

## INTRODUZIONE

Il presente lavoro, che qui viene solo sinteticamente introdotto, è frutto di una ricerca la quale si sviluppa attorno a due poli di interesse che nella nostra attualità risultano sempre più in dialogo fra loro: la realtà del patrimonio culturale immateriale e l'istituzione museale intesa come luogo di tutela, valorizzazione e trasmissione delle manifestazioni della cultura.

La ricerca intende approfondire tali tematiche da molteplici punti vista e contemplando il contributo di diversi ambiti di studio quali la storia, la storia dell'arte e la museologia, ma anche l'antropologia culturale e la filosofia estetica.

Per loro natura le espressioni immateriali della cultura si situano infatti in un territorio di confine che oggi è oggetto di un interesse multidisciplinare e sempre più condiviso; presenti sin dagli albori dell'umanità, nel contesto culturale occidentale – che è tradizionalmente legato alla materialità dell'oggetto - esse sono state sinora poco considerate e valorizzate. Il contributo intende analizzare nel dettaglio gli aspetti che caratterizzano il patrimonio immateriale cogliendone anche gli elementi di profonda differenza rispetto all'idea generalmente condivisa di patrimonio culturale.

Contestualmente il museo, storicamente vincolato allo *status* tangibile degli oggetti che ha sempre accolto al proprio interno, si scopre oggi inadeguato a valorizzare e salvaguardare le espressioni e le manifestazioni intangibili della cultura. Solo in tempi assai recenti esse hanno goduto di un giusto apprezzamento a livello diffuso e internazionale, e stanno così chiedendo al museo di evolversi verso forme e modalità nuove che siano in grado di fare quello che di primo acchito sembra impossibile: catturare l'immateriale nella sua volatilità, imprevedibilità e vitalità.

Non vi è ovviamente in questa sede la pretesa, peraltro scientificamente infondata, di arrivare a definire un modello ideale di museo dell'immateriale: è la natura stessa, così variegata e dinamica, del patrimonio in questione che lo nega. Quello che ci si propone è piuttosto di indagare alcuni strumenti, modalità e caratteristiche che si rivelano molto importanti per un'istituzione che voglia proporsi quale luogo di salvaguardia, valorizzazione e mediazione dell'immateriale.

Il presente contributo si propone dunque articolato in due sezioni divise e autonome – una dedicata specificamente al patrimonio e una focalizzata sul museo - ma non prive di frequenti rimandi l’una all’altra.

La prima parte prende avvio dalla constatazione che in questi ultimi anni è crescente nel contesto internazionale l’attenzione rivolta al patrimonio immateriale, in quanto realtà a rischio che sempre più fatica a sopravvivere nel nostro mondo globalizzato.

Non è ancora un decennio che si è cominciato a parlare ufficialmente e diffusamente di patrimonio culturale immateriale, un’innovativa categoria sia concettuale che pragmatica la quale ha scardinato molte certezze e consuetudini ormai associate nella scienza e nelle pratiche relative al patrimonio culturale e che chiama in discussione quadri concettuali ben più ampi rispetto alla semplice idea di “immaterialità”.

Nell’ottobre del 2003 viene adottata la *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* in sede UNESCO: questa data segna sia il traguardo di un lungo percorso che ha portato internazionalmente al riconoscimento ufficiale di tale categoria di patrimonio, sia il punto di partenza per una vivace discussione intrecciata a livello planetario su cosa sia oggi da considerare patrimonio culturale nella realtà attuale e su come questo vada tutelato. Partecipa a tale dibattito l’ICOM, che nel 2004, animato dal motto “In Africa when an old person dies, a library burns down” (Hampâté Bâ), accoglie le nuove istanze definite nella Convenzione e proclama il proprio interesse e il proprio impegno per valorizzare e tutelare attraverso lo strumento museale le espressioni immateriali delle culture del pianeta.

Il più importante documento in tema di tutela del patrimonio culturale precedentemente stilato era stato la *Convenzione per la protezione del patrimonio culturale e naturale* del 1972, tuttora valido. Documento di grande successo e di fama diffusa, ancora oggi esso si prefigge lo scopo di proteggere elementi del patrimonio culturale che sono considerati possedere un valore eccezionale nell’ambito della storia umana, dell’arte o della scienza, tutelando luoghi e monumenti che sono ormai entrati in buona parte nei circuiti turistici.

In realtà, come si cercherà di mostrare, proprio l’opinabilità del parametro di eccezionalità è un elemento di debolezza intrinseco alla Convenzione stessa, così come lo è ugualmente la visione eurocentrica che ne sostiene l’architettura, estranea

alle concezioni e ai valori culturali di ampie zone del pianeta, quali in particolare l’Africa, l’Asia, l’America Latina e la regione del Pacifico.

Lo scontento, che le misure adottate in questo documento hanno prodotto per tale motivo in numerosi contesti culturali, ha ingenerato negli anni un crescente dibattito; quest’ultimo ha promosso un revisionismo profondo delle politiche patrimoniali internazionali e dei quadri teorici di riferimento, che come frutto maturo ha portato ad affiancare a tale Convenzione del 1972 uno strumento normativo in parte analogo dedicato al patrimonio immateriale.

Tra il 1972 e il 2003 numerosi incontri, seminari, convegni e documenti sia nazionali che internazionali hanno segnato l’evolversi della riflessione sul tema del patrimonio culturale la quale, pur tra diversi ostacoli e resistenze, ha appunto conferito uno spazio e un’attenzione sempre maggiori agli aspetti intangibili delle culture dei popoli. La presente ricerca prende le mosse proprio da una considerazione storica sui momenti salienti che hanno interessato le riflessioni di questo trentennio e si sofferma anche su quelli successivi che arrivano fino ai giorni nostri.

Ritengo infatti che sia interessante ripercorrere le tappe che separano le date dei due documenti citati, poiché sono anni in cui si è assistito - e per la verità il processo continua - ad un significativo dibattito internazionale che si è animato intorno ai seguenti temi: quale sia la natura del patrimonio culturale, che cosa vada considerato tale e per quali motivi, quali siano le misure opportune da adottare per tutelarlo e tenerlo in vita.

Insomma il trentennio che separa i due documenti si colloca in un clima fervido di sollecitazioni intellettuali le quali - per la prima volta nella storia - conducono ad un confronto culture molto lontane tra loro riguardo a che cosa abbia un valore tale da richiederne la salvaguardia e l’interessamento dell’intera comunità umana.

Ogni civiltà, società o gruppo in ogni tempo e in ogni luogo ha sempre identificato e curato gli elementi del proprio patrimonio culturale in base a specifiche scale valoriali e parametri concettuali; è un dato inopinabile che ci si identifica e ci si rispecchia nella ricchezza delle proprie espressioni culturali. La storia delle culture ci insegna che diverse civiltà hanno elaborato concezioni anche molto distanti tra loro di patrimonio culturale, le quali comportano conseguenti modalità di preservazione dello stesso assai differenti.

Quello che non era mai accaduto, e che negli ultimi quarant’anni invece è avvenuto, è che il concetto di patrimonio culturale venisse rinegoziato a livello mondiale

contemplando il contributo offerto da differenti ambiti e prospettive dialoganti tra loro.

In realtà, se sul piano teorico si è dato ampio ascolto alle varie voci, aspetto assai rilevante, è un dato di fatto che l'aspirazione ad una dimensione mondiale che rispecchiasse gli interessi di tutta l'umanità è rimasta in parte disattesa dai fatti seguiti alla Convenzione nel 1972. I forti squilibri che si sono venuti a creare nella Lista per la protezione del patrimonio culturale e naturale prevista da tale Convenzione – dove a figurare sono prevalentemente siti e monumenti europei, caratterizzati da un'estetica monumentalista - ne sono stati per lungo tempo, fino ad oggi, la dimostrazione.

L'intento quindi di abbinare l'idea di patrimonio culturale ad una portata mondiale e dell'umanità intera, seppur convalidato nelle intenzioni, è rimasto per lungo tempo ancora lontano dalla realtà. I dibattiti al riguardo si sono susseguiti negli anni, portati avanti e suscitati in particolar modo da quei paesi che non si erano sentiti rappresentati nelle liste create nel 1972 e continuamente aggiornate, in quanto le loro candidature non erano state ammesse poiché non rispondevano alla definizione di patrimonio culturale stilata nella Convenzione.

Parlare in realtà di *patrimonio dell'umanità* è assai delicato e richiede cautela, per evitare di cadere nel pensiero semplicistico e ingannevole che ci sia effettivamente un patrimonio di tutta l'umanità. Il patrimonio culturale è ed è sempre stato locale, dotato di senso perché innervato e intessuto in una dimensione locale e puntuale: non è possibile considerarlo a prescindere da questo elemento. La categoria dell'umanità è da chiamare in causa in quanto un determinato patrimonio locale è interesse dell'intera comunità umana che non sparisca e che venga tutelato, perché coralmemente se ne riconosce l'alto valore, sia esso estetico, storico, identitario, sociale. Sembrerebbe allora più corretto parlare anziché di *patrimonio dell'umanità* di *patrimonio di interesse universale*.

Quando si affrontano tali tematiche è importante mettersi in guardia dal rischio di una debole e troppo semplicistica contrapposizione tra la dimensione materiale e immateriale del patrimonio culturale, non solo perché si tratta di aspetti generalmente compresenti in qualsiasi bene culturale, ma anche perché l'utilizzo delle due categorie chiama in causa in realtà elementi concettuali di portata ben più ampia e che superano la semplice distinzione tra ciò che è tangibile e ciò che non lo è.

Potremmo dire che le dizioni ‘patrimonio culturale materiale’ e ‘patrimonio culturale immateriale’ sono etichette di comodo che agevolano un discorso di carattere comparatistico tra due sistemi intellettuali e culturali differenti. Questa distinzione tra materiale e immateriale è assai artificiosa e di fatto si rivela essere solo un pretesto per mettere in discussione metodo teorico e prassi relativi al patrimonio radicatisi nel tempo; dietro la rivalutazione in atto dell’immateriale si cela la volontà diffusa di ripensare la pratica patrimoniale e di ridefinirla su nuove basi, che infine hanno poco a che vedere con la rigida separazione tra materiale e immateriale.

È chiaro infatti che ciò che è materiale acquisisce valore soltanto in virtù di un tessuto immateriale di riferimento senza il quale risulterebbe materia inerte, e che, viceversa, la ricchezza immateriale ha bisogno, nella quasi totalità dei casi, di tradursi ed appoggiarsi a basi materiali per poter essere espressa e percepita.

La suddivisione in categorie operata dall’UNESCO - patrimonio culturale materiale, patrimonio naturale, patrimonio culturale immateriale – risulta così limitata e fuorviante. Persino infatti la distinzione tra ciò che è naturale e ciò che è culturale appare labile e non rispondente alla realtà come mostrano i casi dei *cultural landscapes* e dei *cultural spaces*, categorie che continuamente testimoniano il fitto intreccio e l’inevitabile trasbordare tra elementi materiali e immateriali nella cultura umana.

In anni recenti si è approfondito anche a livello di dibattito internazionale il rapporto tra il patrimonio culturale materiale e quello immateriale, con l’intento di sviluppare approcci integrati nei processi di salvaguardia e tutela degli stessi.

L’apporto di nuove prospettive concettuali e pratiche sul patrimonio, in particolare provenienti dal Giappone e dai paesi del lontano Oriente oltre che dalla cultura africana e latinoamericana, ha condotto ad ampliare e ridefinire i parametri secolari attorno cui si è costruita l’idea di patrimonio culturale in occidente.

Un capitolo della presente ricerca offre a tal proposito una panoramica sintetica di alcuni aspetti dell’estetica diffusa nell’estremo Oriente e in alcune culture africane per evidenziare quale sia stato il loro contributo ai fini della definizione e dell’apprezzamento della concezione di patrimonio culturale immateriale. Manca invece una presentazione del pensiero estetico e culturale elaborato in America Latina, area del pianeta che ha dato un contributo non indifferente ad indirizzare le politiche internazionali di salvaguardia verso la dimensione immateriale

specialmente negli anni Sessanta e Settanta. Non c'è stato modo di completare lo studio di questi aspetti, che mi propongo di approfondire in futuro.

