

Sergio Todesco

L'antiquario e il suo universo popolare. Il *Systeme des objets* di Giovanni Panarello e la sua patrimonializzazione

Nel 1990, a quel tempo Direttore della Sezione per i Beni Etno-antropologici della Soprintendenza di Messina, ricevetti dall'antiquario taorminese Giovanni Panarello - per mezzo del comune amico Franz Riccobono - la richiesta di apposizione di vincolo sulla raccolta di oggetti esistente nella sua abitazione (una villa ubicata nella rotabile per Castelmola), individuando nella fattispecie i manufatti che fossero risultati rivestire un interesse etno-antropologico.

Il proprietario della raccolta, divenuto negli anni '40 fine mercante di cose antiche, figura singolare di mecenate e anfitrione (nella sua casa avevano transitato Henry Faulkner, Truman Capote, William Somerset Maugham, Jean Cocteau, Jean Marais, André Gide, Bertrand Russell, Greta Garbo) ha costituito per molti studiosi, fino alla sua morte avvenuta nel 2006, uno dei principali punti di riferimento per la conoscenza della vita e della cultura taorminesi negli ultimi tre quarti del xx secolo.

Panarello, uomo di innato gusto estetico, aveva avuto la ventura di venire a contatto con gli oggetti di arte popolare quando questi erano ancora in qualche modo organicamente inseriti nell'universo culturale che li aveva storicamente prodotti. La sua lungimiranza era dunque consistita nell'intravedere assai anzitempo il valore figurativo e documentario che tale patrimonio avrebbe in seguito assunto.

Le motivazioni della richiesta di vincolo mi vennero offerte dallo stesso antiquario. Costui, già in età avanzata nonostante ancora in possesso di straordinaria lucidità, aveva deciso di far sottoporre a tutela tale suo patrimonio (dato alquanto raro riscontrabile in un privato...) perché desiderava che dopo la sua scomparsa esso non venisse disperso dagli eredi e rimanesse a testimoniare, in modi che lui non riusciva ancora a ipotizzare ma che successivamente come si vedrà avrebbero sortito una valorizzazione museale, ciò che egli era riuscito a raccogliere nell'arco della sua attività professionale trattenendo per sé quanto gli era parso meritevole di non essere messo in vendita dalla sterminata congerie di manufatti che come antiquario era transitata dal suo negozio.

Il lavoro di inventariazione dei materiali, con un sopralluogo settimanale durato alcuni mesi (spesso con l'amabile presenza dell'amico Franz) presso l'abitazione dell'antiquario, mi permise di esaminare una collezione di straordinario interesse, estrapolandola dai tanti altri oggetti d'arte presenti in essa. Si trattava di

una raccolta estremamente significativa ai fini di una ricostruzione storico-critica dell'arte popolare siciliana prodotta nei secoli xviii-xx, documentante altresì gli svariati imprestiti che a tale arte provennero da forme artistiche colte e semicolte.

Panarello non fu mai presente alle operazioni inventariali da me condotte, un suo famiglio provvedeva ad aprirmi le porte della villa e a fornirmi l'assistenza necessaria nel fotografare e misurare i manufatti di volta in volta da me selezionati, ma naturalmente delle scelte da me fatte mi premuravo poi a informare il proprietario, soprattutto per chiedere a lui informazioni dettagliate sulle modalità di acquisizione e la provenienza dei manufatti, dati preziosi per meglio contestualizzarne la storia.

Da tali conversazioni mi furono immediatamente palesi il rapporto molto fisico intrattenuto da Panarello con le proprie collezioni, la sua singolare competenza - suffragata da un'incredibile memoria - sulla loro natura e i loro contesti di fruizione, e soprattutto la lucida consapevolezza di avere creato un patrimonio oggettuale che ai suoi occhi costituiva la quintessenza di un'identità siciliana non legata, come avviene ordinariamente nel caso degli oggetti "folkloristici", ai luoghi comuni della "sicilianità" ma giocata sulla consapevolezza che essi costituissero le articolate scritture di una sorta di palinsesto in grado di esprimere le stratificazioni di gusto, *decor*, artigianato artistico, arte popolare in senso stretto proprie della storia figurativa tradizionale in Sicilia.

