

La mediazione della vita in patrimonio. Tra museo e cantiere

Il patrimonio consiste in molteplici aspetti e nel riconoscimento di vari processi che lo hanno attraversato e gli danno significato. Ne segnaliamo alcuni per indicare una 'tendenza' alla complessità nella gestione del futuro insieme di beni:

1. una collezione di oggetti di vario genere, in prevalenza strumenti di lavoro e di uso quotidiano, ma anche legati al mondo della festa, dello spettacolo, del gioco, ma di cui fanno parte anche libri, immagini, cassette magnetofoniche e video, schede scritte dall'autore, i suoi scritti, dai racconti ai diari. Un insieme composito e complesso non riducibile al repertorio corrente se non in parte, e per molti aspetti sovrapposto alla vita familiare e individuale dell'autore;
2. una ambientazione museografica 'endemica', nel doppio significato di propria di quel territorio e unica, e di aderente a uno spazio locale privato e direttamente rappresentativo del mondo degli oggetti, da cui la decisione di acquisire e far diventare parte integrante del museo la casa, gli annessi rustici, lo spazio circostante;
3. un aspetto del patrimonio è infatti il processo per cui la casa vissuta della famiglia Guatelli è stata progressivamente penetrata dal progetto museale, che ha creato un 'ibrido' e conflittuale innesto tra casa (famiglia) e museo (progetto individuale), una penetrazione del museo nella casa e della casa nel museo .
4. lo stile allestitivo di particolare creatività estetico-documentaria, difficile da descrivere, solo in parte riferibile all'esperienza della museografia spontanea e diffusa e basato su vari principi solo in parte studiati e riconosciuti;
5. il contesto di formazione di una cultura della memoria e delle cose che si colloca tra intellettuali particolarmente legati al territorio (da Attilio Bertolucci a Roberto Tassi) e mezzadri consapevoli e 'intellettuali' del loro mondo (Guatelli padre e altri), e si è formata nelle generazioni che hanno vissuto giovanissime la guerra e la modernizzazione , la cultura democratica postbellica e il suo postulato fondamentale di uguaglianza sociale e di valore individualistico della soggettività della classi 'non-egemoni'. Di questo 'mondo della vita' fa parte il bacino di amicizie-inimicizie, logiche e lotte politiche di una generazione di ex coloni e tra questi di uno strato complesso impegnato nell'acquisizione di tracce del passato oggettuale (rottamai, antiquari, rigattieri ...); i rapporti scolastici tra generazioni e tipi di intellettuali, i rapporti con i bambini (l'esperienza scolastica e di colonia) e la loro creatività e radicamento nella terra e nella lingua; tutto questo fa parte del patrimonio e della rappresentazione museale come bacino di soggettività e immaginazioni che si esprimono nella valorizzazione di cose, costituiscono un teatro di azioni e giudizi sociali di cui sono esemplari i conflitti con i compaesani e gli ex-coloni sulla importanza della rappresentazione del passato, e i conflitti con le istituzioni, e in particolare la Provincia. E' la scena del disagio

politico culturale dei mezzadri a essere ricordati come tali, a rivendicare e non nascondere la loro identità nel contesto della modernizzazione;

6. la scrittura descrittiva e narrativa del suo mondo come esercizio d'arte e di memoria (le schede, i racconti, i diari) e di costruzione del sé in un contesto di confine (contadino e intellettuale), è patrimonio non solo nella sua materialità testuale, ma nel suo contenuto comunicativo e nella sua forma contrattata tra linguaggi scritturali colti e oralità;

7. stile e tradizione di oralità comunicativa e narrativa sia nelle visite guidate al museo, che nel dialogo di ricerca e di contrattazione, sia nella invenzione di conferenze (Università) e di allestimento itinerante di mostre esemplificative del museo e della sua poetica;

8. stile di gestione del museo e di formazione di operatori del museo, stile di ricerca e di prova di laboratorio delle arti. Lui 'museografo-maestro di bottega museografica', i suoi 'assistenti'.

Patrimonio sono quindi anche i suoi 'assistenti', le cassette audio e video delle conferenze, le performance di ghironde e fabbri ferrai, le esibizioni delle innovazioni tecniche create da ex contadini; le sue reti di relazioni e quel che è rimasto di lui nei molti che gli sono stati vicini

9. le idee di museografia (il museo del giorno prima, il parco museo, teorie dell'estetica degli oggetti umili etc...) espresse nella pratica allestitiva e nelle riflessioni degli scritti. L'esperienza di vita al servizio della conoscenza museale;

