

*Il patrimonio culturale come cura pubblica.
Guarire la memoria nella Galleria nazionale
dell'Umbria a Perugia^(*)*

Maria Beatrice Costantini

specializzata in beni demotnoantropologici, Università degli studi di Perugia
[mariabeatrice.costantini@gmail.com]

«Adesso prendete un foglio di carta bianco e scrivete una parola che vi evoca la giornata di oggi. Come vi siete sentiti». Vincenzo prende in mano un mucchio di fogli bianchi e li sfoglia uno ad uno, ma non sa quale scegliere e mi chiede se il foglio bianco che ha in mano vada bene. Esmeralda interviene e gli dice: «Va benissimo quello, Vincenzo. Quello bianco».

Maria B. Costantini, *Diario etnografico* (Perugia, 2017)

Introduzione

Questo articolo affronta una questione emersa nel quadro di un percorso etnografico svolto al Polo Museale e nella Galleria nazionale dell'Umbria, nella città di Perugia, su come non solo in Italia, ma anche in campo mondiale, i musei applichino sempre di più strategie di sinergia tra servizi socio-culturali e sanitari. I musei culturali tendono a trasformarsi in dispositivi sociali (BARGNA I. 2011, GALLO F, SIMONICCA A. cur. 2016, ROSATI C. 2016) promotori della salute, intesi strategicamente come parti essenziali per attivare e alimentare processi di sviluppo della «cura pubblica» (SELBERG S. 2015), oltre che dell'economia e del turismo. La ricerca, avviata in un arco di tempo che va dal 31 novembre 2016 al 26 aprile 2017, si è svolta nelle sale della Galleria, in occasione della presenza di un gruppo di pazienti considerati a rischio di malattia di Alzheimer poiché avevano manifestato lievi disturbi della memoria cognitiva. Essi hanno avuto la possibilità di trascorrere delle giornate al museo insieme ai loro familiari, definiti, questi ultimi, *caregiver* nel lessico medico-clinico dell'assistenza.

Stante il carattere di intreccio tra medicina e cultura, ho provato a sviluppare la ricerca in un'ottica di interconnessione tra “antropologia medica” (PIZZA G. 2005) e antropologia dei “processi di patrimonializzazione” (PALUMBO B. 1998, 2002, 2003, 2006, 2013). Mi sono ben presto trovata

a svolgere mansioni operative, interne al processo di cura che andavo studiando, e questa esperienza mi ha consentito di riflettere sullo spazio che si estende tra lo sguardo e la prassi dell'etnografia, come è effettivamente avvenuto nella ricerca sul campo rivolta allo studio della collaborazione sperimentale tra medici, psicologhe, direzione della galleria d'arte e operatori dei beni culturali storico-artistici. Se, da un lato, questo era il segno della stessa ragione per la quale mi trovavo là – ovvero il doveroso tirocinio nel quadro della formazione di terzo livello presso la Scuola di specializzazione in beni demotnoantropologici di Perugia –, dall'altro lato si trattava dell'effetto stesso della mia autonoma intenzionalità di ricercatrice antropologa, formalmente avviata dal contatto accademico-scientifico-istituzionale che il direttore della Scuola aveva intrattenuto con i medici del Policlinico cittadino e con la direzione della Galleria nazionale dell'Umbria, per garantire lo svolgersi della ricerca etnografica in uno spazio pubblico autorizzato. In questo modo potevo svolgere il mio lavoro sia istituzionalmente come tirocinante sia autonomamente come etnografa, senza mai entrare nel merito medico, neurologico e geriatrico, relativo all'efficacia clinica della pratica terapeutica che mi accingevo a osservare.

Fra i tratti salienti emersi dalla ricerca di campo, ho ritenuto opportuno approfondire una forma specifica di agentività (*agency*: AHEARN L.M. 2002): la “funzione agentiva dell'arte” (GELL A. 1998), nei termini delle capacità che l'arte ha di produrre “trasformazioni silenziose” (JULLIEN F. 2010) nei corpi che vi sono esposti, tenendo conto che tale efficacia non ha mai un significato di esclusivo cambiamento individuale, ma costituisce un processo collettivo sia nei termini della guarigione sia nei termini politici nel rapporto paziente-terapeuta. Vale a dire che la cura è efficace come processo di relazione:

«Essa si definisce come una tecnica dell'attenzione, dell'ascolto e del dialogo, basata sulla dialettica fra la prossimità e la distanza, fra la parola e il silenzio, sulla consapevolezza dell'impossibilità di separare nel gesto l'aspetto tecnico da quello simbolico ed emozionale, su una comunicazione corporea e sulla dimensione emozionale e politica che questa relazione comporta. In questo senso le pratiche di cura hanno a che fare con la definizione di spazi di intimità, si strutturano in un “corpo a corpo” che si fonda su una vera e propria arte di comunicare» (PIZZA G. 2005: 229).

Il contributo etnografico sul “patrimonio culturale come forma di cura pubblica” che qui propongo, è rivolto a indagare i legami che si instaurano tra la costruzione degli oggetti patrimoniali e dei soggetti politici locali – gli intellettuali del mestiere –, ma anche fra tutti i cittadini che partecipano alla fabbricazione di un comune senso di appartenenza, me-

moria, identità e storia. Si tratta di mettere a frutto in chiave operativa un approccio allo studio antropologico del patrimonio che da tempo ha prodotto il superamento delle soglie disciplinari focalizzandosi peraltro allo studio delle frontiere fra diversi campi sociali (PALUMBO B. 2003). Inoltre, utilizzando gli strumenti scientifici dell'antropologia medica (PIZZA G. 2005) si apre una strada di sviluppi possibili sui processi di patrimonializzazione dei saperi medicali, già in qualche misura esplorato in altri contesti (CANDELISE L. cur. 2013). Tale scelta può consentire di osservare in contropunto le più intime pieghe dell'azione sociale. Provo dunque a esplorare il rapporto sociale che si stabilisce tra le pratiche di cura pubblica, le politiche della memoria e la fruizione delle opere d'arte, in particolare quando questo intreccio appare minato dalla malattia individuale, da un trauma personale, dal disagio sociale o da eventi che si stagliano ordinariamente nell'inquietudine di una dimensione conflittuale quotidiana.

“Partecipo anch'io”

Mercoledì, 31 novembre 2016: è il giorno del primo incontro dei sei cicli previsti dal progetto *Partecipo anch'io* (d'ora in poi Progetto) e terminati il 26 aprile 2017⁽²⁾. Si tratta di una ricerca sperimentale internazionale, fondata sull'efficacia terapeutica dell'arte. Uno degli obiettivi del Progetto è valorizzare l'escursione al museo in un'esperienza di cura, favorendo il recupero della memoria attraverso la relazione con l'opera d'arte. Il Progetto è stato promosso dalla Fondazione Roma Sanità ed è coordinato da un medico, Patrizia Mecocci, Direttore della Sezione di gerontologia e geriatria dell'Università degli studi di Perugia, in collaborazione con l'Associazione Malati Alzheimer e Telefono Alzheimer (AMATA) Umbria. L'idea di sviluppare dei percorsi museali per persone con demenza (PIGLIAUTILE M. *et al.* 2016), nasce dalla volontà di promuovere la salute in spazi pubblici e di appartenenza comunitaria. L'obiettivo è garantire un'efficacia terapeutica a un gruppo di pazienti considerati a rischio di malattia di Alzheimer, che presentano lievi disturbi della memoria cognitiva. Il gruppo è accompagnato da una psicologa, Martina Pigliautile, che ha il ruolo di monitorare clinicamente l'andamento terapeutico dell'esperimento e di valutare lo stato di salute tenendo conto dei fattori biologici, psicologici e sociali della persona in relazione alla fruizione delle opere d'arte. Il progetto si inserisce pienamente nell'ambito di ricerca che coinvolge le scienze cognitive e l'estetica, l'anatomia, la fisiologia e la fruizione dell'arte (ZEKI S. 2007), un ambito che è definito “neuroestetica”:

«L'arte visiva è un potente stimolo, in grado di sollecitare una risposta cognitiva, affettiva e motoria in quanto sollecita ricordi, suscita profonda emozione e in un certo senso, permette allo spettatore di simulare ciò che è rappresentato» (PIGLIAUTILE M. *et al.* 2016: 5).

Un'arte visuale che viene percepita, sulla base delle ricerche dell'Istituto di Neuroestetica, fondata dal neurofisiologo Semir Zeki, come

«un'estensione del cervello visivo che ha la funzione di acquisire nuove conoscenze; che gli artisti siano in un certo senso dei neurologi che studiano le capacità del cervello visivo con tecniche peculiari» (MAGHERINI G. 2007: 95).

Il Progetto è articolato in "sessioni". Ciascuna sessione è dedicata a un tema intorno al quale si incentra un'esperienza di conversazione collettiva. La parola condivisa assume la funzione di "punto guida". I titoli delle sessioni sono stati elaborati attraverso una selezione effettuata dalla psicologa sulla base della loro capacità più "evocativa" e rappresentativa per invogliare le conversazioni piene di sentimento e di espressione poetica:

1° La città e la festa

I Opera: Gonfalone di San Bernardino di Benedetto Bonfigli (1465 – 1465 tela/ pittura a tempera).

II Opera: Storie di Sant'Ercolano e San Ludovico di Benedetto Bonfigli (1454 - 1480, /intonaco/ pittura a fresco).

2° La natività

I Opera: Adorazione di Monteluca di Bartolomeo Caporali (1477-1479).

II Opera: Adorazione dei Magi di Bartolomeo Caporali (1466 tempera su tavola).

3° Il volto

I Opera: L'Annunciata di Jacopone della Quercia dalla Castellina di Norcia (Siena, 1374 circa - 1438).

II Opera: Presentazione della Vergine al tempio di Luigi Pellegrino Scaramuccia (1665 - olio su tela).

4° La crocefissione

I Opera: Maestro del Farneto-Dossale (1290).

II Opera: Maestranza tedesca - Cristo Crocifisso (1450-1470 legno inta-

gliato e dipinto a tempera) - Pala opistografa di Monteripido di Pietro Vannucci.

5° *La Donna*

I Opera: La nascita di Maria Vergine di Pietro da Cortona (1596-1669).

II Opera: Ritratto di Carolina Murat Wicar Jean-Baptiste (1762-1834).

6° *Pubblicità*

I Opera: Manifesto pubblicitario, Pitture, smalti e vernici Salchi 1952.

II Opera: Modellino in gesso Salchi per Manifesto pubblicitario, Pitture, smalti e vernici Salchi 1952.

III Opera: Manifesto/poster “2 ^ Mostra mercato dei vini tipici d’Italia – Siena”, 1935

IV Opera: Bozzetto di studio per la réclame della Cacao Perugina.

V Opera: Perugina cioccolato al latte 1923.

Making art: connessioni globali

Il metodo utilizzato dagli operatori museali della Galleria nazionale riprende quello proposto dal progetto *Meet me at the moma* nel 2006 al *Museum of modern art* di New York. Questa modalità consiste in un processo di *making art*, ovvero “fare e visualizzare l’arte”. Assumendo, in maniera innovativa, finalità terapeutiche, la pratica in questione entra a far parte di un approccio globale, omologandosi a pratiche ben sperimentate e consolidate negli Stati Uniti e in Europa, recentemente assunte a fonti di ispirazione per diversi programmi di cura dell’Alzheimer tramite l’arte, tra i quali: *Alzheimer’s association, artcare, Artists for alzheimer’s ARTZ* o *Arts for the aging AFTA, Elders share the arts ESTA* e *Memories in the making MIM, Timeslip*. Si tratta di esperimenti che coinvolgono figure professionali di artisti quali «pittori, pianisti, scultori, cantastorie, attori, percussionisti e poeti per favorire l’auto-espressione e la comunicazione emotiva attraverso le arti tra persone che sono rimaste socialmente isolate» (BASTING A. 2009: 164).

Insieme al *The Bruce museum of arts and science* a Greenwich nel Connecticut e al *Museum of fine arts* a Boston, il Moma di New York è stato tra i primi musei internazionali ad aver reso accessibile alle persone con demenza e ai loro familiari le proprie collezioni. Successivamente un’analoga inizia-

tiva è stata intrapresa anche da altri istituti museali d'arte, negli USA e in Europa: il *Metropolitan museum of art* a New York, il *Frist art museum* e il *Memphis Brooks museum of art* in Tennessee, l'*Harwood museum of art* a Taos nel New Mexico, il *Virginia museum of fine arts* a Richmond, il *Los Angeles County museum of art*, l'*Art institute* di Chicago, il *Musée du Louvre* a Parigi.

