



# Il museo e il bazar archeologico. Storie di Cronopios e di Fama

## 1. Premesse letterarie

In uno dei racconti fantastici della raccolta *Storie di Cronopios e di Fama* (1962, trad.it 1971) lo scrittore argentino Julio Cortazar descrive la profonda differenza nel modo di trattare i ricordi che distingue i Fama dai Cronopios, due immaginarie tribù metropolitane, le quali vivono l'una accanto all'altra in una moderna città.

“I Fama, per non perdere i loro cari ricordi seguono il metodo dell'imbalsamazione: dopo aver fissato il ricordo con capelli e due parole, lo avvolgono in un lenzuolo nero e lo sistemano rigido contro la parete del salotto, con un cartellino che dice: *Gita a Venezia* oppure: *Frank Sinatra*.

I Cronopios invece, questi esseri disordinati e caldi, sparpagliano i ricordi per la casa, allegri e contenti, e ci vivono in mezzo e quando un ricordo passa di corsa gli fanno una carezza e gli dicono affettuosi: *Non farti male, sai*, e anche: *Stai attento, c'è uno scalino*.

Questa è la ragione per la quale le case dei Fama sono in ordine e in silenzio, mentre le case dei Cronopios sono sempre sottosopra e hanno porte che sbattono. I vicini si lamentano sempre dei Cronopios e i Fama scuotono la testa comprensivi, e vanno a vedere se i cartellini sono sempre al loro posto” (p. 117).

Nelle case dei Fama c'è un preciso posto per ogni cosa e nulla va a soqquadro. Quelle abitazioni sembrano dei raggelanti musei gestiti da conservatori affetti da un eccessivo zelo burocratico o da una pignoleria ossessiva.

Le dimore dei Cronopios, al contrario, sono immerse nel caos, hanno stanze che ad ogni ora del giorno e della notte risuonano di voci e di rumori, ci appaiono come spazi ingombri di carabattole sparse alla rinfusa o accatastate qua e là, senza alcun ordine apparente. Queste stanze prefigurano quel *bazar archeologico* che Gianni Celati, in un suo breve, ma densissimo saggio, scritto agli inizi degli anni Settanta, pubblicato nel 1986 in appendice alla seconda edizione di *Finzioni occidentali*, ha voluto contrapporre all'idea stessa di museo.

In quelle pagine, di impianto letterario, Celati non cita l'autore argentino, ma suggerisce un percorso “poetico” tutto europeo, che va da Rimbaud ai Surrealisti, passando per l'avanguardia storica del Dadaismo. Un orizzonte entro il quale - di nostra iniziativa - possa-

mo tuttavia inscrivere anche la prosa divertente e divertita di Julio Cortazar.

L'introduzione in Italia di questo scrittore, pubblicato in traduzione da Einaudi, fu merito di Italo Calvino, il quale volle aggiungere all'edizione einaudiana delle *Storie di Cronopios e di Fama* (1971) una postilla davvero illuminante:

I Cronopios e i Fama, scrisse Calvino, sono due "categorie antropologiche primordiali" che "incarnano con movenze di balletto due opposte e complementari possibilità dell'essere" (p. 150). Attenuando, sia pure di poco, questa dicotomia, Calvino soggiunse: "Dire che i Cronopios sono l'intuizione, la poesia, il capovolgimento delle norme, e che i Fama sono l'ordine, la razionalità, l'efficienza, sarebbe impoverire di molto, imprigionandole in definizioni teoriche, la ricchezza psicologica e l'autonomia morale del loro universo" (*ibidem*). Ma, sia pure così sfumata, l'opposizione di fondo tra i Fama e i Cronopios rimane intatta e tocca assai da vicino anche noi, museologi e museografi alle prese con esposizioni da allestire o con magazzini di deposito stracolmi di materiali venutisi ad accumulare nel corso del tempo e che ormai fatichiamo sempre più a tenere in ordine.

In un suo pezzo scritto nel medesimo periodo (gli inizi degli anni Settanta), *Lo sguardo dell'archeologo*, Calvino (1980, pp. 263-266) contempla la complessità del "magazzino dei materiali accumulati dall'umanità" (sono parole sue) suggerendoci di abbandonare il metodo storico, che vorrebbe capire e spiegare ogni cosa, per provare ad assumere uno sguardo fenomenologico più distaccato e ironico: lo sguardo dell'archeologo e del paleoetnografo, i quali non aspirano più a una comprensione totale dei fatti e delle cose del passato, ma si limitano a descrivere reperti frammentari, mal classificabili, dai significati che risultano spesso oscuri e sfuggenti.

