

Il Museo Etnografico di Canepina: una guida

LUCIANA MARIOTTI

Un Museo etnografico è ancora un Museo particolare: perchè la sua diffusione non è così estesa come un museo archeologico o storico artistico; perchè più che in città - il luogo in cui di fatto si è costituita nell'antichità l'idea di Museo - si trova nei centri marginali, spesso ex agro-pastorali; perchè gli oggetti che contiene non rimandano a fasti o ad immagini di ricchezza od opulenza ma più spesso a processi di lavoro faticoso, a storie di vite minute e silenziose, ad aspetti di condivisione di esperienze, di rapporti solidali, di momenti di festa e di giovialità i cui itinerari di costruzione non sono percepibili immediatamente guardando gli stessi oggetti mostrati - semmai una simile operazione sia possibile per altre tipologie di oggetti musealizzati - perchè, infine, la visita ad un Museo etnografico richiede più spesso che per altri Musei la scelta di fare

un "viaggio", sia fisico che mentale, sia percorrendo strade che non sono autostrade veloci, sia rian dando, in questo caso, a ritroso nel tempo, capaci di rivivere esperienze e condizioni di vita ancora troppo vicine per non desiderare di dimenticarle. Rendere leggibile e fruibile un Museo etnografico richiede quindi una doppia assunzione di principio; i curatori devono mostrare soprattutto ciò che nel museo non si vede, il contesto, cioè il luogo antropologico per eccellenza dove gli oggetti non sono dati ma sono iscritti in processi di connotazione e valorizzazione in grado di far percepire quanto "è spazzatura o tesoro, relitto o documento, utensile o opera"; e i visitatori, i pubblici devono essere disponibili a "rivivere" quei processi, quelle vite mostrate per tentare di conoscerli, di comprenderli, di valutarli.

Nell'attuale vivace dibattito che

sui nostri quotidiani puntualmente compare alla vigilia di vacanze che dischiudono i pericoli di sovrappollamento dei musei nelle cosiddette città d'arte e quindi sulla necessità di smistare i flussi di turisti verso luoghi non frequentati, di recente è stata esaltata la "sindrome di Hermann Hesse" in opposizione a quella ormai più che conosciuta "sindrome di Sthendal". La "sindrome di Sthendal" è una figura psichiatrica alla quale molta pubblicistica ricorre negli ultimi anni per chiarire che cosa accade di fronte ad un'opera d'arte. Riferita ad una situazione letteraria del celebre scrittore francese, per "sindrome di Sthendal" si intende la reazione patologica di fronte ad un eccesso di emozioni estetiche, il mancamento, l'eccitazione forte, la sorta di attrazione fatale provate dinanzi alla *Paolina Bonaparte* di Canova o alla *Primavera* di Botticelli. D'altro canto, la "sindrome di



Hesse" si configura come uno stato d'animo quantomeno diverso per il diverso atteggiamento nei confronti delle opere d'arte e soprattutto per una diversa concezione dei prodotti delle culture locali. Hermann Hesse, l'autore di *Siddharta*, del *Gioco delle perline di vetro*, del *Viaggio in Oriente*, fu un discreto viaggiatore e dal 1901 al 1914 la meta preferita dei suoi viaggi fu l'Italia centrale. Non viaggiava da solo ma più spesso con amici pittori e musicisti. Viaggiava di preferenza a piedi o in vagoni ferroviari di terza classe per mescolarsi con la popolazione, a suo parere l'unico modo per entrare in contatto con la cultura, il paesaggio, il modo di vita della gente comune. Addirittura per Hermann Hesse comprendere i dipinti del Tiziano o di Paolo Veronese a Venezia era possibile solo dopo aver a lungo osservato e studiato gli interni della barca di un pescatore, i riflessi di luce e i giochi di colore sulle barre di foce della laguna. E' evidente dunque che tale sindrome non solo vada incentivata ma è anche evidente che se lo scopo del viaggio è cercare di comprendere la cultura di un luogo, iniziare dai musei demologici o etnografici - quelli capaci più di altri di restituire lo spessore culturale visibile nella complessità dell'ecosistema - dall'architettura locale alla trasformazione del paesaggio - non è affatto un modo per tagliar fuori la comprensione di altre ti-

pologie di beni.

Quando fui incaricata dalla casa editrice Palombi di redigere la guida del Museo etnografico di Canepina intrapresi il compito proprio come un viaggio. Quello da Roma a Canepina innanzi tutto e quello all'interno di una comunità della quale avevo letto solo sui libri. L'arrivo a Canepina, la conoscenza del direttore del Museo, la partecipazione della comunità alla sua realizzazione mi stupirono non poco. Il territorio ha una storia fitta, emergenze archeologiche e storico artistiche di una certa rilevanza, una storia del paesaggio straordinaria che si intreccia e si mescola con la storia della cultura locale e soprattutto con quegli oggetti che rappresentano la familiarità del rapporto che gli abitanti hanno intrattenuto con l'ambiente circostante, e ancora, un patrimonio orale complesso, fatto di filastrocche, proverbi, racconti, rappresentazioni teatrali, ricette terapeutiche di cui il dialetto esprime il sofisticato rapporto messo a punto per esprimere parole, cose, eventi nelle sottili sfumature della metafora e della metonimia che arricchiscono grammatica e sintassi del canepinese. La fitta trama dei teli di canapa fu l'immagine che inevitabilmente mi venne in mente per dare in una locuzione l'idea del paese: così come i gruppi andini di Chavin de Huantar o del Cuzco sono passati alla storia anche per il loro pensiero fortemente marcato dal

gioco di trama e ordito sul telaio, gli abitanti di Canepina hanno intrecciato fili di canapa marcando attraverso i loro telai la compattezza della propria cultura.