Il programma di narrazione creativa attivato a Perugia in Galleria nazionale, dopo la prima sperimentazione con un analogo progetto chiamato *Memento* nel 2015, si ispira al metodo *Timeslips* ideato da Anne Basting, direttrice del *Center on age & community* dell'Università del Wisconsin-Milwaukee, tramite il quale i partecipanti con disturbi cognitivi sono aiutati senza alcuna imposizione ad esprimere la propria inventiva attraverso la visione di un'opera d'arte. *Timeslips* è un progetto cosiddetto di *storytelling*, che assume caratteristiche di ricerca e di produzione d'arte pubblica (BARGNA I. 2012). Esso è finalizzato a coltivare l'espressione creativa tra le persone affette dalla malattia di Alzheimer e demenza correlata (*Alzheimer's disease and related dementia* - ADRD) e a condividere le storie emerse nei workshop con il pubblico. Il metodo dello *storytelling* del progetto *Timeslip* nasce dopo una serie di sperimentazioni sull'efficacia degli esercizi in "drammaturgia creativa", in particolare nei laboratori relativi alle performance teatrali per adulti. Nelle sue ricerche sulle compagnie teatrali senior negli Stati Uniti, Anne Basting intendeva verificare se "recitare un nuovo ruolo" fosse di sostegno alle persone con ADRD tanto quanto a quelle che ne avevano beneficiato durante i laboratori teatrali (BASTING A. 2006). *Timeslips* è stato introdotto per la prima volta in Italia nel 2009 con un laboratorio culturale al nucleo Alzheimer della Residenza sanitaria assistita (RSA) "Vincenzo Chiarugi" di Empoli ed è stato poi adottato in diverse strutture e musei (Firenze, Verona, Roma e Palermo) che stanno sempre di più acquisendo un ruolo "sociale" e strategico nei confronti della malattia di Alzheimer proponendo progetti di accessibilità e di cura. La Fondazione Marino Marini di Firenze è stata promotrice recentemente di due convegni sull'inclusione sociale e l'accessibilità dei musei come luoghi di incontro tra le persone e l'arte, nell'ambito del progetto europeo *Museums art & alzheimer's*.

I "tour"

Gli incontri di solito si svolgono nella prima parte della giornata e durano circa due ore, dalle dieci a mezzogiorno. Essi hanno luogo durante i normali orari di apertura del museo, nell'intenzione di favorire l'interazione non solo con i familiari e gli operatori, ma anche con i visitatori, allo

scopo consapevole di innescare un meccanismo di rottura dello stigma sociale che vede il malato di Alzheimer come un paziente isolato e antisociale. Sul piano clinico i sintomi della malattia di Alzheimer comprendono una gamma di disturbi cognitivi come stati di confusione e cambiamenti di umore sul piano dell'emozionalità, del discernimento e la personalità, inquadrati come «una crisi di sanità pubblica globale» (SELBERG S. 2015: 475). In una più ampia percezione pubblica l'Alzheimer si presenta soprattutto come un disturbo della memoria e del riconoscimento, che determina una crisi della rappresentazione del sé e rimette in gioco la soglia tra normale e patologico (PASQUARELLI E. 2016). La sperimentazione geriatrico-artistico-museale si configura come un esperimento di “guarigione della memoria”, in certa misura analogo a quelli messi in atto nei rituali terapeutici del cristianesimo pentecostale o dello sciamanismo cuna (CHARUTY G. 1987, SEVERI C. 1993).

Il più delle volte le persone con questi “sintomi” sono spesso considerate “non persone” o che non hanno una piena personalità, per riprendere le famose parole di Annette Leibing, la quale ha dato un importante contributo nel dibattito mondiale delle ricerche di antropologia medica sulla dialettica fra la malattia dell'Alzheimer e la personalità:

«La personalità, in generale, si riferisce alla persona interiore - l'istanza riflessiva, immateriale, comunicabile di una persona che si trova nel profondo del corpo, ma a volte velata dai sintomi. [...] La differenza in questione non è solo la presunta materialità del cervello o della genesi in biomedicina contro l'immaterialità della persona o del sé, paragonabile a quello che era l'anima, ma anche che quest'ultimo approccio è legato a una narrazione personale, alla comunicazione, e all'etica della buona cura. La cura biomedica delle persone che soffrono di senilità è quindi spesso vista come iatrogena, nella sua negazione della personalità e causa così una prematura morte sociale» (LEIBING A. 2006: 243)⁽³⁾.

È sulla base di una costruzione della personalità che le strategie di cura del Progetto tentano di ricostruire il vissuto delle persone in connessione alle opere d'arte.

In genere i *tour* si concentrano su solo due opere d'arte per visita e si dividono in sei fasi:

- «1) Osservazione: l'osservazione dell'opera in silenzio.
- 2) Descrizione: denominazione di ciò che è presente nell'opera e rilevazione delle proprietà formali.
- 3) Interpretazione: attribuzione di un significato ai vari elementi, spaziando il più possibile e accogliente la diversità delle risposte.
- 4) Connessione: connessione tra l'opera e le esperienze di vita.

- 5) Conversazione: condivisione di quanto emerge tra i vari membri del gruppo.
- 6) Conclusione ripresa e restituzione di quanto emerso (per esempio lettura delle verbalizzazioni, lettura di una poesia costruita dagli esperti a partire da ciò che il gruppo ha detto, individuazione di un titolo per l'opera)» (PIGLIAUTILE M. *et al.* 2016: 7).

Etnografia in Galleria

Nell'atrio di Palazzo dei Priori, sede di parte del Municipio e al terzo piano della Galleria nazionale dell'Umbria, insieme alle due operatrici museali della Galleria, Esmeralda e Giulia, mi unisco al gruppo dei pazienti di gerontologia dell'Ospedale Santa Maria della Misericordia di Perugia, ai quali è già stato diagnosticato un disturbo della memoria lieve. Il gruppo è accompagnato da Martina Pigliautile, psicologa, dottoressa di ricerca dell'ateneo perugino. Siamo davanti ai due simulacri bronzei, simbolo di Perugia, il Grifo e il Leone, creature zoomorfe che nella loro fermezza scultorea e con una sorta di dinamismo metamorfico rappresentano idealmente una sorta di passaggio nella storia della città e del museo. Durante le presentazioni uno dei presenti mi descrive subito come la "Beatrice" di Dante citandone un verso e provocando una collettiva risata. Tant'è che una delle due operatrici presenti si sofferma nel dire: «Così oltre che i quadri ci immergiamo anche nella poesia». Mentre ci avviciniamo al bookshop sento una voce di donna con i capelli rossi, ironica e consapevole che dice: «Basta così, nella nostra testa non ci va più di tanto». Molti del gruppo sono rapiti dal fascino delle sale gotiche del Palazzo e, onorati di essere presenti, osservano le opere diocesane duecentesche e trecentesche della sala 1 come se fossero in una cattedrale. Durante il percorso per raggiungere la sala 14, destinata alla prima discussione dell'opera (Pittura marchigiana e umbra del secolo XV), il gruppo dapprima unito si distribuisce nell'ampia sala per osservare da vicino le opere. Percorriamo insieme gli spazi museali senza seguire l'ordine "cronologico" in cui sono stati allestiti. Passiamo per la sala 21 (La cappella dei priori), procediamo per il lungo corridoio che ospita i frammenti scultorei del fiorentino Agostino di Duccio – per la facciata della chiesa Perugina di Maestà delle Volte (fig. 1). E ci soffermiamo a osservare. L'operatrice invita a rivolgere lo sguardo verso Perugia, la cui "bella vista" si intravede in parte dalle porte finestra di sicurezza, le uniche ampie finestre di luce naturale non schermate con teli-filtro in filo d'acciaio usati in genere per evitare l'illuminazione diretta sulle opere. Mentre l'operatrice invita a



Fig. 1 - Frammenti scultorei del Fiorentino Agostino di Duccio.

osservare verso l'esterno la torre degli Sciri, l'unica delle numerosissime torri perugine del XIII secolo scampata all'abbattimento ordinato da Papa Paolo III Farnese nel 1540 circa, lo sguardo di alcuni dei visitatori è attratto dai frammenti scultorei di Agostino di Duccio e cominciano a domandarsi perché «ci sono statue senza testa» o «teste sospese» che forse «hanno bisogno di un corpo».

Siamo in un leggero ritardo e ci affrettiamo ad arrivare alla sala 14 nella quale i partecipanti vengono invitati a sedersi come meglio credono per osservare la *Magnifica tela di Gonfalone di San Bernardino di Benedetto Bonfigli* (fig. 2). Scelgo una delle sedie esterne disposte a mezza luna e posizionate



Fig. 2 - Gonfalone di San Bernardino di Benedetto Bonfigli. Raccolta fotografica del 31 novembre 2016.

non molto lontano dall'opera d'arte per una equilibrata distanza che possa permettere un'ottima osservazione da parte del gruppo. Le sedie sono leggere e facilmente trasportabili. Infatti, è previsto che ogni partecipante porti con sé la propria sedia per poi dirigersi in un'altra sala. Il gruppo varia a seconda degli incontri, ma è composto all'incirca da quattordici persone di media e tarda età alle quali sono stati diagnosticati lievi disturbi della memoria, da due operatrici del museo, da una psicologa e da me che svolgo il ruolo di antropologa osservatrice. Davanti a noi, una delle due operatrici della Galleria in piedi accanto alla grande tela di Benedetto Bonfigli e la Psicologa in procinto di riprendere con la videocamera, con l'intento di osservare le espressioni dei volti, che guardano l'opera e che a loro volta sono "guardati" dalle opere. Sono colpita dal senso di attesa e di entusiasmo che sembra animare il gruppo i cui partecipanti sono particolarmente sorridenti.

Prima di iniziare la Psicologa ringrazia la Galleria nazionale per l'accoglienza ricevendo un caloroso applauso e poi invita i membri del gruppo a segnare con le crocette il minimo e il massimo della felicità, su una sorta di "termometro della felicità":

Martina Pigliautile: «Allora io, come l'altra volta abbiamo fatto al Cesvol, vi chiederei, una cosa che serve a noi per fare una piccola ricerca, vi chiederei di indicare come vi sentite tutti esattamente in questo momento. Vedete nel primo foglio c'è scritto felice o triste: immaginate i momenti della vostra vita in cui siete stati al massimo della tristezza e al massimo della felicità, dove siete in questo momento? Questa cosa verrà fatta più volte nel corso della giornata. È come un piccolo termometro di come ci si sente».

Sento mormorare alcuni partecipanti che un po' titubanti si chiedono come ci si sente:

«Tristi o felici... felici o tristi... tristi o felici...».

«Tu come ti senti triste o felice?».

La Dottoressa consegna loro una cartellina con scritto: il titolo, l'autore, l'anno, la storia dell'opera, cosa rappresenta, i personaggi e le note. Nei libretti del progetto è raffigurato una sorta di programma o guida con le foto delle opere che andranno ad osservare.

Martina Pigliautile: «Posso fare una ripresa? Che rimane a noi non va da nessun'altra parte, se qualcuno non è d'accordo può alzare la mano e non succede niente può continuare a venire e niente di che. Volete i vostri librettini o andiamo tranquilli con l'opera ve li do dopo?».

Prima di iniziare l'operatrice museale invita tutti i partecipanti a salutarsi con un gesto inventato sul momento:

Operatrice: «Ah scusate dobbiamo fare il gesto. Allora io vi sto salutando... lei come mi saluta?»

«Ciao...».

Operatrice: «La signora? Spettacolare, bellissimi tutti i gesti. Bellissimi, e Beatrice? E Beatrice fa così vi saluta così. Con un bell'ok».

Operatrice: «Iniziamo!»