"Nel suo scavo - scrive Calvino (1980, p. 264) - l'archeologo rinviene utensili di cui ignora la destinazione, cocci di ceramica che non combaciano, giacimenti di altre ere da quella che s'aspettava di trovare lì: il suo compito è descrivere pezzo per pezzo anche e soprattutto ciò che non riesce a finalizzare in una storia o in un uso, a ricostruire in una continuità o in un tutto. A questo si arriverà in seguito, forse; oppure si capirà che non una motivazione esterna a quegli oggetti, ma il solo fatto che oggetti così e così si ritrovino in quel punto già dice tutto quel che c'era da dire".

In risposta a queste indicazioni di Calvino, e muovendosi sulla scia della sua stessa lunghezza d'onda, rettificandone appena in parte (vedremo poi come) il tracciato, Celati ha redatto il proprio saggio sul *bazar archeologico*, nel quale ha perorato la causa delle tassonomie fluttuanti e non rigide, manifestando una passione (che non esiteremmo a definire "cronopiesca") per le collezioni di oggetti d'affezione contrapposta alla fredda logica classificatoria che invece presiede alla creazione e alla perpetuazione dei musei. Per Celati, come già per Calvino, il bazar dell'archeologo e il deposito del collezionista contravvengono in modo esplicito alle regole dello storicismo e ci offrono immagini di un passato fatto di scar-

ti, di frammenti discontinui, di reperti a sé stanti, ormai non più riconducibili ad alcuna superiore unità.

Calvino confida però nella letteratura e vede in essa un campo di energie vitali, entro il quale si dispiega la “poetica del fare”, una poetica interdisciplinare e indisciplinata, insofferente di ogni regola o schema preconstituito, forza creatrice di nuovi significati e modelli destinati a colonizzare ogni altro campo del sapere. Celati non nutre invece la stessa fiducia mostrata da Calvino nei confronti della scrittura e non si lascia prendere da facili entusiasmi. Ma non anticipiamo troppo le cose, e, per il momento, restiamo ancora a interpretare il testo lasciatoci da Calvino.

Le indicazioni museologiche fornite ne *Lo sguardo dell'archeologo* portano in due direzioni: da un lato conducono al museo narrativo, un bosco fatto di cose concrete, sia pure semplici inezie, utilizzate come pre-testi per comporre delle stupefacenti affabulazioni orali o nuove creazioni letterarie. Musei di questo genere si richiamano sempre ad una visione “epica”, sia pure ispirata ad un'epica minore, come quella che ha animato la passione collezionistica del maestro Ettore Guatelli, geniale demiurgo di un *bric a brac* di cianfrusaglie, neglette dai più, alle quali egli ha cercato di dare voce e dignità, creando la sua collezione “di cose che raccontano storie, di cose che stanno lì perché si racconti la loro storia e la storia di chi le ha adoperate e la storia di come si adoperavano e di come si è vissuto adoperandole” (l'annotazione è tratta da una lettera, indirizzata a Guatelli, dal museologo Eugenio Testa, ora pubblicata da Pietro Clemente in Guatelli 2005, pp. 24-25).

Dall'altro capo di questa linea fortemente debitrice all'intuizione “archeologica” enunciata da Calvino, stanno invece le narrazioni museografiche, di diretta ascendenza letteraria, che ci parlano di oggetti desueti che si strutturano per biforcazioni alla Borges, secondo opposizioni binarie generatrici di eleganti simmetrie. L'esempio migliore da citare a questo proposito è costituito dallo schema a 12 uscite congegnato da Francesco Orlando (1993), dove ogni sia pur minimo elemento costitutivo dell'insieme, prelevato dai giacimenti di un “canone letterario occidentale” sapientemente saccheggiano dall'autore, viene a definirsi attraverso una coppia di aggettivi qualificativi, opposti per simmetria a un'altra coppia semantica, in modo da formare una struttura ad esagono, dalle facce a duplice polarità, del tipo:

