

# archiviodietnografia

Rivista del Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo:  
Architettura, Ambiente, Patrimoni Culturali (DiCEM)  
Università degli Studi della Basilicata



n.s., anno XVIII, n. 2 • 2023



edizioni di pagina

# Indice

SAGGI		
Leone Contini		
<b>Retrospezioni</b>		<b>9</b>
DIALOGHI		
Maria Cristina Pantellaro, Antonino Colajanni		
<b>A lezione con Antonino Colajanni</b>		<b>25</b>
REPERTORI		<b>5</b>
Settimio Adriani		
<b>Il carnevale ritrovato a Fiamignano e le maschere che lo hanno caratterizzato</b>		<b>53</b>
SEQUENZE		
Alvise Crovato, Sandra Ferracuti		
<b>Come due gocce d'edera. Innessi teatrali nella <i>Foresta che cammina</i> di Satriano di Lucania</b>		<b>83</b>
RETROSPETTIVE		
Enzo Spera		
<b>Il romita, l'orso e la vedova bianca nel Carnevale di Satriano di Lucania (rilevazione 17-19 febbraio 1980)</b>		<b>115</b>
TACCUINI		
Claudia Augustat		
<b>From Taking to Care. Rethinking Ethnographic Museums in the Frame of the Creative Europe Programme</b>		<b>139</b>
Sara Cozzani		
<b>Dietro le quinte del Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (MEN)</b>		<b>147</b>
ABSTRACTS		<b>165</b>
GLI AUTORI		<b>171</b>

Leone Contini  
**Retrospezioni**

A inizio 2016, le collezioni di quello che fu il Museo Coloniale di Roma, fondato nel 1904 e chiuso al pubblico nel 1971, sono ospiti temporanee nei magazzini di varie istituzioni museali della capitale. Ma nella primavera dell'anno successivo, in seguito alla creazione del MuCiv, alcuni di questi oggetti sono già in transito verso il quartiere romano dell'EUR. L'articolo racconta questa transizione istituzionale, osservata durante una ricerca sul campo condotta dall'autore sotto l'ombrello del progetto europeo TRACES. Il racconto è a sua volta mediato dai vari output realizzati dall'autore durante e dopo il lavoro di fieldwork: la mostra *Bel suol d'amore – The Scattered Colonial Body* (MuCiv, 2017), produzioni testuali di varia natura (pubblicate nell'ambito di TRACES e non), una lecture-performance nel contesto del festival *Resurface* (MuCiv, 2019) e un video-racconto dell'intero processo di ricerca e produzione, esposto presso il Goethe Institut di Roma nella mostra *L'inarchiviabile* (2021-2022). L'articolo è configurato come una retrospezione auto-critica su questa fase di transizione che corrisponde al risveglio istituzionale di un'eredità problematica, e dunque ai tentativi dell'autore di posizionarsi rispetto alla violenza coloniale, incorporata nelle collezioni in modo complesso e ambivalente. Del resto si tratta di collezioni eterogenee, dove il corpo-simulacro del colonizzato giace fianco a fianco con quello del colonizzatore. Il racconto soggettivo utilizza dunque il risveglio degli oggetti come espediente euristico per mettere in scena il fantasma dell'eredità coloniale, che si impone come una forza del passato ancora attiva nel presente. Le voci incongruenti degli oggetti determinano dunque uno stato di afasia nell'autore, e una crisi della sua agency.

Parole chiave: collezioni coloniali; Museo Coloniale di Roma; MuCiv; arti visive; arti performative.

### **Retrospections**

*In early 2016, the collections of what was once the Colonial Museum of Rome, founded in 1904 and closed to the public in 1971, are temporary guests in the storerooms of various museum institutions in Rome. Yet, in the spring of the following year, following the creation of the MuCiv, some of these objects are already being moved to the EUR district. This article recounts this institutional transition, as observed during field research conducted by the author under the umbrella of the European project TRACES. In turn, this narrative is mediated by the various outputs produced by the author during and after the fieldwork: the exhibition *Bel suol d'amore – The Scattered Colonial Body* (MuCiv, 2017), textual produc-*

tions of various kinds (published in the context of TRACES and elsewhere), a lecture-performance in the context of the Resurface festival (MuCiv, 2019), and a video-record of the entire research and production process, exhibited at the Goethe Institut in Rome in the exhibition L'inarchiviabile (2021-2022). This paper is configured as a self-critical retrospection on this transitional phase that corresponds to the institutional awakening of a problematic legacy, and thus to the author's attempts to position himself with respect to the colonial violence that is embedded in the collections in complex and ambivalent ways. After all, these are heterogeneous collections, where the body-simulacrum of the colonized lies side by side with that of the colonizer. Thus, this subjective narrative uses the awakening of objects as a heuristic device to stage the ghost of the colonial legacy, which imposes itself as a force from the past still active in the present. The incongruent voices of the objects thus cause a state of aphasia in the author, and a crisis of his agency.

**Keywords:** Colonial Collections; Rome's Museo Coloniale; MuCiv; Visual Arts; Performance Arts.

Maria Cristina Pantellaro, Antonino Colajanni

### **A lezione con Antonino Colajanni**

Come fare antropologia? Come si impara a fare etnografia? Quanto incidono le esperienze personali e le attitudini nel modo di fare ricerca? Una conversazione con Antonino Colajanni proprio a cominciare da una riflessione sulle modalità della ricerca, sull'utilizzo degli strumenti metodologici, sulla molteplicità dei contesti di lavoro e sugli aspetti divulgativi della disciplina. Più che una intervista, questo incontro si è trasformato in una esperienza didattica, in cui emerge nitidamente l'esperienza di una vita di studi, ricerche e docenza. Quella, appunto, di Antonino Colajanni.

**Parole chiave:** metodologia; epistemologia; formazione; storia della disciplina; cooperazione e progettazione.

### **In Class with Antonino Colajanni**

*How to practice anthropology? How does one learn to do ethnography? How much do personal experiences and attitudes affect one's way of conducting research? A conversation with Antonino Colajanni, specifically starting with a reflection on research methods, the use of methodological tools, the multiplicity of work settings, and the dissemination of the discipline. More than an interview, this encounter turned into a learning experience, in which Antonino Colajanni's lifelong experience of research, studies and teaching emerges vividly.*

**Keywords:** Methodology; Epistemology; Training; History of the Discipline; Cooperation and Project Design.

Settimio Adriani

### **Il carnevale ritrovato a Fiamignano e le maschere che lo hanno caratterizzato**

Fiamignano è un piccolo paese dell'Appennino reatino, che da sempre soffre di spopolamento per effetto dell'emigrazione, un tempo stagionale e poi diventata definitiva. Molti elementi del patrimonio culturale immateriale di quella comunità sono stati studiati, ma tra questi non c'era il carnevale, perché ritenuto non tipico e poco interessante, assimilabile a quello di altre località. Per diversi motivi, quel carnevale si è estinto alla

fine degli anni Cinquanta. Recentemente, alcuni anziani informatori ne hanno però restituito dettagliate informazioni riguardanti i personaggi, i contesti e le rappresentazioni, delineando un evento contraddistinto da componenti e dinamiche del tutto peculiari. Tra le figure caratterizzanti c'erano il "Gran sultano" e il "Diavolo"; ma quelle più particolari ed esclusive erano "Fratacchióne", "Settegiacchette", "Settecravatte", "Settebombette", "Setteforchette", "Setteborsette", "Settesisette" e "Settepalette", ognuna delle quali ridicolizzava i difetti nascosti di una categoria umana.

Parole chiave: carnevale; Fiamignano; Gran sultano; Diavolo; Fratacchióne.

### **Rediscovering Fiamignano's Carnival and Its Masks**

*Fiamignano is a small village near Rieti in the centre of Italy. In this area, depopulation was due to seasonal emigration mainly, but over time it has progressively become stable. A lot of elements of that community's intangible cultural heritage have been studied. For example, there was no carnival as it was considered neither typical of this region nor appealing, hence akin to that celebrated in other areas. For several reasons, this festival used to be celebrated until the late 1950s. Recently, some elderly have transmitted several detailed information on characters and settings that altogether describe an event with very peculiar components and dynamics. Among the main characters there was the "Great Sultan" and the "Devil". However, the most interesting ones were Fratacchióne, "Settegiacchette", "Settecravatte", "Settebombette", "Setteforchette", "Setteborsette", "Settesisette" and "Settepalette", each of which made fun of some hidden bugs of a specific human category.*

Keywords: Carnival; Fiamignano; Gran sultano; Diavolo; Fratacchióne.