L'operatrice non ha dato nessun riferimento storico dell'artista né discusso lo stile e il modo in cui il pezzo è stato assemblato, poiché i riferimenti storico-artistici sono stati già trasmessi durante le lezioni tenutesi al CESVOL (Centro servizi per il volontariato) di Perugia. Parlando con Giulia (operatrice museale) è emerso che le varie fasi su cui si struttura la pratica di cura consistono in una prima fase di descrizione e sollecitazione, a seguire la fase della connessione e relazione e infine la fase della interrelazione con il vissuto quotidiano. L'obiettivo è quello di sollecitare una discussione anche con i *caregiver* (i familiari) attraverso "canali diversi" che non devono essere quelli della logica ma anche del "paranormale". Se durante l'incontro, dice Giulia, «avviene un abbraccio ad esempio tra madre e figlio quello rimane impresso come nuovo linguaggio. L'intento è quello di farli parlare il più possibile. Loro con le loro storie e parole costruiscono le opere che osservano». Continua Giulia:

«Quello che vorremo fare oggi insieme è come primo approccio all'opera che avevamo già descritto nei dettagli e valutato l'altra volta al CESVOL, oggi invece faremo un discorso un pochino diverso, discuteremo su quello che ci dà l'immagine nei vari aspetti. Innanzitutto, quello che vorrei fare oggi è dedicare un minuto in silenzio alla sola osservazione del dipinto... osservatelo in silenzio in tutte le sue parti per poi tirare fuori cose più avanti. Prendiamoci tutto questo tempo. Proviamo a descrivere questa opera dopo averla osservata in silenzio, quindi dopo averla spulciata nei suoi angoli, nei suoi colori, nei suoi personaggi, nei suoi paesaggi. Proviamo a descriverla un attimo... che cosa risalta all'occhio?».

Inizialmente i partecipanti erano assorti nel silenzio e presi con molta attenzione nell'osservazione dell'opera. Qualcuno cercava ispirazione dalla foto dell'opera riprodotta nel libretto precedentemente consegnatogli, alzando e abbassando lo sguardo dal foglio fino a rivolgerlo al quadro di fronte. Altri invece cercavano di osservare lo sguardo degli altri trovandone forse una conferma. Ci fu un po' di mormorio ma subito qualcuno rispose: «Il cielo e la terra».

«Si il cielo».

«Sotto c'è la persona che guarda verso l'alto e noi dobbiamo renderci conto che toccherà anche a noi, noi siamo in basso».

Operatrice: «Molto interessante Pierfrancesco che personaggi vi colpiscono?».

«Berardino».

«Cristo».

Operatrice: «Che colori predominano?».

«Azzurro!».

«Rosso».

«Oro».

Operatrice: «E queste figure che sensazioni vi provocano?».

«Io non sono d'accordo».

«Il cielo».

«Di fronte all'umanità c'è un atto di civiltà».

Martina Pigliautile: «E lei cosa prova?».

«Non lo so».

«Il significato della vita».

«La mancanza delle scarpe».

«L'umiltà di fronte alla grandiosità della vita».

Qualcuno invece nota nel quadro la presenza di una "festa". E una delle operatrici, felice di aver udito tale parola coglie l'occasione per sottolineare l'importanza delle festività e di come esse possano rimandarci indietro nel tempo:

Operatrice: «La festa richiama la memoria delle festività vissute nelle nostre famiglie. Ci può fare recuperare la memoria, il nostro vissuto, le festività dei santi, con i propri nonni, la festa di Pasqua. Qualcuno di voi ci può dare la propria testimonianza?».

«Si andava tutte le mattine alla chiesa di San Luciano, io ero fissata, tutte le mattine ci andavo e non sono una buona cristiana».

«Io andavo a fare merenda dal Vescovo e andavo da un'amica. Erano preoccupatissimi. Questa qui si fa monaca».

«Un grande amore per Santa Rita [...]».

Terminata la fase della discussione e conversazione sull'opera, tutti si alzano portandosi con sé le sedie e si dirigono verso la Sala 21 (fig. 3) nella Cappella dei Priori:

Operatrice: «Adesso mi piacerebbe farvi vedere l'affresco di Bonfigli della Cappella dei Priori. Era una cappella dove i priori pregavano...Questo è un affresco e si chiama affresco perché il colore veniva steso quanto l'intonaco era ancora bagnato e con l'asciugatura del muro venivano inglobati i colori. Ed è giunto fino a noi, questo affresco, questo ciclo di



Fig. 3 - Storie di Sant'Ercolano e San Ludovico di Benedetto Bonfigli. Raccolta fotografica del 31 novembre 2016.

affreschi della Cappella dei Priori perché qui si riunivano i priori. Erano dieci Priori e venivano eletti dal popolo di Perugia e rappresentavano le arti e i mestieri. Infatti, nelle cassette elettorali trovare tutti i simboli dei vari mestieri per esempio il calzolaio, il sarto, il fabbro erano tutti mestieri che poi erano rappresentati in sede di governo e quindi grazie al Priore il popolo di Perugia si sentiva rappresentato. E quindi aveva la garanzia di essere tutelato. Erano dieci Priori perché venivano eletti due per volta... Adesso vi invito ad osservare questa porzione di affresco».

Operatrice: «C'è qualche monumento che vi richiama alla memoria, qualche monumento di adesso?».

«Come mai tutte queste torri?».

«Le torri rappresentano le famiglie».

«Quella figura sta in mutande!».

Operatrice: «È in calzamaglia».

«Quello in mutande sta facendo il bagno».

Operatrice: «Che animale è quello?».

«Un vitello».

«Un bue».

«Ma quanto l'avranno fatto soffrire!».

Operatrice: «L'arte ha questo pregio ci tira fuori tutto quello che vogliamo».

Operatrice: «Secondo voi cosa voleva comunicare il pittore?».

«L'accostamento tra il ritrovamento di Sant'Ercolano e la denuncia del chierico».

«La devozione a Sant'Ercolano».

«L'elemento di vita, c'è il re, si ammazzano gli animali, c'è tutto, anche la signora in mutande!».

A questo punto l'intera stanza è scoppiata a ridere. Ma alla domanda della psicologa: «E lei che emozioni prova?».

Una partecipante con i capelli rossi risponde: «Ci sono emozioni da provare? Io guardo senza nessuna...sì ma niente di particolare perché non ho niente».

Concluse le fasi sopracitate di osservazione, descrizione, connessione e conversazione, la parte finale avviene sempre attraverso la costruzione di una poesia restituendo quanto emerso (fig. 4):

Operatrice: «Ho scritto tutto quello che avete detto, ma sono tante pagine».

«Troppe».

Operatrice: «Esatto, allora estrapolerò le parti più essenziali. Per noi quello che avete detto è importantissimo. Adesso io mi sono scritta tutto ciò che voi avete detto sia dell'altra sala che di questa. Allora io per voi estrapolerò le cose più importanti, più significative. Per noi tutto quello che avete detto è importantissimo e adesso noi ve lo riporgiamo».

Alla fine del *tour* la psicologa ha distribuito, come è di prassi, il questionario in cui i partecipanti devono segnare il loro stato di felicità. La giornata si è poi conclusa nella stanza della Galleria dedicata ai laboratori didattici che in questa occasione è stata predisposta per il laboratorio creativo destinato agli aderenti del Progetto. Il laboratorio si è basato nell'associare il nome e la data all'immagine raffigurata su foglietti di carta ossia i partecipanti dovevano incollare in un foglio di carta bianco le foto già appositamente ritagliate di alcuni monumenti



Fig. 4 - Raccolta fotografica del 31 novembre. Lettura della "Poesia".

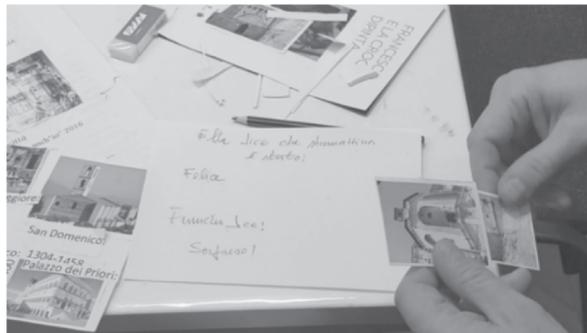


Fig. 5 - Raccolta fotografica del 31 novembre. Laboratorio la “Città e la Festa”.

di Perugia: l'Arco di Sant'Ercolano, la Chiesa di San Domenico, Palazzo dei Priori e la Chiesa di San Bernardino e associarli al nome corrispondente per poi scrivere una parola rappresentativa della giornata (fig. 5).

Operatrice: «Adesso prendete un foglio di carta bianco e scrivete una parola che vi evoca la giornata di oggi. Come vi siete sentiti. Se conoscete il nome di quell'opera sotto ci incollate le parole. C'è Sant'Ercolano, San Domenico, San Bernardino, Palazzo dei Priori. Avete riconosciuto qualche monumento? Quelli che non vi piacciono lasciateli pure, ma se c'è un monumento che vi sta più a cuore, che vi piace di più vi interessa di più, magari quello incollatelo e scrivete il titolo di quel monumento e la data... ad esempio a me piace tantissimo l'arco etrusco e scelgo la striscetta con scritto arco etrusco».

«Quante parole si devono scrivere?»

Operatrice: «Appiccicate su un foglio bianco le foto dei monumenti di Perugia e il nome del monumento corrispondente per poi scrivere una parola rappresentativa della giornata. Che vi fa pensare a questa giornata. Una parola che è il simbolo della mattinata. Una parola sola».

Materializzazione della memoria

L'esempio etnografico sopra descritto nei dettagli, e che si riferisce alla giornata del 31 novembre, mostra come i soggetti che hanno dei lievi disturbi di memoria, e che con difficoltà riescono a conversare “sulle cose del mondo” (ARENDRT H. 2005[1958]), ribaltano quelle modalità di relazioni abituali tra persone e cose nella quotidianità vissuta. Soprattutto per quanto riguarda quello che Hannah Arendt definisce, “i prodotti

dell'azione del discorso" e che costituiscono il tessuto non solo degli affari ma anche le reti di relazioni sociali. Se il parlare è considerato un atto intangibile è pur sempre un'azione, ma per Arendt «senza il ricordo e senza la reificazione di cui la memoria ha bisogno per essere tale [...], le attività viventi dell'azione del discorso e del pensiero perderebbero la loro realtà alla fine di ogni processo e scomparirebbero come se non fossero mai esistite» (ARENDR H. 2005[1958]: 68). In un nuovo modo di riflessione sul binomio immagine-parola, Carlo Severi, ci dice che

«Nel campo delle tradizioni in cui la memoria si fonda contemporaneamente sull'immagine e sulla parola, non è *mai* la rappresentazione di un oggetto attraverso una forma tipica che ne imiti l'appartenenza. È piuttosto la relazione che si stabilisce tra certe forme e certe parole nel contesto di una tecnica di memorizzazione ben identificata» (SEVERI C. 2004: 62).

Al museo ciò che si intende fare per fissare i ricordi o produrne nuovi è proprio stimolare un linguaggio o meglio determinare un prodotto dell'azione del discorso in relazione a un'opera d'arte, cioè partire da un oggetto tangibile per cercare di evocare quei ricordi che permettono alla persona di "esistere" socialmente per non scomparire come i loro stessi ricordi. Dunque, la "materializzazione della memoria", termine che uso per indicare gli aspetti materiali e spirituali della memoria, avviene in primis proprio attraverso la narrazione che ha già una sua "efficacia performativa" ovvero è «una forma di esistenza della memoria stessa» (SEVERI C. 2011: 33). Infatti, attraverso lo scambio di parole e pensieri connessi alla visione di un'opera d'arte lo scopo del Progetto è di costruire un percorso di cura della memoria, attribuendo significato alla sofferenza individuale, mediante l'inserimento in un nuovo gruppo sociale.

Secondo il medico e psicoterapeuta Pietro Vigorelli:

«uno dei primi fenomeni che si evidenzia è l'anomia in cui il paziente non riesce a dire la parola perché non la trova, ce l'ha "sulla punta della lingua". Chi si ammala comincia con il non ricordare i nomi propri, poi i nomi comuni; il parlare diventa fonte di frustrazione. Con l'aggravarsi del disturbo si arriva alla situazione in cui il malato parla ma non viene capito e quando ascolta non riesce a capire quello che gli viene detto. Per evitare di incorrere in ulteriori situazioni frustranti non parla più; la sua competenza a parlare è ancora presente ma non viene utilizzata» (VIGORELLI P. 2010: 34).

Dunque, a partire da questa cornice teorica basata sulla "cura della parola", i *tour* in Galleria si ispirano ai principi della terapia di "validazione" (FEIL N. 1992) e dell'approccio conversazionale e capacitante, e consistono il primo nel rendere reale ogni parola che l'ospite esprime senza dar

«Si baciano?».