Grazie dunque a numerosi contributi extra-europei si è ridefinito il concetto condiviso di patrimonio culturale e il cambiamento di fondo più evidente che si registra a livello teorico, confrontando i documenti elaborati a partire sin dalla famosa conferenza di Atene del 1931 (*Conferenza sulla conservazione artistica e storica dei monumenti*) e infittitisi negli anni Settanta con quelli recenti, è lo slittamento da una concezione di patrimonio culturale di stampo umanistico ad una di matrice antropologica. Se la prima, focalizzata principalmente sui valori di eccellenza, monumentalità, originalità, unicità e autenticità - che trovano la loro radice di esistenza in processi culturali storicamente avvenuti in ambito europeo, o più generalmente, cristiano ed occidentale -, è la categoria con cui si è cominciato a ragionare in particolar modo nel XIX e XX secolo in termini di conservazione e valorizzazione di un patrimonio culturale comune, la revisione della definizione di bene culturale è centrata non già esclusivamente sull'oggetto bensì si allarga fino a contemplare il processo antropologico-culturale che si sviluppa attorno e a partire da esso.

In questa prospettiva ovviamente gli elementi intangibili del patrimonio culturale assumono un ruolo più importante e la nozione di patrimonio culturale si espande mettendo in discussione la tradizionale assiologia riferita alla bellezza estetica, all'antichità, all'autenticità, alla rarità, all'originalità o all'unicità, tutti valori riletti alla luce di nuove priorità.

L'apporto maggiore offerto dall'antropologia alla definizione del patrimonio culturale è l'invito a scardinare numerose convinzioni di radice europea: tralasciare il filtro selettivo della eccezionalità in campo estetico per riconoscere il patrimonio innanzi tutto come espressione dell'identità di gruppi e comunità, rivedere l'idea di autenticità spostando il focus dall'oggetto al processo che si genera e vive intorno all'oggetto, accettare l'idea di un patrimonio non tradizionalmente ancorato al passato ma legato al vivente, ripensare il processo conservativo in termini di salvaguardia e non di protezione.

L'aspetto innovativo forse più discusso e ostacolato che il passaggio dal materiale all'immateriale ha portato con sé è stato la rinuncia al parametro della *eccezionalità* quale principio di selezione del patrimonio. Tra non poche resistenze, si è infine scelto di non adottare tale criterio per valutare in maniera esclusiva le espressioni di

patrimonio culturale immateriale, basandosi sul pensiero che tutte le espressioni immateriali del patrimonio culturale mondiale abbiano lo stesso valore se rappresentative di una determinata cultura e che pertanto vadano ugualmente riconosciute e protette, diventando così testimoni privilegiati della diversità culturale nel mondo e della creatività dell'uomo.

Un ulteriore elemento significativo di cambiamento è stata la scelta di usare la parola *salvaguardia* anziché *protezione*, come invece compariva nella Convenzione modello del 1972.

La protezione del patrimonio culturale e naturale è sempre stata identificata con quell'insieme di pratiche volte a mantenere le condizioni di integrità fisica e di autenticità di un bene; tale prospettiva non poteva rivelarsi utile e adeguata per un patrimonio che per definizione stessa è trasmesso di generazione in generazione e allo stesso tempo viene ricreato – dunque modificato - in continuazione.

Il termine *salvaguardia* suggerisce un approccio ben più ampio rispetto a quello offerto dalla *protezione*, in quanto esso intende che il patrimonio culturale immateriale non è solo protetto dalle minacce dirette ma vi è la preoccupazione ulteriore di attuare azioni positive che contribuiscano a fare in modo che esso possa continuare a sopravvivere. Quindi la *salvaguardia* è interpretata come una nozione comprensiva che non solo include le classiche azioni di protezione quali l'identificazione e l'inventariazione applicate al patrimonio culturale immateriale ma che anche fornisce le condizioni in cui esso può continuare ad essere creato, mantenuto e trasmesso.

Differentemente da un sito, da un monumento o da un artefatto, che ha una sua propria esistenza materiale al di là dell'individuo o della società che lo ha creato, il patrimonio culturale immateriale inteso nell'accezione conferita dall'UNESCO vive ed esiste unicamente se messo in atto da chi tradizionalmente lo pratica, e può avere un'esistenza futura solo se viene attivamente trasmesso di generazione in generazione.

Uno degli aspetti più interessanti presenti nella Convenzione del 2003 è infatti il ruolo centrale che essa conferisce alle comunità culturali associate al patrimonio culturale immateriale nell'ambito della tutela e della conservazione, sostenendo e incoraggiando un approccio di tipo partecipativo: per la prima volta viene esplicitamente riconosciuto in uno strumento legale il ruolo centrale e attivo della

comunità nel salvaguardare e gestire il patrimonio culturale, sottolineando l'importanza della funzione svolta da chi pratica e da chi detiene tale tipo di cultura. A differenza del patrimonio cosiddetto materiale o tangibile, che è fortemente e stabilmente ancorato ad un luogo, le espressioni immateriali della cultura sono strettamente legate a delle persone, più precisamente a persone che si riconoscono in un'identità di gruppo o comunitaria. Il patrimonio culturale immateriale è innanzi tutto un patrimonio vissuto da persone. La centralità delle comunità culturali nell'identificazione del proprio patrimonio culturale immateriale e nella sua trasmissione e continuazione, così come il ruolo essenziale che esso gioca nel costruire l'identità di tali entità, è esplicitamente affermato nella definizione di patrimonio culturale immateriale. Questo è l'aspetto su cui maggiormente si è giocato il sopracitato passaggio da una concezione umanistica ad una concezione aperta all'antropologia di patrimonio culturale e per tale motivo esso è stato chiarito sin dai primi tentativi di concettualizzazione del patrimonio culturale immateriale (Convenzione 2003, art.2).

Si attua così uno slittamento netto dall'attenzione esclusiva sugli artefatti alla considerazione della gente e del vissuto, il quale privilegia la trasmissione piuttosto che la protezione sotto teca e conferisce maggiore importanza agli elementi che permettono di tenere in vita una pratica piuttosto che alla documentazione strettamente formale e storica degli oggetti.

La protezione del patrimonio culturale immateriale non si può infatti risolvere semplicisticamente nel proteggere esclusivamente le forme in cui questo si manifesta, altrimenti si rischia di congelarlo e cristallizzarlo, con il risultato di ottenere sul lungo periodo solo un'immagine o una registrazione dello stesso svuotata e priva di vita; l'obiettivo è semmai quello di mantenere vivo e proteggere il sostrato vitale da cui un'espressione culturale emerge, le abitudini e il vissuto quotidiano su cui essa si innesta. Il fatto di creare le condizioni affinché una data espressione culturale possa continuare a perpetuarsi è oggi seriamente minacciato dai processi di modernizzazione e globalizzazione che interessano pressoché tutte le aree del pianeta; per questo andranno cercati nuovi sistemi di trasmissione, accanto alla pratica di metodi atti a rinforzare o reintrodurre forme più tradizionali di trasferimento dei saperi e delle abilità.

La contraddizione intrinseca tra la natura vitale ed evolutiva del patrimonio immateriale e la diffusa logica di fissazione delle pratiche conservative crea problemi



di presentazione e soprattutto di cristallizzazione di questo tipo di patrimonio, mal riprodotto dalla fotografia o dal film, ancora peggio da un testo, e che non può per definizione museificarsi, salvo ridursi a semplici testimonianze materiali delle pratiche in questione, nella prospettiva ormai classica di un museo delle arti e delle tradizioni popolari.

I tradizionali strumenti conservativi applicati abitualmente ai beni tangibili non hanno per questo motivo un valore decisivo ed esclusivo ai fini della sopravvivenza delle manifestazioni immateriali delle varie comunità e gruppi culturali: conservare o restaurare la maschera di un carnevale non significa mantenere in vita i balli, le musiche, le simbologie create nelle danze dai corpi che utilizzano quella maschera. Il punto di vista si sposta così dall'oggetto al vivente: ciò che garantisce la sopravvivenza del patrimonio immateriale non è la conservazione di ciò che è fisicamente tangibile ma l'agevolazione di ciò che fisico non è a manifestarsi ed esistere.

È evidente che la documentazione pura e semplice non salvaguarda in sé il patrimonio culturale immateriale come "living heritage", dunque nella complessità e fragilità della sua dimensione vivente. Che una parte del patrimonio culturale immateriale sia trascritta su carta o su un supporto audiovisivo è una forma di documentazione: se il patrimonio culturale immateriale vive, continuerà a svilupparsi e la documentazione acquisirà invece un importante valore storico.

È però da sottolineare che l'apertura che l'UNESCO propone ad una considerazione di patrimonio culturale che sia sensibile a non valutare i beni culturali unicamente come oggetti, ma ad apprezzarli come processi culturali, è un modello intellettuale cui non corrisponde sempre una idonea realizzazione di politiche culturali. Non è facile agire sulla tutela di espressioni che per loro natura hanno un margine di fluidità e mutevolezza senza che l'azione proposta non intervenga in qualche misura in termini di cristallizzazione e fissazione. Tra il procedimento di salvaguardia, che comporta strumenti di definizione, e l'immaterialità dei beni presi in considerazione, che implicano dei processi labili e per forza di cose evolutivi, esiste comunque una tensione costitutiva: c'è una contraddizione irriducibile tra la logica patrimoniale dell'atemporalità o della perennità, che mira a far durare certi beni nella lunga durata, e la logica pratica della performance, costituzionalmente contestuale, processuale ed effimera.

È un'idea profondamente radicata nella nostra cultura che il patrimonio, incorruttibile e perenne, vada scrupolosamente mantenuto nella forma che abbiamo ereditato e che conosciamo e non debba essere soggetto a cambiamento. L'intervento delle istituzioni, sia esso di carattere culturale, politico o economico, ha come movente il timore della sparizione di una determinata espressione culturale quale la si conosce e si apprezza in un determinato momento, e l'azione messa in atto si configura come un antidoto contro quel processo che porterebbe alla sua scomparsa ma che è – va riconosciuto - lo stesso processo evolutivo connaturato all'esistenza stessa di quel determinato bene che si dichiara di voler tutelare anche nel rispetto del suo carattere evolutivo. In tal maniera si interviene per forza di cose sulla natura del patrimonio, contraddicendo quanto si afferma conclamatamente e ufficialmente, lo si snatura poiché si tende a fissare la sua immagine e la sua pratica che appartengono al tempo presente.

Il rischio è dunque che l'azione di salvaguardia possa condurre proprio a ciò che si vorrebbe scongiurare, ovvero ad una situazione di congelamento delle forme; l'intervento esterno dell'UNESCO o delle istituzioni ad esso affiliate comporta sovente un cambiamento delle dinamiche attorno cui si è costruita una manifestazione culturale: il dare dei finanziamenti, l'individuare dei protagonisti ben precisi, il definire i tempi e i luoghi, il conferire visibilità, sono tutti elementi che tolgono agilità e genuinità al movimento fluido delle espressioni culturali immateriali. Per tale motivo gli interventi più riusciti e con un rischio minore di cristallizzazione non sono quelli di patrimonializzazione dall'alto, bensì dal basso, dove per lo meno l'attore protagonista della politica di salvaguardia è davvero il detentore e l'attore del bene in questione, per quanto anche in questo caso il rischio non sembra comunque essere scongiurato in maniera assoluta, in quanto il sistema condiviso di apprezzamento e valorizzazione richiede il perpetuarsi delle forme e a fatica si accetta un loro cambiamento, che anzi viene spesso osteggiato. Questo appena espresso è un punto su cui fanno molta leva i detrattori delle politiche culturali dell'UNESCO.

Intraprendere invece una prospettiva evolutiva nei confronti del patrimonio immateriale significa accettare che quello che c'è oggi domani non ci sia più, favorire semplicemente che questa evoluzione avvenga nel suo alveo naturale e alle sue condizioni, non bruscamente interrotta o modificata da importanti fattori esterni.

La cultura cambia in continuazione, è da sempre un intrecciarsi continuo di compromessi e di risposte a modifiche dell'ambiente esterno, ciò che spiazza al giorno d'oggi è però che la velocità a cui avvengono i cambiamenti è estremamente aumentata, per cui essi sono molto più rapidi e si notano maggiormente, lasciando poco tempo per una loro assimilazione e generando sovente la reazione di rifiutarli. Con una maggiore rapidità di sparizione, la cancellazione di certi elementi del nostro patrimonio culturale avviene in maniera traumatica, senza un vero trapasso sfumato e mediato ma con un brusco cambiamento di scena, e allora si comprende il desiderio di mantenere le vestigia di un passato anche recente che però sta già cambiando. La questione rimane aperta: accettare e avallare il cambiamento veloce carico anche di tutta la sua portata di cancellazione ed estinzione, od opporsi e mantenere tracce di passati anche recenti per evitare quello che in millenni di cultura non è mai successo se non a seguito di eventi traumatici (eventi naturali che hanno distrutto di colpo una civiltà, azioni umane che hanno provocato una sparizione improvvisa), ovvero una cancellazione repentina?