Tali caratteristiche, da lui apprezzate e valorizzate in forza di un'innata sensibilità (Panarello, di modeste origini, era figlio di Antonio Panarello, un puparo girovago) si sarebbero invano potute cercare nella gran parte della produzione "popolare" prodotta, a Taormina come in altre località siciliane, ad uso turistico, in cui spesso traspare una sciatteria che rivela l'intima uggia verso l'oggetto, il reale disinteresse verso ogni dimensione del fare che non sia quella della trasformazione in merce di quanto si è prodotto.

La collezione, a me parve man mano che procedevo nell'attività inventariale, costituiva una straordinaria famiglia di oggetti di eccezionale pregnanza artistica, estremamente preziosa ai fini di una ricostruzione dello svolgimento della cultura figurativa popolare in Sicilia. I materiali rivestivano inoltre un valore testimoniale ai fini della conoscenza della particolare temperie culturale storicamente registratasi in un ambito antiquariale "privilegiato" quale quello taorminese dei primi settant'anni del secolo scorso, nella Taormina cioè di Wilhelm Von Gloeden e di Roger Peyrefitte, di D.H. Lawrence e dei gerarchi nazisti, ma anche di Luchino Visconti e dei divi hollywoodiani, che fu al contempo la Taormina per la quale transitava nel corso degli anni '60 quell'infaticabile ricercatore di oggetti del mondo popolare siciliano che fu Antonino Uccello, il quale spesso, come riferitomi dall'antiquario, riceveva da lui in dono manufatti di arte popolare che le sue scarse finanze non gli consentivano di acquistare.

La collezione comprendeva pregevoli raccolte di rilevante interesse etno-antropologico, con reperti di notevole rarità e bellezza relativi alle svariate forme assunte negli ultimi tre secoli dall'arte figurativa popolare siciliana. Si andava dagli ex voto anatomici e dipinti (questi ultimi in realtà dei falsi realizzati negli anni '50 dal pittore di carretti Domenico Di Mauro, ma di grande fascino *naive*) alle numerose pitture su vetro, dalla statuaria devozionale (santi, Bambin Gesù e Madonne in legno, cartapesta, alabastro, cera, materiali misti) alla ceramica popolare (grandi piatti decorati, acquasantiere, lucerne e "testi" sette-ottocenteschi a figura umana), a una singolare galleria di grandi ritratti a olio di persone e gruppi di famiglia tipicamente isolani, dai ricami artigianali all'arte dei pastori (barilotti e borracce, conocchie e navette da telaio, stecche da busto e collari in legno inciso, bicchieri di corno etc.), ai pupi e alle sponde di carretto, alla ceroplastica, ai presepi (in cera, terracotta, avorio, madreperla, materiali misti). Tra le curiosità si segnalavano per la loro arcaica bellezza un ex voto ligneo (Madonna con Bambino) e numerosi modellini in scala di varette processionali con i relativi santi, tutte opere otto-novecentesche di pastori del versante orientale dell'Isola, nonché uno splendido diorama secentesco in ceroplastica dallo stesso Panarello attribuito alla moglie di Gaetano Giulio Zumbo.

Alla compresenza di tale straordinaria congerie di oggetti della Sicilia tradizionale risultava essere sottesa una altrettanto straordinaria capacità selettiva e una sensibilità non comune che travalicava le mere competenze professionali. Panarello, alla stregua del collezionista descritto da Benjamin, "*usa(va) la propria passione come la bacchetta del raddomante, che gli permette(va) di scoprire fonti nuove*" (Benjamin 1966, 112).

L'attività dell'antiquario-collezionista mi parve dunque essersi espressa attraverso un *giocare* con gli oggetti lungo un'intera esistenza, in un gioioso impegno di *bricoleur* che aveva sempre mostrato lucida consapevolezza dello statuto polisemico della materia e della sua conseguente capacità di scomporsi e sempre di nuovo ricomporsi in un diverso equilibrio. Anche su tale aspetto torna utile una riflessione di Jean Baudrillard: "*Si può definire meglio la struttura del sistema di possesso: la collezione è costituita da una successione di termini, il cui elemento finale altri non è che il collezionista. E reciprocamente la persona del collezionista diventa se stessa solo sostituendosi a ogni elemento della collezione*" (Baudrillard 1972, 118).