«Questa è una donna? Mi pareva un vecchietto».

«Come si dice quando qualcuno è strano?».

«E se scrivo uuuh?».

«Io scrivo uuuh per essere sorpresa. Dovevo scrivere sorpresa?».

Operatrice: «No va benissimo così».

L'impressione che si ha nell'osservare e ascoltare le risposte che vengono date dai partecipanti, al momento in cui è stato chiesto loro di esprimere la propria opinione riguardo l'opera d'arte, è che alcune risposte vengono restituite nel rispetto delle regole dettate dalla Psicologa e adottate dalle operatrici e si viene a creare un contesto circolare o una struttura ritualizzata, dove ci si aspetta ad esempio di "rispondere a delle domande" e poi discuterle. Questo metodo per la geriatria rimanda ai partecipanti un senso di accettazione sia da parte delle operatrici e dagli altri partecipanti sia dai familiari. Ognuno in base alle proprie percezioni ha la possibilità di esprimersi e le operatrici confermano e rendono valide le loro risposte, come se non stessero sbagliando e favorendo il dialogo. "Va benissimo" è un'espressione molto ricorrente e usata durante i *tour* dalle operatrici e dalla Psicologa, come chiedere "lei che emozioni prova". Ma è forse importante sottolineare che i partecipanti non sempre seguono questa logica, dimostrandosi in disaccordo ed esprimendo la loro opinione a riguardo. Come si evince dal dialogo sopra citato, di fronte alla richiesta di esprimere una parola rappresentativa di un'emozione, una delle risposte dei partecipanti è stata: «a me non viene la parola». Anche durante il modulo dedicato alla Città di Perugia, come ho già riportato in una delle conversazioni trascritte precedentemente, qualche "ospite" ha risposto di non provare emozioni: «Ci sono emozioni da provare? Io guardo senza nessuna...sì ma niente di particolare perché non ho niente».

La richiesta di esprimere le proprie emozioni e percezioni è una caratteristica saliente sulla quale si sono incardinati tutti gli incontri del Progetto in Galleria, con l'intento di fare emergere i ricordi del passato attraverso l'uso di immagini e simboli nei quadri, nonché di fissare quelli presenti attraverso il metodo della risonanza sensoriale. Le operatrici, tramite una stimolazione indotta, hanno permesso al partecipante di conversare comunicando agli altri le storie di vita. Ad esempio, durante l'osservazione dell'opere *l'Adorazione di Monteluca* e *l'Adorazione dei Magi* di Bartolomeo Caporali (modulo del 14 dicembre, fig. 8 e 9) le operatrici museali hanno fatto uso di oggetti presenti nel dipinto come



Fig. 8 - Stimolazioni con stoffe durante l'osservazione dell'Adorazione Monteluca l'Adorazione dei Magi di Bartolomeo.



Fig. 9 - Stoffe e fiori di Tarassaco.

la mirra, i fiori di tarassaco e varie stoffe che ne riprendevano i colori. Si è cercato di stimolare le narrazioni e l'immaginazione innescando attraverso l'arte la memoria emotiva.

Operatrice: «È un dono che ha portato uno dei re magi dentro a quel bellissimo cofanetto d'oro c'era quella essenza che Esmeralda ora vi farà sentire».

Operatrice: «Che cosa è secondo voi?».

«La mirra».

Messa in scena dei processi dell'immaginazione

La fissazione della memoria è avvenuta anche secondo un'altra modalità ovvero tramite la restituzione di quanto emerso attraverso la lettura delle verbalizzazioni di ciò che il gruppo ha espresso durante l'osservazione

delle opere. Il metodo si ispira al *Timeslip storytelling* ideato da Anne Basting:

«*TimeSlips* esemplifica un approccio partecipante alla creatività con persone con demenza. Invita la persona con perdita di memoria ad essere l'autore della propria immaginazione. In gruppi o uno ad uno, i facilitatori di *TimeSlip* invitano a rispondere sulla base dell'immaginazione a un *prompt* (sollecito) e accettare eventuali risposte fornite. Ai facilitatori viene insegnato a porre domande aperte basate su un *prompt* (un oggetto, una domanda, una canzone e, più comunemente, un'immagine) che invita all'immaginazione, piuttosto che dettare o guidarlo. I facilitatori fanno eco a tutte le risposte per dimostrare di essere veramente ascoltatori di tutte le componenti della risposta dello storyteller, il suo suono, emozione, tono, formulazione, gesto e espressione facciale. I facilitatori annotano tutte le risposte e le rileggono man mano che la storia si costruisce» (BASTING A. 2013: 2).

Le operatrici leggono recitando le parole annotate e costruiscono una sorta di poesia individuando insieme ai partecipanti il titolo per l'opera.

Operatrice: «Tutta la seduta viene documentata con foto e registrazioni audio ma soprattutto "a mano", viene trascritta ogni parola e al termine della seduta rileggiamo davanti a tutti quello che abbiamo scritto come se recitassimo una poesia anzi io dico loro "ora vi leggo la vostra poesia"».

Ne riporto un estratto della poesia che ho raccolto durante l'incontro del 31 novembre, intitolata dal gruppo "Poesia 2016":

*Delle torri ne è rimasta solo una.
Miseria! Quante ce se sono!
Se il proprietario della torre perdeva gli
tagliavano la torre!
Noi non tagliamo a nessuno la testa!
È un funerale.
Totila!
Totila!
Lo stratagemma [...]
Era una città molto ricca, c'erano molti ricchi
ma anche molti poveri.
Alla chiesa di Sant'Ercolano
manca la parte sotto.
Non riesco a ricordare sono di Foligno.
Quella signora con le mutande
sta andando a fare il bagno.
Sembra inverno.
[...]*

*Il popolo guerriero.
 Si ammazzano gli animali!
 E c'è tutta la storia di Perugia anche la signora
 con le mutande.
 Fa paura.
 Il male c'è sempre.
 La vedete rossa?
 Io non la vedo.
 Ci sono emozioni da provare?
 Io non sono di Perugia!
 Non ci sono più.*

Queste letture tentano di evocare le attività della memoria attraverso la messa in scena dei processi dell'immaginazione. Le opere d'arte diventano così il mezzo con cui teatralizzare la "malattia". Quello della spettacolarizzazione del dramma è un concetto sviluppato dall'etnologo africanista Michel Leiris (1901), che da "spettatore" studia i riti cerimoniali e le gestualità dei/lle posseduti/e legati al culto degli *zar* tra gli etiopi del Gondar come forme di spettacolo e teatro nella vita quotidiana dove la cura degli adepti consiste in trance "teatrali" o in recite di poesie:

«La possessione da parte degli *zar* è definibile sia come spettacolo nel senso proprio della parola, e cioè come pretesto di canti e danze pubbliche; sia come teatrale per quanto vi è di stereotipato nelle forme fissate del rituale, e soprattutto, perché vi interviene un gruppo di personalità immaginarie, con tratti prefissati, che il malato può rappresentare oggettivamente, a volte perfino servendosi di attrezzi o di accessori speciali, che, come una maschera, sottolineano la sparizione di chi li porta dietro l'entità da lui incarnata. Ci sono poi alcune pratiche, il cui fine principale sembra quello di divertire l'adunanza, che rispondono proprio alla nostra idea di teatri in senso stretto: soprattutto brevi scene parodistiche che talvolta i posseduti d'ambo i sessi improvvisano nei giorni di *vesta* che concludono le diverse cerimonie. Ma anche a prescindere dalle forme propriamente drammatiche, è innegabile che il culto degli *zar* contenga elementi spettacolari, come il canto e la danza, che sono sempre presenti in forma liturgica nelle riunioni degli *zar*, ma che hanno i loro appassionati, più o meno competenti, i quali non si fanno scrupolo di valutarli da un punto di vista estetico» (LEIRIS M. 1998: 10).

Nel nostro caso, l'elemento artistico-teatrale non si caratterizza nelle forme di "teatro vissuto" o "recitato" (LEIRIS M. 1998) dagli adepti stessi, ma il gruppo è spettatore di poesie espresse da un soggetto che esternalizza il vissuto immediato di ciascun partecipante, come se fosse spettatore di sé stesso. Questo modo di scrivere parole pronunciate dai membri del gruppo a partire dalle immagini non fa altro che "moltiplicarne le

connotazioni” e “caricarle di intensità”, per dirla con Carlo Severi, così come, l’artista, nel momento di trasporre visivamente un testo in immagine, aggiunge ulteriori particolari. Carlo Severi fonda la sua teoria sulla vita sociale delle cose (APPADURAI A. cur. 1986) e dei simboli e sulla «forza dell’immagini» (SEVERI C. 2004: 294) a partire dall’analisi di Aby Warburg dedicata ai modelli iconografici e alla potenza delle raffigurazioni religiose. Egli individua nelle immagini una capacità persuasiva nel «suscitare credenza» (Ivi: 294). L’antropologo analizza le diverse articolazioni del rapporto tra parola e immagine, focalizzandosi nello specifico sull’uso delle immagini nel “far memoria” nell’ottica di un’antropologia delle tecniche di memorizzazione sociale, basata sull’esercizio del pensiero. In tal modo egli sviluppa la teoria warburghiana, la quale mostra che «l’intensità dell’immagini è un fenomeno ben più profondo che il semplice piacere estetico» (Ivi: 28), individuandone le radici concettuali nell’opera ottocentesca di Robert Vicher sull’“empatia visiva”.

Ed è proprio nella relazione con l’immagine, come «prodotto biologicamente necessario» (Ivi: 35), che la “parola detta” diventa un mezzo per la costruzione della memoria collettiva e della tradizione:

«In moltissime culture non occidentali “insegnare la parola detta”, però, non si riduce a insegnare a raccontare, e a stabilire quella relazione che abbiamo chiamato fiabesca, tra chi narra e chi ascolta, anche se questa dimensione resta ineliminabile. Esiste, a fronte di questa, qualcosa di molto diverso, di meno prevedibile, che potremmo chiamare *l’insegnamento del dire*. Accanto alla dimensione puramente narrativa, sta un parlare organizzato, un uso speciale e sofisticato della parola detta, che suppone una struttura diversa da quella narrativa, una relazione molto meno semplice come l’organizzazione della memoria, un rapporto impreveduto con il fatto stesso di enunciare, del comunicare con le parole. E infine, come vedremo qui, questo *dire*, questo genere specifico della parola detta intrattiene una relazione del tutto particolare con l’uso delle immagini: che da “commento mentale”, implicito nell’esercizio dell’immaginazione di chi ascolta (e ascolta come s’è detto, anche con gli occhi), si fanno immagini reali, trascritte su un supporto materiale, e tuttavia conservano, da un lato, una relazione stretta con il fluire della figurazione mentale (sono forme mnemoniche), e dall’altro restano vicinissime al testo, quasi, come vedremo implicite in esso» (Ivi:18).

A partire da questa innovativa cornice teorica incentrata sulle dinamiche dell’ascolto come processo attivo per cui «chi segue il racconto impara a seguire il filo della sequenza narrativa non solo ascoltando, ma, in un certo senso, anche (mentalmente) con gli occhi» (Ivi: 16), si potrebbe dire che nel contesto da me osservato accade il contrario. Nel senso che se «l’enunciare risveglia le immagini» come percorso inverso l’immagine di una pala

d'altare, di un quadro o una statua, risveglia l'enunciare e il raccontare sulla base della relazione che si stabilisce con essa, rievocando tracce di una memoria individuale biografica ma collettivamente condivisa.

Queste pratiche enfatizzano i processi di memorizzazione attraverso le emozioni. La memoria gioca un ruolo fondamentale nella costruzione identitaria dell'individuo e nelle rappresentazioni collettive.

Efficacia terapeutica dell'arte: Stendhal, nervi e fascinazione

Il museo che patrimonializza la salute, mettendo a disposizione gli ambienti museali e il suo patrimonio storico-artistico, diviene così uno strumento di promozione della salute e un sostegno nelle situazioni di difficoltà e di marginalità sociale attraverso l'interazione con gli "oggetti d'arte" che offrono la possibilità di impersonare nuovi ruoli sociali. In questi casi l'arte assume

«la forma di una cura volta a recuperare i deficit espressivi e comunicativi di persone e comunità, divenendo così uno degli strumenti della *governance* di istituzioni e aziende [...] Chi sta ai margini viene così portato, almeno per un momento, dentro il mondo della cultura, "partecipando" a ciò da cui è ordinariamente escluso» (BARGNA I. 2011: 88-89).

