

Interattività e museologia critica: un nuovo modello per il Museo Pitrè

Loredana Bellantonio - Maria Costanza Trento

Interactivity and critical museology: a new model for the Pitrè Museum

Abstract

The essay explores the contemporary challenges faced by the Sicilian Ethnographic Museum, inaugurated in 1910 and entrusted with preserving Sicilian folk traditions. The Museum, born from the vision of the renowned Palermo-based folklorist Giuseppe Pitrè, serves as a vast cultural archive with its collection of objects, customs, and traditions of the island, now threatened by rapid socio-economic changes. Following a brief overview of the difficulties encountered by its founder in realizing the project, the authors reflect on the contemporary challenges that demo-ethno-anthropological museums must confront to adapt to an evolving society. The potential of multimedia tools is analyzed, not only as a means of attracting a younger audience but also as a way to transform the museum into a laboratory of collective identity, capable of blending tradition and modernity through greater audience engagement and participation.

Keywords: Museo Pitrè, engagement, material culture, museum interactivity, accessibility

I. Il Museo di Giuseppe Pitrè¹

Il Museo Etnografico Siciliano di Palermo è tra i primi musei sorti in territorio italiano. Nato dall'impegno di Giuseppe Pitrè e inaugurato nel 1910, il museo fu concepito come un "archivio" in grado di documentare e preservare le tradizioni e i costumi dell'Isola in un periodo di grandi trasformazioni, in cui la modernità rendeva obsoleto il pur recente passato.

Pitrè, nel *Discorso inaugurale del Museo*, evidenzia le condizioni storiche e sociali che costituirono l'*input* alla raccolta dei reperti:

«Dopo il primo movimento dei fasci cominciò una certa reazione alla vita passata da parte dei meno abbienti e soprattutto dei contadini, e con essa una certa tendenza a smettere qualcosa di quello che era stato in uso fino allora. Ma un vero colpo di grazia agli oggetti della vita domestica è venuto con la emigrazione. La diminuzione sensibile di essi vuolsi attribuire al poco conto che ne fanno gl'immigrati, tornati

¹ Il presente saggio è stato pensato e articolato congiuntamente dalle due autrici. Nello specifico i paragrafi I e II sono di Loredana Bellantonio; i paragrafi III, IV e V sono di Maria Costanza Trento.

evoluti e dispettosi di tutto ciò che loro ricordi il loro passato, ed alla quasi cessata produzione degli oggetti medesimi» (Pitrè, 2009: 247).

È la consapevolezza che usi, costumi, credenze, tradizioni, sono storia; il rapido cambiamento sociale li travolge e perdendoli, scriveva Pitrè, si perde «gran parte del nostro passato»; pertanto, «se nessuno si adopera a serbarle a durevole ricordo [...] noi non avremo la storia del popolo, delle genti, dei volghi» (Ibidem). La costituzione del Museo diviene, di conseguenza, un'iniziativa fondamentale per la conservazione della storia culturale popolare siciliana, così come, in altri settori, si era provveduto alla realizzazione di strutture atte a conservare “memorie” storiche, archeologiche, paleografiche e artistiche.

Pitrè, a quel tempo, aveva già dato vita a buona parte della sua “Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane”, pubblicando ventidue volumi su venticinque che costituiscono l'intera opera. Alla raccolta delle tradizioni orali dei siciliani, «*ad verbum* di ciò che essi raccontano, cantano, dicono, pensano, credono» doveva seguire la raccolta «di quello che essi usano» (Pitrè, 1978: 248) attraverso i musei etnografici. Documentare la vita materiale del popolo siciliano, costituiva un imperativo categorico al quale Pitrè non si sottrasse, nonostante le grandi difficoltà.

Nel 1881 Pitrè si era già dovuto misurare con la raccolta e la descrizione di oggetti della vita popolare siciliana approntando un *Catalogo ragionato* degli oggetti inviati all'Esposizione Industriale italiana di Milano, per la sezione “Industria casalinga e manifatture caratteristiche delle singole regioni d'Italia” (Pitrè, 1978). L'idea del museo però, secondo la testimonianza della figlia Maria, prese forma durante la prima Mostra Etnografiche siciliana, organizzata da Pitrè nel 1891-1892, per l'Esposizione Nazionale di Palermo (Maria D'Alia Pitrè, 1995). Anche per questa Mostra venne pubblicato un *Catalogo* che accompagnava e illustrava gli oggetti. L'Esposizione ebbe tale successo che nel 1902 Pitrè fu incaricato dal Comitato per la “Esposizione agricola”, di una seconda Mostra, realizzata sempre a Palermo. Dopo la chiusura dell'Esposizione Nazionale del 1891-92, Pitrè «chiese al Comitato la cessione degli oggetti acquistati da esso per dar principio ad un “Museo Etnografico Siciliano». Altri oggetti, provenienti da collezioni di privati, insieme a quelli acquistati dal Comitato, avrebbero costituito «un bel nucleo per il Museo progettato» (D'Alia Pitrè, 1955: 168). Ma il Municipio non trovò una sede per il Museo tanto che, ancora nel 1908, Maria scriveva, in tono chiaramente polemico verso le istituzioni:

«Nessun posto si è trovato che risponda a così utile scopo. Un giorno che al Dr. Lamberto Loria venne in mente di formare un “Museo di Etnografia Italiana”, in Firenze si trovò subito un posto e col posto un Signore che con generosità sapiente fece sua l'idea e ne aiutò l'attuazione; ed il Loria, con attività instancabile, si è recato più volte in Sicilia ad acquistare quel che gli è stata possibile per la documentazione

della vita della regione siciliana. Altrettanto non si può dire, perché non si è fatto, della Sicilia per il Museo siciliano» (Ibidem).