Se per *bricolage* intendiamo quel che Claude Lévi-Strauss (1964, 29-43) ha definito "un riflesso sul piano pratico dell'attività mitopoietica", come chi narra miti e favole costruisce nuove strutture dai frammenti delle vecchie, offrendo in esse una sempre nuova trasformazione dei fini in mezzi, dei significati in significanti e viceversa, così Giovanni Panarello praticava *naturaliter* tale poetica. Egli non si limitava a costruire una nuova, complessa realtà oggettuale dai frammenti di realtà pregresse, ma raccontava attraverso le scelte operate la propria vita interiore. Nella sua "risistemazione" di tali manufatti in un contesto domestico egli riusciva in tal

modo a far rivivere l'immaginario popolare della nostra Isola, quale esso si è venuto sedimentando nel corso del tempo. La storia personale e intima si faceva qui contigua alla grande storia del decoro occidentale, del narrare le figure numinose, i luoghi, gli eventi, le emozioni.

Erano insomma proprie all'attività di Giovanni Panarello alcune delle caratteristiche che in genere sono neglette dall'arte paludata, quella "originata dalle accademie, dalla critica normativa e dal modello positivista della storia intesa come unità narrativa continua e romanzo familiare delle *influenze*" (Didi-Huberman, 2007, 7-8), praticando egli viceversa una sorta di "surrealismo etnografico" analogo a quello brillantemente descritto da James Clifford (Clifford 1993, 143-182).

Le prime caratteristiche che balzavano all'occhio erano la capacità da lui mostrata di utilizzare creativamente tutte le "risorse oggettuali" disponibili. Egli infatti mescolava, a volte anche in modo azzardato, tutti gli oggetti secondo criteri non usuali di assemblaggio, e da buon *bricoleur* qual'era riusciva a produrre e conferire un senso nuovo al suo patrimonio, adottando procedimenti che agli occhi dei più non sarebbero stati considerati idonei. È infatti da evidenziare che, accanto ai manufatti "popolari" fatti oggetto del mio intervento, l'abitazione era stracarica di opere d'arte moderna e contemporanea, pittorica e scultorea, di stampe e incisioni antiche e moderne (tra le quali alcune rarissime litografie erotiche attribuite a Peter Fendi), di fotografie d'epoca (Von Gloeden e altri). Il suo "sistema degli oggetti" si rivelava pertanto esito di un *canone*, non saprei dire quanto in lui consapevole, cui appariva sottesa una concezione che, anziché considerare il "culto" e il "popolare" dipanantisi nella storia percorrendo linee parallele mai destinate a incontrarsi (come ad esempio nell'assunto delle due storie adottato da Giuseppe Pitrè), leggeva nelle vicende figurative della Sicilia un *unicum continuum* in cui gli imprestiti, i travasi e le mescolanze tra i due ambiti costituissero la norma anziché l'infrazione della stessa.

Operando in tal modo da *bricoleur*, Panarello procedeva di fatto a un *riordino simbolico degli oggetti e del loro significato*, riscoprendone certo nuovi valori ma, io credo, anche e soprattutto una nuova dimensione estetica e poetica:

"Il collezionista è spesso un autodidatta archeologo del gusto, un raddomante di perle rare alla cui consacrazione intima e spesso segreta consegna il proprio piacere. Nelle cose sono trattenute memorie del passato, ritratti di ciò che siamo stati. Si può pensare che collezionare sia un modo molto creativo di elaborare il lutto di perdite affettive e un modo di padroneggiare percorsi e snodi della vita altrimenti attraversati dal malessere. Il collezionare allora diventa un'isola di serenità o una abitudine a cui ci aggrappiamo per non precipitare in stati di deprivazione e di vuoto" (Lappi 2020, 4-5).

Sulle principali tipologie di manufatti presenti nella *wunderkammer* panarelliana fornisco qui di seguito alcune note esplicative.

