca sottolinea anche l’aspetto di far coinvolgere le persone del territorio, di fare ricerca sul territorio, inoltre alla domanda sul significato di etnografico sottolinea che un museo etnografico “Parla del nostro territorio della provincia di Belluno”. Non è facile far capire ai ragazzi che pur parlando di persone che non lo abitano adesso, il Museo parla anche di oggi, ma perlomeno c’è un primo tentativo di sdoganare il museo dall’idea di mero contenitore del passato. Continuando il discorso nell’atrio, Francesca chiede se nel museo etnografico si trovano solo oggetti, le risposte sono incerte (alcuni rispondono “Fotografie”), quindi sottolinea come si trovino anche fotografie, documenti sonori e video, dell’importanza delle voci. Fa notare la canottiera rattoppata, la fa osservare da vicino, chiede di osservare gli altri oggetti. Un bambino riconosce il coltello da petto dei seggiolai e così l’educatrice fa partire il documento sonoro per ascoltare la voce di quell’oggetto in particolare⁶⁷¹, una delle insegnanti che accompagna la classe rivela di esserne la nipote e che ancora svolge la sua attività a Rivamonte, questo contributo rende l’importanza delle testimonianze orali ancora più palese.

Il percorso continua soffermandosi sulla fotografia d’epoca nel corridoio dell’alimentazione, i ragazzi sono invitati a osservarla e a notare alcuni elementi per loro interessanti: qualcuno nota le scarpe (*scarpet*), “Mia nonna li fa”, altri osservano gli abiti semplici e scuri, altri l’unica ciotola da cui madre e figli mangiano, altri i lineamenti del viso molto consunti, tutti i commenti sono utilizzati da Francesca per fare approfondimenti. Spostati nella sala del *larin* (che come al solito piace molto e viene sempre riconosciuto), si inizia ad osservare una serie di oggetti proposti dall’educatrice: l’acchiappamosche (non riconosciuto), sottolinea la scomparsa di alcuni oggetti dal nostro bagaglio culturale a causa delle mutate abitudini (stalla e cucina erano vicine), i ragazzi conoscono i Lari, gli spiriti protettori del focolare (argomento trattato a scuola), sono affascinati dalla *bala da caffè* (tutti la riconoscono, molti affermano di averla a casa loro o dai nonni, se la passano di mano). Come già accennato questo è un oggetto-risonanza, nel caso degli utenti così giovani, si potrebbe affermare, che come per il *larin*, il tosta caffè è un oggetto che li ricongiunge ai nonni, hanno una familiarità che abbatte la distanza con l’oggetto musealizzato. Francesca passa poi all’alimentazione tradizionale, sottolineando l’uso della polenta al posto del pane nella parte alta del bellunese, l’uso nella parte bassa della provincia del pane secco, la preparazione della *panada* (alcuni ragazzi la conoscono) per riutilizzare gli avanzi, il consumo di carne (che non c’era), i possibili sostituti della carne, “Tutte le cose che dice io le ho vissute!” commenta un’insegnante.

⁶⁷¹ Voce di Arcangelo Canedera, seggiolaio, classe 1939.

Ritornati nel corridoio i ragazzi sembrano molto colpiti dalle cronofotografie di De Melis, nella sala della biodiversità, Francesca si concentra sulla piramide alimentare, sull'importanza delle piante spontanee e sul saperle riconoscere e sulla biodiversità coltivata.

Proseguendo nella sala del pendio gli oggetti segnalati sono gli slittini (soprattutto per la creatività delle soluzioni), le scarpe chiodate (passate di mano in mano) con la relativa riflessione sugli spostamenti in montagna, e la foto d'epoca con le portatrici di guerra (a domanda "Chi porta il peso?" i ragazzi cominciano a rendersi conto del ruolo delle donne nelle attività di trasporto con le gerle). Nella sala del Brasile (solo di passaggio per salire al piano superiore) molti ragazzi si fermano a fotografare l'allestimento con le valigie e la gigantografia, un ragazzo, riferisce che i suoi bisnonni erano emigrati in Brasile.⁶⁷² Il percorso si conclude tra la sala delle galline (ruolo delle donne nell'allevamento, uova come materia di scambio) e dei selvatici (trappole).

Come accennato, durante la pausa, l'insegnante ha chiesto agli alunni di annotare in poche righe quale sala li avesse maggiormente colpiti e quale oggetto, i risultati riportano: sala del *larin* 9, sala del pendio 7, sala del Brasile (vista durante uno spostamento) 4, sala dei selvatici 2, corridoio esseri fantastici 1 (vista durante lo spostamento), sala delle galline 1, sala domesticazione (vista durante gli spostamenti) 1. Tra gli oggetti spiccano: slittini 9, *bala da caffè* 9, tagliere per polenta 2, acchiappamosche 2, taglia pane 2, trappole selvatici 1. Si deve segnalare un approfondimento dell'insegnante riguardo all'emigrazione in Brasile (conservazione di un dialetto bellunese qui oggi scomparso) e i seggiolai (vita migrante in Piemonte, utilizzo di un gergo specifico, significato di gergo).

Nel pomeriggio le due educatrici organizzano una caccia al tesoro dentro il Museo: i ragazzi, divisi in due gruppi con nome di albero, devono ritrovare una serie di indizi che li porterà al tesoro degli alberi. Ogni bambino del gruppo leggerà un indizio che lega un oggetto che si trova in una delle sale visitate durante la mattinata con un tipo di legno. Naturalmente questa esperienza è stata molto coinvolgente e apprezzata dai ragazzi che si sono mossi per il museo alla ricerca degli indizi nascosti dietro a determinati oggetti (es. gerla, rastrello, la *mussa*, etc...)

Questa esperienza *nel* museo si è rivelata molto interessante, i ragazzi si muovevano con disinvoltura tra le sale, senza particolari remore, toccando gli oggetti (supervisionati dalle educatrici), interagendo con lo spazio e gli oggetti. Questo uso attivo del Museo, posto come luogo di scoperta, si è rivelata un momento ludico che ha avviato un'esperienza emotiva, percettiva e anche cognitiva. La conoscenza del Museo, la sua fruizione attiva con corpo e mente, proposta attraverso questa attività crea un raccordo con il precedente momento cognitivo della visita e

⁶⁷² Il ragazzo, Gabriel, infatti è nato in Brasile e poi emigrato da piccolo nel bellunese. Un elemento molto interessante che però non è potuto essere approfondito in quella sede.

rinsalda alcuni contenuti. Questa attività allestito nel Museo e compiuta attraverso il Museo aiuta a fissare nella memoria i suoi percorsi e i contenuti culturali, il suo patrimonio di oggetti, le testimonianze e le idee attraverso una rielaborazione dei temi. Secondo chi scrive, questo tipo di didattica contribuisce a trasformare il museo in uno spazio vivo, i fruitori in fruitori attivi e il processo di conoscenza in un processo realmente formativo e non meramente informativo.

Alla fine della caccia al tesoro⁶⁷³, i due gruppi si ritrovano insieme nel corridoio del bosco e rivedono i vari indizi con una maggior spiegazione da parte di Elisabetta: osservano da vicino i vari tipi di legno, le differenze di colore, peso, le caratteristiche e i loro utilizzi, i legni vengono associati a determinati oggetti (es. faggio inodore per fascette da formaggio, ma anche molto resistente per manico delle asce; salice molto elastico e leggero per il manico della falce fienaja così assorbe i contraccolpi).

L'ultima parte dell'approfondimento si svolge in sala conferenza, Elisabetta, attraverso un *power point*, cerca di illustrare il problema dell'abbandono del bosco e della riforestazione attraverso la comparazione di due fotografie del Monte Grave a Soranzen (BL), una degli anni Sessanta e un'attuale. Inoltre si approfondiscono, sempre con un supporto visivo, le cure destinate al bosco da parte dei boscaioli, la tradizionale attività dei carbonai della Val Canzoi (BL), in sostanza l'intervento mira a rendere i ragazzi consapevoli della centralità del bosco nella cultura tradizionale. Segue un filmato sulla costruzione della gerla (utilizzo di diversi tipi di legno) e una prova pratica fatta dai ragazzi di intreccio di una gerla.

ÒM SALVÀRECH, ANGUÀNE E MATHARÓL⁶⁷⁴, educatrice Tatiana Zanette, classe scuola secondaria di primo grado, I anno, di Cesiomanggiore (BL), 17 alunni, insegnante Roberta.⁶⁷⁵

Titolo specialistico: *La salvaguardia dei beni culturali intangibili, in particolare della tradizione orale*. Modalità di documentazione del patrimonio immateriale e un percorso volto verso la narrazione orale con azioni di rielaborazione fantastica per permettere un apprendimento creativo che consente di dare senso a significati sottesi (esistenza di eroi culturali e narrazioni orali come strumento di controllo sociale).

Dopo la consueta prassi introduttiva che si svolge parte nell'atrio e parte nel *larin* del Museo⁶⁷⁶ (stanza sempre apprezzata), Tatiana approfitta della curiosità dei ragazzi, che hanno dato avvio a una delle testimonianze presenti nell'esposizione (l'oggetto in questione è lo *stock* ovvero la morsa

⁶⁷³ Il tesoro degli alberi consiste in una cassa: all'interno frutti, linfa, legni, foglie, resina di alberi. Ogni ragazzo (vincitore o no) può scegliere un ricordo da portarsi a casa.

⁶⁷⁴ Percorso n. 2 pag. 216.

⁶⁷⁵ Rilevazione avvenuta il 21 novembre 2013.

⁶⁷⁶ Hanno praticamente tutti già visitato il Museo durante la scuola dell'infanzia o la scuola primaria, interessante il fatto che i ragazzi conoscono l'edificio come "Casa del conte" e alla domanda di Tatiana: "Solo del conte?" un bambino risponde: "Anche di mia nonna" (i bisnonni lavoravano come contadini per il conte Avogadro).

da banco per occhiali), per iniziare a stimolarli a riflettere sulle storie nascoste dietro agli oggetti esposti, sul concetto di bene immateriale e su come documentarli: “Registrazione”, “Filmare”, la riflessione resta in sospeso mentre ci si sposta nella sala del *larin*. I ragazzi quindi si dimostrano consapevoli del fatto che il Museo contenga oggetti e “Documenti parlanti” (risposta molto bella di un ragazzo) ma sono più incerti sulla modalità di conservazione. Tatiana per aiutarli mette in atto una mediazione a gradini, a parere di chi scrive, estremamente interessante e per questo riportata più dettagliatamente, che conduce per mano i ragazzi fino all’obiettivo; prende in mano il taglia pane esposto dall’allestimento del tavolo, lo fa osservare, toccare, chiede a cosa serve, i bambini rispondono ma poi cerca di fargli capire cosa significhi passare ad analizzare, da un bene materiale, tutta una serie di intangibilità: “Viene descritta la vita del conte?” “Dei nonni, dei bisnonni” rispondono i bambini, poi continua: “La prima volta che l’ho visto nemmeno io sapevo molto, solo che serviva per tagliare il pane e raccogliere le briciole”, “Perché le briciole?” “Per le galline” rispondono, “No, lo mangiavano loro nel latte, nelle minestre” e continua: “Si mangiava pane tutti i giorni?” i bambini sono incerti e quindi sottolinea l’uso di fare il pane a scadenze periodiche molto lunghe, di farlo seccare per conservarlo e l’uso della polenta. A questo punto chiede: “Come faccio io a raccontare queste cose a voi?” “Perché qualcuno te l’ha raccontato!” rispondono alcuni, “Esatto” e l’educatrice comincia a sottolineare come la testimonianza orale è importante per capire uso, funzionamento e molte altre informazioni su beni materiali ora non più utilizzati. Prende di nuovo in mano il taglia pane e dice: “Da questo taglia pane cosa ho scoperto?” e inizia a elencare una a una le informazioni, rimarcandole e collegando ogni informazione alla precedente per far notare come tutto è intrecciato: un uso alimentare (briciole latte o nella minestra), ma da lì si conoscerà la farina usavano (informazioni sulle coltivazioni), ma da lì come si costruiva, dove , quando (fabbro, falegname, lavoro artigianale). L’impressione avuta dai ragazzi, confermata da loro commenti a caldo, è come se da quel taglia pane, mentre l’operatrice parlava, una stratificazione di voci di “materializzassero” sopra e attorno all’oggetto.

La stessa operazione viene ripetuta con la *moscarola*, presa direttamente dalla credenza della cucina: a questo punto i ragazzi sono emotivamente molto coinvolti e attenti a uno “sguardo diverso” (che poi è quello antropologico): “Cosa ci dice questo oggetto *qui*?”, “È una trappola” risponde un ragazzo, scoperto per quale animale, Tatiana chiede: “Perché c’erano tante mosche?” i ragazzi danno varie risposte fino a: “C’era la stalla vicino!”. L’analisi continua fino al riassunto delle informazioni ottenute dall’oggetto: presenza della stalla vicino alla cucina, che tipo di animali erano allevati, perché erano allevate le mucche, informazioni su gli usi alimentari (no consumo carne di mucca, sì utilizzo del latte), informazioni sul commercio (vendita del burro), informazioni sul lavoro connesso all’allevamento (transumanza, fienagione)....

Il percorso sale poi al primo piano nella sala del filò per affrontare la conservazione di un altro bene immateriale specifico. Tatiana chiede di osservare bene gli oggetti esposti, i ragazzi riconoscono il filatoio a pedale, le rocche, i fusi ma sanno cosa significa filò, l'operatrice mentre spiega, coinvolge i ragazzi: "Perché nelle stalle" "Più caldo per via degli animali" rispondono alcuni, "Perché non nel *larin* attorno al fuoco?" chiede Tatiana un ragazzo risponde subito: "Per risparmiare la legna".⁶⁷⁷ Tatiana sottolinea nuovamente come da una fonte si possano ricavare informazioni estremamente complesse (es. scarsità legna da ardere implica l'esistenza di poco bosco, come effettivamente era nella parte bassa della Provincia mentre nella parte alta, i filò avvenivano nella *stua*). Tatiana gli fa osservare le foto d'epoca esposte per individuare le caratteristiche dei filò in stalla e in stua e la presenza di bambini e di un'altra figura con un ruolo sociale importante: il narratore. Nella sala Tatiana punta molto, per far comprendere meglio il ruolo del contastorie, sulla loro abilità nel narrare e li invita a riflettere sulla gestualità, il tono della voce, le capacità di recitazione, la prossemica; anche in questo caso si riaggancia al filo conduttore del percorso evidenziando l'intangibilità di questi elementi e la possibilità di una loro conservazione grazie alle cronofotografie: "In questa stanza come viene reso questo bene?", i ragazzi notano gli scatti che ritraggono solo le mani, i volti. Tatiana sottolinea anche la presenza dei documenti sonori nella sala. Di seguito chiede ai ragazzi di trovare, a loro parere, delle differenze rispetto alla foto d'epoca che ritrae un contastorie nella stalla⁶⁷⁸, dalle risposte i ragazzi dimostrano di aver compreso che la foto è d'epoca e quindi un documento da conservare di per sé, in quanto storica, mentre le cronofotografie, moderne, sono un supporto per fissare l'abilità del narratore (si deve ricordare che in questo caso la classe è di una scuola secondaria, quindi è possibile interagire con i ragazzi in maniera più articolata e complessa). A questo punto il percorso entra nel vivo perché l'educatrice chiarisce la differenza tra leggenda e favola; i ragazzi hanno già lavorato in classe sulla favola quindi individuano subito le caratteristiche fondamentali, Tatiana quindi lavora per differenza: i ragazzi espongono una spetto fondamentale della fiaba (es. tempo, spazio indefinito) e lei spiega in cosa si differenzia una leggenda (es. tempo e spazio preciso) e lo fa citando incipit di leggende tradizionali del bellunese. Il percorso prevede ora una messa in gioco dei ragazzi in prima persona: l'educatrice divide la classe in tre gruppi che posiziona in tre sale diverse del Museo e assegna loro una scheda con riportata una leggenda da leggere, alcune domande a cui rispondere, un disegno da fare⁶⁷⁹; i ragazzi poi devono nominare uno o più contastorie per gruppo e prepararsi per raccontarla al resto della classe. Mentre i ragazzi svolgono questa attività (molto entusiasmo), Tatiana consegna all'insegnante un CD ROM

⁶⁷⁷ L'insegnante ha confermato che il ragazzo in questione, particolarmente preparato, è maggiormente sensibile alle tematiche in quanto i genitori svolgono un'attività di coltivazione e di piccolo allevamento.

⁶⁷⁸ Foto degli inizi del Novecento scattata in Val Belluna (Limana).

⁶⁷⁹ Tra gli elementi da notare, i ragazzi devono individuare eventuali valenze positive o/e negative del protagonista.

che contiene le leggende su cui i bambini stanno lavorando, schede, alcune leggende e favole per continuare il discorso in classe, questo aspetto è interessante perché nelle schede c'è anche un riferimento ai toponimi e il suggerimento di esplorare il territorio del proprio comune alla ricerca di riscontri.⁶⁸⁰ Le tre leggende assegnate ai gruppi hanno la caratteristica che ogni protagonista è legato a un tema del Museo: le *Anguane*-bosco; *l'Om Salvàrech*-caseificazione; il *Matharól*-vivere in montagna. Dopo un certo periodo, i gruppi si riuniscono: nella sala del pendio è di scena il *Matharól*, in questo caso i ragazzi, che sperimentano su di sé la difficoltà di essere narratori efficaci e coinvolgenti, hanno notato solo le valenze positive del personaggio ma non quelle negative, Tatiana li aiuta a riassumere gli aspetti positivi che lo portano a essere un eroe culturale (insegnare all'uomo le tecniche di allevamento) ma anche quelle negative (rapisce i bambini e le ragazze che calpestano le sue orme) sottolineando come questi elementi all'interno delle narrazioni avevano una valenza importante di controllo sociale e di stigmatizzazione di comportamenti non accettabili dalla collettività. Dato che ci si trova nella sala del pendio, l'educatrice approfondisce ulteriormente alcuni aspetti del vivere in montagna. Nella sala del ciclo del latte si passa alla leggenda dell'Uomo Selvatico, anche qui le stesse difficoltà per i ragazzi di essere contastorie efficaci, vengono individuati gli aspetti positivi (insegnare all'uomo i saperi legati alla caseificazione) e negativi e si approfondisce il tema della caseificazione con la ricerca nella sala da parte dei ragazzi di alcuni oggetti nominati nella leggenda (es. colini per la filtrazione del latte con il licopodio). Nella sala sei saperi vegetali e del Parco si completa il percorso con il racconto della leggenda delle *Anguane*, molto importante e seguita con attenzione la parte del controllo sociale di queste leggende che riguardavano principalmente la donna e il suo ruolo di brava moglie, madre e custode della casa. Si deve sottolineare che il percorso, dato gli argomenti trattati, indubbiamente è concepito per un'utenza della scuola secondaria o per la scuola primaria (IV-V), in generale vi è poca interazione con gli oggetti, sono fornite molte notizie ma trasmesse con grande efficacia e senza appesantire i contenuti, la stessa educatrice, durante alcuni colloqui, ha sottolineato la volontà di inserire aspetti più coinvolgenti nel percorso e ha ribadito che le tra le problematiche più evidenti del Museo ci sono la logistica, la pubblicità e la necessità di un coordinamento della didattica al Museo (da qui l'importanza di incontri regolari tra operatrici).

L'insegnante Roberta, oltre a riferire come la visita rientra in un più ampio progetto portato avanti da lei con la classe⁶⁸¹, riporta l'esistenza di un altro progetto che la classe sta portando avanti con l'insegnante di scienze sulla vegetazione del territorio (con previsione di visita tematica al Museo),

⁶⁸⁰ Come riferito dall'insegnante, questo percorso rientra nel programma scolastico della scuola secondaria all'interno dei generi narrativi. Per la scuola primaria invece, ricade nelle tematiche legate alla narrativa tradizionale.

⁶⁸¹ I dettagli sono esaminati nel successivo paragrafo.

sottolinea la fidelizzazione della scuola e di lei stessa al Museo, ha già fatto molti percorsi con diverse classi (balie, allevamento), sottolinea l'importanza che la visita ha di seminare qualcosa per poi permettere ai ragazzi di riflettere e ampliare in un secondo momento (in classe o in famiglia), riporta la differenza rispetto alla sua esperienza scolastica fatta esclusivamente si studio sui libri, mentre ritiene fondamentale un'apertura verso l'esterno, questo percorso con Tatiana era la sua prima volta, ribadisce come per la scuola di Cesiomaggiore, la vicinanza con il Museo (si arriva a piedi, senza problemi di trasporto) è un elemento altrettanto rilevante nella decisione di effettuare dei percorsi, al pari dell'importanza di portare i ragazzi sul territorio per imparare e confrontarsi con esso e la sua storia. L'insegnante ha valutato molto positivamente l'aspetto di mettere i ragazzi alla prova con il ruolo di contastorie, sottolineando come in classe si lavori troppo sullo scritto e poco sull'oralità, sul confronto aperto, su lezioni più impostate sul dialogo.

7.3 L'ATTIVITÀ DIDATTICA COME PRATICA DI VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE E COSTRUZIONE DI UNA "MESSA A FUOCO"

La pratica didattica con le scuole costruita dal Museo di Seravella offre la possibilità non solo di guardare un oggetto esposto ma anche di esaminarlo da vicino (toccarlo, osservarlo, rigirarlo), rivelandosi quindi come un'occasione di esperienza non solo ludica ma che si rivolge al saper guardare, saper vedere e saper fare. È chiaro che un approccio didattico a temi e a metodologie inerenti l'antropologia è da un lato favorito dalle potenzialità insite nella disciplina stessa, dall'altro deve essere sostenuta da una professionalità che consenta una didattica che non si esaurisca nell'informare, ma che metta in contatto i ragazzi con la dimensione antropologica dell'incontro, della relazione con altre scelte culturali e della riflessione critica.

Si è evidenziato come l'attività didattica sia portata avanti da un gruppo di educatori museali articolato che prevede un nucleo centrale composto da antropologi o da persone con una forte competenza nella conservazione dei beni demo-etno-antropologici, persone che hanno "i contenuti" ma non possiedono una puntuale formazione in campo psicopedagogico, da un'operatrice con una forte formazione psicopedagogica e meno puntuale sui "contenuti antropologici e etnografici specifici", da alcune guide naturalistiche della Cooperativa Mazarol che collabora con il Parco le quali hanno una perfetta conoscenza del territorio e del patrimonio naturale ma stanno cercando di declinarla con uno sguardo antropologico grazie alla collaborazione con la Direttrice del Museo.

Alla fine dell'osservazione sul campo, risulta evidente che la didattica assume un'importanza strategica per la sopravvivenza del Museo e non certo da un punto di vista

economico, la Direttrice era infatti partita con un'idea "diversa" di museo, che potesse coinvolgere un pubblico indifferenziato in cui la didattica avesse sì un peso, ma non fondamentale nel quadro complessivo; nella realtà questo non è avvenuto, quindi ad un certo punto, nel 2010, ha dovuto cambiare strategia e puntare sull'attività didattica: questo però richiedeva un impegno notevole in fase di ideazione, da quel momento infatti, si è iniziato a progettare un'offerta didattica del Museo, concepita in modo attuale e innovativo che potesse diventare elemento portante. Il primo passo è stato il confronto con altre realtà museali in cui la didattica aveva un ruolo importante e una ricaduta significativa, realtà museali non necessariamente legata all'etnografia.⁶⁸²

Non potendo disporre di un Servizio Educativo stabile, di personale in organico specifico e senza risorse interne, la Direttrice ha cercato delle collaborazioni esterne con degli operatori didattici. In Provincia era presente il PAOF (Circuito Provinciale Ampliamento Offerta Formativa)⁶⁸³ che vedeva coinvolti tutti gli operatori didattici operanti nella provincia bellunese all'interno del quale era possibile individuare dei nominativi idonei per costruire dei progetti didattici al Museo, inoltre si decise di coinvolgere anche alcune giovani antropologhe che potessero ritagliare uno spazio didattico all'interno della loro attività.⁶⁸⁴

Una volta definiti i criteri generali, grazie alla collaborazione di tutte le educatrici, si sono messi a punti diversi progetti formativi e la didattica ha iniziato ad essere parte integrante della vita del Museo, rivelandosi come elemento fondamentale: le scuole hanno risposto bene e, spesso, come già accennato, le scuole si "portano dietro le famiglie".⁶⁸⁵ Naturalmente questo cambiamento di rotta della politica del Museo si è poi ripercossa su tutta un'altra serie di scelte di azione quali l'ingresso del Museo nel progetto europeo di *AdMuseum* sulla sperimentazione didattica di cui si parlerà nel prossimo paragrafo.

Leggere gli oggetti non è un mero esercizio di indagine oggettiva ma un vero e proprio interrogarsi a livello socio-culturale, cercare di creare connessioni tra evento storico e vita quotidiana, di contestualizzare la storia e di porsi domande attuali è il miglior modo per avvicinare il bambino a certe tematiche.

La fonte principale della cultura materiale sono gli oggetti ma per essere tali non possono essere isolati ma formare un coerente insieme all'interno di un percorso che preveda l'interazione con essi,

⁶⁸² Il Museo di Sant'Arcangelo di Romagna, l'Istituto Ladino di Vigo di Fassa e il Museo di Storia Naturale e Archeologico di Montebelluna (che da sempre punta sulla didattica, con undici persone adibite al settore didattico). Si veda www.museomontebelluna.it per la parte didattica.

⁶⁸³ Per i dettagli si veda sul sito internet della Provincia. È da notare che l'attività formativa inizialmente era concepita per progetti da effettuarsi nelle scuole, è stata la Direttrice Daniela Perco a chiedere ai responsabili che nel progetto si potessero inserire anche i musei, con attività didattiche *in situ*.

⁶⁸⁴ Tra cui Serenella Bergamini, Tatiana Zanette, Elisa Bellato, Iolanda Da Deppo: tutte figure che avevano già collaborato con il Museo per ricerche o per catalogazione., ma che fino a quel momento non avevano mai fatto didattica.

⁶⁸⁵ Citazione da un colloquio con la Direttrice del 21 novembre 2013.

con lo spazio del Museo e attraverso attività pratiche che siano da stimolo per i ragazzi, solo così i singoli manufatti sono fruibili da un punto di vista didattico e acquistano una “loro” voce.

In generale i percorsi proposti sono finalizzati non soltanto alla conoscenza delle “cose”, ma dell’uomo che vi sta dietro, per passare dal saper guardare al saper vedere, per iniziare un cammino che stimoli poi, una volta usciti, a una maggior attenzione verso ciò che li circonda, verso altri oggetti e altre voci nascoste dentro di essi: se, in oltre, si riesce a promuovere anche la riflessione si può così ampliare la propria conoscenza. Proprio per questo tutti i percorsi evidenziano la complessa rete di relazioni che intercorrono dentro e fuori il Museo.⁶⁸⁶

In questo senso è molto importante inoltre costruire percorsi che non facciano prevalere l’aspetto ludico sul contenuto culturale ma nemmeno che l’escludano e che permettano al giovane utente di *usare* il Museo in modo meno convenzionale. L’incontro con il museo deve rappresentare un momento qualificante e distinto rispetto all’abituale svolgimento del programma scolastico, è necessario rimarcare l’eccezionalità e la specificità dell’evento e inoltre le educatrici sono molto attente nel cercare di ridurre la distanza tra oggetto e visitatore e di dare un’idea di museo meno stereotipata.

Il continuo stimolo fornito dalle domande aperte, semplici, mai specialistiche, ma che sottendono una specifica preparazione e obiettivi didattici precisi (riflettere sullo sfruttamento delle risorse disponibili, scarsità delle stesse, identità culturali precise), permette alle educatrici di sfruttare il contesto personale (tutte le scolaresche osservate provenivano dal territorio provinciale e da un contesto ambientale montano o pedemontano) per promuovere una comprensione a partire dai propri interessi ed esperienze attraverso lo sviluppo di associazioni, paragoni fra i due mondi culturali, stimolando anche un rapporto diverso tra bambini e oggetto, tra testimonianze di vita contenute nell’oggetto ed esplorazioni personali.⁶⁸⁷ Attraverso i percorsi i giovani fruitori imparano ad essere interessati ai particolari dell’oggetto più nascosti, ciò che viene guidato non sono le nozioni da memorizzare ma le modalità di osservazione.

In questi casi il Museo diventa occasione di riflessione creativa e produttiva, aiuta a riflettere su sé stessi e la conoscenza della cultura materiale e immateriale del proprio territorio di riferimento, nel quale vivono quotidianamente (è un paesaggio naturale e culturale che hanno sotto agli occhi ogni giorno, uscendo di casa, ma che danno per scontato, le cui complessità non vengono colte) sia un fondamento strutturante sulla formazione della coscienza storica, sociale ed ecologica.

⁶⁸⁶ Si vedano i percorsi focalizzati sulla biodiversità coltivata e naturale, quelli sull’emigrazione, sugli aspetti quotidiani del vivere in un ambiente di montagna, sull’utilizzo delle risorse disponibili e sul ri-utilizzo.

⁶⁸⁷ Sono frequentissimi i riferimenti alla vita quotidiana che oggi i bambini vivono e i confronti con quella dell’infanzia dei loro nonni o dei loro bisnonni.

L'osservazione partecipante ha confermato il raggiungimento degli obiettivi preposti in fase di progettazione dei percorsi: soprattutto in riferimento allo scopo principale cioè quello di sviluppare una formazione di competenze cognitive attraverso un percorso di formazione che può portare, se protratto nel tempo e alimentato da nuovi percorsi e da approfondimenti a casa e a scuola, a conseguire capacità di comprensione, di rispetto e di valorizzazione del proprio patrimonio culturale, e, al di là dei singoli beni di cui è composto, dei saperi relativi, saperi che permettono di pensare al bene culturale anche come fine e non solo come strumento.

Le istituzioni museali che questi beni tutelano, conservano, studiano, sono all'origine di processi di costruzione delle conoscenze e attraverso la didattica forniscono la possibilità di alimentarsi di tali saperi. I beni culturali custoditi sono, nei vari percorsi, documenti, oggetti di studio, *medium* e fini: rinviano a pratiche, tecniche, rapporti sociali, valori, sono testi veri e propri perché portano su di sé i segni sociali: per questo sono *medium* che rinviano a un mondo di esperienze e nel percorso didattico si costruisce via via la capacità di osservare, comparare, riflettere. Come fini i beni culturali sono oggetto di competenze che fondano il loro valore e il loro significato per la comunità attuale, pongono problemi di salvaguardia, tutela, valorizzazione.

Non ci si accontenta della trasmissione di informazioni rispetto ad un oggetto, ma attraverso delle sottili operazioni di relazioni sincroniche e diacroniche, si mira alla comprensione del significato e del valore del proprio patrimonio culturale.⁶⁸⁸ Una volta compreso il significato e il valore di quest'ultimo si può iniziare a comprendere (da parte dei giovani utenti, da parte delle insegnanti, da parte dei genitori) anche il valore delle funzioni delle istituzioni di tutela e valorizzazione preposte, ma questo può avvenire a patto che la mediazione didattica sia costruita in modo da mettere in rapporto i soggetti con i beni culturali sul territorio.

C'è differenza tra didattica e divulgazione⁶⁸⁹: nella prima si ritrova lo scopo di una fruizione ragionata e che permetta progetti di lungo termine, non un mero godimento estemporaneo come nella seconda; nella pratica didattica ci sono precisi obiettivi e l'ideazione di percorsi di formazione basati sull'esperienza partecipata dei fruitori, c'è una maggior strutturazione del percorso mentre nella seconda, normalmente c'è discorso/ascolto passivo, ma soprattutto, attraverso la didattica si possono produrre processi di conoscenza e competenze trasferibili ad altri ambiti, che permettano una ricaduta più ampia.

Si è evidenziato nei precedenti paragrafi come il rapporto con l'oggetto musealizzato, se stimolato efficacemente, attiva un processo conoscitivo e emozionale che si rivela un presupposto

⁶⁸⁸ Si vedano le domande proposte dall'educatrice Tatiana Zanette a pag....Per approfondimenti sulla didattica del patrimonio culturale si veda: CISOTTO NALON M. (a cura di), *Il museo come laboratorio per la scuola*, Padova, Il Poligrafo, 2000.

⁶⁸⁹ Che si ritrova invece nelle visite guidate.

imprescindibile per una reale valorizzazione del bene culturale che ne garantisca salvaguardia presente e futura, quindi non si può non sottolineare il ruolo strategico giocato dai musei demo-etno-antropologici non solo nel conservare ma soprattutto nel trasmettere memorie e, così facendo, di svolgere anche una funzione etica parlando alle generazioni future.

Un'altro degli elementi emersi dall'osservazione, è rappresentato dal fatto che già a partire dalla scuola primaria, vi è la presenza di generazioni plasmate dalla comunicazione istituzionale e mediatica e non dal rapporto/confronto reciproco, questo crea un *gap* che segna la perdita di senso dell'esperienza delle generazioni precedenti, le generazioni portatrici di passato sono quasi costrette al silenzio: il museo etnoantropologico ha il compito di prolungare la memoria delle generazioni passate attraverso la rappresentazione degli oggetti e del vissuto e la sua funzione formativa è data proprio da questo essere luogo di ospitalità di memorie a cui attingere. In questo senso è importante stimolare i ragazzi perché si abbandoni l'idea stereotipata della visita al museo come mera alternativa divertente alla lezione in classe (la scuola ha un ruolo importante in questo, le famiglie pure, ma spesso sono gli stessi adulti ad avere ancora l'idea "di noia e di già visto" che accompagna l'opinione generale, mentre alcune insegnanti guardano alla visita al museo come un modo di ricevere molte informazioni in forma passiva) quindi le modalità con le quali si coinvolgono i ragazzi nell'esperienza sono fondamentali per il futuro stesso dell'istituzione-museo.

Quando più volte all'interno del presente lavoro si è sostenuto il Museo come promotore di identità, lo si è fatto essendo ben lontani da ogni idea di localismo esasperato o, all'opposto, di esaltazione di un qualche nazionalismo, ma nel senso di promuovere il rispetto delle diverse tradizioni culturali in una logica di coesione sociale: la pratica di didattica del proprio patrimonio culturale è alla base di una formazione multiculturale, sensibilizzando al riconoscimento delle molteplici diversità; il Museo diventa così una fucina in grado di partecipare attivamente, a uno *step* all'interno dell'esperienza di apprendimento.

Questo è il valore di queste esperienze di visita, la risonanza positiva per la vita dell'altro e l'apporto che la partecipazione dà: imparare ad esplorare con altri sguardi.

L'esperienza visita, attraverso l'attività didattica di Seravella, è concepita come una progettualità partecipata, come un'azione attiva di ascolto, di incontro, di relazione tra persone: educatrice, insegnante, ragazzi, oggetti, Museo. In questo l'istituzione-museo è un luogo per eccellenza di incontro, dialogo, quando il museo si fa luogo di ascolto, da toccare, da usare, avendo sempre presente il territorio di riferimento come la materia prima e spazio di azione, con le diverse voci che lo attraversano, solo così il museo diventa esperienza sociale per la comunità, o almeno per una sua parte.

È opportuno sottolineare l'importanza strategica dell'attività didattica per il Museo: non tanto perché le scolaresche rappresentano la maggior parte degli utenti complessivi, ma perché permette al Museo di svolgere una delle sue più importanti funzioni sociali, mettere le fondamenta per un progetto di lungo periodo che coinvolga le scuole del territorio più vicine, i ragazzi e le loro famiglie, un progetto che ha lo scopo di avvicinare la comunità al territorio in cui abita, comprenderlo meglio e valorizzarne le potenzialità, costituendosi come agenti di tutela attiva.⁶⁹⁰

Come già accennato, durante il percorso, si è rilevato un altro elemento interessante il quale, durante il lavoro di osservazione complessivo dei percorsi didattici, si è verificato diverse volte: l'atteggiamento delle insegnanti durante la visita. In alcuni casi, soprattutto con le classi di età più piccole, le insegnanti tendono (quasi inconsapevolmente) a riportare l'atmosfera e i comportamenti che sono "consoni" a una classe a scuola durante una comune lezione. Non è solo una questione di intervenire per riportare il silenzio, chiedere attenzione, ma di riprendere ragazzi troppo entusiasti, altri che si allontanano leggermente dal gruppo per osservare un oggetto, o che toccano qualcosa, "Non toccare" e "Silenzio" sono ancora gli imperativi appena varcata la soglia del Museo. Come già segnalato però, soprattutto in questo tipo di musei, l'offerta didattica spesso si compone di percorsi che prevedono il coinvolgimento attivo dell'alunno, oltre a considerare come "consoni" una serie di comportamenti che non hanno molto in comune con le lezioni formali in classe (intervenire senza alzare la mano, accavallarsi con le voci, muoversi per le sale, buttarsi nelle risposte senza timore di sbagliare). In questo senso a volte si crea un corto circuito perché l'operatrice vorrebbe una cosa mentre l'insegnante ragiona in termini di disciplina in classe. Si sono rivolte queste perplessità proprio all'educatrice Laura Sommovilla, data la sua formazione psico-pedagogica, ha confermato questo aspetto: ci sono dei casi in cui le maestre si sentono "in dovere" di regolamentare di più la situazione, ma questo a lei, come educatrice museale, non interessa molto soprattutto in alcuni percorsi come ad esempio quello dedicato ai giochi tradizionali, dove l'entusiasmo, l'azione, il gioco sono parte integrante del percorso stesso: "I giochi non possono essere semplicemente guardati da lontano ma vanno giocati". L'aspetto del rumore, del confronto, della discussione, del "disordine", sono messi in conto dall'educatrice, mentre l'insegnante si sente in dovere intervenire, farsi carico dell'aspetto comportamentale e quindi si sente sforza di dare dei limiti ai ragazzi, di riprenderli; in realtà le operatrici mettono già loro in campo degli strumenti/accorgimenti per regolamentare il comportamento dei ragazzi, accorgimenti che sono diversi da quelli dell'insegnante e che a volte richiedono più tempo per essere recepiti.⁶⁹¹

⁶⁹⁰ Questo aspetto sarà affrontato più approfonditamente nel prossimo capitolo.