Le più recenti ricerche della psicogeriatrics e le nuove sperimentazioni che privilegiano l'aspetto estetico dell'opera d'arte e la percezione del bello, presentate al quarto Convegno nazionale sui Centri Diurni Alzheimer in programma a Pistoia dal 31 maggio al 1° giugno 2013, in particolare da Giulio Masotti, presidente onorario della Società italiana di geriatria, confermano che la cura della malattia di Alzheimer attraverso l'arte sia «un'efficace sindrome di Stendhal al contrario»:

«L'overdose di bellezza che può stordire una persona particolarmente sensibile, può infatti avere anche straordinari effetti benefici su una mente compromessa, provocando emozioni capaci di rallentare la malattia, in certi casi né più né meno di alcuni farmaci»⁽⁴⁾.

Dal mio punto di vista, la parola "stordire" sembra appartenere più al campo semantico delle esperienze traumatiche a esito patologico che non alla fascinazione determinata dalla visione dell'arte che appare piuttosto declinarsi sul versante della seduzione. Tuttavia, la congiunzione di queste due sfere esperienziali, il trauma e la seduzione, tende a esemplificarsi nella narrazione del cosiddetto shock estetico. L'effetto di emozione-shock causato dalla vista di un'opera d'arte o di un luogo particolarmente signi-

ficativo è stato teorizzato dalla psichiatra Graziella Magherini (MAGHERINI G. 2003 [1992]), la quale ripercorre anche nel suo ultimo lavoro (MAGHERINI G. 2007), “l’itinerario delle emozioni fiorentine” descritte per la prima volta dallo scrittore francese noto come Stendhal, pseudonimo di Marie-Henri Beyle, durante un suo soggiorno a Firenze nel 1817. Apparso nel 1817, il testo sarà accresciuto in una seconda edizione del 1826. Magherini si riferisce a un passo del viaggio narrato nel volume *Rome, Naple et Florence en 1817. Voyage en Italie* (ed. 1826) in cui Stendhal racconta di aver provato la sensazione di “cadere” uscendo dalla Basilica Santa Croce:

«Ero arrivato a quel punto d’emozione dove si incontrano le sensazioni celestiali date dalle belle arti e i sentimenti appassionati. Uscendo da Santa Croce, avevo una pulsazione di cuore, quello che a Berlino chiamano nervi, la vita in me era esaurita, camminavo col timore di cadere» (STENDHAL, 1919: 325).

«Quello che a Berlino chiamano i nervi», cui si riferisce Stendhal, è «l’esperienza dello “shock”, che si viene configurando nella cultura ottocentesca da una nuova immagine del corpo come «incontrollabile e fantasmagorico “teatro di nervi”» (VIOLI A. 2004: 1). I nervi sono percepiti come luogo in cui si produce «la sensibilità corporea, ossia come la rete attraverso cui l’organismo riceve, trasmette e archivia le informazioni provenienti dall’esterno» (Ivi: 2). Nell’immaginario dell’epoca si manifesta l’idea di un corpo sensazionale sempre più autonomo dalla mente: «Il corpo sociale che ha normalizzato la malattia del sentire si confronta ora con la logica anarchica della sensazione, logica di un diverso shock nervoso e di un corpo divenuto informe» (Ivi: 21). Soprattutto era nei musei scientifici che si intratteneva il pubblico fabbricando shock nervosi in spettacoli “fantasmagorici” attraverso le illusioni ottiche della “lanterna magica”: «La possibilità offerta dalla lanterna di proiettare su una parete o su uno schermo immagini dipinte su lastre di vetro, e dunque di animare dei simulacri, [d]à forma all’interiorità nervosa estroflattendola» (Ivi: 44).

I disturbi del corpo nervoso venivano messi in scena attraverso esperimenti spettacolari inducendo nello spettatore uno shock percettivo tra «i fantasmi che risorgono», «i simulacri e i ritratti che si animano» e «i ricordi che si reincarnano» (Ivi: 48). È attraverso “l’animazione dei simulacri” che lo spettacolo nervoso assumeva delle connotazioni estetiche determinando una suggestione artistica o meglio una “fascination visuelle”⁵, così definita dal filosofo francese Paul Souriau nel suo testo del 1893, *La suggestion dans l’art*. Egli ipotizzava che la contemplazione estetica fosse accompagnata da un’esaltazione cerebrale:

È un piacere, ardente, intenso, brillante, che non solo esalta tutte le nostre facoltà psicologiche, ma che, passando dall'anima al corpo, accelera il corso del sangue, rende più veloci i movimenti del cuore e infine anima il volto di una luce purpurea e pura come quella della salute (SOURIAU P. 1909 [1893]: 5).

A partire dalle emozioni descritte dettagliatamente dallo scrittore Francese ai primi dell'Ottocento, Graziella Magherini con l'espressione *Sindrome di Stendhal* descrive in termini scientifici «la sofferenza psichica» che colpisce i turisti stranieri in visita alle città considerate d'arte, e che la psichiatra ha studiato e osservato tra il 1977 e il 1986 a Firenze. Osservando che turisti partiti con uno stato di benessere dai loro paesi di origine manifestavano un malessere fisico caratterizzato da

«paura di svenire, di morire, di impazzire, con vertigini, tachicardia, bisogno di avere vicino una presenza amichevole – a crisi depressive con desiderio e bisogno improvviso di tornare a casa, nostalgia della famiglia o all'opposto, euforia, esaltazione, pensiero onnipotente e a una percezione assai gradevole di un mondo intorno che si fa minaccioso e persecutorio» (MAGHERINI G. 2007: 17).

Ma allora come si può pensare che un oggetto d'arte nella percezione di una persona “traumatizzata” possa determinare un effetto normalizzante, quando l'arte ha una funzione destabilizzante?

Questa “medicalizzazione” di Stendhal, il cui nome è stato usato in prestito per definire scientificamente una sindrome, è utile perché consente di individuare nelle parole di Stendhal una definizione di “efficacia simbolica” di un'opera d'arte e di riprendere e costruire il discorso sull'oggetto d'arte come “persona viva” (GELL A. 1998, SEVERI C. 2017). Nel caso della malattia di Alzheimer penso che sia più appropriato parlare dell'effetto della ricezione artistica in termini di “fascinazione” o “seduzione”, per riprendere le famose parole demartiniane che vorrei mettere a confronto con quelle di Alfred Gell il quale teorizza che l'efficacia dell'oggetto d'arte risieda nel suo potere di attrazione (*captivation*) intendendo dire che la *captivation*, sia la «forma primordiale dell'agency artistica» (GELL A. 1998: 69). Nello specifico procede sulla base che «l'oggetto d'arte è l'equivalente delle persone, più precisamente, agente sociale» (GELL A. 1998: 7).

Gell fa riferimento a una sua personale esperienza come *recipient* (destinatario) del quadro di Veermeer, la Merlettaia. Egli ritiene che osservando l'immagine della Merlettaia sia possibile provare un senso di «ammirazione e di smarrimento» (Ivi: 69) che provoca in lui una involontaria reazione corporea ovvero quella di rimanere a bocca aperta. Una sensazione fisica

che egli può mantenere fin quando può identificarsi con il «procedimento artistico» (*ibidem*) di Vermeer e vedere la sua opera come «il prodotto di un impegno corporeo con il mondo» (*ibidem*). Ma una volta raggiunto il punto di «incommensurabilità» (*ibidem*), Gell individua un «punto di sospensione» (*ibidem*) in cui non è più possibile identificare l'*agency* di Vermeer con la sua. Il suo Io è rimasto «sospeso tra due mondi» (*ibidem*). Il mondo in cui normalmente vive, in cui gli oggetti hanno una spiegazione razionale e un'origine conoscibile e il mondo «adombrato nelle immagini, che sconfigge ogni spiegazione» (*ibidem*). Tra questi mondi, egli si sente «intrappolato nella logica di un vicolo cieco» (*ibidem*).

La *fascinazione*, tema fondamentale della *bassa magia cerimoniale lucana* studiata da Ernesto de Martino, è un

«termine che indica una condizione psichica di impedimento e di inibizione e, al tempo stesso un senso di dominazione, un essere agito da una forza altrettanto potente quanto occulta, che lascia senza margine la sua capacità di decisione e di scelta» (DE MARTINO E. 2001[1959]: 15).

Partendo dalla visione gelliana che mette in evidenza come un oggetto incorpori credenze, desideri e intenzioni, ovvero quei processi di *decision-making* dell'autore dell'opera che «affascinano» con un potere seduttivo molto simile alla magia, in questo contesto, quello della cura «estetica» dell'Alzheimer, non mi riferisco a nessun forza occulta, ma ad un agente fascinatore che è efficace nel momento in cui impedisce una «crisi di presenza» e permette all'osservatore di condividere i valori dell'autore dell'opera d'arte ma anche di rifiutarli e di esercitare una volontà decisionale, la stessa che a volte viene a perdersi nella quotidianità della malattia dell'Alzheimer, malessere in cui spesso sono gli altri, i *caregiver*, a prendere decisioni per i soggetti afflitti dal morbo (PASQUARELLI E. 2016).

Alla luce di queste riflessioni si può dire che l'evento terapeutico non ha che fare con l'opera d'arte nella sua funzionalità estetica ma nella sua potenzialità simbolica di essere un agente sociale:

«L'esperienza emozionale intensa, come nel caso del dolore e della sofferenza, è uno dei momenti in cui si produce quella che de Martino ha chiamato «crisi della presenza» [...], intesa come smarrimento della propria capacità di agire, come crisi del proprio modo di stare nel mondo. In queste circostanze la sofferenza e il dolore, non sono sensazioni «metafisiche», ma costituiscono il momento drammatico nel quale la dimensione soggettiva e quella culturale sociale e politica si intrecciano in un'unica storia» (PIZZA G. 2005: 105).

Una “doppia presenza”

Nel riflettere sulla relazione che si viene a creare tra oggetto d'arte e osservatore si potrebbe parlare di una “doppia presenza”⁽⁶⁾. La presenza dell'artista che viene in essere con l'opera d'arte esposta e quella di chi lo guarda. Quando si è di fronte a un'opera siamo “presenti” con la nostra visione del mondo e si innesca un meccanismo di relazione o, come lo definisce Gell, quell'identificazione con il «virtuosismo tecnico» dell'artista capace di ottenere «una presenza viva» (*living presence response*), come se gli artefatti fossero esseri viventi. Il visitatore che entra in relazione con esso “subisce” una fascinazione con un potere seduttivo da parte dell'oggetto artistico innescando emozioni di amore, paura, rabbia o odio e alimentando un'intenzionalità quasi umana di cui l'oggetto è dotato. Ma è opportuno riflettere anche sull'importanza delle credenze e intenzioni dello spettatore che “guarda” l'opera d'arte presente fisicamente e che costruisce in base alla propria percezione un nuovo significato ottenendo così una via di fuga per non rimanere “intrappolato” nella visione dell'autore né in quelle delle variabili geriatriche. L'imposizione che fa la geriatria nei confronti delle persone alle quali è stata diagnosticata la malattia di Alzheimer è di far agire in termini di cura l'intenzionalità dell'opera d'arte sul corpo dello spettatore veicolando i significati che si vuole trasmettere e agire politicamente sul corpo del partecipante. Tutto avviene come se l'agentività terapeutica di un oggetto d'arte fosse efficace nella misura in cui un paziente riesce a provare delle emozioni empatiche con i significati e le immagini rappresentate nei quadri. Ma lo scarto della relazione tra spettatore e opera d'arte così come nella scena teatrale, in cui lo spettatore organizza una sorta di sospensione e ha «la possibilità di disobbedire concretamente e dunque corporalmente alla visione che affascina ma anche imprigiona lo spettatore» (GIACCHÈ P. 2004: 163), può determinare una efficacia simbolica in termini di seduzione ma anche di resistenza a quelle procedure biomediche che standardizzano i comportamenti sociali e le percezioni individuali.

Vorrei ora riportare alcuni esempi che mostrino come un'opera d'arte abbia il potere di fascinazione provocando da una parte una sensazione di ammirazione e identificazione con alcune opere religiose che hanno avuto la capacità di evocare, in chi le ha guardate, «la verità di fede» (FABIETTI U. 2014:193), e dall'altra una sensazione di incomprendimento e a volte anche di fastidio.

