Anuac
Rivista della Società italiana di antropologia culturale

12 (2) | 2023
Anuac Vol 12 No 2 (2023)

Residui sacrali nei musei

Un'etnografia della membrana del patrimonio religioso di Taiwan

Sacred Residues in Museums. A Membrane Ethnography of Taiwanese Religious Heritage

Valentina Gamberi

Edizione digitale
URL: https://journals.openedition.org/anuac/527
DOI: 10.7340/anuac2239-625X-5853
ISSN: 2239-625X

Editore
Società italiana di antropologia culturale

Edizione cartacea
Paginazione: 93-116

Notizia bibliografica digitale
Valentina Gamberi, «Residui sacrali nei musei», *Anuac* [Online], 12 (2) | 2023, online dal 31 décembre 2023, consultato il 11 octobre 2024. URL: http://journals.openedition.org/anuac/527 ; DOI: https://doi.org/10.7340/anuac2239-625X-5853

Solamente il testo è utilizzabile con licenza CC BY 4.0. Salvo diversa indicazione, per tutti agli altri elementi (illustrazioni, allegati importati) la copia non è autorizzata ("Tutti i diritti riservati").

2023 | Anuac. Vol. 12, n° 2, Dicembre 2023: 93-116

Residui sacrali nei musei

Un'etnografia della membrana del patrimonio religioso di Taiwan

Valentina Gamberi
Università di Bologna

Sacred Residues in Museums. A Membrane Ethnography of Taiwanese Religious Heritage

Abstract: This article reflects on the existing dynamics between the sacredness derived from the museumification of religious items and the sacredness of those artefacts employed in rituals that survive in museum spaces as a trace or *sacred residue* (Beekers 2016). Which sacrality predominates, and how do they influence each other? Through an ethnography conducted in several Taiwanese museums, the article probes into a stratification of sacralities: the encounter between Buddhist and Chinese religious practitioners with museum artefacts' sacred residue reflects complex and unpredictable dynamics. The ethnography presented in this article is defined *as membrane ethnography* since the relationship between humans and matter is like a membrane that unites and simultaneously separates, filters and subjectifies. This article extends the meaning of sacred residue by examining the reproducibility of religious artefacts through technological or experiential means. The latter, rather than determining the artefacts' inauthenticity, makes the sacred residue more explicit. Furthermore, the ethnography of the membrane shows how non-European contexts are permeated by porosity and interdependency between the secular and the sacred of religious heritage, thus preventing a dichotomisation between museums and ritual contexts for analysing the implied dynamics between them instead.

Keywords: Sacred residue; Religious heritage; Religious museums; Ethnography of membrane; Taiwan

CC BY

Paradossi e ingiunzioni[1]

"Questa chiesa non è un museo!" "Questo museo non è un luogo di culto!" Si tratta d'ingiunzioni prescritte che spesso nelle nostre esperienze di turisti e fruitori del patrimonio culturale abbiamo incontrato. La necessità di specificare la destinazione d'uso dei due luoghi, uno per il culto, l'altro per la cultura, fa pensare al fatto che la materia sacra e quella museale tenderebbero, invece, a confondersi tra loro e influenzarsi vicendevolmente. Infatti, si legge di sale museali, qui in Europa o altrove, dove i visitatori cercano di toccare le icone religiose, giungono le mani in segno di preghiera o si tolgono le scarpe prima di entrare in una sala come se stessero facendo il loro ingresso in un tempio buddhista o in una moschea (Berns 2016; Bhatti 2016; Wingfield 2010). Viceversa, i luoghi di culto, sia in Europa che altrove, sono visitati e fruiti come beni patrimoniali, interferendo con le attività di culto o, viceversa, sanzionando quest'ultime come irrispettose del o dannose rispetto al valore patrimoniale e culturale di un bene religioso (Palumbo 2004; Fisher 2011).

Questo articolo intende interrogarsi sui paradossi della materia sacra all'interno dei musei. Tuttavia, la prospettiva dell'articolo non è quella inaugurata da un fiorente filone accademico a cavallo tra antropologia e studi religiosi (Duncan 1995; Berns 2016; Buggeln, Paine, Plate 2017; Paine 2000, 2020), che ha messo a confronto le somiglianze e reciproche influenze tra musei e luoghi di culto basandosi prevalentemente sulle collezioni di musei europei o nordamericani di provenienza europea (Minucciani 2013; Ariese 2020) o extra-europea (Tythacott 2011, 2017; Sullivan 2015; Meyer 2021). L'articolo, infatti, presenterà una ricerca condotta in musei taiwanesi, inserendosi quindi all'interno di una serie di lavori, etnografici o museografici, incentrati su forme museologiche extra-europee portate avanti da gruppi religiosi specifici (Wilke, Guggenmos 2008; Kreps 2014; Mathur, Singh, 2015; McDaniel 2017; Tythacott, Bellini 2020; Sai 2022). In tali forme museologiche, si può evincere sia un collezionismo e una trasmissione trans-generazionale della memoria culturale propri e originali, sia determinate modalità espositive, in parte ereditate dalla migrazione del modello europeo di museo, in parte riflettenti le interazioni rituali con la materia sacra, e che si ripropongono, in proporzioni diverse, all'interno sia dello spazio museale propriamente detto, sia dello spazio rituale del tempio.

1. Un rigraziamento sentito va a Chiara Calzana e Roberto Brigati, per i loro commenti e consigli su una prima stesura di questo articolo, e ai revisori anonimi di *Anuac* per aver ulteriormente rafforzato l'articolo con le loro osservazioni.

La prospettiva specifica dell'articolo rispetto alla letteratura prodotta finora in merito è sia teorica che metodologica: da un lato, il resoconto etnografico intende dialogare con il concetto di *residuo sacrale* (Beekers 2016); dall'altro, l'etnografia riflette quella che ho formulato come *etnografia della membrana*. Tale prospettiva specifica prende le mosse da una considerazione del sacro e del secolare come processi, politicamente ed etnograficamente situati, nei quali si creano vincoli, selezioni ed esclusioni tra persone e cose (Balkenhol, van den Hemel, Stengs 2020) e in cui la sacralità, anziché essere unicamente e strettamente identificabile con il religioso, è un concetto trasversale e socialmente fondato.

Secondo un'impostazione durkheimiana (Isnart, Cerezales 2020: 3), infatti, il sacro è una forza di coagulazione sociale che impegna una comunità a non violare l'oggetto sacro, a preservarlo in quanto coincidente con i suoi valori morali identitari. Proprio per questo suo carattere normativo, vincolante, prescrittivo e interdittivo (cfr. Fabietti 2014), l'oggetto sacro non deve essere necessariamente religioso: esso è sociale e distribuito nei vari aspetti della vita umana. Pensiamo, per esempio, a tutte le interdizioni che i visitatori di un museo sarebbero tenuti a seguire, prima fra tutti la proibizione di non toccare l'oggetto museale, la cui custodia e manipolazione è consentita soltanto a una casta di specialisti, curatori o restauratori. Più che di oggetto sacro, quindi, si può parlare di principio sacro che migra in più contesti (Isnart, Cerezales 2020: 3) e che aiuta a fare luce sulle complesse dinamiche legate all'esposizione della materia sacra nei musei.