⁶⁹¹ L'espedito del pupazzo Arturo che non ama la confusione e smette di parlare ne è un esempio.

L'esperienza visita al museo deve configurarsi come "altra cosa" dalla lezione in classe, con questo non si vuole dire che deve essere solo un'occasione per evitare la lezione e che la componente ludica deve prevalere, si vuole però sottolineare come nei percorsi didattici all'interno dei musei etnoantropologici, si può, più facilmente rispetto ad altri musei, anzi si deve, costruire un'esperienza di conoscenza e di formazione diversa, conoscenza che è prima di tutto corporea (e quindi, dato l'età degli utenti, più "fisica") e emotiva attraverso un'immersione nello spazio-museo e la possibilità di "viverlo" davvero.

Questo problema però si configura in maniera complessa, come emerso nei vari colloqui con le educatrici: da un lato quest'ultime sono convinte che il *vero* fruitore del percorso debba essere il bambino, dall'altro però sono consapevoli che la figura che porta i bambini al Museo e decide di ritornare al Museo è l'adulto, quindi è necessario applicare una mediazione sia "verso il basso" (tenendo presente i ragazzi), sia "verso l'alto", perché se l'adulto si aspetta di ratificare attraverso la visita una serie di concetti che, per lui, devono essere detti, questo deve essere accontentato, almeno in parte; in questo senso anche l'insegnante va "formato", ma lentamente, a una pratica didattica diversa, soprattutto nei percorsi dove la corrispondenza tra quanto detto e la sala è meno marcata⁶⁹²: le insegnanti quindi vanno "conquistate", ogni percorso in fase di progettazione diventa una complessa operazione di mediazione e di interpretazione di aspettative dei bambini, degli insegnanti (con le sue esperienze pregresse di visite a musei) e degli obiettivi dell'educatore. In molti casi questa doppia mediazione va a buon fine: le educatrici riescono ad instaurare dei legami duraturi con alcune insegnanti, che ritornano spesso al Museo, provano nuovi percorsi e approfondiscono alcuni temi in classe, nello stesso tempo i bambini tornano dalla visita molto soddisfatti con una maggior consapevolezza, molti stimoli da seguire e con la curiosità di ritornare al Museo e vedere altre cose.⁶⁹³

È molto importante mostrare agli insegnanti che è possibile *usare il museo* in modo creativo, come occasione di crescita, attraverso una didattica in cui il bambino è attore attivo del suo apprendimento, il museo diventa così testimone concreto e vivo di quanto le insegnanti stanno insegnando in classe ma utilizzando altri linguaggi: solo così il museo contribuisce alla valorizzazione del proprio patrimonio culturale e quello del territorio consentendo anche un arricchimento reciproco tra scuola e Museo. Tutte le insegnanti, con le quali chi scrive ha parlato direttamente, hanno confermato l'importanza che l'offerta didattica concepita e praticata a Seravella

⁶⁹² Il percorso Calenda-gioco di Laura Somnavilla, è, tra i suoi percorsi, quello in cui il legame tra sala e oggetti esposti è più labile, le corrispondenze sono più raffinate, i giochi tradizionali non sono parte dell'esposizione.

⁶⁹³ Tutte le educatrici fanno spesso riferimento durante i percorsi alla possibilità per i bambini di ritornare al Museo con i genitori per scoprire altre stanze o rivedere alcune cose. Questo, come già accennato, avviene spesso durante i weekend, come verificato durante il custodato con il Gruppo Folk.

fornisce ai ragazzi la possibilità e la capacità di approcciarsi in modo diverso con l'istituzione museo e ciò che rappresenta e contiene.

Proprio in riferimento alla valorizzazione del patrimonio culturale e all'avvicinamento tra comunità locale e suo territorio, è da segnalare come molte insegnanti inseriscono la visita al Museo come parte culminante o integrante di un progetto di lungo periodo che si svolge durante l'anno scolastico attraverso diverse attività: in alcuni casi si associano ad altre visite o escursioni (altri musei etnografici, segherie, mulini, visite a malghe, lavorazioni artigianali), in altri casi attività da svolgersi in classe o nel territorio (interviste ai nonni, ricerca di toponimi legati alle narrazioni orali) approfondimenti tramite filmati in classe o altri progetti di ricerca

Tra quest'ultime si segnalano alcune interessanti iniziative: per l'anno scolastico 2011/2012 si segnala un progetto portato avanti dalla scuola primaria di Lamon (BL) la quale ha realizzato un calendario "*Le piante dei nos bosch*", realizzato con disegni dei ragazzi e dove a ogni mese corrispondeva una specie botanica di albero presente nel territorio, la pagina riportava caratteristiche ma anche usi, pratiche tradizionali e riti relativi. La scuola d'infanzia di Bribano (BL) ha invece realizzato un progetto su "La casa di montagna": attraverso una riflessione passata dalla vita dei bambini in montagna, alla tipologia di casa, al confronto con la vita di oggi, i bambini hanno iniziato a riflettere e a conoscere il loro patrimonio architettonico. Il progetto ha richiesto escursioni all'aperto di osservazione delle abitazioni (realizzazione di disegni su aspetti che avevano particolarmente colpito), a diverse visite al Museo per osservare alcuni oggetti e documenti, alla costruzione in scala di un'abitazione di montagna tradizionale donata poi al Museo e alla realizzazione di un libro contenente i disegni, le fotografie delle fasi di realizzazione del modellino e alla fine, degli autoritratti di tutti i bambini nell'atto di realizzare un elemento di arredo della casa-modello con il legno o altro materiale.⁶⁹⁴ Per l'anno scolastico 2012/2013 si segnala il progetto di storia locale portato avanti dalla scuola secondaria di I grado di Feltre (BL)⁶⁹⁵, III anno, sull'emigrazione "*Il viaggio della speranza. Emigrare e immigrare*": la visita al Museo è servita a incentivare nei ragazzi l'interesse sull'argomento, a mostrare alcune fonti e documenti, come rapportarsi con loro in fase di ricerca, successivamente, si è passati ad un ulteriore livello di approfondimento sul tema con informazioni più dettagliate sul baliatico, sull'emigrazione in Brasile e la migrazione interna stagionale di donne e bambini. In un secondo momento i ragazzi hanno cercato loro fonti all'interno delle rispettive famiglie o conoscenze (fonti che avessero vissuto una qualche forma di emigrazione). In un'altra fase la classe ha poi confrontato nuove e vecchie forme

⁶⁹⁴ Modellino e libro sono esposti al Museo nella sala del pendio.

⁶⁹⁵ Scuola Gino Rocca di Feltre, insegnante di riferimento Alessandra De Cecco. Le educatrici museali di riferimento sono Elisabetta Feltrin e Francesca Barp.

di migrazione e le relative implicazioni. Il risultato finale è stato convogliato in una tesina finale frutto di una scrittura di gruppo.

Per l'anno scolastico attuale, è all'inizio un progetto della scuola secondaria di I grado di Cesiomaggiore, I anno⁶⁹⁶, si tratta di un progetto dal titolo "A Cesiio, 'na volta, i contea..."⁶⁹⁷ che punta alla conoscenza di sé e del proprio territorio partendo dalla cultura orale, il percorso didattico al Museo è stato il primo approccio dei ragazzi con le tematiche della tradizione orale e della sua salvaguardia, successivamente si riprenderanno in classe le leggende affrontate durante la visita al Museo unendole ad altre (fornite dall'educatrice) che si riferiscono principalmente a luoghi nel territorio conosciuti dai ragazzi⁶⁹⁸, si creerà una sorta di "libro parlante". Le leggende saranno divise in sequenze rappresentate attraverso delle vignette, scansionate e inserite in un *power point*, accompagnate da dei frammenti di brani in dialetto fatti dai ragazzi e registrati, per poi partecipare a un concorso di cultura veneta istituito dalla Regione⁶⁹⁹, il concorso premia percorsi didattici relativi a: lingua veneta, territorio regionale, leggende e misteri del Veneto.

Per concludere si devono segnalare alcuni punti di debolezza e di forza dell'attività didattica a Seravella; quest'ultimi sono emersi dalle conversazioni con le varie educatrici, vi sono innanzitutto alcuni punti deboli nella didattica del Museo: la mancanza nello stesso di una sezione dedicata espressamente ai Servizi Educativi che possa quindi svolgere un'attività di intermediazione, coordinamento e gestione⁷⁰⁰, questo, che comporta anche la citata forma di collaborazione esterna delle educatrici museali (pagate direttamente dalle scuole senza passare per il Museo) non consente di poter sviluppare molte attività collaterali all'offerta didattica classica (es. giornate, pomeriggi pensati appositamente per i bambini durante l'anno, attività didattiche estive)⁷⁰¹, di poter organizzare una capillare pubblicità delle attività,⁷⁰² di occuparsi

⁶⁹⁶ Portato avanti dall'insegnante di italiano Roberta Baratto.

⁶⁹⁷ "A Cesiomaggiore una volta si raccontava...".

⁶⁹⁸ All'interno del comune di Cesiomaggiore e San Gregorio delle Alpi (Basilisco, Vane/Anguane, Lobio/Uomo Selvatico).

⁶⁹⁹ Si tratta di un bando di concorso sulla tutela, valorizzazione e promozione del patrimonio linguistico e culturale del Veneto. Si veda www.istruzioneveneto.it.

⁷⁰⁰ Come già detto, in provincia di Belluno, solo Il Museo Etnografico Delle Regole di Cortina d'Ampezzo (BL) ha una sezione del genere.

⁷⁰¹ In realtà il Museo aveva fatto alcuni tentativi come "L'Estate al museo" con le "Notti al museo" (2010) ma, nonostante chi avesse partecipato fosse rimasto molto soddisfatto, non si è riuscito a ripetere perché lo sforzo organizzativo rispetto ai risultati raggiunti (adesioni complessive) è stato eccessivo. Ora l'avvio imminente del sito internet consentirà una maggior promozione e si potranno così, come riferito dalla Direttrice, ripetere alcune sperimentazioni con maggiore capacità di promozione. Anche nel caso delle Notti al Museo, la gestione dell'evento è stata affidata all'esterno, alla Cooperativa Mazarol che aveva le necessarie coperture assicurative, l'attività si svolgeva nel e al Museo ma loro il compenso era percepito direttamente dalla Cooperativa e il Museo percepiva solo i biglietti d'ingresso esattamente come per la didattica.

specificatamente delle prenotazioni e della comunicazione, di poter organizzare dei corsi di aggiornamento per gli insegnanti legandoli a tematiche inerenti ai percorsi didattici, di far capire il genere di attività svolte, attraverso incontri a tu per tu, di fornire consigli in fase di prenotazione, di organizzare incontri più o meno periodici con le insegnanti delle diverse scuole per far conoscere nei dettagli la propria offerta, poter discuterne direttamente, creare sensibilità e relazioni, ma dovendosi affidare solo alla distribuzione nelle scuole (anche in questo caso portata avanti dalle educatrici) del libretto con l'offerta didattica al Museo.

La creazione di un dialogo con le scuole e gli insegnanti permetterebbe di far comprendere meglio gli obiettivi dei percorsi, l'importanza di una formazione attiva e partecipata degli studenti e i possibili collegamenti con il territorio e il patrimonio culturale di riferimento. Nei casi dove questo è stato possibile, grazie a insegnanti fidelizzate o più sensibili all'argomento, questo si è rivelato estremamente positivo.⁷⁰³

In generale la scelta, o la non scelta, di un determinato percorso didattico da parte dell'insegnante dipende da un personale interesse della stessa a una delle tematiche, da una fidelizzazione consolidata con il Museo o alle sue educatrici, dal programma scolastico che stanno svolgendo, dalla localizzazione del Museo e dalle risorse finanziarie disponibili (spesso vi è la possibilità di una sola uscita annuale sul territorio).

Un altro punto dolente è rappresentato dalla mancanza di un apposito spazio per i laboratori i quali vengono svolti in sala conferenze o nel Museo, tranne i casi in cui quest'ultimi richiedano espressamente la necessità di essere localizzati nel Museo (vedi ad esempio la caccia al tesoro). Il Museo dispone di una sala, attualmente inutilizzata, che potrebbe essere adibita a laboratorio ma fino a questo momento, la scarsità di risorse a disposizione non ha permesso di poter affrontare i costi per la sistemazione dello spazio che necessita di diversi interventi.

Altro punto dolente è la mancanza di incontri puntuali di tutte le educatrici, riunioni con scadenze regolari nelle quali è possibile confrontarsi, far il punto della situazione e progettare nuove sperimentazioni; gli anni scorsi vi sono state diverse riunioni, ma ci sono diverse difficoltà di organizzazione, infatti, essendo le educatrici collaboratrici esterne al Museo e impegnate in altre attività lavorative, non è possibile una frequentazione assidua. La Direttrice però ha sottolineato l'importanza di questi incontri e, grazie al progetto europeo che entrerà nel vivo nel 2014, si spera in maggiori possibilità di incontro con scadenze regolari. Un altro elemento emerso dalle riflessioni

⁷⁰² La mancanza, fino alla fine del mese di novembre del 2013, di un sito internet dedicato è stata una delle principali fonti di scarsa visibilità del Museo e delle sue attività. Si vedacap 5 Non esiste poi una *mailing list* delle insegnanti, associazioni di settore, biblioteche, etc...

⁷⁰³ Si veda, ad esempio, la scuola secondaria di I grado di Cesiomaggiore (BL) e il progetto dell'orto didattico. Per i dettagli si veda pag. 276 e seg. dell'ottavo capitolo.

della Direttrice è l'opportunità di disancorare i vari percorsi all'educatrice che li ha creati per ampliare le possibilità di soddisfare la domanda.⁷⁰⁴

Per quanto riguarda i punti di forza è necessario sottolineare, la possibilità che il Museo offre, attraverso i percorsi didattici, di *usare* il Museo stesso, di *fruire attivamente* delle sue sale e degli oggetti esposti: è molto attuale nel dibattito museologico e museografico generale, la proposta di creare *handy room* all'interno dei musei per permettere ai fruitori di entrare in contatto con le collezioni esposte, è evidente che la tipologia e la natura delle collezioni che il museo deve custodire influisce molto sul poter o meno interagire liberamente con i manufatti, ma nel caso specifico dei musei etnografici, molti di questi possiedono delle collezioni composte da oggetti che non possiedono, da un punto di vista commerciale, una particolare rilevanza, in più, spesso il numero di pezzi della stessa tipologia è molto alto tra esposizione permanente e magazzino: quello che possiedono questi beni è un valore in quanto espressione di una storia sociale, di una comunità, il loro uso, la storia che c'è dietro, e questo valore non è messo in pericolo dall'interazione con l'oggetto, ma dalla non interazione.⁷⁰⁵ Molti musei etnoantropologici si stanno attivando in tale direzione o inseriscono nell'allestimento stesso alcuni pezzi *hand friendly*⁷⁰⁶, a differenza di quello che possono pensare molti, la possibilità di poter toccare alcuni oggetti non va a discapito della funzione di conservazione del museo, proprio a causa della tipologia dei pezzi esposti.

Nel Museo di Seravella la maggior parte dei pezzi è esposta, per specifica scelta, in modo libero senza alcuna barriera, come già notato⁷⁰⁷, questa scelta di allestimento ha un impatto molto positivo sul pubblico e sul tipo di mediazione che il Museo vuole instaurare; questo si ripete anche in didattica con utilizzo non solo di oggetti che fanno parte del deposito e che le educatrici utilizzano specificatamente per i percorsi, ma con oggetti presi direttamente dall'allestimento permanente, durante lo svolgersi del percorso stesso, questo elemento permette, come osservato sul campo, una familiarità con gli spazi museali e con gli oggetti che consente alla mediazione culturale posta in essere di penetrare emotivamente e di essere incorporata.

Anche la Direttrice, stimolata a dare un suo commento sull'argomento, è d'accordo con chi scrive sull'importanza dell'interazione degli oggetti; la Direttrice aveva sperimentato questo aspetto fin da subito nella sua esperienza formativa ed è per questo che l'ha fortemente cercato nel progetto di

⁷⁰⁴ Naturalmente, questo non significa svilire il lavoro di chi il percorso lo ideato, ma semplicemente permettere di coprire il percorso in caso di indisponibilità dell'educatrice principale (questa problematica si è verificata diverse volte creando difficoltà di sostituzione).

⁷⁰⁵ Naturalmente in caso di oggetti che si configurano come oggetti unici, questo discorso non vale.

⁷⁰⁶ Si veda, ad esempio la sezione Africa del Museo Preistorico e Etnografico Luigi Pigorini di Roma: nell'allestimento che presenta molti pezzi custoditi in bacheche e vetrine, sono presenti dei pezzi esposti a vista che è possibile toccare, il Museo ha anche predisposto un percorso costruito *ad hoc* (con didascalie specifiche) per i non vedenti.

⁷⁰⁷ Si veda il sesto capitolo del presente lavoro.

allestimento del Museo nella sua sede attuale. Già durante la prima esposizione del Museo sull'allevamento dei bovini e quello sulla lavorazione del latte (allestiti dal 1997 negli annessi rustici della villa) aveva avuto un episodio significativo: era venuta in visita al Museo un'associazione di allevatori della provincia di Treviso i quali, durante la visita, avevano toccato tutto: prendevano in mano i campanacci per verificarne il suono, il peso, gli oggetti in legno per verificare la tipologia di legno usato; è evidente che l'esperienza è *anche* poter toccare tanto che oramai molti oggetti donati al Museo vengono registrati ma non inventariati e messi direttamente a disposizione per la didattica.

La visita al museo etnoantropologico dovrebbe essere sempre un approccio esperienziale: poter esperire la differenza di peso di un oggetto da taglio, vedere, sentire, toccare il legno utilizzato in un oggetto perché leggero e elastico, ascoltare, assaggiare, annusare per esperire gli stili alimentari, sono elementi fondamentali per far sì che la mediazione culturale messa in atto sia efficace.

Un altro punto di forza che caratterizza la didattica di Seravella è la presenza di percorsi didattici concepiti e progettati da giovani antropologhe in qualità di educatrici museali⁷⁰⁸. Si tratta di un valore aggiunto all'offerta, valore aggiunto che non tutti i musei etnoantropologici che fanno didattica possono vantare, in quanto le antropologhe/educatrici possono applicare la loro professionalità specifica nell'interpretazione di alcuni aspetti culturali presenti nella collezione e nel contesto territoriale. Attraverso le competenze maturate, il loro sguardo formato dalla disciplina, possono costruire dei percorsi che educino a una nuova modalità di osservazione e di ricerca delle fonti, di qualunque natura esse siano; l'antropologia culturale infatti è una disciplina scientifica che ha a che fare con la soggettività, i volti diventano tracce di universi culturali, questo, in riferimento alla cultura materiale e immateriale è ulteriormente vero: l'antropologo incontra oggetti ma con loro vissuto ed esperienze, le incontra "sul campo" dove la *sua* esperienza del corpo complessiva nell'incontro diventa risorsa per la conoscenza scientifica.

Avere delle antropologhe come educatrici didattiche che costruiscono percorsi monotematici è un valore aggiunto per la Direttrice, che riferisce come sia l'unico museo etnografico a livello regionale ad avere questa peculiarità che dovrebbe invece essere la normalità, per contro quello che non passa, come riferito da diverse educatrici⁷⁰⁹, è il fatto che le educatrici vengono rappresentate come mere esecutrici dei percorsi, si pensa cioè alla prestazione e si dà una valutazione (anche economica) su questo aspetto e non si pensa alle fasi di progettazione, alla ricerca che sta alla base di ogni percorso: non passa la competenza.

⁷⁰⁸ Sei educatrici su sette complessive che collaborano con il Museo.

⁷⁰⁹ Anche nel corso del dibattito tenutosi al Museo di Seravella nell'aprile del 2013 sul futuro progetto di costruzione di una didattica di rete a livello provinciale. Per approfondimenti si veda il prossimo paragrafo.

Nei percorsi di Seravella la metodologia e i fondamenti della disciplina vengono applicati non solo alla fase di ricerca che sta alla base dei percorsi, al percorso “in azione” che punta sempre sull’esperienza diretta quale fonte principale di conoscenza rispetto ad un argomento, ma si cerca anche di trasmetterli nell’attività didattica come modello “buone pratiche” da riportare a casa e da utilizzare quotidianamente e per le ricerche future: trasmettendo l’importanza di un approccio olistico, dell’interazione, del sapere costruito in forma dialogica, di interpretazioni costruite a due voci; cercando di rendere consapevoli i ragazzi che le culture “altre” sono incommensurabili ma non sono incomunicabili o incomprensibili, che la cultura è un processo in divenire, che esistono dinamiche interne e esterne, che l’antropologia usa le proprie categorie culturali per cogliere esperienze altrui.

All’inizio del capitolo, ripresa poi in più occasioni, si era citata la riflessione di Mario Turci sull’obiettivo di una pratica didattica all’interno di musei etnoantropologici: “saper guardare, per saper vedere, per saper fare”; è noto che l’antropologo sia sempre decentrato rispetto alla ricerca, è alla continua ricerca di una messa a fuoco: macro/micro, diacronico/sincronico, paradigmatico/sintagmatico, vicino/lontano, singolo/comunità, soggettività/oggettività, sono tutti aspetti ben conosciuti a chi pratica ogni giorno la disciplina, questa oscillazione continua è dovuta al fatto che esiste un’inalienabile diversità da cogliere. Quello che si è potuto notare, durante i percorsi didattici a Seravella è proprio il tentativo di formare nei ragazzi, o perlomeno, di abbozzare, o, se preferiamo, di aprire una finestra sull’applicazione di uno sguardo antropologico sulle cose: guardarle, vederle in un certo modo, correggere il proprio sguardo, mettere le cose in una certa prospettiva, inseguire *una certa messa a fuoco*.

A questo punto è necessario ribadire un aspetto importante nella ricerca: tutto ciò che si è segnalato nei vari percorsi come elementi che i ragazzi possono apprendere durante l’esperienza visita al Museo (conoscenze, comprensione, competenze, atteggiamenti, valori, piacere, sviluppo personale, ispirazione) definibile come “esito dell’apprendimento”, è il risultato di una percezione personale di chi scrive attraverso l’esperienza di campo e l’osservazione partecipante: non vi è modo di provare in modo empirico e assoluto che l’apprendimento abbia avuto luogo, per farlo, bisognerebbe sottoporre i visitatori a dei test o verificare in altri modo l’effettiva acquisizione di conoscenze e competenze. Questo, non è stato fatto in base a una precisa scelta di rispetto di una dinamica interna ben precisa e che sta alla base di tutto: i musei non si pongono mai nell’ottica di esaminare ciò che il loro pubblico ha imparato dopo una visita, le percezioni sull’esito dell’apprendimento si basano quindi sulle osservazioni a caldo di ragazzi, educatrici e insegnanti e su alcuni cambiamenti o esiti materialmente verificatisi in seguito alla visita, documentate e restituite ma in modo autonomo rispetto al presente lavoro come nel caso dei progetti di ricerca

segnalati in questo paragrafo. È attraverso questi elementi che chi scrive ha potuto valutare l'impatto dell'apprendimento nel Museo permettendo di affermare come, in seguito all'attività didattica, si verifici non tanto una maggior conoscenza di temi specifici ma una migliore comprensione del proprio territorio e del suo passato socio-culturale, vi siano segni evidenti di piacere, ispirazione e creatività, di attività di gruppo e sviluppo personale, una maggior interazione e comunicazione sociale.

7.3 DA UNO A CENTO (ANNI): UN PERCORSO POSSIBILE?

Come si è appena esposto nel precedente paragrafo, ciò che conta in un contesto museale non è tanto la quantità di conoscenza acquisita dal visitatore ma il modo in cui essi si accostano a questa esperienza di apprendimento, apprendimento che si configura sempre un processo sociale, il che significa che anche il museo è un luogo dove viene negoziata la conoscenza sociale e culturale. Da quando il Museo di Seravella, nel 2010, ha deciso di puntare sulla pratica didattica come principale strategia di azione, il museo ha iniziato a partecipare e a contribuire in maniera attiva a una serie di progetti che si rivolgessero proprio allo sviluppo e all'implementazione della didattica non solo per sé, ma per altre realtà museali della Provincia. In questo paragrafo si analizzeranno due progetti *in progress*, recentissimi, in cui il Museo è coinvolto in prima persona e diviene elemento propulsore, e si accennerà ad un progetto appena conclusosi sempre in riferimento alla didattica in senso ampio del termine, cioè non legata esclusivamente alle scuole ma ad altri pubblici e alla mediazione culturale.

L'intenzione di base di questi progetti è quella di sviluppare ulteriormente la prassi professionale e la varietà dell'offerta guardando in maniera critica e riflessiva il panorama attuale estero, e non, dell'offerta didattica. In questo senso il progetto finanziato dalla Comunità Europea all'interno del programma *Socrates Grundvig* è stato un impulso per gli addetti del settore molto importante.⁷¹⁰ Il motivo dell'importanza di questo progetto è stato quello di aver portato

⁷¹⁰ Il progetto *Lifelong Museum Learning LLML*, svoltosi tra il 2004 e il 2006, si rivolgeva da educatori museali/mediatori culturali che si occupavano di formazione degli adulti nell'ambito museale o che desideravano sviluppare programmi specifici con adulti in e con istituzioni museali. Tra i partner del progetto: IBACN Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali dell'Emilia Romagna (IT) capo-progetto, www.ibc.regione.emilia-romagna.it, Amitiè (IT) www.amitie.it, una società che dal 1995 si occupa di ricerche su nuove metodologie della formazione, ECCOM *European Center for Cultural Organisation and Management* (IT) www.eccom.it, EMF, *European Museum Forum* (UK) www.europeanmuseumforum.org, NIACE *National Institute for Adult Continuing Education* (UK) www.niace.org.uk. Il progetto ha visto la progettazione e la realizzazione di una serie di corsi formativi indirizzati al personale che nei musei si occupa di educazione per adulti, Due di questi corsi si sono svolti in Italia in via sperimentale nel 2005. Per

definitivamente nel panorama museologico italiano un nuovo ruolo del museo estendendolo ed ampliandolo sino a comprendere una formazione dell'individuo lungo tutto l'arco della vita, con un apprendimento continuo coinvolgendo così nuovi target di pubblici. Naturalmente si riferisce a un apprendimento di tipo informale e che prevede il coinvolgimento attivo nell'esperienza, con l'espressione "apprendimento degli adulti" ci si riferisce a un'età superiore ai sedici anni, distinguendolo inoltre da un apprendimento scolastico o universitario. L'espressione *lifelong learning*, si deve concepire come accesso ai cittadini di tutte le età a attività volontarie di apprendimento in accordo con i propri interessi e scelte personali. Il LLL stimola a uno sviluppo personale e a una cittadinanza più attiva e partecipe.

L'importanza di accostarsi a nuovi pubblici, di enfatizzare l'attività dei riceventi, rende anche necessaria una propensione a svolgere attività di ricerca sui visitatori, alle iniziative sul territorio e un impegno a rimuovere ogni possibile barriera istituzionale che impedisca di sfruttare le opportunità di apprendimento attraverso le risorse di cui il museo dispone.⁷¹¹

Dal punto di vista dei musei, quest'ultimi si rivelano un luogo ideale per promuovere forme di apprendimento informale permettendo ai visitatori di acquisire nuove comprensioni e ispirazioni utili per la loro vita quotidiana e futura, una delle potenzialità è proprio l'informalità della visita e dal fatto che non richiede un eccessivo investimento di tempo e di denaro. Lo scopo dell'apprendimento è legato al concetto di *empowerment* cioè di accrescere la propria personale autonomia e capacità di *agency* attraverso l'acquisizione di conoscenze e lo sviluppo di abilità personali e sociali.⁷¹² Questi elementi però si trovano a confrontarsi con l'opinione opposta che vede ancora il museo come un luogo dall'atmosfera eccessivamente formale e intimidatoria.

Se, come visto per Seravella, nei percorsi didattici per le scolaresche i progetti offrono la possibilità di applicare le loro conoscenze, esperienze e opinioni al processo di apprendimento, basandosi quindi su l'assunto che il museo non sia un fonte autorevole di sapere alla quale accostarsi in modo passivo per ricevere informazioni, senza spazio al dibattito e in cui l'esperienza visita è vista solo come fissa e cumulativa in base a una supposta conoscenza neutra e oggettiva; si è evidenziato invece un approccio attivo di scoperta autonoma, in un'atmosfera rilassata e informale, in cui i confini tra apprendimento e intrattenimento siano più sfumati (attraverso giochi di ruolo, coinvolgimento attivo). Tutto questo raramente accade nelle visite guidate classiche con un pubblico adulto, è molto difficile che i visitatori possano fare delle scelte all'interno del processo, essere attivamente coinvolti, incoraggiati a esprimere le loro opinioni e quindi si configura una

approfondimenti di veda: GIBBS K., SANI M., THOMPSON J. (a cura di), *Musei e apprendimento lungo tutto l'arco della vita. Un manuale europeo*, Ferrara, Edisai, 2007.

⁷¹¹ Per approfondimenti su ricerche inerenti a casi di studio con specifici *target* di pubblico svolte in diversi Paesi europei si veda: www.collectandshare.eu.com.

⁷¹² Si veda il sito www.collectandshare.uk.

situazione di apprendimento dall'alto verso il basso senza considerare, come per il caso delle scolaresche, che l'apprendimento è un processo sociale e non un'assimilazione passiva di informazioni. Sarebbe invece necessario poter pensare a un approccio costruttivista e/o a un approccio socio-costruzionista che tenga conto delle diverse tipologie di visitatori, delle loro esperienze personali, di stili di apprendimento diversi (es. esperienza concreta, osservazione riflessiva, concettualizzazione astratta, sperimentazione attiva)⁷¹³, della negoziazione della conoscenza in base alla loro identità in modo che anche il contesto diventi importante nel processo di apprendimento quanto l'allestimento e il contenuto.

Bisogna fare attenzione a non attribuire ai musei etnoantropologici una funzione esclusivamente volta all'apprendimento e alla didattica sussidiaria alla scuola; pur rimanendo una funzione fondamentale, non deve passare l'idea nell'immaginario collettivo che questi musei siano luoghi più adatti a un pubblico molto giovane, o molto anziano, non utilizzabile dagli adulti minimizzando il ruolo di diffusione di cultura scientifica nella comunità; il loro vero ruolo didattico ha una valenza sociale che va oltre il mondo della scuola: sono inseriti nel dibattito contemporaneo relativo, nel caso di Seravella, alla biodiversità naturale e coltivata, alla tutela e al rispetto del territorio, a uno sfruttamento più consapevole delle risorse ambientali, a una conoscenza del paesaggio più profonda e stratificata, alla mobilità sociale.

L'attività didattica, anche a Seravella, resta rivolta prevalentemente all'utenza scolastica che rappresenta la parte più importante dell'utenza complessiva (circa 80%), il Museo, pur alle pendici del Parco Nazionale si trova in posizione svantaggiata rispetto ad altri percorsi turistici fruiti da un pubblico adulto. È necessario però, alla luce del recente nuovo sito internet, dell'inserimento nella Carta Musei del Feltrino, nella Rete dei Musei della Provincia di Belluno e nella Rete dei Musei delle Dolomiti, iniziare a pensare a attività ludico-formative per un pubblico giovane extrascolastico, per famiglie e anziani, al tema dell'inclusione per visitatori provenienti da culture extracomunitarie (dato altro numero di presenze nel territorio), per incentivare le famiglie a venire al museo con i figli che ci sono stati a scuola, per occuparsi meglio dell'adulto non solo nel contesto familiare ma anche in un'ottica di gruppo.

Il divario esistente oggi tra attività educative per le scolaresche e quelle rivolte agli adulti esige di essere colmato proprio in virtù del riconoscimento europeo al LLL e alla maggior

⁷¹³ Le teorie dell'apprendimento applicabili ai musei si dividono generalmente in studi di tipo psicologico e in studi di tipo sociologico: per i primi si citano le teorie di Jean Piaget e gli stadi dello sviluppo (anni Settanta), le teorie di Howard Gardner e le intelligenze multiple (anni Ottanta) e le teorie di David Kolb in riferimento all'approccio costruttivista e agli stili di apprendimento. Tra gli approcci sociologici si cita Pierre Bordieu che fu tra i primi a sottolineare l'esistenza di un rapporto tra visitatori, fattori economici, culturali e *status*. Per una panoramica su alcuni autori citati si veda: www.funderstanding.com/teorie.cfm. Si veda inoltre: D. KOLB, *Experiential learning. Experience as the source of learning and development*, New Jersey, Prentice Hall, 1984.

consapevolezza del ruolo educativo del museo da parte degli organismi internazionali, questo per il Museo significa iniziare ad ampliare la partecipazione attraverso: lo sviluppo dell'accessibilità (fisica e culturale), l'articolazione dell'allestimento che permetta un'articolazione a più livelli dell'interpretazione e dei contenuti culturali, professionalità degli educatori museali, sviluppare strategie educative mirate e modalità di percorsi formativi per pubblici potenziali diversi.

L'adulto impara volentieri attraverso il confronto con gli altri, il dialogo è fondamentale per consolidare conoscenze e condividerle con altre persone, è importante istituire legami tra visita e interessi, esperienze e percezione di sé. Infatti tra le motivazioni viste nei gruppi osservati vi sono: socialità, coinvolgimento in gruppi/organizzazioni (comporta lo sviluppo di competenze, valorizzazione di identità), sviluppo personale, avanzamento educativo, ottimizzare le proprie prestazioni professionali.⁷¹⁴

La situazione attuale al Museo vede l'utenza adulta sotto forma di visite personali, individuali (coppie, singoli visitatori, famiglie) o visite di gruppo (sia adulti che anziani), questo tipo di utenza si concentra nei fine settimana, tranne che nel periodo estivo. Come già accennato, nei fine settimana, il custodato del Museo è affidato al Gruppo Folklorico di Cesiomaggiore il quale si occupa anche delle visite guidate. Nel corso della ricerca sul campo, chi scrive ha osservato alcune visite guidate⁷¹⁵, concentrandosi sulle differenze rispetto alla pratica didattica, osservando anche come gli utenti usavo lo spazio, i percorsi, i supporti, cosa li colpiva, il *cruising*, gli eventuali commenti, il *leave-taking* (quando prima di uscire si torna sui propri passi per rivedere qualcosa), se il gruppo rimaneva compatto, si sfilaccia, e in generale la visita come esperienza sociale. Questi dati erano essenziali anche per l'analisi dell'allestimento e delle capacità della narrazione museale messa in atto di avere una ricaduta.⁷¹⁶

L'osservazione ha evidenziato che le visite guidate presentano una scarsa interazione con gli oggetti: l'unica stanza in cui questa si verifica è quella del *larin*, dove la citata familiarità del luogo stimola ad intervenire, a completare le spiegazioni della guida con proprie informazioni, promuove

⁷¹⁴ A questo proposito si segnalano due visite guidate, verificatesi il 16 maggio e il 13 giugno 2013, effettuate dalla Direttrice per due gruppi specifici: un gruppo di giovani agricoltori che stavano frequentando un corso presso il CIPAT Veneto, venuti al Museo per integrare la loro formazione professionale, e un gruppo di studenti del Master in Cultura del cibo presso l'Università di Padova. La visita al Museo, era stata preceduta da una lezione, tenutasi in sala conferenze, dalla stessa Direttrice sull'antropologia dell'alimentazione. In questi due casi le visite erano tarate per le esigenze specifiche dei gruppi e di conseguenza l'interazione e la partecipazione del gruppo è stata più significativa.

⁷¹⁵ Si è trattato di sette visite guidate, nel periodo tra aprile, maggio, giugno e settembre 2013. Nello specifico: 17 aprile visita guidata gruppo della Casa di riposo di Trichiana (15 persone), 11 maggio visita guidata gruppo UNIFARCO (2 gruppi di 25 persone), 12 maggio visita guidata gruppo AUSER di Quero (16 persone), 18 maggio visita guidata gruppo CPT di Belluno (15 persone), 19 maggio visita guidata gruppo El Ceston (35 persone), 5 giugno visita guidata gruppo Rotary di Belluno (25 persone), 12 settembre visita guidata gruppo AUSER di Belluno (20 persone).