Alvise Crovato, Sandra Ferracuti

### **Come due gocce d'edera.**

### **Innesti teatrali nella Foresta che cammina di Satriano di Lucania**

Le immagini di Alvise Crovato e il testo di Sandra Ferracuti danno conto delle diverse forme di ricerca, politica e comunità che convergono nella Foresta che cammina, performance carnevalesca nata a Satriano di Lucania (PZ) nel 2014 e oggi dinamico dispositivo per la sperimentazione, la condivisione e la distribuzione di agency e riflessività a partire dall'eredità culturale.

Parole chiave: Sariano di Lucania; Carnevale; Foresta che cammina; eredità culturali; rigenerazione.

### **Like Two Ivy Leaves in the Forest.**

### **Theatrical Grafts in Satriano di Lucania's Walking Forest**

*Alvise Crovato's images and Sandra Ferracuti's text give an account of the different forms of research, politics and "communities" that converge in the Foresta che cammina, a carnival performance born in Satriano di Lucania (PZ) in 2014 and now a dynamic device for the experimentation, sharing and distribution of agency and reflexivity based on cultural heritage.*

Keywords: Sariano di Lucania; Carnival; Foresta che cammina; Cultural Heritages; Regeneration.

Enzo Spera

**Il romita, l'orso e la vedova bianca nel Carnevale di Satriano di Lucania  
(rilevazione 17-19 febbraio 1980)**

Il saggio, pubblicato da Enzo Spera nel 1982 nei Quaderni della rivista «La scena territoriale», riveste notevole interesse perché consiste nella prima descrizione etnograficamente orientata e nella prima interpretazione antropologicamente fondata – esiti di una rilevazione sul terreno condotta nei giorni 17 e 19 febbraio 1980 – della mascherata carnevalesca di Satriano di Lucania, la quale, interrottasi proprio a partire da quel 1980 a causa del disastroso terremoto che colpì la Basilicata, è oggi, dopo la sua ripresa avvenuta poco più di dieci anni fa, tra le più note e attrattive della regione secondo modalità e significati del tutto differenti rispetto al passato. Nel saggio sono descritte e studiate le maschere protagoniste del Carnevale satrianese e i rispettivi comportamenti alla fine degli anni Settanta del 1900, pur in una condizione che le rendeva già allora forme di evocazione di un passato concluso a fronte delle incipienti trasformazioni economiche e culturali prodotte dalla cultura di massa. Se ne ricavano elementi di conoscenza del senso e della funzione che nel mondo contadino tradizionale avevano avuto il *rumite*, l'orso e la *vedova bianca*, i quali si rivelano molto utili per comprendere i meccanismi che presiedono alle dinamiche delle tradizioni locali e come, tra continuità e discontinuità, esse vivano perché nel mondo contemporaneo si rinnovano continuamente con il mutare dei contesti.

Parole chiave: Carnevale; Satriano di Lucania; dinamiche della tradizione; 1980; Rumite, Orso, Vedova bianca.

***The Romita, the Bear and the White Widow in Satriano di Lucania's Carnival.  
(Survey: February 17-19, 1980)***

*This essay, published by Enzo Spera in 1982 in the journal «La scena territoriale», is of considerable interest because it consists of the first ethnographically oriented description and the first anthropologically grounded interpretation – outcomes of a field survey conducted on February 17 and 19, 1980 – of Satriano di Lucania's carnival masquerade, which, interrupted precisely in 1980 due to the disastrous earthquake that struck Basilicata, is now, after its resumption a little over a decade ago, among the most well-known and attractive in the region according to completely different modalities and meanings than in the past. This essay describes and explores the masks that were the protagonists of Satriano's Carnival and their respective behaviors in the late 1970s, albeit in a condition that made them even then forms of evocation of a concluded past in the face of the incipient economic and cultural transformations produced by mass culture. From this, we derive elements of knowledge on the meaning and function that the rumite, the bear and the white widow had in the traditional peasant world, which prove to be very useful in understanding the mechanisms that preside over the dynamics of local traditions and in how, between continuity and discontinuity, they live on because in the contemporary world they are continually renewed as their contexts change.*

**Keywords:** *Carnival; Satriano di Lucania; The Dynamics of Tradition; 1980; Rumite, Bear, White Widow.*

Claudia Augustat

**Dal prendere al prendersi cura. Ripensare i musei etnografici nel quadro del programma europeo Europa Creativa**

A partire dai primi anni 2000, il museo di Vienna ha partecipato a due progetti cofinanziati dalla Commissione Europea: RIME, per una Rete Internazionale dei Musei Etnografici (2008-2013) e SWICH, *Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage* (2014-2018). Entrambi i progetti riflettono dibattiti più ampi sul ruolo dei musei etnografici in un mondo globalizzato e multiculturale e in società europee sempre più diversificate. In questo articolo, l'autrice riflette su come questi progetti europei abbiano contribuito al processo di ristrutturazione del *Weltmuseum Wien* di Vienna. Discute anche del progetto europeo *TAKING CARE, Ethnographic and World Cultures Museums as Spaces of Care* (2019-2023) e di ciò che la stessa autrice, in veste di responsabile del progetto, si aspetta che questo porti in futuro. Questo tipo di progetti è importante per la stessa istituzione museale perché essi possono avere un enorme impatto sul personale che vi partecipa. Hanno avuto, infatti, un enorme impatto sull'autrice e il suo modo di lavorare. Per questo motivo, l'autrice condivide in questo testo anche le proprie esperienze e ciò che questi progetti le hanno insegnato. La partecipazione a questi progetti ha cambiato in modo significativo il modo di pensare dell'autrice, che ritiene che proprio questo sia il modo di trasformare le istituzioni museali. Infatti, a cambiare non è l'istituzione, ma le persone che lavorano al suo interno e attraverso di essa.

Parole chiave: museologia antropologica; collezioni coloniali; decolonizzazione; progettazione europea; allestimenti etnografici.

***From Taking to Care. Rethinking Ethnographic Museums in the Frame of the Creative Europe Programme***

*Starting in the early 2000s, Vienna's Museum participated in two projects co-funded by the European Commission: RIME, the International Network of Ethnographic Museums (2008-2013) and SWICH, Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage (2014-2018). Both projects reflected wider debates over the role of ethnographic museums in a globalizing and multicultural world and increasingly differentiated European societies. In this paper, the author discusses how these European projects contributed to the refurbishment process of the Weltmuseum Wien. She also discusses the European project TAKING CARE, Ethnographic and World Cultures Museums as Spaces of Care (2019-2023) and what she herself, as project leader, expects from it for the future. This kind of projects is relevant for the museum institution itself because they can have an enormous impact on the staff members who are participating in them. They had an enormous impact on the author herself and on her way to work. For this reason, she also shares her personal learnings and experiences. The participation in all projects significantly changed the author's way of thinking, and she believes this is how museum institutions may be transformed. In fact, it's not the institution that's changing: it's the people working inside them and through them.*

**Keywords:** *Anthropological Museology; Colonial Collections; Decolonization; European Projects; Ethnographic Displays.*

Sara Cozzani

### **Dietro le quinte del Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (MEN)**

Questo contributo ripercorre un'esperienza di tirocinio al Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (MEN), in Svizzera, che l'autrice ha potuto realizzare nel 2015 grazie al programma della Commissione Europea "Leonardo Da Vinci". Anche se non pensato specificamente per studiosi o ricercatori, questo programma (ora non più attivo e confluito in "Erasmus+") ha dato all'autrice l'opportunità di approcciarsi alla museologia. Il progetto di tirocinio, che ha riguardato lo studio e la ricerca delle collezioni americane e la collaborazione alla realizzazione delle mostre temporanee *Sécrets e C'est pas la mort!*, si è svolto in un momento peculiare per il museo, al tempo impegnato nel trasferimento delle collezioni e nella preparazione della chiusura al pubblico in vista di un'importante opera di ristrutturazione della sua sede, Villa de Pury, e di ripensamento degli spazi espositivi. Il racconto, da "dietro le quinte" del museo, dell'esperienza individuale dell'autrice è funzionale a una migliore comprensione delle politiche del MEN, dei suoi principi espositivi e della metodologia di lavoro dei suoi conservatori.