Sulle tracce del residuo sacrale

Partendo, quindi, dal presupposto che, all'interno dei fenomeni di musealizzazione della materia sacra, vi siano due tipologie di sacralità, quella museale/patrimoniale, e quella religiosa, che interagiscono dinamicamente tra loro, la domanda che questa constatazione dovrebbe far scaturire è quale delle due sacralità abbia la meglio o, più in generale, come facciano a convivere e a essere compresenti. Il concetto di residuo sacrale (*sacred residue*) di Dan Beekers (2016: 39) è particolarmente utile come filo rosso teorico da tenere presente nell'analizzare il materiale taiwanese.

Il residuo sacrale descrive l'essenza di un sito religioso o di un insieme di manufatti presenti nel sito stesso che persiste – nella percezione di chi interagisce con il sito o con quei manufatti – dopo che quest'ultimo ha perso la sua funzione religiosa. I siti e le cose religiose che hanno dismesso quel siste-

ma dinamico che le teneva in vita come *materia sacra,* ovvero il rituale, sono altamente stratificati nel loro transitare da un contesto d'uso all'altro, ma la loro aura religiosa permane a livello profondo, stratigrafico, se vogliamo. In altre parole, vi è una memoria "materica" della loro sacralità che può essere più o meno avvertita dalle persone sulla base di esperienze, immaginazioni e memorie specifiche collegabili alla traccia sacrale. Gli interlocutori di Beekers parlano, per esempio, di una traccia odorosa impalpabile degli incensi accesi in passato nelle chiese sconsacrate. Si tratta quindi di un'aura sacrale che si manifesta sotto forma di una concatenazione di ritenzioni del sacro che condizionano le trasformazioni nei modi d'uso e d'interpretazione delle cose. Tale aura fa sì che un'eventuale rifunzionalizzazione delle chiese sconsacrate come *nightclub* incontri la riprovazione pubblica generale in quanto non consona al loro passato religioso. Tuttavia, questa traccia sacrale è estremamente variabile proprio in quanto si genera dall'incontro tra le cose e le persone, con il loro bagaglio (Berns 2017) esperienziale. Persone con esperienze religiose diverse potranno rinvenire, nello stesso manufatto religioso, un residuo sacrale diverso o non percepirlo affatto.

Il concetto di residuo sacrale è stato poi applicato in ambito museale da Birgit Meyer (2023). Secondo l'antropologa, la sopravvivenza del residuo sacrale nella patrimonializzazione degli oggetti religiosi, evidente, per esempio, in contesti post-coloniali nei quali i membri delle comunità religiose di provenienza dell'oggetto avvertono la forza del residuo sacrale nelle sale museali o nei depositi dove quest'ultimo si trova (Moulton 2018), è la dimostrazione che la cornice "secolare" del museo non ha il potere di neutralizzare l'oggetto sacro, ma piuttosto di stratificare più tipi di sacralità.

Questo articolo intende ulteriormente estendere l'applicabilità di residuo sacrale anche a quelle situazioni in cui l'oggetto sacro e lo spazio rituale sono riprodotti artificialmente, ovvero emulati senza riattivare una relazione rituale – come nel caso delle ricostruzioni di ambienti rituali in contesto museale europeo – o, viceversa, riproponendo la relazione rituale ma sotto forma di simulazione, di pratica rituale assistita, o con mezzi tecnologici (come schermi, dispositivi elettronici ecc.) come nel caso, vedremo, di alcuni musei taiwanesi. La riproposizione traslata dello spazio rituale è, in un certo senso, residuo sacrale, in quanto si ricopiano, riproducendoli e, in tal modo, ostentandoli, una serie di comportamenti rituali e religiosi comunemente associati a una relazione sensuale con la materia sacra, a prescindere che quest'ultima sia reale o meno. Si ha, quindi, un piano d'iperrealtà di alcune tipologie di residuo

sacrale (Wang, Gamberi 2023: 11). L'articolo intende rendere visibile questa resilienza o emulazione del sacro, ovvero il residuo sacrale, osservando il suo riverberarsi tra più strati o superfici, quello che spiegherò di seguito come *etnografia della membrana*.

Per un'etnografia della membrana

Gli antropologi non sono estranei all'impiego della metafora della membrana come metodo descrittivo e analitico del campo etnografico. Ad esempio, Jonas Tinius (2020) definisce il museo come una membrana che filtra elementi della realtà esterna per poi rilasciarne degli stimoli: le superfici vitree del museo lasciano trapelare la strada al suo esterno, mentre i passanti intravedono le mostre temporanee dalle vetrate del museo, in un continuo gioco di specchi. Vedo un completamento della descrizione di Tinius nell'analisi di Paul Basu (2017). Ispirato dal rizoma deleuziano, Basu descrive l'inframezzo delle cose materiali (*the inbetweeness*) come uno stato liminale in continuo divenire, ibrido, ambiguo, che connette molteplicità apparentemente contraddittorie tra loro, come, appunto, il mondo là fuori e il museo. L'*inbetweeness* di Basu può essere concepita come un attrito tra membrane diverse – delle persone e delle cose, da una parte, dei musei e del mondo esterno, dall'altra. Tale attrito è di per sé cangiante, circoscrivibile al contesto – dove è ubicato il museo, per esempio – e/o alla singola interazione sensuale tra un dato soggetto e quel manufatto e, in quanto tale, non riproducibile in modo identico. L'attrito tra membrane è trasformativo in quanto suggerisce un processo in divenire, uno scambio di stimoli, di filtraggi e selezioni dinamiche tra persone, cose, luoghi.

Sulla base di questi stimoli, l'articolo propone la metafora della membrana come strumento etnografico per analizzare la complessità dei legami tra persone e residui sacrali. Secondo *l'etnografia della membrana,* ovvero un'etnografia in cui il campo è analizzato attraverso la metafora della membrana, i rapporti tra umani e materia si articolano all'interno di molteplici membrane comunicanti: è membrana non soltanto il museo, ma anche il singolo manufatto e il singolo visitatore. Mettendo ulteriormente a fuoco, si individuano altre membrane: quelle del soggetto con la sua comunità locale, a sua volta ripartita nelle membrane del bagaglio esperienziale-culturale di quest'ultima e in quelle dei suoi rapporti di forza, estesi a un intero gruppo sociale o a singoli individui, e così via. Le interazioni tra persone e residui sacrali assumono sfumature diverse a seconda dello scambio specifico che intercorre tra le membrane coinvolte, influenzato dallo spazio occupato dalle membrane,

così come dal tipo di filtro posto da ciascuna membrana nei confronti delle altre con le quali è interrelata. Si pensi, ad esempio, alla selezione, di volta in volta diversa, che un singolo individuo fa rispetto al codice esperienziale-culturale della sua comunità.

L'etnografia della membrana, quindi, analizza le dinamiche d'interazione tra membrane, spazialmente, temporalmente e, se vogliamo, anche esistenzialmente situate, considerandone tutti i micro-meccanismi intersoggettivi implicati e che riguardano la regolazione tra interno ed esterno. Dal momento che la forza resiliente e dirompente del residuo sacrale dipende proprio dal tipo di memoria incorporata e d'immaginazione che i singoli soggetti hanno della sacralità e religiosità che il residuo sacrale rimanda loro, la metafora della membrana e i diversi attriti tra membrane permettono di spiegare più nel dettaglio l'estrema variabilità del modo in cui può agire il residuo sacrale in un museo. La mia ricerca a Taiwan, che ha avuto luogo in momenti diversi tra il 2017 e il 2020, si è avvalsa, appunto, di una metodologia in linea con un'etnografia della membrana, attraverso cui ho potuto riflettere sulle diverse modalità di gestione o riproduzione del residuo sacrale sia da parte dei curatori museali, sia da parte dei visitatori taiwanesi.