⁷¹⁶ Si veda il capitolo sesto.

il protagonismo del pubblico, perché lo spazio e l'allestimento sono in grado di stimolare i ricordi per comunicare una propria dimensione del tempo passato, dove chi visita mette in atto pratiche che completano l'allestimento, questo è uno degli spazi del museo che si trasforma in luogo di dialogo e dove gli adulti possono mettere in discussione le presupposizioni acquisite. Ma è il *medium* che fa questo non il mediatore. In generale, chi scrive ha notato che è il Gruppo Folk, nella figura della guida di turno, a rappresentare la parte attiva nella memoria del territorio, proprio in virtù del complesso rapporto che li lega al Museo, ai singoli oggetti e al territorio; bene inteso, questa parte attiva è indispensabile e imprescindibile, ma che non riesce a coinvolgere sufficientemente l'utenza nel medesimo ruolo, mentre questo, soprattutto con gli anziani, magari seduti attorno al *larin*, sarebbe forse possibile.⁷¹⁷

Per contro le visite guidate hanno ancora l'impostazione classica di una divulgazione di informazioni, dove il visitatore si inserisce raramente. Con questo non si vuole in alcun modo svilire il lavoro del Gruppo che opera su base volontaria e che rappresenta per il Museo un patrimonio inestimabile. Il Gruppo Folk ha vissuto l'esperienza Museo, sono un pozzo di informazioni, conoscono la storia di ogni singolo oggetto esposto, e bisogna anche considerare che calibrare delle esperienze di visita più partecipative per certe fasce di utenza richiede una preparazione e una competenza che non gli compete ed è giusto che sia così. Tra il Gruppo e le educatrici c'è il massimo rispetto reciproco e la stima per i rispettivi compiti. È chiaro che tra le educatrici museali e le guide del Gruppo Folk c'è una mediazione diversa che si concretizza per le prime nella capacità di sviluppare modelli metodologici per "pensare sul campo", creare ponti tra esperienze diverse (il background di studi specifici e della disciplina antropologica si fa sentire...).

Proprio in relazione a migliorare la propria offerta didattica ampliandone il concetto secondo le recenti prospettive in campo internazionale, il Museo di Seravella è entrato nel progetto di "*TransMuseum* Rete museale transfrontaliera per la promozione dello sviluppo sostenibile",

⁷¹⁷ Si citano alcuni esempi dalla visita guidata del 12 maggio 2013: visita gruppo AUSER di Quero (utenza di persone anziane). Tutti i visitatori si sono seduti nel *larin*, (parte molto apprezzata) prima di lasciare la sala, hanno toccato e osservato molti oggetti; nella sala del pendio un gruppo di alcune donne (quattro) si apparta e si sofferma verso la zona dell'esposizione delle gerle e della foto d'epoca e iniziano a ricordare di quando erano giovani (10 e 11 anni), di come anche loro le usassero e della fatica che facevano, nel frattempo la visita guidata procede e devono raggiungere il gruppo. Nella sala del filò è la guida stessa del Gruppo Folk a diventare testimone attivo: raccontando la personale esperienza di suo nonno che gli raccontava da bambino dell'incontro ogni estate con il *Matharól*. Dopo le sale del baliatico, a circa 1h50 di visita guidata, il gruppo inizia a essere stanco, ha il classico calo psicofisico che tutti i visitatori hanno dopo circa due ore, naturalmente la guida a questo punto inizia a tagliare alcune parti della spiegazione e a velocizzare il tutto, ma nel secondo piano del Museo, molti elementi del gruppo iniziano a girare per loro conto o ad appartarsi per chiacchierare. Non è certo colpa della guida, ma del fatto che sarebbe stato meglio avere a disposizione un percorso targato *ad hoc* per un pubblico anziano e quindi meno lungo e mirato a certe sale. I visitatori lasciano il Museo con molti commenti positivi ma sicuramente avere a disposizione percorsi più coinvolgenti e mirati rappresenterebbe un importante valore aggiunto all'offerta.

progetto europeo all'interno della programmazione *Interreg IV I-A*⁷¹⁸ per il periodo 2007-2013: il progetto riguardava specificatamente la creazione di una rete di scambio e di confronto tra istituti museali su tematiche quali educazione, inventariazione e catalogazione, promozione. I partner del progetto erano sei: la Comunità Montana Centro Cadore come leader partner⁷¹⁹, la Regione Veneto, la Regione del Friuli Venezia Giulia, la Comunità Montana della Carnia, l'Associazione RegioL⁷²⁰ di Landeck (Austria) e il Comune di Livinallongo di Col Di Lana (BL).⁷²¹ Il progetto è stato premiato come “*Best Practice*” nell'ambito dei programmi europei di quel periodo. Tra gli obiettivi, la conoscenza e la tutela del patrimonio culturale, il miglioramento dei servizi museali e della capacità comunicativa, la condivisione e scambio di momenti formativi e di risorse, la realizzazione di un sistema di gestione reticolare per la gestione e la promozione dell'offerta turistica, la creazione di occupazione di giovani.

Nello specifico, il leader partner ha organizzato corsi di didattica museale formando delle persone che volevano intraprendere questa professione o approfondire meglio la propria partecipazione; alcuni incontri si sono svolti al Museo di Seravella, che però in questo senso ha partecipato in modo minore. Il Museo però ha svolto nel progetto un altro ruolo fondamentale, proposto proprio dalla Direttrice e approvato in sede di decisione finale del progetto: quello di sviluppare un piano di catalogazione in un'ottica di rete; questo significa che alcuni finanziamenti sono stati affidati al Museo il quale però li ha distribuiti investendoli in programmi di catalogazione per alcuni musei presenti nel territorio bellunese che non possedevano nemmeno un inventario sistematico dei beni custoditi⁷²²; il tutto sempre in riferimento a un obiettivo più grande: migliorare gli standard museali nazionali (sia in termini di didattica che di catalogazione).⁷²³

Il progetto finanziato da *Interreg IV Italia Austria 2007-2013*, è stato riproposto e approvato per la nuova programmazione temporale 2014-2020. Il titolo del progetto è “*AdMuseum Rete transfrontaliera per l'accessibilità fisica e culturale ai patrimoni museale e naturale e agli spazi urbani*”: è un progetto importante (in questo momento di stasi e di scarse risorse) anche perché si configura come una naturale prosecuzione di *TransMuseum* dato i notevoli risultati raggiunti, le ricadute sul territorio e la collaborazione raggiunta tra i diversi partner, alcuni di essi hanno deciso di ripresentare insieme un altro progetto che ha ottenuto i finanziamenti (questo fatto è normalmente

⁷¹⁸ Sovvenzionata dal Fondo Europeo per lo Sviluppo Regionale (FESR).

⁷¹⁹ Tra le responsabili del progetto Iolanda Da Deppo e Elisa Bellato. La comunità Montana del Centro Cadore era in rappresentanza di tutto l'Alto Bellunese.

⁷²⁰ *Regionalmanagement Berirk*.

⁷²¹ Il finanziamento è stato di un milione e quattrocentomila euro che per i normali progetti *Interreg* è considerato un piccolo finanziamento.

⁷²² Es. Museo degli scalpelli di Castellavazzo (BL), il Museo dell'occhiale di Lozzo di Cadore (BL).

⁷²³ Per gli standard museali si veda 3.2, pag. 96 e la nota numero 278 per l'applicazione regionale.

insolito, non succede spesso che due progetti continuati e simili, ottengano la copertura necessaria in sede europea).

Questa volta si è costituito un partenariato a cinque composto da: il *leader partner*, il GAL Alto Bellunese⁷²⁴, la Comunità Montana della Carnia con Carnia Musei, l'Associazione RegioL di Landeck (Tirolo-Austria), la Provincia Belluno con il Museo Seravella, e il Comune della città di Glorenza (BZ).

Il tema del progetto è molto interessante perché al centro c'è il tema dell'accessibilità non solo fisica e non solo quella delle barriere architettoniche, dato che la maggior parte dei musei sino ad ora si è preoccupato di essere in regola con l'accessibilità fisica e sempre di più sta prestando attenzione anche alle disabilità sensoriali; l'interesse è rivolto all'accessibilità culturale la quale costituisce la vera novità: pochi musei riflettono approfonditamente in merito a questa tematica e mettono in campo progetti su questo aspetto soprattutto per alcune fasce d'età.

Troppo spesso si è pensato all'accessibilità culturale come un qualcosa che avesse necessariamente come conseguenza un impoverimento della cultura stessa, ma accessibilità significa sì renderla accessibile a tutti ma non certo non banalizzarla: significa trovare degli strumenti che incontrino un pubblico più ampio ma non a scapito dei contenuti. Oggi la qualità dell'offerta educativa all'interno dei musei si è molto elevata soprattutto a livello didattico per le scolaresche, ma l'accessibilità è uno sforzo che chi lavora nei musei deve fare per trovare dei linguaggi che rendano il discorso museale accessibile a un pubblico più ampio e non scolastico senza impoverire i contenuti, senza svilirli.

All'interno di *AdMuseum* sono previste anche delle attività mirate all'accessibilità fisica ma anche in questo caso l'attenzione è rivolta a non svilire la proposta culturale, creando dei percorsi di serie B per i portatori di una qualche disabilità: è il partner austriaco, molto sensibile su questo tema, che si occuperà di sviluppare questo settore.

Inoltre parlare di accessibilità culturale non significa certamente un dispendio di risorse economiche spropositate, l'accessibilità culturale può passare per espedienti molto semplici come una didascalia ben fatta, pensata con intelligenza, che fa a sua volta pensare, che fornisce strumenti, che pone dei dubbi, che fa uscire dal museo con delle domande e non solo risposte o certezze.

Per quanto riguarda le diverse attività che svolgeranno i partner coinvolti si segnala che il Museo di Seravella si concentrerà sull'adeguamento della sua offerta didattica rivolgendosi al target di

⁷²⁴ Il GAL Alto Bellunese (Gruppo di Azione Locale) svolge azioni di cooperazioni interregionali e transnazionali finalizzate allo sviluppo dell'Alto Bellunese. In particolare gestisce le sovvenzioni derivate da programmi e iniziative dell'Unione Europea, della Regione Veneto e dello Stato Italiano. Il GAL vede, tra i soci, alcune Comunità Montane, la Provincia di Belluno, la Confagricoltura di Belluno, la Confcommercio di Belluno, L'Associazione Industriali di Belluno, la Coldiretti di Belluno e molti altri.

persone anziane e alla fascia di *outreach*⁷²⁵ rappresentata dall'età 16-25, fascia di giovani che difficilmente entra nei musei etnografici, creando percorsi didattici *ad hoc* o ideando strumenti più attrattivi (didascalie, inserimento di nuovi oggetti nell'esposizione, adeguamento dei software).

Il Museo sarà impegnato nell'individuare una figura che si occuperà del coordinamento e di organizzare la sperimentazione di percorsi specificatamente studiati per quel target di utenza, si impegnerà, come del resto ha sempre fatto, nel cercare la più ampia ricaduta per tutti gli interessati con incontri di confronto; il GAL Alto Bellunese farà partire un bando per accogliere i progetti dei vari Musei in linea con il tema e si è tenuto la possibilità di svolgere una piccola attività sul tema della contaminazione dei linguaggi (in particolare con l'arte figurativa e performativa); il partner austriaco si concentrerà sull'accessibilità fisica mentre Carnia Musei lavorerà anche lei sulla preparazione di laboratori didattici sperimentando nel suo territorio, la città di Glorenza lavora su un percorso che coinvolge lo spazio urbano della città, in particolare la storia della città dovrà svilupparsi nelle sue strade coinvolgendo giovani artisti (invitati a vivere per un anno e mezzo in città) i quali creeranno un percorso con opere e installazioni.

Inoltre il progetto *AdMuseum* ha consentito al Museo di Seravella di ottenere un piccolo finanziamento⁷²⁶ per realizzare la guida del Museo, inesistente fino ad oggi: è stata contattata una fotografa-antropologa, Patrizia Giacometti, laureatasi con Vanessa Maher, la quale si occuperà delle immagini da inserire nella guida sulla linea del grande peso che le immagini rappresentano per la narrazione museale dell'esposizione, la Curatrice si occuperà invece dei testi scritti.

AdMuseum entrerà nel vivo delle operazioni dall'inizio del 2014, attualmente il Museo si sta attivando per trovare la figura che si dovrà occupare del coordinamento delle iniziative sulla didattica museale in chiave di accessibilità come già descritto, seguire i progetti e stimolare la creazione di nuove sperimentazioni, anche qui però ritorna il solito problema di essere istituzione all'interno di istituzioni politiche e amministrative⁷²⁷: per designare la persona attraverso un bando di assegnazione, la burocrazia provinciale considera questa attività come un servizio (così il curriculum passa in secondo piano) mentre ovviamente, la Direttrice, vorrebbe o un incarico diretto o poter tenere in maggior conto le esperienze pregresse e il *modus operandi* della persona, puntando all'effettiva professionalità.

Una volta individuata la figura di riferimento, le diverse educatrici potranno iniziare ad ideare percorsi sperimentali in riferimento agli anziani e ai giovani (finanziati dal progetto europeo) dopo

⁷²⁵ Termine tecnico usato comunemente per descrivere il lavoro di creazione di un contatto con gruppi che tradizionalmente non visitano i musei (come gli adolescenti) e quindi il tentativo di sviluppare maggior partecipazione e accesso.

⁷²⁶ Si tratta di ottomila euro.

⁷²⁷ Tra l'altro in fase di riassetto, dato che le Province verranno riorganizzate.

una serie di incontri formativi organizzati dal e al Museo e iniziare poi una fase di sperimentazione (gratuita per gli utenti).

Il Museo di Seravella sarà però contemporaneamente impegnato in un altro progetto sulla didattica, un progetto per la Regione Veneto in riferimento alla Rete dei Musei della Provincia di Belluno (la rete si è formalmente istituita nel 2010 ma fino ad oggi era rimasta sulla carta a causa del commissariamento della Provincia e alla mancanza di risorse). Attraverso due referenti istituzionali Fausta Bressani e Aurora Di Mauro, la Direttrice ha costruito un progetto ancora una volta diretto al miglioramento degli standard nazionali (indubbiamente un ambito a lei caro, dato che ha partecipato in prima persona alla redazione degli standard).

Se *AdMuseum* è un progetto *calibrato su* Seravella per favorire accessibilità del Museo a fasce di utenti anziani e giovani, il progetto per la Regione è indirizzato a tutti i musei della provincia di Belluno, non solo etnoantropologici, per vedere innanzitutto chi c'è, per fare corsi di formazione con attenzione alle tematiche di tipo psicopedagogiche, e non si occuperà solo di anziani, giovani ma anche di famiglie e di inclusione.

Il progetto partirà quindi in parallelo con *AdMuseum* nel 2014, grazie ad un finanziamento regionale e sarà il primo passo concreto, dalla sua creazione nel 2010, di azione della Rete dei Musei della Provincia. Anche in questo caso, il Museo di Seravella dimostra di essere, a livello provinciale, la realtà più propulsiva e più dinamica, sempre attenta a coinvolgere le altre realtà museali più piccole e quindi non in grado di costruire progetti puntuali o di altre realtà meno propositive. Avere una rete è facile, oggi molte realtà si configurano come rete per far massa critica, ma essere una rete significa avere al suo interno una o più realtà in grado di comunicare e far comunicare tra loro i diversi nodi e costruire progetti con obiettivi condivisi. In questo il Museo di Seravella dimostra di averne le capacità, soprattutto professionali.

Il primo incontro per presentare il progetto è avvenuto l'11 aprile 2013⁷²⁸ al Museo di Seravella, all'interno del quale la Direttrice ha presentato la sua idea di progetto e ha chiesto la possibilità di un confronto e di discussione comune per arrivare ad un progetto condiviso che favorisca un discorso di didattica di rete. Fondamentalmente il progetto proposto dalla Direttrice ha trovato l'approvazione di tutti i partecipanti che rappresentavano le realtà museali che aderiscono alla Rete e si è stilato un cronoprogramma che prevede di creare un'anagrafe degli operatori didattici della Rete perché, fino a oggi, non si sapeva ancora esattamente quanti operatori lavorino sul territorio provinciale, quali competenze abbiano. Nell'elenco non ci saranno i volontari, ma solo persone formate, che già lavorano o vogliono iniziare a lavorare nel settore. Quello che è emerso come elemento positivo nella creazione dell'anagrafe è che è importante sapere se un operatore sa fare

⁷²⁸ Chi scrive ha partecipato.

solo didattica, o se ha competenze anche nella ricerca, o/e nella catalogazione: questo apre possibilità maggiori di impiego, oltre a fornire la possibilità di competenze e professionalità a “kilometro zero”.

Il secondo passo prevederà la costruzione di un percorso formativo per gli educatori, non che parta da zero, ma mirato a specifici aspetti, in particolare alle carenze in campo psicopedagogico (infatti molti operatori hanno dichiarato di non avere tale formazione), per poter coniugare *cosa dire* (i contenuti) con *come dirlo* ma nell’ottica di un ventaglio di utenze differenziato: andare cioè oltre le scuole e le scolaresche.

Le utenze individuate dalla Direttrice sono quella degli anziani⁷²⁹ i quali hanno una serie di caratteristiche interessanti come emerge dal dibattito: buon livello di istruzione, dimestichezza con i musei, maggior tempo libero, voglia di spostarsi, muoversi, specialmente in gruppo (associazioni, circoli) ma bisogna saperli intercettare e adeguarsi alle loro esigenze. Ad esempio, sfruttando la loro voglia di raccontare memorie, usare foto storiche come stimolo per evocare ricordi, valorizzazione delle esperienze vissute, maneggiare oggetti ma il tutto con una specifica attenzione ai problemi mobilità, agli spostamenti nello spazio allestivo; la visita infatti può risultare faticosa: osservare, ascoltare, camminare, spostarsi, stare fermi in piedi, è necessario costruire percorsi che prevedano momenti di soste o seduti, magari coinvolgendoli attivamente nella raccolta delle memorie, come parte attiva nella memoria del territorio.

Un altro elemento individuato su cui la didattica deve puntare è il rapporto musei e territorio, il museo deve essere un centro d’interpretazione, una chiave di lettura del territorio: come si rapporta il museo al territorio esterno per valorizzare quello che c’è fuori deve trasparire nei percorsi didattici, è fondamentale implementare il legare i percorsi del museo a quello che c’è fuori (in questo campo la didattica a Seravella è molto attenta).

Altro tema evidenziato è quello dell’inclusione: il territorio bellunese è sempre più meta di emigrazione proveniente da culture extracomunitarie, molte scolaresche osservate avevano nelle classi bambini da contesti extraeuropei (Cina, Paesi dell’Est), con esigenze di comunicazione specifica; la loro presenza è di particolare interesse per i musei etnoantropologici perché qui, i bambini possono ritrovare molti punti di scambio e elementi culturali convergenti (es. convivialità, riti di passaggio), in più, la loro presenza offre notevoli spunti per la didattica perché le loro sollecitazioni arricchiscono, possono aprire finestre su altri contesti geografici/sociali e farli dialogare con quelle del museo e della realtà quotidiana. In questo senso il Museo di Seravella è impreparato.

⁷²⁹ Intendendo, con questo termine, persone che hanno superato l’età del pensionamento.

In aggiunta, durante l'incontro, si è evidenziata l'esigenza di occuparsi anche del target delle famiglie, intesa come un gruppo composto da diverse generazioni con vincoli di parentela che viene al museo (target utenza soprattutto del weekend); questi visitatori necessitano di un'esperienza divertente con attività da svolgere insieme, per scoprire insieme, fare insieme un'attività educativa, attraverso un'interazione tra i componenti della famiglia (non dividersi), creare così conoscenze condivise. È necessario predisporre attività speciali per gruppi famigliari, utilizzando le risorse del museo e stimolare l'interesse nei figli. I percorsi si configurano quindi molto complessi perché devono essere un orientamento guidato dagli adulti ma orientato ai bambini. (Chi scrive ha pensato, ad esempio, alla creazione di kit di attività da distribuire all'ingresso, con proposte di ricerca di alcuni oggetti nelle sale, o itinerari costruiti intorno ad alcune fotografie presenti nell'allestimento). Successivamente, attraverso un colloquio con la Direttrice, è emerso anche un potenziale target di utenti, specifico per Seravella, quello dei turisti brasiliani (il 90% dei turisti stranieri che visitano il Museo), pensando a un possibile percorso *ad hoc*. Il turismo delle origini è un aspetto che per questo museo può risultare di capitale importanza, da sfruttare maggiormente non solo attraverso il sito internet e link amici collegati ma in un'ottica di scambio interculturale. Come già spiegato, il Museo possiede almeno tre elementi peculiari non presenti in alcun museo, non solo a livello regionale: il baliatico mercenario, il giardino di rose antiche, la sala sull'emigrazione in Brasile. Ritornando al progetto di didattica regionale, un ulteriore passaggio sarà quello di organizzare quattro *workshop* in date diverse con l'intervento di specialisti per i diversi argomenti (es. Vito Lattanzi del Museo Pigorini sul tema dell'inclusione), per poi dare ad ogni educatore la possibilità di progettare un percorso didattico per i musei in cui svolgono la loro attività ma anche per musei che non hanno attualmente nessuna offerta didattica (es. Museo della Bicicletta di Cesiomaggiore), anche in questo caso, gli obiettivi vanno oltre il miglioramento dei propri standard, ma verso il miglioramento di tutta la Rete, anche delle realtà museali più deboli che vivono di volontariato. Dopo l'ideazione seguirà la sperimentazione con uno o più gruppi selezionati⁷³⁰ che servirà per confrontarsi a livello di metodo. Si realizzerà anche un depliant con tutte le proposte promosse come Rete e alla fine verrà organizzato a Seravella un seminario finale di riflessione sui risultati raggiunti.

È chiaro che questo progetto sia importante nell'ottica di *formazione permanente*, affronta tematiche mai esaminate in Provincia, un progetto di LLL che coinvolge le educatrici museali operanti sul territorio bellunese e che avrà ricadute in quel territorio. Questo però presuppone di promuovere questa iniziativa con degli interlocutori precisi: gli amministratori (*in primis* i sindaci dei rispettivi Comuni) per far conoscere che esiste un gruppo di persone che si sta occupando di

⁷³⁰ L'ideazione sarà retribuita con un piccolo ammontare, circa 400 euro.

queste tematiche con professionalità e che, dietro, ci sono dei musei che hanno la possibilità di offrire determinati percorsi. Ritorna quindi il solito problema, comune ai musei etnoantropologici, ma non solo, di riuscire a comunicare tutte le iniziative che vengono organizzate e di riuscire a rapportarsi con gli interlocutori politici. Anche questa volta, il Museo di Seravella si sta muovendo in prima persona per sostenere queste iniziative, per dare continuità ai progetti.

In conclusione, essere parte integrante del processo di apprendimento al museo etnoantropologico è possibile, perché queste istituzioni non sono solo un luogo di conservazione, un ricettacolo di fossili e relitti del passato, ma luoghi di riqualificazione di un passato comune relativo al vivere quotidiano. Con le scolaresche, il Museo è riuscito a proporre una didattica che riesce a fare del bambino un visitatore motivato, uno scopritore attento, un fruitore che sa cosa e dove osservare, solo così la ricaduta diviene importante, tutela attiva del patrimonio anche fuori delle sale del museo.

Il Museo etnografico di Seravella quindi si inserisce anche nel processo sociale di apprendimento come uno strumento di comunicazione culturale capace di offrire esperienze di apprendimento attive, ne consegue una visione del Museo strategica non solo come momento di fruizione che presuppone un'azione propedeutica di educazione alla fruizione, ma come strumento di autoeducazione permanente che, per essere efficace, deve avere le sue fondamenta nella scuola e nel rapporto scuola-Museo, perché quest'ultimo ha un altissimo potenziale educativo e fornisce stimoli ed energie. Il Museo può rappresentare: un punto di aggregazione degli insegnanti, un punto di contatto tra scuola e ricerca scientifica, un luogo di crescita, un luogo di raccolta e di diffusione delle esperienze svolte a scuola. Occasioni di educazione scientifica preziose per la motivazione e l'orientamento, arricchimento dovuto alla reciproca frequentazione; il lavoro con i ragazzi e gli insegnanti rende inoltre possibile al Museo e ai suoi operatori la verifica e l'eventuale modifica delle proprie offerte.

Il legame tra museo e territorio, del quale si è parlato spesso nel presente lavoro, viene saldato non solo attraverso la raccolta e tutela delle tracce che documentano l'evoluzione storica e culturale di quel contesto, ma attraverso la pratica didattica si apre al territorio, che guarda al proprio patrimonio culturale fuori delle sale del museo, che promuove una conservazione *in situ* intendendo con ciò di mantenere vivo il legame con la tradizione e con la tutela del luogo che l'ha generata.

Il Museo di Seravella si pone così, per chi scrive, come risorsa formativa attraverso la pratica didattica, l'osservazione ha evidenziato il dialogo tra fruitore, spazio museale ed oggetto, aspetti tutti stimolati con iniziative diversificate tali da favorire un rapporto creativo e costante con il Museo, la contemporaneità e il territorio, che solo così passa dal momento isolato della visita a

uno strumento attivo di cultura (basti pensare ai percorsi e ai progetti del Museo sulla biodiversità naturale e coltivata).

Il Museo quindi si inserisce in un progetto *più ampio* di didattica volto a aiutare a relazionarsi con il proprio territorio circostante e qualificare il rapporto tra uomo-patrimonio, cultura-ambiente, diventando una fucina culturale vivificata da forme di coralità comunitaria che sorgono dal basso che possono conservare la memoria costruendo significati condivisi.

Il Museo può uscire dalle proprie mura e esperire la società coinvolgendosi in progetti di sviluppo individuale o collettivo, promuovendo la partecipazione attiva, costruendo percorsi di formazione e comunicazione che salvaguardino la tradizione ma che rispondano a richieste sociali attuali e si proiettino nel futuro: è proprio su questo aspetto che si concentrerà il prossimo capitolo.

CAP. 8 NUOVE NARRATIVE: DIRE, FARE, ESSERE MUSEO NEL TERRITORIO.

Nel corso del primo capitolo, si è sottolineata la differenza tra la definizione italiana di museo contenuta nel Codice e quella internazionale sancita dall'ICOM, quest'ultima, in una sua parte, sottolinea che i musei devono “operare in stretta collaborazione con le comunità da cui provengono le collezioni e le comunità di riferimento”.⁷³¹ Sempre l'ICOM, sottolinea come il patrimonio culturale da salvaguardare debba essere *vivo*, “al servizio della società e del suo sviluppo”.⁷³²

Il ruolo che i musei etnoantropologici di fatto svolgono, o possono svolgere, per la costruzione di un discorso di salvaguardia e cura (*care*) del patrimonio culturale locale (intendendo con questa espressione non soltanto gli oggetti in esso contenuti) è fondamentale, i musei infatti devono *prendersi cura* del patrimonio culturale, dove, come già ricordato⁷³³, con questo termine ci si riferisce al senso più ampio dell'espressione inglese *care*, intesa anche come ascolto, dialogo tra aspetti puramente tecnici e aspetti simbolici ed emotivi, questo ha ripercussioni nella crescita del territorio.

Questo sottolinea l'imprescindibilità del ruolo sociale e territoriale del museo demo-etnoantropologico, la sua specifica vocazione a difendere il territorio e la cultura inerente ad esso, oltre le funzioni primarie di raccolta, conservazione, studio, esposizione, divulgazione, valorizzazione, offerta al godimento pubblico dei beni. *Ergo*, la restituzione deve andare verso un'ottica di formazione, fruizione e apprendimento permanente. “Il museo è il tassello chiave di un disegno di più ampio respiro e diventa museo senza pareti [...] Diventa il vero museo del territorio. Non più il museo come collezione di opere d'arte ma *come insieme di elementi di grande valore culturale*, non museo deposito ma *museo vivo*”.⁷³⁴

Quello che si vuole cercare di analizzare in questo capitolo, sono alcune modalità in cui il museo può diventare *vivo*, in cui il museo incontra l'uomo e lo mette in discussione, strumento che stimola emozioni, provoca ricordi ma anche riflessioni attraverso uno scambio dinamico non solo con il visitatore inteso nel senso più classico, ma con la sua comunità di riferimento, o almeno una sua parte.

Il museo, così concepito, mette il patrimonio culturale conservato in grado di parlare al visitatore trasmettendo una serie di contenuti, emozioni, suggestioni che possano avere una ricaduta anche

⁷³¹ Si veda la premessa terminologica.

⁷³² Dal Codice Deontologico ICOM dei musei. Si veda sito internet ufficiale.

⁷³³ Si veda anche pag. 113.

⁷³⁴ Cfr. CASAGRANDE D. (a cura di), *Il museo e il territorio*. Atti della Giornata di Studio Regionale. San Donà di Piave, 15 settembre 2000, pag. 24. Corsivo di chi scrive.

fuori dalle sue sale; è opinione di chi scrive che la capacità comunicativa che il museo DEA è in grado di sviluppare in questo senso determina la differenza tra una fruizione passiva e una fruizione attiva attraverso una musealizzazione attiva del proprio patrimonio culturale e la riappropriazione di una parte della comunità locale della propria cultura e del proprio territorio che diventano accessibili.

Come si è già più volte accennato, il concetto di patrimonio culturale ha subito negli ultimi anni notevoli modifiche affrancandosi da un'idea prettamente estetica, volgendosi agli aspetti sociali e legandosi a territorio e identità, questi aspetti, uniti al processo di globalizzazione, ha portato a distinti e opposti effetti sul piano museale: da un lato l'omologazione culturale⁷³⁵, dall'altro una chiusura fortemente localistica come reazione alla standardizzazione che si risolve in una moltitudine di micro realtà museali non in grado di agire concretamente sul territorio⁷³⁶. In mezzo però si fanno strada alcune realtà che puntano alla valorizzazione della cultura locale in modo creativo e volta alla riscoperta della diversità e della propria identità attraverso interessanti sinergie. Come sostenuto da Maurizio Maggi: "l'approccio multidisciplinare, il collegamento fra diverse iniziative, in genere singolarmente poco rilevanti, sono, in questo contesto, *conditio sine qua non* per il successo".⁷³⁷ Il museo etnoantropologico può, in questo senso, divenire un centro di gravità, di ancoraggio al territorio, rispondendo alla domanda di identità e promuovendo il patrimonio locale ma né in chiave localistica e di nicchia, né come patrimonio "passato" nei confronti del quale si ha solo la responsabilità di conservare (l'approccio esclusivamente conservativo è presente in molti musei etnografici), ma puntando sul ruolo dinamico dell'identità come fattore di sviluppo, su un'identità collettiva legata alla relazione tra individuo e società, alla ricerca di un equilibrio tra integrazione e specificità.

Molta considerazione è stata posta, nell'individuazione di alcune strategie di valorizzazione promosse dal Museo di Seravella, alla riflessione di Hugues De Varine, fondatore dell'ecomuseologia, declinata anche verso altre forme di museo:

è necessario inventare, localmente, una forma specifica di museo, *mediatore del patrimonio nella sua globalità*, capace di parlare al contempo ai politici, ai funzionari pubblici, ai proprietari, agli abitanti in genere, ai giovani e agli anziani, per *portarli a condividere* non i reperti inventariati, ma *l'insieme del patrimonio della comunità*, nel lungo periodo e in una prospettiva dinamica mirata allo sviluppo.⁷³⁸

In aggiunta si è colto il suggerimento di Vincenzo Padiglione di segnalare realtà museali volte alla individuazione e alla valorizzazione di "forme della vitalità culturale nei mondi locali",

⁷³⁵ Si veda il Guggenheim di Bilbao a pag. 62, nota 171.

⁷³⁶ Ad esempio, non in grado di costruire non un'offerta didattica adeguata, ma nessun tipo di didattica.

⁷³⁷ MAGGI M., *Ecomusei, musei del territorio, musei d'identità*, in Nuova Museologia, n. 3, 2001, pag. 9.

⁷³⁸ DE VARINE H., *Condividere il patrimonio perché?*, in MAGGI M. (a cura di), *Museo e cittadinanza. Condividere il patrimonio culturale per promuovere la partecipazione e la formazione civica*. Quaderni di ricerca n. 108, Torino, IRES Piemonte, 2005, pag. 7. Corsivo di chi scrive.

documentare “il protagonismo particolare delle nuove generazioni rispetto alla memoria di quelle precedenti”, mostrare “come si viva oggi nei territori rurali e montani dove insistono i musei etnografici”.⁷³⁹ Padiglione individua nella diversità, neoruralità e manutenzione del territorio le tre aree tematiche nelle quali i musei dimostrano la loro presenza rinnovando i loro contenuti. Nel corso dell’articolo, l’autore cita sinteticamente alcune delle attività svolte dal Museo Etnografico di Seravella come esemplificative di questo rinnovamento di contenuti, ecco perché il presente capitolo sarà espressamente dedicato ad alcune di queste iniziative dandone maggiori dettagli.

Affrontare quindi temi come il rapporto tra società, biologico e culturale si incontrino nella biodiversità coltivata è essere in prima linea, sul campo nella salvaguardia dei saperi legati alla diversità e al saper fare collegato che è un bene votabile, saperi tradizionali spesso banalizzati che acquistano autorevolezza grazie alla presenza del museo e in grado di costruire un rapporto più puntuale e vivificato con la memoria storica. Tutto questo senza considerare che la neoruralità sia ormai un dato di fatto e i musei si pongono come naturali intermediari tra cultura contadina tradizionale e l’agricoltura più innovativa e di qualità (biologico, biodinamico, sostenibile, rinnovabile, sono tutti termini attualissimi). Per queste nuove forme di agricoltura nascente, legata alla qualità della convivenza sociale, le nuove generazioni rappresentano una riserva importante e il museo può farsi promotore di inediti suggerimenti per il loro sviluppo futuro.

Per l’ultima tematica individuata, nota anche come *land care*, il museo può svolgere un importante ruolo di connessione (ad esempio, i saperi tradizionali legati alla manutenzione del territorio) e di promotore di collaborazione tra le diverse iniziative che sul territorio, e in modo attivo, si prendono cura del patrimonio culturale (*partecipazione* è ormai la parola d’ordine della museologia e museografia contemporanea); naturalmente il museo si deve far carico di un’interpretazione dinamica della conservazione del territorio in cui cultura materiale, intangibile e paesaggio costituiscono un *unicum*. Soprattutto capacità di costruire una connessione stabile tra salvaguardia, programmazione del territorio, scuola, e possibilmente anche turismo culturale.

Per la preparazione del presente capitolo sono stati considerati alcuni aspetti chiave di partenza, assunti di cui già si era accennato in diversi punti della presente tesi e che qui trovano una loro sintesi e somma, per semplificazione, verranno esposti in sequenza:

- Il museo etnoantropologico non è solo un serbatoio di memoria, pur condividendo l’importanza di dare valore alle storie particolari, delle classi subalterne che gli oggetti stratificano su di essi, ma non si è d’accordo con chi non vede questi musei anche da un punto di vista della transizione e del divenire: da una parte abbiamo sì

⁷³⁹ PADIGLIONE V., *Diversità, neoruralità, manutenzione del territorio*, in *Antropologia Museale*, n. 31, 2013, pp. 47-49.

la collezione (parte più statica del museo) e le “voci” degli oggetti, ma dall’altra abbiamo un’organizzazione scientifica e culturale che riesce a far gravitare intorno a sé le persone e che si fa propulsore di iniziative (parte dinamica, ruolo attivo di produzione e diffusione culturale del museo) e che rappresenta la sfida attuale della museologia antropologica.

- Il museo attraversa oggi un momento difficile come tutte le altre istituzioni culturali (es. gli archivi), ma la cultura è, e resta, un volano importante per la comunità, lasciar cadere, abbandonare le istituzioni che lavorano sul territorio è una grave perdita per tutta la società ma è altrettanto vero che il museo *deve fare* e deve collaborare con gli altri evitando un atteggiamento di supposta superiorità o di chiusura.
- Il museo deve farsi restitutore di memorie ma senza dimenticare che è anche costruttore di memoria, l’accento quindi deve essere posto sugli uomini, sulla comunità locale contemporanea, e non solo su quella che ha costruito il patrimonio custodito dentro le sue sale.
- Bisogna tenere in considerazione le citate teorie di Pomian: il museo è il luogo dove la comunità instaura un rapporto con i significati collettivi degli oggetti, questo è il punto focale del ruolo sociale del museo: rappresentare una comunità attraverso il significato di cui la collezione è caricata; ma se è così allora maggiore è il significato che la comunità assegna a quel patrimonio culturale conservato nelle sue sale, maggiore è la capacità del museo di essere strumento di coesione sociale e culturale, di essere oggetto di identificazione indipendentemente dall’importanza del museo. Ma questo discorso può essere ampliato, a parere di chi scrive, oltre la conservazione nelle sale del museo: se il museo è in grado di stabilire un legame tra la sua funzione di conservazione e di ricerca, l’esposizione, il territorio di riferimento e una collaborazione feconda con almeno una parte della comunità locale, allora il museo diventa lo strumento attraverso il quale quest’ultima, o una parte, instaura un rapporto con la propria storia inteso come risorsa per il presente e il futuro.
- Si deve tenere presente il concetto di *comunità d’eredità* della Convenzione di Faro⁷⁴⁰, definita come “persone che attribuiscono valore ad aspetti specifici del patrimonio culturale che esse desiderano, in un contesto di azione pubblica,

⁷⁴⁰ La Convenzione quadro del Consiglio d’Europa sul *Valore del Patrimonio Culturale* del 2005, firmata dall’Italia nel febbraio 2013. Si vedano pp. 101, 102 del presente lavoro.

mantenere e trasmettere alle generazioni future”, questo significa che la conoscenza e l’uso del patrimonio culturale rientrano nel diritto di partecipazione dei cittadini alla vita culturale.