10. l'interrogazione del visitatore, il mondo dei visitatori che diventano amici, frequentatori, collaboratori. Il 'museo che domanda' non è solo luogo di insegnamento ma anche di inchiesta; la visita guidata al museo è stata assunta come occasione anche per domandare e aprirsi alla varietà degli usi e degli adattamenti, dei saperi delle cose. Il visitatore racconta il suo approccio all'oggetto esposto, e ne resta memoria nelle schede multiple degli oggetti, così il museo raccoglie anche il sapere dei suoi visitatori

11. stile di ricerca per conoscenze, per viaggi, per informatori privilegiati nelle reti familiari (credibilità sociale e conoscitiva si connettono), per pratica del domandare ovunque (compresa la trasmissione di Costanzo), in particolare nei contesti di socialità pubblica istituzionalizzata come gli ospedali, spazi di memoria degli anziani. Accettazione socratica della ignoranza come punto di partenza, e autoproposizione del ricercatore come 'insipiens', ma anche con effetti di ribaltamento (Bertoldo): il sapere 'pratico' è degli insipienti ;

12 a) il rapporto con i media, la sensibilità al comunicare con un pubblico di massa (Maurizio Costanzo show, altre trasmissioni radio e TV) e il tentativo di definirsi come intellettuale contadino che privilegia il rapporto (anche se talora critico e conflittuale) con gli intellettuali di tutti i tipi per avere supporti e conferme di una intellettualità sui generis (giornalisti, professori, università);

b) la particolare attenzione alla cultura visiva: il dialogo con fotografi, film makers, che colgono subito il 'quid' visivo guatelliano. Cultura visiva della comunicazione di massa come base di discorso museale (metto o non metto la lattina di Coca Cola tra le scatole?). Effetto Munari;

16. critica del passatismo e della nostalgia dell'autentico nel passato. Elogio della modernizzazione della plastica e dell'innovazione tecnica. Ma anche valore del documento raro nel passato, piacere collezionistico.

Dal punto di vista tecnico abbiamo convenuto di distinguere 'il museo' (ove c'è un ordine) e i 'giacimenti' (spazi diffusi e plurimi dove c'è un diversificato caos: contenitori di cose non esposte, depositi, accatastamenti, cumuli), questi ultimi richiedono un'attenzione schedatoria, ricognitiva e aprono a possibilità di riconoscimento e insieme di nuova invenzione. I 'giacimenti' sono un 'cantiere aperto' sia al passato delle intenzioni del raccoglitore e della provenienza delle cose, sia al futuro allestitivo e comunicativo.

Il patrimonio è azione culturale sensata, traccia, tentativo di costruzione; in un caso complesso come questo il patrimonio è l'insieme dei fili che porta a ricostruire il senso degli aspetti materiali e ne illumina il valore aggiunto portatovi da una storia che ha avuto la forza di sintetizzare molte storie. Nel caso in questione non sono importanti solo le cose che ci sono state lasciate ma come ci sono arrivate e che percorsi hanno traversato. Senza questi aspetti di 'poetica e politica' di individui, famiglie, gruppi sociali e intellettuali, e di un autore, il museo sarebbe senz'anima. Non direbbe tutto quel che ha da dire al pubblico per tanti anni futuri.

Il trascendimento nel valore

Il valore del patrimonio consiste nell'unicità e irripetibilità ma insieme capacità di tenere nessi tra molti campi ed aspetti. Quindi l'unicità non esclude la 'paradigmaticità' in molti settori della 'rappresentazione e comunicazione visivo-allestitivo-museale' (l'arte di allestire, il collezionare, monumentalizzare l'ovvio, trasformare la vita in istituzione- museo, costruire uno spazio che essendo unico è insieme rappresentativo di una classe nella sua storia e nel suo variegato spazio rurale, evidenziare una cultura di formazione popolare costruita dal basso come capace di egemonia, illuminare un mondo di pratiche, relazioni, conoscenze cui il museografo professionista non accede o vi accede 'professionalizzandole'). Vi è inoltre un valore incorporato, fisico, nel nesso casa di famiglia-museo della gente comune, che valorizza la collezione e la casa nel loro rapporto. Riconoscimento della creatività d'autore nella museografia intesa come allestimento e documentazione. Il museo è 'concrezione'* di mondi sociali e culturali, unico e insieme rappresentativo, come vogliono essere i 'monumenti'. La rappresentatività per cui il museo è concrezione di mondi è, all'origine, fondata in una vicenda sociale dei mezzadri dell'Italia centrale (quella del film di Bertolucci *Novecento*) che si esprime anche in una linea 'padana' in senso lato di accesso alla democrazia, e nel protagonismo sociale e politico dei mezzadri nelle vicende del dopoguerra. Dalla mancanza di risorse, dall'orgoglio del protagonismo sociale, dalla

volontà di modernizzazione, dall'accesso all'istruzione emersero nuovi soggetti capaci di coniugare creativamente le nuove prospettive di vita. Guatelli si esprime dentro il suo gruppo sociale (intellettuale che non tradisce la sua classe, che non ha bisogno di essere organico), con l'orgoglio per il padre e la madre, l'adesione alle idee della sinistra e al sindacalismo, in una pedagogia che dialoga con i figli dei subalterni e col dialetto, e che valorizza le loro cose e le loro 'voci'.