**Parole chiave:** Musei; etnografia; museologia; museografia; expografia.

### ***Behind the Scenes at the Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (MEN)***

*This paper discusses the personal experience of an internship that took place in 2015 at the Ethnographic Museum of Neuchâtel (MEN), in Switzerland, which the author could access thanks to the European Union's program "Leonardo Da Vinci". This program, which is no longer active and merged into "Erasmus+", was not specifically meant for scholars or researchers, but it has granted the author an opportunity to approach museology. The internship project concerned the study and research of the museum's American collections and it also allowed the author to collaborate to the creation of the temporary exhibitions *Sécrets and C'est pas la mort!* These activities took place at a peculiar moment for the museum, when its staff was busy moving the collections, closing the museum to the public, working towards the renovation of the museum building, Villa de Pury, and rethinking its exhibitions. This account of a personal experience "behind the scenes" of the museum is functional to a better understanding of the policies of the MEN, its exhibition principles and the working method of its museum curators.*

**Keywords:** *Museums; Ethnography; Museology; Museography; Expography.*

## Gli Autori

**Settimio Adriani** (settimioadriani@gmail.com) è laureato in Scienze naturali e Scienze forestali; specializzato in Ecologia, ha completato la formazione con un Dottorato di ricerca sulla “Gestione delle risorse faunistiche”, disciplina che ha insegnato a contratto presso le Università degli Studi della Tuscia di Viterbo (Facoltà di Scienze della Montagna, sede di Rieti), Sapienza di Roma (Facoltà di Architettura Valle Giulia) e l’Aquila (Dipartimento MESVA). Per passione studia la cultura del Cicolano, sulla quale ha pubblicato numerosi saggi; tra gli ultimi ci sono: *Evoluzione e retroevoluzione del paesaggio agro-silvo-pastorale negli altopiani del Cicolano (Rieti)*, in «Scienze del Territorio. Rivista di Studi Territorialisti», n. 12, 2024; *Eptastiche in consonanza. Una peculiarità compositiva popolare del Cicolano*, in «La ricerca folklorica», n. 79, 2024; *Dalla Brexit alla finale di Wembley, attraverso gli occhi di un Pasquino del nostro tempo*, in «La ricerca folklorica», n. 77, 2022, con A. Di Mattia; *Riabitare Fiamignano, un piccolo paese e le sue pratiche virtuose* (Atti del convegno), Rieti, La Tipografica Artigiana, 2021, con P. Clemente; *Usi civici di pascolo e legnatico nell’altopiano di Rascino (Rieti), trasformazioni delle antiche forme di democrazia e autogoverno comunitario*, in «Scienze del Territorio. Rivista di Studi Territorialisti», n. 8, 2020; *Salviamo il Turrinsàccu*, Rieti, La Tipografica Artigiana, 2020, con V. Padiglione e A. Broccolini; *Co’ tantu cannaicciu abballa a fiume*, Rieti, La Tipografica Artigiana, 2019, con D. Scafoglio; *Riabitare un patrimonio: le ‘casette’ e la vita transumante nei monti del Cicolano (Rieti) tra memoria e nuova coscienza dei luoghi*, in «Scienze del Territorio. Rivista di Studi Territorialisti», n. 7, 2019, con A. Broccolini.

**Claudia Augustat** (claudia.Augustat@weltmuseumwien.at) ha studiato Etnologia, Storia dell’Arte e Storia dell’Arte Indiana presso l’Università di Bonn e ha conseguito il dottorato di ricerca presso la Goethe University di Francoforte. Prima del 2004, quando ha assunto il ruolo di curatrice delle collezioni sudamericane al Weltmuseum Wien che tuttora ricopre, ha lavorato al Weltkulturen Museum di Francoforte sul Meno e al Museo Etnologico di Berlino. Dal 2015 al 2017 è stata responsabile del progetto curatoriale per la ristrutturazione del Weltmuseum Wien e nel 2018 è stata responsabile del progetto *SWICH – Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage*, co-finanziato dalla Commissione dell’Unione Europea. Dal 2019 al 2023 è stata responsabile del progetto *Taking Care - Ethnographic and World Cultures Museums as Places of Care*, parte del programma *Creative Europe*. Le sue attività di ricerca si concentrano sulle collezioni amazzoniche risalenti al XIX secolo, sulla cultura materiale e sulla memoria culturale, sulla curatela collaborativa e sulla decolonizzazione della prassi museale.

**Antonino Colajanni** (antcola@msn.com), Professore ordinario di Antropologia sociale alla Sapienza Università di Roma, opera in qualità di esperto e consulente per gli aspetti sociali e culturali dei processi di sviluppo presso Organizzazioni internazionali e ONG. Ha pubblicato saggi e volumi sulle trasformazioni sociali tra gli indigeni Shuar e Achuar dell'Ecuador, sull'antropologia dei progetti di sviluppo, sulla storia dell'antropologia sociale, sull'antropologia giuridica.

**Leone Contini** (leone.contini@gmail.com) ha una formazione in filosofia e antropologia culturale (Università di Siena). La sua ricerca si colloca lungo il margine di contatto tra arte e lavoro etnografico, e le sue pratiche includono lecture-performances, interventi nello spazio pubblico e in spazi espositivi, narrazioni testuali e audio-visuali, installazioni e disegni. Negli ultimi anni ha realizzato mostre e interventi presso il Thorvaldsens Museum di Copenhagen e il Mattatoio di Roma; la Galleria Vzigalica di Lubiana; il Madre (Museo d'arte contemporanea Donnaregina) di Napoli; il Pearl Art Museum di Shanghai; la galleria della Kunstverein Solothurn di Soletta, in Svizzera; il MAXXI (Museo nazionale delle arti del XXI secolo) di Roma; il Centre Pompidou di Parigi; il Savvy Contemporary di Berlino; il PAV (Parco Arte Vivente) di Torino; lo IAC (Institut d'Art Contemporain) di Villeurbanne, in Francia; la dodicesima edizione di Manifesta, a Palermo; la Fondazione Sandretto di Torino; il MuCiv (Museo delle Civiltà) di Roma; il Mudec (Museo delle Culture) di Milano; la Quadriennale di Roma; il Mart (Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto); la Delfina Foundation di Londra; il Kunstraum di Monaco e la Kunstverein di Amsterdam.

**Sara Cozzani** (sa.cozzani@gmail.com) attualmente fa parte del personale tecnico-amministrativo dell'Università di Pisa e si occupa delle attività di segreteria della SIMBDEA (Società Italiana per la Museografia e i Beni DemoEtnoAntropologici), in particolare per il "Progetto di Mappatura Nazionale delle Rievocazioni Storiche" in collaborazione con l'ICPI (Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale) e il Ministero della Cultura. Ha conseguito il Diploma di specializzazione in Beni demoetnoantropologici, la Laurea magistrale in Antropologia culturale ed Etnologia e la Laurea magistrale in Beni archeologici, artistici e del paesaggio. Nel 2015, ha svolto un tirocinio presso il MEG, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, in Svizzera, e nel 2017 presso il Museo Etnografico "Giovanni Podenzana" di La Spezia. Presso quest'ultimo museo, nel 2016, ha ricoperto il ruolo di operatrice didattica museale, ideando e realizzando laboratori didattici.

**Alvise Crovato** (alvisealessandromario@gmail.com) nasce a Milano nel 1977 e inizia a fotografare a sedici anni, avvicinandosi al paesaggio e alla caccia fotografica da volontario presso la LIPU (Lega Italiana Protezione Uccelli), esperienza che durerà due anni. Dopo un lungo stop fotografico con alcune brevi parentesi, riprende a fotografare con continuità dal 2007, abbracciando la pratica e il linguaggio della fotografia digitale. Nel 2013 si laurea in Scienze Umane dell'ambiente, del territorio e del paesaggio e nel 2014 si diploma presso l'Istituto Italiano di Fotografia. Nel 2015 frequenta la Luz Academy e nel 2016 partecipa ad un workshop intensivo in Etiopia condotto da Steve McCurry. Frequenta anche workshop e corsi professionali con Sara Munari, Leonello Bertolucci, Erminio Anunzi. La fotografia diventa negli anni lo strumento che gli permette di approfondire creativamente gli studi geografici portandolo in diverse zone del mondo, tra cui molti paesi africani, l'India, gli Stati Uniti e il Giappone. Dal 2019 è il fotografo di Campsirago Residenza – centro di ricerca e produzione di arti performative in natura e teatro per l'infanzia – presso cui approfondisce e ulteriormente sviluppa il tema della dinamica uomo-ambien-

te. Ha collaborato e collabora con agenzie di comunicazione, organizzazioni non governative in Italia e all'estero (AMREF, Soletterre), centri di produzione e compagnie teatrali. La conoscenza degli ambienti naturali maturata durante gli studi accademici, insieme alla sempre maggiore attenzione verso chi l'ambiente lo anima e trasforma, animali compresi, hanno condotto la sua fotografia verso un'indagine visiva per cui soggetto e ambiente diventano tutt'uno in reciproco rapporto, formando anzi un unico tassello di un mosaico più ampio che potremmo definire come realtà.