- |                              |                            |
|------------------------------|----------------------------|
| + il monitorio/solenne       | - il frusto/grottesco      |
| + il venerando/regressivo    | - il logoro/realistico     |
| + il memore/affettivo        | - il desolato/sconnesso    |
| + il magico/superstizioso    | - il sinistro/terrifico    |
| + il prezioso/potenziale     | - lo sterile/nocivo        |
| + il prestigioso/ornamentale | - il pretenzioso/fittizio. |

Inutile stare a disquisire sul valore scientifico di questa ingegnosa struttura escogitata da Orlando. Ciò che più conta, per il nostro discorso museologico, è piuttosto la scoperta del carattere analitico, geometrico, labirintico e, al tempo stesso, fortemente ludico-letterario che la pervade da capo a fondo.

Vi è inoltre da sottolineare, sempre a questo proposito, un altro dato essenziale: lo schema suddetto, con il quale Orlando ha classificato gli oggetti desueti non rinvia affatto al mondo reale, ma riflette soltanto immagini della letteratura. Tra il mondo quotidiano e la scrittura si è venuto a interporre un diaframma che allontana l'una dall'altra queste due dimensioni e che cattura nella sua rete sia gli autori che i lettori, inducendoli a cimentarsi in giochi sempre più raffinati e complessi di bravura, tanto intellettualmente affascinanti quanto del tutto sterili sul piano pratico.

In base a questa "strategia del ragno" le cose che più contano sono, in definitiva, unicamente quelle rimaste impigliate nella ragnatela. E a filare la loro bava non sono soltanto i romanzieri alla Borges e alla Calvino o qualche loro illustre esegeta, ma anche certi etnografi e antropologi di successo, il cui lavoro scientifico sembra esaurirsi tutto nel compito di "scrivere le culture", *writing culture*, come annunciava il titolo programmatico di una fortunata raccolta di saggi pubblicata dall'Università della California nel 1986 e, undici anni dopo tradotta, con una discreta risonanza, almeno tra gli addetti ai lavori, anche qui da noi in Italia.

Né Cronopios né Fama, gli autori di queste etnografie autoreferenziali rassomigliano piuttosto alle Speranzas, altre creature uscite dalla fervida fantasia di Cortazar, che ce le ha mostrate all'opera, animate da un'assurda foga classificatoria, in una pagina esilarante sulla "fede nella scienza" contenuta nella sua raccolta di racconti che qui abbiamo già citato.

Ora torniamo a Celati e al suo bazar archeologico. L'autore di *Finzioni occidentali*, prende le distanze dalla posizione espressa da Calvino ne *Lo sguardo dell'archeologo*, ma vediamo in cosa consiste la differenza tra i due. Di fronte alla constatazione del naufragio del vecchio mondo di ieri, anziché puntare, come ha fatto Calvino, sulla orgogliosa rivendicazione del ruolo epico del narratore e sulla difesa ad oltranza della produzione letteraria come estrema strategia di riconciliazione con un passato ormai non più storicizzabile, Celati si mostra invece del tutto rassegnato all'irreparabile perdita di senso che connota i residui, gli avanzi, gli scarti del tempo che fu.

Il *bazar archeologico* non può essere, per Celati, né un museo narrativo (alla Guatelli) né un sentiero dai rami che si biforcano, costellato d'oggetti desueti, come quello mappato da Orlando, ma solo un deposito ingombro di frammenti che hanno perso i loro legami e che hanno smarrito il loro originario contesto, un retrobottega invaso dalla polvere e dalle ragnatele, un teatro desolato dove giacciono alla rinfusa suppellettili tolte di scena, oggetti nichilisti destinati a restare muti e inerti per sempre, cose rimaste senza un futuro e che non potranno rivivere mai più.

“Noi - scrive Celati (1986, p. 203) - non possiamo servirci di questi oggetti, non possiamo farli parlare, trasformarli in portavoce di qualcosa che vorremmo riconoscere come ‘vita’, come ‘presenza’, farne libri o letteratura”.

Di fronte a questi reperti desueti possiamo solo limitarci a rispettarne il silenzio, prendendo coscienza che “con questi oggetti non c’è identificazione possibile” e che di essi non si può raccontare la storia, poiché, come ha giustamente osservato Celati, “ogni storia deve affidarsi al c’era una volta di tutte le epiche, ossia presuppone un’identificazione col passato”, mentre con il passato dal quale provengono le cose che costituiscono le collezioni etnografiche dei nostri musei ogni identificazione è divenuta impossibile.