Il quadro sinora delineato porta inevitabilmente a ripensare in termini critici a quello che è sempre stato un valore cardine in ogni pensiero, filosofia e politica patrimoniale in ambito occidentale: il valore dell'autenticità.

Tradizionalmente si è pensato al bene culturale come a qualcosa di incorruttibile nella sua identità originaria, statica e perenne, da preservare quindi con ogni sforzo contro qualsiasi elemento che potesse minacciare e corrompere tale identità di origine, fosse esso la degradazione materiale, la sparizione o la distruzione. L'oggetto per eccellenza autentico nella nostra cultura è la reliquia, custodita incorrotta nel suo reliquiario, separata dal mondo, dalla vita e dalla trasformazione.

La revisione del concetto di autenticità collegata allo *status* dei beni immateriali apre ad un'idea dove la genuinità e la fedeltà ad una identità originaria non sono veicolate e garantite da forme ed espressioni che si ripetono inesorabilmente identiche a se stesse bensì si legano all'appartenenza identitaria di un gruppo o di un popolo, alla fedeltà del gesto, alla ricorrenza del vissuto generato. In tale ottica l'autenticità non risiede nella possibilità di fruire dello stato originario dell'espressione artistico-culturale come ci ricordava Benjamin (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*), bensì si manifesta nel garantire che le forme attuali siano espressione genuina di un popolo o di un artista.

Sono queste problematiche che analogamente investono anche la teoria e le manifestazioni dell'arte, specialmente quelle più vicine a noi nel tempo che molto hanno di immateriale, quando la natura sovente deperibile delle opere pone non soltanto problemi di conservazione ma soprattutto propone con forza la questione dell'autenticità, che non può in questi casi essere un'autenticità riferita all' "essere", alla materialità dell'opera, ma deve piuttosto realizzare un'autenticità dell'atto, dell'esperienza che l'opera ogni volta offre al suo fruitore.

Tale ripensamento della categoria dell'autenticità si configura come un ulteriore elemento di destabilizzazione rispetto al ruolo tradizionalmente attribuito in ambito occidentale al museo, cui tocca da sempre farsi garante appunto dell'autenticità dell'opera. Sorgono così alcuni interrogativi riguardo la funzione e i compiti affidati al museo: quale autenticità deve difendere? Che strumenti può e deve utilizzare per garantire l'autenticità dei beni che custodisce?

Non sono queste le uniche questioni che nascono di fronte alle nuove prospettive delineate dalla recente ridefinizione di patrimonio, primeggia fra tutti un interrogativo, che sorge naturale quando si constata la fluidità e l'ampiezza di definizione del dominio dell'immateriale: cosa è oggi effettivamente da considerare come "patrimonio"?

L'introduzione di questa nuova categoria ingenera confusione, scardina le certezze millenarie che nella nostra cultura si sono costruite attorno al concetto e alla realtà del bene culturale e non pone in cambio delle misure precise, dei vincoli estremamente chiari di identificazione.

Sembra di essere finiti in un vicolo cieco di carattere iper-relativista dove quasi tutto ha valore di patrimonio e proprio per questo alla fine niente lo ha. È necessario stabilire dei limiti, altrimenti la situazione rischia di degenerare e annullare tutti gli sforzi di politica patrimoniale compiuti sinora sull'immateriale a livello internazionale.

In nome del principio che il patrimonio immateriale è qualcosa che si identifica concretamente e simbolicamente con una comunità culturale e che viene trasmesso di generazione in generazione e non ha il vincolo dell'eccellenza estetica, si potrebbero includere in esso molti elementi: qualcuno ha provocatoriamente fatto notare che potrebbero rientrare in tale categoria anche i video-games, la pop music, le cerimonie di stato contemporanee, le ricette di McDonald's e così via. C'è chi parla addirittura di "inflazione patrimoniale" (N. Heinich), intendendo con tale espressione che oggi

si assiste ad una “patrimonializzazione” a tutto campo, per cui tutto è patrimonio o suscettibile di diventarlo.

Se è quindi più che apprezzabile lo sforzo compiuto a livello planetario per allargare il concetto di patrimonio, e nel corso della trattazione se ne sottolineeranno tutti gli aspetti positivi, credo che sia da temere una deriva di stampo relativista che rischia di non mantenere un sano principio gerarchico e di differenziazione.

La presente ricerca intende accogliere il contributo specifico della storia dell’arte per mostrare un interessante parallelo tra le trasformazioni in atto nell’ambito del patrimonio culturale in particolare dal secondo dopoguerra a oggi e le coeve esperienze artistiche degli artisti contemporanei.

Credo infatti che di fronte al percorso compiuto dai vari paesi per accordarsi intorno ad un’idea condivisa di patrimonio culturale sia lecito domandarsi cosa faccia l’arte e come venga percepita mentre il concetto di patrimonio subisce i cambiamenti citati, e se – visto che anche l’arte appartiene al patrimonio culturale - risenta in qualche modo di questo clima internazionale.

L’arte, di diritto inclusa nella più ampia categoria di patrimonio culturale o bene culturale, si trova – seppur indirettamente – di fatto coinvolta e messa in discussione nel panorama dei dibattiti che animano la scena internazionale a partire dagli anni Sessanta e Settanta a riguardo quale sia la natura del patrimonio culturale e cosa vada considerato come tale.

Se poniamo uno sguardo alla storia dell’arte dell’età contemporanea vediamo, sorprendentemente o meno, che sono proprio il corpo vivente e lo spazio fisico - ovvero i due elementi cardine su cui si basa l’ampliamento della concezione di patrimonio culturale - a sconvolgere le tradizionali forme e modalità di arte e ad allargare l’orizzonte delle possibilità dell’arte stessa. Mentre dunque si ridefinisce il concetto di patrimonio, parallelamente anche l’arte di matrice occidentale subisce dei cambiamenti sconvolgenti e repentini se paragonati alla storia millenaria che dipinti e sculture, pur nella diversità delle loro soluzioni, hanno alle spalle.

Non si tratta di una novità limitata a soggetti, contenuti e tecniche radicalmente nuove, bensì di un’apertura totalmente inedita delle espressioni artistiche a qualcosa che prima non era mai stato praticato nella lunga storia dell’arte occidentale se non tangenzialmente. Ciò a cui l’arte si apre è appunto il corpo dell’uomo – sia esso quello dell’artista, di un soggetto scelto o dello spettatore - e lo spazio fisico

ambientale inteso come superamento della concezione dell'opera tridimensionale autonoma dal contesto esterno in cui è collocata.

In numerosissime manifestazioni dell'arte contemporanea corpo e spazio divengono gli elementi senza i quali l'opera non sussiste o non può sussistere, così come avviene nell'ambito del patrimonio culturale immateriale, il quale non può mai trovare modo di espressione e dunque di esistenza se non attraverso un corpo o uno spazio.

Artisti di diverse correnti praticano interventi di arte ambientale, la Land Art rappresenta il vertice più alto di questa tendenza, che a partire dalla fine degli anni Sessanta propone operazioni artistiche su grande scala direttamente nei territori naturali, specialmente vengono privilegiati i luoghi sconfinati e incontaminati: i suoi protagonisti utilizzano lo spazio naturale non come semplice sfondo e contenitore di ambientazione delle proprie opere, bensì utilizzano lo spazio e i materiali naturali direttamente quali mezzi fisici dell'opera.

L'altra grande categoria su cui si gioca il cambiamento radicale della scena artistica contemporanea è il corpo, presente oggi nell'arte in una veste nuova: non più solo in quanto categoria di rappresentazione, come è sempre stato nella nostra tradizione, bensì nell'arte contemporanea esso diviene assai sovente soggetto attivo e mezzo di espressione in prima persona. Il corpo umano, sia esso quello dell'artista, del soggetto o dello spettatore, è divenuto assolutamente essenziale all'opera, in quanto è sentito e considerato come un potente significante dell'esperienza vissuta, oltre che uno strumento fondamentale di indagine estetica e formale.

Nel corso del XX secolo alcuni cambiamenti profondi nel rapporto tra arte e figura umana hanno modificato convenzioni secolarmente radicate stravolgendo completamente la posizione del corpo rispetto a quella ricoperta tradizionalmente: vi è stato il passaggio da un ruolo passivo ad un ruolo attivo del corpo stesso, che da fenomeno statico e puramente visivo diventa incarnazione di relazioni umane dinamiche e addirittura strumento di intervento e cambiamento all'interno della stessa opera d'arte.

L'happening, gli eventi Fluxus, la performance, la body art e più recentemente tutto il filone dell'arte relazionale, che crea una relazione diretta tra artista e spettatore, sono pratiche di tipo performativo, elemento che costituisce uno degli aspetti più importanti delle arti del XX secolo.

In questo cambiamento radicale delle forme dell'arte si rispecchia la categoria più generale di patrimonio culturale che negli ultimi anni si è rimessa in discussione grazie anche ad una nuova percezione e considerazione del corpo umano. Così come nelle espressioni artistiche degli ultimi decenni osserviamo l'entrata in campo del corpo in sé e non solo del corpo rappresentato, ugualmente cogliamo nella realtà del patrimonio immateriale un'inedita accoglienza e considerazione del corpo umano, che diviene quasi sempre essenziale alla creazione e all'espressione artistico-culturale. Il patrimonio immateriale è creato, praticato e messo in scena da un corpo umano, il quale non è considerato come elemento di rappresentazione bensì quale attore vivente, al contempo creatore ed espressione dell'operazione artistico-culturale.

Contestualmente all'entrata in gioco dei due fattori fondamentali di cambiamento, spazio e corpo, vengono ridefiniti nella teoria e nella pratica artistica contemporanea alcuni aspetti che per secoli non erano mai stati messi in discussione dalla nostra cultura e che ricalcano da vicino le stesse novità evidenziate nella nuova definizione di patrimonio immateriale.

Innanzitutto l'analogia più evidente si riscontra nel fatto che numerose espressioni artistiche guadagnano immaterialità, sono sempre più concettuali e meno legate alla fisicità e tangibilità di un supporto; non è un caso che si parli di arte concettuale, la quale in realtà trascende i suoi confini storico-temporali (anni Sessanta - Ottanta) per segnare un tratto comune alla maggior parte delle operazioni che si alternano sulla scena artistica in particolare dal secondo dopoguerra fino alle forme più attuali.

Il contributo distintivo dell'arte concettuale è stato quello di sottrarre importanza alle qualità formali e stilistiche delle opere per privilegiare le idee che esse sottendono. Alla fine degli anni Sessanta si origina una deriva nella pratica e nel pensiero artistici che porta ad una maggior astrazione dalla oggettualità dell'opera, che a sua volta conduce ad un punto di non ritorno.

È proprio nella diffusione delle pratiche artistiche concettuali e nella immaterialità che le contraddistingue che troviamo la più stringente consonanza con il diffondersi della consapevolezza e dell'apprezzamento del patrimonio culturale immateriale. Pensare al patrimonio non solo in termini di oggettualità fisica, di presenza tangibilmente concreta ma in termini di azione, di vissuto, di rimando, di astrazione e invisibilità, è un'operazione analoga a quella degli artisti concettuali che focalizzano la loro azione artistica non intorno ai valori formali o oggettuali ma a quelli

simbolico-concettuali. Il vero soggetto dell'opera d'arte non sono le vesti con cui essa si presenta, bensì l'idea che ha originato e messo in moto il lavoro dell'artista.

Inoltre uno dei tratti che maggiormente ha segnato il distacco tra la concezione di patrimonio materiale e immateriale è quello riferito alla possibilità evolutiva e alla natura dinamica dell'espressione culturale, in cui facciamo rientrare anche quella più strettamente artistica. Numerosi lavori di artisti contemporanei infatti sfruttano ampiamente tale carattere ed è spesso proprio il cambiamento insito nel materiale utilizzato o nell'operazione concettuale proposta che esprime il senso dell'opera.

