



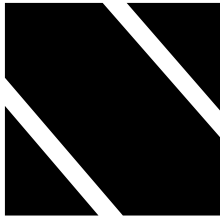
Esposizione delle 18 maschere Sanni.
© Museo di Etnomedicina A. Scarpa dell'Università degli Studi di Genova

L'OGGETTO-MASCHERA

Simone Dragone

ABSTRACT. Ethnographic and anthropological museums often display collections of masks and small statues used initially as functional tools for ritual celebrations in particular socio-cultural contexts. When masks are musealized, they lose their original status. From performing, living and functional ritual objects, they become a museum objects that can be accessed by visitors belonging to a socio-cultural context other than the one where the reference ritual is celebrated. In addition, the musealized mask becomes a static object that emphasizes the absence of the body of the actor-performer, making the archaeological evidence of the ritual action shine through. Since one of the tasks of museum institutions is to interpret and exhibit the tangible and intangible cultural heritage, communicating it through various experiences and offering visitors possibilities for reflection and knowledge sharing, the museological theory and the museographic-expository system must reconnect the object-mask to the ritual action and the socio-cultural context of origin. Using the theories developed in the field of Performance Studies and New Theatrology, museology and museography, and identifying as a case study the collection of Sanni masks of the Museo di Etnomedicina A. Scarpa of the University of Genoa, the article aims to examine these issues, aiming to suggest possible solutions for the protection, preservation and valorization of intangible cultural heritage, in line with the *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, signed by UNESCO in 2003.

PAROLE CHIAVE: Ritual Action; Masks; Museum; Intangible Cultural Heritage; Ethnomedicine



ell'ambito delle celebrazioni rituali, la maschera è un oggetto di servizio all'attuante: essa connota un ruolo condizionando il comportamento scenico di chi la indossa, facendogli assumere movenze e posture fisiche extra-ordinarie nel momento dell'atto rituale, ma comunque codificate e disciplinate secondo la cultura e le regole del rito o del culto di riferimento. Di conseguenza, si tratta di un oggetto che funziona contemporaneamente da mezzo di occultamento e rivelazione, il quale, nascondendo la fisionomia facciale quotidiana e biologica dell'attore, svela la presenza e la rappresentazione di uno spirito o un demone.

Da un punto di vista performativo, la maschera rappresenta uno strumento che definisce pratiche di costruzione/decostruzione dell'identità. Infatti, come sostiene Schechner, essa non è solo atto a nascondere o svelare un'identità, ma è un *oggetto performante* «suffused with a life force capable of transforming those who play with and through them».

Assumendo una prospettiva socio-antropologica, le maschere possono essere viste come strumenti relazionali, che dalla parte dello spettatore hanno una funzione simbolica, mentre dal lato dell'attore che la indossa assumono un ruolo funzionale legato a pratiche d'uso sedimentate nel tempo; due livelli che coesistono nel momento dell'azione rituale e le cui dinamiche sono regolate da norme che variano in base al contesto culturale in cui il rito stesso viene celebrato.

Per lo spettatore, la maschera è quindi un «contenitore di segni e di simboli che reagisce con il gesto e con la parola», che in ambito rituale tenta di riprodurre una somiglianza con il demone o lo spirito di riferimento, raffigurato spesso in base a descrizioni riportate da storie tramandate oralmente o comunque riprese dal patrimonio culturale collettivo appartenente alla popolazione o al gruppo etnico in cui un rito viene celebrato, e per cui «lo spazio del volto è inteso come luogo dove si di-

spongono segni come quelli dell'età o del lutto» Quando la maschera viene indossata dall'attore-celebrante, si trasforma da oggetto che rappresenta uno spirito a *essere* lo spirito. Schechner, analizzando il ciclo rituale *Hevehe* – celebrato dal gruppo etnico degli *Elema*, stanziato sulle coste del golfo di Papua in Nuova Guinea – ha evidenziato un'interdipendenza tra la maschera, l'indossatore e lo spirito. Secondo lo studioso americano, quando il celebrante indossa la maschera, esso è animato dallo spirito a cui la maschera stessa si riferisce, allo stesso modo lo spirito si rivela solo quando la maschera viene indossata dal celebrante. È quindi evidente che le maschere, quando indossate, diventano *oggetti viventi* che non si limitano a rappresentare o a contenere gli spiriti; «the masks are the spirits».

Da queste considerazioni emerge come la maschera sia un elemento che concorre, insieme allo spazio del rito e a codici culturali condivisi, a fare del rito stesso un fenomeno liminale, ossia collettivo, legato a ritmi sociostrutturali, che ha l'obiettivo di superare un *limine*, una soglia, per «porre rimedio a eventi negativi» Come ha meglio evidenziato Mastropasqua, la maschera stessa può essere vista come una soglia, come

una voce che risuona da cavità sotterranee - un volto che è ventre e poesia, una testa decapitata che cresce come un frutto sui rami - un passo estremo oltre il quale affiorano visioni sconosciute. Essere sulla soglia (maschera) o essere soglia (*skené*) costituisce uno stato privilegiato, ma anche di totale separazione dal tutto.

