L'ecomuseo e il “quarto pilastro” del patrimonio. Tra *storytelling* e metanarrazione

Alessandra Broccolini - Daria De Grazia

The ecomuseum and the ‘fourth pillar’ of heritage. Between storytelling and metanarration

Abstract

In his volume *L'Ecomuseo singolare e plurale*, the ecomuseologist Hugues de Varine, drawing on the extensive variety of experiences that characterize ecomuseum projects, seeks to identify their foundational features by outlining three essential “pillars” that underpin community-based ecomuseum initiatives: territory, heritage, and community. This essay proposes an expansion of de Varine’s framework by introducing a fourth fundamental dimension of the ecomuseum experience — one that has thus far remained largely unexplored within anthropological discourse on place-based cultural initiatives. This “fourth pillar” is conceived as the discursive space, understood as the complex arena in which the ecomuseum engages with territorial narration. Through a critical examination of the role of storytelling in shaping spatial and institutional identities, and by exploring the relationship between the museum and discursive practices, the essay analyzes two case studies in which the narrative dimension — both territorial and metanarrative — emerges as particularly salient: the *Ecomuseo Casilino Ad Duas Lauros* in Rome and the *MOSS - Ecomuseo Diffuso di Scampia* in Naples.

Keywords: ecomuseum, ecomuseum projects, cultural heritage, storytelling, metanarration

1. Il museo come spazio discorsivo¹

I musei, sia tradizionali di collezione che di altra natura (interattivi, digitali, ecc.) sono sempre spazi discorsivi. Non c’è museo che non sia anche una narrazione dove, attraverso gli apparati materiali e immateriali, si comunica un progetto, che sia estetico, scientifico, evocativo, affettivo, memoriale, politico o critico. Per sua stessa natura il museo è dunque una sorta di testo, che costruisce senso attraverso una molteplicità di apparati, testuali (pannelli, didascalie, segnaletica, ecc.) e non testuali, di tipo estetico, iconografico, ecc. Per questa ragione esso è un vero e proprio dispositivo di comunicazione che per poter funzionare deve basarsi necessariamente su una molteplicità di linguaggi e di forme discorsive, anche laddove ciò che viene esposto si ritiene abbia un valore universale, indipendente da una mediazione interpretativa. Scriveva Pietro Clemente nel 1982 che: «nel museo -a torto ritenuto solo “collezione” di pezzi- operano modi di conoscere e di comunicare conoscenze» (Clemente 1982, cit. in Clemente 2004, 32).

---

¹ Il testo è frutto di una riflessione congiunta tra le due autrici; tuttavia, per la sua stesura, i paragrafi 1, 3, 4 sono da attribuire ad Alessandra Broccolini, i paragrafi 2, 5, 6 sono da attribuire a Daria De Grazia.

Anche quando il museo si è costruito su un modello di conoscenza scientifica, quindi di tipo ordinativo e classificatorio, è stata la narrazione scientifica a legittimarne l'autorità. Lo stesso museo d'arte comunica unicità e universalità della bellezza prodotta dal genio umano utilizzando sul piano simbolico una forma di comunicazione che fa uso di pratiche espositive dove viene enfatizzata la sua natura di museo-tempio, che sacralizza la centralità dell'oggetto attraverso bacheche e luci (cfr. Cameron 1971; cfr. Clemente 1996, 147ss.). Come osservava James Clifford, ogni museo è dunque «storicamente contingente» e non vive in un «regime di autenticità trascendente» (Clifford 1993, 23), ma è interpretazione e rappresentazione.

La consapevolezza della relazione stretta che lega il museo alla dimensione narrativa ha portato il campo della comunicazione museale a diventare un vero e proprio settore specialistico della museologia, dove oltre che sulle forme tradizionali della comunicazione museale (pannelli, didascalie e segnaletica) (Da Milano, Sciacchitano 2015) si riflette sempre più sull'importanza della narrazione, del cosiddetto storytelling nei beni culturali e nei musei, sia tradizionale che digitale (Bonacini, 2020; Costa, Cordera, Poulot 2022). Si sta infatti compiendo un passaggio, sempre più riconosciuto da molti, da un'epoca nella quale il museo era votato alla conservazione, ad una fase nuova, nella quale l'enfasi del museo è piuttosto sulla comunicazione, che si esprime in modalità sempre più sofisticate sul piano dei linguaggi e delle tecnologie (Lattanzi 2021).

La consapevolezza della relazione stretta che lega il museo alla dimensione narrativa esprime tuttavia una complessità teorica che a lungo è rimasta nascosta nella riflessione museale. Sono state da un lato le scienze sociali ad esprimersi con approcci critici sullo statuto della forma-museo, mentre a partire dagli anni '70, la *Nouvelle Muséologie* questa relazione l'ha teorizzata e messa in pratica come modello museale, aprendo alla "svolta narrativa" nei musei (Padiglione 2016). È stato infatti questo movimento museale di origine francese a rompere con il museo di collezione e a mostrare o la natura situata e retorico-discorsiva del museo (cfr. de Varine 2021). «Questo cambiamento di paradigma -osserva Vincenzo Padiglione- è avvenuto grazie all'assunzione e alla diffusione con grande rapidità di una postura interpretativa che si è manifestata spodestando nei musei un fare puramente ostensivo o classificatorio e indebolendo quella contrapposizione tra arte e scienza che rendeva reciprocamente impermeabili i due ambiti e i loro specifici linguaggi» (Padiglione 2016, 181).

Lo sviluppo della dimensione narrativa nei musei si inserisce nel più ampio contesto delle trasformazioni che hanno interessato la stessa definizione di patrimonio culturale, sia in ambito europeo che internazionale. Tali cambiamenti evidenziano un graduale superamento di una visione esclusivamente conservativa, intesa come tutela delle testimonianze del passato e delle eccellenze della creatività, verso una attenzione crescente per la dimensione sociale del patrimonio culturale intesa come manifestazione delle collettività (Lattanzi 2021; Baldin 2018, 595). Ad esprimere per primo questo mutamento è stato il campo museale dove, già a partire dagli anni '70, è

stata scardinata la concezione del “museo-tempio” (di collezione) per orientarsi verso la prospettiva di un “museo-forum” (Cameron 1971), inteso come spazio di espressione e di tensione tra differenti attori e soggettività. L’approccio teorico proprio della *Nouvelle Museologie* mette in questione, infatti, l’idea di un museo-contenitore, che conserva in forme egemoniche le eccellenze, aprendo il museo alla società, luogo di espressione della pluralità dei punti di vista, ma anche spazio critico, plurale, riflessivo, sociale, luogo di sperimentazione e di creatività (Padiglione 2008, 107).

In questa svolta un posto importante lo occupano i musei che “parlano” del territorio, musei locali identitari che hanno messo in valore memorie e storia dei luoghi, letti nelle trasformazioni radicali prodotte dall’impatto con la modernità. Nati da collezionismi poveri e per un bisogno di restituire memoria e dignità al mondo contadino e agropastorale, questi musei (spesso denominati “della civiltà contadina”) hanno rappresentato in Italia negli anni ‘70 e ‘80 del Novecento una forma museale nuova, che si è diffusa capillarmente nei paesi lungo tutto il territorio nazionale, scardinando il modello di museo dell’eccellenza ed aprendo questo ad una nuova funzione sociale, luogo di riconoscimento per una comunità e non più solo specchio di una élite (Lattanzi, Padiglione, D’Aureli 2015; Clemente 2021). Anche questa tipologia di musei ha avuto bisogno di una cornice narrativa che fornisse un senso ad oggetti poveri della quotidianità e ad allestimenti sobri. Questa componente narrativa in alcuni casi ha preso la forma didattico-scientifica del *museo-discorso* teorizzato da Cirese, in cui l’istituzione museale si configura come luogo di “racconto” dei risultati della ricerca (cfr. Cirese 1977; Clemente 1996) e altre volte, invece, è stata espressa in forma implicita e affidata alla forza evocativa e poetica degli oggetti – secondo la prospettiva del *museo-scenario* proposta da Clemente (cfr. Clemente-Rossi 1999; Clemente 2021). In entrambe le configurazioni espositive, tuttavia, si può riconoscere, seppure in forma non esplicita, una costruzione retorica eroica di un mondo del passato fatto di saperi, di manualità e di visioni magico-religiose (v. Lattanzi, Padiglione, D’Aureli 2015; Padiglione 2008).

2. Lo storytelling come performance narrativa di reinterpretazione del mondo

Da qui la necessità di inquadrare tali pratiche discorsive nel dibattito relativo al fenomeno dello storytelling. Il termine “storytelling”, da qualche decennio, ha invaso il discorso pubblico, declinandosi come “termine ombrello” volto a comprendere una vasta pluralità di fenomeni connessi all’atto del narrare (cfr. Perissinotto 2020). Il concetto, storicamente connesso ai diversi ambiti disciplinari che si occupano di oralità, si può definire come «the act of communicating an event (or sequence of events) to an audience, using words and/or physical movement» (Anderson 2011, 277).

Tuttavia, a partire dalla metà degli anni '90 dello scorso secolo, il termine ha acquisito una certa rilevanza nonché una diversa accezione nel contesto occidentale. Come è noto, la “svolta narrativa” (*narrative turn*), anche detta svolta testuale o linguistica, ha determinato un cambio di paradigma che ha coinvolto le scienze sociali e non solo. Il crollo e la decostruzione delle metanarrazioni che avevano caratterizzato il “moderno” (Lyotard 1981), e la conseguente e definitiva messa in luce della natura soggettiva, interpretativa e narrativa di ogni conoscenza (cfr. Geertz 1973; cfr. Ricoeur 1986; cfr. Sobrero 2009), hanno prodotto una ampia mole di riflessioni decostruzioniste che, non soltanto in ambito antropologico, hanno evidenziato i dispositivi retorici e narrativi che strutturano la costruzione della *otherness* (Gupta, Ferguson 1997) e delle “identità” (Clifford 1993, 2002) e la produzione stessa della conoscenza scientifica (cfr. Clifford, Marcus 1986). Da questo momento in poi, viviamo, dunque, sempre più in un “mondo narrato” e narrante (Sobrero 2009, 35), che riflette sulla «ossessione di narrare, il mondo e noi che siamo nel mondo» (ivi, 36); siamo entrati in quello che, in altri termini, lo scrittore francese Christian Salmon, nel fortunato saggio del 2010, ha definito il “Nuovo Ordine Narrativo”.

Di che si tratta? Come già accennato, la categoria di storytelling e, più in generale, il concetto di narrazione, sono andati incontro a una decisiva rimodulazione di senso che ne definisce l'uso nei più disparati settori della vita umana. Il termine “storytelling” ha acquisito, nel discorso pubblico, una accezione semantica rimodulata, che rimarca l'uso strumentale del narrare, quindi della pratica del racconto, per il raggiungimento di un fine ben determinato (cfr. Polletta 2006; Perissinotto 2020). Infatti, da circa due decenni, questa nozione è utilizzata in tutti quei campi di applicazione nei quali le tecniche e le strategie narrative del racconto acquisiscono mire specifiche, in ambito politico, aziendale, turistico, di “crescita personale” ecc. Tra i campi applicativi di maggiore interesse, in questa sede, ricordiamo lo storytelling del territorio e del paesaggio (cfr. Mastroianni, Oriolo, Vivona 2021) e lo storytelling museale e dei beni culturali (Hooper-Greenhill 2003; Bodo, Mascheroni, Panigada 2016; Dal Maso 2018; Costa, Cordera, Poulot 2022). Anche in questi contesti, infatti, la strutturazione di storie ha acquisito un ruolo sempre più centrale nella costruzione e nella rappresentazione di immaginari performativi e spesso trasformativi, proponendo degli universi narrativi entro cui il fruitore (che ne è, il più delle volte, co-produttore) si orienta, si identifica, e agisce. Un caso esemplare, riportato da Perissinotto (2020, 48-53), è quello della costituzione del *Department of storytelling* in seno all'amministrazione comunale di Detroit nel 2017: si tratta di una operazione inedita di *urban storytelling*, attraverso la quale si cerca di produrre una sorta di contro-narrazione o narrazione alternativa, che si affianca al discorso pubblico mainstream stigmatizzante che evidenzia crimine e disagio come i tratti urbani per eccellenza. Secondo Alessandro Perissinotto (ivi, 49):

«Un progetto di urban storytelling ha allora lo scopo principale di rendere fruibile e tangibile il patrimonio immateriale, di rendere evidenti e leggibili “le storie sinistre della città, le avventure, i vagheggiati romanzi”. Attraverso questo passaggio dall’immateriale al supporto materiale (o almeno elettronico), dal tangibile al non tangibile, le storie iniziano a svolgere il loro lavoro di salvaguardia del territorio e si trasformano in uno strumento di costruzione identitaria: le storie danno forma allo spirito del luogo, danno senso al paesaggio».