Materia sacra a Taiwan

La ricerca ha trattato sia musei nei quali viene esposta materia sacra, sia musei fondati e gestiti da gruppi buddhisti presenti nell'isola, così come gli spazi espositivi all'interno dei templi, rientrando così nella definizione dei cosiddetti musei religiosi (Orzech 2020). La peculiarità di questi musei religiosi è anche data dal fatto che le loro comunità di afferenza difficilmente li considerano come musei, ovvero come dispositivi culturali aperti a un pubblico più ampio, ma piuttosto li definiscono come luoghi della memoria comunitaria. In alternativa, le comunità religiose utilizzano il termine museo solo o prevalentemente all'interno di una cornice internazionale, ipotizzando lo spazio museale come un luogo d'incontro con una massa internazionale di visitatori, per poi essere fruito, invece, come spazio rituale da parte della propria comunità. Una disamina della gestione del residuo sacrale da parte di questi musei, di conseguenza, non potrà non prescindere dal loro specifico contesto etnografico.

Secondo l'etnografia della membrana da me adottata, ho considerato, in primo luogo, le pratiche museali osservate sul campo interdipendenti dalla percezione sensoriale che orienta le interazioni, quotidiane e non, con la

materialità di chi fa parte di una data società, ispirandomi così all'approccio ecologico di Appadurai e Breckenridge (1992). Sia i musei fondati dai gruppi buddhisti, sia gli spazi espositivi all'interno dei templi, infatti, si inseriscono in una storia consolidata di conservazione e memorializzazione precedente all'introduzione del museo come istituzione culturale nella società cinese (Wang, Rowlands 2017).

Nel caso cinese, sia in ambito pubblico che privato, il possesso di manufatti materiali costituiva un segno distintivo di potere, status sociale e di lignaggio (come le tavolette votive degli antenati e la genealogia familiare), così come di accrescimento intellettuale, morale ed estetico. Conservare beni materiali, comporli in un sistema espositivo, fruibile o meno dal singolo possessore e/o dalla sua cerchia di conoscenze, e goderne a livello estetico con la contemplazione era, fin dalla dinastia Song (960-1279), considerata una pratica spirituale di meditazione e riflessione che avvicinava l'esteta a una perfezione etico-morale (Wang, Rowlands 2017). Queste pratiche estetico-conservative possono spiegare in che termini, per esempio, la visione di statue del Buddha da parte dei visitatori taiwanesi possa rappresentare una crasi tra esperienza spirituale ed esperienza estetica, senza che le due entrino in conflitto tra loro e nutrendosi a vicenda di significato. In questo senso, il collezionismo di beni materiali, nella storia cinese, si basava su meccanismi diversi rispetto a quelli europei, dove il possesso di beni collezionati aveva la funzione di avere un controllo, anche conoscitivo, sul mondo (Clifford 1988: 218-220). Il collezionismo cinese aveva, infatti, la funzione sia di un'elevazione spirituale e morale del singolo, sia di una continuità culturale-religiosa all'interno dei membri di una ristretta comunità.

Ad esempio, il tempio della religione popolare cinese – un'interazione tra confucianesimo, taoismo e buddhismo – in quanto fondato da un gruppo di lignaggi condividenti il culto di una divinità che proteggeva il territorio nel quale vivevano, conservava la memoria storica di fondazione del legame tra lignaggi, così come degli eventi che hanno interessato il suo territorio e per i quali interveniva la divinità. La conservazione e la trasmissione della memoria comunitaria avvenivano sia grazie alle iscrizioni sulle pareti, i registri del tempio e i momenti aggregativi tra generazioni diverse, sia grazie alla collezione di elementi architettonici o votivi del tempio sottratti agli incendi o selezionati dalle ricostruzioni o ampliamenti periodici del tempio per il loro valore collettivo e memoriale e a prescindere dal loro potere sacrale.

In secondo luogo, ho cercato di analizzare le micro-dinamiche tra singoli soggetti e materia sacra esposta. A tale scopo, ho affiancato agli strumenti etnografici tradizionali, ovvero osservazione partecipante e interviste etnografiche, la metodologia del "walking fieldwork" (Gröschel 2015). Una volta stabiliti legami più profondi con alcuni credenti che frequentavano i templi oggetto della mia ricerca, ho richiesto loro di visitare insieme un museo religioso e di riflettere su quello che stavano vedendo e sperimentando a livello corporeo durante la visita, contestualizzando così, nel modo più situato possibile, l'interazione del singolo visitatore con la materialità esposta e il suo residuo sacrale. Partiamo ora dal sostrato culturale e religioso che informa le pratiche di manipolazione e gestione del residuo sacrale a Taiwan.

Esporre il residuo sacrale a Taiwan: il ling

Sia il Buddhismo cinese, sia la religione popolare cinese hanno elaborato una complessa concettualizzazione della materialità come mediatrice delle relazioni tra gli esseri umani e le forze ultraterrene. La presenza di un supporto materiale che incorpora la divinità raffigurata è fondamentale per focalizzare l'azione rituale del credente, facendolo interagire con la sacralità in modo tangibile. Come direbbe Meyer (2010), la statuaria religiosa cinese permette di creare un "sensescape" necessario per disciplinare i corpi e renderli parte di un'esperienza religiosa condivisa. A tale scopo, la materia – in questo caso, legno di canfora – viene plasmata in una serie di passaggi rituali volti a ospitare lo spirito (*ling*, 靈) della divinità.

Il complesso assemblaggio dato dal legno – all'interno del quale è stata ricavata una cavità – insieme a semi, fili colorati, metalli e, talvolta, insetti vivi o brani di sutra, sangue di gallo, rende la materia un corpo vivo: i suoi organi interni, rappresentati dai materiali elencati prima, sono posti nella cavità del legno e il sangue di gallo, asperso con un pennello sulla superficie esterna della statua, li vivifica e pone in relazione tra loro esattamente come il sangue nelle vene di un essere vivente. Solo allora il *ling* della divinità prende possesso della scultura[2].

Il *ling*, ovvero potere sacrale, ma anche spirito, è presente in gradienti diversi in ogni essere vivente e non vivente – come pietre – secondo un'equa

2. Non ho potuto osservare dal vivo una cerimonia di consacrazione delle statue religiose (cfr. Lin 2015), ma ho intervistato sia officianti daoisti, sia scultori di statuaria, i quali mi hanno esposto il loro punto di vista sulla consacrazione e desacralizzazione delle statue.

distribuzione di campi di forza in equilibrio tra loro[3]. All'interno di questa circolazione incessante di *ling*, la morte degli esseri umani rappresenta uno spartiacque tra tre tipologie diverse di *ling*: il *ling* degli antenati, il *ling* delle divinità e quello dei fantasmi. Il discrimine tra le tre è dato dalla presenza o meno di un nucleo di discendenza che possa prendersi cura della transizione dell'anima del defunto verso la vita ultraterrena attraverso riti ciclici, consistenti in offerte di cibo, fiori e, soprattutto, incenso, considerato lo strumento principale di comunicazione – l'odore dell'incenso richiamerebbe la presenza del *ling* della divinità, fantasma o antenato (Halbkirk e Chang 2017). Nel caso di quest'ultimo, il fatto di avere una discendenza fa sì che le sue interazioni siano limitate ai soli membri della sua famiglia mentre[4], nel caso delle divinità, si tratta di personaggi storici che non avevano una discendenza, ma hanno ricoperto una fondamentale funzione sociale o politica per la comunità nella quale vivevano. In questo caso, il loro *ling* può intervenire al di là dei lignaggi familiari e proteggere un'estesa comunità di fedeli, sia essa rappresentata da una località circoscritta, o da un legame d'elezione, carismatico, che si instaura anche in un'area molto più estesa geograficamente.