Guatelli è una 'concrezione' di aspirazioni secolari dei coloni all'istruzione e all'espressione, e insieme di idee di Zavattini, di Levi, del neorealismo italiano, di intuizioni di Gianni Bosio, è una concretizzazione nei tempi lunghi del disegno di protagonismo intellettuale di nuovi gruppi sociali che animò la cultura antifascista della resistenza, ed è un singolo creativo irriducibile ad altri. Il museo è monumento anche di quella storia, di quel senso della memoria (Guatelli è insieme lo Schweik di Brecht e il Brecht che lo ha reso ricordabile e paradigmatico come figura popolare pratica, ambigua tenacemente ostile alla guerra, tenacemente legata al cibo, alla vita).

Il museo ha poi una storia interna di allestimenti progressivi in contesa e in complementarità con le attività rurali, diventate meno importanti dopo la morte dei genitori. Il museo come luogo di dialogo-conflitto con i familiari, che progressivamente vi saranno incorporati, ma di dialogo forte anche con esterni (che continua le merende paterne con Bertolucci) con fotografi, film makers, professori, gente comune, ciò avviene mentre il museo nasce, tende a crescere, dilaga, diventa prioritario rispetto alle vite familiari, le incorpora e le rende ricordabili, fino a contenere il funerale stesso del fondatore.

Momenti di forza socio-familiare (acquisto della casa padronale) ma tendenziale trasformazione (per via del museo) delle strategie e tattiche di accesso ai beni di una famiglia di ex-mezzadri finalizzandole alla rappresentazione emblematica di tutta la categoria sociale, mediazione ultima della vita e della morte nel museo.

I fratelli Guatelli, divisi da strategie individuali e familiari, uniti nella memoria dal museo che uno aveva fondato e gli altri osteggiato ma insieme spalleggiato con orgoglio. Una frazione di Collecchio, com'è Ozzano Taro, resa significativa da un 'monumento' che non aveva voluto, essendo la prima frontiera dell'ironia contro il suo realizzatore (maestro-stracciaio), fino ad esprimere le lettere anonime più feroci contro la sua acquisizione pubblica.

Il museo e il patrimonio consentono di trascendere nel valore 'monumentale' di insegnamento, messaggio, storia, trasmissione generazionale tutti i conflitti, le incomprensioni, le rappresentazioni sociali. Il 'dopo Guatelli' non è la 'conciliazione' e l'oblio, ma la monumentalizzazione del senso dei dibattiti, delle divergenze, dell'affermarsi di una idea.

I musei sono pezzi di storia, siamo noi

La museografia demoetnoantropologica ha avuto in Italia molte tracce d'autore, legate a un collezionismo 'povero' e centrato sulla memoria e sulla nostalgia (nel senso di A.M.Cirese *Oggetti segni musei*, Torino, Einaudi, 1977 e 2002) nel quadro di trasformazioni del mondo rurale e di nuovo protagonismo di soggetti sociali. Molti musei dall'inizio del '900 alla fine del secolo sono legati a 'persone', autori, stili formati nella pratica, in un certo senso artistici in quanto costituiti con stili della rappresentazione. Tra questi il caso Guatelli ha la sua unicità soprattutto per l'essere interno a un preciso mondo sociale, a una passione per le cose e il loro statuto anche estremo (lo scarpone rattoppato, l'essere la 'Suor Teresa degli oggetti'), e insieme a una capacità visionaria dell'ordine degli oggetti esposti che estremizza e radicalizza la tendenza della museografia spontanea e del collezionismo all'ordine elementare delle cose in serie. Collezionare le cose più usate e al confine del disuso, abbattere il dogma collezionistico-museale dell'integrità funzionale dell'oggetto, ha consentito l'accesso alla conoscenza di documenti altrove non raccolti. Per lo stesso valore dato all'uso, come orizzonte centrale dello statuto delle cose, Guatelli si incontra di fatto, non per scelta pensata, ma per intuizione fattuale, con le tendenze delle arti del '900.

La stessa centralità della fotografia d'autore nella produzione di visibilità pubblica del museo è legata alla storia della matericità nell'arte e alla critica della produzione industriale.