Gli ostacoli logistici e politici compaiono anche nelle lettere di Pitрэ a Pasquale Villari, storico e politico di grande notoriet . Il Villari era legato da profonda stima e amicizia al Pitрэ e si adoper  per fare ottenere al demologo riconoscimenti e attestazioni. Nelle lettere (Bruzzone, 2018) lo studioso lamentava la scarsa attenzione delle istituzioni verso il progetto. Nonostante ci , Pitрэ riusc  a concretizzare il suo sogno, dando vita a un'istituzione che non si limitava a collezionare oggetti, ma che aspirava a raccontare storie, valori e identit . Alla fine, dal Municipio della Citt  ottenne una sede che gli venne consegnata solo nel 1909: quattro stanze dell'ex Convento dell'Assunta, in Via Maqueda, nel centro storico di Palermo e, come ricordato, inaugur  il Museo nel 1910. Nel breve scritto redatto proprio in occasione dell'inaugurazione, Pitрэ sottoline  il significato della sua opera, definendola un mezzo per «far rivivere il passato nel presente e preservarlo per il futuro». (Bellantonio, 2021: 49). Ovviamente, come gi  ricordato, la prospettiva di Pitрэ era quella della sua epoca, ossia che i musei, anche quelli etnografici, costituissero degli “archivi” a tutela di un passato recente ma in via di dissoluzione.

Ancora oggi un tratto distintivo del museo   la variet  e la ricchezza delle sue collezioni, che spaziano da strumenti musicali a oggetti di uso quotidiano, da manufatti religiosi agli abiti tradizionali, dai giochi alla magia, dalle marionette ai mezzi di trasporto (Cocchiara, 1938). Non mancano neppure oggetti di pregio come le ceramiche, il presepe del Matera, e i “pupi” del Teatro delle marionette. Questa ampiezza tematica rifletteva la volont  di Pitрэ di creare un quadro completo e autentico della vita siciliana, includendo sia gli aspetti ordinari sia quelli straordinari delle sue tradizioni.

II. Il Museo etnografico siciliano dopo Pitрэ. Un “bene nel bene”

Dopo la morte di Pitрэ, avvenuta nel 1916, il museo non fu pi  fruibile fino a quando pass  sotto la direzione di Giuseppe Cocchiara che, nel 1935, trasfer  il museo nelle dipendenze, una volta destinate alla servit , della Casina Cinese, nella Real Tenuta della Favorita, ai piedi del Monte Pellegrino. A Cocchiara quella destinazione parve eccellente, poich , sosteneva, che un museo etnografico

«deve vivere in ambienti speciali che sorgano possibilmente, in aperta campagna, ove pi  splende la bellezza della natura, ove pi  immediato   il contatto con la vita delle piante. Un Museo di Archeologia accoglie oggetti “morti”. Vivi e palpitanti di vita sono, invece, gli oggetti che accoglie il Museo Etnografico» (Cocchiara, 1935, pp. 9-10).

Inoltre, secondo un orientamento condiviso, si riteneva che fosse più opportuno «isolare i Musei Etnografici dalla vita e dal traffico cittadino e collocarli piuttosto in quegli ambienti che, di più, si prestano ad accogliere le loro collezioni» (Cocchiara, 1935, p. 11). E, in effetti, il Museo si trova nella cosiddetta zona dei Colli, dove sorgono splendide ville immerse nel verde, tra cui la Casina Cinese, originale costruzione realizzata dall'architetto Giuseppe Venanzio Marvuglia a partire dal 1799, su incarico di Ferdinando III di Sicilia che ne fece la sua dimora. Questo passaggio segnò un importante cambiamento, trasformando il museo in un'istituzione più adeguata ai criteri del tempo, pur mantenendo intatto il legame con la visione originaria di Pitre. Cocchiara implementò le collezioni e adottò un approccio più scientifico nella catalogazione e nell'organizzazione dell'esposizione. Insomma, il Museo Etnografico divenne "un bene nel bene".

Quella che a Cocchiara parve una sistemazione ideale per il Museo, la migliore ipotizzabile in quel momento storico, si manifesta oggi, invece, a nostro parere, penalizzante. Il Museo, essendo in una zona periferica della città, non è incluso negli itinerari turistici. Inoltre, è difficilmente raggiungibile. Non è, attualmente neppure possibile coniugare una visita al Museo e alla Casina Cinese, divisi da uno splendido giardino, per le diverse fasce di orario di fruizione del servizio. Le dipendenze della Casina cinese sono costituite da ambienti non molto ampi, poco illuminati, dove trovano posto un massimo di due/tre teche in legno, che contengono una parte dei reperti, quelli ritenuti più significativi, sostituite alle precedenti, ma che sembrano appesantire la visione dei reperti. Inoltre, i vetri non sono antiriflesso. Quindi, in sostanza, sembra che con il recente restauro si sia badato più alla conservazione che alla fruizione. Molte sale sono attraversate da un corridoio che ne riduce ancora di più lo spazio espositivo. Le sale delle carrozze del Senato, dei carretti siciliani e del teatro dei pupi, sensibilmente più grandi, conducono alle aree delle cucine dalle quali è ancora possibile accedere, tramite i cunicoli sotterranei una volta utilizzati dalla servitù, alla palazzina cinese. Le cucine rappresentano un'eccezione rispetto alle altre sale: qui gli utensili sono esposti al di fuori delle teche, collocati in posizioni coerenti con il loro utilizzo funzionale. Due corridoi dividono la storica struttura, uno al coperto, che attualmente ospita le pitture su vetro, e l'altro che separa le due piccole sale dedicate agli arredi sacri. La piccola cappella, sempre del Marvuglia, è spesso sede di esposizioni temporanee. Il Museo è rimasto chiuso per restauri circa dieci anni. Riaperto nel 2021, presenta un diverso percorso espositivo, anche se non totalmente sovversivo dell'ordine precedente. La Biblioteca, i manoscritti di Pitre e la corrispondenza, unitamente ad alcuni arredi, sono stati spostati a Palazzo Tarallo, nel quartiere dell'Albergheria.