È stato già notato da qualche studioso come, nell'analisi degli oggetti di arte religiosa popolare, sia opportuno evitare di tali documenti una mera lettura estetica ma occorra piuttosto tentare la ricostruzione dei loro contesti d'uso, degli orizzonti antropologici a essi sottesi, in una parola di ciò che è stato, durante l'arco della loro vita culturale, il loro senso prima che - disarticolati ed espunti dagli originari universi simbolici - essi divenissero icone di una santità desacralizzata, affascinanti in quanto alla variegata fenomenologia grafica ma non più in possesso dell'antica cifra identitaria.

Laddove nel caso dei prodotti votivi emerge la prassi consistente nel "pubblicizzare il privato", riconducendo a una dimensione comunitaria vicende di sofferenza che vengono in tal modo trasformate in forme particolari di linguaggio, nel caso dei prodotti devozionali si procede a una "privatizzazione del pubblico"; i santini, le stampe devote, le medaglie e le placche devozionali, le reliquie etc. non sono altro che prodotti facenti parte di una prassi fortemente consolidatasi nel corso della storia, quella di guadagnare alla fruizione privata elementi, fatti e figure in genere circolanti per entro precipui contesti pubblici. I regimi di fruizione dei materiali devozionali si sono infatti sempre espletati attraverso un movimento che dall'esterno, a partire dai luoghi di culto e dai centri di produzione e di circolazione dei fatti religiosi, si rivolgeva verso l'interno, per entro i luoghi della devozione e della profilassi domestica.

In tali contesti gli oggetti di devozione dismettono in sostanza la loro natura di mere rappresentazioni di o meri rimandi a realtà invisibili per assumere la caratteristica di luoghi di concentrazione di una *Potenza* che di volta in volta è chiamata a dispiegare la propria *dynamis* nei più svariati eventi della vita quotidiana.

In linea di massima, gran parte di tali produzioni si pone come densa zona di confine tra produzione artistica colta e produzione artistica popolare. Sono propri del primo ambito gli sforzi di rendere, attraverso la resa "aulica", un evento numinoso che per sua stessa natura si colloca a un livello metastorico, mentre possono essere ricondotti a una dominanza dell'ambito popolare gli stilemi ripetitivi e modulari, che all'interno di quella cultura vengono percepiti come valore in quanto ispirati all'esigenza di adeguarsi alla norma e non di discostarsi da essa come avviene nella gran parte della produzione artistica colta.

Sullo statuto delle immagini sacre come immagini *responsabili*, ossia in grado di fornire *responsa* in quanto simboleggianti un soggetto o un'entità, si è a lungo soffermato l'antropologo Francesco Faeta, utilizzando proficuamente la categoria della *transustanziazione* elaborata dallo storico dell'arte Georges Didi-Huberman (Faeta 1997). Secondo tale prospettiva ermeneutica, le immagini numinose, nonché

essere mere riproduzioni di un referente (l'immagine di un santo *riproduce* quel santo) tendono, in contesti di fruizione ancora permeati da una cultura di tipo tradizionale, a confondersi con esso, partecipando in pari grado dell'essenza che lo connota.

L'immagine del santo si trasformerebbe in una sorta di reliquia. E tale invero pare essere l'uso che si è storicamente fatto delle immagini sacre, veri e propri dispositivi volti a presentificare e *rendere partecipe della storia* l'ente numinoso nei più svariati contesti della vita quotidiana, sì che l'esistenza degli uomini possa dispiegarsi per entro un sistema garante dell'integrità della persona, al contempo utile a assicurare l'utente di tale dispositivo sulla congruità e coerenza dei propri orizzonti, tanto al livello del tempo strutturato che a quello del tempo vissuto. Tutto ciò emergeva nella villa taorminese, in cui elementi sacri e manufatti profani coesistevano, non dialetticamente contrapposti ma in misterioso equilibrio.

Gli ex voto sono segni del passato ma in qualche modo declinano ancora la nostra identità, perché hanno a che fare con qualcosa che è molto interno all'uomo, con quell'elemento costante della condizione umana che è la sofferenza. Essi costituiscono forme di scrittura estremamente moderne, a dispetto della loro arcaicità. Sono infatti impastati di immagini e parole, ma soprattutto parlano, trasmettono messaggi anche quando le parole mancano. È la loro collocazione all'interno di luoghi sacri che li rende vettori di messaggi, di forme di dialogo - o tentativi di dialogo - con la divinità. Anche per essi la collocazione nella dimora dell'antiquario, ibridata con elementi assai distonici, non ne sminuiva la cifra epifanica.