- Esistono delle aspettative legate al patrimonio culturale che non riguardano solo beni puntuali, o *landmarks*, ma che si legano al patrimonio culturale inteso come capitale sociale, questo significa continuare, per alcuni, ad abitare in un territorio e a considerare quei beni come appartenenti alla propria sfera di interessi, alla propria quotidianità, allora non si è più visitatori, ma fruitori attivi e coinvolti.
- Si deve anche considerare il concetto di “luogo”, dove la complessità della realtà può essere presentata, raccontata, interpretata, valorizzata e in cui il rapporto tra il territorio e la popolazione locale costituisce elemento di autenticità sul quale progettare un futuro sviluppo sociale ed ambientale sostenibile e condiviso.
- Il patrimonio culturale locale deve essere considerato come elemento di coesione sociale, i luoghi della memoria diventano luoghi della cultura, intesa come. “fattore civile e morale di coesione sociale, di educazione e formazione ma anche motore di stimolo per il progresso economico e sociale”.⁷⁴¹
- È necessario analizzare le pratiche di patrimonializzazione inconsuete⁷⁴² attraverso le quali il museo si innova e si reinventa, sono una modalità di mediazione di conoscenza diversa da quelle che si realizzano normalmente, in linea con la convinzione che le risorse siano anche le persone, che conservare non è mediare o restituire (anche perché lo si considera un elemento scontato ma invece, nel concreto, non tutti i musei fanno restituzione).
- La salvaguardia, usata in questa tesi come sinonimo di tutela, deve invece da ora essere considerata nella sua accezione precisa, data dalla Convenzione UNESCO 2003, non intendendo solo protezione, conservazione, integrità ma trasformazione del patrimonio custodito che solo apparentemente resta sempre fermo e uguale ma in realtà è usato e praticato (quindi comprende anche il concetto di tutela).
- All’interno di questa accezione assume importanza anche il concetto di vitalizzazione⁷⁴³ la quale è intesa come continuazione del patrimonio culturale intangibile e sua trasmissione, in questo senso allora è importante pensare a

⁷⁴¹ SCOVAZZI T., UBERTAZZI B. ZAGATO L. (a cura di), *Il patrimonio culturale intangibile nelle sue diverse dimensioni*, pag. 296.

⁷⁴² Cioè tutela attiva e/o musealizzazione attiva.

⁷⁴³ Concetto emerge nella definizione di bene intangibile della Convenzione UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio culturale immateriale, del 2003, ratificata dall’Italia nel 2007. Si veda art. 2 pag. 99 del presente lavoro.

pratiche di valorizzazione che contengano una vitalità culturale, che rispondano al bisogno di un'esistenza culturale condivisa, di una riappropriazione. È in questo senso che chi scrive utilizza l'espressione *usare il museo*, una comunità d'eredità che si costituisce intorno ad un patrimonio locale, grazie al museo, e mette al centro dei processi di valorizzazione e conoscenza proprio la trasmissione e la comunità stessa.

- Il museo contribuisce a rafforzare l'identità e la crescita sociale di una comunità: ma non solo attraverso l'espone collezioni per trarne ispirazione, istruzione, godimento, il museo però non può più essere una vetrina, ma deve svolgere un'azione incisiva nella vita culturale della società in cui è inserito. La sua funzione, per chi scrive, ha a che fare con uno spazio di vita che comprende memorie, fatti sociali, eventi, relazioni che gli conferiscono un carattere distintivo, deve riconoscere il valore dei luoghi e far crescere e maturare la comunità (questa è la ricaduta sulla comunità).
- Come più volte ribadito, conservazione non esclude, a priori, una trasformazione del patrimonio culturale.
- Nel museo ruolo scientifico, sociale ed educativo devono coesistere; permettere a alcune realtà museali di esistere senza alcuna ricerca scientifica, offerte didattiche adeguate e iniziative culturali di coesione e di reale avvicinamento al patrimonio culturale ma solo perché redditizie in termine di incasso, significa far diminuire l'interesse sul patrimonio stesso e sull'uso simbolico di quest'ultimo.

Quello che si è cercato di capire durante la ricerca sul campo è come il Museo di Seravella può inserirsi all'interno di strategie di patrimonializzazione al di là delle sue funzioni classiche, il suo ruolo oltre le sale, un ruolo più attivo e dinamico, in cui il Museo è propulsore di iniziative, strumento, mezzo, e permette, nel suo piccolo, una gestione partecipata del patrimonio. Con quest'ultima affermazione si fa chiaramente riferimento a Hugues De Varine, naturalmente declinando il discorso a ben altro contesto istituzionale che non è l'ecomuseo, e dove il termine "partecipata" non include mai tutta la comunità ma una parte definibile come comunità d'eredità. Ci si riferisce al museologo francese anche quando si afferma che ogni progetto di valorizzazione deve essere indirizzato soprattutto verso la comunità di riferimento.

Ricordando inoltre che non esiste un metodo unico da utilizzare per creare una presa di coscienza sul patrimonio culturale locale, chi scrive si basa anche su un presupposto fondamentale: i beni demo-etno-antropologici sono per loro natura partecipativi, beni viventi, ed è necessario che

si riconnettano al territorio, il Museo così diventa presidio di riferimento per la valorizzazione e l'interpretazione.

Essere oggetto di identificazione, strumento di coesione, non accade automaticamente solo per il fatto di esserci, si instaura attraverso precisi meccanismi cioè capacità di attribuire il significato agli oggetti che entrano e non solo che gravitano intorno alle sue mura, occorre attivare iniziative, occorre essere produttore di cultura. Così il museo acquista *un suo senso* che gli è unico, *una sua individualità* ed è proprio verso le modalità attraverso le quali Seravella ci riesce, che saranno dedicati i prossimi paragrafi.

Nel caso di Seravella non esiste un'unica comunità d'eredità o patrimoniale, ma diverse piccole comunità d'eredità legate per motivi diversi, al Museo⁷⁴⁴: tutte costruite non soltanto intorno a una collezione permanente ma *intorno a un patrimonio culturale percepito come importante per sé e il territorio*. Nel primo paragrafo si analizzerà una feconda collaborazione tra la scuola secondaria di primo grado del comune di appartenenza e il Museo, una collaborazione che si pone come obiettivo primario una partecipazione attiva alla valorizzazione e alla gestione del patrimonio culturale locale in cui il rapporto con il territorio e con una parte della popolazione locale costituisce elemento di autenticità sul quale progettare un futuro sviluppo sociale. Nel secondo paragrafo invece si esamineranno alcune iniziative culturali delle quali il Museo si fa promotore che rientrano in un *uso* del Museo inconsueto ma importante in un'ottica di capacità del museo di essere strumento di coesione sociale e culturale, di patrimonio culturale inteso come capitale sociale, e di patrimonio usato e praticato. Seguirà poi un paragrafo con alcune riflessioni personali maturate sul campo in particolare al valore attribuito all'esperienza museale, alla fruizione culturale e al ruolo strategico giocato dal museo.

8.1 CRESCERE DENTRO E FUORI AL MUSEO: IL MUSEO VISSUTO

Nella prima parte del presente lavoro si era sottolineata l'importanza di un museo dialogico o relazionale, tale espressione significa, per il museo, costruire progetti di mediazione al patrimonio culturale di un certo tipo, questo, unito all'opportunità di stimolare l'apprendimento e lo sviluppo personale, di esplorare il valore della cultura e dell'identità culturale locale e di sviluppare una capacità di osservazione e di riflessione dinamica e multipla in modo da approfittare di tutte le potenzialità che la cultura offre.

⁷⁴⁴ Si veda capitolo quinto.

Nello scorso capitolo si è anche analizzata la complessità della pratica didattica museale: la competenza nelle fasi di ricerca ma anche nell'operatività concreta, la trasversalità di competenze necessarie da parte dell'educatore museale (concettuali, relazionali, comunicative), la doppia mediazione necessaria (verso l'altro e verso il basso), la diversificazione delle forme.⁷⁴⁵

Si è anche sostenuta la necessità di un tipo di apprendimento che si definisce costruttivista e /o socio-costruttivista, approccio che si traduce in un museo che *non ha*, esattamente opposta ad approcci divulgativi più formali che seguono una logica del museo *che ha* (un certo numero di oggetti, come un contenitore). Un museo quindi che attiva un'esperienza (non ha), possibilmente esperienziale, in un'ottica generale che suona pressappoco come: "aiutiamo(ci) a capire", attraverso un rapporto interattivo fra pubblici e musei.⁷⁴⁶

In questo paragrafo si vuole presentare un'esperienza al Museo di Seravella e con il Museo che racchiude in sé molti degli aspetti appena elencati e citati: il progetto dell'orto didattico "*Un Orto al museo*", un'iniziativa promossa e partita dal Museo nella figura della sua Direttrice che intreccia e coniuga le possibilità di salvaguardia istituzionale e salvaguardia attiva della comunità di riferimento (è questa che possiede il capitale e è portatore di interesse di tutela e valorizzazione).

Il Museo in questo caso si configura come spazio di vita che comprende sia le memorie, sia *i fatti, le relazioni e gli eventi* attuali che gli conferiscono un carattere distintivo e unico nel panorama provinciale e di gran parte della Regione.

Questo infatti è un progetto attraverso la quale una piccola parte della comunità del Comune di appartenenza del Museo percepisce e attribuisce valore al proprio territorio e al proprio patrimonio culturale: la comunità si prende carico in prima persona della sua salvaguardia.

Questo progetto ha convinto chi scrive della possibilità, dell'importanza e della necessità, di un'interazione virtuosa tra museo e scuola, istituzioni che si toccano spesso ma si parlano con più difficoltà: le scolaresche vanno al museo portate dagli insegnanti e il museo si prende in carico di decidere le modalità della fruizione; in questo paragrafo si porterà un esempio diverso che ha portato all'elaborazione di un modello che richiede la volontà co-progettuale di tutti i protagonisti: istituzione-museo, scuola e alunni. Si realizza così l'idea di "*un museo a cielo aperto e dell'aula allargata al territorio*, attraverso la cooperazione, per far conoscere agli allievi elementi storici,

⁷⁴⁵ Cfr. NUZZACI A., Quali competenze pedagogiche per la didattica museale?, in MOLTENI G. (a cura di), *Il museo delle esperienze educative*, pp. 83-100.

⁷⁴⁶ Cfr. STRACCIOLI G., Aspetti pedagogici della didattica nei musei, in MOLTENI G. (a cura di), *Il museo delle esperienze educative*, pp. 75.

etnografici e anche testimonianze dell'evoluzione scientifica e tecnologica nel campo della coltivazione, come pure della storia delle forme di organizzazione della vita produttiva.⁷⁴⁷

La necessità delle istituzioni museali di accompagnare l'evoluzione delle generazioni più giovani con la formazione di collaborazioni interdisciplinari e interistituzionali in grado di sviluppare modelli formativi in diversi ambiti rappresenta un'ulteriore sfida per la museologia antropologica contemporanea.

Il progetto dell'orto didattico a Seravella nasce nel 2011 su stimolo della Direttrice la quale già dalla nascita del Museo, nel 1997, aveva intenzione di creare uno spazio esterno adibito a campo catalogo delle varietà vegetali tradizionali, un campo didattico e creare dei percorsi didattici esterni collegati. La difficoltà di reperire le risorse aveva costretto ad accantonare il progetto e nel frattempo, il Museo aveva portato avanti con il Parco Nazionale un progetto sulla biodiversità coltivata. L'incontro fortuito con l'insegnante Rita Dalla Corte, nel 2011, ha rappresentato una svolta: quest'ultima infatti, ha una forte sensibilità nei confronti delle tematiche legate alla biodiversità, e insieme, hanno deciso di iniziare il progetto dell'orto didattico. È stata coinvolta la scuola secondaria di primo grado "Dante Alighieri" di Cesiomaggiore, in particolare una classe dell'insegnante Dalla Corte (docente di matematica e scienze), la classe I della sezione A, tempo prolungato, 22 alunni.⁷⁴⁸

Il progetto, triennale, iniziato nell'anno scolastico 2011/2012, è proseguito, con la stessa classe, nell'anno 2012/2013 (quello a cui fanno riferimento i rilevamenti sul campo) e ora è appena iniziato l'ultimo anno, 2013/2014, sempre con la stessa classe, ora divenuta III A. Gli alunni, solitamente, si dividono in due gruppi di lavoro e lavorano all'orto alternandosi.

Come si è accennato la collaborazione con la docente si è rivelata vincente: quest'ultima infatti è originaria di Sovramonte, località vicino a Feltre, e ha maturato esperienza nel campo dell'agricoltura da giovane, una sensibilità costruita nel tempo grazie all'aiuto prestato a sua madre (l'insegnante ha raccontato che conosceva alcune tecniche di coltivazione delle patate e dei fagioli perché da piccola lo aveva fatto con la madre) inoltre, la docente ha un concetto di scuola *attiva*, con frequenti uscite nel territorio. Grazie alla sollecitazione di Daniela Perco è iniziato un progetto di coltivazione di prodotti al Museo che hanno una tradizione nel territorio, nello specifico: farro, orzo, avena, frumento, mais *sponcio*, diverse varietà di fagioli, patate di Cesio; la docente è riuscita

⁷⁴⁷ Cfr. BONAVITACOLA R., Scuola e museo come riferimenti per un'identità comunitaria, in MOLTENI G. (a cura di), *Il museo delle esperienze educative*, pag. 58. La frase dell'autore è stata declinata da chi scrive in riferimento al progetto dell'orto didattico. Corsivo di chi scrive.

⁷⁴⁸ Per quanto riguarda l'osservazione sul campo, chi scrive ha seguito il lavoro nell'orto didattico in tre occasioni: 23 aprile, 8 maggio e 21 maggio 2013, la festa dell'orto didattico del 19 ottobre 2013 (presentazione dei risultati, raccolta prodotti e pranzo), un colloquio specifico e individuale con la Direttrice il 21 novembre 2013 e un colloquio specifico e individuale con la docente il 27 novembre 2013. Tutte le informazioni sono state reperite in queste occasioni.

a recuperare, tramite la scuola, alcuni fondi per avviare il progetto e si è garantita la collaborazione con la ProLoco di Cesio. Rita Della Corte contatta anche Stefano Sanson⁷⁴⁹, esperto di prodotti locali, e riesce a coinvolgere la Cooperativa Agricola La Fiorita di Cesiomaggiore per la fornitura di alcune sementi locali quali farro, orzo, frumento. Per le patate e i fagioli invece si è potuto contare sulle numerose donazioni spontanee che vengono portate al Museo.

Sinteticamente il progetto ha lo scopo di far riscoprire e recuperare la coltivazione di prodotti agricoli della tradizione locale, di favorire la conservazione della biodiversità coltivata, la conoscenza di principi, pratiche di coltivazione tradizionali a basso impatto ambientale e dei saperi collegati. Il progetto è molto significativo perché coinvolge concretamente i ragazzi verso attività da loro mai praticate e verso la conoscenza di prodotti poco coltivati ma che fanno parte integrante del loro territorio e della loro tradizione alimentare.

Naturalmente il progetto non riguarda solo l'aspetto concreto della coltivazione, esperito in prima persona, ma si inserisce in un percorso di lungo periodo che si svolge in classe e al Museo e che riguarda una serie di ricerche storiche sulle sementi e sui prodotti, su come venivano utilizzati, su come sono arrivati nel territorio (in questo caso c'è stata anche la collaborazione con l'insegnante di lettere), sono state fatte delle schede sugli strumenti utilizzati e sui singoli prodotti coltivati, sono state organizzate diverse visite al Museo mirate (es. biodiversità coltivata, stili alimentari, strumenti), si sono utilizzati, per la lavorazione, alcuni attrezzi tradizionali messi a disposizione del Museo (non appartengono all'esposizione permanente), c'è stato il coinvolgimento dei genitori ma soprattutto dei nonni ai quali si sono chieste informazioni sulla coltivazione, sulle tradizioni alimentari e sono stati coinvolti attivamente nella cura quotidiana dell'orto.

Infatti, quest'ultimi, venivano regolarmente accompagnando il nipote per tenere pulito o per preparare il terreno e hanno insegnato cosa e come fare ai gruppi di lavoro. Il lavoro all'orto dura tutto l'anno (segue la stagionalità dei prodotti), durante il periodo estivo, con la scuola chiusa, i ragazzi continuano a venire accompagnati da genitori o nonni per prendersi cura dell'orto e compiere le operazioni necessarie: ad esempio, a luglio, fuori anno scolastico, si organizzano per la mietitura. La docente abita a Feltre quindi è su base spontanea, di affezione al progetto, che i ragazzi si muovono, si organizzano tra loro e "si incontrano all'orto del Museo".

Se il primo anno del progetto, 2011/2012 ci si era concentrati sulle tecniche di coltivazione e sull'importanza della biodiversità, sul coinvolgimento di esperti e cultori come Mario Zanella (assunto il ruolo di informatore privilegiato); il secondo anno, 2012/2013, il lavoro ha incluso, anche qui grazie alla collaborazione con il Museo, una ricerca etnografica sulle ricette tradizionali,

⁷⁴⁹ Docente di Tecnico Pratica Agraria presso l'Istituto Agrario di Feltre, Amministratore della Cooperativa Agricola La Fiorita (Cesiomaggiore), Consigliere nazionale Slow Food.

in dialetto, sull'uso culinario dei prodotti, curando anche l'aspetto etnolinguistico delle pratiche agricole e dei nomi degli strumenti. Per l'anno in corso si pensa a un approfondimento sulla coltivazione biodinamica e sui saperi vegetali.

Tra l'altro, nel primo anno i ragazzi lavoravano all'orto nel pomeriggio, mentre nel secondo e nel terzo anno si lavora di mattina e quest'anno si pensa di dargli ancora più autonomia decisionale nelle operazioni date le conoscenze acquisite. Un aumento di responsabilità in relazione alle competenze acquisite tramite l'osservazione dei nonni e l'apprendistato eseguito "sul campo".

La classe, con questo progetto, ha partecipato nell'anno 2012/2013 a due concorsi pubblici per la scuola: uno è quello di Cultura Veneta per la "Tutela, valorizzazione e promozione del patrimonio linguistico e culturale veneto" della Regione Veneto⁷⁵⁰, uno indetto dall'ARPA Veneto⁷⁵¹ in collaborazione con l'USR Veneto⁷⁵², dal titolo "QUALE idEA!"⁷⁵³: il progetto ha vinto nel primo caso un premio in denaro pari a cinquecento euro, nel secondo caso si sono classificati al terzo posto in tutta la Regione ricevendo il Bollino di Qualità.

La partecipazione ai due concorsi prevedeva due sfumature diverse a partire dall'orto didattico: quello per Cultura Veneta consisteva nel recupero di ricette tradizionali, in dialetto, e dell'uso culinario dei prodotti, curando l'aspetto etnolinguistico; il secondo, per l'ARPAV, era improntato sulla coltura biologica, il rispetto dell'ambiente, l'utilizzo di alcuni strumenti e pratiche di coltivazione tradizionali.

La ricerca sul campo e i colloqui con i partecipanti ha evidenziato come la collaborazione con il Museo abbia avuto un peso non indifferente per le metodologie di ricerca da utilizzare, la comprensione dell'uso degli strumenti, gli stili alimentari (la sezione del Museo è stata visitata molte volte). Inoltre il Museo ha collaborato per il reperimento di materiale fotografico, la redazione delle schede degli strumenti e le denominazioni in dialetto.

In questo caso l'istituzione-museo ha rappresentato anche l'elemento di autorevolezza, scientificità, che ha avuto un peso nella concezione stessa del progetto e nella valutazione di questo in sede dei due concorsi, come confermato dalla docente e dalla Direttrice: la collaborazione scuola-museo, con le dinamiche appena descritte, è stato un elemento ritenuto molto importante dai valutatori.

Passando a una valutazione dell'importanza formativa del progetto, l'osservazione partecipante ha evidenziato un generale entusiasmo tra i ragazzi, un appassionarsi al loro territorio

⁷⁵⁰ Bando dell'8 ottobre 2012. Si veda sito della Regione.

⁷⁵¹ Agenzia Regionale per la Prevenzione e Protezione Ambientale del Veneto.

⁷⁵² Ufficio Scolastico Regione Veneto.

⁷⁵³ Concorso per promuovere progetti sul tema dell'ambiente e del consumo responsabile e sostenibile, premiati i migliori tre progetti il 29 maggio 2013 con il Bollino di Qualità (cioè come migliori progetti di educazione ambientale in qualità).

che promette ottime ricadute del progetto in tempi più lunghi, soprattutto in termini di consapevolezza del valore del proprio patrimonio tradizionale e della sua contemporaneità. L'affezione al progetto e il suo significato simbolico come “progetto portato avanti da loro come gruppo nel loro territorio” ha fatto sì che quest’anno, di fronte alla proposta della docente di cedere il testimone alla classe del primo anno appena arrivata, i ragazzi si sono opposti, sentendo l’orto come parte di loro e volendo portarlo avanti anche per l’anno in corso, passando il testimone solo alla fine (non dell’anno scolastico, ma del ciclo agrario cioè a ottobre 2014).

Da un punto di vista specifico e pratico, il calendario dei lavori nell’orto didattico è così scandito (senza grosse distinzioni tra primo e secondo anno): in ottobre vi è la preparazione del terreno, la vangatura, la concimazione e la semina di farro e orzo, in novembre la semina del frumento e dell’avena, a marzo del 2011 vi è stata la vangatura e la semina del pisello di montagna (non ripetuta nel 2012), in aprile la semina di patate di Cesio e mais *sponcio*, a maggio la semina dei fagioli e delle fave, a luglio la semina delle rape e la mietitura dei cereali, a ottobre la raccolta di fagioli, rape, patate, mais *sponcio* (Fig.34).

Nel primo anno del progetto è avvenuta una sorta di restituzione pubblica del lavoro effettuato attraverso la realizzazione di una mostra nelle sale del Museo adibite a mostre temporanee che si componeva di cartelloni, documentazione dei passaggi del progetto, schede di tutti i prodotti con dati storici, utilizzo, nome dialettale e fotografie dei prodotti ma soprattutto delle pratiche. Le fotografie sono state realizzate grazie all’unione di un altro progetto a cui la classe partecipava finanziato dalla Biblioteca comunale sulla fotografia tenuta da Francesco Sovilla.⁷⁵⁴ Dopo alcune lezioni introduttive sulla fotografia, i ragazzi hanno fatto delle foto proprio all’orto didattico, ai vari partecipanti intenti nelle diverse operazioni di coltivazione e raccolta, ai prodotti, agli strumenti, lo stesso fotografo ha realizzato alcuni scatti da inserire nella mostra.

Il secondo anno di progetto ha visto invece la partecipazione ai due concorsi regionali e alla festa dell’orto didattico tenutasi il 19 ottobre 2013 al Museo. Una festa che ha visto la raccolta degli ultimi prodotti: fagioli, mais *sponcio*, patate, rape, una presentazione dei progetti vincitori con il *power point Un orto al Museo. Tecniche agricole, lessico e tradizioni in un contesto montano* in sala conferenze alla presenza di tutti i genitori, parenti, preside, personale docente, alunni della scuola secondaria, organico del Museo, rappresentanti della Cooperativa La Fiorita, dell’Associazione apicoltori Aperina, un rinfresco realizzato con la collaborazione dell’Unione Sportiva di Cesiomaggiore che ha preparato le pietanze con i prodotti raccolti e l’aggiunta di altri

⁷⁵⁴ Fotografo di Belluno dove vive e lavora, formatosi all’estero è specializzato in sviluppo e stampa in bianco e nero analogico, in foto di architettura e di paesaggio, in ritratti di musicisti jazz e di palcoscenico (circa 300 concerti tra nazionali e internazionali), in *street photography*.

prodotti locali (in quanto il raccolto dell'orto non poteva coprire i numerosi intervenuti).⁷⁵⁵ Per l'occasione sono anche apparsi due articoli sulla cronaca locale de Il Gazzettino (1 novembre 2013) e Il Corriere delle Alpi (4 novembre 2013).

Per quanto riguarda l'ultimo e terzo anno del progetto, attualmente in corso, si devono ancora decidere le modalità di restituzione pubblica che comunque avverranno alla fine del 2014. Inoltre la Direttrice ha lanciato l'idea di iniziare a costruire, a partire dalla primavera del 2014, un progetto che coinvolga il bosco di proprietà del Museo e delle zone contigue inerente alla cultura materiale legata al legno, le pratiche tradizionali di cura del bosco e i saperi ecologici relativi, coinvolgendo non solo Rita Dalla Corte, ma anche gli insegnanti di italiano e di educazione tecnica. Naturalmente la Dalla Corte si è dimostrata entusiasta all'idea di questa ulteriore iniziativa interdisciplinare che vede ancora il coinvolgimento del Museo in tutte le sue sfaccettature.

L'analisi del progetto e delle diverse fasi di lavoro (in classe, al Museo con la Curatrice, nell'orto) ha evidenziato una serie di aspetti interessanti nell'ottica di mediazione, del prendersi cura del patrimonio culturale, di fruizione attiva, di accessibilità culturale che qui si riassumono: innanzitutto i ragazzi hanno imparato a gestire le fonti diverse ed ad approcciarsi ad esse (documenti scritti e visivi, intervista a informatori per raccogliere materiale), hanno poi imparato ad utilizzare concretamente degli strumenti tradizionali per il lavoro agricolo (zappa, vanga, forca, rastrello, sarchiello a doppia o a singola lama, forcione a rebbi dritti o incurvati), di conseguenza si sono anche confrontati con una serie di tecniche del corpo a loro sconosciute che andavano apprese provando e riprovando. Inevitabilmente i ragazzi si sono resi conto della varietà di saperi collegati *al fare* (ad esempio l'uso di ogni strumento: il sarchiello a doppia lama per ammucchiare terreno ai piedi della pianta, per togliere l'erba o per rompere le zolle, il sarchiello a lama stretta per la semina delle patate, il forcione a rebbi dritti per la terra dura o con presenza di sassi, quello a rebbi incurvati per trasportare letame). Una parte molto sostanziosa del progetto riguarda l'importanza della biodiversità: i ragazzi si sono confrontati con varie tipologie di sementi tradizionali, consuetudini tradizionali relative ai giorni più idonei per seminare (es. patate in luna calante) svolgendo una ricerca sui modi di dire, i proverbi e gli indovinelli sull'agricoltura, sul cibo e sul tempo relativi alla loro zona, si sono poi cimentati nelle diverse tecniche di semina: seminatura a spaglio, semina in fila del mais *sponcio*, semina specifica della patata (ha bisogno di un certo spazio tra un seme e l'altro), semina del mais vicino ai fagioli per far sì che vi sia il sostegno (tutori) per i fagioli (consociazione). A luglio hanno personalmente provveduto alla mietitura, imparando il gesto tecnico con la falce messoria, la legatura dei fasci, la deposizione su telo per non disperdere i semi,

⁷⁵⁵ Questo è stato possibile grazie alla collaborazione della Cooperativa La Fiorita, dell'Associazione Aperina e della latteria Lattebusche che hanno contribuito con prodotti locali.

la battitura tradizionale. Inoltre hanno approfondito le tecniche di affilatura tradizionali della falce messoria, hanno utilizzato il contenitore tradizionale per la raccolta dei fagioli o dei cereali in legno di frassino (*bòthol*).

In relazione alla biodiversità coltivata, nell'anno 2012/2013 hanno piantato otto varietà di fagioli locali (*Mame* dell'Alpago, *Macià*, *Bala rossa*, *Fasòle viola*, *Gialet*, *Lamon*, *Fasòle bianche*, *Fasòle rossastre e nere*) constando, in prima persona, le rese diverse a seconda delle varietà; si sono poi concentrati sugli stili alimentari tradizionali (importanza del fagiolo nell'alimentazione contadina tradizionale) compiendo una serie di ricerche storiche recuperando ricette antiche in dialetto con uno sguardo particolare rivolto all'utilizzo oculato delle risorse compresi gli scarti (es. baccello fagioli veniva utilizzato insieme con semola e acqua come cibo per i conigli).

Per ogni prodotto seminato il progetto prevedeva di recuperare l'uso alimentare connesso, alcune ricette e attrezzi tradizionali collegati (es. mais *sponcio* attrezzi tradizionali per sgranare mais, l'importanza della polenta e ricette "povere" tra cui le croste, *scorze de polenta*, unite al vino clinto e zucchero o la *sarenta*, una polenta fatta a pezzetti e bollita nel latte), le infinite ricette con il pane vecchio, l'uso dell'orzo e la pratica della pilatura.

In alcuni casi, in relazione a un prodotto la ricerca si è spinta verso una serie di utilizzi extra alimentari come nel caso della farina di mais la quale unita a sale e aceto formava la *pastela* per pulire la *caliéra* e altri oggetti in rame o l'uso tradizionale delle pannocchie per costruire giocattoli per i bambini (es. *morzòdi* e le *fughe* per costruire bambole).

Nella fase di ricerca relativa alla coltivazione del frumento si è compreso la scarsità di produzione (piccoli appezzamenti disponibili rispetto al pascolo e ai prati quindi coltivati ad altro) si è scoperto l'uso ancora oggi dell'orzo per la produzione di una birra a Pedavena (birra Dolomiti con orzo locale), interessante anche lo studio storico sull'introduzione di certi prodotti nel territorio, ad esempio l'uso delle rape e della loro progressiva sostituzione nell'Ottocento con l'arrivo delle patate (chiamate *raf*).

Il progetto *Un Orto al Museo* si configura come esemplare per una serie di riflessioni da parte di chi scrive, riflessioni che si rivolgono ai tre attori principali: l'istituto scolastico, i ragazzi, il Museo.

Prima di tutto il Museo non più solo un edificio ma collabora nella promozione delle risorse culturali con forti potenzialità nella contemporaneità, e collabora con una visione di scuola più attiva, favorevole al lato esperienziale di avvicinamento a un bene che in questo caso non è tanto un oggetto materiale ma il proprio territorio i suoi stili alimentari, le sue risorse. L'aspetto esperienziale fa sì che la comprensione venga incorporata in maniera più efficace oltre a rivelarsi un modo per stimolare delle strade e delle conoscenze magari mai pensati prima e sviluppi formativi di

un'altro tipo. La stessa insegnante ha confermato la tendenza, nel settore scolastico secondario, di un recupero del settore primario (visita di aziende agricole, allevamenti) per fornire orientamenti alternativi.

La stessa insegnante ha rivelato che senza la proposta partita dal Museo nella figura della Direttrice, difficilmente avrebbe pensato a una simile opportunità formativa. Questo significa che è necessario che si incontrino due realtà diverse e dialoghino tra loro: da un lato i musei devono essere propositori, dall'altro le insegnanti devono poter cogliere le potenzialità di attività di questo tipo e la cosa non è poi così frequente. L'interazione funziona e dovrebbe essere promossa maggiormente.

Rita Dalla Corte infatti ha affermato che sono ancora poche le insegnanti che hanno l'interesse di lavorare in questo modo, in generale vi è la convinzione che i ragazzi conoscano già la realtà intorno a loro, e non è vero, e preferiscono organizzare escursioni non al museo locale ma per vedere qualcosa di diverso; indubbiamente l'esperienza pregressa e la concezione dell'importanza o meno di una partecipazione più attiva nell'apprendimento fanno la differenza. Chi scrive ha già citato che ha personalmente assistito a insegnanti che avevano un'idea di Museo impostata sulla lezione in classe e sul non toccare e non fare.

Tra l'altro si deve segnalare che la fidelizzazione della scuola di Cesio non è così datata, ma ha preso corpo da quando l'offerta didattica, circa nel 2009, al Museo ha iniziato a lavorare a pieno regime con proposte innovative (prima fra tutti il percorso sulle balie).

Un punto di analisi del progetto riguardava l'atteggiamento dei ragazzi: si è già citato l'entusiasmo con cui i ragazzi partecipano, quanto arrivano al Museo per il progetto non sono più alunni, sono coautori: parlano con il custode, con la Direttrice, vengono in maniera autonoma con i genitori o i nonni per controllare l'orto, dicono la loro in base alla loro esperienza (es. c'è un ragazzo di Col San Vito, frazione di Cesio che viene da una famiglia di agricoltori e comportava come l'esperto della situazione dialogando alla pari con gli altri adulti), si muovono nel Museo e nei suoi spazi come in un ambiente che gli appartiene, un po' lo sentono loro e questo, per chi scrive, ha delle ripercussioni nel loro futuro atteggiamento verso l'istituzione-museo: è un seme che li porta, e può portarli in maniera ancora più decisiva, ad essere protagonisti della valorizzazione delle loro risorse culturali e del loro territorio. Non si sono sentiti meri esecutori di un compito assegnato ma parte integrante del progetto, e anche se forse ora non se ne rendono perfettamente conto (non hanno la completa maturità per farlo) a lungo termine gli effetti in termini di salvaguardia del patrimonio culturale possono essere molto importanti: infatti, parlando con loro e osservandoli, approcciarsi in questo modo a questo progetto di valorizzazione non esclude che si possano approcciare così ad altre forme di tutela, gestione del patrimonio culturale più complesse, con altri

beni. In questo caso il Museo ha piantato un seme verso una formazione al patrimonio culturale e il Museo è esso stesso risorsa formativa oltre la didattica.⁷⁵⁶

Un altro esito interessante riguarda il coinvolgimento delle famiglie che venivano con i ragazzi a curare l'orto, a controllare durante l'estate, attività che sicuramente a favorito il dialogo intergenerazionale; l'idea che questi ragazzi siano partecipi di un lavoro sulla terra che li vede impegnati a vangare, seminare, curare, raccogliere è un'esperienza avvincente perché attiva.

Sia le famiglie che i loro insegnanti si sono resi conto delle potenzialità di iniziative di questo tipo e traspare chiaramente dalle loro affermazioni un modo diverso di guardare al museo e alle sue funzioni.

Una classe che arriva a piedi al Museo⁷⁵⁷, lavora un pezzo di terreno del museo, fa attività didattica e nello spazio del museo, che entra nel museo e fa ricerca approfondendo la cultura materiale e intangibile legata all'agricoltura, che sperimenta la biodiversità, non può non avere delle ottime ricadute in relazione al patrimonio culturale come capitale sociale, a promuoverlo non in chiave passatista e a puntare su uno sviluppo sociale condiviso. Basti pensare, e l'osservazione sul campo della pratica didattica in generale lo conferma, che i ragazzi hanno questi luoghi sotto gli occhi tutti i giorni ma senza queste iniziative stratificate non lo osservano con gli occhi giusti; alla domanda, posta da chi scrive all'insegnante tutor del progetto e ad altre della scuola, se ritenessero i musei di questo tipo, del territorio, che si impegnano in rapporto dialogico con la loro comunità, come luoghi di cultura con maggiori possibilità di stimolare questo genere di comprensione, la risposta è stata sempre affermativa.

Per i ragazzi questa opportunità ha dato loro modo per trovarsi al di fuori di contesti canonici e, come da tutti confermato, rappresenta un importante momento di incontro, confronto, condivisione. In più, avere una storia da condividere, lavorare per una causa comune, acuisce il senso di appartenenza alla comunità e a quel luogo.

Da un punto di vista più particolare, si possono individuare alcuni aspetti indicatori delle potenzialità del progetto: maggior conoscenza di temi specifici, miglioramento della comprensione, ancoraggio al territorio, maggiori competenze tecniche, segni di ispirazione, di attività e di sviluppo personale, interazione, autostima, sviluppo dell'identità. I ragazzi si sentono responsabili del proprio processo di apprendimento e si sentono coinvolti nel processo di sviluppo in accordo con i

⁷⁵⁶ Per il museo come risorsa educativa oltre la didattica cfr: DE VARINE H., *Le radici del futuro*. Chi scrive, come già spiegato nel settimo capitolo, preferisce utilizzare il termine "formazione" e suoi derivati a "educazione".