Un altro caso interessante è il progetto “Matera 2019 Storytelling”, promosso dall’amministrazione comunale nel contesto della candidatura della città come capitale europea della cultura. L’iniziativa, definita «un meccanismo innovativo di produzione culturale circolare» ha coinvolto sia i visitatori che gli abitanti della città, con lo scopo di raccontare le esperienze connesse all’evento (Capitale europea della cultura), raccontarne il percorso ed «avere una traccia dal basso dei mutamenti sociali e della percezione collettiva che l’evento determinerà»². In entrambi i casi, si tratta di pratiche di *rebranding* che si inseriscono entro retoriche rigenerative “partecipative”, che, attraverso lo storytelling “diffuso” tentano di produrre una rinnovata percezione identitaria del luogo strategicamente co-costruita, narrata coralmemente e composta di frammenti di storie.

Anche lo storytelling museale propone dei modelli “partecipativi” di narrazione, entro cui il fruitore offre il suo contributo interagendo con la narrazione espositiva o co-costruendola (cfr. Trocchianesi 2022; cfr. Bonacini 2020)³. Seguendo Raffaella Trocchianesi, in questo caso, attraverso lo storytelling, si progetta la relazione tra individuo e bene culturale, che prende forma tra spazio, oggetto esposto e visitatore e si declina «attraverso gli infiniti racconti possibili» (Trocchianesi 2022, 116). Anche in questo caso il dinamismo relazionale della narrazione è costitutivo dell’esperienza di fruizione e parallelamente costruisce la rappresentazione proposta, agendo in maniera trasformativa sul contesto.

In Italia, il neologismo è stato registrato da Treccani nel 2008, con la seguente definizione: «(story-telling), *s. m. inv.* Affabulazione, arte di scrivere o raccontare storie catturando l’attenzione e l’interesse del pubblico»⁴. Come si evince dalla definizione, è di fondamentale importanza l’aspetto legato alle strategie persuasive del racconto, che rimandano però alla connotazione negativa acquisita dal termine, spesso demonizzato come strategia al servizio di una adorniana mercificazione della

---

² <https://www.leggoscrivo.com/eyes-still-sleepy/> (consultato il 20/03/2025).

³ L’allestimento museale produce sempre un discorso sulle tematiche di cui tratta, in maniera più o meno consapevole, ma, in Italia, ad esempio, sono considerati *musei di narrazione* le esperienze progettuali di Studio Azzurro, che fanno «emergere un’idea di museo come habitat narrativo» (<https://www.studioazzurro.com/pubblicazioni/musei-di-narrazione-percorsi-interattivi-e-affreschi-multimediali/>, consultato il 20/03/2025).

⁴ [https://www.treccani.it/vocabolario/storytelling_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/storytelling_(Neologismi)/) (consultato il 20/03/2025).

narrazione, tra persuasione occulta, propaganda, disinformazione, controllo sociale ecc. Ci sembra necessario andare oltre questo immaginario banalizzante (cfr. Cosenza 2022; cfr. Perissinotto 2020) che associa alla pratica dello storytelling una concezione fantasiosa del racconto (*fabula*), incastrando la categoria in un binomio verità-menzogna.

In questa sede, seguendo le recenti riflessioni delle antropologhe linguistiche Elizabeth Falconi e Kathryn Graber (2019, 1), possiamo considerare lo *storytelling* come «a diverse set of narrative practices by which the crucial links between individuals, communities, and the language(s) they use are reaffirmed and reworked». Dunque, le narrazioni sono osservate in quanto pratiche, processi sociali e relazionali (Jedlowski 2000, 66) che producono rappresentazioni performative, dialogiche, condivisibili ed esperibili da gruppi. Michael Jackson ha messo in luce la dimensione di *empowerment* socio-culturale connessa allo storytelling, che ha definito come (2002, 15-18):

«a vital human strategy for sustaining a sense of agency in the face of disempowering circumstances. To reconstitute events in a story is no longer to live those events in passivity, but to actively rework them, both in dialogue with others and within one's own imagination [...] a coping strategy that involves making words stand for the world, and then, by manipulating them, changing one's experience of the world».

L'*empowerment* individuale o collettivo connesso alla forza del narrare deriva proprio dalla dimensione trasformativa, di reimmaginazione agentiva del mondo, di domesticazione del tempo, che lo storytelling produce. La narrazione territoriale può costruire cornici immaginative che ridefiniscono l'agency dei luoghi, reinterpretando le modalità di abitare un territorio, di immaginarlo e di relazionarsi praticamente ed affettivamente con esso. Non si tratta però di un'operazione aproblematica: chi può narrare una storia, cosa è possibile narrare, e per chi? È necessario riflettere intorno alle dinamiche di potere connesse al diritto di raccontare una storia (*story ownership*) (Shuman 2015), che definiscono un terreno di contesa, che a sua volta mette in luce le negoziazioni di potere tra ruoli istituzionali e non istituzionali in diversi contesti locali. E inoltre: che cosa viene raccontato, e come? Le (contro) narrazioni sono prodotte nell'interazione situazionale tra agency individuali e risorse culturali e memoriali di cui i soggetti dispongono. Secondo Alexander (2006), che recupera la citazionalità di Derrida (1990), mettendola in relazione con il modello drammaturgico turneriano (Turner 1985), e ripartendo dalla riflessione di Homi Bhabha (1994) intorno alla *mimicry*, si deve sottolineare che l'elaborazione di narrazioni contro-egemoniche richiede una incorporazione dei codici "dominanti", che sono risignificati e trasformati attraverso la narrazione stessa. In altri termini, narrazioni alternative a quella che consideriamo la narrativa dominante sono efficaci

«only insofar as they can “re-fuse” these increasingly disentangled elements. In a fused performance, audiences identify with actors, and cultural scripts achieve verisimilitude through effective *mise-en-scène*. Performances fail when this relinking process is incomplete: the elements of performance remain apart, and social action seems inauthentic and artificial, failing to persuade. Re-fusion, by contrast, allows actors to communicate the meanings of their actions successfully and thus to pursue their interests effectively» (Alexander 2006, 29).

Il processo di re-fusione (o risemantizzazione) degli elementi in campo si struttura intorno a pattern narrativi che prevedono l'utilizzo degli elementi tipici del racconto, che sono, solitamente identificati in: personaggio, azione, ostacolo, obiettivo. Gli studi intorno all'analisi delle strutture narrative e dei principi formali di queste spaziano dall'analisi della fiaba di Vladimir Propp (1966), passando per l'interpretazione levi-straussiana del mito (1964, tra gli altri), fino modello monomítico di Joseph Campbell (1949), che influenzerà tutti gli approcci applicativi connessi allo *storytelling* cinematografico e la maggior parte della manualistica odierna relativa ad altri campi di applicabilità (v. Field 1979; Vogler 1992; McKee 1997).

Ritornando alla dimensione dell'*empowerment* culturale individuale o di “comunità” connesso alla pratica dello *storytelling*, è possibile, attraverso l'analisi delle narrazioni in campo (cfr. Bourdieu 1993), osservare le riarticolazioni, le risemantizzazioni e le ri-fusioni dei termini del *discorso* (cfr. Foucault 1969). Lo *storytelling* dunque, come categoria, non definisce, come suggerito da alcuni, affabulazioni verticaliste rivolte a un pubblico passivo, ma, attraverso la pratica del *fare la narrazione*, può generare rappresentazioni innovative, orizzontali, che negoziano e rinegoziano i racconti in campo tra strategie e spazi di reimmaginazione tattica (de Certeau 2001). In questa sede ci riferiamo allo *storytelling* in quanto processo consapevolmente orientato in termini performativi (cfr. Turner 1974). Si sottolinea dunque l'accezione performativa della pratica narrativa, intesa come performance culturale (Singer 1961), dunque pubblica e condivisa, che si definisce in quanto atto creativo e trasformativo capace di produrre un «metacommento sociale» (Turner 1985, 144). Ciò che lo *storytelling* costituisce sono dunque nuove rappresentazioni interpretative in grado di rileggere e trasformare codici pre-esistenti, che declinano modalità diverse di autocomprensione sociale e agiscono sul mondo.

3. Il “quarto pilastro”: l'ecomuseo tra *storytelling* territoriale e metanarrazione

Nella ampia discussione che abbiamo visto svilupparsi sull'importanza della dimensione discorsiva del patrimonio culturale e in generale dello *storytelling* nella costruzione sociale della realtà, gli ecomusei si inseriscono pienamente, ma la loro

natura narrativa non è stata finora analizzata. Figli dei musei etnografici locali per la loro marcata vocazione territoriale e decolonizzante rispetto al sapere culturale dell'élite, ma anche antesignani della dematerializzazione del museo e della svolta sociale nei musei, gli ecomusei sono nati negli anni '70 del Novecento nel clima della Nuova Museografia di sviluppo francese ed hanno rappresentato la definitiva rottura nei confronti del museo-collezione. Alla base di questa nuova forma museale essi hanno proposto una visione partecipativa del patrimonio culturale -in tutte le sue fasi, dalla identificazione, alla progettazione alla gestione- e il rifiuto di una impostazione rigidamente disciplinare, che gli ecomusei stessi hanno contribuito a disgregare proponendo una concezione di museo aperta, plurale, strettamente integrata con il territorio e non limitata alla sola dimensione materiale.

Privo di una collezione esclusiva, dematerializzato e pensato per una gestione dal basso, il modello ecomuseale ha proposto forme di patrimonializzazione nuove e una valorizzazione più dinamica del patrimonio⁵, concepita sulle esigenze dei cittadini e sulle loro aspettative identitarie, e non come solo esito di una visione intellettuale esterna ai bisogni della comunità. Come è noto, sono stati Claude Henry Rivière e Hugues de Varine, promotori negli anni '70 del Novecento della Nuova Museologia, che, avendo come obiettivo quello di democratizzare il patrimonio culturale (Davis 1999), hanno formulato il concetto di "ecomuseo", sperimentandolo in contesti e forme differenti, sia urbani che rurali (Jalla 2011). L'ecomuseo propone dunque un "rapporto costruttivo", (Rivière 1985), un "patto" tra una comunità e il suo territorio, come lo ha definito Maggi (Maggi 2002). Date queste premesse, anche la ricerca si è sviluppata dentro questa relazione costruttiva, situandosi fin dall'inizio nella rete negoziale delle pratiche messe in capo dagli attori e operando in un campo fortemente dinamico dove la ricerca partecipa collabora attivamente con gli attori locali alla costruzione di un progetto condiviso (Maggi 2002; Broccolini, Padiglione 2016). Anche se tra le sue finalità c'è anche la valorizzazione di un territorio per un pubblico esterno, l'ecomuseo, infatti, ha come mission quella di coinvolgere in modo attivo gli abitanti di un territorio nella interpretazione e nella salvaguardia delle sue espressioni culturali.