Il caso dei fantasmi può spiegare in modo esplicito le conseguenze date dalla disfunzionalità dei riti quotidiani per alimentare il *ling* delle divinità. I fantasmi, come le divinità, non hanno una discendenza che si prenda cura di loro e, a loro differenza, non hanno compiuto in vita gesta tali da rendersi socialmente e politicamente utili per la comunità nella quale risiedevano. Si tratta di uomini e donne solitamente soggetti a morte violenta e senza la possibilità di costruirsi un proprio nucleo familiare – ad esempio, bambini, ragazze in età da marito o giovani soldati scapoli. In quanto privati della possibilità di guadagnare la via dell'aldilà, i fantasmi transitano perennemente nella vita terrena alla ricerca di un riscatto, interferendo e creando danni agli umani.

Non è un caso che il loro rovinoso errare non preveda una materialità nella quale trovare un supporto, ma, piuttosto, momenti episodici nei quali qualsiasi supporto materiale (oggetti, corpi umani, statue abbandonate) diventa una cassa di risonanza per la loro vendetta. Di conseguenza, la statuaria religiosa, se non correttamente curata attraverso i rituali, può divenire un ricettacolo per i fantasmi: la divinità, non sentendosi apprezzata dai fedeli, abbandona

3. Cfr. Sangren 1987, Chang 1993, Lin 2015 per un primo approfondimento sul dibattito relativo ai diversi significati del *ling*.
4. A differenza delle divinità, gli antenati non hanno una statuaria, ma il loro culto si basa su delle tavolette in legno; cfr. Sangren 1987 e Lin 2015.

il suo corpo di legno per dirigersi verso altri lidi. È interessante notare come, sia nel caso degli antenati che in quello delle divinità, la trascuratezza rituale possa irritare entrambe le tipologie di *ling*, le quali poi verranno ad assumere una temporanea natura di fantasmi: come quest'ultimi, anche le prime cercheranno vendetta, e la loro materialità diventa potenzialmente pericolosa, "tossica".

In questo meccanismo omeostatico mantenuto dal reciproco scambio tra esseri umani e forze ultraterrene – offerte in cambio di protezione – è previsto un delicato processo di regolazione della materia sacra: una volta che quest'ultima viene danneggiata (cade a terra per incuria, subisce danni a causa di catastrofi naturali, ecc.), trascurata o consapevolmente abbandonata (si vuole cessare il rapporto con una data divinità, il cui potere protettivo non è più considerato efficace), ecco che si deve disinnescare il *ling* della stessa attraverso un rituale di desacralizzazione che, letteralmente, richiama il *ling* fuori dalla statua (*tui sheng*, 褪神).

Il processo di musealizzazione, come più volte ribadito nel corso delle interviste, rappresenta uno dei fattori di "minaccia" della materia sacra: il fatto di esporre la statuaria sacra senza potersene prendere cura da un punto di vista rituale è, per antonomasia, un meccanismo di offesa nei confronti della divinità, e di minaccia per chi vi entra in contatto, a meno che quest'ultima non venga liberata con il *tui sheng*. La pericolosità dei manufatti religiosi musealizzati è emersa chiaramente in due contesti etnografici.

Il primo esempio è rappresentato dallo spazio espositivo del tempio Ciyou Gong a Xinzhuang. Quest'ultimo fu costruito nel 2013, all'ultimo piano del quartiere amministrativo del tempio, allo scopo di proteggere dai furti la statuaria più antica ed elementi architettonici risultati dai periodici rinnovamenti del tempio. Infatti, nel 1999 una banda organizzata aveva rubato 24 statuette votive, le quali sarebbero state restituite al tempio solo nel 2009, quando un collezionista realizzò di essere in possesso di quella che il tempio reclamava come refurtiva leggendo un articolo di giornale fatto pubblicare dall'amministrazione del tempio. L'intera statuaria fu soggetta al rituale del *tuisheng* e il *ling* delle divinità trasferito in statue di recente fabbricazione per continuare a essere oggetto di culto. Quando interpellai un membro del comitato amministrativo del tempio incaricato di gestire lo spazio espositivo, spiegò che la cerimonia del *tuisheng* era necessaria per rispettare le divinità, dal momento che uno spazio espositivo non era un tempio, né aveva lo scopo di diventarlo. Il *tuisheng*, quindi, permette di preservare l'aspetto storico-artistico della sta-

tuaria del tempio consentendo, allo stesso tempo, il regolare funzionamento della ritualità di quest'ultimo.

Il secondo esempio è fornito dal Tudigong Culture Museum, un museo stabilito nel 2017 a Taoyuan. La zona, soggetta a riqualificazione urbana, presentava un tempo numerosi templi dedicati al dio Tudigong, divinità deputata alla protezione della terra e dei campi, lungo il fiume. La riqualificazione urbana comportò la demolizione dei templi e, quindi, la duplice necessità di ricordarli come parte della memoria storica della zona e di tenere a bada le possibili ire di Tudigong, dissociato da quella località e dai suoi fedeli[5]. Il museo prevede l'esposizione di statuaria di Tudigong, proveniente da altari di famiglia, da piccoli templi a conduzione familiare o privata. Un giorno, un visitatore percepì una sensazione negativa percorrendo l'ala del museo legata alla statuaria e richiese un *tuisheng*, in quanto vi era sicuramente un *ling* intrappolato in qualche statua. Il museo, infatti, fino ad allora non aveva verificato se le statue fossero state desacralizzate da chi le donava. Non era nemmeno escluso che la presenza negativa avvertita dal visitatore fosse da attribuire allo spirito di qualche insetto utilizzato per vivificare la cavità delle statue. Non è, infatti, inusuale chiedersi se determinati accadimenti spiacevoli siano da attribuire alla presenza di fantasmi che hanno preso possesso delle statue religiose, come si può evincere dalla disamina dei mass media taiwanesi[6]. Dopo la cerimonia, il museo non registrò più episodi negativi.

La percezione della statuaria musealizzata come *ling* da liberare non trova, tuttavia, parere unanime. Alcuni membri del comitato del tempio Dizhang An a Xinzhuang, per esempio, hanno dichiarato, sia nel primo sopralluogo del 2017, sia nei successivi del 2019 e 2020, che non sia necessario effettuare la cerimonia di desacralizzazione o *tuisheng*, in quanto il *ling* abbandona direttamente la statua se non più utilizzata all'interno del tempio. Al contempo, materiale museale fabbricato in occasione di mostre temporanee e già desacralizzato – in quanto realizzato con materiali non tradizionali o non sottoposto a un rituale di consacrazione – può comunque suscitare reazioni spirituali osservabili nei templi ed essere, quindi, vissuto come sacro. Un esempio è rappresentato dal museo di antropologia dell'Academia Sinica.