**Sandra Ferracuti** (sandra.ferracuti@unibas.it) è Ricercatrice (RTDb) in Antropologia culturale all'Università della Basilicata (DIUSS). È membro del comitato scientifico per la collana "Le voci del museo" di Edifir (Firenze) e del comitato editoriale delle riviste «Antropologia Museale» e «Archivio di Etnografia». Tra 2016 e 2020 è stata responsabile del dipartimento *Afrika* del Linden-Museum Stuttgart (Germania), per il quale ha realizzato la mostra permanente *Wo ist Afrika? Storytelling a European Collection* (2019). Dal 2021 è membro del gruppo di ricerca del progetto transnazionale *ReTours. Géopolitiques, économies et imaginaires de la restitution* coordinato da Saskia Cousin (Université de Paris, CESSMA), finanziato dall'ANR (Agence Nationale de la Recherche) e incentrato sulle geopolitiche del patrimonio culturale che interessano collezioni e attori diasporici provenienti da Benin, Camerun, Mali e Senegal. Ha fatto ricerca sul campo di lunga durata in Germania, Italia e Mozambico e ha progettato, coordinato e partecipato a progetti multinazionali di ricerca e interpretazione collaborative sulle eredità culturali tra Germania, Camerun, Namibia e Nigeria. Oggi, le sue ricerche si concentrano sulle innovazioni interpretative, le rimodulazioni delle forme di cittadinanza e le pratiche "partecipative" nei sistemi dell'arte e dei patrimoni culturali.

**Maria Cristina Pantellaro** (cristina.pantellaro@libero.it) ha conseguito il Diploma presso la Scuola di specializzazione in Beni DEA di Roma, un Dottorato di ricerca in Discipline etno-antropologiche presso la Sapienza Università di Roma ed è stata successivamente assegnista di ricerca (2023-2024) presso il Dipartimento DISSE della stessa Università. Per molti anni (dal 2005) ha lavorato negli ambiti della progettazione (*project management*) e della formazione, nei settori di educazione e formazione, ricerca, inclusione sociale e valorizzazione del patrimonio culturale. Ha svolto ricerche etnografiche di antropologia urbana, del patrimonio e della religione.

**Enzo Spera**, già Professore ordinario di Discipline demoetnoantropologiche presso l'Università del Molise, dopo essere stato ricercatore nell'Università di Bari e aver insegnato anche nelle Università di Siena, sede di Arezzo, e di Napoli "Suor Orsola Benincasa", ha condotto nell'arco della sua lunga carriera accademica ricerche sistematiche sul terreno in Puglia e in Basilicata, ripercorrendo a partire dal 1971 gli itinerari segnati da Carlo Levi ed Ernesto de Martino. Successivamente, ha allargato il proprio campo di indagine alla Calabria settentrionale, alla Campania, al Molise, all'Umbria e a parte della Toscana, del Lazio e delle Marche. I suoi studi hanno riguardato la produzione figurativa e lignea dell'arte pastorale, gli ex voto fotografici, la fenomenologia delle feste – in particolare quelle aventi gli alberi come centro cerimoniale e motivo di performance spettacolari –, i rituali della mietitura e quelli riguardanti i comparatici infantili e le pratiche terapeutiche tradizionali per la cura dell'ernia. Ha documentato e studiato in maniera capillare i Carnevali meridionali, con riferimento in particolare a quelli lucani, rilevando al riguardo anche le forme di reinvenzione e discutendole in relazione alle trasformazioni dei contesti in età contemporanea.

sequenze



*Nella pagina precedente:*  
Carmino Pascale (in piedi) e Donato Perrone  
esplorano i dintorni di Satriano di Lucania, febbraio 2014.  
Foto: Sandra Ferracuti

## Come due gocce d'edera

Innesti teatrali nella *Foresta che cammina*  
di Satriano di Lucania

Alvise Crovato, Sandra Ferracuti\*

Come i fili di una corda, le vite si intrecciano e si sovrappongono. Vanno avanti insieme e si corrispondono in cicli alternati di tensione e risoluzione. Nessun filo regge per sempre; e così come alcuni vengono a mancare, altri si uniscono. Ecco perché la vita degli esseri umani è sociale: perché incarna il processo continuo e collettivo di comprendere come vivere.

[Ingold 2020: 11]

Ad eccezione della prima, le immagini che pubblichiamo qui sono state scattate a Satriano di Lucania tra il 5 e l'11 febbraio 2024 dal fotografo professionista Alvise Crovato, che ha incentrato la propria ricerca visiva sulla partecipazione di Campsirago Residenza<sup>1</sup> all'edizione di quest'anno della *Foresta che cammina*. La performance collettiva che porta questo nome è dal 2014, come si vedrà, il cuore del Carnevale che si festeggia in questo piccolo paese in provincia di Potenza<sup>2</sup>. Il testo è di Sandra Ferracuti. Questo nostro intervento nella rubrica "Sequenze" è eterodosso rispetto alla maggior parte di quelli che lo hanno preceduto. Più frequentemente, in queste pagine il testo ha una funzione di "commento" alle immagini. Qui, piuttosto, il testo e le immagini si muovono su piani paralleli. Allo stesso modo, le attività di sperimentazione teatrale di Campsirago seguite e fotografate da Crovato si sono svolte in parallelo o, meglio, "in compagnia" con l'edizione 2024 del Carnevale paesano.

Come le immagini di Crovato dimostrano, una volta vestiti i panni della "maschera vegetale" satrianese che nasconde chi l'indossa tra i tralci d'edera, i partecipanti al «seminario residenziale di alta formazione di Teatro nel paesaggio»<sup>3</sup> coordinato per Campsirago da Michele Losi, regista e direttore artistico della Compagnia teatrale, somigliano alle altre maschere "come due gocce d'edera" si somigliano tra loro. Ad essere al centro della nostra riflessione condivisa sono però le ragioni e le condizioni, gli attriti e le potenzialità degli incontri che si sostanziano

\* Immagini di Alvise Crovato; testo di Sandra Ferracuti.

<sup>1</sup> [www.campsiragoresidenza.it](http://www.campsiragoresidenza.it) (visitata il 30 marzo 2024).

<sup>2</sup> Per un resoconto etnografico della nascita di questa performance carnevalesca e una sua descrizione più ampia in forma testuale, si veda Ferracuti 2016.

<sup>3</sup> Si veda <https://www.campsiragoresidenza.it/portfolio/laboratori-residenziali-di-teatro-nel-paesaggio/> (visitata il 30 marzo 2024).

nella performance carnevalesca della Foresta che cammina, in cui da un decennio s'incarnano e "camminano insieme" diversi riferimenti esperienziali, metodologici, teorici e dell'immaginazione, ovvero diverse forme di "ricerca".

La foto di apertura vuole invece essere un omaggio e porgere un saluto doloroso a Carmine Pascale. Di questo ricercatore e collezionista locale, fondatore della raccolta e centro di documentazione e valorizzazione della storia del paese La Fonte, piangiamo la grave perdita, inaspettata e prematura, nel maggio del 2024. L'ha scattata Ferracuti nel febbraio del 2014 e lo ritrae in una delle prime tra le innumerevoli occasioni in cui ha con grande generosità, competenza e curiosità accompagnato il suo lavoro di ricerca a Satriano. Da questa stretta e profonda fossa nel terreno di un'altura nelle vicinanze del paese, ci ha raccontato Carmine, una leggenda satrianese vuole che qualcuno abbia visto emergere la "maschera vegetale" che ha portato in paese, tra le altre, le nostre ricerche<sup>4</sup>.

### 1. Scandalosa Satriano

Dieci anni fa dal tempo in cui scrivo, il 5 marzo 2014, il Comune di Satriano di Lucania ospitava una tavola rotonda organizzata in collaborazione tra l'Associazione Al Parco e l'Università della Basilicata (DiCEM - Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo, Matera). Questo dialogo pubblico<sup>5</sup> aveva luogo pochi giorni dopo la prima comparsa, nel Carnevale paesano, di una nuova variante della maschera del «romita» satrianese. Questa maschera composta di tralci d'edera che "confonde" le sembianze umane con quelle di un albero è stata fotografata e documentata per la prima volta con taglio antropologico-culturale da Enzo Spera (1982) durante l'edizione del 1980 del Carnevale satrianese.