La grande varietà di esperienze ecomuseali che si può osservare in Italia come in molti altri paesi del mondo (Francia *in primis*, ma anche Brasile, Messico, ecc.) rende impossibile individuare un modello omogeneo, ma fa guardare all'ecomuseo come un "progetto", o un "processo" (cfr. de Varine 2021, 53). In Italia gli ecomusei hanno riscosso un significativo interesse nell'ambito delle politiche culturali sia locali che regionali, trovando riconoscimento in specifiche normative regionali, tra cui spiccano quelle del Piemonte e delle Lombardia, le prime regioni a dotarsi di una legislazione specifica in materia. Sebbene non si disponga di dati ufficiali

---

⁵ La produzione scientifica dedicata agli ecomusei è particolarmente vasta; in questa sede ci si limiterà a richiamare alcuni contributi ritenuti fondamentali: Rivière 1985; de Varine 2005; Davis 1999; Maggi 2002; Vesco 2011; Jalla 2011.

sistematici⁶, si può rilevare come negli ultimi anni il settore ecomuseale italiano si sia mostrato particolarmente dinamico, promuovendo progettualità innovative e sviluppando forme di cooperazione in rete (il Manifesto Strategico del 2016⁷, la Piattaforma Internazionale Drops per gli Ecomusei e i Musei di Comunità o la Rete Ecomusei Italiani). Quest'ultima ha realizzato il primo censimento nazionale degli ecomusei, tra il 2017 e il 2022, un censimento che ha rilevato la presenza di 264 realtà che si definiscono come ecomusei⁸.

Ma quali sono i caratteri fondamentali che definiscono un ecomuseo? A questa domanda ha tentato di rispondere di recente lo stesso de Varine, il quale ha ricostruito la genesi dell'idea di ecomuseo, ma ha anche tentato di definirne i caratteri basilari (de Varine 2021). In *L'Ecomuseo singolare e plurale* de Varine ha infatti proposto quelli che egli identifica come i "tre pilastri" dell'ecomuseo (de Varine 2021, 153ss.), le componenti fondative dei progetti ecomuseali a base comunitaria, ovvero: un territorio di riferimento, un patrimonio (o più patrimoni materiali e immateriali) identificato come oggetto del progetto ecomuseale, e una comunità (o più comunità) portatrice e destinataria dell'ecomuseo.

La proposta avanzata da de Varine di definire quelle componenti essenziali dell'ecomuseo comuni a tutte le esperienze ecomuseali al di là della molteplicità delle forme, sollecita una riflessione sul legame che intercorre tra l'istituzione ecomuseale e lo spazio discorsivo che essa produce. Ma è una relazione che non è stata fino ad ora sufficientemente esplorata in quanto la quasi totalità della letteratura che ha interessato gli ecomusei si è soffermata sull'ecomuseo come un progetto culturale che interessa le politiche territoriali ed un nuovo modo di guardare allo sviluppo locale. È mancata quindi una seria riflessione sugli spazi retorici e discorsivi che lo hanno definito e che lo sostanziano nelle sue diverse esperienze.

Negli ecomusei, come si è detto, manca la base oggettuale ed espositiva del museo tradizionale perché anche laddove un ecomuseo incorpora un museo di collezione, esso non si esaurisce in un museo tradizionale ma definisce un progetto territoriale condiviso da una collettività che ha come riferimento dei patrimoni riconosciuti. Di conseguenza, ciò che caratterizza le realtà ecomuseali, oltre i "tre pilastri", è il "progetto" stesso (il suo "obiettivo prevalente" secondo de Varine), senza il quale territorio, comunità e patrimonio rimarrebbero elementi separati e privi di relazione. Tuttavia, questo progetto territoriale può svilupparsi unicamente come universo discorsivo. Per questa ragione, l'universo discorsivo narrativo (relativo al territorio, alla comunità e al patrimonio) assume negli ecomusei un'importanza ancora maggiore rispetto ai musei tradizionali, poiché la continuità che

---

⁶ L'unico riferimento istituzionale è rappresentato dal censimento ISTAT del 2018, che registrava la presenza di 69 ecomusei sul territorio nazionale.

⁷<http://www.ecomusei.eu/ecomusei/wp-content/uploads/2016/01/Documento-strategico.pdf> (consultato il 10/03/2025).

⁸ <https://sites.google.com/view/ecomuseiitaliani/chi-siamo> (consultato il 25/02/2025).

contraddistingue un territorio considerato nella sua globalità dal punto di vista storico, antropologico, paesaggistico, geografico, sociale, ecc., necessità di una struttura discorsiva, di una narrazione capace di mettere in relazione questa con i soggetti che lo promuovono attraverso il riconoscimento di un patrimonio. Ai “tre pilastri” di de Varine si aggiunge dunque a mio parere una quarta componente, costituita dalla costruzione retorica operata da un soggetto agente (Broccolini 2023) che si configura come una “comunità patrimoniale” (*heritage community*), secondo la definizione di questa che è contenuta nella *Convenzione Quadro sul Valore dell’Eredità Culturale per la Società* proposta dal Consiglio d’Europa nel 2005. Ogni ecomuseo è quindi anche costruzione di senso intorno ad uno spazio diffuso, territoriale, di vita, urbano e/o extraurbano, che si intende mettere in valore. E questa costruzione di senso diventa la sua forza comunicativa.

Tuttavia, negli ecomusei lo spazio narrativo spesso non si limita alla sola narrazione territoriale, perché il progetto ecomuseale si esprime spesso intorno a due diversi universi discorsivi. Uno di questi, già menzionato, è lo storytelling territoriale, che emerge dall’esigenza di “raccontare” le risorse culturali del territorio e di elaborare una rappresentazione di quest’ultimo sia per il soggetto collettivo che lo immagina, sia per interlocutori/visitatori esterni (ad esempio turisti e per finalità di marketing territoriale); una dinamica che rientra nei processi di costruzione retorica della località come parte delle politiche dell’identità (v. Appadurai 2001; Clifford 2002; Padiglione, Broccolini 2016). In questo primo caso la narrazione territoriale elaborata in ambito ecomuseale può attingere: a differenti prospettive a seconda delle competenze che vi intervengono (disciplinari o non disciplinari, geografiche, antropologiche, architettoniche ecc.), a diversi modelli di azione/conoscenza (scientifica, etica, ecc.) e a diverse possibili finalità (sociale, marketing territoriale ecc.). La narrazione può quindi definire il patrimonio attraverso assi spazio-temporali diversi e può imprimere visioni diverse su un territorio (di natura politica, estetica, antropologico-culturale, ambientale, multiculturale, antagonista, ecc.). Se guardiamo a questo spazio discorsivo definito dal progetto ecomuseale dal punto di vista della ricerca dobbiamo così porci una serie di domande. La prima riguarda il “come”; come viene costruita la narrazione di un territorio? Come vengono raccontate di questo territorio la complessità e le componenti culturali, materiali ed immateriali? Attraverso quale processo inventivo o riduttivo, o manipolativo? La seconda domanda riguarda invece il “chi”; a chi è destinato tale universo discorsivo: se al “noi” ecomuseale (la/le comunità), oppure ad un fruitore/osservatore esterno, secondo una logica di marketing territoriale o di turismo esperienziale (v. Calabrese, Ragone 2016; Ietri, Mastropietro 2020)? Inoltre, quali trasformazioni la narrazione produce e quali frizioni esprime o nasconde? Quali sono le ricadute che l’elaborazione narrativa dello spazio locale produce sul “senso del luogo” (Feld, Basso 1996) e sulle pratiche di azione territoriale?

Il secondo universo discorsivo possiamo definirlo “metanarrativo” (Broccolini 2023) perché va al di là dello storytelling territoriale; non si configura come una narrazione del territorio di riferimento, ma costituisce la cornice di senso all’interno della quale si iscrive lo stesso progetto, quel “noi” che racconta la mission ecomuseale, le motivazioni politico-culturali che ne hanno orientato l’azione e le scelte, e non si riferisce allo specifico territorio. Spesso questa dimensione metanarrativa si esprime attraverso un linguaggio che si basa sul lessico delle convenzioni internazionali sui patrimoni culturali e utilizza il linguaggio di de Varine. È in questo secondo spazio narrativo situato che si costruisce lo storytelling territoriale, entro cui la “comunità” ecomuseale – intesa come il soggetto collettivo che ne è stato fondatore - mostra una piena consapevolezza della dimensione politico-situata del progetto, nonché della sua rilevanza ai fini della partecipazione, valorizzazione e inclusività del patrimonio culturale, sia materiale che immateriale. In questa prospettiva entrambe le convenzioni internazionali, la *Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale* approvata dall’UNESCO nel 2003 e la *Convenzione Quadro sul Valore dell’Eredità Culturale per la Società* del Consiglio d’Europa (2005) hanno evidenziato in maniera prioritaria la tematica della partecipazione delle “comunità”; nello specifico la convenzione europea ha affermato con maggiore forza il ruolo centrale del patrimonio culturale quale strumento per la realizzazione di una democrazia culturale piena. Sempre l’UNESCO, con la *Raccomandazione del 2015 (Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in the Society)*, ha inoltre evidenziato la vocazione partecipativa dei musei come elemento centrale e costitutivo della loro funzione sociale.

L’incidenza esercitata da questo paradigma patrimoniale prodotto dalle convenzioni internazionali e dalle teorie ecomuseali non lo vediamo solo sul piano dell’agire locale per orientare politiche culturali, ma anche sul piano immaginativo nel momento in cui esso diventa metanarrazione per i singoli progetti ecomuseali. Questa metanarrazione, che può dare luogo ad un linguaggio standardizzato e omologante (forse l’unico reale elemento comune alle esperienze ecomuseali), non influisce tuttavia solo sui soggetti destinatari e portatori dei progetti nel loro agire locale, ma dà forma anche alle relazioni tra soggetti e tra esperienze ecomuseali diverse, perché crea una base immaginativa comune nella quale riconoscersi e sulla quale fare “comunità”. È forse questa una delle ragioni della capacità dell’universo ecomuseale di articolarsi in progetti di rete e di esercitare azioni di politica culturale in interlocuzione con il contesto internazionale, a differenza di quanto è accaduto con i musei etnografici locali, i quali appaiono più irrelati tra loro e nel tempo meno capaci di muoversi in rete, ma anche meno dipendenti da un metadiscorso comune. Esiste dunque un “quarto pilastro”, volendo ampliare la distinzione di de Varine, che svolge una funzione di raccordo sia tra comunità, territorio e patrimonio, ma anche tra le diverse proposte ecomuseali, consentendo tra queste un riconoscimento all’interno

di un orizzonte politico comune. Gran parte dei progetti ecomuseali -siano essi promossi da attori istituzionali o espressione di attivismo territoriale- aderisce dunque ad un orizzonte di senso (narrativo), che si muove consapevolmente entro una dimensione di politica territoriale fondata su principi di partecipazione e inclusione sociale e di sviluppo sostenibile. Molto spesso, infatti, l'universo discorsivo degli ecomusei si struttura a partire da uno spazio narrativo intorno al patrimonio che dialoga con l'universo delle convenzioni e degli strumenti internazionali (ICOM, FARO, UNESCO). Ma su questo metalinguaggio ecomuseale e sulle relazioni tra i diversi piani che esso comporta -internazionale, nazionale, locale- non sono state ancora sviluppate ricerche etnografiche, così come è stato fatto per altri campi (v. Palumbo 2003).

Una rapida analisi degli universi discorsivi contenuti in alcune leggi regionali sugli ecomusei può mostrare con maggiore chiarezza la cornice metanarrativa di cui si sostanzia il "quarto pilastro". E come casi possiamo prendere quelli della Regione Lazio e della Regione Campania in un raffronto con la legislazione della Regione Piemonte, che è stata la prima regione in Italia ad aver varato una legge sugli ecomusei (1995; poi riformulata nel 2018). La scelta dei due contesti regionali è motivata dal fatto che i due casi di ecomusei che prenderemo in esame nelle pagine che seguono provengono da Lazio e Campania e che si tratta di due leggi regionali recenti (2017 Regione Lazio e 2023 Regione Campania).

Nella Regione Piemonte, rispetto alla prima formulazione della legge del 1995, che si muoveva in un orizzonte discorsivo tutto orientato alla conservazione e alla ricostruzione degli ambienti di vita, della cultura materiale e del patrimonio (sono questi i termini predominanti), la legge successiva del 2018⁹ mostra un chiaro orientamento metanarrativo in termini devariniani e definisce gli ecomusei come «strumenti culturali di interesse generale e di utilità sociale orientati a uno sviluppo locale sostenibile, volti a recuperare, conservare, valorizzare e trasmettere il patrimonio identitario, culturale, sociale, ambientale, materiale e immateriale di un territorio omogeneo, attraverso la partecipazione delle comunità locali in tutte le loro componenti». Il loro fine inoltre è quello di adottare «logiche di rete e processi partecipati» e di «orientare lo sviluppo futuro del territorio verso una sostenibilità ambientale, sociale ed economica fondata sulla responsabilità collettiva degli abitanti, della società civile e delle istituzioni, funzionale alla costruzione e alla rivitalizzazione di reti di attività e servizi».