Ma quali funzioni può assumere una maschera nel momento in cui cessa di essere uno strumento simbolico e funzionale di servizio al rituale e diventa un oggetto esposto in un museo? Va detto anzitutto che un oggetto museale è definibile come un bene d'uso o di consumo comune e quotidiano che, attraverso un processo di musealizzazione – quindi in seguito all'estrazione e all'astrazione dell'oggetto stesso dal suo contesto ordinario – diventa un mezzo destinato a fornire una testimonianza della realtà. In altre parole, riprendendo il binomio proposto Diana

Taylor, quando la maschera è utilizzata dall'attore è un oggetto che connota un *repertoire*, ossia gesti, pratiche e conoscenze incorporate non riproducibili, mentre la maschera esposta nel museo è asseribile all'*archive*, in quanto diventa un supporto materiale testimoniante una realtà effimera non più esistente. Per dirla con Rebecca Schneider, si tratta di un *remain*: la maschera rappresenta un *bone* (osso) testimoniante la scomparsa della *flesh* (carne), ossia dell'attore e quindi della performance rituale vera e propria. Di conseguenza, la maschera esposta al museo non è nient'altro che un oggetto che fa trasparire l'evidenza archeologica dell'azione rituale, che suggerisce l'*assenza* di corpi e di pratiche e per cui l'impianto museologico e la relativa disposizione museografica separano «the body from the object both pragmatically and conceptually».

In questo senso, il visitatore del museo non esperisce il rituale, ma una sua rappresentazione, costituita dai suoi stessi resti. Tale circostanza mette in crisi lo statuto ontologico del rituale in quanto atto performativo, condizione questa che si può verificare solo *hic et nunc* e nella compresenza tra officianti e partecipanti. In altre parole, le maschere esposte all'interno di una teca non sono il rituale, ma oggetti che lo rappresentano, e il rituale diventa "representation of representation" quindi si differenzia da sé stesso, cambia natura, funzione e forme a causa della staticità e del cambio di contesto dettati dalla musealizzazione e dalle relative norme museologico-espositive.

Collezioni di maschere e piccole statue funzionali a determinati rituali sono spesso esposte in musei di natura demo-etno-antropologica, circostanza che fa sorgere un'ulteriore problematica. Oltre al cambio del contesto di utilizzo, è evidente che sopraggiunge un cambio del tessuto socioculturale, quindi dei soggetti-visitatori che osservano gli oggetti esposti. Come abbiamo in parte visto, ogni maschera ha una funzione performativa ben definita nel contesto di un preciso rituale e, oltre a connotare caratteristiche e movimenti dell'attuante/attore che la indossa, veicola significati e associazioni spirituali e demo-

niache ben precise e condivise all'interno della comunità in cui e per cui il rituale viene di fatto celebrato. Come è possibile, dunque, nel momento in cui l'oggetto-maschera si trova in un contesto di utilizzo differente dal rituale e in un ambiente socioculturale altro, veicolare significati e funzioni che la maschera possiede nel suo contesto originario?

Volendo rispondere a questa domanda, analizzeremo qui di seguito le soluzioni adottate dal Museo di Etnomedicina A. Scarpa dell'Università degli Studi di Genova (d'ora in poi MEM), in relazione a una collezione completa di maschere *Sanni*, utilizzate per celebrare il *Sanni Yākuma*, esorcismo tipico del gruppo etnolinguistico dei Sinhala, che rappresenta circa il 75% della popolazione in Sri Lanka.

IL MUSEO DI ETNOMEDICINA A. SCARPA DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

La storia del MEM è lunga quasi settant'anni. Inizia negli anni Cinquanta, quando il professor Antonio Scarpa (1903-2000) matura l'intenzione di allestire un Museo di Etnomedicina in cui esporre alcuni oggetti della sua collezione che ha accumulato nel corso di missioni etnomediche da lui stesso compiute in diverse parti del mondo tra la fine degli anni Trenta e gli anni Cinquanta. Nello stesso periodo, Scarpa presenta i suoi oggetti nell'ambito di numerose mostre etnomediche, allo scopo di far conoscere la disciplina e promuovere l'allestimento di un Museo con una sede definitiva. Tale iniziativa in porto sul finire degli anni Cinquanta, quando le collezioni di oggetti e documenti di Scarpa trovano un luogo di conservazione ed esposizione presso Villa Contarini a Padova.