5. Intervista al direttore del museo, 5 giugno 2020.
6. https://www.youtube.com/watch?v=AjpiS-3ZLG4, il titolo del servizio giornalistico (落難神像是鬼不是神?, *luonan shenxiang shi gui bushi shen*?, "Gli dei abbandonati sono fantasmi o dei?") allude al fatto che le statue abbandonate dai fedeli possano contenere o meno dei fantasmi o delle divinità.

Il museo, nel 2017, aveva ospitato la mostra permanente (che viene periodicamente aggiornata dopo un certo numero di anni) sulle diverse pratiche religiose presenti a Taiwan, sia quelle tradizionali, ovvero il buddhismo, la religione popolare cinese e il daoismo, sia quelle emerse nel corso degli anni, come Yiguan Dao. Visti anche gli interessi di ricerca degli accademici della Sinica che hanno curato la mostra, in particolare l'attuale direttrice dell'istituto di etnologia, Chang Hsun, relativi alla cultura materiale religiosa, l'intento era quello di evocare lo spazio rituale del daoismo e della religione popolare cinese. Dato il ruolo centrale assunto dai bastoncini d'incenso come canale comunicativo tra il credente e la divinità, la mostra presentava l'allestimento di tre incensi elettrici, posti all'entrata dell'altare, allo scopo di rappresentare, sotto forma di simulacro stilizzato, cosa avviene all'interno di un tempio e, al contempo, permettere un'attivazione sensoriale e del ricordo in quanti praticano questa religione. Di qui, l'ingiunzione della targa: "Three different incense fragrances are provided here. Press and hold each button for a while to smell the fragrances. Has it evoked some of your experiences with Han folk belief?"[7].

L'utilizzo dell'incenso elettrico era stato scelto proprio perché considerato più astratto e meno esplicito rispetto alla situazione rituale, oltre che rispondere ai parametri conservativi e di sicurezza del museo. Chang Hsun aveva visitato il museo dell'incenso, aperto nel sud dell'isola nel 2016, così come diversi negozi d'incenso proprio allo scopo di individuare un possibile utilizzo dell'incenso elettrico sia da un punto di vista cultuale che museale, rispondendo alle esigenze di filologicità, astrattezza e scientificità del museo. Tuttavia, Chang Hsun non si sarebbe mai aspettata che la mostra potesse innescare dei comportamenti rituali in alcuni visitatori:

> When they see incense they bow/pray, they cannot separate the museum from the religious space. That was a shock for us: are we making something real? […] Some visitors asked me where they can buy electric incense. We put a sign 'These are not real religious objects, they are desacralized'[8]

Come si evince da questa sintesi della ricerca sul campo, non tutti gli attori "locali" incontrati percepiscono le sale di un museo nel quale sono esposte statue che non hanno attraversato la cerimonia del *tui sheng* come pericolose. Per quanto gli attori in gioco percepiscano la potenziale pericolosità del residuo sacrale prodotto dalle pratiche di conservazione ed esposizione delle

7. Trascrizione dalle note di campo, novembre 2017.
8. Trascrizione della conversazione con Hsun Chang dalle note di campo, novembre 2017.

statue al di fuori dello spazio rituale ma funzionali alla memorializzazione del tempio, il significato da loro attribuito allo stesso residuo sacrale e le misure volte a rendere l'esposizione maggiormente rispettosa nei confronti delle divinità, disinnescandone la pericolosità, non sono omogenee tra loro. Come si è visto nell'esempio del Tudigong Culture Museum, si è trattato di un singolo individuo e della sua specifica relazione con il materiale esposto che ha sollevato il problema del residuo sacrale che percepiva.

Si hanno, quindi, varie interazioni tra membrane: la membrana rituale, che orienta le membrane dei singoli e della collettività del tempio verso pratiche di interazione con e protezione della e dalla materialità, la membrana delle divinità, che possono decidere fino a che punto l'interazione che i credenti stabiliscono con loro sia soddisfacente per restare all'interno delle statue, ma anche la membrana dei singoli o di un gruppo specifico di persone che rimodula gli stimoli sia della membrana rituale che quella delle divinità, selezionando modalità percettive e pratiche conservative specifiche. Sarà quindi necessario spostare il focus dell'argomentazione su un piano più microscopico, analizzando le interazioni tra visitatori e materia sacra dietro le vetrine per completare la nostra etnografia della membrana.

Micro-interazioni tra residui sacrali e visitatori

Le interazioni tra persone e materia sacra in esposizione che ho avuto modo di analizzare tramite l'osservazione partecipante e il *walking fieldwork* hanno riguardato soprattutto due musei fondati da due lignaggi buddhisti, il Museum of World Religions, stabilito nel distretto di Yonghe dal gruppo Ling Jiou Shan, di cui Dharma Master Hsin Tao (1948-) è a capo, e il Fo Guang Shan Buddha Museum a Kaohsiung[9], fondato da uno dei gruppi buddhisti più importanti di Taiwan, Fo Guang Shan, il cui leader spirituale era Master Hsing Yun (1927-2023), a sua volta maestro di Hsin Tao. Questi due musei sono i più noti nella letteratura specialistica, ma rappresentano un fenomeno molto più esteso e che riguarda l'intero buddhismo taiwanese. Quest'ultimo, fin dai suoi albori con la migrazione di monaci buddhisti dalla Cina maoista, ha utilizzato mezzi educativi e di comunicazione, come il museo, per diffondere il programma spirituale-morale dei monaci e ottenere cambiamenti sociali, anziché perseguire l'isolamento spirituale[10]. I due musei, proprio in quanto rappresentano un incontro tra le

9. In questo caso, la ricerca etnografica è stata condotta sia da me, nel 2017, sia insieme a Shu-Li Wang (Wang, Gamberi 2023), tra il 2019 e il 2020.
10. Cfr. Madsen 2007, McDaniel 2017.

concettualizzazioni della materia sacra di uno specifico gruppo religioso e quelle del singolo visitatore, riflettenti a loro volta quelle del suo gruppo religioso o sostrato culturale di riferimento, chiariscono ulteriormente le complesse dinamiche in gioco tra la membrana esterna e quella interna dei musei.

Innanzitutto, è interessante notare la posizionalità dei due musei rispetto ai centri monastici dei due gruppi, una caratteristica che spiega la possibile compenetrazione tra spazio rituale e spazio museale e, quindi, le modalità curatoriali di esposizione e interazione con la materialità che predispongono già il visitatore verso un'interazione specifica con il residuo sacrale. Mentre il Museum of World Religions è situato all'interno di un centro commerciale di Yonghe, distante quindi dal monastero di Ling Jiou Shan, il Fo Guang Shan Buddha Museum è ai piedi della collina dove è ubicato il monastero di Fo Guang Shan.

Non a caso, quindi, il Buddha Museum emula esplicitamente lo spazio rituale, confondendosi con esso. Il Buddha Museum nacque inizialmente come un memoriale buddhista, ovvero un monumento preposto a contenere la reliquia di Śakyamuni Buddha, in questo caso un dente donato come parte delle relazioni diplomatiche di Hsing Yun con il lama tibetano Kunga Dorje Rinpoche[11]. La sua struttura, che unisce un sistema di gallerie d'arte contemporanea a soggetto religioso o riguardanti una più generica "cultura cinese" a tre altari funzionanti con un livello crescente di sacralità, rivela una consapevole ambiguità tra il sacrale e il museale. Se nell'altare con la reliquia non è consentito fotografare ed è obbligatorio mantenere il silenzio, negli altri due altari si alternano la preghiera del singolo con la dimostrazione ai visitatori di come interagire ritualmente con la statuaria da parte di monache e giovani volontarie[12]. Queste ultime illustrano anche il significato delle iconografie per poi raccontare la loro esperienza religiosa e il legame con Fo Guang Shan. La dimostrazione rituale è sia una narrazione museale improntata a un'interazione corporea-esperienziale tra i visitatori, sia una pratica effettivamente percepita come culto dai visitatori buddhisti, seguaci o meno di Fo Guang Shan, pur sotto lo sguardo e le indicazioni delle guide o delle monache, elemento che si discosta dall'esperienza religiosa nei templi.