Nella legge del Lazio¹⁰, che è di poco precedente alla riformulazione della Regione Piemonte, ma che ha avuto un lungo inter normativo, tra le principali finalità degli ecomusei si menzionano quella di «a) favorire nella comunità, intesa come custode del patrimonio e del cambiamento, lo sviluppo del sentimento di

---

⁹ Legge Regionale n. 13, 3 agosto 2018, *Riconoscimento degli ecomusei del Piemonte*.

¹⁰ Legge Regionale 3, 11 aprile 2017, *Riconoscimento e valorizzazione degli Ecomusei regionali*.

partecipazione alla vita del territorio: b) orientare lo sviluppo del territorio in una logica di sostenibilità ambientale, economica e sociale, di responsabilità e di partecipazione dei soggetti, pubblici e privati, e dell'intera comunità locale; c) valorizzare la diversità e la complessità dei patrimoni culturali locali che si esprimono nelle memorie e nei segni storici, nei saperi e nel saper fare locali, nella specificità del paesaggio anche di interesse ambientale e archeologico a vocazione agricola, faunistica e floristica, favorendo l'integrazione tra habitat naturale ed economia sostenibile e promuovendo il patrimonio storico ed archeologico regionale; d) contribuire a rafforzare il senso di integrazione e di appartenenza delle identità locali, in chiave dinamico-evolutiva, attraverso il recupero delle radici storiche e culturali delle comunità». L'enfasi della legge è quindi posta sulle "comunità", che vengono indicate come custodi del patrimonio e del cambiamento, delle quali l'ecomuseo deve favorire la partecipazione in vista di uno sviluppo sostenibile e di un rafforzamento della responsabilità sociale. Lo stesso senso di integrazione e di appartenenza [della comunità] è declinato in una chiave dinamico-evolutiva e non conservativa o esclusiva. Anche la legge della Regione Campania¹¹, che richiama nel linguaggio la legge piemontese del 2018, menziona (ma con minore enfasi) la partecipazione delle "popolazioni" (in questo caso il termine "comunità" è sostituito da "popolazione"), favorendo processi partecipativi e "logiche di rete" e ponendo l'accento sui patrimoni culturali immateriali e sull'Inventario del Patrimonio Culturale Immateriale Campano (IPIC) istituito nel 2017¹². Rispetto al museo locale, in termini ideativi e normativi l'ecomuseo pare essersi costituito secondo modalità metanarrative omogenee al discorso devariniano, pur concretizzandosi in forme molto differenti, tanto da fare dire a Daniele Jalla che si tratta di un "mot valise", un termine "attaccapanni", buono per qualsiasi progetto territoriale (Jalla 2011).

4. Racconto e contro-racconto nell'esperienza dell'Ecomuseo Casilino Ad Duas Lauros

La storia dell'Ecomuseo Casilino ha inizio nel 2010 a Roma ed è una storia emblematica (Broccolini, Padiglione 2017) che mostra come i processi di patrimonializzazione che dal basso stanno investendo i territori urbani ed i suoi cittadini possano connettersi a momenti di emergenza, a lotte, a movimenti sociali collettivi. Ma soprattutto, è una storia che mostra l'importanza che riveste il "quarto pilastro", lo storytelling territoriale che ha aperto a nuove forme di immaginazione del territorio, che in questo caso hanno dato vita ad una nuova "comunità patrimoniale" ecomuseale, quella dell'Ecomuseo Casilino. Il progetto ecomuseale

---

¹¹ Legge regionale 13, 5 luglio 2023, *Riconoscimento e promozione degli ecomusei della Campania*.

¹² Legge regionale n. 38, 29 dicembre 2017.

nasce nello specifico intorno ad una protesta avviata da un gruppo di cittadini del quartiere di Tor Pignattara nel Municipio V di Roma che voleva opporsi ad una minaccia rappresentata da un progetto di cementificazione di un'area verde situata nella periferia est della città, proposta da un gruppo di privati e avallata dal Comune. Questo episodio può essere interpretato come una tappa significativa nel processo di trasformazione dei comitati e delle associazioni di quartiere, i quali si sono progressivamente orientati verso nuove forme di progettualità culturale. Da tale percorso è emersa, infatti, una “comunità di eredità” consapevole, formata da cittadini mossi da una “coscienza di luogo” e da un rinnovato impegno culturale nei confronti del proprio spazio vitale.

Ci troviamo in una periferia storica romana (Ficacci 2022), un pezzo di Roma nato fuori dalle mura storiche ad inizio Novecento da migrazioni interne dal centro sud. Siamo nelle nuove aree di edilizia spontanea¹³ di Tor Pignattara, della Marranella e di Villa Certosa, che come molte altre nascevano insieme ai borghetti spontanei per contenere la massa di lavoratori, operai, ferrovieri, e dei molti precari che dalle altre regioni italiane si riversavano nella Capitale. Negli anni il quartiere si è sviluppato “a macchia di leopardo”, con larghe fasce di sottoproletariato, ma anche di piccola borghesia. L'urbanizzazione priva di piano regolatore ha determinato una progressiva erosione di porzioni della cosiddetta “campagna romana”, sistematicamente sottratte al paesaggio verde per essere destinate alla costruzione e all'urbanizzazione. Attualmente, ciò che resta di tale spazio verde è un'unica area non edificata, il Comprensorio Casilino “Ad Duas Lauros”. Si tratta di una porzione di spazio costituito da diversi frammenti di verde residuo, scampati alla pressione edificatoria e distribuiti in modo discontinuo tra le zone abitate, per un'estensione complessiva di circa 140 ettari, in parte di proprietà pubblica, ma per la maggioranza appartenenti a soggetti privati.

Il quartiere è anche ricco di permanenze archeologiche e paesaggistiche poco visibili, le Catacombe dei Santi Marcellino e Pietro, le terze catacombe di Roma per estensione, il Mausoleo di S. Elena, madre di Costantino (dal quale prende il nome il quartiere, la “Torre delle Pignatte”, così chiamato dai vecchi abitanti). Ma negli anni il territorio si è trasformato. Negli anni Ottanta molti dei vecchi abitanti se ne sono andati perché il quartiere ha iniziato a soffrire di problemi di piccola criminalità e di un certo degrado urbanistico, mentre negli anni Novanta è stato popolato da numerose comunità migranti, soprattutto bangladesi e cinesi, che lo hanno scelto come quartiere di residenza (qualcuno ha rinominato il quartiere *Banglatown*) (Broccolini 2014) soprattutto per il basso costo degli affitti dovuto alle condizioni spesso precarie degli immobili. Ma nell'area vivono anche molti studenti, vista la relativa vicinanza con la

---

¹³ I “borghetti” erano quegli insediamenti abusivi che, a differenza delle borgate “ufficiali” realizzate a Roma in epoca fascista, erano costituite spesso da baracche e abitazioni di fortuna, dove abitava la “povera gente”; aree spesso prive dei servizi essenziali, hanno lasciato una traccia visibile in molte aree della periferia “storica” di Roma (v. Ferrarotti 1970; Martinelli 1990).

città universitaria della Sapienza. Tali dinamiche insediative hanno dato origine a un quartiere caratterizzato da una marcata eterogeneità socio-culturale, abitato da un insieme di cittadini provenienti da oltre cinquanta diverse nazionalità, da diverse regioni italiane (soprattutto dal centro sud) e con differenti professioni di fede (islam, induismo, chiese pentecostali, buddismo, cristianesimo). Una configurazione che corrisponde a ciò che Steven Vertovec (2007) definisce come “superdiversità”, ovvero una forma complessa di diversificazione che si manifesta nei contesti urbani contemporanei, come effetto dei processi migratori nel mondo globale.

La storia sottoproletaria del quartiere, la sua eterogeneità sociale e la presenza di comunità migranti ha determinato forti stereotipi negativi e una narrazione a senso unico, quella di un quartiere a rischio conflitto sociale sull’esempio delle “banlieue” parigine. In passato considerato un quartiere periferico e “altro” rispetto al centro di Roma, luogo di insediamento di una popolazione in condizioni di povertà proveniente dalle aree povere della penisola (i “borghetti” dove Pier Paolo Pasolini ambienta alcune scene di film come *Accattone*), poi come luogo preso “d’assedio” dall’Islam (Broccolini 2011), per decenni, a partire dagli anni 2000, la stampa ha costruito narrative negative su Tor Pignattara raccontandolo come un quartiere dilaniato da conflitti tra vecchi e nuovi abitanti, da delinquenza e da regole infrante. Siamo quindi in presenza di una narrazione territoriale negativa che ad inizio anni 2000 domina il quartiere e ne condiziona scelte abitative e costo degli immobili.

La storia ecomuseale ha inizio alla fine del 2009¹⁴. Sono gli anni della Giunta di destra di Gianni Alemanno quando il Comune di Roma accoglie la cancellazione di un vincolo paesaggistico che gravava sul Comprensorio Casilino da parte del TAR Lazio dopo un ricorso presentato anni prima dal Consorzio “Centro Direzionale Casilino”, un gruppo di proprietari dei terreni del Comprensorio, che sull’area aveva dei progetti di edificazione per diversi milioni di metri cubi. In quel momento erano due le realtà civiche che incarnavano la voce degli abitanti, il Comitato di Quartiere di Tor Pignattara e l’Osservatorio Casilino¹⁵, le quali prendendo coscienza della gravità della decisione del Comune, che avrebbe aperto alla cementificazione dell’unica area verde del quartiere, decidono di sviluppare un progetto alternativo alle consuete proteste attuate dai comitati di quartiere, per fare sentire la loro voce contro le politiche speculative che hanno caratterizzato la Capitale. La scelta fu quella di elaborare una proposta diversa, del tutto nuova per la città, fondata questa volta su un

---

¹⁴ La proposta ecomuseale e la partecipazione attiva nel progetto dell’Ecomuseo Casilino nasce per chi scrive all’interno di una ricerca *engaged* di lungo periodo sviluppata fin dal 2007, incentrata sulle retoriche dell’appartenenza e sui processi di localizzazione da parte delle comunità migranti nel quartiere di Tor Pignattara, in seguito estesa ai processi di patrimonializzazione conseguenti all’avvio del progetto ecomuseale (Broccolini, 2011; 2014).

¹⁵ L’ Osservatorio Casilino è una realtà composita, costituita da un insieme di associazioni e di comitati del Municipio, nata nel 2008 avendo come fine quello di monitorare lo stato “di salute” del Comprensorio Casilino (www.osservatoriocasilino.it)

diverso immaginario, dove era il patrimonio culturale (questa volta della periferia e non del ben più noto centro) ad essere proposto come alternativa ad un modello di sviluppo che per decenni si era basato sul “mito” del cemento e sull’ideale tutto modernista della “riqualificazione” delle periferie urbane dal degrado. In contrasto con tale paradigma, venne formulata l’idea di costituire un Ecomuseo sul territorio, concepito come spazio condiviso per il riconoscimento e la valorizzazione delle molteplici forme di patrimonio culturale — ambientale, archeologico, antropologico e urbanistico. Tale approccio rappresentava una nuova modalità di lettura del territorio, non più ancorata esclusivamente all’urgenza di risposte a bisogni materiali (come il verde pubblico, i servizi o l’abitare), ma finalizzata a restituire, in forma partecipata, un significato positivo e una prospettiva progettuale a un’area che sempre più la strumentalizzazione mediatica aveva etichettato in termini di degrado e di “scontro” tra culture.