Questi oggetti sono divenuti del tutto enigmatici per noi, in quanto “le motivazioni che li hanno prodotti non sono quelle per cui noi li ricerchiamo, li disseppelliamo dall’oblio” e “se cambia il valore d’uso - ricorda Celati - cambiano i codici, cambia il surplus di codificazione dato dall’inserimento dell’oggetto nella sua dimensione culturale” (ivi, pp. 188-189).

Questi oggetti non ci appartengono più, e il loro interesse sta unicamente nella distanza che ormai li separa da noi.

Ed ecco perché, “giunti a questo punto, il raccontare, che è sempre recupero di un passato che ci appartiene attraverso l’epica (...) cede il posto alla collezione, alla raccolta di tracce di sistemi scomparsi, la cui testimonianza è solo testimonianza di un taglio” (ivi, p. 189).

Il concetto base risulta ormai chiaro. Chiaro e inoppugnabile. Ciò che caratterizza i reperti accumulati nel bazar archeologico esplorato da Celati come pure in tutti i depositi dei nostri musei etnografici, è proprio questo “taglio” che li ha separati irrimediabilmente dai loro contesti originari e che ha finito con l’azzerare del tutto anche gli echi delle loro voci spettrali. Inutile, a questo punto, ostinarsi a coltivare la pia illusione che tutto ciò non sia vero, o che si possa in qualche modo ricucire la lacerazione avvenuta.

## **2. Le ricerche etnografiche e i musei degli oggetti desueti**

Esempi tipici di questi “oggetti inenarrabili” mi paiono le *maledisiùn* provenienti dalle campagne della Bassa padana. Si tratta di immagini a forma di serpenti, pesci, galletti, ma anche di creature fantastiche quali sirene o capricorni, forgiate nel ferro o intagliate nel legno da artigiani rurali che le collocarono, seminascode, tra le ruote o nella coda, sotto il piano di carico, dei vecchi carri agricoli.

Cosa intendevano esprimere gli autori di queste strane figurazioni? Quali funzioni avevano quelle figure? Perché i contadini le chiamavano *maledisiùn*? Da dove provenivano i loro modelli iconografici? Quali segreti legami esse intrattenevano con il carro agricolo? Queste e altre domande mi si affacciarono spontanee alla mente quando visitai per la prima volta

i depositi del Museo Polironiano di San Benedetto Po, dove in una sala, su polverose scaffalature, scoprii che giacevano decine e decine di questi frammenti zoomorfi.



Ne ritrovai, qualche anno dopo, un altro paio, forgiati in ferro, a forma di serpenti dalla lingua protrusa, visitando la casa-museo di Ettore Guatelli, gettati con perfetta *non chalance* sotto a una tarlata credenza ed altri ancora, in grande quantità, certi bellissimi, in ferro o in legno, li vidi a San Martino di Correggio nella collezione del medico carpigiano Carlo Contini.

Un saggio erudito, pubblicato dall'iconologa Giusi Zanichelli nel catalogo di una delle prime mostre allestite al Museo Polironiano (1978), azzardò alcune ipotesi sul valore simbolico contenuto in questi frammenti erratici di carro. L'autrice del saggio, leggendo queste figurazioni zoomorfe in chiave storico-religiosa, formulò plausibili congetture su culti astrali, scongiuri meteorologici e richieste di protezione dai pericoli rappresentati in area padana dalla presenza delle acque fluviali. Per argomentare efficacemente le proprie ipotesi interpretative la Zanichelli non esitò a rinviare agli scritti, ben noti agli studiosi, di Frazer, Eliade, Dumézil, Baltrusaitis e Le Goff.

In un libro pubblicato l'anno dopo, *Il regolo* di Giuseppe Lisi (1979), l'immagine popolare del leggendario serpentello che reca in capo una cresta di galletto o una coroncina da "reuccio" (dettaglio che connota il *basileus* o basilisco) fu scandagliata con strumenti d'indagine alquanto diversi. Anche Lisi, come la Zanichelli, attuò gran parte della propria ricerca nel chiuso di una biblioteca, ma anziché consultare i classici dell'antropologia e della sto-

ria delle religioni, egli andò a scovare e a compulsare vecchi dizionari, manuali di agricoltura, lunari popolari, intenzionalmente “schivando ciò che fu raccolto per fini estranei ad una logica interna” a quella del mondo popolare (Lisi 1979, p. 15).