Questa stimolazione religiosa-spirituale raggiunge un'intensità talmente alta che persino raffigurazioni in plastica del Buddha al di fuori dei tre altari

11. A seguito della denominazione in inglese di "Buddha Museum", il termine cinese per indicare il museo ha mantenuto la denominazione di memoriale (Fóguāngshān Fótuó jìniànguǎn 佛光山佛陀紀念館, Buddha Memorial Center),
12. Si rimanda, in particolare, a Shih 2017.

fanno scaturire comportamenti rituali tra i visitatori. Alcuni di loro mi hanno riferito di considerare il monumento a tutti gli effetti come un museo ma che permette, al contempo, una trasformazione spirituale analoga al pellegrinaggio, al punto che si sono recati più di una volta al museo come segno di buon auspicio e per ritrovare una serenità spirituale. Si può quindi dire che l'atteggiamento dei visitatori sia "oscillatorio", senza una predominanza dell'aspetto rituale su quello museale-contemplativo. Lo spazio è fruito sia dai seguaci di Fo Guang Shan come un servizio sociale alla comunità, per ritrovarsi tra confratelli e venerare la reliquia, sia da chi non è seguace e si trova a visitare gli stessi spazi.

Il distacco spaziale del Museum of World Religions dal monastero di Ling Jiou Shan si riflette, invece, in una museografia di stampo "classico", per quanto connessa alla teologia di Hsin Tao e con un apparato simbolico molto denso. Il museo, infatti, espone con sguardo comparativo i manufatti di religioni diverse, oltre a quella buddhista, secondo una narrativa che risponde all'approccio "analitico" e "intellettuale" di Hsin Tao alle religioni[13]: accostando manufatti di religioni diverse tra loro si intende dimostrare come queste ultime siano sistemi di regolazione morale delle società e di eventi universali come la vita e la morte.

Il museo è anche caratterizzato da un'interazione intersoggettiva con le guide, volontari reclutati dal museo tramite concorso e successiva formazione. Le guide hanno il compito di rendere il complesso impianto simbolico del museo intellegibile ai visitatori. Da un lato, le guide forniscono informazioni orientative su ciascuna religione; dall'altro, esemplificano il messaggio del museo attraverso la propria esperienza personale e stimolando un dibattito riflessivo con i visitatori, decostruendone gli assunti sulle religioni. Il fatto che si stabilisca un contatto emotivo con la guida, la quale a sua volta è a disposizione di tutti e costantemente presente nello spazio espositivo, rende la dimensione intersoggettiva dell'interazione con la materialità esposta particolarmente importante. L'unico spazio nel quale è richiesto un coinvolgimento sensoriale effettivo è rappresentato da una pedana di meditazione, nella quale indugiare per sperimentare le varie pratiche di meditazione e preghiera delle religioni rappresentate.

Vista la presenza minimale dell'esperienza sensoriale nel World Religions Museum, le interazioni religiose sono meno evidenti e circoscritte ad alcune aree del museo. Ho notato micro-comportamenti religiosi, come unire i palmi delle mani in segno di rispetto dei bodhisattva e dei buddha esposti, che

13. Cfr. Wilke, Guggenmos 2003.

si alternavano agli atteggiamenti estetico-contemplativi propri delle visite museali. Accanto a queste micro-reazioni spirituali, si può osservare come il museo venga fruito diversamente dai seguaci di Ling Jiou Shan, i quali decodificano segni che per gli altri visitatori restano sotto traccia.

Un giorno, mi sono imbattuta in una comitiva di seguaci di Ling Jiou Shan venuti appositamente per omaggiare alcune aree del museo, in particolare lo spazio meditativo e l'uscita del museo, caratterizzata da uno schermo digitale con il segno della mudra. La prima area sarebbe stata indicata da Hsing Tao come esempio dell'attività meditativa e d'illuminazione che ogni credente dovrebbe sperimentare, iscrivendo quindi lo spazio meditativo, usualmente ignorato dal resto dei visitatori, all'interno delle pratiche religiose comunitarie di Ling Jiou Shan. Lo schermo luminoso, che solitamente sfugge all'attenzione del visitatore medio, ha invece la funzione, per i seguaci di Ling Jiou Shan, di distribuire la benedizione e la forza carismatica di Hsin Tao ai suoi fedeli, i quali la percepiscono a livello fisico come una scarica elettrica, come è stato riferito.

Si può quindi osservare come l'ambiguità tra il sacrale e il museale sia presente in entrambi i musei, per quanto in gradazioni e modalità diverse. Tale ambiguità è, a sua volta, alimentata dalle considerazioni dei rappresentanti spirituali o amministrativi dei due gruppi religiosi. In entrambi i casi, si è evidenziato che sta al visitatore stabilire se i due musei siano o meno luoghi spirituali. Per i monaci il museo resta uno spazio precipuamente educativo e preoccuparsi della veridicità o meno del potere sacrale dei manufatti esposti diviene secondario. Ad esempio, una monaca che lavora al Fo Guang Shan Buddha Museum ha dichiarato che non è importante sapere se la statuaria del museo sia consacrata, in quanto la trasformazione spirituale più rilevante deve avvenire all'interno del cuore del credente, nella sua vita quotidiana, con o senza l'aiuto della reliquia.

Tuttavia, il mio *walking fieldwork* con alcuni credenti buddhisti ha mostrato le contraddizioni delle dichiarazioni della monaca e di altri curatori coinvolti nei due musei. Riporto il *walking fieldwork* fatto al Museum of World Religions con una seguace di Fo Guang Shan, che chiamerò Irene. Irene, una donna di circa quarant'anni, divenne seguace di Fo Guang Shan a seguito di una visita al Buddha Museum, nella quale il potere sacrale della reliquia l'avrebbe protetta da un incidente stradale avvenuto subito dopo la visita al museo. La sua esperienza religiosa è quindi strettamente intrecciata a quella museale. Nel corso della sua visita, comparò più volte quest'ultima all'esperienza al Buddha Museum. All'inizio della visita, dichiarò che aveva avvertito una forte scarica

di energia, come una corrente che attraversava il suo corpo, in maniera simile a quando partecipava al rituale del tempio Fo Guang Shan a Xinzhuang. La scarsa illuminazione del museo, unita alla selezione dei manufatti religiosi buddhisti, le comunicavano tuttavia un'atmosfera tetra che lei vedeva in contraddizione con la luce e la serenità del buddhismo da lei sperimentato a Xinzhuang. Per dimostrare quanto stava dicendo, prese in mano il cellulare e mi mostrò foto del tempio a Xinzhuang. Prima di uscire dal museo, provò la pedana di meditazione, continuando a enfatizzare le differenze con Fo Guang Shan, dove la meditazione è guidata da un monaco e in silenzio, senza delle installazioni video come in quella sala. Nel *walking fieldwork* con Irene vi furono quindi momenti in cui la forza del residuo sacrale prendeva il sopravvento su quella che, per il resto del tempo, è stata una normale visita a un museo.