La Process Art, focalizzando l'attenzione sull'azione processuale, crea situazioni aperte e mutevoli, suscettibili di cambiamenti ed evoluzioni, lontano dai parametri di univocità e stabilità tradizionalmente connaturati all'opera d'arte nella storia occidentale. L'atteggiamento dell'artista sposta il focus e privilegia il processo creativo e attuativo rispetto al prodotto, così l'opera viene intesa come un possibile episodio di una processualità potenzialmente infinita anziché una forma stabilmente definita. La preoccupazione dell'artista non è tanto il risultato estetico quanto il processo attraverso cui l'opera d'arte si fa e viene fatta, processo in cui interagiscono anche fattori instabili e mutevoli quali possono essere la luce, la deperibilità dei materiali, l'ambiente, la forza di gravità. Vengono infatti privilegiati in questo genere di arte materiali docili che si lasciano modificare dalle condizioni ambientali, che mostrano traccia del processo operativo e che risentono del passare del tempo

Un esito interessante e amplificato della poetica processuale è la già citata Land Art, la quale agisce sullo sconfinato paesaggio naturale con interventi di incisione, sottrazione, demarcazione e dislocazione destinati per loro natura a essere modificati, trasformati e infine cancellati inesorabilmente dalla forza della natura stessa. L'artista lavora su un campo che controlla solo parzialmente e comunque solo per un tempo brevissimo, la sua opera è destinata a interagire con altri fattori incontrollabili, i fenomeni naturali e climatici che nel tempo trasformano le tracce dell'artista fino a cancellarle. Sono lavori che dunque posseggono sostanzialmente un carattere effimero, destinati a non durare, disinteressati a quella marca di eternità cui storicamente gli artisti hanno sempre aspirato, e proprio per questo la grandiosità degli interventi proposti non ha nulla da condividere con la monumentalità classica.

Tali espressioni artistiche caratterizzate prevalentemente dalla processualità richiamano molto da vicino uno dei tratti essenziali del patrimonio culturale immateriale, ovvero il fatto che esso non può essere semplicemente valutato nella sua



stretta oggettualità, bensì va riconsiderato quale fulcro di un'azione e di un evento che accade attorno ad esso e va apprezzato nella sua valenza processuale e attiva, che comporta il cambiamento e la trasformazione esattamente come avviene per gli interventi artistici citati, i quali abbandonano l'idea della fissità inviolabile e assoluta che si tramanda nei secoli e che deve essere mantenuta tale con ogni sforzo. E proprio perché si tratta di un patrimonio che va agito e vissuto, esso non può essere districato e allontanato dal suo contesto, da dove vive ed è radicato; ugualmente anche le opere processuali vengono create *in situ* e il luogo è importante poiché è lì e solo lì che avviene il processo di creazione e attuazione dell'artista e della sua opera. Il carattere evolutivo e processuale dell'operazione artistica è particolarmente evidente se ad entrare in gioco è il corpo umano, per definizione di natura evolutiva, dinamica e fluida; una delle caratteristiche delle arti della seconda metà del novecento è proprio l'utilizzo di forme viventi quali protagoniste dell'opera, così come accade anche nelle manifestazioni di patrimonio immateriale.

La presenza del corpo sposta il centro dalla materialità dell'oggetto al vissuto, in quanto esso diventa non più solo lo strumento di creazione dell'opera ma il "luogo" di accadimento della stessa; riferito all'espressione artistica e culturale in senso lato il corpo umano ha un valore strumentale ma anche ontologico, è lo strumento attraverso cui si crea l'opera ma è anche l'essere dell'opera.

Questo accade anche nelle pratiche performative degli artisti che hanno cominciato a essere messe in atto negli anni Cinquanta e che, passando attraverso le più svariate soluzioni formali, allestitivo, simboliche e ideologiche degli anni Sessanta e Settanta in particolare, sono arrivate sino alla nostra attualità.

Spesso i protagonisti non sono singoli individui, bensì l'opera – meglio definibile come performance - risulta da un'azione congiunta di più soggetti, che possono essere individuati anche tra coloro che classicamente vengono considerati spettatori e che però non sono più spettatori bensì co-autori, perseguendo quella dimensione di elaborazione comunitaria che caratterizza l'ambito del patrimonio immateriale e che, collaudata dagli happening e da Fluxus, emerge con forza particolare nel filone recente dell'arte relazionale.

Si mette così in discussione un principio basilare della tradizione artistica di tutta la storia occidentale, ovvero il principio di individualità, il fatto che l'opera sia l'espressione di un'individuale genialità artistica; piuttosto essa è il risultato di un'azione creativa e produttiva congiunta e condivisa da un gruppo di persone

accomunate dal fatto di partecipare allo stesso evento artistico o, nel caso del patrimonio immateriale, da una stessa appartenenza etnica, sociale culturale.

Con tali premesse è ovvio che vengono ridiscussi anche il principio di autenticità tradizionalmente inteso e il principio di eccezionalità, sia esso riferito al materiale o al gesto artistico implicato nella creazione dell'opera d'arte.

La riproducibilità, oggi sempre più presente grazie all'utilizzo diffuso delle nuove tecnologie, e i cambiamenti teorico-pratici evidenziati nelle nuove forme d'arte scardinano uno dei punti saldi di tutta la nostra tradizione artistica ovvero l'autenticità dell'opera nella sua unicità, in sostanza corroborano e sostengono la sfida che già il patrimonio culturale immateriale propone.

Analogamente la critica d'arte non può più esprimere giudizi sulle opere in base alla loro eccezionalità, perché le correnti artistiche a partire dal secondo dopoguerra in particolare quasi sempre privilegiano materiali poveri, ordinari, che rientrano nell'utilizzo di tutti i giorni: plastica, feltro, stoffe, vetro, legno, resine sintetiche, tessuti, materiale organico. È un'arte che nella sua dimensione performativa e processuale si costruisce più sui gesti comuni dell'uomo che su perizie particolari: guardarsi, camminare, muoversi, toccarsi, toccare, mangiare, ascoltare, cucire, tagliare, parlare, danzare,.. È un'arte che per il suo contributo concettuale non è interessata a raggiungere una forma estremamente elaborata e rifinita dall'artista: oggetti accostati, tracce di oggetti, tracce della presenza dell'artista, interazione tra oggetti e persona, interazione tra ambiente e persona, interazione tra persone, presenza del corpo dell'artista.

È qui interessante notare ancora una volta il forte parallelismo concettuale: il momento in cui l'arte si libera dalla marca secolare dell'eccezionalità è lo stesso momento in cui si diffonde e viene accettata un'idea di patrimonio che sfugge ai requisiti di tale categoria.

Così come nel patrimonio culturale immateriale si rinuncia al valore dell'eccezionalità in nome di un valore ritenuto più significativo ovvero l'espressione di valori culturali e identitari di un popolo, analogamente nell'arte si rifugge dall'eccezionalità delle forme e dei materiali in nome di una artisticità che non ha bisogno di misure extra-ordinarie per esprimersi.

La seconda parte della ricerca si focalizza attorno al tema del museo, in particolare riflette sul rapporto che si viene a creare tra l'istituzione museale e una collezione a carattere immateriale e su quali possano essere delle modalità di esposizione e tutela efficaci.

Un'implicazione e uno sviluppo importante dei fermenti culturali sopra evidenziati sono infatti le sollecitazioni in ambito museale provocate dalla nuova e diffusa consapevolezza relativa al patrimonio immateriale. Il museo può proporsi quale intermediario privilegiato, a condizione di ridefinire il proprio *modus operandi*, per tradurre fattivamente l'iter compiuto dalla comunità internazionale e svolgere il ruolo di raccogliere, salvaguardare e promuovere in maniera concreta e mirata quel patrimonio che si ritiene debba rimanere vivo nella sua immaterialità.

A questo punto è però necessario allargare le considerazioni sull'immateriale andando a comprendere diverse realtà non contemplate dalle politiche UNESCO ma ugualmente attribuibili alla sfera dell'intangibile; sempre più diffuse sono infatti oggi le collezioni a carattere immateriale che compaiono in museo e che non sono di natura strettamente antropologica o etnologica, basti pensare ai musei della memoria. L'UNESCO prende in considerazione un dominio specifico del patrimonio, quello legato alle pratiche culturali viventi, ma il patrimonio immateriale in realtà comprende in termini museologici una casistica ben più ampia che contempla anche aspetti intangibili del nostro vissuto e della nostra cultura che non sono necessariamente legati ad una realtà antropologica ed etnologica specifica.

Il presente contributo si sofferma comunque inizialmente ad analizzare la realtà dei musei etno-antropologici perché rappresentano quella categoria di musei che storicamente più si sono cimentati con l'immateriale, dedicandosi alla rappresentazione di culture assai ricche di forme e manifestazioni intangibili. Essi inoltre costituiscono la tipologia museale in cui risulta più evidente il profondo cambiamento di modalità e di esigenze maturato negli ultimi anni in termini di esposizione e mediazione della collezione.

Una delle sfide maggiori che infatti l'istituzione museale si trova a dover affrontare in questo momento storico è quella di proporsi quale uno strumento valido di tutela e valorizzazione del patrimonio immateriale, innovando i tentativi prodotti dalle forme tradizionali museali che si sono rivelate ampiamente inadeguate sia a salvaguardare sia a rappresentare nella loro identità le forme intangibili della cultura nei più diversi ambiti.

Diverse voci sottolineano come il museo non possa salvaguardare né conservare i processi e le pratiche culturali viventi connessi al patrimonio immateriale, e che la difesa di tali fenomeni evolutivi sia al di fuori delle possibilità dell'istituzione stessa. Certamente non ci si può illudere che, per come è tradizionalmente pensato, il museo sia in grado di tutelare il patrimonio immateriale nella sua vitalità ed evoluzione, e nemmeno che possa rendere ragione di tutta la sua complessità e integrità. Bisogna ripensare radicalmente alla forma museo e alla sua concezione per poter accogliere la sfida di tutelare e valorizzare il patrimonio culturale immateriale.

Il patrimonio immateriale è storicamente entrato di striscio in museo, non ha goduto di un'ampia attenzione rispetto a quella dedicata alle manifestazioni tangibili della cultura e quando vi è entrato difficilmente ha avuto modo di mantenere e manifestare la sua propria natura. La secolare "cultura dell'oggetto" onnipresente in ambito occidentale ha infatti esposto e messo sotto teca gli apparati materiali ad esso connessi per analizzarli e ricontestualizzarli nel proprio sistema scientifico o nel proprio immaginario culturale di riferimento, riducendo così sovente le conoscenze tradizionali e la cultura materiale di un popolo o di una comunità a poco più di un soggetto di interesse accademico o di una curiosità esotica senza realmente tenerle in vita.

Sia in un caso che nell'altro, il museo non si è proposto come luogo significativo per interpretare e tutelare la cultura di un determinato popolo: ponendo uno sguardo meramente scientifico sugli oggetti esso si è soffermato sul loro aspetto formale e storico e ha conseguentemente annullato la dimensione immateriale che li accompagnava, recidendo così il loro legame con la cultura vivente di cui erano frutto. Ugualmente anche l'atteggiamento di curiosità esotica ha allontanato il museo da una vera comprensione e da una valorizzazione rispettosa dei beni culturali collezionati.

Tuttavia si sta andando incontro ad un cambiamento radicale nel rapporto del museo con queste tipologie di collezione, si è riconosciuto ormai unanimemente che per lungo tempo si son rappresentate le culture native in maniera minoritaria e parziale, per cui vi è una crescente insoddisfazione verso i metodi museologici e i parametri interpretativi adottati nei confronti di tali culture; in particolare oggi la via più auspicabile da percorrere sembra essere quella di adottare delle pratiche che permettano la partecipazione delle comunità nel processo stesso di rappresentazione culturale messo in campo dal museo.

Si sta cominciando a diffondere l'idea che il lavoro del museo non debba essere solo quello di prendersi cura degli oggetti, ma anche delle relazioni tra gli oggetti e le persone; a ciò contribuisce il fatto che l'interpretazione dei significati e del valore degli oggetti operata dai nativi è in forte contrasto rispetto a come gli stessi sono percepiti e valutati abitualmente in museo.

Nella loro ottica gli oggetti non sono solo esemplari scientifici o opere d'arte, bensì veicolano tradizioni, idee, usanze, storie, performances, relazioni tra le persone e tra le persone e i luoghi: questi sono tutti elementi considerati maggiormente importanti e significativi rispetto alla materialità fisica degli oggetti. Per tal motivo, se estirpati dal loro contesto originale e privati del loro utilizzo, le collezioni museali perdono gran parte del loro significato e divengono mute: il museo deve cercare di recuperare questa perdita permettendo di far parlare, di rendere significativi ed eloquenti gli oggetti che accoglie al suo interno.