Secondo l'ormai vecchia, ma - a mio giudizio - sempre validissima distinzione, suggerita dal linguista e antropologo Kenneth Pike (1954-60), se una ricerca come quella della Zanichelli può essere definita “etica” (vale a dire condotta con strumenti propri della scienza ufficiale e nella piena osservanza dei canoni condivisi dagli appartenenti alla comunità degli studiosi), l'inchiesta sul “regolo” realizzata da Giuseppe Lisi manifesta invece una maggiore propensione per gli aspetti cosiddetti “emici” della cultura indagata, ossia focalizza il suo interesse sugli elementi che esprimono una visione del mondo interna alla comunità presa in esame e che, come tali, sono direttamente riconosciuti dai membri di questa stessa comunità.

Sia Lisi che la Zanichelli, che qui abbiamo voluto citare come esempi di due differenti modi fare ricerca in campo storico e demologico, aspirano entrambi, tuttavia, a raggiungere uno stesso traguardo: attingere alla completezza del sapere sul proprio argomento di studio. Nessuno di questi due autori sembra infatti volere accettare la condizione di assoluta parzialità e frammentarietà che oggi connota gli oggetti desueti (o i cosiddetti “contenitori simbolici”) raccolti e conservati nei nostri musei. La Zanichelli manifesta in forma forse più scoperta il proprio obiettivo, richiamando nelle note che corredano il suo saggio-breve una gran quantità di titoli e di autori di testi, appartenenti al canone della scienza ufficiale. Queste citazioni servono a comprovare il fatto che la studiosa ha le carte in regola come iconologa e sa maneggiare con sicurezza i concetti appresi dalla lettura dei ponderosi volumi sui quali si è formata. Ma anche Lisi, da parte sua, pur battendo, nel suo approccio tendenzialmente “emico”, piste di ricerca più inconsuete, per nulla accademiche e in buona parte marginali, sembra condividere con la Zanichelli un orizzonte epistemologico totalizzante ed enciclopedico, che porta anche lui a voler ricostruire, a partire da un minuscolo frammento (preso a caso), l'intero complesso di una vasta cultura “sommersa”. In un altro suo libro, pubblicato qualche anno prima (1972), dedicato al mondo contadino dell'Alto Mugello, Lisi aveva già enunciato a chiare lettere questo suo programma di ricerca folklorica, che di fatto verrà riconfermato anche nella successiva redazione del *Regolo*: “Ogni anello è un punto di partenza possibile per tutti gli altri anelli: da cui deriva la difficoltà di una descrizione sistematica per chi voglia tenere il passo con una mentalità così ricca di distinzioni, e l'esigenza di procedere per *frammenti uniti per un lembo* [il corsivo è nostro], che è poi la tecnica aggregazionale (a incatenature) della letteratura popolare e popolaresca” (Lisi 1972, p. 15).

Nella sua ostinata intenzione di cercare di unire, sia pure “per un lembo”, i pezzi sparsi di una cultura che è andata in frantumi, e nella sua aspirazione a ricostruire l'organica tota-

lità delle origini di questo universo di segni, Lisi dà prova di non volere accettare la condizione attuale che fa di questi stessi “frammenti” i documenti (non più storicizzabili) di un “taglio” definitivo con il passato, le conseguenze di una “lacerazione” che non ammette più ricuciture.

Meglio della Zanichelli e di Lisi ha saputo esprimersi, a questo proposito, parlando sempre delle *maledisiòun* dei carri agricoli padani, l’anziano collezionista carpigiano Carlo Contini, il quale non ha voluto darci spiegazioni scientifiche (né etiche né emiche) intorno ai significati simbolici delle figurazioni erratiche da lui collezionate, ma si è limitato a fornirci una sua testimonianza, legata al ricordo personale del suo primo contatto con una di queste immagini. Un ricordo d’infanzia nel quale la componente emotiva (alla Cronopios, per dirla - ancora una volta - citando Cortazar) prevale nettamente sugli aspetti cognitivi (quelli prediletti, invece, dai freddi e razionali Fama):

“Mi rivedo bambino a Quartirolo di Carpi mentre nell’aia contadina, nascosto sotto a un carro agricolo, resto a guardare un grande drago blu e rosso dalla bocca spalancata, fornito di ali, che un po’ mi spaventa e un po’ mi dà coraggio. È una delle tante figure che dominano la freccia del carro che i contadini chiamavano *maledisiòun* (maledizioni) e che io ignoravo fossero poste a guardia dei campi, scongiuri contro la grandine” (Contini 2000, p. 15).