⁷⁵⁷ Ci vogliono circa mezz'ora per arrivare a piedi al Museo di Seravella, una parte del tragitto è su strada, una parte su sentiero nel bosco.

loro bisogni, è proprio la combinazione tra coinvolgimento individuale e soggettivo con la condivisione dell'esperienza con gli altri a creare il reale apprendimento.⁷⁵⁸

Si è in presenza di un progetto che favorisce l'*empowerment*, il che non significa né che ognuno segue il proprio percorso di apprendimento senza restrizioni, né un apprendimento calato dall'altro senza possibilità di dialogo, significa dare a tutti i partecipanti (Museo e insegnanti compresi) possibilità di confronto, di accrescere la propria personale autonomia e capacità di *agency* attraverso l'acquisizione di conoscenze e lo sviluppo di abilità personali e sociali.

Il progetto *Un Orto al Museo* dimostra anche una cosa molto semplice: i ragazzi, senza esserne pienamente consapevoli, hanno praticato uno studio etnografico, hanno applicato uno sguardo antropologico ad alcune dinamiche della loro cultura.

Non è così scontato che tutti i musei siano così collaborativi, bisogna impegnarsi per costruire una sinergia, concepire il ruolo del museo in un certo modo e trovare la scuola con insegnanti sensibili a questi progetti, solo così, si formano dei connubi straordinari.

In questo caso, il Museo si fa propulsore (è da lui che parte l'idea) di un processo di apprendimento di lungo periodo che non si concretizza affatto in una pratica ritualizzata (arrivo, ingresso al museo, visita guidata o percorso didattico, ritorno a scuola) ma in *un evento sociale* vero e proprio con una funzione comunicativa più sottile. In questo senso il ruolo del museo come "educatore", ruolo fisso e calato dall'alto o quello analogo degli insegnanti, si spezza in favore di una costruzione di relazioni dinamiche in cui il Museo viene vissuto come partner alla pari.

Questo è un ottimo esempio di come il museo etnoantropologico può offrire delle occasioni di pratica della conoscenza, non solo in relazione al suo contenuto, ma anche in relazione alla sua natura. Nel caso del progetto dell'orto didattico, lavorare sui contenuti può portare, ad esempio, a capire che un oggetto (es. gli strumenti di lavoro), o un prodotto, non nasce così, ma dall'elaborazione di un progetto ben più ampio e allora si arriva anche ad elaborare l'importanza del rapporto tra risorse e tradizione anche nella contemporaneità.

Il Museo diventa un intermediario tra territorio e comunità, favorisce il senso di appartenenza, la coesione: quali sono le nostre risorse, come fare per migliorare sé stessi, quali sono i punti di forza e di debolezza del proprio territorio.

Quello che si vuole affermare nel corso del presente lavoro, attraverso alcuni esempi tratti dell'esperienza sul campo, è l'esistenza di una concezione del museo DEA come istituto con grandi potenzialità verso la società e il territorio, nel senso che assegnando, come è giusto, al nostro patrimonio culturale il compito di promuovere lo sviluppo sociale e territoriale, il museo si configura come presidio culturale "naturale".

⁷⁵⁸ Per approfondimenti si veda HEIN G.E., *Learning in the Museum*, London, Routledge, 1995.

I musei demo-etno-antropologici hanno inoltre la possibilità di un approccio nei fatti molto più vasto che punta a riprendere il filo di un percorso culturale di identificazione del territorio, individuandone alcuni elementi per valorizzarli. Nel caso specifico di Seravella e del territorio a cui fa riferimento (provinciale certamente, ma soprattutto della parte bassa della provincia in questo caso), il luogo è dove il rapporto tra territorio e popolazione locale costruiscono un momento di autenticità su cui progettare uno sviluppo futuro, oltre ad assorbire quel che vi accade e conservare memoria (le trasformazioni dei luoghi sono lo specchio della comunità che le hanno prodotte).

Una parte della comunità (d'eredità), attraverso la conoscenza del proprio passato e del proprio presente, di cui il Museo si fa propulsore attraverso strategie patrimoniali inconsuete, costruisce la base necessaria alla costruzione del proprio futuro: il territorio e le sue risorse deve essere considerato un aspetto di questa memoria, estesa alla cultura materiale e immateriale, all'organizzazione e allo sfruttamento dello spazio antropizzato ma non in chiave passatista.

Come si è visto, questo progetto, ha permesso di porre le fondamenta per una percezione più articolata e complessa dei "luoghi vicino a casa" con i suoi caratteri distintivi, condivisi a livello collettivo, che li qualificano e li contraddistinguono, rafforzando contemporaneamente il senso di appartenenza della comunità locale e dell'identità; tutto grazie a un percorso attivato dal Museo, o meglio, attivato grazie anche al Museo, svolto in gran parte nel Museo, che ha prodotto e potrebbe, nel lungo periodo, continuare a produrre, cultura, qualità della vita e sviluppo sostenibile.

Un legame, quello tra museo e territorio, che inizia dal museo locale, vicino a casa e a scuola, in quanto espressione della comunità: il Museo diventa quindi la premessa necessaria alla salvaguardia del territorio e un mezzo indispensabile per contribuire allo sviluppo in un rapporto dinamico con la comunità di riferimento, per formare, insieme ad altre istituzioni, un'unica strategia di intervento per lo sviluppo culturale e sociale di un luogo e della comunità locale.

Concludendo, l'orto didattico dimostra che una comunità di eredità (formata in questo caso dalla classe, dagli insegnanti, dal personale del Museo, dalle famiglie degli alunni attivamente coinvolte, da tutte le altre persone coinvolte nel progetto) si attiva per attribuire valore al patrimonio che diventa capitale sociale della comunità locale passando attraverso il Museo che mette in atto un programma in risposta a esigenze riscontrate sul territorio (da qui l'importanza per i musei di ascoltare i bisogni del proprio territorio), che mette al centro chi apprende facendo un passo indietro, che interagisce con il mondo esterno al museo, che diventa punto di contatto con i pubblici, che lavora in partnership con insegnanti come modo migliore di rispondere alle esigenze e alle aspettative dei pubblici (in questo caso ragazzi e genitori), che offre le possibilità concrete per una formazione condivisa, di confronto e di scambio.

Il progetto dell'orto didattico ha, per chi scrive, in sé una grande importanza: perché ricorda come la cultura sia, prima di tutto, un sapere condiviso, costruire un significato comune vuole dire costruire insieme e condividere gli strumenti per la lettura e la costruzione del mondo⁷⁵⁹ e questo discorso si ricollega anche al concetto di cura e di “conoscere per custodire”.⁷⁶⁰

Ma in più, il Museo è riuscito a costruire un atteggiamento positivo alla fruizione, per *imparare ad usare* il museo, quindi creare una disposizione affettiva con il proprio patrimonio culturale; rendere l'incontro positivo, vitale e condiviso per conoscere il bene culturale, adattando la formazione al bene culturale attraverso l'interazione con lo studente, così da avere una ricaduta sul territorio e sedimentare le esperienze.

8.2 NARRAZIONE PARTECIPATA DEI PATRIMONI CULTURALI: IL MUSEO USATO

Il processo di mobilitazione, di sforzo collettivo che porta avanti il museo in qualità di organismo culturale complesso, passa attraverso la necessità di porre le domande giuste al territorio e di interpretarle; il dialogo tra fruitore, spazio e oggetti va stimolato con iniziative diversificate tali da favorire un rapporto creativo e costante con lo spazio museo perché diventi strumento attivo di cultura: l'avvicinamento dei pubblici al patrimonio culturale non significa promuovere a tutti i costi un afflusso maggiore di visitatori, non si può standardizzare l'esperienza culturale concependo la fruizione del bene culturale come bene di consumo, ma attivando un processo comunicativo che trasmetta significati pensati e presentati tenendo conto dei diversi contesti.⁷⁶¹

Proprio in relazione alla costruzione di un atteggiamento positivo alla fruizione del patrimonio culturale, a creare una disposizione affettiva verso quest'ultimo e a come il museo può essere una risorsa formativa oltre la pratica didattica, in questo paragrafo verranno riportate alcune esperienze tratte dalla ricerca sul campo, tranne una di esse, che riguarda un'iniziativa del Museo ormai conclusa ma molto significativa la quale viene analizzata nel presente lavoro con precise motivazioni.

Oggi è quanto mai importante coniugare la catalogazione (tutela, conservazione) insieme con le necessità di partecipazione partendo dalle esigenze della popolazione di ritrovarsi in quel territorio e definire sul patrimonio quelle che sono le prospettive, i lineamenti di un processo di

⁷⁵⁹ Cfr. STRACCIOLI G., Aspetti pedagogici della didattica nei musei, in MOLTENI G. (a cura di), *Il museo delle esperienze educative*, pp.73-81.

⁷⁶⁰ “Conoscere per custodire” è una frase tratta dalla Bibbia: Gen 2, 19-20, emersa durante la discussione al Convegno di Gemona “L'inventario partecipativo” del 10-11 giugno 2013.

⁷⁶¹ Cfr. PRETE C., *Aperto al pubblico. Comunicazione e servizi educativi nei musei*, Firenze, Edizioni Edi Fir, 1996.

sviluppo locale. Oggi la catalogazione non è vista quasi mai come un processo ma sempre più come un procedimento che non ha alcuna interazione con la comunità che ha percezione diverse.⁷⁶² Soprattutto nel patrimonio immateriale la tutela necessita di dinamicità, di modalità diverse di interazione, in ogni bene culturale c'è in sé un elemento di affettività non statico e bisogna chiedersi quando è che l'interazione diventa espressione di volontà per intervenire sul territorio, diventa processo di trasformazione e quindi un processo di sviluppo locale. Non è detto che la tutela e la valorizzazione corrispondano al fatto che un bene culturale in sé abbia, di per sé, una destinazione culturale, può avere anche una destinazione socio economica, in quel caso è comunque un bene meritevole⁷⁶³, perché rivela un processo in cui la popolazione, o vari attori locali, pensano che lì vada innescato un processo di volontà condivisa di valorizzazione, perché lì c'è una prospettiva che si innesca nel presente e nel futuro. L'innovazione è dare una costruzione condivisa di conoscenza: ora i processi partecipati sono una pratica d'avanguardia (gli ecomusei lo dovrebbero fare sempre) ma anche altre forme museali più sensibili (dato che devono mediare) acquisiscono questi processi partecipativi a partire dall'assunto che il patrimonio è processuale non sostanziale.

Il primo progetto esaminato vede il Museo di Seravella che si fa partner di un'iniziativa che non parte da lui ma dalle istituzioni amministrative comunali della zona, in un processo si *empowerment* che coinvolge sempre le giovani generazioni in un'ottica di acquisizione di conoscenza, sviluppo di abilità e possibilità di confronto sociale intergenerazionale. In questo caso il Museo entra in un secondo momento, ma con dei risvolti interessanti e rientra sempre nella capacità che il museo etnoantropologico deve avere di saper leggere il territorio, capire cosa è meglio proporre o a cosa è meglio collaborare.

Il progetto in questione si intitola "*Noi nella realtà*", avviato l'estate 2013 da cinque comuni della zona del Museo: Sospirolo (capofila), Sedico, Santa Giustina, Cesiomaggiore e San Gregorio Delle Alpi (tutti comuni della cosiddetta "Destra Piave" in Val Belluna); il progetto è stato finanziato con una piccola somma dalla Regione Veneto e consiste nello svolgimento di attività di volontariato di diversa natura riservate a gruppi di giovani di età compresa tra i quattordici e i diciotto anni. Gli ambiti che hanno impegnato i volontari sono stati: ambiente e manutenzioni, biblioteca e pubblici uffici, sociale e educativo a seconda del territorio nel quale si svolgevano le attività. Il piano è partito alla fine di giugno 2013 ed è stato gestito in rete dai Comuni. Per tutti i Comuni tranne quello di Cesiomaggiore, entrato solo quest'anno, si è trattato di continuare, in forma diversa, un

⁷⁶² Questo argomento è stato affrontato nel convegno di Gemona già citato.

⁷⁶³ Con il termine, bene meritevole o complesso di beni meritevoli, si supera il ragionamento di bene puntuale, bene culturale come norma giuridica, *heritage* come eredità. Questo aspetto è stato sottoposto all'attenzione del Convegno di Gemona.

percorso iniziato già da diversi anni per promuovere la partecipazione attiva dei giovani residenti nella comunità locale.

Il progetto si è avvalso anche della collaborazione di un'Associazione locale *no profit* "Giovanni Conz" per le coperture assicurative dei partecipanti e dei tutor.⁷⁶⁴ Uno dei tutor al quale è stato affidato il progetto è Alessandro Dal Borgo, un professionista nel settore dei Servizi per la persona e la famiglia, formatosi all'Università di Psicologia di Trieste, residente a Sospirolo.⁷⁶⁵

Anche altri adulti hanno avuto un ruolo importante all'interno del progetto, affiancando i giovani nelle diverse attività per insegnargli le necessarie competenze e formarli: l'aspetto di confronto intergenerazionale era uno degli obiettivi del progetto, insieme a quello di dare la possibilità di vivere un'esperienza "nella realtà e con gli adulti", di approcciarsi al mondo del lavoro, per poter sviluppare nuove conoscenze e potenzialità, oltre che poter sperimentare i valori insiti nel volontariato.

Il numero di ragazzi che hanno aderito al progetto è stato di ventuno, per la loro attività erano previsti l'accreditamento di un certo numero di crediti scolastici e una piccola remunerazione simbolica.⁷⁶⁶ Naturalmente lo scopo del progetto non era certo quello di una prestazione retribuita, ma un'esperienza formativa in termini di impegno civile, aumento delle proprie conoscenze, gratificazione personale e collettiva per gli obiettivi raggiunti.

In concreto, i ragazzi sono stati impegnati durante il periodo estivo, in alcune attività di volontariato tra cui: per quanto riguarda la cura dell'ambiente, un gruppo di ragazzi si è dedicato alla manutenzione delle panchine del Museo di Seravella. Alessandro Dal Borgo ha affermato con molta convinzione l'entusiasmo riscontrato in tutti i ragazzi e le potenzialità del progetto.

L'interesse di chi scrive al progetto ha riguardato tre aspetti: il lavoro di manutenzione svolto al Museo (sei momenti, circa 40 ore, durante l'estate), l'occasione, a fine progetto, di una visita al Museo ma con aspetti particolari, l'intenzione del tutor, dopo aver conosciuto il Museo e la Direttrice, per il prossimo anno, di riproporre un progetto analogo ma utilizzando gli spazi esterni del Museo come base operativa (quest'anno era a Sospirolo) con uno stand fisso dove far eseguire ai ragazzi delle attività.

Per quanto riguarda i lavori eseguiti al Museo, si è prestata attenzione non tanto al lavoro in sé, meritevolissimo, ma all'atteggiamento dei ragazzi nei confronti del Museo: infatti si è evidenziato

⁷⁶⁴ Come affermato dalla presidente dell'associazione, Piera Arrigoni, il ruolo di supporto delle associazioni culturali in queste iniziative comunali sta assumendo un peso sempre più significativo e strategico. In questo caso senza un'adeguata copertura assicurativa, il progetto non avrebbe potuto diventare operativo. Si veda articolo sul Corriere Delle Alpi del 24 maggio 2013.

⁷⁶⁵ Colui con il quale si è parlato del progetto una volta conclusosi, durante una visita "particolare" di tutti i ragazzi al Museo il 13 settembre 2013.

⁷⁶⁶ Quantificata da Dal Borgo con: "Poco più di una ricarica telefonica".

un progressivo affezionarsi al luogo, alle persone che vi lavorano e all'esposizione e a ciò che rappresenta (i ragazzi potevano entrare nel Museo e visitarlo a piacere). Si è cioè verificato lo stesso processo di affezione riscontrato nei ragazzi dell'orto didattico, ivi compreso un muoversi con disinvoltura sia nel Museo che negli altri spazi percependoli come un po' "loro". Questo, unito al fatto di aver partecipato a un percorso collettivo, a una progettazione condivisa, coinvolgente che porta a riconoscere il valore dei luoghi e farli maturare e crescere.

In occasione della visita finale di settembre, il tutor aveva dato ai ragazzi il compito di girare liberamente per il Museo e gli spazi esterni scattando fotografie o girando filmati da inserire poi in un DVD di presentazione e relazione finale del progetto per le rispettive amministrazioni. In tale occasione, chi scrive, ha seguito alcuni ragazzi per le sale del Museo per osservare cosa veniva fotografato o filmato e perché. Questo doveva servire per confermare ulteriormente l'idea di un Museo senza barriere che avvicina il visitatore (in questo caso sono ragazzi che abitano nel territorio) al proprio patrimonio culturale permettendone una fruizione diversa, una diversa narrazione partecipata, definibile come *museo usato*.

Alle domande relative ai loro sentimenti nei confronti del Museo le risposte sono state molto chiare: "L'abbiamo conosciuto", "È un po' nostro", "L'abbiamo vissuto", ne parlavano come se fosse qualcosa di loro; nello specifico, si sono osservati, e si è potuto dialogare maggiormente, con due gruppi formatosi durante la visita: uno di sette ragazzi (cinque maschi e due femmine)⁷⁶⁷, e un piccolo gruppo di quattro ragazze⁷⁶⁸.

Del gruppo misto faceva parte un ragazzo in particolare, che più degli altri aveva voglia di comunicare le sue impressioni e trascinava gli altri, molto interessante il fatto che comunicassero cosa, secondo loro, doveva essere migliorato nell'esposizione (es. nella sala del filò il capogruppo sottolineava la necessità di specificare in qualche modo di notare la gestualità del narratore), nella sala dedicata al Brasile molti hanno affermato l'importanza di una stanza come questa nel Museo data la forte mobilità dei Bellunesi (quasi tutti hanno un parente emigrato), proprio in questa sala hanno deciso di girare un filmato con la telecamera mettendo come sottofondo sonoro il canto *Merica Merica*, avvicinandosi alle valigie per terra e indossando alcuni cappelli esposti (è stata proprio una delle occasioni che hanno dimostrato di non sentirsi affatto in un ambiente asettico e distante ma di essersi avvicinati ai contenuti del Museo); i ragazzi hanno tutti dimostrato molto entusiasmo al fatto che l'iniziativa avesse coinvolto il Museo perché gli ha dato l'occasione di percepirlo in modo diverso e gli ha anche offerto l'opportunità di "pensare ad alcune cose del nostro territorio in modo diverso".

⁷⁶⁷ Tra i 15 e i 17 anni, alcuni di loro mai stati al Museo prima del progetto estivo.

⁷⁶⁸ Tra i 14 e i 16 anni, già state al Museo più volte con la scuola.

Il gruppetto di ragazze è stato invece molto tempo nelle sale delle balie e nella sala Segni e parole, fotografando molto e sottolineando, come secondo loro, il *touch screen* multimediale con le particolarità linguistiche avesse un volume impostato troppo basso e come, in generale, tutte le postazioni multimediali andassero “migliorate”. Nel giardino di rose antico hanno girato un breve filmato riprendendosi a vicenda e intervistandosi sull’esperienza fatta. Le ragazze poi, si sono soffermate a raccontare, dopo una domanda precisa, come, ancora oggi, solo una parte della comunità (sono tutte di Cesiomaggiore), abbia capito l’importanza del Museo proprio “per il tipo di beni che custodisce e che si prestano a essere usati e così capisco di più”. Con l’espressione “parte della comunità”, non si riferivano ai più giovani, ma a una fascia trasversale che comprende diverse generazioni (citato il Gruppo Folk, la scuola, le insegnanti, alcuni ragazzi, alcuni adulti), affermazione che rivela come l’approccio e il valore attribuito al proprio passato e al proprio patrimonio culturale sia il risultato di complesse dinamiche che andrebbero esaminate approfonditamente e che, dipendono, in parte, dall’atteggiamento avuto nei confronti della valorizzazione della cultura materiale e immateriale nell’ambiente nel quale si è cresciuti.

Questo aspetto, rende ancora più pressante il bisogno di riconoscere le potenzialità come risorsa formativa dei musei etnoantropologici e la necessità di iniziative che portino il museo fuori le sue sale espositive (intendendo con questo non che gli oggetti debbano uscire dal museo⁷⁶⁹ perché le persone devono continuare ad andare al museo ed esperire la visita) o viceversa, come nel caso del progetto *Noi nella realtà*, portare attività al museo per aprire così nuove possibilità.

In riferimento a attività portate al Museo, in questo caso su proposta della Direttrice, si inseriscono una serie di iniziative apparentemente insolite, ma che invece si posizionano perfettamente in sinergia con le strategie di patrimonializzazione più complesse che i musei devono attivare nel loro ruolo di connessione e di avvicinamento nel costruire progetti di mediazione che fanno parlare il patrimonio culturale usando un linguaggio meno ortodosso. Si tratta di una serie di corsi che vengono svolti al Museo, non solo nel senso che si svolgono all’interno delle sale del Museo ma che coinvolgono il tema del prendersi cura del patrimonio dove tutto passa per il Museo, usato, vissuto. Il Museo propone, sostiene, offre supporto organizzativo, promuovendo una maggior sensibilità nei confronti delle risorse culturali a disposizione.

L’interesse di chi scrive nei confronti di queste attività si focalizza sul modo totalmente diverso di fruire del museo che diventa centro che stimola una maggior attribuzione di valore al patrimonio e coesione sociale.

⁷⁶⁹ Sempre più spesso si parla di iniziative dove si portano alcuni oggetti dell’esposizione in altre sedi come a scuola.

I corsi di *Disegnare le rose antiche al Museo di Seravella* sono iniziati a partire dal 2010 (questo è il terzo anno), si tratta di un corso che introduce all'iconografia botanica, in collaborazione con Patrizia Pizzolotto.⁷⁷⁰

La cooperazione della botanica con il Museo merita un maggior approfondimento: nasce già con la realizzazione della collana dei Quaderni del Museo e prima con quelli della Comunità Feltrina, per i quali Daniela Perco ha chiesto la realizzazione di alcuni disegni a china da inserire ai testi, la *partnership* è continuata anche per le prime mostre realizzate dalla Curatrice (es. quella della canapa e della lana al Castello di Feltre). Inoltre, quando per un certo periodo, c'è stato al Museo un punto informativo specifico del Parco Nazionale era stata realizzata una raccolta di disegni inerenti alla flora del Parco. Successivamente nacque l'idea di documentare, sempre attraverso disegni, le piante alimentari (un progetto portato avanti molto lentamente in base alle disponibilità economiche del Museo) e contemporaneamente la Direttrice propone al Parco (perché il Museo non aveva risorse) il progetto sulla biodiversità coltivata, incaricando Patrizia Pizzolotto di realizzare le tavole botaniche (alcune presenti oggi nella sala della biodiversità).

È proprio a questo punto che nasce l'idea di progettare un corso di iconografia botanica sulle rose antiche *del Museo al Museo*, come elemento non solo qualificante ma anche di valorizzazione del patrimonio della biodiversità (Fig.29,36).

Fin dal primo anno la proposta è stata accolta con entusiasmo, all'avvio del progetto è stato reso partecipe anche il comune di Cesiomaggiore organizzando una Festa della rosa e coinvolgendo la comunità locale. Il secondo anno (2012) la risposta è stata incredibile tanto da dover organizzare due corsi chiedendo l'intervento di un'altra insegnante, Renata Bonzo.⁷⁷¹

Dato il successo si è deciso di progettare nuovi corsi al Museo sempre però con un occhio rivolto alla missione di salvaguardia del patrimonio culturale e, nello specifico, rivolti al tema delle piante alimentari (varietà di mele e pere locali/ottobre 2011) e semi coltivabili (la biodiversità coltivata del fagiolo/ottobre 2012).

A uno dei corsi ha partecipato una giovane artista locale, Silvia De Bastiani⁷⁷², con la quale si è organizzato, proprio nel 2013, un nuovo corso sul paesaggio delle Dolomiti dipinto dal vero ma che

⁷⁷⁰ Laurea in Scienza Naturali, con tesi in Botanica, all'Università di Padova. Dal 1997 collabora con istituzioni scientifiche realizzando illustrazioni botaniche con finalità didattiche-divulgative o scientifiche. È tra i soci fondatori di Floraviva (Associazione nata nel 2004 per diffondere la conoscenza della pittura botanica). Da alcuni anni si dedica allo studio e alla divulgazione di temi relativi a storia, funzioni e significati specifici dell'illustrazione botanica scientifica.

⁷⁷¹ Laurea all'Accademia di Brera di Milano. Ha lavorato per molti anni come illustratrice per l'editoria e la pubblicità. Avvicinatasi alla pittura botanica ha fondato con altri artisti l'Associazione Floraviva. Ha insegnato pittura botanica all'Orto Botanico di Brera.

⁷⁷² Conseguito il Diploma in Pittura presso l'Accademia delle Belle Arti di Venezia e la laurea specialistica in Arti Visive e Discipline dello Spettacolo presso la stessa Accademia. Dal 2008 collabora con la cattedra di Anatomia Artistica del Prof. Mauro Zocchetta sempre all'Accademia di Venezia ed è docente di corso libero

prevede una giornata di corso introduttiva al Museo (anche in questo caso la missione del Museo è stata rispettata, si deve infatti ricordare che il Museo nella sua intitolazione completa comprende il Parco Nazionale delle Dolomiti e fa parte della Rete dei Musei delle Dolomiti, il paesaggio culturale e naturale è parte integrante della sua missione).

Per quanto riguarda la ricerca sul campo⁷⁷³, l'osservazione partecipante ha portato alla formulazione di alcune riflessioni: l'idea di organizzare corsi al museo non è una novità nel panorama museale, ma i temi scelti per i corsi a Seravella lo sono almeno a livello regionale. Inoltre non si tratta mai di semplici lezioni, includono lezioni introduttive o di approfondimento mai banali (ad esempio nel corso sui semi coltivabili è stato chiamato un agronomo per tenere una lezione introduttiva sulla biodiversità del fagiolo, nel corso sulle piante alimentari è venuto un altro agronomo per una lezione sulle varietà di mele antiche locali).

Per le persone che hanno partecipato, il museo è stato vissuto in maniera diversa, al di là del fatto che tutte hanno visitato il Museo e ripetutamente, cioè ritornandoci e portando altre persone, si è creata un'affezione per cui queste persone seguono molte attività al di là dei corsi (conferenze, presentazione volumi, mostre temporanee), si sono creati dei gruppi attenti a quello il Museo propone perché ne “hanno compreso il valore”. I corsi al Museo sono anche considerati degli importanti momenti di socializzazione, di rilassamento, di concentrazione e di confronto.

Dato che i corsi si svolgono durante i fine settimana si è anche cercato di notare se la presenza dei corsisti nel Museo durante le ore di apertura al pubblico potessero in qualche modo “disturbare” i normali visitatori: data la particolare natura dei corsi infatti le uniche sale adatte sono l'atrio di ingresso e la sala del *larin*. In generale, durante l'osservazione sul campo, non è mai stato segnalato alcun problema da parte dei visitatori che anzi si sono sempre avvicinati con interesse e curiosità.

di Acquarello all'Accademia di Belle Arti di Verona. Si occupa anche di grafica d'arte e ha partecipato a numerose esposizioni.

⁷⁷³ Si riportano di seguito le occasioni di rilevamento avvenute durante la ricerca sul campo: Corso disegnare le rose antiche al Museo di Seravella 31 maggio, 1-2 giugno 2013 (limitatamente al 31 maggio e 2 giugno) 15 partecipanti numero massimo consentito per essere seguiti da una sola insegnante ma le prenotazioni erano il doppio; Corso Paesaggio delle Dolomiti dal vero 14-16 giugno 2013 (limitatamente al 14 giugno in quanto il corso prevedeva poi uscite sul territorio) 9 partecipanti; Corso disegnare le rose antiche al Museo di Seravella: le rose d'autunno 25-27 ottobre 2013 (limitatamente al 25 ottobre e al 27 ottobre) 10 partecipanti. Oltre all'osservazione partecipante, in momento nel quale è stato possibile scambiare alcune opinioni con i partecipanti è stato durante “le pause caffè”, pause divenute leggendarie nel corso degli anni perché alcune partecipanti che ritornano ogni anno portano sempre biscotti fatti in casa da accompagnarsi con il caffè preparato dalla Direttrice. Normalmente il caffè è servito nel giardino pensile del Museo sotto al *berceau* creando un momento di condivisione molto piacevole e apprezzato.

Nel parlare con i partecipanti⁷⁷⁴ è emersa la loro consapevolezza di interagire con il proprio patrimonio culturale e con il loro territorio in modo diverso (tutti ritengono che la raccolta di rose antiche presenti al Museo non sono solo un elemento scenografico o puramente estetico, sono tutti ben consapevoli della ricerca effettuata per il recupero e la tutela di ogni singola varietà e del valore simbolico che queste rose hanno all'interno delle dinamiche di valorizzazione), questo ribadisce la convinzione che il Museo agisce non solo come centro d'interpretazione, ma diventa un centro di incontro che coinvolge alcuni starti di comunità locale trasversale dai più piccoli (come visto per i progetti precedenti) agli adulti.

Il Museo non viene mai percepito come un contenitore ma come strumento di condivisione del patrimonio culturale aprendo delle finestre/opportunità di comprensione, approfondimento, avvicinamento, condivisione ma sempre lasciando spazio alle persone di potersi affacciare o meno, è chiaro però che dopo, una volta affacciati, quanto e quanto lontano guardare spetta solo al soggetto interessato, il Museo non può mai imporsi. Il museo ha essenzialmente un ruolo di stimolo, deve dare degli *input*, può arrivare fino a un certo punto di questo percorso, l'importante è che il museo accresca e stimoli il desiderio di sapere e la curiosità, poi il fatto che tutti rispondano e con che modalità, non è un aspetto che può controllare, può solo *accompagnare* e lasciar fare.

Per quanto riguarda i corsi al Museo è in programma a primavera 2014 un corso sulle cortecce⁷⁷⁵ (inserisce nella volontà del Museo di approfondire le sue ricerche sul bosco e la cultura collegata), e di iniziare dei corsi sui lavori artigianali dedicando particolare attenzione a attività che stanno scomparendo e che hanno avuto importanza, anche sul piano dell'identità, nel territorio bellunese, ma offrendo sempre un valore aggiunto in più rispetto ai già molti corsi organizzati altrove: lo sguardo antropologico. Si deve anche segnalare che da quest'anno, dato il successo dei corsi guidati dalla Pizzolotto e dalle numerose richieste pervenute al Museo, è iniziato anche un corso di preparazione al disegno botanico *Forme e colori tra natura e cultura* con programmazione più lunga (comprende cinque incontri, di venerdì, dal mese di novembre a febbraio)⁷⁷⁶ mentre l'anno prossimo il corso di disegno di rose di maggio si concluderà con una conferenza tematica e con un evento ancora da programmare.

Come già sottolineato la presenza di corsi al museo non rappresenta una novità nel panorama museale, ma mentre per molti casi, il museo fornisce solo lo spazio logistico, in questo caso il museo non dà solo lo spazio ma si prodiga a organizzare un valore aggiunto in accordo alle sue

⁷⁷⁴ Come già detto, si è trattato sempre di colloqui informali e mai preparati a priori, durante le pause caffè o prima dell'inizio del corso. Si è volutamente cercato di far apparire la presenza di un'osservatrice il meno intrusiva possibile, invece con la docente, Patrizia Pizzolotto, e la Direttrice ci sono stati momenti di confronto più puntuale a più riprese.

⁷⁷⁵ Con Silvia De Bastiani come docente.

⁷⁷⁶ Al quale chi scrive ha partecipato in una sola occasione, il 13 dicembre 2013.

attività di ricerca scientifica e di salvaguardia (es. nel caso mele antiche o della biodiversità coltivata, o, per quanto riguarda le rose antiche si deve sottolineare che in questo caso il roseto ha un valore culturale materiale e immateriale: dietro ogni singola pianta di rosa presente c'è una ricerca sul territorio, una raccolta di testimonianze orali di grande importanza). Le persone che vengono ai corsi percepiscono questo *surplus* unito al fatto, fondamentale, che il Museo si pone sempre in forma dialogica e relazionale e questo è estremamente apprezzato.

A questo punto è necessario riportare un'iniziativa ormai conclusa ma molto significativa ai fini del presente capitolo, e che quindi va menzionata: si tratta del progetto denominato *Montagne di cibo. La cucina veneta tra storia e memoria*, progetto che nasce da un programma di accordo con la Regione Veneto nel 2009/2010 rinnovato per il 2010/2011⁷⁷⁷. Perché parlare del progresso? Prima di tutto per dimostrare che l'atteggiamento del Museo descritto fino ad ora non è un elemento recente, ma fa parte di un progetto di lungo periodo ormai consolidato, secondo perché chi scrive aveva avuto modo di vederne alcuni sviluppi visitando la mostra temporanea, nata proprio grazie al progetto, e in tale occasione, aprile 2011, chi scrive aveva parlato con la Direttrice del progetto e del Museo in generale: ed è da allora che è nato l'interesse verso la museografia etnografica e dei patrimoni culturali che ha portato poi alla decisione di una tesi di laurea su tali argomenti. Questo è un esempio personale che testimonia il ruolo di stimolo del Museo, l'aver aperto una finestra per permettere poi, al singolo, di affacciarsi e decidere quanto e cosa guardare.

Il progetto è iniziato nel 2009 con una campagna di ricerche in tutto il territorio veneto il quale ha comportato la valutazione delle situazioni gastronomiche tradizionali ed esistenti con la collaborazione dello storico Danilo Gasparini⁷⁷⁸, questa ricerca si è unita a un'altra ricerca portata avanti dal Museo sull'alimentazione nella provincia di Belluno che in realtà era iniziata già nel 2003 in relazione ai rilevamenti necessari per gli allestimenti del Museo. In concomitanza si è provveduto a progettare e allestire una mostra temporanea nel Museo dal titolo *Cibo in forma* per la quale Iolanda Da Deppo⁷⁷⁹, Danilo Gasparini e Francesco Antoniol⁷⁸⁰ sono stati incaricati di fare delle ricerche da un lato alla storia dei batti-rame e delle miniere di Val Imperina e sull'uso dei rami in cucina in tutto il Veneto. La mostra è stata inaugurata il cinque dicembre 2009.⁷⁸¹

⁷⁷⁷ Per approfondimenti si veda LR 7/99 art.51 dal sito ufficiale della Regione.

⁷⁷⁸ Docente all'Università di Padova di Storia dell'Agricoltura e Storia dell'alimentazione, è stato Direttore dell'EHESS École de haute études en sciences sociales di Parigi, docente presso il Master di Ca'Foscari Venezia in "Cultura del cibo e del vino".

⁷⁷⁹ Antropologa e museologa attualmente coinvolta anche nel progetto *AdMuseum* con il GAL Alto Bellunese.

⁷⁸⁰ Archivista.

⁷⁸¹ La mostra doveva chiudere il 5 dicembre 2010 ma è stata prorogata per tutto il 2011 con il rinnovo dell'accordo di programma.

Il percorso espositivo mette in luce, per un arco temporale compreso tra il secolo XVIII e i giorni nostri, la relazione tra preparazione, presentazione del cibo e recipienti: stampi in rame. La mostra occupava due stanze di grandi dimensioni situate presso gli annessi rustici della villa padronale, di fianco agli uffici del Museo.⁷⁸² Nell'allestimento era facilmente percepibile la una fase di ricerca: attraverso fonti bibliografiche, storiche, iconografiche, antropologiche si potevano comprendere le ragioni della presenza e della persistenza del rame in cucina, la provenienza (presenza di una miniera in Val Imperina), l'uso degli stampi e come "il cibo in forma", cioè la presentazione estetica del cibo, fosse un indicatore sociale, un valore aggiunto; molti i riferimenti alle opere di Scappi e di Artusi. Si è trattato di un percorso complesso e articolato il cui risultato è stato una mostra molto sofisticata negli allestimenti puntando, come per l'esposizione permanente, su una narrazione etnografica e una mediazione che comprendeva gli oggetti, documenti visivi di vario tipo (fotografie storiche, attuali, cronofotografie, riproduzioni di stampe e quadri d'epoca, libri di ricette) e sonori.

Dopo questa prima fase sono iniziati dei nuovi percorsi di ricerca condotti sempre da Iolanda Da Deppo, Daniela Perco e con la collaborazione di Francesco De Melis e Dario Ruta⁷⁸³ per la parte relativa alla documentazione filmica e fotografica. Nel corso di questa fase si sono individuati delle tematiche ritenute più rilevanti che sono diventate oggetto di altrettanti seminari tenutosi presso il Museo con la partecipazione di studiosi e operatori del settore.

Il principio con il quale sono stati progettati e organizzati dalla Direttrice questi seminari era quello di mettere insieme persone con punti di vista diversissimi: agronomi, esperti in tecniche alimentari, antropologi, storici, imprenditori nel settore dell'alimentazione e altre persone addette ai lavori, alla fine del seminario si proseguiva con un evento particolare: una cena allestita nelle sale della mostra temporanea con, in alcuni casi, un intrattenimento; cena e intrattenimento erano sempre in relazione strettissima con il tema del seminario. L'aspetto interessante, oltre al seminario, era proprio la continuazione dell'incontro con una cena che richiamava, nel menù⁷⁸⁴, i temi trattati e

⁷⁸² Tutti gli esemplari esposti appartengono alla collezione di Elio Dal Cin antiquario nato a Sacile nel 1909, raccolse tra gli anni '50 e gli anni '60 del Novecento circa un migliaio di pezzi provenienti dal Friuli occidentale e dal Veneto orientale. Per la mostra sono stati selezionati 250 pezzi attinenti al tema alimentare, i pezzi più antichi risalgono al XVIII secolo. I pezzi della collezione sono stati concessi gratuitamente al Museo che ha provveduto alle coperture assicurative e all'allestimento.