Un processo affatto concluso. Infatti ciò che mi colpì molto all'arrivo a Canepina e continua ancora oggi a stupirmi è la perseveranza della comunità a restituire la solidità della propria tela nella partecipazione corale alla vita del suo museo. Il Museo di Canepina si può dunque definire un museo della comunità. E' questo il tema che lo contraddistingue sia durante i processi della sua costituzione sia nella vitalità della sua esistenza odierna. Si assiste dunque a Canepina, osservando il modo e i modi, gli aneddoti, le negoziazioni che stanno dietro e insieme alle singole donazioni degli oggetti che noi vediamo esposti ad un processo in cui la ricerca dei mezzi, dei luoghi, delle condizioni per un'efficace rappresentazione - a volte auto-rappresentazione - ha implicazioni anche identitarie. Meglio, visto che il termine identità è facilmente manipolabile e manipolato, si assiste ad un progetto il cui programma è la riaffermazione o la riproduzione di un quadro di vita obsoleto se non oppresso o cancellato dalla surmodernità. O, ancora, per usare le parole di Marguerite Yourcenar, si assiste a quel processo di cui è evidente la consapevolezza per cui "ogni epoca sceglie il proprio passato, esclu-



dendone altri che essa decide di ignorare o disapprovare".

A Canepina la fondazione del museo rispose ad un'esigenza sentita da un canepinese, il Sindaco Rosato Palozzi, poi abbracciata da tutti e tutti hanno sentito la necessità di offrire - anche con lasciti anonimi di fronte alla porta del museo - come se si trattasse di un vero e proprio "esposto" - oggetti, fotografie, scritti per riannodare o evitare che si strappassero quelli che nel 1986 erano rimasti sottili fili di una tela che andava lacerandosi per l'impatto forte dell'urbanizzazione. I canepinesi hanno poi avuto dalla loro parte la figura di un mediatore straordinario, Quirino Galli, romano e viterbese d'adozione, esterno quindi alla comunità ma che per la sua vocazione antropologico-teatrale ha saputo ben impersonare chi deve tradurre per quanti stanno dentro - gli attori - e quanti stanno fuori - il pubblico - le connessioni e i significati anche simbolici di quel meticoloso lavoro di ritessitura delle tele. Una congiunzione dunque particolare, un modo di fare un museo etnografico che può funzionare da stimolo ma difficilmente ripetibile, com'è giusto che sia perchè ciascun museo proceda alla definizio-

ne di una propria personalità.

Per me che ho realizzato parte di questa guida con l'obiettivo di rendere visibile proprio quanto in museo non poteva esporsi: dalla peculiarità dell'organizzazione del lavoro agricolo - di cui le tipologie di aratri sono le testimonianze - ai rapporti e la frequentazione dei canepinesi con l'esterno, attraverso il commercio e i prodotti, in particolare della canapa, ma anche nelle commesse ad artisti ed artigiani che dall'esterno dovevano valorizzare l'interno, come le tele conservate nelle sue chiese, le campane dei suoi campanili, ai rapporti solidali tra le famiglie e il comparaggio testimoniati dalle operazioni tanto agricole che di festa - il lavoro non è stato facile. Fare la guida di un museo sempre in corso d'opera con la consapevolezza che questa è proprio questa è la condizione necessaria perchè un museo sia vivo restando museo e solo museo senza concessioni ad espressioni effimere; un museo in cui il suo stesso direttore lontano dal porsi esclusivamente problemi burocratici entra nel gioco della rappresentazione delle identità come regista/autore e attore nel medesimo tempo è un lavoro peculiare che ha richie-

sto anche a me di "stare al gioco" senza sorprendermi se dopo qualche mese venivano cambiati di luogo interi complessi di oggetti, se nel frattempo anche altre vetrine erano state modificate, se altri oggetti si aggiungevano al patrimonio... Di sicuro è un gioco non concluso, di sicuro qualche vetrina è stata aggiunta o modificata dalle date di edizione definitiva della guida.

Da questa, quindi, non ci si deve aspettare un catalogo della esposizione. Per scelta del suo direttore, anche gli oggetti in vetrina non hanno numeri e didascalie perchè la priorità è stata conferita alla tematica ispiratrice e perchè così gli oggetti possono essere cambiati, aggiunti o tolti.

Siamo, dunque, di fronte ad un fenomeno - la costituzione e la vita di un patrimonio culturale - nei confronti del quale la ricerca antropologica si trova a mettere al centro del proprio interesse la riflessione sull'"oggetto altro" - tale perchè, in questo caso, lontano nel tempo - cioè si trova a riflettere sui significati del mettere in mostra oggetti del passato come espressione del contemporaneo e come creazione di senso della modernità.

Riferimenti bibliografici

Hesse, H. *Il viandante*, Milano, Mondadori, 1990

Lattanzi, V. *Voce Beni Etnografici*, in *Enciclopedia Italiana*, 1998 (in corso di stampa).

Paolucci, A. *Museo Italia. Diario di un Soprintendente - Ministro*, Livorno, Sillabe, 1997

Pardo, P. *L'ethnologie française au musée? Ou un nouveau musée de l'ethnologie de la France?*, "Terrain", n. 25, 1995, pp.147-156.

Yourcenar, M. *Memorie*, in: *Il giro della prigione*, Milano, Bompiani, 1991, pag. 164