Si è trattato quindi di un processo/progetto di “patrimonializzazione” – l’Ecomuseo Casilino- che è nato dentro i movimenti di base e che negli anni -circa dieci- ha maturato una proposta di salvaguardia, di ricerca e di valorizzazione delle diverse forme di patrimonio culturale identificate dai cittadini nel quartiere, archeologiche, ambientali, urbanistiche, storiche, antropologiche. Nel tempo la “comunità di eredità” che si è costituita intorno al progetto ecomuseale, ha ampliato la sua visione progettuale estendendo progressivamente il proprio raggio d’azione, fino ad includere elementi espressione della dimensione contemporanea, come ad esempio le nuove comunità migranti dal mondo, l’arte pubblica, i luoghi di culto, le gallerie d’arte, i luoghi della socialità, le attività commerciali, i luoghi del cinema e l’ampia offerta gastronomica dal mondo.

Negli anni il progetto ecomuseale si è consolidato portando alla costituzione di una associazione specifica intorno al progetto di un ecomuseo (l’Ecomuseo Casilino¹⁶), espressione dell’emergere di un nuovo soggetto patrimoniale, autonomo, ma in costante interlocuzione con l’articolata rete delle realtà associative territoriali. È in questo contesto che ha preso forma una specifica rappresentazione immaginativa del territorio e del suo patrimonio culturale, sviluppata da cittadini che, attraverso l’attivazione di relazioni, incontri e pratiche condivise, hanno costruito una nuova modalità di appropriazione degli spazi urbani, riconoscendo nel quartiere una risorsa culturale orientata a immaginare il futuro. Da quel momento il territorio è stato percorso - non senza conflittualità - da importanti sollecitazioni culturali e progettualità ampie, trasversali e ibride che hanno visto la nuova “comunità ecomuseale”, insieme a molte altre realtà, protagonista delle politiche culturali in quello spazio urbano. Dal 2011 ad oggi sono state numerose le iniziative organizzate dall’Ecomuseo Casilino, tra ricerca, impegno politico e valorizzazione. Fondamentale è stato il dialogo con alcune istituzioni, in primis il Comune di Roma e il Ministero

---

¹⁶ www.ecomuseocasilino.it (consultato il 20.02.2025).

della Cultura, con i quali l'ecomuseo ha stipulato alcune convenzioni, come anche con alcune università (Sapienza, Roma Tre, la Scuola di Specializzazione in Beni demoetnoantropologici dell'Università Sapienza di Roma, ecc.) ma ha anche portato avanti un continuo lavoro con le scuole del territorio e un dialogo permanente con le comunità migranti. Tra i progetti sviluppati c'è stata la partecipazione al progetto *IMP-Intangible Museum Project*, finanziato da *Creative Europe* e coordinato da una ONG belga negli anni 2017/2019¹⁷, l'istituzione delle Giornate del Territorio¹⁸, l'avvio di un censimento partecipativo delle risorse culturali, materiali e immateriali, presenti nel territorio individuando gli assi disciplinari significativi (archeologico, urbanistico, storico, antropologico, artistico, ecc.) attraverso i quali sono state prodotte mappe condivise e percorsi su tutto il territorio ecomuseale¹⁹, e successivi progetti dedicati ai patrimoni delle comunità migranti (*CoHeritage* e *Patrimoni Interculturali Quotidiani*) realizzati tra il 2018 e il 2025, che hanno lavorato sulle pratiche culturali espresse dalle comunità di origine straniera che vivono la periferia est di Roma²⁰. Infine nel 2019 l'Ecomuseo Casilino viene inserito nell'elenco degli ecomusei di interesse regionale del Lazio, sulla base della legge regionale 3/2017, *Riconoscimento e valorizzazione degli ecomusei regionali*²¹ e nel 2024 viene riconosciuto prima come Organizzazione non Governativa (NGO) dall'UNESCO per il patrimonio Immateriale nel Municipio V di Roma²² e in seguito come Comunità patrimoniale ai sensi della Convenzione di Faro (*Convenzione Quadro sul Valore dell'eredità culturale per la società*).

Questa breve storia dell'Ecomuseo Casilino apre a una serie di interrogativi riguardanti il ruolo assunto dall'universo discorsivo e dallo "storytelling territoriale" nei processi di trasformazione che hanno interessato il territorio e accompagnato la genesi del progetto ecomuseale. Accanto ai "tre pilastri" indicati da de Varine (2021), che sono stati individuati dall'ecomuseo – ovvero un "territorio" (che era stato già oggetto di narrazioni negative nell'immaginario urbano), una "comunità" (costituita da un insieme di residenti nel quartiere di diversa provenienza) ed un "patrimonio" (inteso come insieme di elementi archeologici, urbanistici, storici, ambientali, relazionali, culturali, ecc.) - un ruolo rilevante nella costruzione del progetto ecomuseale lo ha avuto proprio il campo discorsivo, sviluppatosi attraverso una contro-narrazione della rappresentazione stereotipica negativa di un quartiere che per

¹⁷ <https://www.ichandmuseums.eu/en/about/about-imp> (consultato il 20.02.2025).

¹⁸ <https://www.ecomuseocasilino.it/giornate-del-territorio-2019/> (consultato il 20.02.2025).

¹⁹ <https://www.ecomuseocasilino.it/i-percorsi/> (consultato il 25.02.2025)

²⁰ <http://www.ecomuseocasilino.it/coheritage/2018/02/20/il-progetto-co-heritage-2018/>(cons. 20.02.2025); <https://www.ecomuseocasilino.it/patrimonio-interculturali-quotidiani/p-i-quo/> (cons. 20/02/2025).

²¹ <https://www.consiglio.regione.lazio.it/consiglio-regionale/?vw=leggiregionalidetail&id=9309&sv=vigente> (cons. 01/04/2025). Per il regolamento regionale: <https://www.regione.lazio.it/regolamenti-regionali-testo-coordinato/regolamento-regionale-7-agosto-2024-n-7/09082024> (cons. 01/04/2025).

²² <https://www.ecomuseocasilino.it/cose-lecomuseo-casilino/storia-del-progetto/> (cons. 20/02/2025).

decenni era stato collocato al margine della città, non solo dal punti di vista della sua collocazione spaziale, ma anche simbolica.

Quale ruolo ha avuto dunque l'universo discorsivo prodotto da una esperienza di cittadinanza attiva nel ribaltare attraverso contro-narrazioni efficaci l'immagine dominante di una periferia degradata che il quartiere si portava dietro? Sono state narrazioni capaci di incidere sul "restare" da parte dei vecchi abitanti, rispetto allo svuotamento degli anni precedenti? Possiamo affermare che l'attrattiva che il quartiere ha progressivamente acquisito a partire dagli anni Dieci del Duemila è stata determinata dalle narrazioni costruite dall'ecomuseo, congiuntamente ad altri attori locali, attraverso il tessuto discorsivo sviluppato nel tempo? Se questo lembo di periferia, se questo "margine" apparentemente senza storia, ha prodotto un ricco tessuto associativo che negli anni ha iniziato a valorizzare la complessità della quale era portatrice, lo ha fatto soprattutto raccontando la sua storia. In questo modo ha attirato progetti, ha attirato voglia di restare (Teti 2022) e anche voglia di "arrivare", diventando un centro di propulsione di grande vitalità culturale e sociale.

Nel corso di questo processo, l'ecomuseo ha svolto un ruolo significativo, sia attraverso l'attivazione di un articolato insieme di iniziative orientate alla valorizzazione delle diverse forme del patrimonio culturale e coinvolgendo cittadini e cittadine di origine migrante — sia soprattutto, attraverso un'operazione di rovesciamento delle narrazioni dominanti. Ha saputo, infatti, costruire uno "*storytelling* territoriale" incisivo sul piano narrativo, capace di proporre una nuova chiave di lettura, alternativa a quella fondata sul degrado, valorizzando invece la ricchezza derivante dalla complessità culturale e dalla condizione di "superdiversità".

L'importanza dell'universo discorsivo, del racconto territoriale e comunitario non si limita al solo effetto di inversione simbolica di un "senso del luogo" (Feld, Basso 1996), ma diventa un atto politico, un prendere voce, un rivendicare un diritto a farsi protagonisti e portatori della propria narrazione territoriale. Claudio Gnessi, cofondatore dell'Ecomuseo Casilino e suo attuale promotore individua, infatti, proprio nel racconto l'attività centrale dell'esperienza ecomuseale e sottolinea l'importanza "politica" del narrare, del prendere voce, come comunità intorno alla identificazione e gestione del proprio patrimonio culturale:

«Tirare fuori il racconto consente alle comunità innanzitutto di essere protagoniste perché sono loro che raccontano sé stesse e raccontano il loro rapporto con il territorio; in secondo luogo, fa sì che tutta l'attività di ricerca sia una attività che aumenta il racconto, lo rende più ricco, più vario. Tutta l'attività di ricerca si trasforma in ultima analisi nel fatto che per esempio la comunità cinese può raccontare quello che fa, la comunità bangladesese può raccontare quello che fa e noi possiamo raccontare come terzo soggetto quello che loro fanno. È il racconto la cosa fondamentale. [...] Il nostro cammino è stato proprio questo. Noi siamo partiti come persone non esperte, almeno la maggior parte di noi, come persone non esperte che

dovevano costruire il racconto di sé stesse. Il nostro lavoro è stato quello di costruire un racconto così forte che diventasse istituzione. E adesso il fatto che siamo stati riconosciuti dall'UNESCO, che siamo stati riconosciuti dalla Convenzione di Faro, significa che noi siamo diventati istituzione. Quindi adesso quando noi andiamo a parlare nei municipi, nel comune, nei convegni, noi andiamo lì, ci mettiamo la maglietta “strana” e diciamo, noi siamo quelli che mettono in discussione tutto quello di cui voi parlate. E lo facciamo non perché siamo cattivi, brutti, strani, lo facciamo perché siamo un'istituzione diversa. È una rivendicazione anche di un orgoglio della diversità. Non siamo la stessa cosa; siamo un'altra cosa. E questa cosa piace alle persone e aiuta anche lo sviluppo locale. Perché le persone sono alla ricerca di qualcosa che sia il più autentico possibile e il più distante possibile da un racconto fatto da altri [...] Sul piano della parola i complessi di subordinazione vengono meno perché, quando si parla di sé stessi non c'è una parola esperta e una parola non esperta; c'è una parola cosciente, perché io so le cose in quanto membro del gruppo, in quanto membro di, leader di, parte di; quindi, so di sapere. Ma non è importante che io sia esperto, che io abbia l'accademia dietro di me, che abbia un titolo, no»²³.

Non è stata tuttavia solo la narrazione territoriale a costituire la cornice discorsiva che ha costruito il progetto territoriale nell'arco di un decennio, infatti, l'Ecomuseo ha operato anche sul piano della “metanarrazione” ecomuseale, facendo propri, con efficacia, competenza e originalità, i codici discorsivi della “filosofia” ecomuseale. Ha posto al centro del proprio intervento una concezione sociale del patrimonio e tematiche quali la necessità di una partecipazione attiva dei cittadini, l'importanza dell'inclusione sociale attraverso il patrimonio, e l'idea di una comunità come soggetto di cura, dando forma, anche in questo ambito, a un solido impianto immaginativo — oltre che operativo — incentrato su pratiche collettive di intervento *per e all'interno* di un territorio che, fino a pochi anni prima, la narrazione mediatica aveva confinato a spazio marginale e residuale della Capitale da fare “risorgere” solo attraverso progetti di edificazione.

Possiamo forse dire che è proprio nel successo della contro-narrazione prodotta dall'Ecomuseo Casilino, nella forza del suo prendere voce, che si può interpretare il successo del paradigma partecipativo. Se è difficile, infatti, valutare la reale capacità di un soggetto territoriale di produrre politiche culturali inclusive e forme efficaci di partecipazione sociale e culturale, al di là della reale capacità che ha avuto l'Ecomuseo di aggregare nei suoi progetti altri soggetti, la questione rilevante in questo contesto riguarda il rapporto tra cornice discorsiva e partecipazione, ovvero comprendere se condividere una (contro)narrazione e una rinnovata cornice immaginativa sul territorio, così come è stata delineata, rappresenti una forma di partecipazione effettiva. A giudicare dal modo in cui i media hanno iniziato a parlare

---

²³ Conversazione del 18.03.2025.

del quartiere negli ultimi dieci anni invertendo retoriche mediatiche precedentemente centrate su degrado e conflitto sociale. sembrerebbe proprio di sì. Ed in queste nuove narrazioni del quartiere un ruolo centrale lo ha avuto proprio il lavoro dell'Ecomuseo con il suo universo discorsivo, che ha ribaltato l'immagine del vecchio quartiere stigmatizzato. Un processo che ha generato in una fascia di residenti (soprattutto nuovi abitanti) un nuovo "senso del luogo", una nuova volontà di partecipazione e stimolato nuovi arrivi. Come si evolverà questo processo e a quali rischi andrà incontro (ad esempio di "gentrificazione") lo si potrà valutare solo nel lungo periodo a venire.