Nel 1972 le collezioni vengono trasferite dalla villa patavina all'Università di Genova, presso l'istituto di Antropologia fisica, e successivamente – con un atto notarile siglato nel 1996 – Antonio Scarpa dona la sua intera collezione all'ateneo genovese, nominando come curatore il professor Antonio Guerri, suo allievo e collaboratore. Operazione questa che segna di fatto la nascita del Museo di Etnomedicina Antonio Scarpa.

Tra il 2016 e il 2019 si sono compiute tutte le operazioni per trasferire le collezioni di Scarpa dall'istituto di Antropologia fisica alla zona delle Mura del molo, area adiacente al porto antico in cui sorge l'attuale sede del museo. Le collezioni del professor Scarpa si sono ovviamente arricchite nel tempo: l'attuale edificio accoglie «oltre 2000 oggetti, la maggior parte dei quali [...] esposti; ma la raccolta vanta anche filmati, immagini, libri e trattati di medicina tradizionale nelle lingue locali».

L'etnomedicina è una disciplina che nasce intorno alla metà degli anni Cinquanta sotto il nome di *etnoiatria*, proprio grazie al professor Scarpa, il quale aveva già compiuto diversi viaggi esplorativi attraverso tutti e cinque i continenti, documentando e studiando le abitudini terapeutiche di centinaia di etnie. Più precisamente, «il Ministero della Pubblica Istruzione, sulla base dei risultati scientifici emersi dalle ricerche di A. Scarpa, istituisce nel 1955 la *Libera docenza in Etnoiatria* (o Etnomedicina), primato italiano».

Scientificamente l'Etnomedicina è definibile come lo studio

di tutto il patrimonio culturale medico tradizionale del Mondo sotto i suoi vari aspetti, a condizione, però, che sia contemporaneo ed indipendente dalle concezioni e dai metodi, accettati ormai universalmente, della Medicina scientifica moderna; della sua consistenza al vaglio della ricerca sperimentale; delle sue trasformazioni e dei suoi adattamenti in rapporto all'evoluzione sociale; del suo impiego nel diffondere l'educazione sanitaria tra i popoli della terra.

La definizione sopra riportata, proposta dallo stesso Scarpa nel 1965, diventa ufficiale solo nel 1978, anno in cui la disciplina viene riconosciuta definitivamente come una scienza che studia «i sistemi di cura tradizionali delle popolazioni umane del presente e del passato, ne osserva e descrive le pratiche igieniche, preventive e curative». Dai primi anni Duemila, l'etnomedicina è considerata una branca dell'etnobotanica e dell'antropologia medica facente parte del «panorama delle discipline demo-etno-antropologiche».

Viste le definizioni sopracitate, è evidente che il campo di indagine di questa disciplina è ampio: racchiude in sé antro-

pologia, etnografia e etnologia, campi di studio che forniscono ad essa «il materiale, potremmo dire grezzo, che dovrà essere poi esaminato e valutato secondo principi medico-biologici e con ricerche specifiche proprie» del campo etnomedico. In altre parole, l'etnomedicina si occupa di trovare delle spiegazioni fisiologiche e biologiche rispetto agli effetti che procedure rituali messe in atto da popolazioni primitive e pratiche terapeutiche non convenzionali hanno sulla cura di persone affette da particolari malattie, sintomatologie o condizioni di salute anomale.

Nei paragrafi che seguono non tenterò di fornire spiegazioni mediche rispetto agli effetti curativi che il rito operato con le maschere *Sanni* ha sui pazienti, ma analizzerò il potenziale che queste maschere possono avere in quanto oggetti esposti in un contesto museale. Tali oggetti, mostrati con altri documenti, generano uno spazio comunicativo potenzialmente atto a salvaguardare il patrimonio culturale immateriale di una determinata comunità e a garantire la protezione e la promozione delle diversità culturali, così come previsto dalle rispettive convenzioni UNESCO siglate nel 2003 e nel 2005.

LE MASCHERE SANNI: IL RITO E L'OGGETTO

Il *Sanni Yākuma*, letteralmente traducibile come “cerimonia dei demoni *sanni*”, è un rito che viene celebrato principalmente in Sri Lanka. Si tratta di una pratica curativa di origine ayurvedica che ha lo scopo di propiziare ed esorcizzare i *sanni-yakku*, demoni della cattiva salute. Va detto che questo esorcismo non è un rito propriamente religioso, in quanto – così come altri esorcismi e riti propiziatori dello Sri Lanka – esso è considerato parte del “buddismo singalese”, basato sull'animismo e le tradizioni popolari e i celebranti sono “preti laici” o sciamani.