A fronte delle riflessioni della museografia antropologica, non ci sembra che il restauro risponda ad alcuna significativa innovazione. Se il Museo, così come si presenta tuttora, reca il segno di una specifica e ben definita ideologia, essendo

testimonianza storica di una temperie culturale e, quindi, si pone il problema di una sua conservazione identitaria, d'altra parte necessita di alcuni correttivi per tornare ad essere un centro d'interesse non solo turistico ma anche di studio, di riflessione e dialogo.

Già a partire dagli anni Cinquanta del Novecento si era sviluppato un dibattito ricco di riflessioni teoriche e metodologiche sui musei e gli archivi demo-etno-antropologici. Sebastiano Lo Nigro, nella sua Relazione presentata al 6° Congresso Internazionale di Tradizioni popolari su «Musei ed archivi per le tradizioni popolari», nel 1978, riprendendo un'espressione di Giuseppe Bonomo, sottolineava l'inevitabile declino della struttura museale:

«Il Museo nato dalla ideologia romantico-positivista del Pitrè non sarebbe sopravvissuto alla sua morte avvenuta nel 1916, e non tanto perché vi mancasse una più organica e razionale presentazione degli oggetti, quanto perché rappresentava in termini materiali l'espressione di una concezione del folklore ormai superata, di tipo arcaizzante e conservativo, che attribuiva agli oggetti della vita tradizionale il valore documentario di semplici "sopravvivenze", ossia di fatti culturali avulsi dal contesto della realtà sociale del presente. L'inesorabile decadenza del Museo di Palermo non sarà la conseguenza del disinteresse dei visitatori e della incuria delle autorità burocratiche, ma la riprova concreta del distacco fra l'istituzione museografica ed il processo socio-culturale del suo ambiente storico e umano» (Lo Nigro, 1980: 58).

Il cambiamento radicale non riguardava, sottolinea lo studioso, la struttura materiale del Museo, «ma il concetto di popolo e di cultura folklorica che lo aveva ispirato, un concetto di "tradizione" popolare come residuo arcaico e pittoresco del costume.» (Ibidem).

Il dibattito sulla museografia folklorica riprese, come ricorda Vito Lattanzi

«solo nel 1967 a Palermo, all'indomani dell'affidamento del Museo Pitrè a Giuseppe Bonomo, quando l'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari organizzò il Seminario Museografia e folklore, dove Alberto Mario Cirese presentò la nota relazione sui musei del mondo popolare, unanimemente ritenuta fondativa di un nuovo modo di pensare alle raccolte di tradizioni popolari e al ruolo dei musei. [...] Reclamare nuovi compiti per i musei del mondo popolare, rilanciarli sul piano della promozione della ricerca, riavvicinarli al mondo delle università, secondo Cirese avrebbe aiutato i musei regionali ad aderire ai progetti di ricerca antropologica» (Lattanzi, 2017: 158-159).

Secondo Lo Nigro, Cirese aveva posto sul tappeto due esigenze teoriche:

«a) rifiuto del museo “vivente” che tenta di riprodurre ambienti e persone della vita quotidiana con un linguaggio ingenuamente veristico; b) utilizzazione della fotografia, della cinematografia, del nastro magnetico e dei mezzi audiovisivi come strumenti di rappresentazione realistica degli oggetti esposti nel museo. Dalle due premesse teoriche scaturiva per il Cirese la conseguenza importante di un diverso rapporto fra la realtà museografica e i visitatori, un rapporto che sarebbe diventato di “partecipazione” e non più di passiva contemplazione, nella misura in cui l’osservatore avrebbe potuto manipolare i congegni meccanici e i processi dinamici di rappresentazione» (Lo Nigro, 1980:59).

Cirese e altri studiosi sostennero che «il museo folclorico doveva anzitutto rispondere ad una esigenza funzionale, coinvolgendo il visitatore nella fruizione pratica degli oggetti, giacché rientra nei compiti della documentazione etnografica che si sappia come in realtà funzionano o funzionavano quei meccanismi o quegli strumenti» (Ivi, 1980: 60).

Lo stesso Lo Nigro si fa promotore di una proposta:

«Per i musei locali e regionali, la soluzione più logica mi pare possa essere quella che è stata realizzata in Sicilia da Antonino Uccello con la Casa-Museo di Palazzolo Acreide, dove gli oggetti del lavoro e della vita contadina sono stati ricollocati fra le pareti e sui rustici pavimenti di viva roccia di una vecchia costruzione settecentesca» (Ibidem).

E sempre per i nuovi musei etnografici, la possibilità di documentazione storica od etnostorica per la ricostruzione di quella storia delle classi subalterne ignorate dalla storiografia egemone, unitamente ai ricordi personali e alle autobiografie registrate su nastro magnetico come fonte primaria delle condizioni di vita e sul lavoro agricolo e dei rapporti di forza tra le classi sociali. Ma se tutto ciò poteva rappresentare un ottimo suggerimento per l’allestimento di una nuova struttura museale, cosa fare per le strutture già esistenti allocate in edifici “intoccabili” essendo essi stessi beni culturali? La riflessione sulle modalità espositive e sulle finalità dei musei folclorici ha lasciato irrisolte alcune questioni di fondo. Forse è possibile, senza alterare la dimensione storico-culturale che è all’origine della fondazione di certe strutture, operare con piccoli accorgimenti che potrebbero rimediare al distacco, alla distanza, più che temporale, culturale, tra l’osservatore e ciò che viene osservato.