Se sovente l'incontro tra la forma museale proposta dalla cultura occidentale e le espressioni immateriali di molte parti del pianeta non ha avuto dei risultati soddisfacenti, ciò non significa che in seno a tali altre culture sia assente una forma di raccolta e collezionismo di oggetti specifici in un luogo particolare che richiami la forma museo di stampo europeo. Osservare anzi le strategie adottate in tali contesti per tutelare e valorizzare determinati oggetti e particolari vissuti nonché tradizioni, usi e costumi o credenze può essere utile al fine di ripensare forme attuali di valorizzazione museale di culture che per loro natura sono fluide, viventi e orali.

La museologia occidentale ha sempre avuto la certezza che l'attitudine museologica fosse un fenomeno specificamente moderno e appunto occidentale, ma in realtà non è così perché l'antropologia studia come molte culture conservino gli oggetti di speciale valore in strutture specifiche o spazi destinati e come abbiano sviluppato saperi e tecnologie per la loro tutela. La museologia comparativa mostra dunque che nonostante la forma museale più diffusa e conosciuta al mondo sia una forma culturale propria dell'occidente moderno, l'attitudine museologica è un fenomeno antico e transculturale.

In queste forme di tutela della propria cultura che alcune comunità mettono in atto, gli oggetti custoditi continuano a svolgere la loro funzione originaria e infatti vengono usati regolarmente dalla comunità di riferimento. Il fatto di essere custoditi in tali luoghi dedicati fa sì che la loro storia, la loro funzione e il loro simbolismo

venga comunicato agli altri membri della comunità attraverso una serie di particolari tradizioni orali. Così, mentre nei musei occidentali c'è una grossa presenza di parole scritte, nei modelli museali indigeni la comunicazione dei saperi culturali è affidata all'oralità.

Tali realtà credo che rappresentino un ottimo modello cui potrebbe tendere e guardare il museo dell'immateriale in varie parti del pianeta; dovrebbero diffondersi realtà radicate nei luoghi, che siano viventi e non un semplice deposito di oggetti, in maniera tale che svolgano anche una funzione di trasmissione alle generazioni più giovani; il tal modo il patrimonio verrebbe davvero mantenuto e tutelato quale patrimonio vivente. Si può, anzi è auspicabile, prendere spunto da queste realtà e attitudini alla tutela poco conosciute in ambito museale per progettare seriamente un museo del patrimonio immateriale che svolga un ruolo significativo in termini di salvaguardia.

I musei storicamente hanno interpretato la conservazione culturale dedicandosi a preservare gli aspetti tangibili e riflettono un'attenzione specifica per il passato. Se invece si vogliono intendere i musei come contributi alla conservazione della cultura nella complessità delle sue espressioni materiali e immateriali, allora bisogna spostarsi da una nozione di conservazione statica e centrata sull'oggetto per adottare invece misure che supportino e conservino i saperi viventi, le usanze e le tradizioni associate agli oggetti materiali. La pratica conservativa che si focalizza sulle persone e sulla cultura che vive intorno agli oggetti contribuisce a sostenere la cultura vivente piuttosto che fossilizzarla nei musei.

In anni recenti è inoltre cresciuto significativamente il numero di musei e centri culturali stabiliti dai nativi per far conoscere ai visitatori estranei alla cultura aborigena la cultura, la storia e il patrimonio della propria civiltà autoctona; luoghi dedicati alla dimostrazione di particolari saperi, tecniche e usanze sono oggi giorno assai frequenti in molte zone del pianeta, specialmente se toccate dai circuiti turistici. Tali spazi museali non sempre forniscono un modello vincente per una seria tutela delle forme immateriali del patrimonio di un popolo o di una comunità. Esse in taluni casi sembrano infatti rispondere in ultima analisi ad esigenze di rappresentazione e spettacolo: certi saperi, abilità, modi di vivere, usanze vengono messe in vetrina, agiti dalla gente appartenente alla comunità locale o da attori estranei. In entrambi i casi non si opera al fine della tutela e della preservazione del patrimonio, che tende semplicemente a fare spettacolo di sé cristallizzandosi e proponendo in fin dei conti

dei cliché turistici che nel lungo periodo rischiano di ritrovarsi lontani dalle vere usanze della comunità locale.

L'attitudine partecipativa degli autoctoni che sembra invece auspicabile per un museo dell'immateriale attuale e radicato nella sua realtà, a beneficio della comunità stessa di riferimento oltre che di eventuali visitatori esterni, mira a tenere vive le usanze che la comunità definisce importanti per sé e non per rispondere a una logica di rappresentazione e spettacolo.

L'idea sempre più diffusa di museo della cultura immateriale è quella di un museo che serva davvero e innanzi tutto alla popolazione locale, per aiutarla nel praticare e nel trasmettere il proprio patrimonio culturale. In tali contesti un modello efficace di museo deve forse spostarsi verso il concetto di museo come laboratorio, luogo di vita e produzione, in cui si tutela la possibilità di praticare certe espressioni e pratiche culturali, garantite anche nella possibilità della loro evoluzione.

Considerando il ruolo che i musei possono svolgere nel salvaguardare il patrimonio immateriale, in tanti hanno suggerito che il museo può essere un valido aiuto nei processi di documentazione, inventariazione e archiviazione e che può accogliere rituali nonché performance di musica, danza e storytelling al suo interno. Questi sono approcci validi a cui bisogna però aggiungere, per attuare un proficuo e reale cambio dei vecchi paradigmi conservativi, la necessità della curatela indigena: solo questo può liberare il museo dal suo ruolo tradizionale di custode di una cultura tangibile e statica per diventare al contrario curatore di una cultura dinamica, immateriale e vivente.

L'approccio partecipativo che sta cominciando a diffondersi da qualche anno in vari contesti museali – in particolare in nord America e in Oceania - guidato dal principio che i nativi devono essere i custodi della propria cultura, porta ad attivare un coinvolgimento della gente locale in tutti gli aspetti della progettazione, dello sviluppo e della gestione del museo.

La veste cui deve ambire attualmente il museo dell'immateriale, specialmente in ambito antropologico, è allora quella di un museo che eserciti un'azione incisiva sulla realtà e contribuisca fattivamente al mantenimento del sostrato vitale da cui si origina il patrimonio immateriale di molte culture, che svolga non solo un ruolo di specchio dell'identità e di studio ma che sia un luogo in cui il patrimonio si mantiene vivo e si tramanda.

È fondamentale, affinché ciò avvenga, passare da una logica museale di semplice sguardo sulle cose, che rimane comunque in superficie alle stesse, ad una concezione di museo quale luogo in cui le cose accadono, vivono e proprio per questo non sollecitano esclusivamente una partecipazione visiva.

Un punto di riflessione interessante e assai attuale è proprio questo: come riuscire a conciliare tutela e vitalità delle manifestazioni immateriali della cultura? I due termini sembrano antitetici e ciò viene confermato anche da una molteplicità di esempi; per riuscire a scongiurare tale inconciliabilità, dunque per riuscire a contemperare le esigenze della conservazione con la necessità di mantenere in vita certe espressioni culturali che muoiono inesorabilmente se messe sotto una teca di vetro, è necessario ripensare alle dinamiche museali con nuove categorie. Le considerazioni a questo punto si allargano, non sono più riferibili strettamente al museo etno-antropologici bensì alla categoria più ampia di musei dell'immateriale.

Ritengo che si possa condurre un'interessante lettura del museo – inteso come luogo in cui si crea una relazione privilegiata tra un'opera d'arte o un oggetto esposto e il fruitore – considerando la categoria della visione. Inoltre se prendiamo a prestito alcuni concetti elaborati dal pensiero filosofico di stampo fenomenologico proprio in merito in particolare all'idea di visione e di corpo, la riflessione si sviluppa seguendo strade feconde e foriere di nuove considerazioni circa il museo e le sue potenzialità, le quali si manifestano da un lato nella facilitazione comunicativa nei confronti del visitatore e dall'altro nella rivitalizzazione del patrimonio.

L'occhio, la visualità e la visione sono una chiave di lettura importante per capire che cosa è stato il museo tradizionalmente, che cosa sia ora e come esso si possa sviluppare, in particolare considerando il nostro fulcro di interesse, ovvero la necessità di tenere vivo e condividere un patrimonio immateriale.

Il museo è nato innanzi tutto come tempio della visione, e ha continuato ad esserlo, per lo meno nella cultura occidentale, che è quella che ha partorito le maggiori istituzioni museali e le più numerose; il museo nel suo percorso storico ha assunto il ruolo di luogo in cui vedere – in modo peraltro ravvicinato – ciò che non posso vedere altrove, oppure il luogo in cui vedere diversamente ciò che vedo anche altrove.

Pensare però al museo solo in termini di visione e visualità limita la comprensione - e conseguentemente anche la realizzazione - delle sue potenzialità.



La tesi che si vuole qui sostenere è che il museo, specialmente il museo attuale che deve affrontare sfide nuove - tra cui urgente è quella del patrimonio immateriale -, è il luogo non solo dell'occhio ma, più completamente, del corpo. Esso cioè può, se non addirittura 'deve', sollecitare l'intero corpo e non la sola visione del fruitore, affinché davvero il patrimonio di arte e cultura che esso accoglie possa efficacemente essere vissuto da chi entra nel luogo museale.

Nel nostro contesto culturale l'opera d'arte è *in primis* un'opera offerta alla visione, alla contemplazione, e il museo è il luogo espressamente adibito a tale atteggiamento contemplativo, è insomma il luogo della visione per eccellenza.

Quando hanno cominciato, in epoca più recente, ad apparire nelle sale dei musei oggetti non concepiti all'interno di questa logica visiva, vuoi perché provenienti da un ambito culturale differente e lontano, vuoi perché appartenenti alla cosiddetta "cultura materiale" o vuoi perché dirompenti rispetto all'estetica tradizionale, le cose si sono complicate. Il problema che si è verificato è che si disponeva di un meccanismo e di un luogo espositivo centrati esclusivamente sulla sollecitazione visiva che si sono trovati di fronte al compito di dover accogliere ciò che mai aveva avuto una vocazione visiva o per cui la componente visiva non era quella principale e quella da valorizzare ai fini di una sua adeguata mediazione e comunicazione.

Si sono così collezionati oggetti considerati belli o interessanti, mostrati come opere d'arte, ovvero come oggetti autonomi defunzionalizzati, posti nella vetrina del museo al solo scopo di essere guardati. I primi tentativi, ormai distanti da noi nel tempo, sono stati quelli di inglobare nella logica visiva tali oggetti senza porsi troppe domande, giungendo ovviamente ad una prospettiva distorta, non sincera e non proficua di ciò che si esponeva, come mostra ampiamente la vicenda dei musei di impronta coloniale.

Esporre in museo significa generalmente privilegiare a dismisura l'aspetto esclusivamente visuale e spettacolare degli oggetti, ma ciò può rivelarsi un'illusione o un inganno, poiché vedere determinati oggetti ed opere ci fa sovente credere di averli compresi e valorizzati, quando in realtà ci siamo accostati ad essi in maniera parziale e spesso superficiale.

Il potenziamento esclusivo della visualità comporta delle distorsioni non irrilevanti anche considerando il fatto che buona parte degli oggetti oggi esposti nei musei o nelle mostre non ha mai avuto una vocazione all'esposizione, dunque l'aspetto visuale non ha mai costituito il loro maggiore interesse.

Il museo tradizionalmente inteso, costruito intorno al privilegio della visione e ad un atteggiamento contemplativo, rappresenta una tipologia di incontro con l'opera che oggi in maniera sempre maggiore non è più adatta ad accogliere collezioni assai differenti da quelle prodotte nel contesto in cui il museo di stampo rinascimentale è nato. Mi riferisco ovviamente in particolare a numerose opere di arte contemporanea che a partire dal secondo dopoguerra si sono distinte per l'originalità con cui hanno ripensato e riproposto il loro rapporto con lo spazio espositivo e con il corpo del visitatore che le incontra e - per portare la discussione su argomenti di stringente attualità - al patrimonio culturale immateriale.

Entrambe queste realtà citate, arte contemporanea e patrimonio immateriale, si distaccano dal primato della visione, la quale, pur rimanendo presente e coinvolgendo quasi sempre il fruitore, non si presenta come l'unico canale o il canale privilegiato di comunicazione e di fruizione di quello che effettivamente l'opera è e rappresenta.