5. MOSS – Ecomuseo Diffuso di Scampia: pratiche di autonarrazione e risemantizzazione di/da una periferia napoletana

Moss- Ecomuseo Diffuso di Scampia è un ecomuseo urbano, il primo che insiste sulla città di Napoli, e che «mette insieme la storia e le storie del territorio»²⁴. Il progetto nasce nel 2021 per iniziativa dell'Associazione "Chi rom e ... chi no" ed inaugura nel maggio 2023, in occasione della prima edizione del Festival delle Storie, un evento su più giorni con un ampio programma di attività, tra cui visite, itinerari, installazioni artistiche, cineforum, assemblee pubbliche, laboratori ecc., in collaborazione con la densa rete associativa di lunga durata presente nel quartiere di Scampia. Come racconta Barbara Pierro, una delle fondatrici del progetto:

«L'Ecomuseo Urbano diffuso di Scampia nasce da una sorta di petizione popolare e prevede un percorso di crescita delle comunità locali in chiave inclusiva e artistica. *Insieme alle storie che raccontiamo promuoviamo un territorio*; abbiamo lavorato a un workshop di mappatura in cui abbiamo provato a disegnare una mappa del quartiere a metà fra la percezione emotiva e la realtà, rappresentando anche *come vorremo che diventasse il luogo in cui viviamo*. Non raccontiamo solo le parti belle di Scampia, ma anche le storie di sofferenza, sempre declinandole con la parola chiave della trasformazione, che è lo sfondo integratore del nostro ecomuseo, nato in un contesto urbano non a misura di cittadino e inserito in un territorio in continua evoluzione. Il nostro obiettivo è coinvolgere la comunità nel processo di trasformazione, in modo che ne diventi protagonista e non lo subisca passivamente»²⁵.

---

²⁴ <https://www.italiachecambia.org/2023/05/scampia-ecomuseo-urbano-diffuso/> (consultato il 20/02/2025).

²⁵ <https://www.italiachecambia.org/2023/05/scampia-ecomuseo-urbano-diffuso/> (consultato il 20/02/2025); corsivi miei.

Questo processo di storytelling collettivo è frutto di una metanarrazione ecomuseale che esplicitamente rivendica uno spazio nel discorso pubblico per «chi non si accontenta più di essere raccontato»²⁶, la cui strategia sembra essere tutta narrante, a sostegno di un'idea di storytelling come atto creativo e trasformativo, capace di produrre un nuovo *sense of place* (Feld, Basso 1996) e risignificare il territorio abitato, percepito, immaginato. Lo storytelling ecomuseale si propone qui, attraverso un lavoro sociale di presa di consapevolezza e autorappresentazione, come narrazione alternativa capace di «raccontare il quartiere oltre gli stereotipi»²⁷, producendo una messa in questione del binomio centro – periferia/centro - margine (cfr. Saitta 2019; cfr. Broccolini, Padiglione 2017) e della stereotipizzazione e stigmatizzazione legate ai processi di mediatizzazione di tale binomio nella dimensione pubblica. Tali dinamiche devono essere intese, più in generale, nel quadro della costruzione di una rappresentazione mediatica della periferia napoletana, che affonda le sue radici nei complessi processi di produzione dei confini culturali che hanno definito le politiche e le poetiche identitarie della *napoletanità*, articolatesi nei secoli in una dialettica tra le forme di sguardi esterni turistici e le modalità di autorappresentazione (cfr. Broccolini 2008, 66ss.). Come evidenzia Alessandra Broccolini (2008) analizzando le descrizioni dei viaggiatori e dei locali prodotte tra Cinquecento e Ottocento, vengono in questo frangente definiti i caratteri di una «vera e propria “cultura” urbana che deriva la sua autenticità da una serie di tratti culturali che appartengono ai comportamenti delle classi popolari» (ivi, 84), producendo una immagine molto marcata di “cultura della povertà”. Questa rappresentazione del popolare come pittoresco entra in crisi nel contesto post-unitario, con lo sviluppo di una narrazione di stampo riformista che denuncia le condizioni materiali del sottoproletariato urbano (cfr. Serao 1884; cfr. Villari 1979). Infatti:

«Nel corso del Novecento, i temi del pittoresco e del realismo sociale si sono progressivamente affiancati divenendo due grandi “narrazioni” sulla città, speculari e opposte, sia sul terreno letterario che politico e spesso innestate tra loro in forme contraddittorie. Alla globalità della prima, che veicolava valori folklorizzanti di rappresentatività del popolo, che è rimasta unica e valida per tutto il corso dell'Ottocento, si sono aggiunti nuovi valori, nazionali legati a ideologie moderniste e sociali, che lentamente marginalizzano le vecchie letture del pittoresco e le connotano in chiave politica sul versante della conservazione» (Broccolini 2008, 103).

Questa dialettica tra le due poetiche dell'identità influenza fortemente tutto il dibattito sull'identità urbana di Napoli, entro cui il folklore urbano è sia motivo di imbarazzo, connesso ad un'idea di arcaicità e povertà, e dunque ostacolo alla

---

²⁶ <https://www.mossecomuseo.it/2023/03/01/autonarrazione-e-storytelling/> (consultato il 23/02/2025).

²⁷ <https://www.mossecomuseo.it/2023/03/01/autonarrazione-e-storytelling/> (consultato il 23/02/2025).

modernizzazione, sia elemento identitario culturale e motivo di attrazione turistica (cfr. Piovene 1957; Broccolini 2008). Il dibattito è descritto chiaramente nel saggio dello scrittore napoletano Domenico Rea, *Le due Napoli* (1951):

«Ciononostante, noi abbiamo il dubbio che tra la Napoli cantata, narrata, rappresentata e voluta dai suoi medesimi abitanti e la vera, vi corra una notevole differenza. Noi ritroviamo solo qualche gesto e qualche colore della Napoli vera in quella letteraria. La Napoli vera è, sì, più violenta, ma più storica e meritevole di comprensione. Tra le due Napoli c'è la medesima differenza che corre tra un oggetto fotografato e l'oggetto in sé. Nel reale ci sono tre indubitabili dimensioni. Nella fotografia anche le macchie possono diventare piacevoli. Anche i particolari più sinistri – i cenci che sembrano bandiere – acquistano un fascino; e il fascino porta a una deviazione della verità, che si ritrova integra nell'oggetto nudo e crudo, senza il travaso fotografico, ossia senza letteratura» (2005, 1333ss.).

Tra gli anni '70 e gli anni '80 del Novecento, a causa di un forte aumento della delinquenza cittadina e in seguito alle crisi connesse al colera e al terremoto irpino, il discorso "modernizzatore" prende definitivamente piede acquisendo una sempre maggiore visibilità mediatica. Queste stesse retoriche progressiste, negli anni '90 si indirizzeranno sempre più verso le periferie urbane, entro un quadro di rilancio turistico e valorizzazione del centro storico (cfr. Broccolini 2008, 111ss.).

A partire dai primi anni del 2000, il quartiere di Scampia, è divenuto rappresentazione emblematica della periferia urbana degradata, afflitta dalla criminalità organizzata e dal malessere sociale: una Scampia non solo reale ma anche "immaginata" che si declina come termine di paragone nazionale del degrado urbano (cfr. Marelli 2014; Spanò, Pitzalis 2021). Simbolo visivo della narrazione su Scampia sono le Vele, paesaggio urbano del film e della serie tv *Gomorra*, ispirate al libro di Roberto Saviano del 2006, che ha contribuito a globalizzare l'associazione anche retorica tra l'area e la criminalità organizzata. Il comprensorio rientra in un piano di edilizia economica e popolare varato con la legge 167 del 1962, e completato nei primi anni '80. Le sette mega-strutture furono progettate dall'Architetto Franz di Salvo su ispirazione delle *Unités d'habitation* di Le Corbusier, con l'intento di riproporre «lo spirito dei vicoli in un condominio» (Pitzalis, Spanò 2021, 30). In seguito al terremoto del 23 novembre 1980, l'emergenza abitativa era a Napoli dilagante e gli alloggi non terminati delle Vele vennero destinati agli sfollati e occupati abusivamente (cfr. Pone 2018; cfr. Marelli 2014), causando una situazione di sovraffollamento abitativo. Parallelamente alla nascita del Comitato delle Vele, dal 1988 in lotta per migliorare le condizioni del complesso, iniziò anche il processo di mediatizzazione che vide una sempre maggiore attenzione politica interessare la zona e aprì il dibattito intorno alla riqualificazione dell'area. Come sottolinea Marelli (2014), fondamentale si rileva l'analisi del linguaggio mediatico nella produzione

dell'immaginario intorno a Scampia, che costruisce una narrazione che si articola attorno alla categoria di “degrado” e utilizza una retorica miserabilistica, estetizzante, coniugata con narrazioni di riscatto sociale.

Attraverso il denso lavoro culturale e politico dell'associazionismo territoriale (a partire dai gruppi storici come GRIDAS – Gruppo di risveglio dal sonno e il Comitato delle Vele), sono andati sviluppandosi contro-discorsi, che hanno prodotto quello che è stato definito il *modello Scampia* «un laboratorio cittadino di pratiche dal basso» (Berruti, Palestino 2016, 401).

Oggi Scampia è al centro di una serie di narrative che si incrociano. Infatti, nel 2024, nell'ambito del programma di rigenerazione urbana ReStart Scampia sono stati avviati lo sgombero e la demolizione delle Vele rimaste. Il programma prevede la costruzione di nuovi edifici e il mantenimento di un'unica “vela”, la Vela Celeste, che sarà sottoposta a interventi di «recupero e riqualificazione, integrando funzioni miste»²⁸. Si legge:

«ReStart Scampia è molto più di un'opera di riqualificazione. È un processo di rigenerazione profonda, che non dimentica il passato ma lo ingloba in una nuova visione del futuro [...] La nuova Scampia non nasce per dimenticare, ma per ricordare e trasformare. Un luogo che si rigenera senza cancellare le sue radici, dove l'architettura incontra il sociale, e dove il futuro si costruisce insieme, passo dopo passo»²⁹.

Le politiche della rigenerazione urbana sono spesso descritte come percorsi autopoietici che integrano tradizione e innovazione e che vogliono favorire una graduale trasformazione/ “modernizzazione” /sviluppo della società da una condizione in essere verso una desiderata (Hoyle 2006; Vignieri 2022). Il termine “rigenerazione” ha molteplici significati e fa riferimento a dinamiche articolate di (ri)territorializzazione (Magnaghi 2020; Raffestin, 1984) che vedono il coinvolgimento di istituzioni, soggetti sociali considerati vulnerabili (Bertocin, Pase 2006) e zone percepite come insicure o in condizioni di degrado sia sul piano socio-economico che ambientale. Com'è noto, il dibattito intorno alla rigenerazione urbana si associa *in primis* alla crisi della città e delle sue forme di coesione sociale evidenziando, come sottoscritto nella *Dichiarazione di Toledo* del 2010, la consapevolezza della possibilità di innescare traiettorie di crescita di una città ambientalmente sostenibile, socialmente inclusiva, tecnologicamente innovativa, sicura e resiliente. Quindi, il “discorso della rigenerazione” è costituito da diverse narrative attraverso cui lo Stato progetta, descrive e motiva una serie di azioni declinando un paradigma che definisce, attraverso retoriche, politiche, poetiche e

²⁸ <https://www.comune.napoli.it/restartscampia> (cons. 21/02/2025).