Scriva ancora Lattanzi:

«Gli obiettivi del museo etnografico sono stati sino a ieri focalizzati su due compiti fondamentali: informare i visitatori su forme di vita locali e fungere da centro di ricerca e di expertise sulla cultura materiale. Siamo sicuri che i visitatori chiedano ancora solo questo? Che non reclamino, piuttosto, un luogo espositivo di

intrattenimento dove ci sia spazio per lo spettacolo della diversità, oltre che per la conoscenza delle culture locali?» (Lattanzi, 2017: 160).

E per finire, come non concordare con Lattanzi quando afferma che:

«Di fronte alle sfide del presente dobbiamo cercare di trasformare in utili risorse anche le false partenze. Senza tradire gli antenati, ma rispettando fino in fondo, interpretandola, l'eredità che ci hanno lasciato» (Ivi, 163).

III. Dal *Tempio* al *Foro*: Ripensare il ruolo dei Musei Etnografici

Le trasformazioni culturali e sociali in atto impongono una ridefinizione del ruolo dei musei etnontropologici, finalizzata alla progettazione e realizzazione del loro adeguamento ai nuovi bisogni di una società in continua evoluzione. Questo processo riguarda anche il museo etnografico siciliano, nonostante esso sia un punto di riferimento per la tutela e la trasmissione della cultura materia e immateriale della regione sin dalla sua fondazione. Sebbene gli oggetti custoditi rappresentino testimonianze storiche significative, rischiano di essere percepiti come curiosità statiche e disancorate dalla quotidianità, specialmente da un pubblico giovane. Tale distacco limita la capacità dei manufatti di trasmettere significati culturali e identitari. Come sottolineava Giuseppe Cocchiara già alla fine degli anni '30, «[il museo] può essere e rimanere vivo soltanto se rispecchia lo spirito del proprio tempo e risponde alle esigenze dell'epoca» (1938: 17). Questa riflessione si rivela oggi di straordinaria attualità: il museo è chiamato a superare la mera contemplazione passiva, traducendo il patrimonio culturale in forme che parlino alle nuove generazioni, senza perdere di vista la sua autenticità storica. Rendere vivi i significati e le storie degli oggetti non significa tradire il passato, ma creare un ponte tra esso e il presente. Come osserva David Lowenthal in *The Past is a Foreign Country* (1985), il passato, pur essendo familiare, può rapidamente trasformarsi in una dimensione estranea. La sfida è preservare la memoria storica rendendola rilevante e coinvolgente, evitando che le collezioni si riducano a una mera raccolta oggetti privi di connessione con il presente. Sebbene uno degli scopi principali dei musei sia quello di custodire gli oggetti e mantenere viva la memoria culturale, in particolare di popolazioni geograficamente o temporalmente lontane, è necessario che la loro gestione sia al passo con il progresso della modernità. La difficoltà sta nel mantenere un equilibrio tra autenticità e innovazione affinché il museo sia adattato ai processi continui di trasformazione dei bisogni del pubblico senza compromettere l'integrità del valore storico dei reperti. Le tecnologie più avanzate offrono nuove possibilità di generare stupore e coinvolgimento nei visitatori. Tuttavia, è essenziale non sacrificare l'autenticità dei manufatti inseguendo la spettacolarità ad ogni costo, per mantenere un equilibrio che

consenta di attrarre un pubblico più ampio senza impedirne una fruizione convenzionale agli esperti del settore e gli appassionati.

Di fronte alle necessità imposte dalla contemporaneità, alcune teorie recenti suggeriscono di pensare i musei come luoghi di interazione dinamica, dove il pubblico può esplorare e reinterpretare i significati culturali. Bernd Wagner (2010), indagando i rapporti di relazione nei musei etnologici, ha offerto un importante contributo al dibattito sul tema. Perseguendo l'obiettivo di accorciare la distanza percepita dai visitatori verso il patrimonio esposto, egli ha rielaborato il concetto di "zone di contatto" attraverso cui guidare i musei nella transizione in luoghi di incontro e dialogo. Riprendendo l'idea originaria proposta da James Clifford (1997) e arricchita da Mary Louise Pratt (1991), Wagner sostiene che i musei possono diventare spazi di scambio culturale attivo, luoghi di dialogo e interazione, in cui i visitatori partecipano attivamente alla costruzione delle narrazioni culturali, riconsiderando il modo in cui le istituzioni rappresentano le culture esposte. I musei si trasformerebbero così in spazi dinamici di negoziazione, dove l'autenticità si arricchisce di prospettive multiple (Lorente, 2022). In particolare, Wagner nota come i bambini si avvicinano agli oggetti non solo per osservarli, ma per interagire con essi attraverso il gioco e l'esplorazione. Promuovere un'esperienza più dinamica e coinvolgente, e un rapporto più ricco e partecipativo con gli oggetti esposti, porterebbe così a superare visioni spesso stereotipate. Ispirandosi a ciò, l'adozione di strategie interattive risulterebbe quindi estremamente utile per musei come il Pitre, poiché promuove un'esperienza più immersiva. Nella stessa direzione spingono anche le riflessioni di Jesús Pedro Lorente sulla museologia critica che, enfatizzando l'importanza di ridefinire il ruolo del museo, propone di trasformarlo da "tempio" a "foro" di partecipazione pubblica. Affinché questa evoluzione museale si concretizzi, è fondamentale l'implementazione di programmi che coinvolgano attivamente le comunità locali. Ad esempio, attraverso collaborazioni con esposizioni temporanee, progetti educativi e attività di co-curatela, i visitatori possono proporre storie e interpretazioni, contribuendo ad arricchire le esposizioni e rafforzando il senso di appartenenza e connessione tra la comunità e l'istituzione museale (Lorente, 2022). Un esempio virtuoso di trasformazione in "foro" di scambio e interazione, attraverso pratiche partecipative e senza ricorrere a tecnologie avanzate, è rappresentato dal museo nel Castello Brancaccio, noto per il suo gruppo di pupari. Il museo è animato con l'uso delle pupazze, favorendo incontri e interazioni con la comunità locale (Broccolini & Clemente, 2021).