Questo rito ha normalmente luogo davanti alla casa del paziente, nella veranda, ed è tutta la comunità che vi partecipa. È come se si verificasse una “teatralizzazione della malattia”, che viene appunto messa in scena, in modo che tutta la comunità possa partecipare alla cura e all'ipotesica

guarigione del paziente. Infatti, in questo caso «both the shaman performers and the patient, and the participant audience see them as having a specific curative as well as a protective function». Guardando a questo rito come a un genere performativo, potremmo dire che si tratta della messa in atto di una «liminalità pubblica», ossia di un evento che avviene «nel cuore del villaggio» e per cui, come vedremo anche in seguito, la partecipazione pubblica è fondamentale.

La cerimonia raggiunge il suo apice durante una fase del rito detta *midnight watch* (*Māda Yama*), che il momento in cui appaiono i demoni *sanni*, rappresentati da shamani/performers mascherati che mimano i *sanni* stessi «in accordance with the conditions represented, such as vomiting, diarrhea, etc». In questo contesto la funzione della maschera è proprio quella di distaccare i celebranti dalla loro vita quotidiana per fare assumere loro un ruolo extra-quotidiano con delle posture fisiche e dei movimenti rappresentanti il singolo demone e le malattie ad esso correlate.

Sulla scorta di quanto riportato da Wirz l'antropologo singalese Gananath Obeyesekere – professore emerito alla Princeton University – sostiene che le maschere e i relativi movimenti dei performer non rappresentano semplicemente i sintomi fisici del paziente, ma i significati psicologici dei sintomi stessi. Infatti, in origine, i demoni *Sanni* erano rappresentazioni di malattie fisiche causate da disequilibri umorali, e non a caso gli attributi e i nomi associati alle diciotto maschere impiegate nel rito, suggeriscono malattie somatiche e psicologiche. Sembra che «the original *sanni* of physical medicine have developed psychological symptomatology in accordance with the propensities of curing rituals and the needs of the masses». In sostanza, il *Sanni Yākuma* è una pratica curativa che non guarisce il paziente da una specifica malattia, ma è piuttosto tesa ad alleviare fastidiosi disturbi e sintomatologie psicologiche. Infatti, facendo riferimento a quanto riportato da Antonio Scarpa, è ipotizzabile che tra le maschere più importanti e più rappresentate ci sia quella di *Maru-Sanniya*:

il più temuto *Yakka* e non deve essere dimenticato. E' lo spirito della follia e del delirio e si comporta come un pazzo nel massimo della crisi. Egli annuncia il suo ingresso con ruggiti, scuote i sostegni del *vidiya*, si agita, sparge tutto attorno resina polverizzata alla quale dà fuoco dando così l'impressione di sortire dalle fiamme^{e.s.}

Va detto che all'atto celebrativo del rito non compaiono mai tutti i diciotto demoni, ma la loro apparizione dipende dai singoli casi e dalle circostanze; quindi, i demoni che devono essere invocati ad agire vengono decisi preventivamente in base alle valutazioni che l'*adura*, il sacerdote responsabile di tutta la cerimonia, compie a seconda dello stato di salute e del comportamento del paziente. Tuttavia, oltre al già menzionato *Maru-Sanniya*, Wirz segnala che durante le cerimonie non sono quasi mai omessi: *Kola-Sanniya*, capo dei diciotto demoni *Yakka* che si vendica contro l'umanità per le offese da essa ricevute dispensandola con ogni sorta di malattie ed eventi calamitosi; *Amuku-Sanniya*, provocatore di vomito incoercibile; *Kana Sanniya*, provocatore della cecità; e *Golu-Sanniya* provocatore di cretinismo e mutismo.

Per le comunità singalesi queste diciotto maschere hanno significati ben precisi. Esse sono realizzate artigianalmente in base alle leggende di ogni *Sanni*, per cui gli artigiani che le realizzano tentano di personificare i *Sanni* e le relative malattie di cui sono portatori attraverso il colore, la posizione degli occhi e altri segni o simboli non verbali che evidenziano in maniera eccessiva e caricaturale sintomi fisici, ma anche credenze, valori e concetti relativi al demone in questione. Da un punto di vista antropologico, utilizzando le parole di Augé, le maschere *Sanni* possono essere viste come oggetti che supportano un feticcio, per cui il corpo del celebrante che la indossa è solo un supporto di occasione che si serve di un oggetto-feticcio puro per esprimere messaggi non suoi, che lo trascendono, e «per manifestare e imporre un ordine delle cose di cui l'ordine del corpo fornisce l'immagine».

Le danze dei demoni, accompagnate ognuna da una musica diversa, consistono in rappresentazioni dramma-

tiche di carattere umoristico. Si tratta di azioni comiche, oscene e bizzarre, attraverso le quali le maschere instaurano un dialogo con l'*adura* e tentano di imbarazzare il paziente avvicinandosi ad esso con movenze e gesti di carattere lascivo.