Ad esempio, il senso di “seduzione” da parte dell'oggetto era maggiore per le immagini sacre che hanno riattivato l'intenzione religiosa permet-

tendo un dialogo carico di significato spirituale. Questi oggetti d'arte si sono trasformati come oggetti di venerazione che non rimandavano tanto all'idea delle figure sacre nella loro individualità, «quanto un preciso modello di comportamento spirituale e sociale riconosciuto come portatore di valore e accettato dal gruppo, rispondente ad intenzionalità concrete e ideologiche» (SBARDELLA F. 2012: 125). Nella osservazione della rappresentazione Cristo Crocifisso di Maestranza tedesca (fig. 10) è emersa una forte condivisione della sofferenza di Cristo come se fosse una persona viva che stesse subendo lì di fronte ai loro occhi la flagellazione:

Caso 1

«Si vede la spina nella carne»

«E il volto che sanguina»

Operatrice: «E il costato come è?»

«Squarciato»

«Il famoso Longino che doveva verificare se era morto»

«Non c'era l'elettrocardiogramma c'era la spada».

«Normalmente gli spezzavano le ossa».

Operatrice: «Perché era già morto».

«Altrimenti i romani spezzavano le gambe per accelerare che cosa?».

Operatrice: «I denti...Perché questa bocca era aperta?».

«Sofferenza».

«Possibilmente guardare in alto dal basso non succede nulla l'amore viene dall'alto?».

Operatrice: «Che cosa provate nel vedere questo Cristo?».

«Mi viene voglia di abbracciarlo».

«Anche a me».

«Mi viene in mente un ricordo. C'era Gesù su quel lettino, con tutti i fiori. Presi una viola e la feci seccare nel libro della messa».

«Sento il profumo della natura e di tutto il creare. Posso abbracciarlo».

«C'è una contrapposizione tra una immagine forte e il profumo del creato».

«C'è un sotto e un sopra».

«Un terreno e un cielo».

«Sopra c'è Dio che con una scintilla illumina tutto».

«Quante è grande l'amore di Dio per ogni creatura è un modello da seguire ma mi chiedo anche se Dio non avesse potuto trovare un altro modo per portarci alla stessa conclusione».



Fig. 10 - Maestranza tedesca- Cristo Crocifisso. Pala opistografa di Monteripido di Pietro Vannucci. Raccolta fotografica del 22 febbraio.

Durante l'osservazione della *Dossale del Maestro del Farneto* (fig. 11) l'operatrice ha indicato le figure salienti che servivano per stimolare la discussione invitando a descrivere cosa il pittore volesse costruire attraverso le immagini; durante questa fase i partecipanti hanno conversato sull'importanza delle ritualità liturgiche cattoliche condividendo codici sociali culturalmente determinati:



Fig.11 - *Dossale del Maestro del Farneto*. Raccolta fotografica del 22 gennaio 2017.

Caso 2

[...] Operatrice: «È importante la luminosità e la luce nei luoghi un po' scuri».

Operatrice: «E che cosa si faceva ai vostri tempi? Ad esempio il mercoledì?».

«Le ceneri. Era l'inizio della Quaresima e uno riceveva le ceneri dalle Palme benedette...che è l'entrata di Gesù a Gerusalemme».

«Chi non andava a prendere le ceneri andava a ballare. Gli anziani andavano per i giovani».

Operatrice «E cosa facevano gli anziani?».

«Lasciamo ai giovani il meglio delle loro esperienze».

Operatrice «Tu Vincenzo hai nipoti?».

«Sì».

Operatrice «Gli diresti di andare alla messa?».

«Direi di sì»

«Io di ascoltare le preghiere».

Operatrice «E tu glielo diresti?».

«Io gliele insegno già».

Operatrice «Francesco che diresti ai tuoi figli nel periodo di Quaresima?».

«Fare fioretti, forse digiuno...».

«È un periodo particolare, con la famiglia, di stare tutti insieme».

Diversi invece sono stati i dialoghi emersi durante l'ultimo incontro previsto dal Progetto, e avvenuto nella Sala Podiani della Galleria che ospitava la mostra Federico Seneca "Segno e forma nella Pubblicità" dal 12 marzo al 4 giugno 2017. Durante l'osservazione delle due statuette di gesso, la prima sul *Manifesto pubblicitario, Pitture, smalti e vernici Salchi 1952* (fig. 12 e 13) e la seconda sul *Manifesto/poster "2 Mostra mercato dei vini tipici d'Italia – Siena", 1935* (fig. 14), è venuta a meno quella capacità dell'oggetto di "intrappolare" in modo seducente lo spettatore nel senso che sembra scomparire l'intenzionalità dell'autore che lo ha prodotto e che ne veicola i significati culturali poiché quei significati durante la fase descrittiva sono stati completamente ribaltati e creati nuovi. Anche l'atmosfera che si è venuta a creare era completamente diversa: non vi è più quella patina spirituale che si manifestava nella relazione con le opere diocesane e che evocavano forse per i partecipanti il senso del sacro. I membri del gruppo cercano di modificare la visione dell'opera a loro piacimento, come la vorrebbero realizzare o addirittura c'è chi non ne vuole parlare: «Ma tutta stamattina stiamo parlando di questo».

Fig 12 - Osservazione dell'opera Manifesto pubblicitario, Pitture, smalti e vernici Salchi 1952. Raccolta fotografica del 26 aprile 2017.



Fig.13 - Modellino in gesso Salchi per *Manifesto pubblicitario, Pitture, smalti e vernici Salchi* 1952. Raccolta fotografica del 26 aprile 2017.

Fig.14 - Federico Seneca, manifesto/poster "2 Mostra mercato dei vini tipici d'Italia - Siena", 1935.



Caso 3

Operatrice: «Concentriamoci come al solito ad osservare questo bozzetto».

«Gesso».

«Sembra uno che è stanco».

«Sta un po' troppo all'indietro».

«Sembra che ha dei dolci».

«È curioso che sembra spostato».

Operatrice: «descrivete come appare?».

«Mi sembra un po' squilibrato».

Operatrice: «anche secondo qualcun altro c'è uno squilibrio?».

«Be si tra le braccia e la testa».

«Per me ha il pigiama ed è scalzo».

[...]

Operatrice: «Ti infastidisce qualcosa?».

«Che non ci sono i particolari, le gambe tese così».

«Questa è la sua casa?».

Operatrice: «No lo hanno portato qua».

«A piedi?».

Operatrice: «Il signor Franco ha un gran senso dell'umorismo».

Operatrice: «Se questa statua potesse parlare cosa direbbe?».

«Sono stanco».

«Non ne posso più».

«Di portare gli smalti da un'altra parte».

«Adesso sentirò cosa direte voi io ho parlato, ora ditemi cosa pensate».

«Sembra che è stanco non ce la faccio più».

Operatrice: «Se ci fosse un fumetto vicino alla statua voi cosa ci scriveste?».

«Ho fatto tutto quello che potevo fare, basta».

«Toglietemi il cappello perché sento caldo e mettetemi le scarpe».

Operatrice: «Se potesse parlare o scrivere una frase che cosa potrebbe scrivere se ci fosse un fumetto? Ti puoi anche avvicinare».

«Vorrei vederlo da vicino».

«Ma tutta stamattina stiamo parlando di questo?».

Caso 4

Operatrice: «Una persona con questa fisicità cosa potrebbe fare?».

«Il monaco».

«Il sommelier».

«Monaco buddhista».

«Il barista».

Operatrice: «Potrebbe essere un personaggio dei giorni nostri o dell'antichità?».

«Ma c'è un contrasto tra oggi e ieri. Nella foto c'è un cavatappi ed è del periodo moderno».

«Cosa vi comunica questa opera?».

«Io non riesco a capire».

«Triste».

«Un grosso impegno».

«Non lo fa volentieri».

«Di solito chi stappa la bottiglia è più allegro».

«La bottiglia glie l'han data».

«Per me un senso di spossatezza».

«Però si deve stappare il tappo?».

«Ma il tappo io non lo vedo scusa».

«Non è molto contento».

«Io assolutamente non riesco a capire».

Questa duplice visione ci permette di stabilire simbolicamente una relazione con un oggetto d'arte come «quando vediamo un quadro di una persona che sorride, noi attribuiamo un'attitudine di amicizia alla persona nel quadro» (GELL A. 1998: 15). In un certo senso si supera forse la relazione con la visione dell'autore, ma si entra in contatto con l'opera stessa che guarda lo spettatore.

L'opera d'arte si trasforma così, sulla base della *teoria dell'oggetto-persona* formulata dall'antropologo italiano Carlo Severi, in oggetto animato poiché ognuno dei visitatori si vede guardato dall'opera in modo diverso, non tanto come un'immagine speculare della persona quanto come una sorta di "cristallo" capace di riflettere e catturare una "pluralità d'identità" (SEVERI C. 2017). Le riflessioni di Severi, nell'ambito dell'esperienza dell'emozione estetica, affrontano la questione dell'efficacia di un'opera d'arte e della sua «*magie*» a partire dalla teoria di Lévi Strauss sull'oggetto d'arte che non è mai passivo, ma può acquisire una personalità o come lo definisce Severi è un *objet-personne*:

«Le considerazioni precedenti hanno sfiorato più volte il problema dell'arte, e forse si potrebbe indicare come l'arte, sotto questo profilo, si inserisca a metà strada tra la conoscenza scientifica e il pensiero mitico o magico; è noto infatti che l'artista ha contemporaneamente qualcosa dello scienziato e del *bricoleur*: con mezzi artigianali egli compone un oggetto materiale che è in pari tempo oggetto di conoscenza. Noi abbiamo distinto lo scienziato dal *bricoleur* per le funzioni inverse che, nell'ordine strumentale e finale, essi assegnano all'evento e alla struttura, l'uno costruendo eventi (mutare il mondo) per mezzo di strutture, l'altro strutture per mezzo di eventi (formula inesatta in questa forma mozza, ma che verrà completata, nelle sfumature, dalla nostra analisi). Osserviamo ora quel famoso ritratto muliebre dipinto da Clouet e domandiamoci le ragioni della profonda emozione estetica che suscita, quasi inesplicabilmente, la riproduzione, filo per filo, di una gorgerina di pizzo, in uno scrupoloso *trompe-l'oeil* [...]. Per il contrasto tra il suo bianco e i colori delle altre parti del vestito, il riflesso del collo madreperlaceo che essa cinge e quello del cielo di un dato giorno e di un dato momento; quale essa è inoltre per quello che significa come guarnizione modesta o di gala, portata, nuova o usata, stirata di fresco o sgualcita, da una donna e del volgo o da una regina, la cui fisionomia conferma, infirma o qualifica la sua condizione in un ambiente, in una società, un paese, un paese della terra, un periodo storico... Sempre a metà strada tra lo schema e l'aneddoto, la genialità del pittore consiste nell'unire una conoscenza interna e una esterna, un essere e un divenire; nel produrre col suo pennello un oggetto che non esiste affatto come oggetto e che tuttavia egli sa creare su tela: sintesi esattamente equilibrata di una o più strutture artificiali e naturali, e di uno o più eventi, naturali e sociali. L'emozione estetica dipende da questa unione tra l'ordine della struttura e l'ordine dell'evento) istituita in seno a una cosa creata dall'uomo, e virtualmente quindi anche dallo spettatore, il quale attraverso l'opera d'arte ne scopre la possibilità» (LÉVI STRAUSS C. 1962: 35-38).

Secondo Carlo Severi l'analisi di Lévi Strauss

«ci dà una migliore comprensione di ciò che può essere, da questo punto di vista, la "magia" di un'opera d'arte. È un processo specifico di interpretazione dell'immagine che porta alla costituzione di una soggettività. Questo processo può riguardare sia l'osservatore che è costruito "come persona" di fronte alla rappresentazione, e "di cui si sente confusamente il creatore con un titolo migliore del creatore stesso", sia la rappresentazione stessa, che appare allora come un agente potenzialmente attivo dotato di una propria soggettività» (SEVERI C. 2017: 213).