Ciò emerge con particolare evidenza quando ci si relaziona ad oggetti ed elementi concepiti e generati al di fuori del tradizionale contesto estetico-culturale occidentale - che tradizionalmente attribuisce un particolare potere e una certa superiorità alla visione - i quali risultano estranei ad una dinamica "visivo-centrica". Si pensi a quanto ciò è vero relativamente a quegli elementi e quelle forme di espressione in cui si incorpora il patrimonio culturale immateriale: le forme del patrimonio immateriale non hanno generalmente caratteristiche prettamente visive o visuali, la visività può essere uno degli elementi attraverso cui esso si comunica, ma non è certo l'unico o il principale, spesso è addirittura assente (si pensi alle espressioni prettamente orali, musicali, alle concezioni, ai know-how, ai ricordi di vissuti, alle memorie storiche, ecc..).

Qualora il patrimonio immateriale venga esposto con un approccio che privilegi la visione, esso perde di significatività, non si comunica nella sua interezza, non viene valorizzato per quello che effettivamente è. È la natura stessa del patrimonio culturale immateriale a richiedere un approccio differente, che non sia incentrato intorno alla dinamica visiva.

Il modello espositivo tradizionale occidentale si è al contrario costruito sul paradigma visivo e non è quindi adeguato a valorizzare un patrimonio che sfugge alla centralità e al predominio della visione; per aprirsi a tale tipologia di patrimonio - e oggi la questione si sta facendo urgente sia per il fatto che viviamo in un ambiente

culturale ormai plurale, sia per i rischi di cancellazione e livellamento culturale portati dalla globalizzazione - occorre modificare le modalità e le priorità dell'azione espositiva, la quale dovrebbe spostare il suo focus dall'occhio al corpo intero del visitatore-fruitore.

Ma cosa significa considerare non solo l'occhio bensì tutto il corpo del visitatore? Come può accadere di non sollecitare in maniera esclusiva la vista? Quali alternative sono possibili?

Per affrontare queste tematiche ritengo che alcune considerazioni che la filosofia del Novecento ha condotto propriamente sull'arte e in modo specifico sulla pittura ci possono essere d'aiuto per riflettere sulle dinamiche e le relazioni che si vengono a creare tra il museo e i diversi modi della percezione umana e per costruire una visione rinnovata di museo. Oggi più che mai il museo si offre al suo pubblico come opera d'arte totale, alla cui composizione concorrono spazio, architettura e collezione, e per questo ancor di più si rivela utile un approccio al museo mediato dalle riflessioni di filosofi che hanno meditato sul rapporto che si crea tra il fruitore e l'opera d'arte, poiché esso può in parte illuminare le problematiche museologiche attuali e suggerire soluzioni future.

Merleau-Ponty (*L'occhio e lo spirito; Il visibile e l'invisibile*) in particolare affronta il tema della visione pittorica in un modo interessante anche per l'attitudine museale, chiarendo che la visione non è solo ottica ma chiasma di occhio e corpo: egli propone alla nostra riflessione non una visione fuori dal corpo, bensì una visione incorporata, calata nel corpo e nella *carne*, ossia nel tessuto del mondo. La visione – così come la descrive Merleau Ponty parlando della pittura - non è la visione cui la tradizione museale si è appoggiata nel corso della storia - una visione di carattere scientifico e cartesiana -, è invece una visione intrecciata al corpo. Per affrontare la tematica del patrimonio immateriale e di molte espressioni contemporanee dell'arte nel museo odierno può sembrare una sfida interessante provare a immaginare di promuovere quella specifica modalità di visione di cui parla Merleau-Ponty riferendosi al linguaggio pittorico; la pittura, così come viene delineata dal filosofo, si presenta metafora di uno sguardo che non è puramente ottico, ovvero non distaccato ma immerso nelle cose. Si tratta di uno sguardo che deve adottare anche il museo se davvero vuole configurarsi come luogo di senso delle collezioni che accoglie tra le sue pareti, luogo dove le cose possono essere vissute e “abitate” per il loro senso effettivo.

Anche Deleuze (*Francis Bacon. Logica della sensazione*), utilizzando altri termini, pone un distinguo acuto tra visione ottica digitale e visione aptica, ribadendo come l'arte inviti ad una fruizione non puramente ottica e autorizzando in tal modo un collegamento concettuale in questa sede con la realtà museale, la quale tradizionalmente si è fatta promotrice di una visione ottica, se vogliamo appunto rimanere fedeli all'espressione di Deleuze. Gli elementi che accoglie, il museo li rende o potenzia quali oggetti di interesse squisitamente visivo, la sua peculiare capacità è quella di accrescere e acutizzare la stimolazione e la comunicazione visiva; la vista è così assunta come tramite preferenziale di collegamento tra il soggetto visitatore e l'oggetto esposto, essa tende a diventare l'unico o il prevalente legame di scambio tra i due: potremmo quasi dire che essa monopolizza i sensi, a discapito di una possibile percezione più completa.

Deleuze, così come avviene anche in Merleau-Ponty, distrugge la tradizionale categoria della rappresentazione, contrapponendo ciò che può essere rappresentato e ciò che può essere solo sentito. Ritroviamo, seppure in termini differenti rispetto a Merleau-Ponty, da una parte l'occhio disincarnato che oggettiva il mondo ponendosi fuori da esso, e dall'altra l'intreccio di visione e corpo che "tocca" l'Essere del mondo, ha un rapporto tattile con la sua essenza, è parte di essa.

Questo è un punto importante che apre una riflessione sulla realtà museale: essa contiene elementi di rappresentazione, essenziali e funzionali per assolvere a diversi suoi ruoli (studio, catalogazione, istruzione) e che sono ad esempio particolarmente numerosi nei musei tecnico-scientifici, ma possiede anche elementi che non si possono identificare o mediare con la rappresentazione ovvero si possono unicamente sentire e far sentire. La rappresentazione è una categoria che riconduce ad uno schema ilemorfico e alla contrapposizione soggetto-oggetto; è l'arte che permette di uscire da questo schema di pensiero grazie allo strumento del sensibile: posso cogliere l'Essere attraverso la sensazione, il senso appartiene al sensibile.

Tale riflessione sembra suggerire che il museo non può affidarsi alla sola categoria della rappresentazione per comunicare in maniera adeguata la propria collezione e che può invece trovare un valido strumento di mediazione nell'arte.

In altri termini quello a cui deve aspirare il museo oggi per essere significativo in quanto comunicativo, è promuovere una qualità tattile, aptica appunto, del suo spazio, che inviti il visitatore non alla distanza disincarnata con gli oggetti e la materia proposta.

Potremmo parlare di una vera e propria astrazione del processo visivo, il quale sovente scorpora l'opera d'arte o l'oggetto esposti nell'ambiente museale dal tessuto del mondo. Si verifica una scissione tra il corpo di chi osserva l'opera e l'opera stessa poiché tradizionalmente considerati separati laddove Merleau-Ponty suggerisce invece di considerarli appartenenti allo stesso corpo, al medesimo tessuto. Al contrario, invece di un'esperienza in parte anestetizzata, il museo può offrire una *chance* diversa, presentandosi non solo come luogo di visione ma come luogo di esperienza del corpo che rifugge da un predominio della visione.

Utilizzando il termine "esperienza" si intende in questa sede richiamare il pensiero e il contributo di Dewey (*Arte come esperienza*), il quale mette a fuoco proprio tale aspetto della esperienzialità dell'arte, suggerendo di considerare l'opera d'arte non come oggetto ma come evento, o meglio, come oggetto-evento.

L'opera d'arte non si identifica esclusivamente nell'ente oggettivo che si presenta ai nostri sensi bensì la sua portata risiede nella relazione che essa crea, nell'esperienza che essa permette, in ciò che il prodotto dell'attività artistica fa della e nella esperienza.

Inoltre egli si sofferma sul fatto che ciò che non è normalmente visibile è soltanto esperibile; l'arte può soltanto condurci a vivere la sua esperienza, ma non può razionalizzare a parole cosa essa sia, un racconto verbale rende solo pallidamente quella che è l'esperienza vissuta dell'arte. Per questo motivo in museo è più facile richiamare l'immateriale attraverso un'operazione artistica che non attraverso una descrizione verbale.

La ricerca di un modello alternativo di esposizione museale che possa prendere le mosse teoriche dalle parole dei filosofi qui richiamati è un tentativo di ripensare su basi nuove alla musealizzazione del patrimonio culturale immateriale che ben si addice però anche alle manifestazioni contemporanee dell'arte. Ancora una volta infatti possiamo sottolineare questo parallelismo interessante tra espressioni culturali immateriali ed espressioni artistiche dei nostri giorni, conferma ne è che anche l'arte contemporanea è un'arte che si sperimenta maggiormente con il corpo rispetto a quella di altre epoche, essa propone ormai non più solo quadri o sculture da osservare, ma anche luoghi in cui entrare ed installazioni in cui interagire.

Il modello di Merleau-Ponty in particolare, in cui l'occhio che vede non è scisso dal corpo, sembra così proporsi come il modello teorico di riferimento valido per leggere

allo stesso tempo sia l'evoluzione dell'arte contemporanea, sia quella del museo ma anche della valorizzazione del patrimonio culturale immateriale.

Tale ottica decreta la fine di un pensiero che celebra l'assolutismo dell'occhio e della visione, è un modello di pensiero che permette di leggere e allo stesso tempo guidare i nuovi musei che stanno nascendo. Infatti un museo che contiene una collezione di arte contemporanea o di patrimonio immateriale, per essere davvero luogo di un vissuto pregno di senso per il fruitore, è un museo che non deve avere come scopo esclusivo e primario la visione, bensì deve indirizzarsi al corpo, al corpo che si muove, che interagisce, che percepisce e che ascolta il suo spazio.

Se la pittura è metafora dell'intuizione dell'invisibile nel visibile, dell'eccedenza di senso irriducibile ad una categoria distaccata, e se il pittore sa vedere il mondo in maniera più articolata e profonda di coloro che non hanno mai esercitato e affinato lo sguardo, l'arte diventa anche metafora completa di uno sguardo, di un atto di visione sulle cose che non rimane superficiale ma tocca le cose stesse e si immerge nella loro dimensione di senso.

Nel panorama nazionale e internazionale è così interessante osservare l'opera di alcuni artisti e architetti contemporanei che si sono applicati al museo, creando opere d'arte e ideando musei con ottiche nuove, dando concreta realizzazione al museo quale luogo del corpo. Esempio vicino a noi, anche perché italiano, è quello di Studio Azzurro, un gruppo di artisti che realizzano opere e musei che non sollecitano solo e *in primis* la vista ma mettono in campo una vera e propria narrazione che non si rivolge solo all'occhio ma interpella il corpo intero del visitatore sfruttando le potenzialità proposte dalle nuove tecnologie.

Da più parti emerge che la direzione attuale sembra appunto essere quella di creare uno spazio vissuto a livello anche emotivo dal visitatore, di proporre una qualità accentuatamente narrativa dell'ambiente espositivo e di costruire architetture molto coinvolgenti.

È cambiata e sta continuando a modificarsi la concezione dello spazio museale: nato nella cultura rinascimentale della finestra prospettica, esso si è proposto alle sue origini come spazio di una un'attitudine contemplativa e di una visione astratta, nella nostra attualità si presenta come spazio sempre più comunicativo, coinvolgente e interpretativo, che spesso addirittura diventa protagonista indiscusso di nuove operazioni museali.

Si tratta di una tendenza ormai consolidata, pur in un dibattito acceso che vede schierarsi sostenitori e detrattori delle ormai onnipresenti architetture “forti”: sempre più si sta sviluppando il filone dei musei-opera d’arte, delle architetture iper-comunicative e iper-caratterizzate, delle forme architettoniche ostentatamente e accentuatamente non neutrali, che addirittura in alcuni casi sembrano offuscare la collezione.

Gli elementi di quella semiosfera che chiamiamo museo vanno regolati con molto equilibrio, pena snaturare la sua stessa ragion d’essere che è quella di permettere l’incontro con le sue opere.

In questa sede però interessano i casi riusciti, verranno analizzati quei musei in cui l’esperienza spaziale compiuta dal visitatore permette di facilitare l’entrata in contatto con l’opera o la collezione in generale. È interessante vedere come la trasformazione spaziale museale concorra ad un’esperienza sensibile e attenta della collezione, come essa solleciti quella visione aptica di cui si è parlato sopra.

In particolare è da sottolineare che i musei della scienza, che molto sono cambiati negli ultimi anni passando dallo *status* di musei di oggetti a quello di musei di concetti, sono stati tra i primi ad accogliere e promuovere questa nuova direzione in termini di partecipazione spaziale.