In gran parte della Sicilia, sono presenti raffigurazioni plastiche dei santi; si tratta in genere di composizioni di produzione napoletana in legno, gesso, stoffa e metallo, originariamente sotto campana, nelle quali le figure sacre vengono rappresentate secondo l'iconografia più diffusa. Nei gruppi statuari è pienamente avvertibile il tentativo degli anonimi artisti (molte delle opere sono frutto in qualche caso di un'attività artigianale svoltasi in ambito conventuale) di concentrare, attraverso una rappresentazione sincopata degli spazi e dei rapporti spaziali che intercorrono tra i personaggi del gruppo plastico, l'evento che si vuole rappresentare in uno spazio compresso che in un certo senso ne agevola la riduzione a *modello epifanico*.

Tale statuaria devota, di cui la cultura popolare siciliana ci offre notevolissimi esempi, testimonia proprio della tendenza a costellare la vita quotidiana e l'ambito domestico della famiglia tradizionale con tutta una serie di presenze rassicuranti cui viene demandata la funzione di proteggere la casa da influssi negativi. Realizzate in materiali estremamente diversificati, dal legno al gesso alla cera alla cartapesta, e in seguito in materiali plastici, le statue dei Santi finiscono col configurarsi, nella loro globalità, come un ricchissimo *pantheon* che fa da ineliminabile sfondo alle pratiche

devozionali domestiche, integrando significativamente le più appariscenti pratiche comunitarie che trovano una loro più compiuta espressione in grandi eventi rituali come le feste, i pellegrinaggi e le sacre rappresentazioni.

La statuaria sacra era tra le tipologie maggiormente rappresentate nella raccolta taorminese. Pareva quasi che il proprietario avesse organizzato la disposizione di un *pantheon* benefico a tutela della casa e della sua persona.

La casa intera insomma diveniva il riflesso del suo proprietario, e al contempo il contenitore delle immateriali garanzie della sua identità. Carla Pasquinelli, sulla scorta delle dense suggestioni demartiniane de *La fine del mondo*, ha dedicato acute riflessioni a tale tema, all'ordine "cui abbiamo delegato quasi senza accorgercene il compito di trasformare l'angolo di mondo che ci è toccato in sorte in muto custode della nostra identità":

"Secondo ritmi e modi che variano da cultura a cultura e da persona a persona, ognuno di noi impiega una parte notevole delle proprie energie e del proprio tempo a riordinare lo spazio che lo circonda o che per qualche motivo giudica di propria pertinenza, rimodellando in continuazione la quota di mondo assegnatagli fino a trasformarla in una sorta di seconda natura protettiva e rassicurante, da cui però finisce fatalmente per dipendere [...] Riordinare la propria casa è infatti la maniera in cui il soggetto si radica nel mondo (lo abita) e in qualche misura lo fonda, nel senso che se ne appropria interiorizzandolo e nello stesso tempo lo colonizza proiettandovi una parte di sé. In tal modo il mondo viene riassorbito all'interno di un progetto valorizzante che lo riscatta dalla sua datità e lo trasforma in un cosmo ordinato [...] L'ordine è infatti ciò che tiene insieme soggetto e mondo e costituisce il fondamento originario di un rapporto che li redime entrambi dalla loro inevitabile contingenza, facendo dell'uno il garante dell'altro [...] La maniera in cui noi riordiniamo le cose nello spazio è sempre all'interno di un mondo ambiente, di un mondo di utensili e di significati. Una strategia di domesticazione in cui agire strumentale e agire comunicativo congiurano tra loro nel tessere una fitta rete di relazioni tra noi e lo spazio che ci circonda fino a trasformare quest'ultimo in «una vera e propria estensione dell'organismo», come lo ha definito Edward Hall" (Pasquinelli 2004, 9-11).