Dunque, per magia di un'opera d'arte si intende non solo il potere evocativo e fascinatore dell'oggetto ma il carico di soggettività che esso assume. Una soggettività che nel caso da me osservato non è intrinseca nell'oggetto ma si innesca nel momento in cui avviene una relazione quasi umana tra l'opera d'arte e il suo spettatore. L'opera d'arte nella percezio-

ne del soggetto osservante sembra tradursi in un agente potenzialmente terapeutico in termini di recupero e di fissazione della memoria. Il museo si trasforma così in uno spazio di cura e di socializzazione di una memoria che è orientata sia da una visione estetizzante sia da una visione clinica. Ma è interessante osservare, nel quadro di una antropologia della memoria sociale legata alla visione, come l'agentività di un oggetto d'arte si esprima nella "presa di parola" (SEVERI C. 2017), dove l'arte come strumento moderno è efficace proprio nel momento in cui il paziente rifiuta di rispondere alle variabili della geriatria e cerca di sfuggirvi affermando la propria personalità senza adattarsi a quello che pretendono di ottenere i test clinici.

Conclusioni

Nello studio etnografico qui presentato, ho provato a intrecciare due ambiti specialistici dell'antropologia contemporanea che nel caso esaminato appaiono ineludibilmente sovrapposti: l'antropologia medica e quella del patrimonio. Superando la distinzione tra materiale e immateriale, tra beni antropologici e storico-artistici, lo studio dell'uso terapeutico dell'arte per persone con diagnosi di disturbo cognitivo può consentire di ripensare alcuni ambiti strategici della conoscenza sociale. Per esempio, allorché un museo d'arte diventa spazio di cura pubblica, la dimensione generativa della fruizione artistica sembra coniugare ambiti diversi, come quello neuro-geriatrico e quello estetico. Le teorie sull'agentività dell'arte di Alfred Gell e quelle rinnovate dal più recente approccio allo studio delle «credenze visuali» di Carlo Severi nella sua teoria dell'oggetto-persona, sulla scorta del lavoro fondativo di Claude Lévi Strauss, ci offrono una via maestra entro la quale ripensare le questioni dell'efficacia simbolica dell'arte, risalendo alle forme più o meno capovolte con cui la celebre sindrome di Stendhal è oggi osservata e studiata sul piano della salute mentale.

Nell'ambito di una consolidata antropologia del patrimonio, spunti innovativi sono emersi allorché si è posto il problema di esaminare gli effetti esperienziali ed emotivi prodotti dalle opere d'arte nello spazio museale della Galleria nazionale dell'Umbria. Grazie alla ricerca etnografica, si è potuto constatare come processi di patrimonializzazione dei saperi medici, nonché di valorizzazione degli aspetti sperimentali della relazione terapeutica in ambito artistico, si siano innescati attraverso il tentativo di

mettere in scena una materializzazione politica ed estetica della memoria, seguendo almeno tre modalità: 1) come un'opera d'arte agisce nella percezione dell'osservatore; 2) come la persona agisce sull'opera d'arte; 3) come le variabili geriatriche veicolano l'"intenzionalità" dell'opera d'arte sul corpo dello spettatore in modo curativo.

Come abbiamo visto, il bene culturale, materiale o immateriale che sia, mobilita una costitutiva dimensione sociale e politica che si moltiplica nel suo intreccio con il campo sanitario e si offre a un'esplorazione etnografica che non teme di superare predefiniti compartimenti stagni⁽¹⁾. Anche l'opera d'arte esposta all'interno di uno spazio museale, implica un sentimento immateriale nella percezione pubblica. Quando l'opera d'arte è assunta nella sua valenza terapeutica questa dimensione è destinata a riprodursi.

Nel mio caso, si è trattato di esplorare etnograficamente il nesso che unisce la memoria e il trauma alla percezione, all'uso e alla valorizzazione dei beni culturali materiali e immateriali presenti in Galleria. Nello studio dei processi di produzione della storia e della memoria, così come «il lavoro etnografico risulta inseparabile dalla vita, dall'*habitus* dell'antropologo dalla sua "presenza" corporea, fisica ed emozionale» (PIZZA G. 2004b: 57), il livello dell'immateriale non può essere scisso dalla estensione materiale, poiché è proprio dai processi di materializzazione delle percezioni individuali e collettive, dalla dimensione sociale del patrimonio immateriale, dalla forte «funzione evocativa delle cose» (MIRIZZI F. 2006), che si può individuare la memoria sociale, storica e patrimoniale.

D'altronde la dimensione corporea dell'immateriale risiede nell'analisi antropologica della memoria storica e nella varietà plurale dei racconti. Ciò avviene proprio nelle occasioni in cui la centralità corporea si intensifica, cioè nell'esperienza della malattia e della crisi, momenti in cui l'evento esige di essere rappresentato con significati culturali nuovi (DE MARTINO E. 1977). Esplorata come *Fine del mondo* da Ernesto de Martino, a conclusione del proprio percorso antropologico, nella sua ambivalenza apocalittica la crisi assume le fattezze del rischio stesso che rende precaria l'esistenza, incrina la "presenza" umana, ma che al tempo stesso offre all'essere umano la possibilità di (ri)scoprire le forme più articolate della creatività: la produzione e la riproduzione della cultura.

Note

(*) Desidero ringraziare Tiziana Biganti, Patrizia Mecocci, Marco Pierini, Martina Pigliautile e Giovanni Piza per avere favorito la ricerca e questo suo primo esito. Traggo in parte questo scritto dalla mia tesi sostenuta presso la Scuola di specializzazione in Beni demotnoantropologici dell'Università degli studi di Perugia dal titolo *Memoria, trauma e conflitto. Contributo etnografico all'antropologia dei processi di patrimonializzazione in Umbria*, relatore Giovanni PIZA, anno accademico 2017-2018.

(1) La riflessione antropologica sul concetto di immaterialità, beni culturali e patrimonio è già in CIRESE A. M. 1977. Decisivi i contributi di PALUMBO B. 1998, 2003, 2006, 2009, 2013; si vedano anche CIRESE A. M. 1991, CLEMENTE P. - CANDELORO I. 2000- TUCCI R. 2002 e RICCI A. - TUCCI R. 2006. Per il recente dibattito nazionale italiano che si è andato configurando intorno all'espressione "patrimonio immateriale", intrapreso dall'Unesco in seguito alla realizzazione del programma *Proclamation of Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity* approvato nel 2001, CIRESE A. M. 2002, CLEMENTE P. 2006, BRAVO G.L. - TUCCI R. 2006, PALUMBO B. 2002, 2003). Interessante in Italia il dibattito successivo sviluppatosi a ridosso dell'approvazione della Convenzione Unesco e successivamente intorno all'opera fondativa di Palumbo sull'antropologia dei processi di patrimonializzazione. Cfr. in particolare Giovanni Piza (2004b). Più recentemente Piza, antropologo della medicina, studiando i processi di patrimonializzazione del tarantismo contemporaneo ha contribuito allo studio delle forme attraverso le quali le pratiche culturali locali, e la stessa antropologia che le ha studiate, sono oggettivate, istituzionalizzate e in ultima istanza patrimonializzate e mercificate. Innestandosi su una tradizione scientifica in cui forte era la motivazione politica della ricerca, il lavoro di Piza sul *Tarantismo oggi* (PIZZA G. 2015, 2017) ha aperto la strada a un'antropologia politica del rapporto fra memoria, conflitto e crisi del discorso antropologico "classico", imponendo un ripensamento dello stesso carattere oggettivo ed essenziale del terreno etnografico in campo patrimoniale. Un tema che aveva affrontato già agli inizi degli anni Duemila, esaminando «gli usi della memoria in due campi, confrontando la memoria antropologica accademica di de Martino con la mercificazione contemporanea del tarantismo portata avanti da produttori e istituzioni culturali locali» (PIZZA G. 2004a: 201-202).

(2) Nel primo paragrafo riporto la documentazione etnografica registrata e verbalizzata dell'incontro in Galleria nazionale dell'Umbria del 31 novembre 2016. Gli incontri si sono tenuti i giorni 31 novembre e 14 dicembre 2016, il 22 febbraio, il 25 gennaio, il 15 marzo e il 26 aprile 2017 dalle ore 10.00 alle ore 12.00.

(3) Questa e altre citazioni in lingua straniera sono tradotte da me in italiano.

(4) Si veda l'articolo sul supplemento "Tutto Scienze" del quotidiano "La Stampa" del 28 maggio 2013, dal titolo *Alzheimer, sindrome di Stendhal per curare la demenza*, <http://www.lastampa.it/2013/05/28/scienza/alzheimer-sindrome-di-stendhal-per-curare-la-demenza-tL-7ChP9ChsIZM66Ymmu5aL/pagina.html>.

(5) Il filosofo Paul Souriau nel definire l'"influenza ipnotica" evoca l'esperienza della *fascinazione visuale*.

(6) *Doppia presenza*, riprende sia il titolo del numero monografico di "AM. Rivista della Società italiana di antropologia medica", n 33/34/ottobre 2012, curato da Giovanni Piza e Andrea F. RAVENDA, *Presenze Internazionali. Prospettive etnografiche sulla dimensione fisico-politica delle migrazioni in Italia*, sia il titolo dell'opera di Abdelmalek Sayad *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Raffaello Cortina, Milano, 2002 [1999]. In entrambi i casi si coglie un'eco demartiniiana relativa al concetto di presenza, ma declinato con un intento più politico e meno filosofico. Nel caso di "AM" la nozione deriva dalla modalità in cui l'intellettuale perugino Paolo Vinti, cui il volume è dedicato, con la nozione di "presenze internazionali" per definire i migranti. Come scrivono Piza e Ravenda nella premessa al volume: «Questo titolo è una sua [di Paolo Vinti] espressione originale, coniata in alternativa a quella di "immigrati" o "migranti", per sfuggire alle trappole lessicali che rendono abituarie le gerarchie classificatorie e per orientare in senso politico e vitale l'analisi fenomenologica dei liberi movimenti internazionali di corpi, soggetti, persone, popolazioni» (PIZZA G. - RAVENDA 2012: 12).

Bibliografia

- AHEARN Laura M. (2002), *Agentività/Agency*, in Alessandro DURANTI (curatore), *Culture e discorso: un lessico per le scienze umane*, Meltemi, Roma, pp. 18-23.
- ARENDT Anna (2005 [1958]), *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano.
- APPADURAI Arjun (curatore) (1986), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BARGNA Leopoldo Ivan (2011), *Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e di resistenza*, *Arte*, "Antropologia. Annuario diretto da Ugo Fabietti", numero coordinato da Ivan BARGNA anno XI, n.13, 2011, pp. 75-106.
- BARGNA Leopoldo Ivan (2012), *Nessuna partecipazione senza distanza. Quel che l'arte pubblica e partecipativa mettono in gioco*, "Africa e Mediterraneo", vol. 21, n.76, 2012, pp. 2-5.
- BASTING Anne (2006), *Creative Storytelling and Self-Expression among People with Dementia*, in LEIBING Annette - COHEN Lawrence., (curatori), 2006, pp. 180-194.
- BASTING Anne (2009), *Forget Memory. Creating Better Lives for People, with Dementia*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- BASTING Ann (2013), *TimeSlips: Creativity for People with Dementia*, "Age in Action", vol. 28, n. 4, 2013, pp. 1-5.
- BENJAMIN Walter (2014 [1936]), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.
- BOURDIEU Pierre (2015 [1992]), *Le regole dell'arte*, il Saggiatore, Milano.
- BRAVO Gian Luigi - TUCCI Roberta (2006), *I beni culturali demoetnoantropologici*, Carocci, Roma.
- CANDELISE LUCIA (curatrice) (2013), *Patrimonialisation des savoirs médicaux*, Numéro coordonné par L. CANDELISE, "Anthropologie & Santé. Revue internationale francophone d'anthropologie de la santé", n. 6, maggio / 2013.
- CHARUTY Giordana (1987), *Guérir la mémoire. L'intervention du catholicisme pentecôtiste français et italien*, "Social Compass", vol. 34, n. 4, novembre 1987, pp. 437-463.
- CIRESE Alberto Mario (1977), *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Einaudi, Torino.
- CIRESE Alberto Mario (1991), *Discipline demo-etno-antropologiche in Italia*, in Ministero dell'Università e della ricerca scientifica e tecnologica, *Le discipline umanistiche. Analisi e progetto*, Roma, pp. 83-97.
- CIRESE Alberto Mario (2002), *Beni immateriali o beni inoggettuali*, in "Antropologia Museale", anno I, n.1, 2002, pp. 66-69.
- CLEMENTE Pietro - CANDELORO Ilaria (2000), *I beni culturali demo-etnoantropologici*, in ASSINI Nicola-FRANCALACCI, Paolo (curatori), *Manuale dei beni culturali*, Padova, CEDAM, pp. 191-220.
- CLEMENTE Pietro (2006), *Il patrimonio culturale*, "Antropologia. Annuario diretto da Ugo Fabietti", anno 6, n. 7, 2006, pp. 155-173.
- DE MARTINO Ernesto (1977), *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Einaudi, Torino.
- DE MARTINO Ernesto (2001 [1959]), *Sud e Magia*, Feltrinelli, Milano, nuova edizione a cura di Fabio DEI e Antonio Fanelli, Donzelli, Roma, 2015.
- FABIETTI Ugo (2014), *Materia sacra. Corpi, oggetti, immagini, feticci nella pratica religiosa*, Raffaello Cortina, Milano.
- FEIL Naomi (1992), *Validation. The Feil Method. How to Help Disoriented Old-Old*, Edward Feil Productions, Cleveland.
- GALLO FRANCESCA- SIMONICCA Alessandro (curatori) (2016), *Effimero. Il dispositivo espositivo tra arte e antropologia*, CISU, Roma.
- Gell Alfred (1998), *Art and Agency. An anthropological theory*, Clarendon Press, Oxford.
- GIACCHÈ Piergiorgio (2004), *L'altra visione dell'altro. Un'equazione tra antropologia e teatro*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli.