Un altro nutrito filone museale che si fa protagonista di tali mutamenti fisici e concettuali è quello dei musei della memoria, i quali rappresentano una grossa sollecitazione nella costruzione di uno spazio museale estremamente comunicativo e coinvolgente: addirittura la qualità emotiva dello spazio può divenire parte della collezione museale, come avviene per l’eccellente opera di Daniel Libeskind con il Museo Ebraico di Berlino. Cosa c’è di più immateriale della memoria? Essa è intrappolata negli oggetti e attraverso questi la si attinge, oppure se ne può fare esperienza diretta anche mediante lo spazio attraversato dal nostro corpo.

È vero che tutti i musei sono in qualche misura luoghi della memoria, ma solo alcuni sono esplicitamente dedicati al ricordo di un evento specifico. Tra questi il sopracitato Museo Ebraico rappresenta forse uno degli esempi più noti di quella che si può definire un’architettura sensibile. Un’architettura che con i suoi stimoli sensoriali e con la sollecitazione percettiva che mette in atto è di per sé espressiva di un’interpretazione del tema museale e non si presenta come semplice contenitore della collezione. È l’edificio stesso a caricarsi del significato del museo, lo spazio

diventa parte dell'oggetto museale e non c'è separazione tra contenitore e collezione dal punto di vista della concorrenzialità semantica.

Questa nuova dimensione dello spazio esperito con tale coinvolgimento risulta dunque essere un denominatore comune delle questioni che in questa sede interessano e vengono toccate: lo spazio è un ingrediente fondamentale in molte opere di arte contemporanea – che peraltro hanno inciso non poco sulla ridefinizione attuale degli spazi museali –, in molte espressioni e manifestazioni del patrimonio immateriale, e anche diventa un ingrediente molto significativo all'interno del museo. Ciò che cambia nel panorama attuale della museologia non è la presenza nuova di spazi caratterizzati e lontani da un modello ideale di neutralità perché non è mai esistito uno spazio museale neutro, la stessa rotonda o la gradinata di ingresso del museo-tempio erano carichi di una forte portata semantica, e persino il *white cube* è stato ampiamente smentito nel suo supposto candore asettico; l'elemento di novità è che ora la percezione dello spazio da parte del visitatore si fa preponderante ed estremamente invasiva, diventa consapevolmente un elemento essenziale della comunicazione stessa del museo e di ciò che contiene. Il nuovo museo è un museo che propone di vivere un'esperienza col corpo e dello spazio, si assiste ad un passaggio dalla categoria di 'spazio contenitore' a quella di 'spazio vissuto' dal visitatore, insomma si tratta di uno spazio performativo, per cui sempre più oggi siamo di fronte ad una architettura performativa e non semplicemente simbolica.

Si potrebbe dire che nella realtà attuale si sta delineando un passaggio epocale dai musei di collezione ai musei di narrazione: la nuova veste del museo sembra essere quella del narrare. Il museo infatti che coinvolge il corpo, che stimola uno sguardo non esclusivo, è un museo innanzi tutto che racconta, che dà vita agli oggetti che accoglie districando e dipanando i vari fili narrativi che si dipartono da ognuno di essi rispettando e valorizzando la loro polisemia.

Questo discorso è particolarmente efficace per quanto riguarda il patrimonio culturale immateriale, un patrimonio che se non viene raccontato (o ancor meglio esperito) difficilmente può essere correttamente interpretato, poiché non basta la vista a darci conoscenza su esso, bensì a questa concorre una contestualizzazione narrativa molto più ampia. L'illusione secolare della nostra cultura che la vista basti a veicolare la conoscenza crolla inesorabilmente di fronte alle espressioni del patrimonio culturale immateriale. La narrazione oggi viene in aiuto a colmare quel *gap* che si è creato e che finora ha generato non pochi problemi nelle esposizioni e



rappresentazioni museali; essa collabora ad una visione aptica e ad un coinvolgimento del corpo nel processo di avvicinamento e conoscenza del patrimonio in questione.

La narrazione interpella e si riferisce innanzi tutto ad un corpo, il corpo del visitatore, e non seleziona esclusivamente la sua capacità visiva (sia concretamente che concettualmente), è in grado di coinvolgere i diversi sensi sollecitando sovente il tatto, l'udito e il movimento del corpo nelle installazioni museali, in alcuni casi anche l'olfatto. È una forma di comunicazione che predilige l'aspetto evocativo rispetto a quello meramente informativo, è in grado di coinvolgere i diversi sensi dello spettatore e di sollecitare la sua componente emotiva, è un linguaggio antico estremamente coinvolgente, che rimanda agli albori dell'umanità, quando la sete di conoscenza si appagava appunto dei racconti.

Al museo tradizionalmente inteso come luogo della visione e tempio dell'occhio si può così oggi su basi fondate contrapporre il museo inteso come luogo del corpo e della narrazione; si tratta di una nuova realtà museale che si distanzia negli intenti e nella pratica da assunti e metodi praticati in passato.

Alla nascita di questa nuova tipologia di museo stanno concorrendo diversi elementi della nostra realtà contemporanea, tra i quali ricordo *in primis* la presenza di un nuovo tipo di patrimonio nei musei con la conseguente necessità e volontà di valorizzarlo, un nuovo utilizzo dell'architettura ovvero dello spazio in cui si muove il corpo del visitatore, le *chances* offerte dai nuovi media e la tendenza alla multimedialità.

Una parte della ricerca viene infatti dedicata all'utilizzo sempre più diffuso delle nuove tecnologie in ambito museale, con l'interesse specifico di evidenziare il contributo che dette tecnologie possono eventualmente apportare al processo di mediazione museale del patrimonio immateriale. Risulta spontaneo credere che un patrimonio dotato della caratteristica della immaterialità possa essere catturato efficacemente da un video o da un testo multimediale che ne riproduca la sua espressione vitale. Certamente questi strumenti sempre più raffinati presentano delle potenzialità notevoli nei confronti di tale tipologia di patrimonio, è però necessario non cadere nell'errore di sopravvalutare le loro capacità e di pensare che si possa relegare *tout court* il compito di trasmissione di una data espressione intangibile della cultura ad un video e che questo lo adempia adeguatamente. Le nuove tecnologie si rivelano spesso un'arma a doppio taglio, è necessario usarle in maniera studiata e

calibrata sugli obiettivi museali altrimenti si rischia di snaturare, sviare e limitare il significato del patrimonio.

Nel presente contributo si evidenzia una grossa differenza nelle intenzioni e nelle modalità del loro impiego: esse possono infatti venire usate semplicemente in maniera autoreferenziale, dando valore alla presenza del dispositivo tecnologico in sé, oppure accade sovente che esse espletino una funzione meramente documentaria. È chiaro come nessuna opzione citata sia fruttuosa per una seria valorizzazione e mediazione del patrimonio immateriale.

Essa può essere al contrario raggiunta attraverso un utilizzo delle tecnologie finalizzato ad interagire col corpo del visitatore e ad intavolare con esso un dialogo narrante che superi il semplice atteggiamento didattico-didascalico sovente proposto in museo. Viene analizzato e approfondito a tal proposito il lavoro artistico e museografico di Studio Azzurro, un gruppo di artisti che lavora ormai da molti anni in Italia creando un linguaggio artistico che si avvale dell'apporto significativo di strumenti tecnologici sempre più avanzati e che ultimamente si è indirizzato a realizzare veri e propri percorsi museali dedicati a varie realtà di collezione immateriale. Con le installazioni multimediali proposte da questi artisti i musei non sono più luoghi solo da visitare e attraversare bensì da vivere, il visitatore è invitato ad utilizzare il proprio corpo non solo per passare da una sala all'altra ma per attingere ai contenuti proposti e per immergersi nelle storie narrate.

In quello spazio narrativo che è l'ambiente museale, Studio Azzurro, e altre realtà che operano nella stessa direzione, integrano e valorizzano il gesto dello spettatore, la sua presenza e il suo contributo sino ad inserirli in una nuova visione estetica che si espande al di là della forma e investe il campo relazionale. Fa così ingresso in museo una nuova estetica, l'estetica delle relazioni, per usare la felice formula di Nicolas Bourriaud.

Tali riflessioni sulle possibilità più o meno riuscite di mediazione del patrimonio immateriale aprono una considerazione di carattere più generale sulle potenzialità e sugli strumenti didattici a disposizione del museo. Tale aspetto interessa particolarmente in questa sede perché il museo dell'immateriale è un museo per vocazione didattico, poiché senza un impegno in tale direzione difficilmente esso riesce a comunicare la sua collezione.

Generalmente l'atto dell' esporre in museo è stato inteso e attuato nei termini di una modalità per permettere l'accesso fisico alle opere, anche se in realtà dovrebbe

mirare principalmente a fare in modo che l'oggetto venga compiutamente interpretato e capito secondo la sua natura. Per lungo tempo non ci si è preoccupati di rendere pienamente comprensibile il linguaggio delle collezioni al visitatore comune che non fosse uno studioso, e questo ha condotto a far prevalere l'uso di una prassi espositiva e di mediazione di tipo analitico, specialmente nel nostro paese.

Il presente contributo approfondisce alcuni aspetti e alcune modalità della didattica museale, valutando realtà più o meno riuscite oltre a quelle delle tecnologie multimediali già discusse e giungendo alla conclusione che il coinvolgimento del corpo, sia dello spettatore e in alcuni casi anche dell'attore dell'azione didattica, è il filo rosso che accomuna soluzioni anche molto differenti tra loro, efficaci poiché in grado di far narrare la collezione: emerge così che la "tecnologia" più comunicativa che si possa usare per la mediazione delle opere è anche la più antica, il corpo umano.

La caratteristica peculiare del museo dedito al patrimonio culturale immateriale è che esso non può limitarsi a contenere e presentare le opere della propria collezione. Non è più possibile pensare all'istituzione museale in termini di mera abilitazione all'accesso fisico delle opere senza considerare invece quale elemento di primaria importanza l'efficacia con cui le stesse vengono comunicate e mediate al pubblico.

È questo un argomento sensibile per ogni tipologia di museo e infatti negli ultimi anni è divenuto un punto fondamentale con cui bene o male ogni museo è spinto a confrontarsi e su cui ha dovuto mettere in campo delle politiche specifiche, ma è da sottolineare che si tratta di un aspetto vitale assai più per i musei del patrimonio immateriale che per tutti gli altri. Infatti il patrimonio culturale immateriale se non è calato e interpretato nella sua dimensione vissuta e vitale è come se non esistesse, non può essere semplicisticamente individuato nel suo aspetto di rappresentazione tangibile.

Con il rinnovamento del concetto di patrimonio che si è allargato fino a contemplare manifestazioni immateriali, il museo è costretto a rivedere così il suo sistema tradizionale di funzionamento: di fronte ad un patrimonio che se viene solo contenuto e non adeguatamente comunicato rischia proprio di non vivere, la responsabilità del museo non è indifferente perché è come se il museo avesse il potere di non farlo esistere.

Oggi giorno non ci si può più accontentare del museo contenitore ma si deve andare sempre più nella direzione del museo come spazio vissuto e spazio di accadimento.

Queste considerazioni sono valide particolarmente anche per le manifestazioni contemporanee dell'arte; le operazioni concettuali degli artisti, l'immaterialità della loro arte, il vissuto delle performance, la processualità di molte opere, l'origine co-autoriale di altre, sono tutti elementi presenti nel quadro attuale dell'arte che per loro natura fanno fatica a convivere nello spazio tradizionale museale volto principalmente alla raccolta, allo studio e ad una presentazione di carattere scientifico degli oggetti di una collezione. Tali aspetti richiedono per lo più una mediazione dell'opera, che si trovino delle vie di comunicazione col pubblico per non rischiare che essa resti altrimenti muta.

E infatti quello che sta accadendo negli ultimi anni è che si sta ridefinendo, sotto la spinta propulsiva delle forme dell'arte contemporanea e del patrimonio immateriale, la vocazione tradizionale del museo. Senza dimenticare le giuste ragioni della conservazione, della tutela, dell'esposizione e dello studio delle opere, il museo oggi si orienta sensibilmente verso la comunicazione, la formazione, la mediazione e il pubblico. La nuova fisionomia richiesta dal museo dell'immateriale, e che il presente contributo cerca di definire, si inserisce in questa ridefinizione di ruolo in atto.