Diversi studiosi hanno approfondito gli elementi che contribuiscono a un'interazione museale significativa, al fine di migliorare l'esperienza e il coinvolgimento dei visitatori. In *Supporting the Museum Experience*, Falk e Dierking conducono una ricerca sulle modalità attraverso cui i musei possono incrementare l'*engagement* dei visitatori, evidenziando come un'esperienza museale significativa debba andare oltre la semplice osservazione passiva delle collezioni esposte. Gli

autori sostengono che il coinvolgimento del pubblico sia influenzato da tre contesti principali: personale, sociale e fisico, ciascuno dei quali contribuisce a creare un'interazione profonda e stimolante tra il visitatore e il museo. Il contesto personale riguarda i background individuali dei visitatori, includendo interessi, esperienze pregresse e motivazioni che ogni individuo porta con sé. Poiché, Falk e Dierking sottolineano, l'*engagement* è un fenomeno soggettivo e influenzato dalle caratteristiche uniche di ciascun visitatore, i musei sono incoraggiati a offrire esperienze personalizzabili che possano stabilire connessioni emotive e intellettuali, creando un legame più profondo tra il pubblico e i contenuti esposti.

Parallelamente, il contesto sociale gioca un ruolo significativo nell'esperienza museale, poiché le interazioni tra visitatori e con lo staff contribuiscono a creare un ambiente di condivisione e appartenenza. Gli autori sostengono che i musei, promuovendo il dialogo e le attività di gruppo, possano aumentare il coinvolgimento del pubblico e facilitare la creazione di connessioni personali, rendendo il museo un luogo di incontro e confronto, dove i visitatori condividono idee e riflessioni, arricchendo così la propria esperienza culturale. Nell'attuale contesto del museo Pitre emergono difficoltà legate alla disponibilità di guide o curatori, che vincolano i visitatori a orari e modalità di visita spesso poco flessibili. Per i visitatori internazionali, inoltre, una guida scritta nella propria lingua rappresenta frequentemente, in assenza del personale spesso occupato con altri tour, l'unica fonte di informazione, e un approccio minimale può rivelarsi insufficiente a fornire una comprensione adeguata del patrimonio culturale esposto. Alla luce di queste sfide, appare evidente la necessità di una strategia che coniughi il rispetto per l'approccio di Cocchiara con una visione più inclusiva e accessibile. Tecnologie moderne, come didascalie multilivello, percorsi multilingue digitali e dispositivi interattivi possono preservare l'essenzialità visiva degli oggetti, rispondendo al contempo alle diverse esigenze di conoscenza e favorendo una partecipazione attiva e informata. In questo modo, il museo diventa un luogo inclusivo e in costante dialogo con il proprio tempo, rimanendo fedele allo spirito evolutivo immaginato dal celebre curatore.

Accanto agli aspetti personali e sociali, un altro fattore cruciale per l'*engagement* è l'ambiente fisico del museo. Falk e Dierking sottolineano che un ambiente ben progettato e coinvolgente può stimolare la curiosità e l'esplorazione attiva dei visitatori. Secondo gli autori, la disposizione e il design delle aree museali giocano un ruolo cruciale nel favorire un'interazione più coinvolgente e immersiva con le esposizioni. La conservazione degli oggetti museali in teche chiuse è una prassi consolidata nel settore, pensata per garantire la protezione a lungo termine del patrimonio culturale. Tuttavia, questo approccio conservativo, pur essenziale, può limitare l'esperienza dei visitatori. Nell'articolo *Exhibiting Interaction: Conduct and Collaboration in Museums and Galleries* di vom Lehn, Heath e Hindmarsh, per esempio, si nota come la presenza di altre persone, le interazioni sociali e l'allestimento fisico delle esposizioni, comprese le teche, influenzi significativamente

il coinvolgimento dei visitatori. Gli autori evidenziano che le strutture organizzative tradizionali possono fungere da barriere che limitano l'accesso fisico diretto agli oggetti, riducendo le opportunità di interazione diretta e sociale con le opere. Questo tipo di disposizione spesso confina l'esperienza del visitatore alla sola osservazione visiva, rendendo l'ambiente museale più formale e distaccato, o, come suggerito, persino "asettico".

Questa osservazione trova riscontro anche negli studi condotti da Wen e Ma (2023) e Bailey-Ross et al. (2017), i quali suggeriscono che un'esperienza museale incentrata su una fruizione passiva e distaccata rischia di ridurre l'*engagement* del pubblico, trasformando il museo in uno spazio di mera contemplazione, essendo gli oggetti veicoli di significati sociali e culturali che emergono pienamente solo attraverso interazioni e contesti adeguati (Miller, 1998).

In particolare, l'uso di rigide strutture, soprattutto quelle che confinano a parete i reperti, impedendone una visione complessiva, tende a individualizzare l'esperienza del visitatore, portandolo a vivere un'interazione isolata con l'oggetto esposto, piuttosto che incoraggiare un'esplorazione collaborativa o sociale. Questo approccio si contrappone agli allestimenti più interattivi che stimolano una partecipazione dinamica e invitano i visitatori a esplorare in modo condiviso. Le esposizioni che includono elementi tattili o interattivi trasformano lo spazio museale in un ambiente più sociale, favorendo il dialogo e l'interazione non solo con gli oggetti ma anche tra i visitatori stessi.