Altro aspetto da evidenziare è che Irene riprodusse in parte la sua esperienza spirituale al Buddha Museum, avendo delle aspettative specifiche, quello che Steph Berns (2017), come già accennato, definisce come "spiritual baggage". Nel corso del *walking fieldwork,* tutti i partecipanti arrivavano già al museo con dei preconcetti legati a Ling Jiou Shan[14], enfatizzando, per esempio, la selezione dei manufatti buddhisti in mostra come inusuali rispetto al buddhismo cinese e più in linea con la sensibilità di Hsin Tao, influenzato dal buddhismo tibetano e dal tantrismo e, quindi, giudicato negativamente in quanto eterodosso. La logica della membrana mostra, perciò, come siano presenti, e variabili a seconda dei contesti, meccanismi di selezione e filtraggio della percezione del residuo sacrale negli spazi espositivi, tali per cui lo spettro di reazione dei visitatori nei confronti di quest'ultimi è estremamente cangiante.

Conclusioni

L'etnografia della membrana incentrata sulle micro-relazioni intersoggettive incontrate (l'epidermide dei visitatori e dei curatori, le superfici lignee della statuaria religiosa cinese, le pareti dei musei o degli spazi espositivi nei templi) ha messo in evidenza due aspetti. Il primo è che le comunità locali desacralizzano esse stesse i loro manufatti rituali per scopi memorialistici. La desacralizzazione e, quindi, il prodursi del residuo sacrale non sono associabili unicamente ai musei europei, ma sono pratiche trasversali alla musealizzazione più largamente intesa. Nel caso delle comunità, la desacralizzazione è il frutto di una scelta agentiva, spesso attuata attraverso una pratica rituale volta ad annullare il potere sacrale, da una parte, e, dall'altra, il legame

14. Otto persone.

profondo che si viene a instaurare tra una statua e il credente all'interno del tempio. Le comunità, inoltre, non sono delle entità monolitiche, ma presentano al loro interno differenze sensibili nel trattare e percepire il residuo sacrale e la sua problematicità. Tali differenze sono spiegabili attraverso le specifiche circostanze che intervengono a livello micro-relazionale tra singoli soggetti o piccoli gruppi facenti capo a un dato tempio o museo religioso.

Proprio in virtù di queste micro-relazioni con il residuo sacrale, e qui si perviene al secondo aspetto osservabile attraverso l'etnografia, i visitatori professanti la religione di "provenienza" dei manufatti reagiscono in modo molteplice alle esposizioni museali. Vi sono visitatori, come nell'episodio del museo di etnologia dell'Academia Sinica, che considerano i manufatti religiosi esposti unicamente come reperti museali; altri che, invece, hanno reazioni cultuali anche verso quei manufatti o architetture create per l'occasione dell'esibizione e che non sono mai state sacralizzate né parte di un rito. Altri visitatori alternano momenti in cui avvertono il residuo sacrale, a momenti in cui vedono soltanto manufatti museali. Di questi, alcuni percepiscono il residuo sacrale come una forza pronta per vendicarsi senza controllo, altri semplicemente come una presenza che convive indisturbata con l'allestimento museale.

Gli stessi manufatti museali riuniscono tutte queste caratteristiche: materia espositiva, residuo sacrale vendicativo o che convive placidamente con il museo, riproduzione artificiosa del residuo sacrale in un contesto di museo religioso. I manufatti museali, quindi, sono liminali (Dudley 2017): i loro residui sacrali mettono in comunicazione, attraverso un sistema di membrane, il museo e il "contesto d'origine", attivando potenzialità diverse a seconda di chi entra in contatto con loro.

Vi è, quindi, un'estrema trasversalità e variabilità dell'intreccio tra secolare e sacro all'interno dei musei, che siano o meno parte di una pratica museale eurocentrica solitamente considerata come "secolare". Ricerche di museologia comparativa (Kreps 2003) come questa pongono a critica tutte quelle ricostruzioni dei templi e degli spazi sacri (Clark 2016; Martin 2017) in cui l'"Altro", in questo caso il credente religioso asiatico, viene appiattito in una dimensione astorica e apolitica simile a quella della museologia coloniale (Clark 2016; Martin 2017), rimandando, invece, a un rapporto altrettanto complesso rispetto al "nostro" con il residuo sacrale.

Riferimenti bibliografici

Appadurai, Arjun, Carol A. Breckenridge, 1992, Museums are Good to Think With: Heritage on View in India, in *Museums and communities. The Politics of Public Culture*, Ivan Karp, Christine Mullen Kreamer, Steven D. Lavine, a cura di, Washington, Smithsonian Institution Press: 34-55.

Ariese, Paul, 2022, The entanglement of things: Perceptions of the sacred in musealised synagogue space, *Jewish Culture and History*, 23, 3: 240-261.

Balkenhol, Markus, Ernst van den Hemel, Irene Stengs, a cura di, 2020, *The Secular Sacred. Emotions of Belonging and the Perils of Nation and Religion*, Cham, Palgrave MacMillan.

Basu, Paul, 2017, *The Inbetweenness of Things: Materializing Mediation and Movement between Worlds*, Londra, Bloomsbury.

Beekers, Daan, 2016, Sacred Residue, in *The Urban Sacred: How Religion Makes and Takes Place in Amsterdam, Berlin and London/Städtisch-religiöse Arrangements in Amsterdam, Berlin und London*, Susanne Lanwerd, a cura di, Berlino, Metropol: 39-41.

Berns, Steph, 2016, Considering the glass case: Material encounters between museums, visitors and religious objects, *Journal of Material Culture*, 21, 2: 153-168.

Berns, Steph, 2017, Devotional Baggage, in *Religion in Museums: Global and Multidisciplinary Perspectives,* Gretchen Buggeln, Crispin Paine, S. Brent Plate, a cura di, Londra, Bloomsbury Publishing: 83-92.

Bhatti, Shaila, 2016, *Translating Museums. A Counterhistory of South Asian Museology*, Londra, Routledge.

Buggeln, Gretchen, Crispin Paine, S. Brent Plate, a cura di, 2017, *Religion in Museums. Global and Multidisciplinary Perspectives*, Londra, Bloomsbury.

Chang, Hsun, 1993, *Incense-Offering and Obtaining the Magical Power of Qi: The Mazu (Heavenly Mother) Pilgrimage in Taiwan*, tesi di dottorato, Berkeley, University of California.

Clark, Imogen, 2016, Exhibiting the Exotic, Simulating the Sacred: Tibetan Shrine at British and American Museum, *Ateliers d'anthropologie*, 43, https://journals.openedition.org/ateliers/10300?lang=en

Clifford, James, 1988, On Collecting Art and Culture in *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Harvard University Press: 215-251.

Dudley, Sandra, 2017, The buzz of displacement: Liminality among Burmese court objects in Oxford, London and Yangon, in *The Inbetweenness of Things. Materializing Mediation and Movement Between Worlds,* Paul Basu, a cura di, Londra, Bloomsbury: 39-58.

Duncan, Carol, 1995, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, London, Routledge.

Fabietti, Ugo, 2014, *Materia sacra. Corpi, oggetti, immagini, feticci nella pratica religiosa*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

Fisher, Gareth, 2011, In the Footsteps of the Tourists: Buddhist Revival at Museum/Temple Sites in Beijing, *Social Compass*, 58, 4: 511-524.