Il destino del grande collezionista di *maledisiòun* appare già segnato da questo fortuito e prematuro incontro, fatto in tenera età, con uno di quelli che, più avanti negli anni, entreranno a far parte dei suoi “oggetti di desiderio” collezionistico.

In un brano dell’autobiografia dello storico delle religioni Mircea Eliade abbiamo ritrovato un ricordo che ci appare assai simile a quello narrato da Contini:

“Avevo due anni, due anni e mezzo. Ero in una foresta. Ero lì, guardavo. Mia madre mi aveva perso di vista. Facevamo un pic-nic. Dopo qualche metro mi sono perso. E, all’improvviso, scopro davanti a me un’enorme e splendida lucertola blu. Ne sono rimasto stupefatto... non avevo paura, ma ero talmente affascinato dalla bellezza, quell’animale enorme e blu... sentivo il cuore che mi batteva, di entusiasmo e di paura, ma, al tempo stesso, vedevo anche la paura negli occhi della lucertola. Vedevo il suo cuore che batteva. Mi sono ricordato per anni questa immagine (...). Sì, è il Drago. Però il drago femmina, il drago androgino, perché era veramente di una tale bellezza! Ero colpito dalla sua bellezza, da quel blu straordinario (...). Era perfetta. Era tutto: grazia e terrore, ferocia e sorriso, c’era tutto (...). Coscientemente - conclude Eliade - so quali letture, nel corso dell’adolescenza, hanno risvegliato il mio interesse per le religioni e i miti. Non posso tuttavia sapere in che misura queste esperienze dell’infanzia hanno determinato la mia vita” (Eliade 1978, trad. it. 1980, p.p. 14-17).

Pare quasi che occupandoci di cose come queste (*maledisiòun* agrarie dall’aspetto zomorto o inattese apparizioni di lucertole vere, che dir si voglia) non si possa sfuggire all’ar-



te del racconto, magari di episodi legati all'infanzia di qualcuno, e che ogni esperienza provata da noi o da altri debba necessariamente assumere una veste narrativa, che gli esiti migliori delle esplorazioni condotte in questi territori pieni di fascino e di mistero consistano nel riportarne dei resoconti, in forma di racconto, più o meno avvincenti, capaci di ridestare la nostra attenzione e meraviglia.

Fino a qualche anno fa anch'io credevo che la ricerca etnografica dovesse condurre esattamente a tutto questo. Ritenevo che la ragione autentica per la quale un etnografo accettava di sottoporsi ad attese frustranti, standosene molto tempo via da casa, andando a cacciarsi in situazioni del tutto imprevedute e talora imbarazzanti, e cercando di procurarsi incontri con persone spesso a lui ignote, consistesse nel fatto che, a volte, tutti quei sacrifici venivano ripagati dalla raccolta di una testimonianza illuminante o di un frammento di canto o di una narrazione orale.

*L'imprinting* che avevo ricevuto veniva dalla mia prima gratificante esperienza di ricerca sul campo, compiuta alla fine degli anni Sessanta, a contatto con i "folisti" (affabulatori orali) del Mantovano. E da allora in avanti la maggior parte delle mie curiosità e dei miei interessi in campo etnografico sono rimasti legati alla documentazione di una dimensione narrativa e performativa della cultura tradizionale.

Man mano che le mie inchieste in campo etnografico procedevano ebbi modo però di entrare in contatto con situazioni e persone le quali non avevano nulla a che vedere con questa dimensione, che avevo posto al centro dei miei interessi di ricerca, e quando ciò capitava mi ritraevo, quasi sconfitto, convinto di non avere saputo entrare in sintonia con un determinato ambiente o con una data persona, o accusandomi di non aver saputo fare uso di efficaci tecniche escussive nei miei rapporti con l'altro. Potrei fare decine di esempi a questo proposito. Esempi che furono, per me, altrettante cocenti delusioni.