L'architettura aspira ad essere uno spazio comunicativo, potremmo dire quasi emotivo, fortemente caratterizzato; le installazioni tecnologiche e gli strumenti di ultima generazione cercano di carpire in ogni modo l'attenzione del visitatore; i mezzi più tradizionali della didattica vengono utilizzati e rinnovati in nome di un forte impegno comunicativo e formativo nei confronti dei vari pubblici.

In realtà c'è da sottolineare che questa nuova direzione cui sembra avviarsi il museo oggi prevede, se non viene gestita adeguatamente, molti rischi che possono portare a snaturare in parte la ragion d'essere stessa del museo.

Restando nell'ambito di nostro interesse, ovvero delle operazioni museologiche rivolte al patrimonio culturale immateriale, è da sottolineare che il contributo specifico ed il valore aggiunto che il museo può offrire rispetto ad altri tipi di intervento sulle opere è quello di entrare *in medias res* e di non accontentarsi di un discorso *sulle/intorno* alle stesse che sarebbe il frutto di quell'atteggiamento di sorvolo molto ben evidenziato da Merleau-Ponty come caratteristico della scienza ("La scienza manipola le cose e rinuncia ad abitarle"). Il museo è sì un'istituzione di carattere scientifico, ma non solo, altrimenti non richiamerebbe perfino nel suo nome

le Muse, ispiratrici delle arti. Per tale ragione la sua funzione non può né deve limitarsi a condurre un commento di carattere storico, formale e scientifico sulla propria collezione, per quanto importante esso sia. Il lavoro scientifico altamente qualificato condotto sia nella lunga tradizione storica sia attualmente dai musei non esaurisce tutte le loro potenzialità; raccogliere, collezionare, inventariare, studiare, restaurare e conservare sono attività fondamentali e inderogabili dell'istituzione museale, ma sembrano aver offuscato e messo in disparte un altro aspetto altrettanto inderogabile e fondativo dell'istituzione stessa: quello di veicolare efficacemente l'incontro con l'opera.

Quello che in alcuni casi si sta tentando di realizzare, specialmente per la presenza propulsiva e sempre più diffusa nelle sale del patrimonio culturale immateriale, e che deve diventare l'obiettivo sempre più condiviso dal sistema museale, è la capacità di permettere un contatto comunicativo diretto e talora immersivo con gli oggetti museali e le opere: ciò significa riconsegnare alle opere la possibilità di narrarsi e raccontarsi senza che questo compito venga esaurito completamente dal commento di carattere storico-scientifico-formale.

La scientificità è un requisito importante e fondativo del museo, irrinunciabile per non scadere in un'operazione a carattere ludico e fantasioso, ma non è e non può più essere l'unico.

Il museo non deve assurgere semplicemente a didascalia di ciò che contiene bensì a luogo di accadimento del senso di ciò che contiene, permettendo al visitatore di attingere ad una dimensione che vada oltre il valore storico e formale della collezione; si tratta di offrire una *chance* in più, ovvero di aprire una via tra le sale del museo verso un accesso vero ed un'esperienza vissuta delle cose.

Le cose e le opere devono tornare a comunicare in prima persona, gestire il proprio racconto, devono narrare esse stesse e questa narrazione può avvenire ed essere recepita solo nel momento in cui si coinvolge il corpo del visitatore e non solo quella parte di esso che è l'occhio.

Si vedrà come in epoca recente si attuino diversi modi per sollecitare il corpo: l'architettura è un'arte molto potente in tal senso, ma non è l'unica. Tutte le strategie comunicative e di mediazione che si vedranno funzionare efficacemente nei vari capitoli del contributo sono accomunate dalla artisticità, dal fatto di essere in un modo o nell'altro delle forme d'arte. La tesi che si vuole qui sostenere è che l'oggetto museale ed in particolare l'arte può essere mediato nel modo più proficuo

possibile – sebbene non esclusivo – attraverso altre forme d’arte, le quali sono in grado di rispettare, salvaguardare e trasmettere il *proprium* dell’arte, elemento che invece sfugge ad un linguaggio differente, sia esso analitico, scientifico o tecnico.

Il punto allora è ripensare l’idea di museo attraverso la sensibilità dell’arte: l’arte può essere considerata come modello conoscitivo, emotivo ed esperienziale per il museo.

Nel museo del patrimonio immateriale la scelta della possibilità artistica è indirizzata non a rappresentare tale patrimonio bensì a veicolarlo; essa permette insomma di attuare un passaggio dalla categoria della rappresentazione a quella dell’esperienza diretta e vissuta, dall’oggetto all’accadimento, dal materiale all’immateriale.

Questo ovviamente non significa che il museo debba dismettere la propria natura scientifica, la quale garantisce sempre e comunque la validità dell’operazione museologica proposta, però è auspicabile che essa non rimanga l’unica anima del museo.

L’arte si è caricata sin dalle sue origini di una funzione importantissima per l’uomo, quella di interessarsi all’invisibile e di attribuirgli segni visibili e forme percepibili. Le tracce artistiche nel nostro mondo ci parlano per questo di una dimensione immateriale e intangibile, ed è questa la ragione più vera per cui l’arte risulta essere lo strumento più adeguato per parlare dell’immateriale, anche in ambito museale.

Essa ha la facoltà di rendere vivi oggetti morti e di far parlare collezioni mute, in quanto l’arte – a differenza della spiegazione scientifica – mantiene un margine di enigmaticità che è fondamentale affinché l’opera preservi la sua ricchezza di significati, la sua polisemia e affinché non venga ridotta ad una visione univoca e distaccata quale è quella proposta dalla scienza.

Paradossalmente il valore conoscitivo dell’arte risiede nella sua enigmaticità, perché l’arte possiede quella speciale qualità di illuminare le cose senza chiarirne e svelarne anatomicamente ogni dettaglio tecnico. Essa aiuta le cose a risplendere nella propria ricchezza semantica evitando di cedere alla tentazione di definizioni univoche e spiegazioni di superficie, le quali per loro natura sono più facili da gestire, ma riducono e semplificano, facendo perdere così una buona parte della portata semantica dell’opera o dell’oggetto museale.

L’approccio da studiosi che ha informato la quasi totalità della tradizione museale occidentale ci introduce in una realtà in cui sembra non ci sia più niente da scoprire, sembra che tutto sia già stato detto e conosciuto; oggi l’obiettivo di rendere visibile e

intelligibile l'invisibile in museo, ovvero di presentare l'opera, va ripensato nei termini di tornare a considerare l'invisibile quale fonte di senso. Più che analizzare ogni aspetto dell'opera o dell'oggetto museale è importante permettere e favorire l'incontro con esso.

Proprio per questo quando ci occupiamo di patrimonio culturale immateriale dobbiamo considerare che l'immateriale e l'invisibile trovano nell'arte una possibilità di manifestazione, dunque di esistenza, che nel discorso scientifico si limita invece ad una forma di commento.

Nel momento in cui in museo si usano delle forme d'arte per la mediazione del patrimonio è necessario però essere consapevoli e avvertire lo spettatore che l'operazione in atto è quella di proporre un'interpretazione, il museo che si offre al pubblico come tale ha il dovere di definirlo trasparentemente.

Considerando i molteplici elementi sinora evidenziati e che verranno approfonditi nel corso della trattazione, credo che si possa plausibilmente sostenere che la veste museale più riuscita per accogliere la tipologia di patrimonio immateriale sia quella "laboratoriale", ovvero che in molti casi il museo possa essere un luogo in cui realmente si vivono e si praticano le espressioni culturali che appartengono alla sua collezione.

È un'attitudine che in determinati contesti è diffusa anche nel mondo dei musei d'arte, dove accade che alcune opere siano create appositamente per una sede museale o comunque pensate parallelamente al suo sviluppo e si viene a creare quindi un legame molto forte tra luogo e opera, un dialogo davvero inaudito per la tradizionale sede museale, la quale così non è più tempio della memoria, ma produzione linguistica del presente: un dialogo creativo e produttivo tra l'artista e il luogo museo.

A modo loro le fondazioni d'arte che cominciano a comparire nel secondo dopoguerra rispecchiano questo atteggiamento, hanno la volontà di inserirsi nel vivo della realtà culturale e della produzione artistica contemporanea, ponendosi come interlocutori privilegiati e luoghi di reciproca ispirazione.

Analogamente nella sempre più frequentata categoria dei musei del territorio è possibile rintracciare una crescente sensibilità e un'attenzione sempre più marcata alla dimensione del contemporaneo e del vivente; il museo oggi si può ridefinire in

molti casi come luogo che dialoga con il territorio - geografico, antropologico, culturale - e cerca di interpretarlo.

Un luogo insomma non di esclusiva contemplazione e di mero ascolto bensì uno spazio adibito alla produzione, alla esercitazione, alla pratica, alla preparazione e alla messa in atto di quelle espressioni culturali che il museo intende preservare e coltivare. In quest'ottica il museo risulterebbe pienamente inserito all'interno della società e della comunità che ha dato origine al patrimonio immateriale oggetto del suo interesse, configurandosi come luogo vivo e frequentato, protagonista in prima linea nel perpetuare le forme e le pratiche dell'immateriale.

Questo tipo di spazio è il luogo che attualmente manca ancora in molti contesti, una realtà di cui si sente la necessità in numerose parti del pianeta, che andrebbe creata laddove non c'è per dare un riconoscimento forte al patrimonio culturale immateriale e attribuirgli quella centralità nel tessuto sociale che lo ha reso vitale di generazione in generazione sino all'oggi.

Ciò significa conferire al museo una nuova veste e un rinnovato ruolo sociale, ovvero un ruolo attivo, propulsivo, che costruisce, che coinvolge gli attori in prima persona e che così abbandona la caratterizzazione di mero contenitore della memoria. Esso può proporsi semmai come costruttore e riattualizzatore nel presente di questa memoria, conservandola attuale e vivente, e assicurandole in tal modo una sopravvivenza nel futuro.

Credo che tale prospettiva sia realmente la più bella e compiuta realizzazione del museo inteso come luogo del corpo e non solo tempio dell'occhio. Chiaramente si tratta di una direzione percorribile non da ogni tipologia di patrimonio immateriale, è una prospettiva largamente fruibile da quelle tipologie di immateriale ancora fortemente radicate nell'*habitus* di un contesto sociale e culturale, che sono poi le categorie sommariamente espresse nella Convenzione del 2003 e verso cui si dirigono molti sforzi e aiuti provenienti dall'UNESCO.

Altre forme di cultura immateriale, come la memoria storica o il patrimonio di popoli tramontati, o ancora come le concezioni e i vissuti trasversali all'umanità e non radicati quindi in un preciso contesto etnico, storico o culturale, non possono chiaramente ricorrere ad una struttura laboratoriale, però possono comunque avvalersi di una forma museo-laboratorio che attui un rapporto il più diretto e vitale possibile con la collezione attraverso quegli espedienti, quelle metodologie e



tecnologie che verranno ampiamente discusse nei capitoli di questa tesi e che sono volte al coinvolgimento, metaforico e non, del corpo del visitatore.

Consegnare al luogo museale un ruolo creativo e produttivo che assuma specialmente le forme dell'arte è in fin dei conti un'operazione non peregrina, a maggior ragione se si considera l'etimologia del termine stesso: il museo è il luogo consacrato alle Muse e le Muse sono le ispiratrici delle arti.

Si tratta di una rivisitazione del termine che suggerisce un'interpretazione in parte distante da quella tradizionale. La sfida importante proposta dal patrimonio culturale immateriale è, tra le altre, quella di considerare il museo non più luogo degli oggetti creati ispirandosi alle Muse, ma luogo in cui questa "ispirazione" avviene e prende corpo. Il museo in quest'ottica è pensato non come semplice custode della materialità bensì come possibilità per tenere in vita una immaterialità che a sua volta può dare origine a forme materiali e tangibili.

A conclusione del percorso di ricerca e di riflessione proposto sembra allora che si possa plausibilmente sostenere la tesi che lo strumento museale più adatto per accogliere e mediare il patrimonio immateriale nella nostra attualità sia quello dell'arte. Il museo non è solo un'istituzione scientifica ma è – e tale aspetto dovrebbe essere riconosciuto sempre di più – un'operazione artistica. Si tratta così infine di concepire il museo, in particolare il museo dell'immateriale, non più come appartenente alla categoria della rappresentazione, che è il ruolo che storicamente è stato sempre attribuito alla realtà museale, ma di passare a categorie differenti, quella dell'evento della cosa, del suo accadere, della sua ri-creazione.