²⁹ <https://www.platformarchitecture.it/scampia-rinascita-con-il-piu-grande-progetto-di-riqualificazione-urbana-di-napoli/>(cons. 21/02/2025).

pratiche dello sviluppo, i luoghi e i “soggetti rilevanti” secondo categorie provenienti dal “centro”, rappresentato dal paradigma industrial centrico. Se da un lato si sostiene che alcune di queste politiche abbiano aperto uno spazio inedito per quei territori precedentemente esclusi dall’accesso a finanziamenti pubblici “dedicati”, appare evidente come la produzione politica e narrativa del “margine” (Saitta 2019; Das, Poole 2004) proposta sia l’esito di un orientamento top down delle progettualità, che rischia di risultare colonizzante, sviluppatista – incapace di non “dedurre la periferia da un’immagine del centro” (Clemente 2018, 374).

Vediamo quindi come negli ultimi anni, entro il quadro narrativo fortemente stigmatizzante che recupera quella “cultura della povertà” che, nel caso napoletano, ha definito tutto il dibattito sull’identità urbana, di cui sopra, si innesta una narrazione top-down che, a sua volta, fa leva su un’idea di sviluppo lineare modellistica, e i cui interventi raramente sono capaci concretamente di dialogare con chi sui territori ci abita, significandoli quotidianamente.

Quali immaginari sono rimessi in campo dallo storytelling ecomuseale e come sono rinegoziate le categorie prodotte dai discorsi pubblici? Su questo scenario discorsivo omogeneo e onnicomprensivo si innesta lo storytelling ecomuseale, che non produce una contro-narrazione oppositiva, negando gli aspetti problematici della zona, ma risemantizza un linguaggio percepito come opprimente (cfr. Alexander 2006) e negozia altri termini di “riqualificazione”, lasciando spazio alle autorappresentazioni, alle espressioni di un patrimonio relazionale quotidiano, costituito dalle organizzazioni e dai gruppi che lavorano nel e per il quartiere, attraverso delle traiettorie di valorizzazione e di tessitura culturale per frammenti. Come sottolinea Pierro, lo scopo è proprio quello di:

«valorizzare il patrimonio immateriale del quartiere e mettere in relazione tutte le realtà sociali che lo abitano. Per molti anni Scampia è stata una “campagna” ai limiti della città, profondamente segnata dal terremoto in Irpinia dell’Ottanta. È stata un quartiere dormitorio, un luogo dove la camorra si è fatta la guerra tra le strade. Ma Scampia è anche un “laboratorio” del sociale. Con grande, grandissima, identità culturale»³⁰.

Questa “identità culturale” è costruita ripartendo proprio da una riflessione a tutto tondo sulla narrazione territoriale a partire dagli spazi di vita, attraverso le diverse attività che hanno riflettuto intorno a differenti modalità del raccontare i luoghi. L’Ecomuseo ha messo in piedi, infatti, un lavoro di cartografia e mappatura territoriale partecipativa, del cui processo si può trovare traccia sul sito web e sul canale Vimeo dell’Ecomuseo³¹. Sono stati realizzati diversi progetti, tra cui: mappe

---

³⁰ <https://www.vita.it/vita-a-sud/gli-abitanti-di-scampia-venite-a-conoscerci-vi-raccontiamo-la-nostra-storia/> (cons. il 20/03/2025).

³¹ <https://vimeo.com/user200735329> (cons. il 20/03/2025).

emotive, con i ragazzi e le ragazze delle scuole; workshop di cartografia critica del territorio, al fine di mappare collettivamente le trasformazioni del quartiere mediante racconti del passato, del presente e del futuro; laboratori di auto-narrazione e storytelling dedicati ai bambini delle scuole medie, che hanno rappresentato un'occasione per il confronto, attraverso il racconto di sé e del proprio contesto abitativo.

Mappare lo spazio attraverso uno storytelling di comunità significa, pertanto, lavorare direttamente sulla percezione dei luoghi stessi, ridefinirli e agire su questi in maniera trasformativa. Il «discorso parlato dello spazio» (La Cecla 1993: 31) è una narrazione performativa capace di definire quella mappa mentale che caratterizza di senso gli spazi trasformandoli in luoghi (Low, Lawrence-Zúñiga 2003: 13) - costrutti culturali, frutto di una continua produzione e riproduzione da parte di chi li abita (cfr. Teti 2018). Narrare diventa quindi una pratica di *place-making* (Gupta, Ferguson 1997) che apre spazi di rifunzionalizzazione tattica (de Certeau 2001) delle retoriche del degrado e delle dicotomie ufficiali centro/periferia, tramite la presa in cura e messa in valore del territorio.

Il lavoro di cartografia, che potremmo definire “affettiva” (cfr. Clemente, Rossi 1999), portato avanti dall'Ecomuseo, ha prodotto diversi output, tra cui una mappa di comunità che definisce “i luoghi del MOSS”: marker territoriali ri-narrati attraverso uno storytelling che ne valorizza l'aspetto “abitato”, andando oltre le narrazioni che li connotano negativamente, svelandone le sfumature e l'umanità complessa di chi li vive e li racconta³². Le Vele e le architetture abitative qui diventano:

«luogo del reale e dell'immaginario: simbolo abusato della Periferia e le sue ferite, icona del disagio dei più fragili della società, segno d'una visione fallace dell'abitare [...] Né gli anonimi palazzoni, né le cinematografiche vele, né le baracche autoconstruite, sono luoghi neutri o solo connotati negativamente — brutti, fatiscenti, degradanti, disumani — e in tutti si mischiano le piccole storie di vita degli abitanti con quelli della grande storia delle trasformazioni urbanistiche della città di Napoli»³³.

Sulla stessa linea, il laboratorio di storytelling per bambini delle scuole medie, ha prodotto l'installazione audio-fotografica *Out of the Cage*³⁴; la gabbia qui è una «gabbia di stereotipi» e i bambini raccontano la differenza tra «la realtà delle loro vite e dei loro desideri e la riduzioni mediatica di Scampia a cui tutti loro sono assoggettati e attraverso la quale tutto il mondo esterno al quartiere li identifica»³⁵. Lo

³² <https://www.mossecomuseo.it/ecomuseo/i-luoghi-dellecomuseo/> (cons. il 22/03/2025).

³³ <https://www.mossecomuseo.it/ecomuseo/i-luoghi-dellecomuseo/> (cons. il 22/03/2025).

³⁴ <https://www.mossecomuseo.it/2023/03/01/autonarrazione-e-storytelling/> (cons. il 22/03/2025).

³⁵ <https://www.mossecomuseo.it/2023/03/01/autonarrazione-e-storytelling/> (cons. il 22/03/2025).

storytelling territoriale che costituisce l'Ecomuseo è costruito lavorando sullo scarto tra le rappresentazioni “su Scampia” e le rappresentazioni “da Scampia”, producendo quella che viene definita «narrazione autentica di un territorio, stratificata, meticcata capace di tenere dentro il tempo, le complessità, le sue ricchezze, ma anche le sue contraddizioni, in maniera trasversale, accessibile e fruibile da tutti e tutte». L'utilizzo del termine “autentico” fa riflettere intorno al posizionamento metanarrativo dell'Ecomuseo, che sancisce qui una chiara legittimazione all'auto-rappresentazione, operando una netta distinzione tra un discorso pubblico percepito come egemone, opprimente, fittizio, e un racconto che «capovolge immaginari»³⁶ riarticola gli elementi narrativi in campo. Raccogliere storie, costruirne di nuove: lo storytelling è in questo caso non solo cornice narrativa e immaginativa ma l'elemento costitutivo fondante del progetto di comunità; è attraverso le storie prodotte dagli abitanti che è possibile ridisegnare il territorio, e, a partire da riferimenti spaziali affettivi, produrre una nuova rappresentazione collettiva di Scampia, una mappa del possibile.

6. Per concludere: l'ecomuseo come pratica narrativa

Come è stato possibile osservare attraverso l'analisi delle narrazioni prodotte dall'Ecomuseo Casilino Ad Duas Lauros e dal MOSS – Ecomuseo Diffuso di Scampia, ci sembra evidente la funzione fondativa della pratica dello storytelling in ambito ecomuseale. La narrazione identitaria e la reimmaginazione discorsiva territoriale definiscono difatti il collante che permette l'articolazione di quel «rapporto costruttivo» (Rivière 1985) tra i tre pilastri del modello ecomuseo: territori, patrimoni e comunità. L'universo discorsivo è pratica agente di significazione e risignificazione intorno ad uno spazio diffuso, territoriale, di vita, urbano e/o extraurbano, che si intende valorizzare, che si declina attraverso la costruzione retorica di politiche e poetiche identitarie capaci di produrre località (v. Clifford 2002; Appadurai 2001; Padiglione, Broccolini 2016). In quest'ottica, lo storytelling si declina come strumento di *empowerment* culturale che costruisce comunità, definendone i confini identitari in relazione a un territorio immaginato (cfr. Anderson 1991; Gupta, Ferguson 2001) (e intorno all'interpretazione dei gruppi e dei patrimoni immateriali e materiali che lo abitano) che assume, di volta in volta, la fisionomia di un luogo, attraverso traiettorie di senso definite (cfr. Feld, Basso 1996). Possiamo quindi sostenere l'effettiva performatività del «discorso parlato dello spazio» (La Cecla 1993, 31) in quanto lavoro culturale che produce rappresentazioni alternative di senso capaci di attivare quei processi di trasformazione degli spazi in luoghi (Low, Lawrence-Zúñiga 2003, 13) – che acquisiscono a loro volta una dimensione agentiva.

---

³⁶ <https://www.mossecomuseo.it/2022/02/17/segni/> (cons. il 22/03/2025).

La presa in cura e la messa in valore dei territori prevedono sempre negoziazioni, riarticolazioni e risemantizzazioni dei discorsi in campo (cfr. Bourdieu 1993) che, come si è visto, possono produrre, attraverso relazioni di interazione situazionale tra gruppi interessati, territori, forme patrimoniali, risorse culturali, spazi di rifunzionalizzazione tattica (de Certeau 2001) o di consenso delle retoriche precedenti, in un processo/ progetto di reinterpretazione dei codici narrativi pre-esistenti.

I discorsi ecomuseali, difatti, si declinano come narrazioni che incrociano piani discorsivi su scale differenti a partire da veri e propri processi di riterritorializzazione: dalle politiche e poetiche microlocali dell'identità alle gerarchie globali del valore di matrice UNESCO (Herzfeld 2004). Prendere in analisi il processo narrativo e metadiscorsivo in quanto quarto pilastro ecomuseale, permette dunque di lavorare sugli orizzonti di senso prodotti sui territori, dai territori e per i territori e di verificarne attraverso un lavoro anche etnografico le ricadute sull'agire locale, regionale, nazionale e oltre.

Riferimenti bibliografici

Alexander, Jeffrey C.

- *Cultural pragmatics: social performance between ritual and strategy*, in J. C. Alexander - B. Giesen J. L. Mast (eds.), *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 29-90

Anderson, Benedict

- *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991

Anderson, Katie Elson

- *Storytelling*, in H. James Birx, *21st Century Anthropology. A Reference Handbook*, Los Angeles: Sage Publications, 2011, pp. 277-286

Appadurai, Arjun

- *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*. Roma: Meltemi, 2001

Baldin, Serena

- "I beni culturali immateriali e la partecipazione della società nella loro salvaguardia: dalle convenzioni internazionali alla normativa in Italia e Spagna", *DPCE Online*, 2018/3, pp. 598-616

Berruti, Gilda; Palestino, Maria F.

- "Le politiche della partecipazione. Scampia", in L. Rossomando (eds.), *Lo stato della città, Napoli e la sua area metropolitana*. Napoli: Monitor, pp. 395-402

Bertoncin, Marina; Pase, Andrea

- *Il territorio non è un asino. Voci di attori deboli*. Milano: Francoangeli, 2006

Bhabha, Homi K.

The Location of Culture. London: Routledge, 1994

Bodo, Simona; Mascheroni, Silvia; Panigada, Maria Grazia

- *Un patrimonio di storie. La narrazione nei musei per la cittadinanza culturale*. Milano: Mimesis, 2016.