L'uomo, pensavo, ogni uomo e ogni donna, in ogni ambiente e in qualsiasi cultura, è un potenziale narratore. L'arte maieutica dell'antropologo consiste nel fare emergere questa capacità di dare forma espressiva alle proprie esperienze, dote innata che ciascuno possiede, magari senza avere ancora avuto modo di manifestarla apertamente o senza averne sino a quel momento preso coscienza.

Scoprire che, nonostante i miei sforzi, alcuni dei miei interlocutori non accennavano minimamente ad esprimere questa dote e non riuscivano a tradurre in parole appropriate i fatti salienti della loro stessa vita procurava in me, ogni volta che ciò si verificava, una profonda delusione. Di fronte al loro silenzio, mi sentivo "fallito" come etnografo.

Qualche anno fa, in internet, scoprii però un articolo che mi ridiede fiducia. L'autore è un filosofo del linguaggio, Galen Strawson, e il concetto che sta alla base del suo scritto è che non tutte le persone esperiscono e rielaborano la loro realtà quotidiana seguendo le forme "fizzionali" di un racconto. Oltre ai tipi "diacronici" (la definizione è dello stesso Strawson),

che riconducono a unità ogni tratto della vita personale (sia propria che altrui) e delle loro esperienze quotidiane, e che per questo sembrano essere degli autentici “narratori nati”, esiste ovunque nel mondo, scrive il filosofo, un altro genere di persone (che egli ha definito “episodiche”) del tutto incapaci di concepire come un tutto unico e di rendere a parole le proprie esperienze quotidiane. Persone che vivono immerse in un immediato presente, che non rimuginano affatto il passato, individui che non sanno né cos'è il rimpianto né la nostalgia, artefici del saper fare, più che del saper dire, depositari di saperi eminentemente pratici, spesso pieni di sottigliezze e di raffinati dettagli, ma che non riescono a tradurre le loro conoscenze pratiche in espressioni verbali.

Individui di questo tipo, scrive Strawson, non sono affatto degli svantaggiati, né degli smemorati, ma coltivano altre abilità assai diverse da quelle manifestate a parole dai tipi “diacronici”.

Nel leggere *Against narrativity* di Galen Strawson, il saggio è del 2004, potei finalmente tirare un sospiro di sollievo. Dunque avevo (o almeno avevo trovato) una validissima scusante per i supposti “fallimenti” di certe mie inchieste etnografiche.

Per questo motivo consiglio a tutti coloro che si occupano di ricerche sulle culture umane di leggere e meditare il bel saggio di Strawson che sta in internet scaricabile in PDF dall'indirizzo [http://lhc.ucsd.edu/mca/Paper/against\\_narrativity.pdf](http://lhc.ucsd.edu/mca/Paper/against_narrativity.pdf).

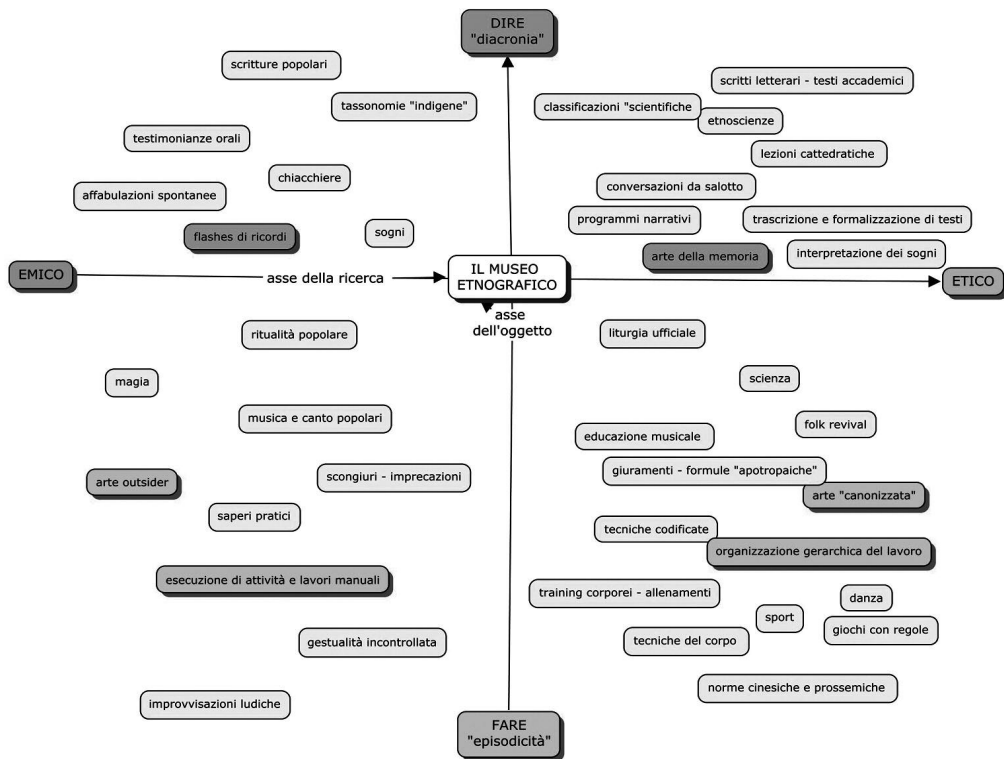
Come punto di sintesi delle cose qui dette intorno ai musei etnografici e alle ricerche sul campo propongo infine uno schema che ho elaborato sulla scorta delle mie riflessioni e sul quale, in altra sede, mi propongo di ritornare per poterlo meglio sviluppare e approfondire. Ogni osservazione e commento al proposito mi giungerà ovviamente gradita.