Proprio grazie all'oscenità comica di queste azioni si verifica il vero e proprio esorcismo che ha delle finalità sociali sul piano comunitario e obiettivi curativi, se non altro sul piano psicologico e relazionale, per il paziente.

Vista l'intenzione comica, nel *Sanni Yäkuma* è come se si verificasse una *kátharsis* al contrario. Se per Aristotele l'imitazione dell'azione dovrebbe produrre «mediante la pietà e il terrore la catarsi di questi sentimenti», in questo contesto le movenze degli attanti contraddicono gli attributi mitologici dei demoni stessi, i significati e le credenze culturali che le maschere stesse rappresentano, e più che la pietà o il terrore è il riso che ha l'obiettivo di facilitare l'interazione tra queste figure ultraterrene e i partecipanti alla cerimonia, e quindi anche di alleviare paura e terrore, emozioni usualmente manifestate da parte della comunità di nei confronti dei *Sanni*. In sostanza, sia il paziente che gli abitanti del villaggio hanno la possibilità di vedere ed esperire la presenza dei demoni in una modalità extra-ordinaria, quindi di liberarsi dalla paura, impedendo ai demoni stessi di trasformarsi in una componente ossessiva e minacciosa della vita sociale.

L'esorcismo in oggetto è analizzabile anche come una dinamica di de-costruzione e ri-costruzione del sé, per cui è importante l'apporto comunitario e sociale nella celebrazione. Il *Sanni Yäkuma* si può considerare come una performance/processo atta alla negazione de sé del paziente e alla ricostruzione di un sé *sociale*, depurato, purificato e appunto socialmente accettabile da parte della comunità. Solitamente la comunità che assiste a questo rito reagisce ridendo alla rappresentazione. Se anche il paziente, opportunamente provocato e messo in imbarazzo dalle oscenità mostrate, manifesta il divertimento o il riso, significa che egli ha ri-oggettivato il suo "sé", che a questo punto corrisponde all'at-

teggiamento dell'"altro da sé", rappresentato dagli spettatori che stanno assistendo al rito. Questo indica che l'esorcismo ha avuto successo, il paziente si è liberato dal demone da cui era posseduto in quanto il suo atteggiamento, analogo a quello dei presenti, lo fa ri-entrare in relazione con la collettività.

Utilizzando la terminologia di Victor Turner, si può identificare questo rito come un fenomeno sociale che prevede una «riflessività plurale», secondo cui gli spettatori astanti, stimolati dal carattere comico con cui le maschere si muovono sulla scena, fungono da «agenti di trasformazione» nei confronti del paziente che è invece la persona che deve essere trasformata. In particolare, è possibile inquadrare la fase del *midnight watch* del *Sanni Yäkuma* come un rituale drammatico, ossia come una performance che ha l'obiettivo di portare a termine un processo di esorcizzazione attraverso l'impiego delle maschere *Sanni* e delle relative danze in quanto «mezzi di compensazione», impiegati in un'azione ritualizzata tesa a liberare il paziente dalla sottomissione al demone per riconciliarlo socialmente alla comunità di appartenenza.

COLLEZIONE E COMUNICAZIONE: ASTRAZIONE, ESPOSIZIONE E RITORNO AL RITO

Le maschere *Sanni* esposte al MEM costituiscono una collezione completa delle diciotto maschere utilizzate nel rito sopra esaminato e fanno parte del patrimonio accumulato nel corso delle spedizioni etnomediche dal professor Antonio Scarpa. Probabilmente, le maschere qui menzionate, provengono da una spedizione del 1953 che ha visto impegnato l'etnomedico tra India e Sri Lanka.

Per esaminare nello specifico l'esposizione delle maschere *Sanni* presente al MEM, è necessario adottare un approccio che non guarda solo ai contenuti, quindi alle maschere stesse, ma che analizzi i processi e le strategie di musealizzazione e patrimonializzazione di questi oggetti, in quanto reperti provenienti da culture altre e di cui la cultura occidentale si fa solo agente osservante e oggettificante.

Da un punto di vista museologico, il termine "collezione" può essere declinato in tre accezioni che dipendono essenzialmente da due fattori: dal carattere istituzionale e dalla materialità o non materialità dei suoi elementi. Nel caso del MEM, la collezione di oggetti del professor Scarpa può essere inquadrata come «un insieme di oggetti mantenuti temporaneamente o definitivamente fuori dal circuito di attività economiche, soggetti a una protezione speciale in un luogo chiuso sistemato a tale scopo, ed esposti allo sguardo del pubblico». Tuttavia, questa specifica collezione può essere vista anche in maniera più allargata: da un lato come un insieme di reperti derivanti da viaggi esplorativi che, pur conservando la loro individualità, sono riuniti intenzionalmente e secondo una logica che deve soddisfare appunto le ricerche in campo etnomedico; dall'altro come insieme di oggetti la cui sola materialità diventa secondaria, in quanto essi diventano informazione determinante nella comunicazione al pubblico di entità immateriali come pratiche curative e rituali.