Gröschel, Uwe, 2015, Researching audiences through walking fieldwork participation, *Journal of Audience and Reception Studies*, 12, 1: 349-367.

Habkirk, Scott, Hsun Chang, 2017, Scents, Community, and Incense in Traditional Chinese Religion, *Material Religion*, 13, 2: 156-174.

Isnart, Cyril, Nathalie Cerezales, a cura di, 2020, *The Religious Heritage Complex. Legacy, Conservation and Christianity*, Londra, Bloomsbury.

Kreps, Christina, 2003, *Liberating Culture: Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation, and Heritage Preservation*, Londra, Routledge.

Kreps, Christina, 2014, Thai Monastery Museums. Contemporary Expressions of Ancient Traditions, in *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections, Exhibitions*, Larissa Förster, a cura di, Paderborn, Wilhelm Fink: 230-256.

Lin, Wei-Ping, 2015, *Materializing Magic Power: Chinese Popular Religion in Villages and Cities*, Cambridge, Harvard University Press.

Madsen, Richard, 2007, *Democracy's Dharma: Religious Renaissance and Political Development in Taiwan*, Berkeley, University of California Press.

Mathur, Saloni, Kavita Singh, 2015, Reincarnation of the Museum: The Museum in an Age of Religious Revivalism, in *No Touching, No Spitting, No Praying: The Museum in South Asia*, Saloni Mathur, Kavita Singh, a cura di, Londra, Routledge: 203-220.

McDaniel, Justin Thomas, 2017, *Architects of Buddhist Leisure. Socially Disengaged Buddhism in Asia's Museums, Monuments, and Amusement Parks*, Honolulu, University of Hawai'i Press.

Meyer, Birgit, 2010, Aesthetics of Persuasion: Global Christianity and Pentecostalism's Sensational Forms, *South Atlantic Quarterly*, 109, 4: 741-763.

Meyer, Birgit, 2021a, Legba-figures and dzokawo. Unpacking a missionary collection from the Übersee-Museum Bremen, *Boasblog*, 7 settembre 2021, https://boas-blogs.org/dcntr/legba-figures-and-dzokawo/

Meyer, Birgit, 2023, What is Religious About Heritage, in *The Bloomsbury Handbook of Religion and Heritage in Contemporary Europe*, Todd Weir, Lieke Wijnia, a cura di, London, Bloomsbury: 15-21, DOI: 10.5040/9781350251410.ch-002.

Minucciani, Valeria, 2013, *Religion and Museums: Immaterial and Material Heritage*, Torino, Umberto Allemandi.

Moulton, Kimberley, 2018, I Can Still Hear Them Calling. Echoes of My Ancestors, in *Sovereign Worlds. Indigeneous Art, Curation and Criticism*, Katya García-Antón, a cura di, Amsterdam, Office for Contemporary Art Norway, Valiz: 197-214.

Orzech, Charles, 2020, *Museums of World Religions. Displaying the Divine, Shaping Cultures*, Londra, Bloomsbury.

Paine, Crispin, 2000, *Godly Things: Museums, Objects and Religion*, Leicester, Leicester University Press.

Paine, Crispin, 2020 [2013], *Religious Objects in Museums. Private Lives and Public Duties*, Londra, Bloomsbury.

Palumbo, Berardino, 2004, "The War of the Saints:" Religion, Politics, and the Poetics of Time in a Sicilian Town, *Comparative Studies in Society and History* 46, 1: 4-34.

Sai, Goh Aik, 2022, Enlightenment on Display: The Origins, Motivations, and Functions of Hagiographic Buddhist Museums in Singapore, *Southeast Asian Studies*, 11, 1: 79-114.

Sangren, Steven, 1987, *History and Magical Power in a Chinese Community*, Stanford, Stanford University Press.

Shatanawi, Mirjam, 2012a, Engaging Islam: Working with Muslim Communities in a Multicultural Society, *Curator The Museum Journal*, 55, 1: 65-79.

Shatanawi, Mirjam, 2012b, Curating against Dissent: Museums and the Public Debate on Islam, in *Political and Cultural Representations of Muslisms. Islams in the Plural*, Christopher Flood, Stephen Hutchings, Galina Miazhevich, Henri Nickels, a cura di, Leida, Brill: 177-192.

Shih, Yi-Tzu, 2017, 人間佛國裡的佛光小姐：青春女性的宗教工作經驗及自我追求 [Miss Fo Guang in the "Pure Land on Earth": Working Experiences, Religiosities, and the Senses of Being Oneself of Young Female Workers in Fo Guang Shan], tesi magistrale, National Tsing Hua University.

Sullivan, Bruce, a cura di, 2015, *Sacred Objects in Secular Spaces: Exhibiting Asian Religions in Museums*, Londra, Bloomsbury.

Tinius, Jonas, 2020, Porous Membranes: Hospitality, Alterity, and Anthropology in a Berlin District Gallery, in *Across Anthropology. Troubling Colonial Legacies, Museums and the Curatorial*, Margareta Von Oswald, Jonas Tinius, a cura di, Lovanio, Leuven University Press: 254-277.

Tythacott, Louise, 2011, *The Lives of Chinese Objects: Buddhism, Imperialism and Display*, New York, Berghahn.

Tythacott, Louise, 2017, Curating the Sacred: Exhibiting Buddhism at the World Museum Liverpool. *Buddhist Studies Review*, 34, 1: 115-133.

Tythacott, Louise, Chiara Bellini, 2020, Deity and Display: Meanings, Transformations, and Exhibitions of Tibetan Buddhist Objects, *Religions*, 11, 106: 1-25.

Wang, Shu-Li, Michael Rowlands, 2017, Making and Unmaking Heritage Values in China, in *Routledge Companion to Cultural Property*, Haidy Geismar, Jane Anderson, a cura di, New York, Routledge: 258-276.

Wang, Shu-Li, Valentina Gamberi, 2023, The museum is like a temple: The Fo Guang Shan Buddha Museum in Taiwan, *Asian Anthropology*, 22:1, 1-20.

Wilke, Annette, Esther-Maria Guggenmos, 2008, *Im Netz des Indra. Das Museum of World Religions, sein buddhistisches Dialogkonzept und die neue Disziplin Religionsästhetik*, Munster, LIT Verlag.

Wingfield, Christopher, 2010, Touching the Buddha: Encounters with a charismatic object, in *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, Sandra Dudley, Londra, Routledge: 53-70.

Valentina Gamberi is an Adjunct Lecturer in Anthropology of Heritage at the University of Bologna. Previously, she was a postdoctoral research fellow at the Institute of Ethnology, Academia Sinica (2019-2020), and a junior fellow at the Research Centre for Material Culture (Leiden; 2021-2022). From 2024, she will be a Marie Skłodowska-Curie CZ fellow. She authored, among journal articles in *Material Religion, the Journal of Royal Asiatic Society* and *Lares, Experiencing Materiality: Museum Perspectives* (Berghahn, 2021) and co-edited with Roberto Brigati *Metamorfosi* (Quodlibet, 2019). Her main research fields are Asian material religion, museum anthropology, urban heritage in Taiwan, processes of ruination and memory.
valentina.gamberi87@gmail.com

This work is licensed under the Creative Commons © Valentina Gamberi
Residui sacrali nei musei. Un'etnografia della membrana nel patrimonio religioso di Taiwan.
2023 | Anuac. Vol. 12, n° 2, Dicembre 2023: 93-116.