Sull'asse verticale (ordinata) si dispongono le testimonianze e i reperti raccolti nel nostro bazar. Esso riproduce ai suoi due poli estremi la distinzione, fatta da Strawson, tra il “saper dire” e il “saper fare”, ovvero tra la “diacronia” e l' “episodicità”.

L'asse orizzontale (ascissa) connota invece il carattere delle ricerche e si muove dal polo “emico” a quello “etico” che sta all'altro capo.

I quattro quadranti formati dall'incrocio di questi assi cartesiani contengono, ciascuno nella posizione di sua pertinenza, i vari elementi (oggetti reali e oggetti del discorso) che rientrano nella galassia museografica.

Lo schema proposto non vuol essere altro che uno strumento empirico per cercare di mettere ordine nelle operazioni che noi stessi, etnologi e operatori museali, andiamo compiendo, giorno per giorno, nel nostro “cronopiesco” lavoro.



## Bibliografia

- Calvino, Italo, 1980. *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi.
- Celati, Gianni, 1986. *Finzioni occidentali: fabulazione, comicità e scrittura*, (Nuova edizione), Torino, Einaudi.
- Clifford, James, e Marcus, George E., 1986 (trad. it. 1997). *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi.
- Contini, Carlo, 2000. *Segni di un mondo perduto. Il museo delle Tradizioni Popolari di S. Martino di Correggio*, Reggio Emilia, Edizioni Tecnograf.
- Cortazar, Julio, 1962 (trad. it. 1971), *Storie di Cronopios e di Fama*, Torino, Einaudi.
- Eliade, Mircea, 1978 (trad. it. 1980), *La prova del labirinto. Intervista con Claude-Henry Rocquet*, Milano, Jaca Book.
- Guatelli, Ettore, 2005. *La coda della gatta. Scritti di Ettore Guatelli: il suo museo, i suoi racconti (1948-2004)*, a cura di Vittorio Ferorelli e Flavio Piccoli, Bologna, Istituto per i beni artistici culturali e naturali della regione Emilia-Romagna.
- Lisi, Giuseppe, 1972. *La cultura sommersa*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina.
- Lisi, Giuseppe, 1979. *Il regolo*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina.
- Orlando, Francesco, 1993. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino, Einaudi.
- Pike, Kenneth L., 1954-60. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behaviour*, Glendale, Sumner Institute of Linguistics (rist. Paris - Den Haag, Mouton, 1967).
- Strawson, Galen, 2004. *Against narrativity*, in «Ratio» (new series) XVII, 4. December 2004, pp. 428-452.
- Zanichelli, Giuseppa Z., 1978. *Culto astrale e tradizione folklorica nell'iconografia del carro agricolo padano, in Codici Miniati e artigianato rurale. Immagini devozionali e apotropaiche dalla cultura egemone alla cultura subalterna*. Catalogo della mostra 24 settembre - 26 novembre 1978, Museo Civico Polironiano, San Benedetto Po, pp. 67-94.