Secondo l'approccio dinamico di Falk e Dierking, quindi, sostenere l'*engagement* significa progettare spazi e contenuti che rispondano in modo equilibrato alle esigenze personali, sociali e fisiche del pubblico, trasformando il museo in un luogo che offre esperienze memorabili e culturalmente arricchenti. L'integrazione degli strumenti multimediali nelle esposizioni museali ha determinato un cambiamento significativo nella modalità di fruizione. Tecnologie avanzate come la realtà virtuale e la realtà aumentata offrono ai visitatori la possibilità di esplorare il patrimonio culturale in modo più intuitivo, immersivo ed approfondito ampliando la comprensione e l'*engagement* nei confronti degli oggetti esposti (Wen & Ma, 2023) e facilitando, grazie a una partecipazione attiva al processo di apprendimento, una comprensione più efficace delle informazioni (Bailey-Ross et al., 2017). Attraverso la digitalizzazione, inoltre, le collezioni possono essere rese accessibili a livello globale, permettendo ai musei di "esporre" i propri artefatti in un contesto virtuale. Questo processo non solo amplia il numero di visitatori, includendo coloro che accedono online, ma crea anche un collegamento tra i discendenti delle culture rappresentate e le tradizioni preservate (Jenkins in Trento, 2022).

Un approccio comunicativo accessibile rappresenta un primo passo per costruire una connessione significativa con il visitatore contemporaneo, ma per garantire un'esperienza veramente immersiva, il museo deve esplorare anche elementi multisensoriali. L'utilizzo di elementi sonori, visivi e tattili, come suggerito

dalla letteratura scientifica (Classen & Howes, 2006; Levent & Pascual-Leone, 2014; Pujol-Tost & Economou, 2007), permette un'interazione significativa con l'oggetto e risulta associato a una maggiore capacità di memorizzazione e a un coinvolgimento emotivo più intenso. Questo approccio si rivela particolarmente utile nei musei etnografici, dove gli oggetti esposti possono essere associati a storie ed esperienze personali che i visitatori possono rivivere e reinterpretare. Questa connessione esperienziale non solo facilita una comprensione più profonda, ma anche un senso di appartenenza culturale che si rinnova nel tempo.

Come sottolineato da Broccolini e Clemente in *Patrimonio in ComunicAzione* (2021), la comunicazione museale non dovrebbe limitarsi alla semplice esposizione degli oggetti, ma evolversi in una narrazione partecipativa e coinvolgente, che possa attrarre visitatori di età e background culturali diversi. L'utilizzo di un linguaggio accessibile, che eviti eccessivi tecnicismi e favorisca una narrazione semplice ma incisiva, rende il museo uno spazio più accogliente e inclusivo e a tal fine, pratiche di storytelling digitale che combinano testi, immagini e video, possono aiutare a suscitare emozioni e a far percepire il valore intrinseco delle collezioni, rendendo l'esperienza più significativa per i visitatori. Uno degli elementi distintivi dell'esperienza museale è la capacità di evocare meraviglia nei visitatori; nei musei etnografici, in particolare, l'ammirazione e la curiosità sono spesso rivolte verso oggetti di culture esotiche, suscitando interesse per l'ignoto e il lontano. Per i musei demoetnoantropologici, come il Museo Pitrè, la sfida è generare questo stesso fascino verso oggetti della cultura locale, ancora presenti nella memoria collettiva o di uso comune. Con il rapido sviluppo tecnologico sono emerse preoccupazioni riguardo a un possibile minor coinvolgimento dei giovani, i quali, abituati a esperienze dinamiche e a strumenti come la realtà aumentata, potrebbero percepire i musei come troppo statici. Tuttavia, proprio queste tecnologie possono rappresentare un'opportunità per riavvicinare le nuove generazioni ai musei attraverso mostre interattive e immersive (Trento, 2022).

La connessione emotiva che si genera interagendo con i manufatti non solo contribuisce a creare una percezione più umana e meno distaccata della cultura esposta, ma riesce anche ad attrarre e coinvolgere un pubblico giovane, abituato sin dalla tenera età a interagire con tecnologie digitali e a rapportarsi con reperti temporalmente distanti, che soddisfano il bisogno di scoperta e l'interesse verso ciò che è "estraneo." A tal proposito, Hijazi e Baharin (2022) hanno evidenziato che l'uso di strumenti interattivi non solo prolunga la durata della visita, ma stimola anche la curiosità e l'esplorazione autonoma dei visitatori. Iniziative come il progetto QRator al Grant Museum of Zoology dimostrano come la partecipazione attiva possa arricchire l'esperienza museale: i visitatori possono contribuire con interpretazioni, commenti e riflessioni, trasformando il museo in un luogo di dialogo continuo. La narrazione museale diviene dunque viva, ricca di interazioni con il passato attraverso

una lente di interpretazione contemporanea che trascende i confini del museo (Miller, 1998).

Tale prospettiva è ancora più rilevante per i musei etnografici, che possono così promuovere la cultura regionale a livello internazionale, attirando un pubblico interessato alla storia e alle tradizioni meno note. Supportato adeguatamente dalle istituzioni, il Museo Pitрэ potrebbe diventare un luogo di rivitalizzazione, un “laboratorio di identità culturale”, uno spazio in cui i visitatori non sono semplici osservatori ma agenti e creatori di significati (Wen & Ma, 2023; Lorente, 2022; Bailey-Ross et al., 2017). In sintesi, un equilibrio tra la conservazione tradizionale e le pratiche innovative risponde sia alla necessità di proteggere il patrimonio, sia al desiderio del pubblico di una connessione più profonda e partecipativa. Questo approccio può trasformare il Museo Pitрэ in uno spazio in cui il passato non è solo preservato, ma reso vivo e accessibile per le nuove generazioni.