⁷⁸³ Laureatosi in discipline antropologiche presso l'Università La Sapienza di Roma, specializzatosi poi al Politecnico delle Arti-Scuole Civiche di Milano in fotografia e ripresa cinematografica, lavora nel campo cine-televisivo ma collabora spesso con la Soprintendenza dei Beni Culturali e diverse istituzioni museali.

⁷⁸⁴ La preparazione era affidata a un catering ma tutto il menù era costruito in accordo con il Museo, individuando pietanze tradizionali o utilizzo di prodotti locali o della Regione in accordo con i diversi temi via via trattati.

rappresentava, come sottolineato dalla Direttrice, un momento conviviale molto interessante per la presenza di persone da tutte il Veneto con possibilità di scambio e di confronto.⁷⁸⁵

Uno dei risvolti più positivi di questi incontri era la grande partecipazione a livello regionale e non solo, alcuni partecipanti infatti portavano ospiti da zone della Regione i quali, difficilmente senza queste occasioni, avrebbero mai conosciuto il Museo; nello stesso tempo hanno fatto conoscere meglio il Museo a livello provinciale: questo è uno di quei momenti di relazionalità che tutti i musei devono promuovere, come accennato⁷⁸⁶, nel museo costruire delle relazioni, di ogni tipo, sono una parte fondamentale perché poi, nel lungo periodo possono portare dei risultati.⁷⁸⁷ Questo tipo di organizzazione ha consentito alla mostra di essere vista da persone diversissime e di produrre effetti in linea con la missione del Museo: esperienze, formazioni diverse, che permettono di riflettere in modo differente intorno agli stili e ai saperi alimentari, di dare stimoli, creare una raggiera e avvicinare così persone che forse normalmente non metterebbero piede nel museo.

È indubbio che la scelta dell'alimentazione come tema è stata una mossa azzeccata: è un elemento di convivialità e di avvicinamento e permette la promozione: in questo modo attraverso il Museo si riesce ad ottenere anche una valorizzazione del territorio⁷⁸⁸; è una finestra che si apre a diverse possibilità. Le scelte museologiche alla base in questo caso specifico mettono definitivamente la parola fine all'idea che un museo di cultura popolare sia solo "rustico", il connubio tra offerta

⁷⁸⁵ Si riporta lo storico degli eventi, in modo sintetico, citando solo alcuni dei partecipanti ai seminari, per ovvie ragioni di brevità. 26 marzo 2010 *Il mais e le polente*, seminario interventi di Danilo Gasparini, Stefano Sanson. Cena a tema e performance (*Polenta con brio* di Paola Brolati). 24 aprile 2010 *La biodiversità tra natura e cultura*, presentazione della sezione dell'esposizione permanente dedicata alla biodiversità (frutto di una collaborazione tra Museo, Parco nazionale delle Dolomiti bellunesi, Istituto di Stato per l'Agricoltura di Feltre), a seguire un seminario che ha visto la partecipazione, tra gli altri, di Nadia Breda, dedicato alla biodiversità ed all'etnobotanica. A seguire cena a buffet nel Museo sul tema e performance di canto e teatro prima, durante e dopo la cena (*Pomo-Pero* con Maria Giovanna Simbula). 14 maggio 2010 *Il rame in cucina*, seminario con, tra gli altri, Danilo Gasparini, Tobia Scarpa, Anna Lante. Seguire cena a tema con intrattenimento musicale. 13 giugno 2013 *Pecore e pastori. La biodiversità in movimento*, seminario con la partecipazione di Emilio Pastore, Guido Rosada, Giovanni Kezich. Seguire cena a tema. Nel pomeriggio serie di attività didattiche per adulti e bambini curate dalle educatrici Serenella Bergamin, Tatiana Zanette e Laura Somnavilla, mercatino di prodotti biologici del Parco, esposizione di balle di lana tinta dell'Antico Lanificio Paoletti di Follina. 29 ottobre 2010 *Marsoni, trute, gambri...nei laghi e nei fiumi del Veneto*, seminario sulla fauna ittica del Veneto e la tradizione alimentare con intervento, tra gli altri, di Elisa Bellato e Iolanda Da Deppo. Seguire cena nel Museo sul tema. 26 novembre 2010 *Le api e il miele*, seminario che ha visto la partecipazione di Sylvie Coyaud. Seguire cena a tema e performance musicale di Federica De Col e Lavinia Lasen. 25 febbraio 2011 *Caffè e cioccolato*. Seminario con Fabrizia Lanza, Tiziana Plebani. Cena a tema. 1 aprile 2011 *Latte e formaggi* seminario con Cesare Poppi. Cena a tema. 6 maggio 2011 *Il divin porcello*. Seminario con Adriano Favole. Cena e performance (Paola Brolati e Charlie Gamba). 3 giugno 2011 *Pane e pasta ...rose*. Seminario con Giovanni Kezich, Iolanda Da Deppo. Cena a tema e performance. Uno dei rammarichi della Direttrice è quello di non aver documentato i seminari.

⁷⁸⁶ Come già enunciato nel quinto capitolo, pag. 154.

⁷⁸⁷ Tra l'altro, nel periodo di programmazione di questi eventi e quello successivo, le visite al Museo si sono intensificate grazie al passa parola di molti intervenuti. Ma questo è solo uno dei risvolti possibili.

⁷⁸⁸ Non solo in termini di patrimonio culturale, ma di risorse locali attuali, di piccola impresa e di aziende artigianali del territorio.

culturale e gastronomica esce dagli schemi classici ma si rivela vincente, funziona, a patto però che alle spalle vi sia una professionalità tale da alimentarla costantemente con nuove idee e progetti caratterizzati da rigore scientifico.

Il coronamento del progetto ha visto la produzione di dieci film etnografici sull'alimentazione con ricerca connessa⁷⁸⁹ e la realizzazione di un volume *Montagne di Cibo. Studi e ricerche in terra bellunese*⁷⁹⁰, presentato al Museo il 24 maggio 2013. Questa fase del progetto ha permesso quindi di documentare in modo puntuale alcune consuetudini alimentari del Veneto, e di valorizzare o approfondire ricerche agronomiche, storiche e antropologiche che il Museo o singoli studiosi che hanno partecipato alla realizzazione del volume, hanno condotto negli anni nella Provincia bellunese.

8.3 LA TRADIZIONE SIAMO NOI: PROMUOVERE INTERPRETAZIONI PER PRODURRE PATRIMONIO.

Nel corso del primo capitolo, citando Luca Baldini, si è condivisa l'opinione dell'esistenza del museo come presidio attivo della tutela, evidenziando la sua trasformazione da luogo della conservazione a centro di interpretazione in chiave ambientale, entro la quale il museo trova nuove ragioni d'esistere e inedite logiche operative. È proprio quest'ultimo punto che si è cercato di dimostrare nel presente capitolo. Nel primo caso abbiamo a che fare con un ruolo storico dell'istituzione-museo, anche nel secondo caso, in buona parte, si è in presenza di qualche cosa che, anche se non ben definito, è in parte sempre esistito nella storia del museo: la dimensione locale (non localistica) dei musei, etnoantropologici in particolare, li rende, "naturalmente", un ideale centro di interpretazione in chiave territoriale (anche se è stata la museologia della metà del XX secolo a sancirne ufficialmente questa caratteristica).

Il museo ha quindi sempre avuto, nel suo DNA, la vocazione a formare attraverso il patrimonio, a riflettere in pieno sul rapporto tra luogo e storia del luogo, valorizzando ma anche tutelando le culture e le identità locali. Questo è un punto di fondamentale importanza ricordato anche nella definizione ICOM.

Nel caso del Museo di Seravella e dei progetti in esame, il museo si trova a svolgere questa funzione favorito dalla prossimità e dalla possibilità concreta per il visitatore di contestualizzare i

⁷⁸⁹ Le anguille del Sile; Le paste ripiene delle Dolomiti; Lo spiedo nella terra del prosecco; I dolci di Santa Apollonia; Polente cimbre dell'Altipiano di Asiago (la *considera*); Pesci della laguna veneta (*sarde in saór*); Pesci delle Valli lagunari; Paste all'uovo del Vicentino (*bigoli, gargàti, taiadèle*); Pani e dolci della pianura rodigina (*coàri, pinsa de patate mericane*).

⁷⁹⁰ DA DEPO, D. GASPARINI, D. PERCO (a cura di), *Montagne di Cibo. Studi e ricerche in terra bellunese*, Belluno, Provincia di Belluno Ed., 2013.

beni culturali in modo semplice e naturale semplicemente uscendo dal museo stesso: purché il museo collabori e si faccia propulsore di iniziative.

Essere un luogo di riscoperta e di riattivazione e non solo di rimpianto fa parte della missione di ogni museo oggi ma spesso deve farlo “di ribalzo”, mirando a colpire l’altra sponda per centrare l’obiettivo⁷⁹¹ di farsi istituzione viva che offre un luogo dove incontrarsi, dare il meglio di sé, promuovere attività, sollecitare interessi diversi.

Oggi la partita del patrimonio culturale si gioca sul conservare ma evolvendosi e la responsabilità del museo nella produzione e non solo nella conservazione di cultura è ormai ineliminabile.⁷⁹²

Il riconoscimento pubblico di quello che i musei etnoantropologici fanno non passa solo per “i beni” conservati ma per il fatto che permettono ai visitatori di conoscerli, la scommessa oggi è sul come portare al museo le persone, come farle avvicinare alla realtà dei musei DEA, a cosa fanno, come lo fanno, perché lo fanno e all’importanza per il pubblico della loro esistenza “vicino a casa”. Una delle possibili risposte a questa sfida è quella di dare un ruolo attivo e dinamico ai pubblici e non quello di spettatori statici ma di coinvolgerli in un processo di valorizzazione e gestione (*ergo* una tutela attiva) vista come una rete di opportunità come nel caso dell’orto didattico.

Se gli oggetti del museo hanno un significato simbolico che la comunità attribuisce loro⁷⁹³, il museo si rinnova, si rielabora, si reinventa con la comunità stessa e costruisce fasci di relazioni simboliche con parte della comunità locale, trova cioè sul territorio persone che ci credono e portano al museo le loro energie, in modo propositivo: ecco che nasce la comunità d’eredità.

Quello che si è cercato di dimostrare è come il Museo di Seravella sia riuscito a raggiungere uno degli obiettivi primari della museologia etnografica/antropologica contemporanea: quello di mettere in relazione gli oggetti (materiali o immateriali) custoditi con i luoghi da cui derivano e che, con le dovute trasformazioni, esistono ancora oggi sotto gli occhi della comunità locale. Questo, a parere di chi scrive, significa che il Museo è riuscito a farsi *strumento esplicito di identificazione sociale e di comunicazione*, caratterizzando la realtà museale in cui si trova inserito, acquisendo una sua specifica identità. In aggiunta, questo significa che il museo ha bisogno sia del suo volto interno, sia del suo volto esterno (il che non significa necessariamente configurarsi come ecomuseo o musei all’aperto) in cui la comunità può esperire in prima persona: tutto quello che il

⁷⁹¹ Si perdoni questa metafora presa dal gioco del biliardo, maturata nel corso di un colloquio con Giovanni Kezich, Direttore del MUCGT, proprio in riferimento alle possibilità di azione del museo.

⁷⁹² Si condivide a pieno perciò l’affermazione di Marc Augé: “Il solo mezzo di conservare un patrimonio è permettergli di cambiare”, affermazione in linea con il pensiero di De Varine. La frase di Augé è riportata in MAGGI M., *Musei alla frontiera. Continuità, divergenza, evoluzione nei territori della cultura*, Milano, Jaca Book, 2009, pag. 89. L’autore a sua volta cita M. AUGÉ, *Non luoghi e non memorie*, in *La Stampa*, 13 maggio 2007, p. 35.

⁷⁹³ I semiofori di Pomian, già più volte citati, si veda nota 453 a pag. 158.

museo può fare risulta inutile se non è in grado di far rapportare il visitatore di qualunque età con quanto accade oggi nel suo territorio e con ciò che può accadere domani.

Seravella ha dimostrato di essere in grado di rappresentare una ricchezza per il futuro diventando punto di riferimento e di stimolo per la crescita personale. Il fiorire di molte iniziative tra le quali, quelle descritte nei paragrafi scorsi, testimoniano e sono espressione di quella vitalizzazione di cui parla la Convenzione UNESCO la quale, non è forse bisogno di un'esistenza culturale condivisa, un dar voce a un valore condiviso, un far parlare il patrimonio culturale *usando* il museo in modo partecipativo e relazionale?

La ricerca sul campo ha evidenziato uno sforzo di comunicazione costante con il territorio, un'opera di mediazione culturale locale che non passa per grandi numeri di bilancio: si era già fatto notare come non necessariamente la garanzia di un *tot* numero di visitatori che acquistano il biglietto sia un parametro di riferimento affidabile per considerare un museo vincente o meno.

Nel caso specifico, e in generale per comunità locali e musei DEA, è il processo di mobilitazione, il numero di energie e di sforzi che il museo riesce a portare a sé (come centro di gravità) e a restituire (come fucina, presidio) che conta più della collezione che custodisce, la quale rappresenta solo la parte visibile dell'iceberg; le potenzialità che vanno oltre la redditività diretta e immediata.

A questo punto si hanno alcune risposte a domande che diversi testi si chiedono con insistenza riguardo alla patrimonializzazione: è vero che il museo decostruisce e ricostruisce memorie (vedi la parte interpretativa e riflessiva della ricerca e dell'allestimento del discorso museale, la responsabilità di chi si prende in carico la patrimonializzazione), le conserva, le trasmette, le valorizza. Per chi? Per farne cosa?⁷⁹⁴ Se le memorie dell'uomo non si legano a quelle del territorio di riferimento, la dimensione sociale e antropologica del museo svanisce. Si può essere perfettamente in regola con tutti gli standard ma se non si fanno le giuste domande al territorio e non si è in grado di interpretarne le risposte la missione del museo è fallita, solo così il museo da luogo delle memorie diventa costruttore di memorie nel futuro.

Il Museo, come descritto da Maggi e da De Varine, gioca così un ruolo multiforme non solo nel creare un'immagine complessiva del patrimonio culturale (non statica, ma di un patrimonio in perenne trasformazione), ma i detentori di quel patrimonio vengono sensibilizzati e coinvolti nello sviluppo: partendo da un pregresso si costruisce nuovo patrimonio culturale. Il museo fornisce i mezzi intellettuali e scientifici di valorizzazione della risorsa al servizio della comunità di riferimento e permette la messa in comunicazione tra i diversi attori in gioco permettendo una riflessione sul valore del riconoscimento e dell'uso del proprio patrimonio.

⁷⁹⁴ Cfr. GRANET-ABISSENT A.M., *Le musée, façonneur de mémoire*, in *Le Monde alpine et rhodanien*, n.1-4, 2005, pp. 161-168.

Ma se è chiaro che per poter essere fruiti, i patrimoni materiali o immateriali viventi⁷⁹⁵ sul territorio vanno individuati, rilevati, raccolti e fissati su supporti, secondo una metodologia consolidata, è altrettanto vero per chi scrive che questo non basta, vanno, come dice il termine, vissuti ed esperiti ed è qui che entrano in gioco i musei come strumento di collegamento e condivisione altrimenti il patrimonio resta percepito come distante: catalogato, conservato, da non toccare. “Servono per riconnettere quella opacità di alcuni beni soprattutto immateriali, non percepiti, non riconosciuti come tali dalla comunità ma solo dai processi di patrimonializzazione istituzionali, si tratta cioè di mettere in atto processi di patrimonializzazione, “a metà strada tra soprintendenze e comunità locale”⁷⁹⁶, musei locali basati non già su collezioni di oggetti ma su identità, simboli, saperi e pratiche locali viventi.

Portare avanti progettualità di questo genere non è cosa facile e richiede necessariamente l’apporto professionale dell’antropologo, bisogna padroneggiare perfettamente i significati, i contenuti e il valore di ciò che si promuove (oggetto, territorio,...), la realtà locale deve essere il punto primario di riferimento e centro di azione, sviluppare rapporti con la propria realtà di appartenenza. Ecco perché è necessario lavorare a stretto contatto con la comunità locale e con i suoi attori sociali, attivando mediazioni e negoziazioni; in questo senso, si crei un’alleanza volta alla realizzazione di un museo concepito come il risultato di un lavoro comune, come un prodotto corale. È proprio dall’incontro fra l’antropologo e la comunità locale, dal loro interagire e riflettere vicendevolmente, che nasce il vero museo etnoantropologico e Seravella si sta sforzando di farlo.

Le strategie di azione e di realizzazione poi, possono essere molteplici, purché la parola d’ordine sia “partecipazione” (l’inventario partecipativo degli ecomusei, le esposizioni partecipate così care alla recente museologia, gli eventi o itinerari di scoperta e partecipazione promossi da musei locali, la didattica patrimoniale esperita attivamente...) ma “tarata” sul contesto locale, ascoltando le esigenze del territorio di riferimento. Forse questa forma di museo si sente stretta nella definizione del Codice Urbani ma sicuramente *questa forma di museo* è uno strumento di coesione e di condivisione del patrimonio culturale per la/le comunità d’eredità e forse, un domani, per tutta la comunità locale.

Si desidera riprendere una puntuale sollecitazione di Mario Turci, ripresa anche nel titolo del paragrafo: i musei servono innanzitutto a *promuovere interpretazioni per produrre patrimonio in*

⁷⁹⁵ I patrimoni viventi sono costituiti soprattutto da beni immateriali, definiti dall’UNESCO come “spazi culturali” ed “espressioni culturali” che non hanno una stabile consistenza sul territorio rappresentando, quindi, reali e potenziali beni sul territorio. Nel caso specifico di Seravella la biodiversità coltivata e naturale, le tecniche tradizionali di coltivazione, la raccolta di rose antiche sono patrimoni viventi.

⁷⁹⁶ Cfr. TUCCI R., Il patrimonio etnoantropologico fra musei e territorio, in I. TESTA (a cura di) *Strumenti per la comunità: ecomusei e musei etnografici*, Torino, Centro Stampa Regione Piemonte, 2006. pp. 68-71. Roberta Tucci lavora presso l’ICCD, attualmente si sta occupando della revisione della scheda BDM.

forme sociali di costruzione partecipata. I musei devono rompere la dicotomia istituzione/collettività, rinunciare a porsi al centro della relazione, dichiarare il loro bisogno di collettività: questo viene definito dall'autore "dono partecipativo". Questo è possibile solo attraverso due pratiche museali complementari: la descrizione del patrimonio (allestimento, ricerca) e la produzione di patrimonio (negoziare, prossimità, dono). Il patrimonio è l'ereditato che, se attivo e produttivo, può concorrere alla qualità della vita, ma se il patrimonio è di tutti, allora il patrimonio è dove c'è il dialogo con la comunità e il territorio. Il patrimonio attivo produce socialità e il museo deve porre la cura della relazione e dei valori di legame come risorsa fondamentale, deve sentire la comunità, predisponendo occasioni di costruzione patrimoniale.⁷⁹⁷

Questo è quello che Seravella cerca di portare avanti attraverso queste iniziative: un impegno intorno alle proprie risorse culturali per la scoperta del loro valore per la vita economica e sociale della comunità, cercando di far assumere una dimensione di protagonisti almeno a una parte della comunità, per salvaguardare il proprio patrimonio culturale come capitale simbolico di conoscenze ma anche di esperienze, soprattutto, rinnovabili: un'eredità in divenire, risorse per lo sviluppo futuro.

Le strategie di patrimonializzazione indicate nei precedenti capitoli evidenziano il rapporto tra museo, comunità e territorio locale, diventano così un elemento prezioso per valutare la riflessione di Lapicciarella Zingari⁷⁹⁸ che definisce il museo come luogo di contatto che raccogliere racconti complessi e proprio per queste narrazioni in movimento l'impresa museografica si configura come un processo continuo; il museo diventa uno strumento di familiarità con la propria storia culturale, questo significa mettere al centro dei processi di valorizzazione la trasmissione e la comunità stessa.

Seravella porta avanti una politica museale molto attenta alla domanda, all'incontro e all'ascolto del pubblico, ridefinendo i progetti e la comunicazione, individuando strade forse giudicabili insolite per portare al Museo i pubblici (come già detto per custodire bisogna conoscere ma per conoscere bisogna andare anche al museo).

Gli obiettivi spaziano dalla tutela attiva ESSERE MUSEO (es. progetto *Un Orto al Museo*), alla ricerca, all'interpretazione del patrimonio materiale e immateriale, allo sviluppo di una capacità del fare (nel senso già spiegato all'inizio del capitolo settimo) DIRE E FARE MUSEO (es. progetto *Montagne di Cibo*, progetto *Noi nella realtà*, Corsi di disegno botanico): tutte si incontrano per generare strategie di patrimonializzazione innovative e di qualità. Questo è il senso del distretto

⁷⁹⁷ Cfr. TURCI M., *Museo. Valori di legame e dono partecipativo. Appunti per una discussione*, in *Antropologia Museale*, n. 31, 2012, pp. 51-53.

⁷⁹⁸ LAPICCIARELLA ZINGARI V., *Patrimoni immateriali e diritto alla cultura* in *Ricerca folklorica*, n.46, 2011, pag. 98-99.

culturale evoluto suggerito da Baldini: un ambiente che genera qualità perché mette costantemente in cortocircuito livelli diversi del sapere.

Il Museo non è uno spazio da attraversare ma uno strumento per allenare la capacità di muoversi nel mondo (iniziative dell'orto didattico e progetto Noi nella realtà), si è notato un tentativo di andare al Museo come opzione per riempire di senso il proprio tempo individuale e sociale, il Museo è stato riconosciuto come interlocutore nella costruzione di un proprio progetto (fosse scientifico, educativo, formativo, di godimento), il Museo ha costruito strategie e pratiche di avvicinamento e di coinvolgimento (rivolte soprattutto a giovani utenti e a adulti), nell'adulto, come già esaminato parlando del *longlife learning*, questo avvicinamento avviene in particolare se la persona percepisce il valore delle cose, la portata e il senso del patrimonio culturale salvaguardato e può esprimersi e condividere, dare spazio alla sua creatività aggiungendo altre esperienze alla visita canonica e all'immagine del museo comunemente condivisa (i corsi di iconografia botanica ne sono un esempio).

Se ci si riferisce a alcuni studi sull'approccio al consumo culturale, i valori che determinano il senso delle esperienze si configurano normalmente per coppie dicotomiche: estrinseco (esperienza usata come mezzo per altri fini)/intrinseco; eteroriferito (condividere l'esperienza risemantizzandola)/autoriferito; attivo (manipolare oggetti, agire)/reattivo (oggetto agisce sul visitatore).

Nei pubblici, in particolare gli adolescenti e gli adulti attribuiscono maggior valore agli aspetti estrinseco, eteroriferito e attivo.⁷⁹⁹ Il confronto tra esperienze risulta fondamentale è a questa esigenza che Seravella cerca di rispondere: proponendo il Museo come strumento e non come fine della mediazione, introducendo strategie e pratiche che amplifichino la socialità e le possibilità di relazione, di coesione e di condivisione, promuovendo esperienze attive e interpretazioni per produrre nuovo patrimonio culturale.

⁷⁹⁹ Le coppie dicotomiche formano il cosiddetto "esagono esperienziale" di Holbrook. Per approfondimenti si veda: BOLLO A. (a cura di) *I pubblici dei musei*. Conoscenza e politiche, Milano, Franco Angeli Ed., 2008.

CONSIDERAZIONI FINALI

In questa ultima parte del lavoro, si riporteranno alcune considerazioni finali desunte dall'esperienza di campo in linea con quanto affermato sia nell'introduzione, sia nel corso dei diversi capitoli, come scopi e obiettivi della ricerca: partendo dal caso concreto e specifico di studio, il Museo di Seravella, si estenderanno alcuni aspetti della riflessione al museo etnoantropologico in generale ricordando, però, che il ragionamento si riferisce esclusivamente a musei DEA che si occupano di cultura tradizionale popolare i quali si riferiscono a un contesto locale e agiscono su un campo locale (escludendo quindi i musei a livello "nazionale" o regionale).⁸⁰⁰

Si auspica di aver evidenziato chiaramente nella seconda parte l'importanza del patrimonio culturale demoetnoantropologico, la sua complessità, specialmente in riferimento agli oggetti di cultura materiale tradizionale che si traduce in una polivocalità di storie, saperi, valori, idee, tecniche che si stratificano su essi, e nell'imprescindibilità di trovare, da parte dei musei che gestiscono tali beni, un linguaggio idoneo per trasmettere tale complessità tenendo anche conto della cultura immateriale e delle relative difficoltà di musealizzazione. Si spera anche di aver sottolineato il ruolo strategico che tali musei possono svolgere non solo all'interno delle loro mura, attraverso la costruzione di una narrazione museale e di una mediazione culturale da offrire ai visitatori, rivolta anche al di fuori delle loro mura, come istituzione che non si ferma alla conservazione delle memorie ma si fa strumento per la comunità, divenendo luogo di aggregazione e di produzione culturale, un'istituzione dinamica e in divenire, e proprio per questo di costante interesse per la disciplina antropologica.

Sempre nella premessa, si era posto come obiettivo di dimostrare come il museo etnoantropologico⁸⁰¹ potesse essere, un presidio di memorie nel futuro: il termine presidio è stato ritenuto, secondo chi scrive, il più idoneo da utilizzare, perché sottolinea la duplice azione del museo: da un lato la difesa, la salvaguardia delle memorie (attraverso diverse funzioni di conservazione, catalogazione, valorizzazione) ma dall'altro lato un ruolo di sostegno, di ausilio che si concretizza solo attraverso la costruzione di rapporti dialogici, partecipativi e di fruizione attiva, proprio perché, si occupa non solo dei beni culturali ma di chi, di quei beni, è l'erede.

⁸⁰⁰ Per estendere le riflessioni anche a tipologie di musei di maggiori dimensioni e/o a altre tipologie di beni, sempre demo-etno-antropologici, ma riferibili anche a dislivelli di cultura esterni extraeuropei o europei, sarebbe necessario un'ulteriore fase di ricerca apposita che non era contemplata nel presente lavoro.

⁸⁰¹ Da questo momento si dà per scontato che con questa espressione, o con il semplice termine "museo", ci si riferisce a musei di cultura tradizionale popolare materiale, immateriale e locali.

Entrando nello specifico della ricerca sul campo, nel quinto capitolo si sono individuate due modalità di identificazione culturale del Museo di Seravella da parte della comunità locale, tenendo in considerazione la relativa “giovane età” dello stesso: la maggior parte di quest’ultima identifica il Museo come un presidio simbolico, un luogo dove la propria memoria può essere custodita, salvaguardata, curata (nel senso già spiegato del termine inglese di *care*) tanto da verificarsi, ancora oggi, un flusso di oggetti che arrivano quasi mensilmente al Museo per essere custoditi, ma prima di tutto per essere raccontati; infatti un elemento interessante è rappresentato proprio dal bisogno di chi porta qualcosa, del fatto che la storia che l’oggetto porta con sé, non resti inascoltata; si è anche definito, in questo caso, il museo come luogo dove superare il lutto della perdita; questo fa sì che Seravella stia diventando, lentamente, per la comunità locale, un tratto distintivo della propria terra, un luogo rappresentativo non più tanto della tradizione di un’intera provincia, ma di quel luogo, di Cesiomaggiore e zone limitrofe, caricandolo anche di un sovrasignificato emotivo. La sola presenza del Museo sta diventando importante. Ma parallelamente a questa modalità, alcune parti di quella stessa comunità invece stanno già facendo un ulteriore passo aggiuntivo attribuendo un alto valore ad aspetti specifici del territorio, aspetti considerati importanti non solo da mantenere ma da trasmettere, cercando di contribuirvi direttamente, in prima persona. Queste piccole comunità di eredità, come sono state definite e descritte nel capitolo quinto, probabilmente con il passare del tempo, e grazie al costante lavoro di coinvolgimento del Museo, aumenteranno di numero ma nel frattempo fanno sì che il Museo diventi mediatore di nuovi significati simbolici e lo rendano un luogo vivo. Inoltre queste due modalità, anche se con sfumature diverse, fanno sì che aumenti il valore affettivo e l’attaccamento al luogo. Si è fermamente convinti che questi ultimi due elementi sono il primo e principale strumento per la tutela del paesaggio, del patrimonio culturale, della qualità della vita.

Naturalmente Seravella non ha tralasciato l’importanza della costruzione di un discorso museale a partire dalla sua collezione, discorso che però tenga conto sia della complessità dei beni custoditi, sia delle opportunità di allargare il discorso al territorio; le scelte museologiche e museografiche si sono tradotte in pratiche di narrazione etnografica, analizzate nel sesto capitolo, le quali hanno evidenziato che il Museo ha costruito una sua personalità ben distinta: non illustra oggetti ma restituisce idee scientifiche, relazioni, interrogativi, l’oggetto diviene lo strumento per mostrare un’idea, l’uomo che lo usa. Considerare il bene DEA come complesso, come fatto sociale totale, comporta infatti una minor enfasi all’aspetto materiale rispetto a quello simbolico, al posizionamento dell’oggetto non isolato ma in relazione dialogica con altri, una minor attenzione alle funzioni tecniche e alle qualità estetiche. Tutto ciò è presente a Seravella: gli oggetti sono densi

di pensiero di chi li ha posseduti, vissuti; nel Museo si indaga la sostanza e si ascolta la loro voce, così l'esposizione è partecipativa e invita al dialogo.

All'interno dell'analisi delle esposizioni permanenti si è prestata molta attenzione allo spazio nel quale trovano un punto di contatto sia il visitatore, che il curatore con la sua interpretazione, cioè lo spazio esistente tra la didascalia e l'oggetto: in quello spazio, dove il visitatore è attivo e si muove con i suoi scopi, si è individuata la possibilità dell'oggetto-risonanza, dove quest'ultimo riesce a comunicare con il visitatore al di là delle sue caratteristiche formali, ma evocando dinamiche culturali complesse. Durante la ricerca sul campo si è verificato che questo aspetto è molto soggettivo, ogni oggetto dell'esposizione possiede tale potenzialità, dipende da chi lo guarda, ma, durante l'osservazione, si è notato come alcuni oggetti, o gruppi di oggetti, presenti nell'esposizione, rientrano in questa categoria più spesso di altri: il tosta caffè nella sala del *larin*, il *larin* stesso, gli scarponi chiodati nella sala del pendio, una parte dell'allestimento della sala del Brasile composta da gigantografia e un insieme di oggetti, lo spaventapasseri da *bricoleur* nella sala della caccia. Oltre a questo elemento, si è cercato di capire come un oggetto musealizzato possa divenire oggetto-risonanza: questo è reso possibile solo attraverso la promozione di una precisa opportunità, quella di un'esperienza di conoscenza attiva. Questa esperienza attiva può avvenire solo e soltanto se il museo costruisce una narrazione etnografica che sia usabile, vivibile, cioè che coinvolga il visitatore in prima persona sollecitandolo con una stratificazione di più linguaggi comunicativi (oggetti, fotografie d'epoca e attuali concepite in un determinato modo, documenti visivi, sonori) e soprattutto abbattendo la normale barriera tra oggetto esposto e visitatore, permettendo un'interazione che preveda di avvicinarsi all'oggetto, comunicare con esso, possibilmente di toccarlo. I musei etnoantropologici, proprio per la tipologia particolare di beni custoditi, ben si prestano a questa possibilità che aumenta, in modo esponenziale, la possibilità di mediazione culturale e di comprensione del messaggio sotteso, oltre alla possibilità di incoraggiare la costruzione di proprie poetiche. Il Museo di Seravella contribuisce a pieno in questo senso, non tanto con un insieme di beni musealizzati e tesaurizzati, ma proponendo un itinerario conoscitivo, evocativo e fortemente comunicativo.

L'aspetto dell'esperienza conoscitiva attiva è stata valutata soprattutto in riferimento alla pratica didattica offerta da Seravella, la didattica rappresenta un elemento vitale in quanto la maggior parte dei visitatori del Museo è costituito da scolaresche. La progettazione di un'offerta che fosse valida e in linea con la missione del Museo è stato quindi un passo molto importante portando a costruire, a partire dal 2009, da parte di giovani antropologhe che svolgono l'attività di educatrici museali, una serie di percorsi didattici concepiti come occasione di esperienze etnografiche, dove la dimensione antropologica dell'incontro, del confronto con altre scelte

culturali, della riflessione critica sono imprescindibili. L'esperienza visita, attraverso l'attività didattica di Seravella, è concepita come una progettualità partecipata, come un'azione attiva di ascolto, di incontro, di relazione tra persone e oggetti: educatrice, insegnante, ragazzi, oggetti, Museo. In questo l'istituzione-museo è un luogo per eccellenza di incontro, dialogo, quando il museo si fa luogo di ascolto, da toccare, da usare, avendo sempre presente il territorio di riferimento come la materia prima e spazio di azione, con le diverse voci che lo attraversano, il museo diventa esperienza sociale per la comunità, o almeno per una sua parte.

Attraverso la pratica didattica, ci si apre al territorio, si guarda al proprio patrimonio culturale fuori delle sale del museo, si promuove una conservazione *in situ* intendendo, con tale termine, di mantenere vivo il legame con la tradizione e con la tutela del luogo che l'ha generata.

In particolare, nel riportare alcune note dall'esperienza di osservazione partecipante dei percorsi didattici, si è osservato come si cerchi di favorire un rapporto creativo e costante tra il Museo e ciò che contiene, la contemporaneità e il territorio: solo così si passa dal momento isolato della visita a uno strumento attivo di cultura (basti pensare ai citati percorsi incentrati sulla biodiversità naturale e coltivata, sugli stili alimentari, sull'emigrazione, sul vivere in montagna).

Inoltre si è portato all'attenzione l'impegno in prima persona del Museo in iniziative di lungo periodo, anche a livello europeo, che si concentrano espressamente sul miglioramento della proposta didattica e sulle più attuali tematiche di didattica museale quali l'accessibilità culturale e l'inclusione. Seravella in più ha sempre una logica d'insieme, di rete, facendosi promotrice di progetti che coinvolgono anche altre realtà museali della Provincia e non solo, seguendo un'ottica di complessivo miglioramento della proposta culturale e delle possibilità di sviluppo culturale, sociale e professionale che ne conseguono. Anche in questo caso, Seravella, dimostra come l'aspetto delle relazioni, non solo con i pubblici, ma tra istituzioni museali, sia fondamentale.

All'interno della costruzione di un rapporto dialogico con i pubblici e il suo territorio, si sono anche analizzate altre pratiche di valorizzazione, di patrimonializzazione, di narrazione etnografica partecipata promosse dal Museo: nel capitolo ottavo si è evidenziata la capacità comunicativa che il Museo è in grado di sviluppare in questo senso, attraverso iniziative che partono e/o convergono verso Seravella di fruizione attiva, attraverso una musealizzazione attiva del proprio patrimonio culturale che permetta una sorta di riappropriazione da parte di una parte della comunità locale, della propria cultura e del proprio territorio che diventano, in questo modo, accessibili.

Attraverso l'analisi di alcuni specifici progetti si è fatto risaltare come Seravella può svolgere un importante ruolo di connessione (ad esempio, i saperi tradizionali legati alla manutenzione del territorio) o un ruolo di collaborazione tra diverse iniziative che sul territorio, e in modo attivo, si

prendono cura del patrimonio culturale (*partecipazione* è ormai la parola d'ordine della museologia e museografia contemporanea); naturalmente il museo si fa carico di un'interpretazione dinamica della conservazione del territorio in cui cultura materiale, intangibile e paesaggio costituiscono un *unicum*. È stato interessante poi sottolineare come Seravella si stia attivando verso la costruzione di connessioni stabili tra salvaguardia, programmazione del territorio, scuola, e possibilmente anche turismo culturale, aspetto molto attuale nel panorama museale.

Nel dettaglio si è rilevato come, attraverso il progetto dell'orto didattico, il Museo non è più solo un edificio di raccolta di oggetti ma collabora a una visione di scuola più attiva, nella promozione delle risorse culturali, favorevole al lato esperienziale di avvicinamento a un bene che in questo caso non è tanto un oggetto materiale ma il proprio territorio, con i suoi stili alimentari, le sue risorse specifiche. Il Museo si è rivelato esso stesso risorsa formativa oltre la didattica⁸⁰², ha favorito il dialogo intergenerazionale (rappresentando un elemento di coesione) e il senso di appartenenza a un territorio: questo ha comportato che Seravella sia il luogo di contatto dove è possibile stabilire un rapporto tra territorio e popolazione locale, costruire un momento di autenticità su cui progettare uno sviluppo futuro, nuovi progetti di conoscenza del territorio (il prossimo progetto sul bosco di Seravella portato avanti dalla stessa scuola dell'orto didattico ne è un esempio) e servono per dare ai giovani un metodo di lavoro, una capacità di osservazione più competente e di dialogo costruttivo con le insegnanti.