Mi sono spesso chiesto, da collezionista quale anch'io sono, quale mistero possa esserci alla base del desiderio di raccogliere oggetti ormai privati della loro funzione d'uso. Una prima risposta mi par di averla trovata in Krzysztof Pomian. Gli oggetti facenti parte di una collezione sono per propria natura *semiofori*. Essi infatti "partecipano allo scambio che unisce il mondo visibile e quello invisibile [...] È il linguaggio che secerne l'invisibile. Esso permette infatti agli individui di comunicarsi reciprocamente i propri fantasmi, e di trasformare così in fatto sociale l'intima convinzione di avere avuto un contatto con qualcosa che non s'incontra mai nel campo del visibile [...] Soprattutto, però, il linguaggio permette di parlare dei morti come se

fossero vivi, degli avvenimenti passati come se fossero presenti, del lontano come se fosse vicino, e del nascosto come se fosse palese" (Pomian 1978, 344, 346).

Aggiungerei, del rimosso come se tornasse a "rimordere".

Il patrimonio oggettuale presente nella dimora dell'antiquario taorminese, in ultima analisi, si rivelava un'articolata mappa di percorsi culturali che hanno segnato la vita di una larga parte del popolo siciliano (qualunque valore si possa oggi attribuire a tale termine ormai desueto) condizionandone i quadri di riferimento, i sistemi di rappresentazione, i rapporti sociali, i sogni.

Se il panorama complessivo offerto dalla miriade di segni, sui quali nella nostra isola si è per secoli esercitato un intenso lavoro di conferimento di senso, dovessero apparire al nostro disincantato sguardo di moderni troppo *naïf*, occorrerà rammentare - richiamando l'aureo ammonimento di Claude Lévi-Strauss mutuato da Jean-Jacques Rousseau - che lo studio di tali forme di cultura "*ci aiuta a costruire un modello teorico della società umana, che non corrisponde a nessuna realtà osservabile, ma con l'aiuto del quale noi riusciremo a distinguere quello che c'è di originale e di artificiale nella natura attuale dell'uomo e a ben conoscere uno stato che non esiste più, che forse non è mai esistito, che probabilmente non esisterà mai, e di cui tuttavia è necessario avere delle nozioni giuste per ben giudicare la nostra condizione presente*" (Lévi-Strauss 1960, 380).

Una riflessione, a posteriori, sulla natura degli oggetti raccolti da Panarello non può oggi prescindere per un verso dalla considerazione che essi risultano in fondo essere non altro che *scarti significativi della modernità* in rapporto ai modelli di cultura secondo i quali la modernità stessa si è imposta come tale; per altro verso, la sua storia collezionistica rivela un consapevole *progetto d'identità* con cui egli intendeva attribuire senso e valore a produzioni, forme e aspetti della vita associata che non fanno più parte del nostro orizzonte conoscitivo ed esistenziale. Panarello avvertiva cioè - benché in modo forse contraddittorio - l'esigenza di costruire parte della propria attuale identità attraverso un rapporto dialettico con prodotti di cultura espunti, rimossi o superati nel corso della storia; e, nonostante ciò, la distonia di tali prodotti con quelli che abitavano il suo presente non gli impediva di considerarli in qualche modo delle *risorse*.

La storia non finisce però qui. Proprio in coerenza con quanto Giovanni Panarello auspicava riguardo alla sopravvivenza della sua collezione rispetto alla sua personale vicenda terrena, ancora lui vivente ebbe avvio da parte dell'Amministrazione Comunale di Taormina, non a caso a quel tempo presieduta da un antropologo, un progetto espositivo che ebbe come esito la ideazione, e successiva inaugurazione del "Museo Siciliano di Arte e Tradizioni Popolari", la cui prestigiosa sede iniziale fu il Palazzo Corvaja.