IV. Sfide e proposte operative per il Museo Pitрэ

Il Museo Etnografico Siciliano Giuseppe Pitрэ, pur essendo una delle istituzioni più significative per la tutela della cultura popolare siciliana, si confronta con sfide legate sia alla sua posizione che alla configurazione degli spazi espositivi. Il museo è, come detto, attualmente ubicato ai margini del Parco della Favorita, in un luogo di grande valore storico ed ambientale di Palermo e, tuttavia, lontano dal centro storico e dalle principali attrazioni della città. Tale collocazione, pur coerente con la visione del Cocchiara, sembra ora limitare la visibilità e il flusso di visitatori, penalizzando il museo in termini di accessibilità e integrazione turistica.

La revisione degli allestimenti museali in edifici storici come quello che attualmente ospita il museo Pitрэ rappresenta certamente una sfida complessa, poiché le restrizioni legate alla tutela architettonica e al vincolo di integrità degli spazi limitano significativamente la possibilità di interventi strutturali, imponendo soluzioni espositive alternative per bilanciare la conservazione del patrimonio con una fruizione più dinamica e coinvolgente. Uno dei principali problemi riguarda l'attuale disposizione delle teche espositive, concepite per garantire una conservazione ottimale degli oggetti, ma che ostacolano il passaggio della luce naturale, compromettendo la visibilità dei dettagli. Questa configurazione rigida del percorso espositivo, che guida il visitatore lungo un tracciato predeterminato, lascia poco spazio per un'esplorazione autonoma e personale delle collezioni. Gli ornamenti, le texture, le sfumature e persino le tracce dell'uso storico dei reperti rischiano così di passare inosservati, privando il visitatore di un'esperienza più intima e ricca di sfumature.

La visione di Giuseppe Cocchiara, secondo cui l'esperienza museale doveva essere mediata da esperti per garantire una narrazione essenziale e non sovraccaricare

i visitatori di informazioni, rifletteva una concezione museale legata al contesto storico del tempo. Tuttavia, lo stesso Cocchiara sottolineava che il museo poteva rimanere vivo soltanto se in grado di rispecchiare lo spirito del proprio tempo. Ciò che era efficace cinquant'anni fa, quindi, potrebbe non esserlo oggi, e una revisione dell'approccio tradizionale potrebbe rendersi necessario alla luce delle nuove esigenze del pubblico contemporaneo. In questo contesto, l'adozione di teche completamente trasparenti potrebbe rappresentare una valida alternativa alle attuali strutture, consentendo una migliore diffusione della luce e facilitando una visione più chiara degli oggetti esposti. Inoltre, si potrebbero riorganizzare gli spazi interni, prevedendo, ove possibile, la collocazione di teche centrali che, offrendo una visione a 360 gradi dei reperti, consentirebbero una fruizione immersiva della collezione, pur tutelando la struttura dei locali. Questo approccio, adottato con successo in musei etnografici come il Museo delle Civiltà di Roma, ha portato miglioramenti significativi nell'esperienza visiva dei visitatori, stimolando un'esplorazione più autonoma.

Un ulteriore miglioramento potrebbe essere apportato creando repliche fedeli di una parte degli oggetti esposti, consentendo ai visitatori di interagire con giocattoli, abiti tradizionali o pupi siciliani, per toccare con mano la tradizione senza compromettere l'integrità dei reperti autentici. Questo approccio multisensoriale, già adottato con successo in musei come il Museo della Scienza di Londra, concorre alla fruizione immersiva, stimolando la curiosità e l'interesse di tutte le fasce di pubblico, in particolare dei bambini. Attraverso l'ascolto di suoni popolari, il contatto con materiali artigianali e tessili, e la visione di filmati rappresentativi di momenti di vita significativi per la collettività locale, come processioni o rituali tradizionali, il museo offrirebbe un'esperienza ricca e coinvolgente.

L'introduzione di tecnologie digitali potrebbe ulteriormente arricchire l'*engagement* museale e superare i limiti delle guide cartacee, spesso insufficienti sia per contenuti sia per la mancanza di traduzioni in più lingue. Applicazioni mobili interattive e multilingue fornirebbero ai visitatori informazioni dettagliate sui reperti, approfondimenti culturali e percorsi personalizzati. Inoltre, l'utilizzo delle stesse ed eventualmente della realtà aumentata (AR) e della realtà virtuale (VR) consentirebbe di visualizzare ricostruzioni digitali di oggetti fragili o di ambientazioni storiche, offrendo esperienze immersive senza mettere a rischio la conservazione dei manufatti.

A fronte delle limitazioni dei locali interni, il museo dispone di ampi spazi esterni che potrebbero essere utilizzati per laboratori creativi e attività educative all'aperto, ispirati al modello del Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano. Tali iniziative potrebbero avvicinare i bambini alle tradizioni popolari siciliane attraverso pratiche ludiche e interattive, contribuendo a una maggiore connessione con il territorio e con il patrimonio culturale.

Queste proposte, integrate con le riflessioni di studiosi come Bailey-Ross et al. (2017) e Levent & Pascual-Leone (2014), offrono al Museo Pitre un modello operativo che coniuga conservazione, innovazione e coinvolgimento del pubblico. Un approccio dinamico potrebbe trasformare il museo in un laboratorio culturale vivo e accessibile, capace di valorizzare il passato, dialogare con il presente e attrarre un pubblico sempre più ampio.

V. Riflessioni conclusive

Sebbene i musei rappresentino strumenti fondamentali per la salvaguardia delle testimonianze del passato, essi devono oggi evolversi in spazi che mediano un senso di comunità rinnovato. Questo ruolo richiede investimenti mirati e un approccio innovativo, volto a rendere il museo uno spazio dinamico e accessibile, capace di attrarre e coinvolgere le nuove generazioni. La sfida è trasformare il patrimonio storico, materiale e immateriale, in un linguaggio contemporaneo che stimoli la curiosità e l'interesse del pubblico, contribuendo a una rivitalizzazione del tessuto culturale locale e globale.