Anche gli altri progetti descritti nell'ottavo capitolo hanno contribuito a sottolineare la capacità di Seravella nel rinnovare i propri contenuti ascoltando le richieste che provengono dalla comunità di riferimento: il progetto comunale di Noi nella realtà cui il Museo ha collaborato ha avvicinato il visitatore (in questo caso sono ragazzi che abitano nel territorio) al patrimonio culturale del Museo, permettendone una fruizione diversa, definibile come *museo usato*; i corsi organizzati dal Museo sono perfettamente in sinergia con le strategie di patrimonializzazione più partecipative (il primo passo per qualsiasi azione di valorizzazione è lo sviluppo di conoscenza e di affezione verso il bene da valorizzare) usando un linguaggio meno ortodosso. Si tratta di una serie di corsi che vengono svolti al Museo, non solo nel senso che si svolgono all'interno delle sale del Museo, ma che coinvolgono il tema del prendersi cura del patrimonio locale: tutto il processo passa per il Museo, usato, vissuto. Il Museo propone, sostiene, offre supporto organizzativo, promuovendo una maggior sensibilità nei confronti delle risorse culturali a disposizione. Di nuovo ritorna l'importanza della costruzione di relazioni (di ogni tipo), e di nuovo Seravella si pone come spazio per momenti di socializzazione, di rilassamento, di svago; aspetti che si ritrovano anche nel progetto pluriennale di

⁸⁰² Per il museo come risorsa educativa oltre la didattica cfr: DE VARINE H., *Le radici del futuro*. Chi scrive, come già spiegato nel settimo capitolo, preferisce utilizzare il termine "formazione" e suoi derivati a "educazione".

ricerca regionale Montagne di cibo, il quale condensa tutti gli elementi costitutivi dell'istituzione museo: ricerca, realizzazione di una mostra, programmi di documentazione, organizzazione di seminari che comprendevano punti di vista multidisciplinari, ma di nuovo, declinati con un aspetto peculiare che distingua Seravella nel panorama museale esistente: organizzazione di cene tematiche all'interno del Museo come momento di confronto e scambio, di cura delle relazioni e per avvicinare le persone al Museo e alle sue attività.

Questo punto appena citato offre la possibilità di ribadire un altro elemento che non è possibile trascurare: è fondamentale che un museo che voglia definirsi come tale, faccia ricerca, non farla significa essere luogo di raccolta e non istituzione. Ma per muoversi in tal senso il museo deve essere sostenuto e non solo idealmente, moralmente ma finanziariamente: è a questo punto che si crea un altro corto circuito: il museo deve fare ricerca per essere tale ma non è messo in condizioni di farlo, deve trasmettere memorie ma non si può proporre come luogo di confronto e di contatto con il presente e il futuro: l'attuale crisi economica è solo una motivazione recente che non giustifica decenni di disattenzione nei loro confronti, la non redditività economica, endemica di questa tipologia di musei che avranno mai ore di code all'entrata, forse spiega in parte la loro situazione.

Il circolo vizioso continua considerando un altro punto: il fatto che l'istituzione museo, in base alla definizione giuridica di museo pubblico, si trova inserito in un preciso inquadramento normativo che ne stabilisce funzioni e ne regola l'organizzazione dal qual non può, in nessun modo prescindere; inoltre si trova a far parte, in modo più o meno integrante, di un ente: questo condiziona il suo grado di indipendenza che in alcuni casi si riduce drasticamente fino a far sì che il museo venga fagocitato dall'ente stesso divenendone un'appendice indifferenziata. Se a questo quadro si aggiunge il fatto che la maggior parte delle politiche culturali locali, e non, manifestano un certo disinteresse verso la tipologia particolare dei beni demotnoantropologici e verso la complessità del ruolo del museo etnoantropologico non ci può stupire della loro invisibilità, sia all'interno delle politiche stesse, sia nell'atteggiamento della collettività nei confronti dei beni DEA.

La ricerca a Seravella ha sottolineato come comunicarsi, raccontarsi sia un elemento fondamentale, e sotto questo aspetto, le colpe non ricadono tutte sulle politiche culturali a livello regionale, provinciale o nazionale, è necessario che il Museo faccia la sua parte e comunichi di più; sottolineando altresì come i beni demotnoantropologici, ancora oggi, siano troppo sottovalutati. In aggiunta, per avere fruitori attivi i beni culturali debbano diventare parte della propria sfera interessi, della propria quotidianità, e spesso i beni considerati da una comunità come meritevoli di tutela e valorizzazione non coincidono completamente con il concetto di bene del Codice (il caso specifico del roseto antico presente a Seravella ne è un esempio). Sempre in riferimento al Codice,

il concetto di salvaguardia, nella realtà concreta, non è sinonimo di valorizzazione ma è più in linea con la definizione della Convenzione UNESCO e include una tutela partecipata (il concetto di vitalizzazione contenuto nella Convenzione è usato nel senso di continuazione, di volontà di trasmettere un'eredità, allora valorizzazione include anche un certo grado di riappropriazione), include un'esigenza culturale condivisa. Ecco perché, nella tesi, si è affermato che troppo spesso la tutela è considerata come un procedimento calato dall'altro e non un processo.

Il ragionamento inerente alla funzione di conservazione e valorizzazione dei musei, supportata dall'esperienza maturata sul campo, ha portato anche alla condivisione del fatto che conservazione non debba escludere, a priori, una qualche forma di trasformazione (nel senso di toccare oggetti, usare il museo, come riportato in diversi casi): questo elemento infatti porta all'avvicinamento al patrimonio culturale, all'uso simbolico di quest'ultimo; di nuovo i musei DEA e i beni DEA, per loro natura partecipativi, si prestano in modo particolare a questo discorso e si riconnettono facilmente al territorio e alla comunità.

La ricerca a Seravella ha anche fatto emergere l'importanza del concetto di luogo inteso come rapporto tra comunità e territorio e valore affettivo attribuito, il luogo è elemento di autenticità da cui partire per progettare uno sviluppo sociale (e forse economico) condiviso, condivisibile, per promuovere una migliore capacità di osservazione della propria realtà territoriale costellata di beni culturali e comuni su cui costruire una coesione sociale. Le iniziative del Museo riportate hanno sempre questo obiettivo: rafforzare l'identità e la crescita sociale non solo attraverso l'esposizione ma creando uno spazio di vita vissuta, uno spazio usato dove le relazioni create costruiscono un carattere distintivo che fa crescere il valore dei luoghi, del patrimonio culturale; questa è la ricaduta, la restituzione sul territorio, altro elemento imprescindibile di ogni azione museologica.

In tutta la seconda parte della tesi si è cercato di trasmettere quanto la ricerca sul campo aveva fatto risaltare chiaramente: il Museo agisce non solo come centro d'interpretazione, ma diventa un centro di incontro che coinvolge alcuni starti di comunità locale trasversale dai più piccoli (come visto per i progetti precedenti) agli adulti, viene sempre più percepito non come un contenitore ma come uno strumento di condivisione del patrimonio culturale aprendo delle finestre/opportunità di comprensione, approfondimento, ma sempre lasciando spazio alle persone, ai loro discorsi, alle loro esigenze.⁸⁰³

⁸⁰³ Si riporta a questo proposito un ulteriore esempio: il Museo di Seravella collabora con l'Associazione Confini Comuni di Santa Giustina (BL) ad un'iniziativa culturale molto interessante iniziata il 9 dicembre 2013 che si concluderà a fine marzo 2014. Con il patrocinio della Fondazione dolomiti UNESCO e il CAI Regione Veneto e della Sezione di Feltre intitolato *La trasparenza degli Atti*. Si tratta di una serie di incontri aperti alla cittadinanza ai quali si intrecciano dei seminari di studi per corsisti intesi come momenti di conoscenza e approfondimento del territorio ideati per interpretare, riconoscere e amare il luogo in cui si

L'esperienza a Seravella permette di sostenere che il patrimonio culturale non è solo tutela, valorizzazione ma è una risorsa necessaria (ereditata, trasformata, trasmessa) e la valorizzazione del patrimonio culturale deve privilegiare soluzioni che ne assicurano la vitalità oltre il presente, cioè la capacità di produrre nuovo patrimonio culturale con un approccio "dal basso".

Seravella non è solo un fine (raccolgere, conservare, gestire beni) ma uno strumento, perno culturale del luogo, ha elaborato una scrittura etnografica sull'uomo dove gli oggetti sono in rapporto dialogico con lo spazio (basta rivedere le diverse intitolazioni delle varie sale per capirlo), non trascurando mai il lato della ricerca come parte fondamentale dell'incontro con il territorio per capirne le esigenze e per porre le giuste domande (si veda il progetto di Montagne di Cibo).

Il Museo di Seravella non è un altare di ricordi ma strumento di condivisione del patrimonio culturale e di avvicinamento a tale patrimonio, sempre lasciando spazio alle persone (si veda il progetto dell'orto didattico); conservare sì, curare sì, ma anche recuperare e utilizzare, trasformare, permettere il confronto con prospettive attuali (il progetto europeo di *AdMuseum*), è un presidio attivo, un museo-fucina, non un "museo di se stesso" ma un museo che svolge "ricerca sul campo, realizza attività di catalogazione, segue i restauri, fornisce consulenze, realizza percorsi integrati con il territorio, acquisisce beni, partecipa alla formazione dei suoi operatori, comunica i risultati del proprio lavoro, ne rende partecipe la comunità".⁸⁰⁴

Le azioni di Seravella negli ultimi tre anni sono tutte volte alla comunicazione, alla cura delle relazioni e alla maggior condivisione e partecipazione possibile; un piano d'azione del Museo che passa per tre fasi precise, nessuna delle quali è eliminabile: *ricerca etnografica, museologia e museografia etnografica e antropologica, salvaguardia* intesa, nella citata accezione più ampia, come valorizzazione e rinnovo che deve coinvolgere soprattutto la comunità locale, perché solo se la comunità locale acquista consapevolezza del patrimonio culturale che la circonda la tutela attiva può nascere.

La missione prima di Seravella è non solo quella di valorizzare una collezione esistente, ma il contesto in cui è nata e nel quale, alcuni aspetti, ancora vivono e nel quale, la sua comunità di riferimento vive: contribuire al raggiungimento di un'identificazione sociale e culturale per la comunità cui il museo appartiene moralmente è un processo difficile e lento ma il Museo sta iniziando a raccogliere i primi risultati (non solo le piccole comunità d'eredità, ma il sempre maggior riconoscimento come la realtà museale maggiormente rappresentativa della Provincia a cui affidare compiti di coordinamento e guida).

abita. Il Museo, oltre ad ospitare alcuni incontri e a promuovere l'iniziativa, il 28 febbraio inaugurerà lo speciale riallestimento della Mostra fotografica "Abitare in campagna", nelle sue sale.

⁸⁰⁴ JALLA D., Funzioni e ragioni del museo contemporaneo: una proposta di riflessione, in L. BALDIN (a cura di), *Progettare il museo, Atti della V Conferenza Regionale dei Musei del Veneto*, 2002, pag. 106.

I citati risultati sono stati resi possibili soltanto costruendo una precisa pratica di gestione che ha restituito il Museo come un luogo che non trasmette solo informazioni, ma ascolti, aumentando la sua capacità di raccontare e interpretare la cultura e il patrimonio culturale presente nel territorio; tra gli elementi fondativi delle pratiche di gestione vi è un cambiamento del concetto di patrimonio non solo quantitativo (include più elementi) ma qualitativo (osservato in modo diverso, dove bene e contesto sono inscindibili); Seravella ha cercato di adeguare il proprio messaggio e il linguaggio con cui comunicarsi, connettendolo alla funzione sociale che svolge verso la comunità di riferimento, soprattutto locale: non solo attraverso il grande impegno sul fronte didattico (nuovi strati generazionali, accessibilità, ...) ma cercando di ritagliarsi un ruolo strategico all'interno del panorama provinciale e regionale (rete musei, convegni, corsi) come elemento propulsore confrontandosi con l'ambiente sociale di riferimento, azione più incisiva nella vita culturale.

Nella premessa, citando Maggi, si era sottolineata l'importanza di un approccio di studio del museo che guardasse non solo gli elementi (analisi micro) ma le relazioni, il ruolo del museo in uno scenario complesso (analisi macro) i risultati conseguiti in funzione degli obiettivi; si deve ora sottolineare che Seravella porta avanti un discorso (micro/macro) simile per sé: migliorare non solo le forme, ciò che il museo è, rispetto degli standard stabiliti per legge, svolgimento delle funzioni base, ma migliorare anche i processi, cioè come il Museo si muove e cambia al cambiare del contesto (commissariamento della Provincia, l'importanza dell'offerta didattica, la cura delle relazioni).

Si è cercato di dimostrare che il Museo di Seravella è un luogo di riscoperta e di riattivazione: un luogo per recuperare, in forma moderna, un equilibrio tra tutela e valorizzazione dei beni comuni dando consistenza alla memoria.

I musei DEA sono bistrattati forse perché hanno una contraddizione interna che stride: rappresentare il vissuto in assenza proprio dell'elemento essenziale: la vita⁸⁰⁵, essere musei museograficamente vivi passa quindi per una serie di azioni complesse, scelte non univoche, che ne danno il senso e il senso deve essere peculiare per ogni museo o si confondono nella massa. Questo è quello che ha fatto Seravella.

Nell'introduzione, si era definito, motivandolo, il Museo di Seravella un luogo di frontiera, a quanto già esposto va aggiunta un'ulteriore motivazione: il museo è il luogo dove ci si confronta con modelli "Altri", tempi "altri" e conseguentemente dove si crea uno spazio per accogliere, per relazionarsi con l'Altro. Nel caso di un museo di cultura tradizionale, popolare, non egemonica, che

⁸⁰⁵ Cfr. CLEMENTE P., MOLTENI G. (a cura di), *Cirese A. M. beni volatili, stili, musei. Diciotto altri scritti su oggetti e segni*, pp. 71.

dir si voglia, questo “tempo” e questo “Altro” sono spesso percepiti o come un passato finito, chiuso, le cui memorie custodite rappresentato un viaggio senza nessuna interazione con il presente se non, in qualche caso, quella di rappresentare le radici della propria identità; ma questo “tempo” e questo “Altro” possono invece essere visti sì, come radici, base identitaria, ma anche come possibilità di ampliare il “noi” garantendo la possibilità, se lo si desidera, che la tradizione continui, sia trasformata : è infatti importante ricordare che bisogna considerare la memoria come un processo (ed è così che in questo lavoro è stata sempre considerata), come una ricerca di senso nel rapporto con il passato e nel riuso dei repertori culturali.

Quando negli anni Novanta, alcuni musei etnoantropologici hanno seguito la svolta interpretativa e riflessiva, hanno dato origine a un museo più contemporaneo dove si rifletteva sui modi in cui la tradizione si era costruita, dove i patrimoni immateriali trovavano finalmente il loro spazio, etc...; in tale occasione sono state molte, e diverse fra loro, le forme di patrimonializzazione create, alcune forse molto, o troppo, creative, evocative, esplorative.⁸⁰⁶ Ma oggi, per chi scrive, questo non basta più: è necessario un ulteriore passo avanti, un rinnovo di senso, perché queste forme di patrimonializzazione devono sempre di più partire, o includere, “il basso”, la comunità locale, in forme più o meno partecipative, devono considerare le ricadute e la restituzione sul territorio e devono essere sempre più interdisciplinari e intersettoriali (esempio il turismo sostenibile o del territorio), devono considerare, come oggetto di interesse per la ricerca etnografica, una vasta gamma di beni: il paesaggio, le risorse, i saperi locali, le rappresentazioni simboliche dell’ambiente (solo per rimanere nell’ambito dei beni ambientali).

Fare museo etnoantropologico significa collocarsi nel presente e dalla parte dei pubblici che sono il motivo della sua esistenza, l’indicatore della sua identità⁸⁰⁷ senza stravolgere la propria dimensione e funzione (che comprende anche la conservazione, gli oggetti). Musei e patrimoni culturali dentro e fuori di essi, rappresentano un osservatorio privilegiato da cui analizzare le dinamiche del cambiamento e di riscoperta della tradizione (che può avere svariate sfumature, positive e negative: può essere un’autentica riscoperta che parte dal basso o un’imposizione, una forzatura dall’alto), in ogni caso il museo è chiamato a promuovere un’esperienza di cultura più complessa che non si esaurisce nel tesaurizzare.

Il museo diventa così non conservazione di sopravvivenze nel presente, ma di tracce di alternative e scelte possibili, diverse; attenzione non si sta affermando che il museo è il luogo del tempo perduto che può essere ritrovato in chiave nostalgica o passatista, e riportato nel presente, si sta affermando che quel tempo può, se lo si vuole, essere riconiugato in modo diverso, attraverso la mediazione

⁸⁰⁶ Cfr. PADIGLIONE V., *Eredità in discussione*, in *Antropologia museale*, n.30, 2011, pp. 17, 18.

⁸⁰⁷ Cfr. KEZICH G. Per una antropologia museale, in G. KEZICH, M. TURCI (a cura di), *Antropologia museale*, pag. 5.

posta in atto dal museo nel presentarcelo come discorso museale e nel promuovere una continuazione dell'esperienza dopo la visita nelle sale attraverso lo sviluppo di uno sguardo diverso con cui guardare la realtà in cui si vive e il patrimonio culturale esistente oggi, per trasformare la memoria in una nuova esperienza da attivare nel presente e portare nel futuro.

L'idea di base per una parte del titolo della tesi, e che ne costituisce il nucleo portante, nasce dal libro di Hugues De Varine *Le radici del futuro*⁸⁰⁸: è stato uno dei principali ispiratori della riflessione; il museologo francese considera il patrimonio culturale come condizione e risorsa essenziale per uno sviluppo locale durevole e sostenibile, è necessario quindi riflettere sul concetto di patrimonio culturale e cercare approcci alternativi, in particolare cercare di costruire un rapporto partecipativo, un approccio attivo alla tutela e alla valorizzazione che privilegi soluzioni che ne assicurino vitalità nel presente e nel futuro. È in questa prospettiva che si inserisce la mia riflessione sul ruolo che il museo può assumere oggi in virtù del particolare tipo di beni che custodisce. Un patrimonio culturale, per essere vitale, deve essere conservato ma anche utilizzato (ecco il motivo per il quale si è spesso sottolineata l'idea di museo usato), per farlo bisogna invertire la direzione della funzione di tutela (non più procedimento calato dall'alto), partendo dal basso, intendendo con questo termine una maggior responsabilità degli enti territoriali (comune e provincia) e della comunità locale, erede di quel patrimonio culturale. La dimensione locale diventa fondamentale e il museo locale, provinciale, può muoversi più facilmente in questo senso: mettere in contatto le persone con le proprie risorse culturali (l'autore parla di mettere "in controllo" le persone ma chiaramente si riferisce alla forma-museo dell'ecomuseo che prevede una vera e propria cogestione tra comunità locale e decisori pubblici) e recuperare in forma moderna un equilibrio tra tutela e valorizzazione (problema così attuale data la legislazione italiana) dei beni comuni; la gestione del patrimonio culturale deve comprendere soprattutto la cura di esso. Il museo DEA può e dovrebbe farsi propulsore di ciò, promuovendo maggior coinvolgimento, assegnando un ruolo alla comunità che in quel patrimonio culturale vive (si ricorda, che questo aspetto, paradossalmente, è compreso nel Codice ma spesso disatteso), riunendo competenze tecniche, conoscenza, capacità, comunicazione, costruzione di relazioni. Questo significa riconsiderare il ruolo del patrimonio culturale per lo sviluppo sociale, la sua capacità, come memorie, come valori, di diventare fattore di sviluppo (un bene culturale demotnoantropologico non esprime un valore assoluto ma l'idea che la comunità dà dei valori che intende portarsi nel futuro); riconsiderarne il suo valore da un punto di vista culturale, turistico, di attrattività economica, significa riconsiderare il ruolo della comunità nei processi di patrimonializzazione e come quest'ultima può interagire con il museo, significa ripartire dal territorio e elaborare progetti e prospettive. Questo comporterebbe a far diventare il museo

⁸⁰⁸ DE VARINE H., *Le radici del futuro, Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale.*

stesso, agente e risorsa per lo sviluppo, luogo di creazione di approcci comuni e condivisi, il patrimonio museale al servizio dello sviluppo locale. Questo significa che i musei DEA possono contribuire alla rivitalizzazione del patrimonio culturale nel suo complesso, fuori dalle loro mura, attraverso un maggior impegno sul piano sociale.⁸⁰⁹

Da un lato il museo *vivo* non è solo un luogo di raccolta ma rappresenta uomini, relazioni, fenomeni, saperi, progetti, realizzazioni, risposte (oggetti e oggetti per la costruzione della memoria di sé, un patrimonio culturale di cui si percepisce la carica etica e il valore culturale). Questo è il primo step, la *conditio sine qua non*. Il secondo step prevede che il museo vivo diventi specchio di memorie che hanno una motilità propria nel senso che in quelle memorie passate si possono individuare ambiti di senso che hanno una loro vitalità, oggi. Si rivede il concetto di tempo, perché il museo apre una strada per una riflessione sul contemporaneo, sul futuro, in che modo? Usando il museo. Così da luogo del riflesso diventa luogo della riflessione, e, secondo chi scrive di riattivazione ma non delle medesime strade, progetti, attese, risposte già realizzate ma di nuove.⁸¹⁰ Avviene, nel museo, un'intersezione tra forme tradizionali legate al passato e la quotidianità, in un'ottica di creazione culturale non di atrofia del passato, processo che passa per un riconoscimento, un'identificazione locale che non può essere automatica (salvo rari casi) ma deve essere promossa, cercata e sviluppata da museo e soprattutto mai considerata conclusa: questo è il terzo step. Questo significa operare nella e per la cultura.⁸¹¹

Non si sta affermando che il messaggio del museo dovrebbe portare a rivivere il passato, che bisognerebbe tornare a tostare i chicchi d'orzo per fare il caffè con la *bala da caffè* o fare la polenta con il paiolo nel *larin*, si sta affermando che quegli oggetti, che ogni oggetto presente nel museo, porta con sé una serie di valori culturali che non necessariamente sono passati, obsoleti come invece lo può essere il *medium* cioè l'oggetto in sé; se il messaggio museale è costruito con competenza e professionalità (quindi punta a trasmettere quei valori più che la funzione dell'oggetto) tale messaggio può essere compreso e portato fuori dal museo sia che si tratti di una scolaresca, sia di un adulto, di un turista o del membro della comunità locale. Il vero problema però è che bisogna aggirare un altro corto circuito (oltre a quello riferito alle pubbliche amministrazioni): quello che esiste tra il museo, quello che fa e contiene, e i pubblici, altrimenti quest'ultimi non entreranno e non si renderanno mai conto che anche la gerla, lo scarpone chiodato e la canottiera rattoppata

⁸⁰⁹ Per quest'ultima riflessione cfr. GENNARO E. (a cura di), *Il museo, la città e gli uomini. La ricerca antropologica al servizio dell'educazione museale*, pag. 7.

⁸¹⁰ Cfr. Turci M., Uomini, oggetti, musei, in DI VALERIO F. (a cura di), *Contesto e identità. Gli oggetti fuori e dentro i musei*, pag. 168. La riflessione di Turci, che vede il museo come luogo di riflessione, è stata ampliata in modo soggettivo.

⁸¹¹ Sull'importanza del museo di contestualizzarsi nella comunità si era espresso molto chiaramente anche Mario Amore in un articolo già nel 1993 in riferimento al Museo Pigorini. Si veda AMORE M., *Un museo tra presente e passato*, in *Lares*, n.1, 1993. pp. 101-107.

hanno un loro valore culturale riattualizzabile, un valore culturale diverso certo, ma non per questo meno importante di quello di altri beni culturali (come ad esempio quelli archeologici o artistici). Le modalità per superare il *gap* è uno solo: trovare una strategia comunicativa per far capire che quel passato ha un futuro non in riferimento all'oggetto (che nella maggior parte dei casi non tornerà mai in uso) ma in riferimento al senso che porta stratificato su di sé; fare in modo che quello che si è osservato attraversando le varie sale cambia il modo di osservare il loro territorio oggi, permettendogli di applicare un nuovo sguardo al loro contesto.

La lettura dei segni del passato e la loro interpretazione e conservazione è una delle funzioni del museo (e non deve assolutamente venire meno) ma la funzione di conservazione e di valorizzazione del museo DEA è adempiuta a pieno solo quando la comunità sviluppa un senso di appartenenza al bene e questo avviene sì spiegandone i valori storici, culturali, ma costruendo anche delle pratiche di patrimonializzazione che mostrino come quel bene possa, in qualche modo, contribuire alla costruzione della storia attuale della comunità cui il soggetto appartiene. “Il museo può essere il luogo ove riflettere e organizzare la propria storia in una funzione volta al futuro”.⁸¹² Per fare questo, per far avvicinare i pubblici e poter così svolgere completamente la sua missione, il museo deve inglobare nei suoi interessi il territorio, il contesto attuale (altro tema su cui si è insistito lungo tutto il corso del presente lavoro) divenendone il sensore e promuovendone la comprensione, in compatibilità con il passato e con il patrimonio culturale custodito. Attraverso il caso specifico di Seravella si è cercato di dimostrare come il museo possa realmente e concretamente fare questo: diventare una fucina ove comprendere il senso dello sviluppo del territorio e potervi agire, partendo dall'analisi delle memorie e della collezione a disposizione, si sono individuate possibilità di pratiche di patrimonializzazione più o meno partecipative che non snaturino il museo, la peculiarità della sua collezione, ma anche che sappiano leggere il territorio e il patrimonio culturale attuale, che aiutino alla riscoperta del patrimonio “passato” e alla creazione di una formazione civica sul campo del proprio patrimonio culturale locale esistente oggi fuori della porta di casa; una vera e propria azione culturale e didattica dove la comunità locale definisce una sua consapevolezza.

Nel corso della ricerca si sono evidenziati tre filoni molto interessanti che meriterebbero un successivo e puntuale approfondimento: le modalità di identificazione e di rappresentatività tra museo e comunità locale (il fatto di custodire le memorie, quei beni in particolare, non significa un'immediata e automatica identificazione), l'identificazione infatti assume spesso sfumature e livelli di intensità diversi; il secondo filone riguarda la necessità dei musei, data la tipologia di beni conservati, facilmente etichettabili come tutti uguali, di trovare un proprio senso, una propria unicità proprio a partire dalla collezione, elemento quest'ultimo, che resta, e lo si sottolinea di nuovo,

⁸¹² PANSINI S., *Museo e territorio*, pag. 13.

elemento imprescindibile; per costruire un proprio senso però è necessario costruire relazioni sul territorio e promovendo una corralità di azioni, più o meno intense, che rendano il museo un centro vivo. Un altro elemento interessante emerso è il bisogno imperativo, da parte del museo, di comunicarsi all'esterno, di far capire cosa il museo ha e cosa fa con quello che ha, e di intraprendere, il più possibile, una collaborazione con gli enti territoriali locali (comuni, non solo quello di appartenenza ma anche limitrofi, provincia): quest'ultimi, da parte loro, devono capire cosa i musei DEA fanno realmente, quali sono le loro potenzialità e la proficuità di iniziative comuni su diversi settori per uno sviluppo economico e sociale sia delle giovani generazioni (è fondamentale, puntare sulle giovani generazioni per costruire nel tempo un rapporto di conoscenza e comprensione del proprio patrimonio culturale e delle risorse del territorio) che di quelle più adulte; iniziative che non necessariamente prevedono un investimento di capitale astronomico, ma mettano l'accento su singoli aspetti del proprio patrimonio culturale, iniziative che restituiscono, forse, meno in termini di visibilità, di produzione di largo consenso, di redditività immediata, ma che restituiscono molto in termini di comprensione e coesione, di capitale relazionale. Quella frontiera, più volte citata, in cui il museo si trova ad agire non è lì immobile a valorizzare il passato, ma si può muovere verso la creatività e l'innovazione delle nuove generazioni.⁸¹³

Il museo allora non è il luogo del "c'era una volta" e nemmeno del "c'era una volta e presto ci sarà il ritorno", è un luogo dove la memoria può essere vissuta, esperita attraverso le pratiche di narrazione etnografica e dove l'interpretazione del visitatore (mediata, più o meno efficacemente dal museo) vale per il futuro perché viene da una maturazione interiore e diventa presa di coscienza e di responsabilità, "un legato che resta a noi in rapporto al presente e al futuro e va consegnato ai giovani".⁸¹⁴ Il problema è che nel panorama attuale, troppi sono ancora i musei fermi al "c'era una volta", pochi i musei che riescono a costruire una mediazione efficace, postmoderna ma che non snaturi il museo stesso, gli oggetti e sia realmente efficace e percepibile dai pubblici. Il Museo di Seravella è uno dei pochi musei che riescono a porgersi a noi con queste modalità e a svolgere intenzionalmente e dichiaratamente una concreta funzione di aiuto nella riflessione, di spunto per l'elaborazione del pensiero e dell'azione, di supporto nei processi di crescita personali. Un museo che ha rilevanza sociale non solo perché conserva beni culturali, e lo fa in modo efficace, ma produce e promuove cultura e servizi; svolge un servizio alla collettività, diventa una risorsa per la crescita personale, facendosi strumento; è un luogo dell'operatività, e con il termine servizio, si intende affermare che il museo riesce a svolgere un servizio se riesce a portare a unità la sua complessità.

⁸¹³ Cfr. MAGGI M., *Musei alla frontiera. Continuità, divergenza, evoluzione nei territori della cultura*, pag. 144.

⁸¹⁴ IVI, pag. XIII.

Si torna quindi a ribadire che un museo che non stimola simultaneamente il pensiero e riflessione dopo e oltre l'esperienza della visita, è un museo che non sfrutta a pieno tutte le sue potenzialità; è un museo a metà: che conserva e raccoglie, espone anche, che è sì una fonte di conoscenza, ma non forma, non produce in modo diretto e intenzionale un miglioramento della qualità della vita, non ci ricorda il valore della differenza e della sfumatura, non sottolinea l'importanza di sapere per poter poi declinare in tanti modi diversi il pensiero, la parola e il gesto.

Quando si è affermato che i musei devono essere un presidio per il futuro si intendeva che, partendo dalle memorie, solo se si costruisce un progetto di conoscenza attiva, anche innovativa (ma senza snaturare i beni DEA contenuti e, sempre a partire da essi), si costruisce un progetto che si innesti nel futuro: un progetto in cui il futuro inizia dall'attenzione e dalla capacità di dare uno sguardo antropologico a quello di cui si dispone oggi.

Si deve anche sottolineare meglio il perché si ritiene necessaria, in questo processo e per far sì che il museo svolga a pieno le sue molteplici funzioni, la partecipazione, la fruizione attiva, la musealizzazione attiva, la tutela attiva con questi termini si intende sempre dei processi promossi in collaborazione con "il basso", in modo spontaneo e sentito, non imposto e provocato da qualsivoglia logica politica. Se tradizione significa una permanenza del passato nel presente, se rimanda a qualcosa di statico ma comunque in movimento nel tempo, "assenza di cambiamento nel cambiamento"⁸¹⁵, significa che il museo deve prima di tutto vedere se questa tradizione che "conserva" può, o ha, ancora un effetto sociale, cioè se esprime ancora un senso per la comunità di riferimento (altrimenti è destinata a scomparire, a rimanere relegata al ricordo); ma il termine tradizione, poi, evoca anche una certa modalità di trasmissione: *traditio* in latino non significa "cosa trasmessa" ma l'"atto di trasmettere", quindi il museo, deve trasmettere questa tradizione che contiene un messaggio socialmente importante; ma trasmettere non significa certo ricezione passiva, se fosse così significherebbe che quella tradizione non ha niente a che fare con il presente, mentre invece la tradizione è un punto di vista che coloro che vivono nel presente sviluppano su ciò che li ha preceduti: allora l'unico percorso possibile, è dal presente verso il passato, il presente modella il passato e il museo in questo senso è il luogo dove trovare quel passato, ma è anche lo strumento attraverso il quale il presente si collega al passato, attraverso cui si interpreta il passato, ecco perché questa interpretazione non può essere calata dall'altro ma costruita con la comunità del territorio di riferimento: solo così la tradizione diventa memorie nel futuro.

Alla fine di questa esperienza di ricerca si può concludere quindi che uno degli obiettivi fondamentali del museo per poter svolgere a pieno le proprie funzioni è l'accessibilità culturale,

⁸¹⁵ Così la definisce Gérard Lenclud. Cfr. LENCLUD G. La tradizione non è più quella di un tempo, in P. CLEMENTE, F. MUGNAINI (a cura di), *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Roma, Carrocci, 2007, pp. 123-133.

perché sviluppare azioni volte al miglioramento e all'allargamento dell'accessibilità implica porre come elemento centrale il rapporto con i pubblici e il territorio, sviluppare le conseguenti relazioni: l'accessibilità è uno dei pochi elementi veramente valutabili sia da un punto di vista qualitativo che quantitativo il quale concorre a distinguere un museo museograficamente vivo.

In conclusione, per rispondere alla domanda su quale futuro si può intravedere oggi per le memorie i musei etnoantropologici che le custodiscono, bisogna elencare gli elementi di forza del progetto museale del Museo di Seravella, progetto giudicabile molto riuscito, cioè: la credibilità conquistata progressivamente "sul campo" e attraverso una gestione che punta, nel lungo periodo, a una centralità e rappresentatività riconosciuta nell'ambito della propria comunità; la promozione della partecipazione attiva di un "gruppo", possibilmente sempre più ampio, che anima la vita del museo; il collegamento e l'apertura al territorio circostante; la continua attività di ricerca e aggiornamento non autoriferita (di cui possa beneficiare solo Seravella), ma aperta a altre realtà museali del territorio per un potenziamento complessivo della qualità dell'offerta museale.

E ora un'ultima precisazione dato che spesso si è affermato che il museo non può prescindere e/o stravolgere i beni che custodisce: è parere di chi scrive che il museo etnoantropologico si possa configurare come un punto di intersezione tra memorie e futuri dove le memorie vengono interpretate, rappresentate solo attraverso una narrazione etnografica che deve essere efficace e stratificata (non escludendo anche la componente evocativa); questo è possibile attraverso un'esposizione che si è definita olistica, cioè progettata e costruita attraverso un allestimento concepito per percepire contemporaneamente l'insieme e il dettaglio, che stimoli la curiosità ed inviti a avvicinarsi agli oggetti; questo è reso possibile solo attraverso un'indagine storica e una puntuale ricerca antropologica alla base, le quali permettono la semplificazione e la strutturazione logica necessaria per esaltare, nel percorso museale, la sfumatura voluta. È solo iniziando con questo punto che si può partire con una serie di altre azioni, in linea con le pratiche di narrazione etnografica, dove il passato è visto come orizzonte di attese che possono anche dare senso al presente (aspirazioni, impegni, discorsi collettivi, privati). In questo modo, attraverso determinate scelte museologiche di lungo periodo, l'esposizione permanente nelle sale e le pratiche di valorizzazione e salvaguardia fuori delle sale, il museo acquisisce un suo senso, un suo modo di dire, di essere e fare museo. Questo permette a quest'ultimo di sottolineare l'aspetto esperienziale del passato e il museo non è più un mausoleo di un passato distante, alle spalle, ma un luogo dialogico di memorie nel futuro, di attese di ieri che dialogano con quelle di oggi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALLOVIO S., Etnografie e patrimoni che scombinano, in *Ricerca Folklorica*, n.46, 2011, pp. 27-38.
- AMORE M., *Un Museo tra presente e passato*, in *Lares*, n.1, 1993, pp. 101-107.
- ANDREINI A. (a cura di), *La parola scritta nel museo. Lingua, accesso, democrazia*. Atti del convegno omonimo (Arezzo 17 ottobre 2008), Firenze, Regione Toscana, 2009.
- ANTINUCCI F., *Comunicare nel museo*. Roma-Bari, Laterza, 2006.
- ASSINI N. e CORDINI G., *I beni culturali e paesaggistici. Diritto interno, comunitario comparato e internazionale*. Padova, CEDAM, 2006.
- BALBONI BRIZZA *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e sul pubblico*. Milano, Jaca Book, 2006
- BALDIN L. (a cura di), *Promuovere il museo*. Atti della II° Conferenza Regionale dei Musei del Veneto (15-16 settembre 1998), Treviso, Canova Ed., 1999.
- BALDIN L. (a cura di), *Il museo dalla parte del visitatore*. Atti della IV° Conferenza Regionale dei Musei del Veneto (21-22 settembre 2000), Treviso, Canova Ed., 2001.
- BALDIN L. (a cura di), *Progettare il museo*. Atti della V° Conferenza Regionale dei Musei del Veneto (24-25 settembre 2001), Treviso, Canova Ed, 2002.
- BALDIN L. (a cura di), *Un museo su misura. Gli standard museali e l'applicazione locale*. Atti della VI° Conferenza Regionale dei Musei del Veneto (23-24 settembre 2002), Treviso, Arcari, 2003.
- BALDIN L. (a cura di), *Il museo come luogo dell'incontro. La didattica museale delle identità e delle differenze*. Atti della VII° Giornata Regionale sulla didattica museale. (24 novembre 2003), Treviso, Grafiche Antiga, 2004.
- BALDINI L., Regioni e Stato davanti al Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, in *Antropologia museale*, n.9, 2004, pp.44-46.
- BALDIN L. (a cura di), *I musei veneti in Europa*. Atti della VIII° Conferenza Regionale dei Musei del Veneto (27-28 settembre 2004), Treviso, Antiga, 2005.
- BALDIN L. (a cura di), *I musei incontrano i mondi degli adulti. Metodi ed esperienze di lifelong learning*. Atti del convegno Musei e lifelong learning: esperienze educative rivolte agli adulti nei musei europei, (17-18 ottobre, 7 novembre 2005), Venezia, Regione Veneto, 2006.
- BALDINI L. (a cura di), Atti IX Giornata Regionale di studio sulla Didattica Museale, Rovigo, (7 novembre 2005), Treviso, Grafiche Antiga, 2006.