Il progetto di musealizzazione della raccolta, il primo a Taormina a non comprendere reperti archeologici e opere d'arte moderna, si iscrive in un articolato percorso di patrimonializzazione che in tutto il Paese, negli ultimi cinquant'anni, numerose istituzioni hanno avviato al fine di riservare un contesto di fruizione alle realtà d'interesse culturale ricadenti nel proprio territorio:

“L’abbandono, anche da parte delle istituzioni nazionali, del modello epistemologico estetico come l’unico valido nella definizione di patrimonio, sotteso oltretutto alla stessa locuzione di «Belle Arti», e l’introduzione del paradigma socio-culturale rispondono ai grandi cambiamenti avvenuti tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta. Nell’Italia che aveva appena compiuto un suo processo di modernizzazione, connesso fra l’altro al fenomeno dell’urbanizzazione, e nella quale prendevano già l’avvio la massificazione consumistica e culturale, insomma in un contesto di veloci trasformazioni soprattutto nei modi di vivere e di pensare, si manifestò un desiderio di «riscoperta del passato», di «recupero della memoria» che portò ad un rafforzamento del legame con il territorio, con il locale, e alla proliferazione di raccolte prevalentemente spontanee di cultura materiale, spesso trasformate o confluite in musei etnografici” (Cossu 2005, 44).

Sandra Puccini ci ricorda che *“i collezionisti sono persone che con le loro pratiche (e con i loro atteggiamenti) precedono la costruzione museografica e talora la rendono possibile: anche se non sempre le loro collezioni private troveranno spazio in una sede pubblica e ufficiale e, quando questo accade, quasi mai chi ha materialmente formato la raccolta sarà poi anche artefice dell’ordinamento e dell’allestimento museografico vero e proprio” (Puccini, 2004/5, 17).* E dunque anche il progetto museale dovette procedere a un riordino dei manufatti secondo criteri espositivi evidentemente differenti da quelli adottati *domo sua* da Panarello. È infatti evidente, come da tempo ci ha insegnato Alberto Cirese (1977), che gli oggetti esposti in un museo cambino più o meno radicalmente di funzione, abbandonando la propria originaria funzione d’uso o di fruizione *a vantaggio di una nuova funzione di documentazione e di memoria*; da ciò appare chiaro che il museo è sempre un insieme di documenti e solo di documenti, e non certo di “meri” oggetti. Il reperto museale si aliena da ciò che esso era nella sua vita primaria; ciò che costituiva la sua natura si rarefa e si formalizza fino a farsi documento, di se stesso o di altri oggetti. *“Il museo insomma, ce lo ricorda ancora Cirese, non è la vita ma una rappresentazione di essa”.* Tutto ciò, naturalmente, ove non si voglia rimanere legati a una obsoleta concezione che vede nel museo un mero luogo di raccolta di oggetti, nel qual caso dovremmo più correttamente parlare di esso come di un recinto, un luogo di perenne quarantena, una riserva nella quale far sopravvivere stancamente oggetti ormai del tutto privi di connessione col presente (Faeta-Meligrana-Minicuci 1983).

Gli oggetti facenti parte della collezione di Panarello subirono dunque, una volta esposti a Palazzo Corvaja, un’ulteriore seconda decontestualizzazione.

L'antiquario, ancora vivente al momento dell'inaugurazione, era riuscito a salvarli dalla dispersione solo al prezzo di averne ulteriormente modificato la natura.

Rinunciando all'articolato palinsesto della propria identità costruita attraverso l'ordine domestico, egli accettava che quel faticoso lavoro cumulativo durato un'intera esistenza divenisse patrimonio pubblico e scheggia identitaria di un'intera comunità. Lui, tenutosi sempre discosto dalle retoriche e dalle narrazioni sulle quali Taormina era venuta costruendo la propria fortuna turistica (Bolognari 2013, 2021), riservando a quelle retoriche solo l'ambito della sua attività mercantile, accettò il compromesso del secondo e definitivo "mutamento di stato" degli oggetti finendo per donare a Taormina, e in qualche modo al mondo intero, lacerti preziosi e significativi di un'anima siciliana scomparsa. Tutto ciò, naturalmente, dipenderà dall'assunzione, da parte dell'intera comunità taorminese, di tali reperti in quanto *valori* anziché in quanto *merci* folkloristiche da offrire alla fagocitazione onnivora di fruitori annoiati e distratti. Solo il tempo, in definitiva, potrà fornire risposte a tale alternativa.