Stando alle testimonianze orali di osservatori diretti del Rumita<sup>6</sup> rilevate a Satriano nel 1980 dallo stesso Spera, i passaggi di questua in paese di questo «spirito della vegetazione» (ivi: 10) durante il Carnevale sono attestati a partire dagli anni che hanno preceduto la seconda guerra mondiale (ivi: 8). Nel 2014, grazie alla mediazione di Carmine Pascale, ho potuto anche io incontrare e raccogliere la testimonianza (coerente con le indicazioni di Spera) della persona all'epoca più anziana che potesse raccontare di averne vestito i panni da ragazzo per fare la questua durante il Carnevale. Si trattava di "Rocco", classe 1938. Di umili origini, caratteristica che – stando alle opinioni di alcuni satrianesi più anziani – distingueva molti

<sup>4</sup> Cfr. Ferracuti 2016: 55-56; nota 22.

<sup>5</sup> La tavola rotonda portava il titolo di "U Rumit" e la foresta che cammina. Interpretazioni della tradizione ed era presieduta da Ferdinando Mirizzi (Università della Basilicata) e introdotta dall'allora Sindaco di Satriano di Lucania, Michele Miglionico. Vi parteciparono Vincenzo Giuliano (ex Sindaco di Satriano e autore del volume del 2013, *Il riscatto di un popolo in maschera. Storia del carnevale dell'Appennino lucano*) e, per l'Università della Basilicata, anche Sandra Ferracuti, Francesco Marano e Mariavaleria Mininni.

<sup>6</sup> Questa maschera è denominata per iscritto in modi diversi, tanto nella trascrizione dell'espressione in dialetto satrianese quanto in italiano. Qui, assecondiamo la scelta (Rumita), della comunità di eredità satrianese che organizza la Foresta che cammina.

dei Rumiti “storici”, “Rocco” in gioventù faceva il carbonaio e di conseguenza, tra l’altro, trascorrevva molto tempo nei boschi dei dintorni di Satriano. Nel primo decennio del Duemila, però, la «maschera vegetale» silente<sup>7</sup> che percorre il paese bussando alle porte con il fruscio<sup>8</sup> per fare la questua in tempo di Carnevale sembra aver perso la sua attrattiva in paese<sup>9</sup>.

Tuttavia, come primo esito manifesto di un processo di rivitalizzazione e reinterpretazione di questa figura il cui movimento è ancora in atto, il primo giorno di marzo del 2014 l’ha vista riapparire con inconsueta “esuberanza” nella Foresta che cammina<sup>10</sup>, un evento che oggi si è anch’esso fatto tradizione satrianese. Questa tradizione piuttosto recente convive ancora con quello che si è venuto a chiamare, per distinzione, il Rumita «spontaneo». Figura autonoma rispetto a quelle che prendono parte alla Foresta che cammina, il Rumita spontaneo percorre ancora il paese (la mattina presto dell’ultima domenica del Carnevale) facendo la questua in silenzio, da solo o accompagnato da un aiutante. Più “allineata”, per aspetto, contesto e comportamenti, con quella documentata da Spera, in paese questa figura è rivitalizzata e “patrimonializzata” mediante la premiazione della migliore maschera «spontanea» votata da una «giuria popolare»<sup>11</sup>.

La variante della maschera silvana che compone la Foresta che cammina è però oggi, a conti fatti, la più nota. Questo anche grazie alle efficaci campagne di comunicazione promosse dall’Associazione Al Parco, oggi presieduta da Massimo Cavallo, e dal Comune di Satriano, soprattutto per opera di Rocco Perrone, principale “anima” dell’iniziativa del 2014 e dal 2019 al 2024 anche «Assessore alle tradizioni e al senso di comunità»<sup>12</sup>. Sin dall’inizio, e da dieci anni a questa parte, a questa più recente variante dell’“albero che cammina” satrianese non danno corpo solo i compaesani ma chiunque voglia rispondere alla chiamata: «diventa Rumita per un giorno», che ogni anno è pubblicata nel sito dedicato al Carnevale di Satriano<sup>13</sup> e rilanciata nella sua pagina Facebook. A differenza di quello «spontaneo», che per aspetto e comportamento segue più da vicino le orme del suo antenato descritto da Spera, questo Rumita non si muove solitario o accompagnato da un aiutante ma come elemento di un gruppo molto più numeroso (la Foresta che cammina idealmente conta 131 elementi: «tanti quanti i paesi della Basilicata») e compatto.

<sup>7</sup> «[Il romita] non parla, né emette suoni di alcun genere» (Spera 1982: 7).

<sup>8</sup> «[...] una canna, oppure un bastone, tenuto verticalmente durante gli spostamenti alla cui estremità superiore è legato un ciuffo di rametti di pungitopo» (*ibid.*).

<sup>9</sup> Cfr. Ferracuti 2016: 57; nota 24.

<sup>10</sup> Cfr. <https://www.melandronews.it/2014/02/13/la-foresta-che-cammina-muove-i-primi-passi-saba-to-2-incontro-a-satriano/> (visitata il 13 ottobre 2024).

<sup>11</sup> Si vedano le forme della presenza dei «Rumiti spontanei» nel programma del carnevale satrianese del 2024 (pubblicato online): <https://www.carnevaledisatriano.it/programma-carnevale-di-satriano/> (visitata il 30 marzo 2024).

<sup>12</sup> Si veda Ferracuti 2016 per il ruolo di Rocco Perrone e Massimo Cavallo nella «comunità di eredità» che ha dato vita alla prima Foresta che cammina.

<sup>13</sup> <https://www.carnevaledisatriano.it/diventa-rumita-uomo-albero-per-un-giorno/> (visitata il 30 marzo 2024).

Questo gruppo di Rumiti è integrato – come quello delle Quaresime e quello degli Orsi<sup>14</sup> – nella «sfilata» carnevalesca della domenica che «parte» nel primo pomeriggio dal Bosco Spera. I suoi componenti silvani danno avvio alla sfilata a partire da questo boschetto posto sul margine meridionale del centro abitato muovendo i primi passi lentamente ed in silenzio.

Non sempre, tuttavia, questo loro primo incedere è stato circondato dal silenzio. Dal 2023, gli organizzatori del Carnevale hanno voluto recuperare l'effetto poetico dato dall'apparizione dei movimenti lenti e silenziosi dei Rumiti tra gli alberi del bosco Spera, messo a rischio dalle sempre più numerose e schiamazzanti presenze all'evento. Da quell'anno, fanno quindi precedere la sfilata dall'appello di un "Pastore capo orso"<sup>15</sup>, che impone a tutti i convenuti il rispetto di un silenzio assoluto mentre gli "uomini-albero" raggiungono prima la strada e quindi la testa del corteo delle maschere, dei musicisti e dei carri che compongono la sfilata. Una volta compiuto questo primo tratto da parte di tutti gli elementi della Foresta che cammina, però, il suono di un corno da parte del "Pastore capo orso" concede licenza di schiamazzo a maschere, suonatori e visitatori. Da quel momento in poi, la maggior parte dei Rumiti mostra, nello svolgersi del loro cammino lungo le vie del centro, una progressiva tendenza al fracasso e alle bevute.

A "nutrire" questa tendenza, sono anche «i Folletti» – o, più spesso, «le Follette» –, anche loro apparsi per la prima volta nel 2014<sup>16</sup>, che sono tra l'altro incaricati di "abbeverare" i Rumiti con il vino rosso trasportato in botti sui «carri non motorizzati» che partecipano alla sfilata<sup>17</sup>. I primi accessori per realizzare le maschere dei Folletti, figure anch'esse "silvane" create per "abitare" creativamente la Foresta che cammina, sono stati realizzati durante uno degli «incontri di avvicinamento» voluti dagli organizzatori per la prima edizione<sup>18</sup>. Da allora, alcuni Folletti (satrianesi e non) producono autonomamente il proprio abito dalle fattezze e i riferimenti "silvani" mentre altre si affidano alla produzione di Lella Roberto, la «Folletta capo» che ogni anno ne crea per chi ne faccia richiesta gli accessori.

Come i musicisti (soprattutto organettisti) e a differenza dei Rumiti, i Follet-

<sup>14</sup> Per motivi di spazio, su queste altre due figure centrali nel Carnevale satrianese contemporaneo, si veda Ferracuti 2016. È proprio quasi sempre nei panni della Quaresima, tra l'altro, che chi scrive colloca sin dall'inizio di questa ricerca la propria osservazione partecipante in occasione della sfilata satrianese della domenica pomeriggio. Ma questa, appunto, è un'altra storia.

<sup>15</sup> Come si vedrà più avanti, il testo di questo appello è stato formulato in collaborazione con la Compagnia teatrale *Petra*, basata a Satriano.