Guardando alla collezione del MEM come a un sistema, sembra che essa sia stata determinata da quella che Baudrillard definisce «motivazione reale», nel senso che la collezione del professor Scarpa è stata costruita sulla base di oggetti derivanti da esplorazioni etnomediche, ed è quindi una collezione orientata a un tema. Inoltre, lo scopo di tale collezione è duplice: da un lato soddisfa esigenze di studio e ricerca; dall'altro ha un carattere informativo per il visitatore. Di fatto, la collezione del MEM «si libera dal carattere di accumulazione pura» e traduce l'esigenza etnomedica in «messaggio agli altri» che «basta a rompere l'incanto mortale della collezione, in cui il soggetto s'impoverisce nella pura fascinazione».

Da una prospettiva museografica, va detto che le collezioni del MEM aderiscono a una «logica dell'ambiente». Le modalità con cui gli oggetti sono esposti è un «sistema coerente» la cui riuscita «si situa a livello della costrizione all'astrazione e all'associazione». In questo modo gli spazi espositivi assolvono la missione museale

di *medium*. Essi sono dei sistemi di oggetti che non solo affascinano e intrattengono, ma tendono soprattutto a informare e educare il visitatore, rendendo per esso familiari e accessibili pratiche mediche e rituali a lui culturalmente, storicamente e geograficamente distanti. Infatti, per un museo

comunicare non significa unicamente veicolare un dato da una fonte ad un destinatario ma, soprattutto, far arrivare un *sensu*. Esso è il risultato dell'esistenza di un complesso sistema di codici condivisi più o meno parzialmente e in modo sfumato, di relazioni, di intenzioni, di pratiche d'uso.

Nello specifico, l'attuale disposizione museografica del MEM espone la collezione di maschere *Sanni* in una sezione chiamata "Mondi di Cura", che raggruppa oggetti e fotografie rappresentanti particolari scuole terapeutiche, reperti derivanti da pratiche diagnostiche o tecniche curative, e rappresentazioni di spazi di cura «dove è possibile la transizione tra disordine e ordine, tra non ordinario e ordinario».

In particolare, l'esposizione delle maschere *Sanni* (si veda Fig. 1) è accompagnata da cinque fotografie rappresentanti alcuni momenti del rito. In questo contesto la fotografia è un documento che ha una funzione illustrativa e didattica, una proprietà che Barthes ha definito teoricamente come *studium*, «una sorta di educazione», una dinamica cognitiva che consente all'osservatore di percepire l'intenzionalità documentativa del fotografo e di vivere quell'intenzionalità alla rovescia, secondo il volere di uno «*Spectator*»; inoltre, siccome la fotografia è contingenza pura – ossia qualcosa che viene rappresentato e fermato nel tempo esattamente per come era – «essa consegna immediatamente quei "particolari" che costituiscono precisamente i materiali del sapere etnologico».

Sebbene la collezione di maschere *Sanni* derivi dalla pratica e dalla ricerca etnomedica, sembra che a livello museologico il MEM abbia provveduto ad allestire uno spazio metaculturale. Nonostante la cultura osservante l'oggetto sia quella occidentale, l'affiancamento della fotografia alle ma-

schere costituisce di fatto un sistema che tutela la maschera in quanto oggetto sacro e rituale e allo stesso tempo si fa portatore dei significati e delle motivazioni che circondano l'oggetto stesso.

Riprendendo il concetto di *remains* espresso da Rebecca Schneider, è evidente che nel momento in cui le maschere hanno subito un'astrazione dal loro contesto originario per diventare un oggetto museale sono diventate un documento del rito, mentre le fotografie sono ciò che del rito è stato documentato. Questa esposizione delle maschere *Sanni* è quindi definibile come un insieme di *remains* che opportunamente ordinati rappresentano la pratica rituale del *Sanni Yäkuma*. Tuttavia, ciò che il visitatore esperisce non è la pratica rituale vera e propria, ma una sua rappresentazione, per di più da un punto di vista etnomedico ed etnologico. È come se il MEM, in relazione a questa particolare esposizione, avesse operato una messa in scena etnografica, realizzando un *frame*, un'inquadratura che di fatto si concentra su determinati aspetti trascurandone altri. Questa esposizione di maschere *Sanni* è ciò che Turner definisce «etnografia messa in scena», che inquadra (*to frame*) determinati aspetti della vita socioculturale di una comunità per esaminarla retrospettivamente. «Per fare ciò deve creare [...] uno spazio chiuso e un tempo privilegiato entro cui le immagini e i simboli di ciò che è stato separato possano essere "rivissute", esaminate, stimate, rivalutate e, se occorre, rimodellate e riordinate».