Oltre alla conservazione, i musei demotnoantropologici devono affrontare temi come la sostenibilità culturale e la rilevanza sociale, rispondendo a un contesto caratterizzato da riduzioni dei fondi pubblici e da nuove aspettative della società. Come sottolineato da Broccolini e Clemente (2021), i musei non possono più limitarsi a essere depositi di oggetti; devono, piuttosto, trasformarsi in presidi attivi sul territorio, capaci di recepire e interpretare le istanze del presente e contribuire al dibattito culturale.

La sostenibilità culturale, in particolare, non è solo un obiettivo economico ma un principio guida che permette al museo di mantenere la propria rilevanza nella società. Essa richiede l'impegno a tradurre il patrimonio esistente in linguaggi che coinvolgano le nuove generazioni e costruiscano un ponte tra passato e futuro. In questo contesto, il museo si configura come un laboratorio di identità collettiva e di partecipazione comunitaria, in grado di promuovere riflessione, empatia culturale e dialogo tra pubblico e territorio.

Infine, l'importanza di strategie comunicative efficaci e di un linguaggio accessibile emerge come centrale per mantenere il legame tra il museo e il suo pubblico. Il museo, operando come mediatore culturale, non solo preserva la memoria storica, ma traduce il passato in forme che dialogano con le nuove generazioni, favorendo una connessione viva e duratura.

Bibliografia

Bailey-Ross, Claire., Gray, Steven., Ashby, Jack., Terras, Melissa., Hudson-Smith, Andrew., & Warwick, Claire

- "Engaging the museum space: Mobilizing visitor engagement with digital content creation". *Digital Scholarship in the Humanities*, 32(4), 2017, pp. 689-708. <https://doi.org/10.1093/llc/fqw041>

Bellantonio Loredana

- *Pitrè. Dal Folklore all'Antropologia*. Palermo: University Press, 2021

Broccolini, Alessandra, Clemente, Pietro, & Giancristofaro, Lia (a cura di).

- *Patrimonio in Comunicazione: Nuove sfide per i Musei DemoEtnoAntropologici*. Palermo: Edizioni Museo Pasqualino, 2021.

Bruzzone, Gian Luigi,

- "Pasquale Villari e Giuseppe Pitrè: un'amicizia erudita". *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, 2018.

Classen, Constance, & Howes, David

- "The museum as sensescape: Western sensory ideologies and museum practices." In Edwards, Elizabeth, Gosden, Chris, & Phillips, Ruth B. (eds.), *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*, London: Berg, 2006, pp. 199-219.

Clifford, James

- *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

Cocchiara, Giuseppe

- *La nuova sistemazione del Museo etnografico G. Pitrè nel Parco della Favorita*. Scuola tipografica boccone del povero, Palermo, 1935.

- *La vita e l'arte del popolo siciliano nel Museo Pitrè*. F. Ciuni Libraio Editore: Palermo, 1938.

D'Alia Pitrè Maria,

- "Vita e opere di Giuseppe Pitrè", *Etnostoria*, 1-2, Diakronia: Palermo, 1995.

Hijazi, Ahdab Najib, & Baharin, Hanif

- "The Effectiveness of Digital Technologies Used for the Visitor's Experience in Digital Museums. A Systematic Literature Review from the Last Two Decades".

International Journal of Interactive Mobile Technologies, 16, 2022, pp.142-159.
<https://doi.org/10.3991/ijim.v16i16.31811>.

Karp, Ivan, Kratz, Corinne A., & Szwaja, Lynn

- *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*. Durham: Duke University Press, 2006.

Lattanzi Vito,

- "Giuseppe Pitre e la museografia etnografica. Una prospettiva per il Sistema museale nazionale" in Perricone Rosario (a cura di), *Pitre e Salomone Marino*. Testi e Atti, n.8, 2017.

Levent, Nina, & Pascual-Leone, Alvaro (eds.)

- *The multisensory museum: Cross-disciplinary perspectives on touch, sound, and smell*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.

Lo Nigro Sebastiano,

- "Musei-Archivi folklorici e ricerca socio-antropologica". *Lares*, 46 (1), Gennaio-Marzo 1980, pp. 57-63.

Lorente, Jesus Pedro

- *Reflections on Critical Museology: Inside and Outside Museums*. London: Routledge, 2022.

Lowenthal, David

- *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Miller, Daniel

- *Material Cultures: Why Some Things Matter*. London: University College London Press, 1998.

Pitre, Giuseppe

- *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Vol. I, Il Vespro: Palermo, 1978 (Ristampa dell'edizione del 1887-88)

- *Discorsi e conferenze*, (a cura di Bellantonio L), CIE: Palermo, 2009.

Pratt, Mary Louise

- "Arts of the contact zone." *Profession*, 1991, pp.33-40.

Pujol-Tost, Lucia & Economou, Maria

- "Exploring the suitability of Virtual Reality interactivity for exhibitions through an integrated evaluation: The case of the Ename Museum". *Museology*, 4(4), 2007, pp. 81-97.

Trento, Maria Costanza

- "Mead: una vita tra ricerca e museo". In Bellantonio, Loredana (a cura di), *Margaret Mead e l'antropologia al femminile*. Contesti Antropologici/Anthropological Contexts, 9, 2022, pp. 105-121.

vom Lehn, Dirk, Heath, Christian, & Hindmarsh, Jon

- "Exhibiting interaction: Conduct and collaboration in museums and galleries", *Symbolic Interaction*, 24(2), 2001, pp.189-216. <https://doi.org/10.1525/si.2001.24.2.189>.

Wagner, Bernd

- "Kontaktzonen im Museum. Kindergruppen in der Ausstellung Indianer Nordamerikas". *Paragrana*, 19(2), 2010, pp.192-203.

Wen, Jingbo, & Ma, Baoxia

- "Enhancing Museum Experience through Deep Learning and Multimedia Technology". *Heliyon*, 10(12), 2024.