<sup>16</sup> Il laboratorio «Vesti il folletto che è in te», a cui a quel tempo ebbi anch'io occasione di partecipare, si è tenuto a Matera nella sede di Officine Frida il 18 febbraio 2014 ed è stato gestito in collaborazione tra *Officine Frida Arts and Crafts* e *L'Albero di Eliana Dream & Breakfast*, con il supporto de *La Luna al Guinzaglio*.

<sup>17</sup> L'edizione della Foresta che cammina del 2024 ha visto la generazione dei nati a cavallo dei primi anni Duemila tornare ad appassionarsi anche alla creazione e la conduzione di carri non motorizzati. Alla loro consueta funzione di trasporto di botti di vino hanno aggiunto le casse acustiche con cui stanno importando nel *soundscape* del Carnevale anche la musica trap, hip-hop, rap, indie ed elettronica.

<sup>18</sup> Cfr. <https://www.melandrone.it/2014/02/13/la-foresta-che-cammina-muove-i-primi-passi-sabato-2-incontro-a-satriano/> (visitata il 13 ottobre 2014).

ti attraversano gli altri gruppi e si muovono liberamente lungo la sfilata. Anche le maschere “fracassone” e “scampananti” degli Orsi e quelle “canterine” delle Quaresime, che come i Rumiti tendono a procedere nella sfilata in gruppi distinti e compatti, hanno maggiore libertà di movimento rispetto agli “uomini albero”. E se i carri non motorizzati di più recente generazione aggiungono al *soundscape* contemporaneo del Carnevale di Satriano la musica rap e hip-hop, durante la sfilata è il gruppo delle Quaresime a dare voce, spesso accompagnato dagli organettisti, alle musicalità più storicamente legate al territorio. *In primis*, alla “canzone della Quaresima”<sup>19</sup> ma anche a “Satrianisella mia”<sup>20</sup>, nonché alle varianti di vecchia e nuova generazione di altre canzoni di tradizione popolare locali e regionali<sup>21</sup>.

Insomma, il Rumita che prende la scena nella Foresta che cammina poco somiglia, per comportamento, compagnia, aspetto<sup>22</sup> e contesto, a quello dei primi anni 1980 descritto da Spera: «[...] il silenzio con cui il rumita si presenta alle porte, i colpi di bastone dati su di esse [...]» (Spera 1982: 27, nota 7). Non solo la natura solitaria e tacita non è condivisa da tutte le “maschere vegetali” che compongono la Foresta che cammina, ma le stesse non riescono facilmente neanche ad accedere alle porte delle abitazioni che costeggiano il percorso della sfilata della domenica per chiedere la questua bussando con «il fruscio». A impedirglielo è l’elevato numero di maschere, visitatori e compaesani che quel giorno affolla i margini delle strade satrianesi. Si tratta, insomma, di una variante della maschera piuttosto diversa, tanto da far dire allo stesso Spera, nel 2023, della Foresta che cammina:

Questa è, in realtà, un’invenzione di un bravissimo artista. In Basilicata *esiste* il rumita, l’eremita, un personaggio coperto di edera che *faceva* la questua, infatti vicino al Cilento c’era una grande presenza di romitori, ma *non esiste una foresta che cammina* [...]. (Spera in Gaeta 2023; corsivi miei)

L’artista a cui Spera fa riferimento in questo estratto da un’intervista per il Quotidiano «la Repubblica» è Michelangelo Frammartino (Milano, n. 1968), autore della cine-installazione dal titolo *Alberi* (2013)<sup>23</sup> che ha contribuito a ispirare la nascita della Foresta che cammina<sup>24</sup>. Si può dire che questa sia il risultato, ancora in movimento, di un processo di «localizzazione» del lavoro dell’artista sulla maschera vegetale paesana. Nelle parole di Rocco Perrone, con il lavoro di Frammartino,

<sup>19</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=gsFKjjQAQ04> (visitata il 13 ottobre 2024).

<sup>20</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=FAXs-xQOGk> (visitata il 13 ottobre 2024).

<sup>21</sup> Anche attorno alle canzoni della Quaresima, a Satriano, nei giorni immediatamente precedenti la sfilata, sono organizzati dei laboratori di “alfabetizzazione” per coloro che ne vestiranno i panni per il Carnevale del paese, che vi siano nati e cresciuti o meno (non tutti coloro che vivono a Satriano conoscono queste canzoni).

<sup>22</sup> I Rumiti della Foresta che cammina lasciano spesso intravedere, sotto i tralci d’edera, uno scheletro di fil di ferro che permette la costruzione delle maschere in anticipo e la loro conservazione sino all’arrivo dei Rumiti “ospiti” che le indosseranno.

<sup>23</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=Z3mHktvCMPg> (visitata il 13 ottobre 2024).

<sup>24</sup> Cfr. Ferracuti 2016.

«[a]ll'improvviso ci siamo resi conto della bellezza e della forza simbolica della nostra maschera. È stato necessario guardarla da un altro punto di vista e per questo siamo grati ad "Alberi"»<sup>25</sup>.

Va detto che l'impatto del progetto di Frammartino sulle evoluzioni locali del Rumita è quasi esclusivamente conseguente all'espressione di interesse dell'artista per una maschera che in paese stava perdendo di "mordente" e al successo nazionale e internazionale che ha avuto la sua cine-installazione. Ancora oggi, infatti, sono davvero in pochi, tanto in paese quanto tra i Rumiti "ospiti", ad aver visto *Alberi*<sup>26</sup>. Certamente, la Foresta che cammina ha in comune con *Alberi* la quantità prima inedita dei Rumiti che percorrono insieme le vie del paese durante la sfilata e la necessità di vestire velocemente le numerose "comparse" necessarie per la realizzazione della cine-installazione ha costituito un importante "precedente" per la creazione dello scheletro in metallo che permette alle maschere di essere costruite in anticipo e conservate fino al momento della loro "adozione". Sulla base di questo "precedente", sono stati Carmine Pascale e Donato Perrone (lo zio di Rocco Perrone), durante la preparazione della prima edizione della Foresta che cammina, ad insegnare ai ragazzi del suo "cantiere" a costruire lo scheletro di rete metallica<sup>27</sup>.

Il comportamento "esuberante" di molti membri della Foresta che cammina è però proprio delle generazioni che gli stanno dando corpo e dell'inclusione dei Rumiti nella sfilata della domenica: il momento di maggior esuberanza espressiva del Carnevale paesano insieme a quello del "Matrimonio della Zita" del sabato. Più in generale, le fonti dell'"ispirazione" che ciascun individuo associa e proietta sul Rumita nel dargli corpo in quasi tutti i casi non passano per *Alberi* e compongono piuttosto, come è prevedibile, un caleidoscopio. Stando però alle conversazioni informali che ho avuto a Satriano nei giorni precedenti e successivi alla performance carnevalesca, a quelle con alcuni "Rumiti per un giorno" e alle risposte al questionario sul Carnevale che gli organizzatori diffondono ogni anno dal sito dedicato, le motivazioni più diffuse sembrano legate ai limiti del sistema globale capitalistico industrializzato e informatizzato e, in particolare, alle sue conseguenze in termini di rarefazione delle relazioni sociali.

<sup>25</sup> Da un commento del 2014 di Rocco Perrone alla cine-installazione di Frammartino pubblicato online nel 2018: <https://www.pollino.it/2018/02/la-foresta-che-cammina.html> (visitata il 7 dicembre 2024).

<sup>26</sup> Che io sappia, non è stato proiettato a Satriano fino al 5 febbraio del 2024, quando nella sede della Compagnia teatrale satrianese Petra, i suoi fondatori hanno voluto dividerne la visione con i partecipanti al seminario di formazione gestito da Campsirago.

<sup>27</sup> All'inizio del 2025, Antonio Pascale (classe 2002), ci ha raccontato di aver vestito i panni del Rumita spontaneo per la prima volta nel 2014 e che in quell'occasione suo nonno, Umberto Cupolo, ha utilizzato un simile scheletro di fil di ferro per aiutarlo nella vestizione e per rendere la maschera più "gestibile" e meno pesante sul suo capo. Questa tecnica non è quindi esclusiva prerogativa delle maschere che compongono la Foresta che cammina. La quantità delle maschere che è necessario realizzare per la sfilata della domenica, però, fa sì che in questo caso la copertura di edera sia spesso meno folta, lasciando intravedere la struttura metallica sottostante. Va detto, tuttavia, che la generazione di Antonio, che oggi costituisce la maggior parte della "forza lavoro" nel cantiere del Carnevale, sta affinando le tecniche di costruzione in modo, tra l'altro, da limitare questo effetto.