Bonacini, Elisa

- *I musei e le forme dello Storytelling digitale*. Roma: Aracne, 2020

Broccolini, Alessandra

- *Scena e retroscena di un "patrimonio". Artigianato, turismo e cultura popolare a Napoli*. Verona: QuiEdit, 2008

- *Torpignattara/Banglatown: retoriche della località in una periferia romana*, in G.

Broccolini, Alessandra

"Un racconto per restare, L'ecomuseo tra narrazione e metanarrazione", *Etnografie del contemporaneo*, 6, vol. 6, 2023, pp. 85-97.

Broccolini, Alessandra; Padiglione, Vincenzo

- "Ecomuseale", *Antropologia Museale*, 37-39, 2016, pp. 67-72

Broccolini, Alessandra; Padiglione, Vincenzo (eds.)

- *Ripensare i margini. L'ecomuseo Casilino per la periferia di Roma*. Roma: Aracne, 2017

Bourdieu, Pierre

- *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press, 1993

Calabrese, Stefano; Ragone, Giovanni

- *Transluoghi. Storytelling, beni culturali, turismo esperienziale*. Napoli: Liguori, 2016

Cameron, Duncan

- "The Museum, a Temple or the Forum", *Curator*, I, 1971, pp. 11-14

Campbell, Joseph

- *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books, 1949

Cirese, Alberto Mario

- *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*. Torino: Einaudi, 1977

Clemente, Pietro

- *Graffiti di museografia antropologica italiana*. Siena: Protagon Editori Toscani, 1996

- *Museografia e comunicazione di massa*. Roma: Aracne, 2004

- *Ibridazioni e riappropriazioni. Indigeni del XXI secolo*, in A. De Rossi (eds.), *Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste*. Roma: Donzelli, 2018, pp. 365-380

- *Tra musei e patrimonio. Prospettive demotnoantropologiche nel nuovo millennio*. Palermo: Edizioni Museo Pasqualino, 2021

Clemente, Pietro; Rossi, Emanuela

- *Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei*. Roma: Carocci, 1999

Clifford, James

- *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel sec. XX*. Torino: Boringhieri, 1993

- *Prendere sul serio le politiche dell'identità*, "Aut Aut", n. 312, 2002, pp. 97-114

Clifford, James; Marcus, George E.

- *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986

Cosenza, Giovanna

- "Semiotica e storytelling. Come la semiotica può contribuire al marketing narrativo", *EC Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, 34, 2022, pp. 217-229

Costa, Sandra; Cordera, Paola; Poulot, Dominique
- *Storytelling. Esperienze e comunicazione del Cultural Heritage*, Bologna: Bologna University Press, 2022

Dal Maso, Cinzia (eds.)
- *Racconti da museo. Storytelling d'autore per il museo 4.0*. Bari: Edipuglia, 2018

Da Milano, Cristina; Sciacchitano, Erminia
- *Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli. Quaderni della valorizzazione- ns.1*. Roma: Direzione Generale Musei – Mibact, 2015

Das Vena; Poole Deborah
- *State and Its Margins Comparative Ethnographies*, in V. Das, D. Poole, *Anthropology in the Margins of the State*. Santa Fe: School of American Research Press, 2004, pp. 3-33

Davis, Peter
- *Ecomuseums: A Sense of Place*. London and New York: Leicester University Press, 1999

De Certeau, Michel
- *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001

De Fina, Anna; Georgakopoulou, Alexandra (eds.)
- *The Handbook of Narrative Analysis*. Malden: Wiley-Blackwell, 2015

Derrida, Jacques
- *Limited Inc*. Paris: Galilée, 1990

De Varine, Hugues
- *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*. Bologna: Clueb, 2005
- *L'ecomuseo singolare e plurale. Una testimonianza su cinquant'anni di museologia comunitaria nel mondo*. Gemona del Friuli: Utopie concrete, 2021

Di Cristofaro Longo (a cura di), *(In)certi luoghi. Mobilità, migrazioni, relazioni interculturali*. Roma: Aracne editrice, 2011, pp. 47-71
- *Torpignattara/Banglatown: Processes of re-urbanization and rhetorics of locality in an outer suburb of Rome*, in B. Thomassen, I. Clough Molinaro (eds.), *Global Rome*.

Changing Faces of the Eternal City. Blomington & Indianapolis: Indiana University, 2014, pp. 81-98

Falconi, Elizabeth; Graber Kathryn

- *Storytelling as Narrative Practice. Ethnographic Approaches to the Tales We Tell*. Leiden: Brill, 2019

Feld, Steven; Basso, Keith H. (eds.)

- *Senses of Place*. Santa Fe-New Mexico: School of American Research Press, 1996.

Field, Syd

Screenplay: The Foundations of Screenwriting. New York: Dell Publishing, 1979

Ferrarotti, Franco

- *Roma, da capitale a periferia*. Bari-Roma: Laterza, 1970

Ficacci, Stefania

- *Roma fuori le mura. Il Comprensorio Casilino da campagna ad area metropolitana*. Roma: Carocci, 2022

Foucault, Michel

- *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969

Geertz, Clifford

- *The Interpretations of Cultures*. New York: Basic Books, 1973

Gupta, Akhil; Ferguson, James

- *Anthropological Locations*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997

- *Culture, Power, Place. Explorations in Critical Anthropology*. Durham and London: Duke University Press, 2001

Herzfeld, Michael

- *The Body Impolitic: Artisans and Artifice in the Global Hierarchy of Value*. Chicago: University of Chicago Press, 2004

Hooper-Greenhill, Eilean

- *Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte*, in Bodo S. (eds.), *Il museo relazionale: riflessioni ed esperienze europee*. Torino: Fondazione Gianni Agnelli, 2003, pp. 1-40

Hoyle, Brian

- *Global and Local Change on the Port-City Waterfront. Geographical Review*, 90(3), 2006, pp. 395-417

Ietri, Daniele; Mastropietro, Eleonora

- *Studi sul qui. Deep mapping e narrazioni dei territori. Stagione 1*. Milano: Mimesis, 2020

Jackson, Michael

The Politics of Storytelling: Violence, Transgression, and Intersubjectivity. Copenhagen, Denmark: Museum Tusculanum Press, 2002

Jalla, Daniele

- *Oltre l'ecomuseo?*, in S. Vesco (eds.), *Gli ecomusei. La cultura locale come strumento di sviluppo*. Ghezzano (PI): Felici ed., 2011, pp. 23-48

Jedlowski, Paolo

- *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*. Milano: Mondadori, 2000.

La Cecla, Franco

- *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*. Milano: Elèuthera, 1993

Lattanzi, Vito

- *Musei e antropologia. Storia, esperienze, prospettive*. Roma: Carocci, 2021

Lattanzi, Vito; Padiglione, Vincenzo; D'Aureli, Marco

- "Dieci, cento, mille musei delle culture locali", in M. Salvati, L. Sciolla (eds.), *L'Italia e le sue regioni*, vol. III Culture, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 2015, pp. 153-173

Lévi-Strauss, Claude

- *Anthropologie structurale*. Paris: Librairie Plon, 1964

Low, Setha M.; Lawrence-Zúñiga, Denise (eds.)

- *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*. Oxford: Blackwell, 2003

Lyotard, Jean-François

- *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*. Milano: Feltrinelli, 1981.

Maggi, Maurizio

- *Ecomusei. Guida europea*. Torino-Londra-Venezia: Umberto Allemandi & C., 2002

Magnaghi, Alberto

- *Il principio territoriale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2020

Marelli, Carola M.

- *Lo spazio dei problemi. Processi di spazializzazione dei problemi sociali: il caso di Scampia*. Tesi di dottorato: Dottorato di ricerca in Scienze Sociali, Ciclo XXVII, Università degli Studi di Sassari, 2014

Martinelli, Franco

- *Roma nuova: borgate spontanee e insediamenti pubblici. Dalla marginalità alla domanda dei servizi*, Milano: F. Angeli, 1990

Mastroianni, Davide; Oriolo, Rosita; Vivona, Alessandra (eds.)

- *Storytelling dei Paesaggi. Metodologie e tecniche per la loro narrazione*. Lago (CS): Il Sileno Edizioni, 2021.

McKee, Robert

- *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York: ReganBooks, 1997

Padiglione, Vincenzo

- *Poetiche dal museo etnografico. Spezie morali e kit di sopravvivenza*. Imola (BO): La Mandragora, 2008

- “«Far parlare il silenzio della storia»: la svolta narrativa dei musei”, *Fractal. Riviste de Psicologia*, v. 28, n. 2, 2016, p. 181-186

Padiglione, Vincenzo; Broccolini, Alessandra

- “‘Uscirne insieme’. Farsi comunità patrimoniale”, *Antropologia Museale*, 37-39, 2016, pp. 3-10

Palumbo, Berardino

- *L'UNESCO e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali nella Sicilia orientale*. Roma: Meltemi, 2003

Perissinotto, Alessandro

- *Raccontare. Strategie e tecniche di storytelling*. Bari – Roma: Laterza, 2020

Piovene, Guido

- *Viaggio in Italia*. Milano: Mondadori, 1966.

Pitzalis, Marco; Spanò, Emanuela

- “Tra habitus e habitat: conflitti e complicità nelle periferie napoletane”, *Etnografia e ricerca qualitativa*, 1/2021, pp. 25-48

Polletta, Francesca

- *It Was Like a Fever: Storytelling in Protest and Politics*. Chicago: University of Chicago Press, 2006

Pone, Maria

- “Scampia. Storie di un’icona contemporanea”, *EWT Eco Web Town*, n.17, vol.1, 2018

Propp, Vladimir

- *La morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi, 1966.

Raffestin, Claude

- *Territorializzazione, deterritorializzazione, riterritorializzazione e informazione*, in A. Turco (eds.), *Regione e regionalizzazione: colloquio internazionale*. Milano: Franco Ageli, 1984. p. 69–82

Rea, Domenico

- *Le due Napoli*, in *Opere*. Milano: Mondadori, 2005

Ricoeur, Paul

- *Tempo e racconto. Vol 1*. Milano: Jaca Book, 1986

Rivière, George Henri

- “The Ecomuseum: An Evolutive Definition”, *Museum*, 148, 1985, pp. 182-244

Serao, Matilde

- *Il ventre di Napoli*. Milano: Treves, 1884

Saitta, Pietro

- “Sui «marginari». Note intorno a un oggetto problematico”, *Tracce Urbane*, n. 5, 2019, pp. 59-72

Salmon, Christian

- *Storytelling. La fabbrica delle storie*. Roma: Fazi Editore, 2008

Singer, Milton

- "Text and Context in the Study of Contemporary Hinduism", *Adyar Library Bulletin*, n. 25, 1961, pp. 274-303

Shuman, Amy

- "Story Ownership and Entitlement", in A. De Fina and A. Georgakopoulou (eds.), *The Handbook of Narrative Analysis*. Malden: Wiley-Blackwell, 2015, pp. 38-56

Sobrero, Alberto

- "Narrare", *Antropologia Museale*, 8, 2009, pp. 35-37

Teti, Vito

- *Il senso dei luoghi. Memoria e storia dei paesi abbandonati*. Roma: Donzelli, 2018

- *La restanza*. Torino: Einaudi, 2022

Trocchianesi, Raffaella

- *Narrazioni plurali intorno all'oggetto: modelli narrativi e paradigmi allestitivi*, in S. Costa, P. Cordera, D. Poulot, Storytelling. Esperienze e comunicazione del Cultural Heritage. Bologna: Bologna University Press, 2022, pp. 115-132

Turner, Victor

- *Drama, Fields and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press, 1974

- *Dal rito al teatro*, Bologna: Il Mulino, 1986

Vertovec, Steven

- "Super-diversity and its implications", *Ethnic and Racial Studies*, 30, 6, 2007, pp. 1024-1054

Vesco, Silvia (a cura di)

- *Gli ecomusei. La cultura locale come strumento di sviluppo*. Ghezzano (PI): Felici editore, 2011

Vignieri, Vincenzo

- *Enhancing Performance Regimes to Enable Outcome-based Policy Analysis in Cross-boundary Settings*. Zurich: Springer, 2022

Villari, Pasquale

- *Le lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*. Napoli: Guida, 1979

Vogler, Christopher

- *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 1992