E' in questo incontro obiettivo, storico, in cui Guatelli è presente perché esce da un mondo carico di saperi, e gli artisti perché entrano in un mondo di perdita di 'aura' delle cose, che lo stile di allestimento di Guatelli è stato visto come vicino alle modalità dell'arte contemporanea. L'arte del disporre gli oggetti di Guatelli si incontra con le correnti critiche dell'arte del '900 e con il design (Munari), da un lato, dall'altro con la pedagogia come ricerca (la ricerca come antipedagogia di de Bartolomeis) e la valorizzazione della memoria e del protagonismo degli uomini della pratica (Mario Lodi). Il museo è quindi d'autore e d'epoca. Nodo di correnti e capovolgimento di pratiche di senso consuete e istituzionali, ma in quanto museo è meno precario delle ideologie e comunica in modi diversi che con le parole.

La memoria attiva nel museo Guatelli connette racconti e oggetti, spesso nella saga dei grandi informatori di Guatelli, gente comune ma esperta, Guatelli non è fuori del mondo che vuol rappresentare ma c'è dentro fino al collo, con la forza e l'antipatia di una contrattazione continua, di una inquietudine, dei soprannomi che riceve e dei giudizi che restituisce. Guatelli contratta con il rottamaio e il professore universitario, combatte con l'immagine comune che vien riflessa dai familiari, fa contromosse che usano gli ambienti più colti. Cerca di accedere all'istituzione mentre il compaesano le manda lettere anonime per impedirglielo. Il museo non è al di sopra di tutto questo, ma dentro e perciò esso si distanzia dalla 'Casa Museo' che vuol essere luogo sintetico e compiuto di un mondo contadino inteso come 'casa-famiglia', ma rinvia ai

Divine potenze

Ereditare un museo così singolare significa gestirne le potenze più originali, e non appiattirlo alla routine, non trasformarlo in museo didattico convenzionale. La legittimazione specialistica non sarebbe che la negazione di tutta l'impresa.

Originalità significa imparare dai modi di interrogare che furono di Ettore, far scuola ai museografi di ciò sia verso il pubblico che verso la gente, anche dell'audacia autofondativa che lo spinse a ricercare sulle storie di sesso, di emigrazione (vedi il nesso con molti altri ricercatori locali non universitari) di scimmiai e orsanti . Pensare il museo futuro come scuola di ricerca e di allestimento ispirate a un outsider, non improntate al professionismo , e alla legittimazione degli 'accademici'. Luogo di comunicazione tra confini, che faccia vedere la possibilità del ripetersi delle divine potenze della rottura delle paratie, della creatività dal basso in museografia e delle potenze artistiche del mondo del documentare con severità. Che sappia ispirare reti in cui lo specialismo si sforzi di rispondere ai bisogni del territorio, degli operatori locali, dei 'creatori di antropologie di sé stessi' e di musei del proprio mondo.

Nel corpus guatelliano il 'monumento' dialoga con l'apertura al possibile (giacimenti) e con l'interrogazione su come Ettore avrebbe continuato l'opera avendo spazio e sfide.

Il monumento è il luogo dove interrogarsi e i giacimenti i luoghi in cui addestrarsi a dare risposte.

Nel monumento occorre siano incorporate tutte le storie possibili per cogliere la particolarità del suo darsi, così che esse favoriscano un'ispirazione in corsi e atelier di riflessione e allestimento sulla comunicazione museografica, ispirata agli scritti di Guatelli e alle sue realizzazioni, alla interrogazione umana che fa sempre uscire dalla 'faccia' che usiamo ogni giorno.

***si è usata più volte la parola 'concrezione', essa vuol indicare che una vita e un'opera come il museo sono prodotti storici di tantissime persone e pratiche che l'hanno preceduta, in essa si sintetizzano molte vite, molte immaginazioni, per il Museo Guatelli è come per l'opera d'arte nella riflessione di Gregory Bateson. Questo riferimento di Mary Catherine Bateson appare adeguato al Museo Guatelli e un buon testo di riferimento per pensarlo:**

"Gregory credeva che un'opera d'arte è l'esito di un processo mentale, come la conchiglia o il granchio o il corpo umano. Il pensiero che sfocia nella sua creazione implica in genere cicli multipli di autocorrezione, numerose prove, correzioni e revisioni. Ogni opera d'arte dipende da una complessità di relazioni interne e può essere considerata parte di quella famiglia di esempi la cui contemplazione può farci comprendere "la struttura che connette" e la natura della "Creatura". L'unità estetica è molto prossima alle nozioni di integrazione sistemica e di percezione olistica. E si può sostenere che apprezzare un'opera d'arte è un riconoscere: forse appunto un *riconoscere* il sè." (Bateson G., Bateson M.C., *Dove gli angeli esitano*, Milano, Adelphi, 1989).