Da un lato (quello, soprattutto, di chi “viene da fuori”), si cercano vie di fuga dalla solitudine degli acquisti online e del consumo individuale de-ritualizzato: cibo e vino “a chilometro zero” acquistati, scambiati, donati di persona e consumati insieme; un rapporto più riflessivo e “solidale” con la “natura”; esperienze sentite come “autentiche”, “radicali/radicate”, o “ancestrali” fondate su rapporti diretti e scambi personalizzati costruiti attorno alla condivisione di un’eredità culturale. Dall’altro (quello “dei satrianesi”), l’entusiasmo sembra soprattutto legato al sentimento di speranza portato dall’esperienza, nei giorni del Carnevale, di relazioni più dense ed intense in un paese soggetto a dinamiche di spopolamento e a quello dell’orgoglio, derivante dall’attenzione, dal riconoscimento e dal rispetto che i visitatori riservano al paese, alla sua storia, alle forme della sua cultura espressiva (dal Rumita ai suonatori di organetto, alle Quaresime canterine...) e alla capacità dei paesani di “riprendersi il tempo” suonando, cantando... : producendo e sperimentando comunità.

Ma torniamo a noi antropologi. L’alternanza dell’uso del tempo presente e il tempo imperfetto per la collocazione esistenziale del Rumita che è evidente nell’estratto dall’intervista del 2023 della giornalista Antonella Gaeta con Enzo Spera citato poco sopra (il Rumita contemporaneamente «esiste» e «faceva») e la negazione – chiaramente non letterale, bensì provocatoria – della stessa “esistenza” della Foresta che cammina sembrano esprimere una reticenza. La stessa reticenza sembra spesso condivisa anche da altri, altrettanto seri e autorevoli esperti di storia delle tradizioni popolari, che esitano a considerare culturalmente e storicamente “legittime” certe “licenze” innovative applicate da comunità di eredità contemporanee (*i.e.*, gli organizzatori, ovvero gli attuali registi locali di questi eventi performativi) alle «performance culturali» (Turner 1993) di lungo respiro storico e pertinenza “popolare” che sono tradizionalmente considerate “d’interesse demologico”.

Ovvero, in fondo, una reticenza a considerare le stesse performance culturali contemporanee meno significative, dal punto di vista socio-culturale e degli orizzonti cosmologici e cosmo-genetici, rispetto a quelle del passato. Resta il fatto che, se queste performance sono necessariamente nutrite da strutture socio-politico-economiche e flussi culturali profondamente diversi da quelli che nutrivano le culture espressive del passato, potranno, sì, apparire “scandalose” (in altre parole, essere considerate “inautentiche”) ma restano effettivamente altrettanto “reali”, “concrete”, culturalmente motivate e socialmente generative. Lo stesso scandalo prodotto dal loro *apparire* ne è una prova.

Le motivazioni che sembrano renderci l’esercizio interpretativo in questi casi piuttosto difficile sono, di per sé, importanti da comprendere. A un primo sguardo, il problema sembra risiedere nella prospettiva, ossia nello sguardo che possiamo sulla Foresta che cammina. Sintetizzando per due estremi puramente ideali, questo può essere, da un lato, “conservatore” o “antiquario” e, dall’altro, “post-moderno” e “contemporaneista”. Secondo questa logica, qualunque innovazione verrebbe assunta, nei due possibili estremi, rispettivamente in termini di “deca-

denza” o “inautenticità” e in termini di “riappropriazione”, “rivitalizzazione” o “rigenerazione socio-culturale”. È chiara la tendenza contemporanea degli studi antropologico-culturali a guardare a questi processi a partire da questa seconda prospettiva. Basti guardare, ad esempio, alle prospettive espresse nei contributi pubblicati nel numero monografico che questa rivista ha dedicato al Carnevale (Broccolini, Ballacchino 2016).

Tuttavia, credo (e lo credo soprattutto sulla base degli effetti che il caso satrianese ha sui miei stessi schemi interpretativi) che lo specifico “scandalo” del caso della Foresta che cammina non risieda nell’innovazione in sé o nel processo di «ritradizionalizzazione» che esprime, così come chiaramente delineato da Ferdinando Mirizzi:

I Carnevali contemporanei che si richiamano a una pretesa tradizione locale, più o meno lunga nel tempo e più o meno fondata storicamente, si presentano come risultato di un processo di “ritradizionalizzazione”, il quale è basato su forme di riapprendimento delle tradizioni locali come necessario presupposto perché esse, pratiche sociali in un tempo non ancora lontano, riemergano nel presente come patrimoni culturali (Mirizzi 2016: 35).

Che lo “scandalo” non stia in questo me lo confermano, tra l’altro, le parole dello stesso Spera che, a seguire nello stesso dialogo sopra richiamato, articola con grande efficacia le qualità dinamiche, processuali che l’antropologia culturale attribuisce alla tradizione, che in sé *include* innovazione o, per dirla con Adriano Favole, l’espressione di una «creatività culturale» (2010):

Dopo due anni di fermo per pandemia, il Carnevale torna in strada. Che significato ha? «Importantissimo, perché lo spazio esterno è quello della socializzazione, delle relazioni, degli scambi, delle amicizie e delle inimicizie, è il vissuto vivente, ed è positivo. Il Carnevale porterà il segno di questi due anni di chiusura, ogni azione rituale non è mai sovrapponibile alla precedente, *ci saranno cambiamenti, e se non saranno immediatamente visibili, ci saranno almeno nello spirito: siamo un divenire continuo*» (Gaeta e Spera in Gaeta 2023; corsivo mio).

Non solo: come ricorda Mirizzi a seguire, fu lo stesso Spera a “proteggere” i primi passi della comunità di eredità dei nati a cavallo degli anni Ottanta che ha dato vita alla Foresta che cammina dalla reazione “conservatrice” di parte del consiglio comunale di Satriano<sup>28</sup>:

<sup>28</sup> Anche chi scrive, tra gli altri, fu al tempo consultata da Rocco Perrone e ne sostenne la causa condividendo la materia della legislazione Unesco sulle misure di «salvaguardia» del patrimonio culturale immateriale (2003), ratificate nel 2007 dall’Italia. Le stesse furono citate da Rocco Perrone nella sua risposta in consiglio comunale, che recepiva pienamente le prospettive antropologico-culturali sul “diritto” al dinamismo della “tradizione”. La trascrizione del testo presentato in Comune da Perrone è ancora disponibile online, alla pagina: <http://www.satriano2050.it/disciplinare-maschere-tipiche-i-panni-sporchi-si-lavano-in-casa/> (visitata il 13 ottobre 2024).

[...] Rocco Perrone e i suoi giovani amici conoscevano bene il testo di Enzo, che ancora una volta rendeva autorevole la tradizione sulla base di quanto direttamente osservato e descritto. Tanto autorevole dall'essere egli chiamato come testimone da Perrone, capogruppo delle forze di opposizione in consiglio comunale, nel suo intervento in occasione della seduta consiliare svoltasi il 4 dicembre 2014, in cui la maggioranza avrebbe approvato un contestato disciplinare delle maschere "tipiche" del Carnevale di Satriano. Perrone citò gli studi di Spera, di cui lesse una mail inviatagli in risposta a una sua lettera sulla questione e una ulteriore e successiva comunicazione, in cui Enzo, a sostegno di quella battaglia politica, gli aveva scritto tra l'altro: «La cultura popolare ha sempre mantenuto ampi margini di libertà creativa, contemporaneamente ad ampi margini conservativi. Dalla compromissione (storica e contestuale) di queste due tendenze deriva ciò che noi, con poca precisione, indichiamo come "tradizione". Se il Comune, o chi per lui, vuol veramente aiutare il mantenimento del Carnevale di Satriano deve solo favorirne la libera espressione e sostenere il tutto con oculate operazioni di sostegno e, comunque, tenersi in disparte» (Mirizzi 2017: 237).

## 2. Alti e bassi

[L]'ossessione per l'identità è "ciò che rimane" una volta che sia stata smantellata la cultura della convivenza con la sua ricerca delle reciproche implicazioni e con la sua intrinseca valorizzazione della molteplicità, dell'alterità e persino dell'alterazione.

[Remotti 2010: 140]

Il movimento per cui oggi, «le tradizioni locali [...] riemerg[on]o nel presente come patrimoni culturali» (Mirizzi 2016: 35) è stato chiaramente richiamato anche da Fabio Dei, che ne ha messo in luce le conseguenze per il campo degli studi demologici italiani. Una «cornice o paradigma patrimoniale», ha segnalato, «a partire dagli anni '90 [...] ha progressivamente riassorbito gli studi demologici» (Dei 2018: 138). Lo stesso autore ci ha messo anche in guardia dai rischi di questa "svolta patrimoniale" e, in particolare da quello della «sindrome di Re Mida» (ivi: 145-149): la perdita di vitalità – e quindi di sostanza socio-culturale – delle performance culturali qualora siano integrate in un sistema del patrimonio fortemente connotato dalla categoria eurocentrica ed elitaria di arte di origine settecentesca che ha il suo perno (come il disciplinare di Satriano appena richiamato) nella *conservazione del bene* più che nella *salvaguardia*, appunto, *della sua vitalità*. Il perdurare di una «logica estetizzante e selettiva» (ivi: 146<sup>29</sup>) che davvero poco riguarda il quotidiano fluire delle culture espressive.