- JULLIEN François (2010 [2009]), *Le trasformazioni silenziose*, Raffaello Cortina, Milano.
- LEIBING Annette - COHEN Lawrence, (curatori) (2006), *Thinking about Dementia. Culture, Loss, and the anthropology of senility*, Rutgers University Press, New Brunswick - London.
- LEIBING ANNETTE (2006), *Divided gazes: Alzheimer's Disease, the person within, and death in life*, in LEIBING Annette - COHEN Lawrence (curr. 2006), pp. 240-268.
- LEIRIS Michel (1998[1988]), *La possessione e i suoi aspetti teatrali*, Savarese Nicola, (curatore), Ubulibri, Milano.
- LÉVI STRAUSS Claude (1966 [1958]), *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano.
- MAGHERINI Graziella (2003 [1992]), *La sindrome di Stendhal. Il malessere del viaggiatore di fronte alla grandezza dell'arte*, Ponte alle Grazie, Firenze.
- MAGHERINI Graziella (2007), "Mi sono innamorato di una statua". *Oltre la sindrome di Stendhal*, Nicomp Laboratorio Editoriale, Firenze.
- MARX Karl - PIZZA Giovanni - BALSAMO Maurizio - FALETRA Marcello (2017), *Feticcio*, Grenelle, Potenza.
- MIRIZZI Ferdinando (2006), *Oggetto*, "Antropologia Museale", anno IV, n. 14, 2006, pp. 60-63.
- PALUMBO Berardino (1998), *L'Unesco e il campanile. Riflessioni antropologiche sulle politiche di patrimonializzazione osservate da un luogo della Sicilia orientale*, "Éupolis. Rivista critica di ecologia territoriale", n. 21/22, 1998, pp. 118-125.
- PALUMBO Berardino (2002), *Patrimoni-identità: lo sguardo di un etnografo*, "Antropologia Museale", anno I, n.1, 2002, pp. 14-19.
- PALUMBO Berardino (2003), *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Meltemi, Roma.
- PALUMBO Berardino (2006), *Il vento del sud est. Regionalismo, neosicilianismo e politiche del patrimonio nella Sicilia di inizio millennio*, pp. 43-91, "Antropologia. Annuario diretto da Ugo Fabietti", anno 6, n.7, 2006, *Il patrimonio culturale*, numero coordinato da Irene MAFFI, pp. 43-91.
- PALUMBO Berardino (2009), *Patrimonializzare*, "Antropologia Museale", anno 8, n. 22, 2009, pp. XXXVIII-XL.
- PALUMBO Berardino (2013), *Patrimonializzazione e governance neoliberista*, in FIORE V., CASTAGNETO F., (curatori), *Recupero, valorizzazione, manutenzione nei centri storici: un tavolo di confronto interdisciplinare*, LetteraVentidue, Siracusa, pp. 288-291.
- PASQUARELLI ELISA (2016), *Tra normalità e demenza. Definizioni biomediche, rappresentazioni e vissuti del declino cognitivo in anzianità*, "AM. Rivista della Società italiana di antropologia medica", n. 41-42 / ottobre 2016, pp. 181-207.
- PIGLIAUTILE Martina - RAGNI Silvia - BARTORELLI Luisa - GIUBILEI Annalisa - BOCCARDO Mauro - LONGO Annalisa - MECOCCHI Patrizia (2016), "Partecipo anch'io: Percorsi museali per persone con demenza", "Geriatrics Extraospedaliera, organo ufficiale dell'associazione geriatri extraospedalieri", vol. XI, n. 3, 2016, pp. 4-8.
- PIZZA Giovanni (2004a), *Un nuovo modo di essere gramsciani*, "Antropologia Museale", anno III, n. 8, pp. 57-61.
- PIZZA Giovanni (2004b), *Tarantism and the politics of tradition in contemporary Salento*, chapter 8, in PINE Frances - KANEF Deema - HAUKANES Haldis (curatrici), *Memory, Politics and Religion. The Past Meets the Present in Europe*, Max Planck Institute for Social Anthropology, Halle Studies in the Anthropology of Eurasia, Lit Verlag, Münster, pp. 199-223.
- PIZZA Giovanni (2005), *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche del corpo*, Carocci, Roma.
- PIZZA Giovanni (2015), *Il tarantismo oggi. Antropologia, politica, cultura*, Carocci, Roma.
- PIZZA Giovanni (2017), *Margini*, "Antropologia Museale", anno 13, n. 37-39, 2015-2016, pp. 105-109.
- PIZZA Giovanni - RAVENDA Andrea F., *Premessa*, in G. PIZZA- A- F. RAVENDA (CURT.), *Presenze internazionali. Prospettive etnografiche sulla dimensione fisico-politica delle migrazioni in Italia*, n. 33-34 / ottobre 2012, pp. 11-12,

- RICCI Antonello - TUCCI Roberta (2006), *Immateriale*, “Antropologia Museale”, anno 4, n. 14, 2006, pp. 39-41.
- ROSATI CLAUDIO (2016), *Amico Museo. Per una museologia dell'accoglienza*, ANDREINI Alessandro - CLEMENTE Pietro - DE SIMONIS Paolo (curatori), Edifir, Firenze.
- SBARDELLA Francesca (2012), *Scrivere del sacro. Testi episcopali e monastici (Bretagna XIX-XX secolo)*, Clueb, Bologna.
- SELBERG Scott (2015), *Modern Art as Public Care: Alzheimer's and the Aesthetics of Universal Personhood*, “Medical Anthropology Quarterly”, vol. 29, n. 4, pp. 473-491.
- SEVERI Carlo (1993), *La memoria rituale. Follia e immagine del Bianco in una tradizione sciamanica amerindiana*, La Nuova Italia, Firenze.
- SEVERI Carlo (2004), *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino.
- SEVERI Carlo (2011), *Cosmologia, crisi e paradosso: lo spirito bianco nella tradizione sciamanica kuna*, in *Arte*, “Antropologia. Annuario diretto da Ugo Fabietti”, numero coordinato da Ivan BARGNA, anno XI, n.13, 2011, pp. 33-55.
- SEVERI Carlo (2017), *L'objet-personne. Une anthropologie de la croyance visuelle*, Éditions Rue d'Ulm, Paris.
- SOURIAU Paul (1909 [1893]), *La suggestion dans l'art*, Alcan, Paris.
- STENDHAL, (1919 [1826]) *Rome, Naples et Florence en 1817. Voyage en Italie*, ARBELKL Paul - CHAMPION Edouard (curatori), Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris.
- TUCCI Roberta (2002), *Beni demotnoantropologici immateriali*, “Antropologia Museale”, anno I, n. 1, 2002, pp. 54-59.
- VIGORELLI Pietro (2006), *La Capacitazione: un'idea forte per la cura della persona anziana ricoverata in RSA*, “Giornale di gerontologia”, 55, pp. 104-109.
- VIGORELLI Pietro (2010), *Il gruppo abc. Un metodo di autoaiuto per i familiari di malati Alzheimer*, Franco Angeli, Milano.
- VIOLI Alessandra (2004), *Il teatro dei nervi. Fantasma del moderno da Mesmer a Charcot*, Bruno Mondadori, Milano.
- ZEKI Semir (2007), *La visione dell'interno. Arte e cervello*, Bollati Boringhieri, Torino.

Scheda sull'Autrice

Maria Beatrice Costantini è nata a Terni il 12 febbraio 1989. Dottore magistrale in Antropologia culturale ed etnologia nel 2015 presso l'Università degli studi di Perugia, ha conseguito nel medesimo ateneo nel 2018 il diploma di specializzazione in beni demotnoantropologici presso l'omonima Scuola.

Riassunto

Il patrimonio culturale come cura pubblica: guarire la memoria nella Galleria nazionale dell'Umbria a Perugia

L'articolo affronta il tema della cura della memoria in Galleria nazionale dell'Umbria. Il patrimonio artistico può rivelare inattese potenzialità taumaturgiche, attivandosi

proprio a partire dalle forme di partecipazione sociale alle quali la medicina della mente e della persona anziana si è andata aprendo, anche grazie al dialogo operativo con le scienze sociali. La possibilità di trasformazione risiede nel processo artistico che si declina sul versante della seduzione e nei suoi effetti esperienziali ed emotivi, in una dimensione estetica che si riconnette interamente alla esperienza umana, restituendo la bellezza alla sua fonte originaria. Si tratta di efficacie che investono la dimensione dell'arte stessa, nella sua fattispecie di aura-religiosa e di macchina rituale.

Parole chiave: patrimonio culturale; memoria; cura pubblica; arte; museo; anziani; caregiver.

Résumé

Le patrimoine culturel en tant que soins publics: mémoire de guérison à la Galerie nationale d'Umbria à Perugia

L'article traite du thème des soins de la mémoire à la Galerie nationale d'Ombrie. Le patrimoine artistique peut révéler des potentialités thaumaturgiques inattendues, à commencer par les formes de participation sociale auxquelles la médecine de l'esprit et de la personne âgée a été ouverte, également grâce au dialogue constructif avec les sciences sociales. La possibilité de transformation réside dans le processus artistique qui décline du côté de la séduction et dans ses effets expérientiels et émotionnels, dans une dimension esthétique qui se reconnecte entièrement à l'expérience humaine, restituant la beauté à sa source originelle. Ce sont des outils efficaces qui investissent la dimension de l'art lui-même, dans son cas de machine à aura religieuse et rituelle.

Mots-clés: patrimoine culturel; la mémoire; soins publics; art; musée; les personnes âgées; fournisseur de soins.

Resumen

El patrimonio cultural como cura pública: memoria curativa en la Galería Nacional de Umbría en Perugia

El artículo trata sobre el tema de la atención de la memoria en la Galería Nacional de Umbría. El patrimonio artístico puede revelar inesperadas potencialidades taumaturgicas, a partir de las formas de participación social a las que se ha abierto la medicina de la mente y de la persona mayor, también gracias al diálogo operativo con las ciencias sociales. La posibilidad de transformación radica en el proceso artístico que declina por el lado de la seducción y en sus efectos experienciales y emocionales,

en una dimensión estética que se reconecta por completo a la experiencia humana, restaurando la belleza a su fuente original. Estos son eficaces que invierten la dimensión del arte en sí, en su caso de aura-religiosa y máquina ritual.

Palabras claves: patrimonio cultural; memoria; cuidado público; arte; museo; los ancianos; cuidadores.

Abstract

Cultural heritage as a public care: healing memory in the National Gallery of Umbria in Perugia

This article deals with the theme of memory care in the National Gallery of Umbria in Perugia. The artistic heritage can reveal unexpected thaumaturgical potentialities, starting precisely from the forms of social participation to which the medicine of the mind and the elderly person has opened up, also thanks to the operative dialogue with the social sciences. The possibility of transformation lies in the artistic process that is declined on the seduction side and in its experiential and emotional effects, in an aesthetic dimension that reconnects entirely to human experience, restoring beauty to its original source. These are efficacies that invest the dimension of art itself, in its case of aura-religious and ritual machine.

Keywords: cultural heritage; memory; public care; art; museum; Senior citizens; caregiver.