Le intenzioni dichiarate da Scarpa intorno alla metà degli anni Sessanta, si intrecciano perfettamente con i concetti espressi da Turner rispetto alla messa in scena dell'etnografia. Infatti, nel già citato articolo del 1965, il professor Scarpa affermava la necessità di documentare pratiche mediche, curative e terapeutiche tradizionali ancora in atto, affinché queste non fossero state «per sempre cancellate dal ricordo», per cui era fondamentale fare entrare queste entità

negli archivi dell'etnografia e della storia della medicina, sotto forma di documenti costituiti non solo da scritti, ma da testimonianze fotografiche e cinematografiche, da apparecchi, uten-

sili, amuleti e talismani e da quanti altri elementi possano attestare il cammino percorso dalla umanità nel campo dell'arte medica: dalle pratiche della preistoria, fino ai procedimenti più complicati delle civiltà in evoluzione.

Ad oggi, sembra che il MEM e il professor Antonio Guerri, conservatore del museo e allievo del professor Scarpa, non abbiano disatteso le intenzioni del maestro, e andando oltre si potrebbe dire che l'esposizione delle maschere *Sanni* – presa qui a titolo di esempio – risponde attivamente alle *misure di salvaguardia* del patrimonio culturale immateriale dettate dalla relativa convenzione UNESCO del 2003, in quanto spazio designato alla rappresentazione di un atto rituale attraverso i suoi stessi oggetti. Inoltre, come abbiamo in parte già detto, le maschere *Sanni* possono essere considerate oggetti simbolici che hanno un contenuto culturale, ossia che rimandano al «senso simbolico, alla dimensione artistica e ai valori culturali generati dalle identità culturali o che ne rappresentano le espressioni per una determinata comunità». In questo senso, la loro esposizione è aderente alle finalità definite dall'art. 1 della *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*, secondo cui il MEM, oltre a preservare e promuovere particolari espressioni culturali, provvederebbe anche a «creare le condizioni che permettano alle culture di prosperare e interagire liberamente, in modo da arricchirsi reciprocamente».

In conclusione, sebbene l'esposizione delle maschere *Sanni* corredata da alcune fotografie sia solamente una delle possibili rappresentazioni del *Sanni Yäkuma*, e nonostante attraverso di essa il visitatore non faccia esperienza diretta del rito vero e proprio, è evidente che tale esposizione raggiunge finalità informative e didattiche. Le maschere esposte insieme alle fotografie sono tracce tangibili di un'azione rituale e performativa, resti simbolici che connotano precise credenze e valori culturali, la cui conservazione ed esposizione produce informazioni che – oltre a tutelare il rituale stesso – permettono al visitatore medio occidentale di entrare in contatto con una pratica curativa dettata da tradizioni a lui culturalmente distanti.