- BALDIN L. (a cura di), *Musei tra i due millenni. Per i dieci anni della Conferenza Regionale dei Musei del Veneto*. Atti della X° Conferenza Regionale dei Musei del Veneto. (30 novembre, 1 dicembre 2006), Treviso, Tipolitografiche NTL, 2007.
- BALDIN L. (a cura di), *Il museo dentro il museo. I meccanismi complessi di una moderna istituzione culturale*. Atti della XIV° Conferenza Regionale dei Musei del Veneto (13 dicembre 2010), Treviso, Grafiche Antiga, 2011.
- BALDIN L. (a cura di), *Gestire in rete il patrimonio culturale*, Atti della XV° Conferenza Regionale dei Musei del Veneto (12 dicembre 2011), Treviso, Grafiche Antiga, 2012.
- BERNARDI U. (a cura di), *Guida ai musei etnografici del Veneto*, Milano, Electa, 1998.
- BINNI L., PINNA G., *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento a oggi*, Milano, Garzanti, 1989.
- BLUMENTHAL W. H., ...*prima dell'apertura*, in Nuova Museologia, n.4, 2001, pp. 19-21.
- BODO S. (a cura di), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Torino, Fondazione G. Agnelli, 2000.
- BOLLO A. (a cura di), *I pubblici dei musei. Conoscenze e politiche*, Milano, Franco Angeli, 2008.
- BORSARI A. (a cura di), *L'esperienza delle cose*, Genova, Marietti, 1992.
- BOURDIEU P., *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969.
- BRAVO G. L., *Cultura popolare e beni culturali. Problemi di ricerca e documentazione*. Torino, Tirrenia Stampatori, 1979.
- BREDEKAMP H., *Il museo di se stesso*, in Nuova Museologia, n.1, 1999, pp.2-4.
- BROCCOLINI A., *L'UNESCO e gli inventari del patrimonio immateriale in Italia*, in Antropologia Museale n.28/29, pp. 41-45.
- BRONZINI G.B. *Homo laborans. Cultura del territorio e musei demologici*, Galatina, Congedo, 1985.
- CALVINO I., *Le città invisibili*, Milano, Oscar Mondadori, 2013.
- CASAGRANDE D. (a cura di), *Il museo e il territorio*. Atti della Giornata di Studio Regionale (San Donà di Piave, 15 settembre 2000), San Donà di Piave, Colorama, 2001.
- CASSANELLI R., PINNA G. (a cura di), *Lo Stato aCulturale. Intorno al Codice dei Beni Culturali*. Milano, Jaca Book, 2005.
- CATALDO L., PARAVENTI M., *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli, 2011.

- CAVALCANTI O., *È del museo il fin la meraviglia*, in *Ricerca Folklorica*, n.39, 1999, pp.85-87.
- CIRESE A.M. *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*. Torino, Einaudi, 1977.
- CISOTTO NALON M. (a cura di), *Il museo come laboratorio per la scuola*. Atti III Giornata Regionale di Studio sulla Didattica Museale. Padova, 12 novembre 1999.
- CLEMENTE P. *Graffiti di museologia antropologica italiana*. Siena, Protagon, 1996.
- CLEMENTE P., GUATTELLI E. *Il bosco delle cose. Il museo di Guattelli di Ozzano Taro*. Parma, Guanda Ed., 1996.
- CLEMENTE P. *Il terzo principio della museografia*. Roma, Carocci, 1999.
- CLEMENTE P. *Museografia e comunicazione di massa*. Dispensa per il corso di Introduzione all'antropologia museale. Corso di Laurea in Teorie e pratiche antropologiche presso Università La Sapienza. A.A. 2003/2004. Roma, Aracne, 2004.
- CLEMENTE P., *La museografia demo-etno-antropologica italiana*, in *Antropologia Museale*, n.12, 2005/2006.
- CLEMENTE P., MOLTENI G. (a cura di), *Alberto M. Cirese: beni volatili, stili, musei. Diciotto altri scritti su oggetti e segni*. Prato, Gli Ori, 2007.
- CLEMENTE P., MUGNAINI F. (a cura di), *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Roma, Carrocci, 2007.
- CLEMENTE P., *Patrimonio intangibile e ruolo dei musei*, in *Antropologia Museale*, n.17, 2007, pp. 22-26.
- CLIFFORD J. *I frutti puri impazziscono*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.
- CLIFFORD J., MARCUS G.E., *Scrivere culture. Politiche e poetiche in etnografia*, Roma, Meltemi, 1997.
- CLIFFORD J. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- DACCÒ G. L., *La museologia fra nuove leggi e new economy*, in *Nuova Museologia*, n.3, 2000, pp. 16-17.
- DA DEPPO I., GASPARINI D., PERCO D. (a cura di), *Montagne di cibo. Studi e ricerche in terra bellunese*, Belluno, Provincia di Belluno Ed., 2013.
- DI MAURO A., COLPO I., GHEDINI F. (a cura di), *Standard nazionali di qualità per le professioni nei musei*. Atti del convegno omonimo, Padova, 18 febbraio 2008.
- DE VARINE H., *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, Bologna, Cleub, 2005.

- DI VALERIO F. (a cura di), *Contesto e identità. Gli oggetti fuori e dentro i musei*. Atti del convegno omonimo (Parma 16-17 aprile 1998), Bologna, Clueb, 1999.
- DI VALERIO F., PATICCHIA V., *Un futuro per il passato. Memoria e musei nel terzo millennio*, Bologna, Clueb, 2000.
- DONATO F., VISSER TRAVAGLI A. M., *Il museo oltre la crisi. Dialogo fra museologia e management*, Milano, Electa, 2010.
- DOUGLAS M., ISCHERWOOD B., *Il mondo delle cose. Oggetti, valori, consumo*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- DUCLOS J., *Depuis Rivière...*, in *Le Monde alpine et rhodanien*, n.35, 2005, pp. 139-150.
- EMILIANI A., *Il museo alla sua terza età. Dal territorio al museo*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985.
- FERRARI M. A., *Alpi segrete. Storie di uomini e di montagne*, Roma, Laterza, 2011.
- GALLUZZI P., VALENTINO P. A.:(a cura di), *I formati della memoria. Beni culturali e nuove tecnologie del terzo millennio*, Firenze, Giunti, 1997.
- GASPARINI D. (a cura di), *Itinerari etnografici del Veneto*, Feltre, Agora Librerie, 2002.
- GENNARO E. (a cura di), *Il museo che sorprende. Azione e relazione educativa al museo alla luce delle nuove ricerche*. Supplemento n.2 del notiziario del Sistema museale della Provincia di Ravenna "Museo in forma", XI, n.30, 2007. Ravenna, Stear, 2007.
- GENNARO E. (a cura di), *Il museo, la città e gli uomini. La ricerca antropologica al servizio dell'educazione museale*. Supplemento n.1 del notiziario del Sistema museale della Provincia di Ravenna "Museo in forma", XIII, n.35, 2009. Ravenna, Grafiche Morandi, 2009.
- GIBBS K., SANI M., THOMPSON J. (a cura di), *Musei e apprendimento lungo tutto l'arco della vita. Un manuale europeo*, Ferrara, Edisai, 2007.
- GORGUS N., *Le magicien des vitrines*, Parigi, Fondation Maison des sciences de l'homme, 2003.
- GRANET-ABISSENT A. M., *Le musée, façonneur de mémoire*, in *Le Monde Alpine et rhodanien*, n.1-4, 2005, pp. 161-168.
- GREGORIO M. (a cura di), *Musei, saperi e culture*. Atti del convegno 14-15 settembre 2001, Milano, T&T Studio, 2002.
- HEIN G. E., *Learning in the Museum*, London, Routledge, 1995.
- HOOPER-GREENHILL E., *I musei e la formazione del sapere*, Milano, Il Saggiatore, 2005.
- HOOPER-GREENHILL E., *Museums and Their Visitors*, London, Routledge, 1994.

- HOOPER-GREENHILL E., *Museums and the Shaping of Knowledge*, London, Routledge, 1992.
- JALLA D., *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, Torino, UTET, 2000.
- JEAN C., *La crisi dei musei: la globalizzazione della cultura*, Milano, Skira Ed., 2008.
- KARP I., LAVINE S. (a cura di), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, Clueb, 1995.
- KARP I., KRAMER M., LAVINE S. (a cura di), *Musei e identità. Poetica culturale della collettività*, Bologna, Clueb, 1995.
- KEZICH G., TURCI M. (a cura di) *Caratteri, rappresentazioni e progetti dei musei antropologici, demologici ed etnografici*. Atti del 1° Seminario Nazionale di Antropologia Museale (Roma, 4 giugno e 7 luglio; San Michele all'Adige, 25 settembre 1993), in *Annali San Michele*, n.7, 1994.
- KEZICH G., *Il museo selvaggio*, in *Ricerca Folklorica*, 1999, pp.51-55.
- KEZICH G., MOTT A., *Guida illustrata del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina*. Trento, MUCGT, 2002.
- KEZICH G., *Il Museo Etnografico della Provincia di Belluno e del Parco delle Dolomiti Bellunesi*, in *Antropologia Museale*, n.12, 2005/2006, pp. 26-29.
- KEZICH G., *Culture vive: museo*, in *Antropologia Museale*, n.16, 2007.
- KEZICH G. (a cura di), *Quaggiù sulle montagne. Identità, immaginario, turismo, pascoli, musei*. Atti Seminario Permanente di Etnografia Alpina SPEA 11, 2009, in *Annali San Michele* n.22, 2009.
- KIRSHENBLATT GIMBLETT B., *Intangible heritage as Metacultural Production*, in *Museum International*, vol. LVI, n.1-2, 2004, pp. 52-64.
- KOLB D., *Experiential learning. Experience as the source of learning and development*, New Jersey, Prentice Hall, 1984.
- LAPICCIRELLA ZINGARI V., *Patrimoni immateriali e diritto alla cultura*, in *Ricerca Folklorica*, n.46, 2011.
- LATTANZI V., *Scenari e definizione del museo etnologico*, in *Antropologia Museale*, n.12, 2005/2006.
- LEO TARASCO A., *Diversità e immaterialità del patrimonio culturale: una lacuna (sempre più solo) italiana*, in *Ricerca Folklorica*, n.46, 2011, pp. 55-61.
- LEONE G. e TARASCO A., *Commentario al Codice dei beni culturali e del paesaggio*. Padova, CEDAM, 2006.

- LÉVI-STRAUSS C., *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1966.
- MIBAC, *Il patrimonio museale antropologico. Itinerari nelle regioni italiane: riflessioni e prospettive*, Roma, MIBAC- Kronos Cultura, 2007.
- MAGGI M., *Ecomusei, musei del territorio, musei d'identità*, in *Nuova Museologia*, n.3, 2001.
- MAGGI M. (a cura di), *Museo e cittadinanza. Condividere il patrimonio culturale per promuovere la partecipazione e la formazione civica*. Quaderni di ricerca n.108, Torino, IRES Piemonte, 2005.
- MAGGI M., *Musei alla frontiera*, Milano, Editoriale Jaca Book, 2009.
- MARAZZI A., *Antropologia della visione*, Roma, Carocci, 2002.
- MARIOTTI L., *La convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale*, in *Antropologia Museale*, n.18, 2007/2008, pp. 51-53.
- MARIOTTI L., *Patrimonio culturale immateriale: un prodotto metaculturale*, in *Ricerca Folklorica*, n.64, 2011.
- MAZZOLINI R. (a cura di), *Andare al museo. Motivazioni, comportamenti e impatto cognitivo*. Trento, Quaderni Trentino Cultura n.6. Provincia Autonoma di Trento, Giunta, 2002.
- MASCHERONI S., ZANELLI D. (a cura di), *Il museo è il pubblico*, Milano, Lupetti Ed., 2009.
- MEAZZA R., *Politiche regionali per il patrimonio immateriale*, in *Ricerca Folklorica*, n.46, 2011, pp. 45-53.
- MERLEAU-PONTY M., *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1969.
- MIRIZZI F., *Eredità in discussione*, in *Antropologia museale*, n.30, 2011.
- MOLTENI G. (a cura di), *Il museo e le esperienze educative*, Pisa, Pacini Editore, 2008.
- NARDI E. (a cura di), *Pensare, valutare, ri-pensare: la mediazione culturale nei musei*. Atti del 35° Convegno C.E.C.A. (Roma, 3-7 ottobre 2006), Milano, Franco Angeli, 2007.
- NARDI E., *Forme e messaggi del museo*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- NEGRI M. e SANI M., *Museo e cultura della qualità*, Bologna, Clueb, 2001.
- NICOLETTI M. (a cura di), *L'empatia di Edith Stein*, Milano, Franco Angeli, 1992.
- NOBILI C., *Dal museo degli oggetti al museo degli altri da noi*, in *Lares*, n.1, 1993, pp. 73-85.
- PADIGLIONE V. *Interpretazione e differenze. La pertinenza del contesto*. Roma, Ed. Kappa, 1996.
- PADIGLIONE V., *Eredità in discussione. Sguardo antiquario/contemporaneo*, in *Antropologia Museale*, n.30, 2011, pp.14-18.
- PADIGLIONE V., *Diversità, neoruralità, manutenzione del territorio*, in *Antropologia Museale*, n.31, 2013, pp. 47-49.
- PANSINI S., *Museo e territorio*. Bari, Progedit, 2004.

- PINNA G., *Tipologie di esposizione*, in Nuova Museologia, n.1, 1999, pp. 4-7.
- PINNA G., La funzione educativa del museo, in G. PINNA, S. STUTERA (a cura di), *Per una nuova museologia*, Milano, ICOM Italia, 2000, pp. 79-83.
- PINNA G., *Reti e sistemi museali*, in Nuova Museologia, n.10, 2004, pp. 26-29.
- PINNA G. (a cura di), *Tre idee di museo*, Milano, Jaca Book, 2005.
- POMIAN K., *Collezionisti, amatori e curiosi*, Milano, Il Saggiatore, 1989.
- PRETE C., *Aperto al pubblico. Comunicazione e servizi educativi nei musei*, Firenze, EdiFir, 1998.
- PUCCINI S. (a cura di), *Beni culturali e musei demoetnoantropologici*. Giornata di studi. (Viterbo e Canepina, 9 maggio 1997), Roma, Cisu Editore, 2001.
- RIBALDI C. (a cura di), *Il nuovo museo*, Milano, Il Saggiatore, 2005.
- RICCINI R., *Imparare dalle cose: la cultura materiale nei musei*. Bologna, Clueb, 2003.
- ROSSI E., *Passione da Museo. Per una storia del collezionismo etnografico: il Museo di Antropologia di Vancouver*. Firenze, Edifir, 2008.
- RUGGIERI TRICOLI M. C., RUGINO S., *Luoghi, storie, musei: percorsi e prospettive dei musei del luogo nell'epoca della globalizzazione*, Palermo, Flaccovio Ed., 2005.
- SCOVAZZI T., URBERTAZZI B e ZAGATO L. (a cura di), *Il patrimonio culturale intangibile nelle sue diverse dimensioni*. Milano, Giuffrè Ed., 2012.
- SEI-Società di Etnografia Italiana, *Atti del Primo Congresso di Etnografia Italiana (Roma 19-24 ottobre 2011)*, Perugia, Unione Tip. Editrice, 1912.
- SEMPRINI A. (a cura di), *Il senso delle cose. I significati sociali e culturali degli oggetti quotidiani*, Milano, Franco Angeli, 2008 .
- ŠEBESTA G., *Scritti etnografici*, Trento, Edizioni Museo Usi e Costumi della Gente Trentina, 1991.
- SOLIMA , *Il pubblico dei musei. Indagine sulla comunicazione nei musei statali italiani*, Roma, Gangemi Editore, 2000.
- SOLINAS P.G., *Gli oggetti esemplari. I documenti di cultura materiale in antropologia*, Siena, Edizioni Del Grifo, 1989.
- TAIANI R. (a cura di), *Le vesti del ricordo*. Atti del convegno di studi sulla politica e le tecniche di gestione delle fonti per la storia locale in archivi, biblioteche e musei. (Trento, 3-4 dicembre 1996), Trento, Comune di Trento, 1998.
- TAUSCHEK M., *Beni culturali e demologia: alcune osservazioni su un rapporto complicato*, in Ricerca Folklorica, n.46, 2011, pp. 37-43.

- TESTA I. (a cura di), *Strumenti per la comunità: ecomusei e musei etnografici*, Torino, Centro Stampa Regione Piemonte, 2006.
- TOGNI R., *Per una museologia delle culture locali*, Trento, Università di Trento, 1988.
- TOZZI FONTANA M. *I musei della cultura materiale*, Roma, NIS, 1984.
- TROMBINI A. (a cura di), *Musei etnografici. Istruzioni per l'uso*, in Quaderni di Didattica Museale, n.2, Laboratorio Provinciale per la didattica museale di Ravenna, 2003.
- TUCCI R., Beni demotnoantropologici immateriali, in *Antropologia Museale*, n.1, 2002, pp.54-59.
- TUCCI R., *Speciale dedicato alle culture visive*, in *Antropologia Museale*, n.14, 2006.
- TURCI M. (a cura di) *L'invenzione dell'identità e la didattica delle differenze*. Atti della sessione "Antropologia museale" al 2° Congresso Nazionale A.I.S.E.A. Roma 28-30 settembre 1995.
- TURCI M., *Esporre etnografie*, in *Ricerca Folklorica*, n.39, 1999.
- TURCI M. (a cura di), *Storia di un museo*, Bologna, La Mandragora, 2005.
- TURCI M., *Museo. Valori di legame e dono partecipativo. Appunti per una discussione*, in *Antropologia Museale*, n.31, 2013, pp. 51-53.
- VALENTINO P.(a cura di), *L'immagine e la memoria*.,Milano, Leonardo Periodici, 1993.
- VARRICCHIO E., *Il patrimonio "immateriale" nella legislazione italiana*, in *Nuova Museologia*, n.19, 2008, pp. 18-22.
- WARNIER J.P., *La cultura materiale*, Roma, Meltemi, 2005.
- WIKAN U., *Toward an Experience – Near Anthropology*, in *Cultural Anthropology*, vol.6, n.3, 1991, pp. 285-305.
- ZAGATO L. (a cura di), *Le identità culturali nei recenti strumenti Unesco*, Padova, CEDEAM, 2008.
- ZAN L. (a cura di), *Conservazione e innovazione nei musei italiani. Management e processi di cambiamento*, Milano, Etas, 1999.

SITOGRAFIA ESSENZIALE

www.aam.org Sito American Association of Museums

www.aisea.it Sito Associazione Italiana per le Scienze Etnoantropologiche

www.anci.it Sito Associazione Nazionale dei Comuni Italiani

www.anmli.it Associazione Nazionale dei Musei Locali

www.anms.it Sito Associazione Nazionale dei Musei scientifici

www.amitie.it Sito Società italiana di ricerche sulla formazione

www.amrivista.org Sito rivista SIMBDEA

www.beniculturali.it Sito del Ministero per i Beni e le Attività culturali

www.coe.int Sito del Consiglio d'Europa

www.collectandshare.eu.com Sito del progetto europeo di LLL

www.consorziobimpiave.bl.it Sito del Consorzio BIM Piave

www.dolomitipark.it Sito del Parco Nazionale delle Dolomiti Bellunesi

www.echi.it Sito del progetto europeo Etnografie italo svizzere per la promozione del patrimonio intangibile

www.eccom.it Centro europeo per l'organizzazione e il management culturale

www.ecomusei.it Portale ecomusei italiano

www.europeanmuseumforum.org Sito dell'European Museum Forum

www.gazzettaufficiale.it Sito Gazzetta Ufficiale per riferimenti legislativi

www.gentidabruzzo.it Sito del Museo delle Genti d'Abruzzo

www.iccd.beniculturali.it Sito dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

www.icom.org Sito ICOM Consiglio Internazionale dei Musei

www.icom-italia.org Sito ICOM Italia Comitato Nazionale Italiano dell'ICOM

www.icom.org/icme Sito ICME Sezione ICOM dedicata ai musei etnografici

www.ijih.org Sito Giornale Internazionale sul Patrimonio Intangibile

www.italianostra.org Sito Associazione Italia Nostra

www.federculture.it Sito della Federazione nazionale Regioni, enti locali, aziende di servizio pubblico locale nel settore cultura, tempo libero e sport

www.men.ch Sito del Museo Etnografico di Neuchâtel

www.metweb.org Sito del Museo della Gente di Romagna e dell'Istituto dei Musei Comunali di Sant'Arcangelo di Romagna

www.museodeilepini.it Sito del Museo dei Monti Lepini

www.museoetnograficodolomiti.it Sito del Museo Etnografico di Seravella

www.museosanmichele.it Sito del Museo degli usi e costumi della Gente Trentina

www.niace.org.uk Sito National Institute for the Adult Continuing Education

www.nuovamuseologia.org Sito rivista Nuova Museologia

www.pabacc.beniculturali.it Sito della Direzione Generale per il paesaggio, le belle arti, l'architettura e l'arte contemporanea

www.parlamento.it Sito del Parlamento Italiano

www.pigorini.it Sito del Museo Luigi Pigorini

www.popolariarti.beniculturali.it Sito Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari e dell'Istituto Centrale per la demotnoantropologia

www.regioni.it Sito della Conferenza delle Regioni e delle Province Autonome

www.2regione.veneto.it Sito Regione Veneto

www.simbdea.it Sito Società Italiana per la museografia e i Beni Demotnoantropologici

www.sistemamusei.ra.it Sito Sistema Provinciale Musei Ravenna

www.socrates.org Sito del Progetto europeo *Socrates* di LLL

www.uncem.it Sito Unione Nazionale Comuni, Comunità, Enti montani

www.unesco.org Sito UNESCO

www.upinet.it Sito Unione delle Province Italiane

APPENDICE FOTOGRAFICA

Fig.1 Cartina geografica la quale illustra la zona di Feltre, di Cesiomaggiore, in particolare la località di Seravella e comuni limitrofi. *Copyright* del Parco Nazionale delle Dolomiti Bellunesi.

Fig.2 Il Museo Etnografico di Seravella, inquadrato dalla località Col San Vito. Fotografia di Davide Mores.

Fig.3 Il Museo di Seravella, sempre da Col San Vito. Fotografia di Davide Mores.

Fig.4 Particolare dell'allestimento posto all'ingresso del Museo. Nello specifico, una canottiera in lana grezza, rammendata con centinaia di pezzi di altre canottiere o calzini, provenienza Feltre, epoca: primi del Novecento. Simbolo del messaggio che scorre in tutto l'allestimento museale: l'arte di arrangiarsi, la capacità di mettere, e tenere, insieme i pezzi, sfruttare a pieno le risorse disponibili.

Fig.5 Particolare dell'allestimento posto all'ingresso del Museo. Si tratta di un reliquiario, esposto insieme alla fotografia della proprietaria e alla didascalia che oltre a riportare tipologia dell'oggetto, nome dialettale, provenienza, epoca, materiali, riporta anche il nome della persona che l'ha donato al museo. In questo caso la nipote della proprietaria. A lato è possibile ascoltare la sua voce che racconta la storia dell'oggetto.

Fig.6 Parte dell'allestimento della sala dedicata alla biodiversità. Piano terra. Nello specifico è raffigurato il nucleo centrale dell'allestimento con alcuni oggetti esposti liberi, sullo sfondo si nota la parte dedicata all'innesto e alle varietà territoriali.

Fig.7 La cucina e il *larin*. Piano terra. Inquadrati dalla porta di accesso alla sala.

Fig.8 Ulteriore inquadratura della cucina, con la madia, il filatoio verticale e altri oggetti posti in relazione tra loro.

Fig.9 Il *larin*, dettaglio del focolare e dell'allestimento. Si noti la *bala da caffè*, oggetto-risonanza.

Fig.10 Sala "In pendio", primo piano, allestimento visto dall'ingresso alla sala. Sullo sfondo la zona dedicata agli slittini e la gigantografia di una foto d'epoca.

Fig.11 Sala "In pendio" vista dal fondo, sul lato le cronofotografie di De Melis sullo sfalcio, sullo sfondo la fotografia d'epoca con le portatrici di guerra e le gerle.

Fig.12 Altro particolare dell'allestimento della sala "In Pendio".

Fig.13 Dettaglio degli scarponi chiodati (oggetti-risonanza) presenti nella sala. Si noti che la posizione degli scarponi è diversa rispetto alla fotografia precedente, scattata in una data diversa. Gli oggetti vengono “toccati”.

Fig.14 Dettaglio della sala dei “Segni e parole”. Primo piano. Gli oggetti, esposti a vista, liberi, permettono al visitatore di avvicinarsi e cercare “i segni” impressi.

Fig.15 Sala “I fili del racconto”, primo piano. Dettaglio dell’allestimento con le cronofotografie di De Melis (su aste orientabili) che raffigurano Alma Dall’Osto di Cesiomaggiore (BL), mentre racconta. Le fotografie permettono di sottolineare l’importanza della mimica e della gestualità.

Fig.16 Particolare dell’allestimento della sala “Voci”, primo piano. Le cronofotografie di De Melis mettono in luce alcuni passaggi dell’esecuzione polivocale, per permettere una riflessione sulla somatizzazione e la gestualità del canto.

Fig.17 Sala “L’esodo in Brasile”, primo piano. La fotografia riprende un lato dell’allestimento, particolarmente apprezzato dai visitatori, dove campeggia una gigantografia della famiglia Stangherlin, emigranti in Brasile a Santa Caterina, ritratti mentre lavorano in una piantagione di banane, datata 1985. Gli oggetti presenti sia sul pavimento (baule da viaggio e valige di legno accatastate, una di queste è lasciata aperta con altri oggetti dentro, borse di paglia, catino) sia appesi (cappelli), sono tra gli oggetti a cui i visitatori si avvicinano e toccano di più. Nella sala è presente un documento sonoro che riporta diversi canti e una testimonianza sull’emigrazione (altro punto molto apprezzato dal visitatore).

Fig.18 Sala “Il latte prezioso”, primo piano. Parte dell’allestimento della prima di due sale dedicate al baliatico mercenario. Si noti l’unione, nel discorso museale, di una vetrina contenente diversi abiti utilizzati dalle balie e altri oggetti in relazione, con una serie (di cui la fotografia restituisce solo una piccola parte), di fotografie d’epoca di balie. Si noti anche un libro a disposizione dei visitatori che raccoglie le trascrizioni di alcune interviste a balie locali oltre ad altri approfondimenti (nella stanza è possibile ascoltare il documento sonoro dei loro racconti).

Fig.19 Particolare dell’allestimento della sala “*Guernàr le pite*” (governare le galline), secondo piano. Al di là degli oggetti presenti, le cronofotografie di De Melis, con la loro specifica disposizione e dimensione variabile, enfatizzano il gesto di distribuire il mangime alle galline. Il

discorso museale, attraverso gli oggetti, le fotografie e il documento sonoro (richiami per le galline come marcatori culturali), rendono la mediazione molto interessante, soprattutto in riferimento al ruolo delle donne nella gestione di tale attività.

Fig.20 Sala “Selvatici”, secondo piano. Dettaglio della sala con le arnie e lo spaventapasseri ricavato da falci e altri materiali di recupero.

Fig.21 Altro lato dell’allestimento della sala dedicata al rapporto tra uomo e fauna selvatica, con diverse trappole per uccelli, per la caccia con la civetta e alcune gabbie.

Fig.22 Corridoio, secondo piano. Una parte del corridoio del secondo piano è dedicata ai pastori e in particolare ai pastori transumanti dell’Altopiano di Lamon.

Fig.23 Parte dell’allestimento della sala dedicata all’alpeggio e alla fienagione, secondo piano. L’allestimento, pur dietro a una vetrina, risulta particolarmente interessante: si noti la relazione tra la gigantografia d’epoca (squadra di falciatori) e la disposizione di una serie di oggetti: falci fienarie, falcetti, porta cote, rastrelli...

Fig.24 Altro particolare dell’allestimento della sala precedente ma dal lato opposto: una serie di campanacci di diverse dimensioni, il cui posizionamento permette di valutarne forme e pesantezza con il supporto di un’altra fotografia d’epoca (fabbro nella sua bottega): la disposizione permette quasi un ideale prolungamento della serie di campanacci tra realtà e fotografia, che ne aumenta l’aspetto evocativo senza stravolgere la natura dell’oggetto esposto.

Fig.25 Sala “Il ciclo del latte”, secondo piano. La sala, dedicata alla caseificazione è una delle sale, insieme alla cucina, che presenta il maggior numero di oggetti esposti. Molti sono a vista, liberi. La fotografia raffigura una piccola parte dell’esposizione con una zangola, una serie di fascere per il formaggio (*scàtol da formai*) e stampi per ricotta (*caròta*), che permettono di valutarne forme, materiali e inventiva (si noti, sull’angolo destro, tra le altre, la fascera ricavata da una vecchia lattina di vernice color giallo/verde di cui si parlava nella tesi).

Fig.26 Sala della “Domesticazione”, secondo piano. La sala, seppur piccola, presenta una narrazione etnografica molto interessante, oltre a una serie di oggetti per la cura dei bovini, le cronofotografie di De Melis, sottolineano lo stretto rapporto tra uomo e animale. Nello specifico, questa serie di fotografie in sequenza, permettono di valutare non solo la gestualità, l’uso delle mani nella strigliatura, ma la delicatezza del tocco.

Fig.27 Un altro lato dell'allestimento della sala precedente. Si noti la sequenza cronofotografica della cura delle unghie della mucca, con, a terra, alcuni degli oggetti raffigurati nelle foto.

Fig.28 Un'intera parete della sala precedente è occupata dalla gigantografia di una fotografia d'epoca che sottolinea l'intimità tra l'uomo e l'animale, il cui benessere rappresentava, molto spesso, una delle poche possibilità di sostentamento per la famiglia. È presente anche qui un documento sonoro con alcuni richiami per i bovini.

Fig.29 Fotografia che raffigura solo una piccola parte del giardino pensile del Museo con il roseto antico in piena fioritura (maggio-giugno), sullo sfondo si noti l'edificio del Museo.

Fig.30 Museo che forma, non in-forma. Fotografia raffigurante un momento del percorso didattico "Io vivo in montagna" con l'educatrice Valentina De Marchi. Si tratta della "staffetta del montanaro", un'attività che i ragazzi eseguono per rendersi più consapevoli delle differenze di movimento e di postura del corpo in salita e in discesa, con un carico da trasportare. Sullo sfondo il Museo e il giardino pensile.

Fig.31 Museo che forma, non in-forma. Particolare di un momento del percorso didattico "Freschin e gli odori di casa" con l'educatrice Francesca Barp. I bambini sono seduti attorno al *larin* e si apprestano ad annusare e assaggiare alcuni alimenti che facevano parte della tradizione alimentare popolare del passato. Due bambini, sulla destra, seduti più lontano hanno gli occhi chiusi perché dovranno indovinare l'alimento che l'educatrice sta mostrando al resto del gruppo.

Fig.32 Museo che forma, non in-forma. Momento del percorso didattico "Il calenda-gioco" con l'educatrice Laura Somnavilla. I bambini, seduti nella sala dedicata alle galline, stanno per affrontare una delle tante indagini etnografiche che il percorso contempla. Dalla scatola, l'operatrice estrae dei giochi tradizionali e i bambini devono indagarne l'uso, il funzionamento, il periodo dell'anno in cui si praticava maggiormente e se si tratta di un gioco più maschile o femminile. Le indagini si svolgono in diverse sale del Museo e permettono anche di fare collegamenti con gli oggetti presenti.

Fig.33 Museo che forma, non in-forma. Una delle occasioni del percorso "Donne e galline" con l'educatrice Francesca Barp. Il percorso, particolarmente adatto ai bambini delle scuole primarie, prevede il travestimento dell'educatrice (costume da gallina) e anche dei bambini. Il gruppo seduto nella sala della biodiversità, ascolta l'operatrice che, con l'aiuto di un pupazzo, spiega la piramide alimentare "tradizionale" e le differenze con quella "moderna". In questa parte del percorso una bambina è vestita da "bisnonna contadina" della tradizione del passato. (L'abbigliamento che utilizza fa parte della collezione del Museo).

Fig.34 Museo *vissuto*. Un momento del progetto dell'Orto didattico al Museo di Seravella. Alcuni alunni della scuola secondaria di primo grado di Cesiomaggiore (sez.A) insieme all'insegnante responsabile Rita Dalla Corte, stanno seminando diverse varietà di fagioli, fave e patate (maggio 2013). Sullo sfondo si vede l'apiario didattico.

Fig.35 Museo *vissuto*. La fotografia raffigura una parte dell'offerta formativa che include l'apiario didattico. L'apicoltore, nello specifico, sta mostrando ai bambini la colonia e si cerca la regina.

Fig.36 Momento di preparazione di una lezione di iconografia botanica, corso che si tiene ogni anno al museo in più momenti dell'anno. La responsabile, la botanica Patrizia Pizzolotto, sta predisponendo il materiale con l'aiuto di una corsista. Si noti che il corso si svolge nella sala d'ingresso del Museo.

Tutte le fotografie presentate sono state scattate da chi scrive esclusivamente come supporto visivo alla presente tesi previa autorizzazione della Direzione del Museo di Seravella. La fig.1 è sottoposta a *copyright* da parte del Parco Nazionale, ogni altra utilizzazione deve essere autorizzata dall'ente. Le fig.2 e 3 sono di proprietà di Davide Mores, membro del personale del Museo, e sono state inserite con il suo permesso.



Fig.1



Fig.2



Fig.3



Fig.4



Fig.5



Fig.6



Fig.7



Fig.8



Fig.9



Fig.10



Fig.11



Fig.12



Fig.13

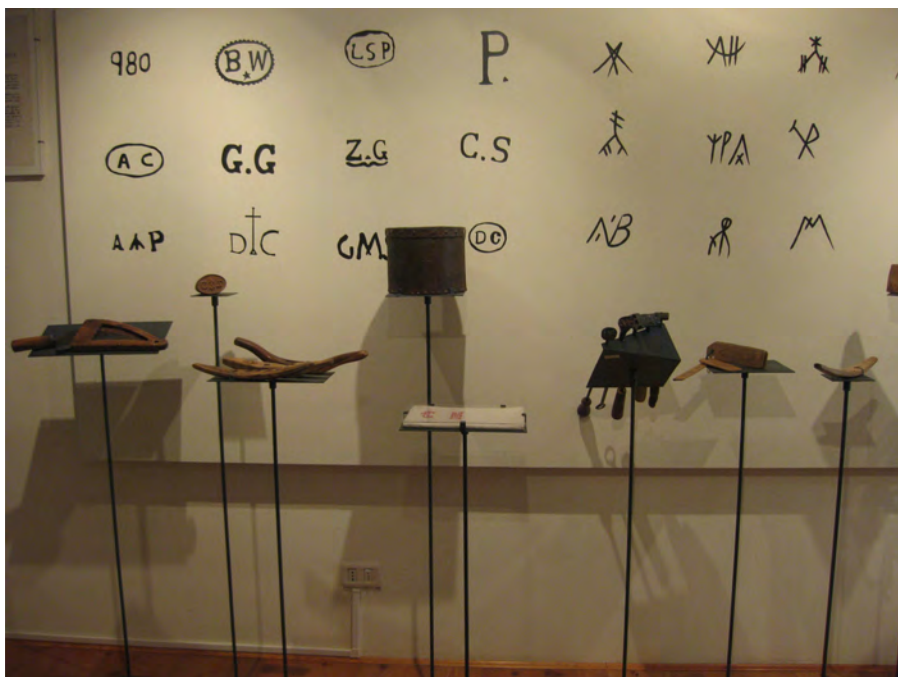


Fig.14



Fig.15



Fig.16



Fig.17



Fig.18



Fig.19



Fig.20



Fig.21



Fig.22



Fig.23



Fig.24



Fig.25



Fig.26



Fig.27



Fig.28



Fig.29



Fig.30



Fig.31



Fig.32



Fig.33



Fig.34



Fig.35



Fig.36