“Se la patrimonializzazione in sé, dunque, è un concetto neutro, né positivo, né negativo, nella messa in valore dei patrimoni, soprattutto all'interno di progetti di sviluppo territoriale, a fare la differenza sono le modalità, i soggetti coinvolti, gli obiettivi, la politica culturale che guida la programmazione, laddove magari non manchi l'apporto degli studiosi dei patrimoni, delle culture locali. Se si dà potere decisionale anche alle comunità locali e a tutte le loro componenti sociali, riequilibrando i poteri, allora i processi di patrimonializzazione possono essere un'occasione storica perché esse diventino protagoniste del proprio avvenire” (Cossu 2005, 56).

Riferimenti Bibliografici

- BAUDRILLARD J., *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 1972.
- BENJAMIN W., *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi 1966.
- BOLOGNARI M., *I ragazzi di von Gloeden. Poetiche omosessuali e rappresentazioni dell'erotismo siciliano tra Ottocento e Novecento*, Reggio Calabria, Città del Sole, 2013; Id. (a cura di), *Il mistero e l'inganno. Pensare, narrare e creare la Sicilia*, Palermo, Navarra Editore, 2021.
- BUTTITTA A., *Cultura figurativa popolare in Sicilia*, Palermo, Flaccovio, 1961.
- CIRESE A.M., *Oggetti segni musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino, Einaudi 1977.
- CLEMENTE P., "Museografia, estetica, comunicazione", in "Nuove Effemeridi", 8 (1989), pp. 97-102; Id., *Graffiti di museografia antropologica italiana*, Siena, Protagon, 1996.
- CLIFFORD J., *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino Bollati Boringhieri, 1993.
- COSSU T., "Immagini di patrimonio: memoria, identità e politiche dei beni culturali", in "Lares", Vol. 71, No. 1 (Gennaio-Aprile 2005), 41-56.
- DE MARTINO E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 1977.
- DIDI-HUBERMAN G., "L'humeur et son changement", in "Nouvelle Revue de Psychanalyse", 32, 1995, 123-153; Id., *Ex voto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007.
- FAETA F., *Qualche appunto sulle immagini e la santità in un contesto popolare moderno*, in S. Boesch Gaiano (a cura di), *Santità, culti, agiografia. Temi e prospettive*, Roma, Viella, 1997.
- FAETA F., MELIGRANA F.S., MINICUCI M., *Tre esperienze di museografia folklorica. Note e riflessioni*, in G. Motta e S. Manuelli (a cura di), *Studi dedicati a Carmelo Trasselli*, Soveria Mannelli, Rubettino, 1983.
- LAPPI R., "Collezionismo. La magnifica ossessione", in "Aracne" - Contributi 2011-2020, pp. 1-21.
- LÉVI-STRAUSS C., *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1964; Id., *Razza e storia, e altri studi di antropologia*, Torino, Einaudi, 1967.

PASQUINELLI C., *La vertigine dell'ordine. Il rapporto tra Sé e la casa*, Milano, Baldini e Castoldi Dalai, 2004.

POMIAN K., Voce "Collezione", in *Enciclopedia Einaudi*, vol. III, Torino, Einaudi, 1978, pp.330-364.

PUCCHINI S., *Le "sentinelle" della memoria. Per una tipologia del collezionismo antropologico*, in "Antropologia Museale", A. 4, n. 9, inverno 2004/5, pp.16-24, poi in Id., *Uomini e cose. Esposizioni, Collezioni, Musei*, Roma, CISU, 2012.

RHEIMS M., *L'affascinante storia del collezionismo*, Milano, Bolaffi, 1964.

RICCOBONO F., "L'Arte Popolare a Palazzo Corvaja", in "Taormina Magazine", 5, 1998, pp. 18-34; Id., *Il Museo Siciliano di Arte e Tradizioni Popolari. Taormina, Palazzo Corvaja*, Taormina, Siciliae Edizioni, 2002.

TODESCO S., *Fotografia, arte popolare e memoria del passato a Taormina*, in Id., *Angoli di mondo. Scritti di antropologia, folklore, storia delle idee*, Gioiosa Marea, Pungitopo, 2020, pp. 171-182.

UCCELLO A., *La casa di Icaro*, Catania, Pellicanolibri, 1990.

Riferimenti Fotografici

