BIBLIOGRAFIA

- Aristotele. 1998, *Poetica*, traduzione e introduzione di Guido Paduano, Laterza, Bari
- Augé M. 2015 (1988), *Il dio oggetto*, a cura di N. Gasbarro, Mimesis, Milano-Udine;
- Barthes R. 2003 (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, traduzione di R. Guidieri, Einaudi, Torino;
- Baudrillard J. 2003 (1968), *Il sistema degli oggetti*, traduzione di S. Esposito, Bompiani, Milano;
- Bragna I. 2004, *L'entre-deux della maschera come luogo di trasformazione*, in «La Ricerca Folklorica», 49: 143-52;
- Bindi L. 2005, *Bandiere, Antenne, Campanili. Comunità immaginate nello specchio dei media*, Roma, Meltemi Editore
- Cataldo L., Paraventi M. (a cura di) 2023, *Il museo oggi. Modelli museologici e museografici nell'era della digital transformation*, Hoepli, Milano;
- Desvallées A., Mairesse F. (a cura di) 2016, *Concetti chiave di museologia*, Armand Colin, Malakoff Cedex (France);
- Di Palma G. 2016, *Per una storia della maschera come strumento della professione*, in «Biblioteca Teatrale», 117-118: 187-232;
- Falossi F., Mastropasqua F. 2015, *La poesia della Maschera. Una testa vuota fonte di conoscenza*, Prinp,Torino;
- Feldman J.D. 2006, *Contact Points: Museums and the Lost Body Problem*, in Edwards E., Gosden C., Phillips R.B. (eds.), *Sensible Objects: Colonialism, Museums, and Material Culture*, 245-67, Berg, New York;
- Fouché F. 2018. *D'un temple à l'autre, le retable: jaillissement de l'invisible au Moyen Age comme au musée?*, in Mairesse F. (a cura di), *Museology and the Sacred. Materials for a discussion*, 65-67, ICOFOM, Paris;
- Gatto Trocchi C. 2003. *Civiltà e Culture. Lineamenti di antropologia*, Franco Angeli, Milano;
- Guerci A. 2000, *In memoria di Antonio Scarpa*, in «AM Rivista della Società Italiana di Antropologia Medica», 5(9-10): 441-57;
- Halverson J. 1971, *Dynamics of Exorcism: The Sinhalese Sanniyakuma*, in «History of Religions», 10(4): 334-59.
- Kapferer B. 1979, *Mind, Self, and Other in Demonic Illness: The Negation and Reconstruction of Self*, in «American Ethnologist», 6(1): 110-33;
- Id., 1991, *A Celebration of Demons: Exorcism and the Aesthetics of Healing in Sri Lanka*, Routledge, London and New York;
- Mastropasqua F. 1998, *Metamorfosi del teatro*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli;
- MEM (Museo di Etnomedicina Antonio Scarpa). 2024, *Il Museo di Etnomedicina Antonio Scarpa*, <https://www.etnomedicina.unige.it/> (ultimo accesso: 17/10/2024);
- Id., 2024a, *Storia del museo*, <https://www.etnomedicina.unige.it/la-storia-del-museo/> (ultimo accesso: 17/10/2024);
- Id., 2024b, *Come è oggi il museo?*, <https://www.etnomedicina.unige.it/museo-di-etnomedicina-a-scarpa-sede-mura-del-molo/> (ultimo accesso: 17/10/2024);
- Id., 2024c, *Ayurveda*, <https://www.etnomedicina.unige.it/collezioni/ayurveda/> (ultimo accesso: 20/10/2024)
- Merrifield R. 1987, *The Archaeology of Ritual and Magic*, B.T. Batsford, London;
- Obeyesekere G. 1963. *The Great Tradition and the Little in the Perspective of Sinhalese Buddhism*, in «The Journal of Asian Studies», 22(2): 139-53;
- Id. 1969, *The Ritual Drama of the Sanni Demons: Collective Representations of Disease in Ceylon*, in «Comparative Studies in Society and History», 11(2): 175-216;
- Obeyesekere R. 1990, *The significance of performance for its audience: an analysis of three Sri Lankan rituals*, in Schechner R., Appel W. (a cura di), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, 118-30, Routledge, London and New York;
- Pomian K. 2007 (1987). *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano, Il Saggiatore;
- Phelan P. 1996, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London and New York;
- Savage P. 2008, *Playing to the Gallery: Masks, Masquerade, and Museums*, in «African Arts», 41(4): 74-81;
- Scarpa A. 1965, *Letnoiatria, questa sconosciuta*, in «Castalia», 1: 62-7;
- Id., 1994, *Itinerario per la visita al Museo di Etnomedicina "Collezioni A. Scarpa"*, Erga, Genova;
- Id., 1995, *Viaggio fra le medicine tradizionali dei popoli*, Erga, Genova;
- Schechner R. 2003(1988), *Performance Theory*, Routledge, London and New York;
- Id., 2013, *Performance Studies. An introduction*. Third edition, Routledge, London and New York;
- Schneider R. 2011, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment* Routledge, London and New York;
- Silversone J 1992, *The Medium is the Museum: on Objects and Logics in Times and Spaces*, in Durandt J. (a cura di) *Museums and the Public Understanding of Science*, 34-42. London, Science Museum;
- Taylor D. 2004, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham (USA);
- Thilakarathne N.D. 2020, *Semiological Approach in Ritual Communication on Sanni Masks*, in «Journal of C. de S. Kulathilake Archival and Research», 1(1): 12-26;
- Turner V. 1986 (1982), *Dal rito al teatro*, edizione italiana a cura di S. De Matteis, traduzione di P. Capriolo, il Mulino, Bologna.

- Id. 1993 (1986), *Antropologia della performance*, edizione italiana a cura di S. De Matteis, traduzione di S. Mosetti, il Mulino, Bologna.
- UNESCO. 2003, *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, https://unesco.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2024/02/Convenzione-Patrimonio-Immateriale_ITA.pdf (ultimo accesso: 20/10/2024);
- Id. 2005. *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*. <https://www.unesco.it/wp-content/uploads/2023/11/Convenzione-Internazionale-sulla-Protezione-e-la-Promozione-della-Diversit-delle-Espressioni-Culturali.pdf> (ultimo accesso: 17/10/2024);
- Wirz, P. 1954, *Exorcism and the Art of Healing in Celyon*, Brill, Leiden (Paesi Bassi).