Insomma, in campo antropologico-culturale mi sembra che oggi siamo su questo, piuttosto allineati. Semmai, credo che il nostro "scandalo" possa trovare radici nelle origini e nella lunga tradizione italiana di *engagement*, di ricerca ma anche

<sup>29</sup> Sull'attuale tendenza all'estetizzazione dei fenomeni socio-culturali, si veda il numero 40/42 della rivista «Antropologia Museale», dedicato al tema di una *Artifiction at large*.

politico, *sulle e con le* «classi subalterne» nel quadro di un'«egemonia borghese» e una «cultura di massa» dalle quali “difenderle” e/o “emanciparle”. In questo quadro composto di “*alti*” e di “*bassi*”, le letture più diffuse (anche di ambito “etnologico”) guardano soprattutto il trasferimento (a volte illecito, a volte violento, non sempre dichiarato) di risorse (beni, idee ed artefatti culturali) *dal basso verso l'alto*, ovvero *dai margini verso il centro*. Il movimento più spesso denunciato e, di conseguenza, esplicitamente richiamato è infatti quello della cosiddetta “appropriazione”, come oggi viene diffusamente definito un processo simile a quello che Jean-Loup Amselle descriveva nel riflettere sulle modalità dell'integrazione dell'“arte africana” nel sistema dell'arte contemporanea ad uso di una «rigenerazione» del «vecchio mondo occidentale esaurito» (Amselle 2007: 129). Meno diffusi sono gli studi, tanto in ambito demologico quanto in ambito etnologico, che mettano in evidenza movimenti di idee e artefatti culturali *dall'alto verso il basso* senza attribuire a questi connotazioni, seppur per motivi affatto diversi, altrettanto negative, di “inautenticità”, “cascame”, “residuo” e così via.

Nel corso delle mie ricerche, mai questo problema, che ha le sue radici nella provenienza borghese, europea e nordamericana della maggior parte dei lavoratori del settore culturale “in cerca di differenze”, tanto in ambito artistico quanto culturale (antropologhe incluse), è stato descritto in modo tanto chiaro e diretto come ha fatto uno dei protagonisti di un documentario sul sistema dell'arte contemporanea visto dal continente africano che vidi per la prima volta al festival del cinema documentario *Dockanema*, a Maputo, in Mozambico (credo che fosse la sua prima edizione, nel 2006), e che purtroppo oggi mi risulta introvabile. Così si esprimeva nel documentario un giovane artista contemporaneo: «Se qualcuno, come Picasso, prende dall'Africa è accettato. Se un africano prende dall'occidente, non è più africano! Non è vero!» (Dime cit. in Dase 1998). Altrove e in altri tempi facevo riferimento a questo meccanismo nei termini di uno “shock del riconoscimento”<sup>30</sup>.

È plausibile che i motivi del nostro “scandalo” o, meglio, delle nostre difficoltà di interpretazione in casi come quello della nascita e delle evoluzioni della Foresta che cammina – ivi incluso l'“innesto teatrale” nella sua edizione 2024 che è il vero protagonista (prossimo ad entrare in scena) di questo testo – risiedano infatti in una specifica caratteristica della tipologia di innovazione in questione: il fatto che *esibisca* in termini pienamente espliciti, dichiarati e pubblici “innesti” di provenienza “alta”. Lo stesso nome della Foresta che cammina è un riferimento al Macbeth shakespeariano. A quanto mi hanno detto a Satriano, deriva da un commento del giornalista Andrea Semplici alla vista della sua prima edizione: «Sembra una foresta che cammina!». Probabilmente, tra l'altro, se così non fos-

<sup>30</sup> «Buona parte del pubblico occidentale, quando messo di fronte all'arte contemporanea africana, sperimenta ancora qualcosa di simile ad uno shock culturale; uno shock del riconoscimento: ma come? Loro fanno le stesse cose che facciamo noi! Spesso fa seguito a questa scoperta una sottile nostalgia, una sorta di tenerezza “paterna” legata alla convinzione che il dominio delle *loro* azioni risieda sempre in *noi*, in quanto cittadini del centro dominante di un sistema globale di dominio, anche culturale, delle periferie» (Ferracuti 2007: 46-47).

se parleremmo, come normalmente accade in queste aree d'Italia, in termini di "bosco" e non in quelli di "foresta". Per non dire, nuovamente, del ruolo giocato dalla cine-installazione di Michelangelo Frammartino nella nascita della Foresta che cammina.

Casi simili di "interferenze" dall'"alto" sembrano tendere a far emergere in noi antropologi un'attitudine "protettiva" nei confronti di "beni" (o, meglio, dispositivi simbolici) che a buon titolo riteniamo preziosi per le località che danno loro vita in termini di vitalità, creatività e rigenerazione socio-culturale. Immaginiamo gli individui e i gruppi sociali che li hanno creati e utilizzati "fragili" e subalterni, sostanzialmente "indifesi" di fronte a un sistema – quello dell'arte "alta" – che crediamo capace, sostanzialmente, di "cancellarli", trasformando le comunità di eredità in comparse e i loro artefatti culturali in spettacoli e merci ad uso e consumo di altri<sup>31</sup>. Li immaginiamo forse troppo spesso addirittura "inconsapevoli"? D'altronde, ci ha ricordato Barbara Kirshenblatt-Gimblett, «quello di cui i protocolli per il patrimonio generalmente *non* tengono conto è un *oggetto cosciente, riflessivo* (2006: 179; corsivi miei)». A quelli di una storia nazionale di ricerca applicata a culture "subalterne" si aggiungono così gli effetti della confluenza con il discorso antropologico contemporaneo del linguaggio della Convenzione Unesco del 2003, che si esprime nei termini passivizzanti di "portatori" di elementi del patrimonio culturale immateriale a cui Kirshenblatt-Gimblett fa riferimento quando aggiunge: « [le persone] non sono solo portatrici di cultura e mezzi per la sua trasmissione ma anche agenti nella stessa impresa patrimoniale» (*ibid.*).

A turbare le nostre capacità di analisi è anche, forse, l'implicita "divisione di ruoli" operante tra studiosi e operatori di ambito artistico e le loro controparti di ambito antropologico-culturale. In questo quadro, se all'"alto" della cine-installazione di Frammartino e del successo della sua proiezione, nel 2013, in uno dei massimi templi dell'arte contemporanea (il MoMA di New York)<sup>32</sup> stanno i primi, al "basso" della Foresta che cammina e alle sue performance paesane stanno le seconde. Anche noi antropoghe, tra l'altro, rischiamo di restare "accecate", a partire dall'accreditamento dei "beni demo-etnoantropologici" nel sistema del patrimonio culturale italiano, dalla sindrome di Re Mida richiamata da Dei e dalla tendenza alla «cosificazione mercipatrimoniale» del patrimonio immateriale secondo l'Unesco (Palumbo 2009: XL). Così, se il sistema dell'arte si riserva di definire, contenere e gestire una produzione espressiva cosiddetta "alta", quello del patrimonio culturale immateriale minaccia spesso di relegare i cosiddetti "elementi" delle culture espressive "popolari" o "tradizionali" in un'implicita categoria di "arti minori". Se nel dominio del primo si fonda il riconoscimento dell'autorevolezza e dell'expertise degli storici dell'arte, al secondo facciamo capo noi antropoghe, in una tacita e perdurante spartizione di ruoli corrispondente ad *habitus* e campi discorsivi che si

<sup>31</sup> Come questo rischio esista e sia diffuso è messo chiaramente in luce in Palumbo 2009.

<sup>32</sup> Cfr. <https://www.regione.basilicata.it/la-cine-installazione-alberi-al-vwdome-di-new-york/> (visitata il 13 ottobre 2024).

mantengono perlopiù separati e che rischiano di tendere a produrre e riprodurre, di conseguenza, “antropologie” parziali (pena la perdita del mestiere?).

Applicando uno sguardo «multisituato» al “matrimonio degli alberi” accetturrese, Ferdinando Mirizzi (2012) ha messo bene in luce la circolarità tra i discorsi e le rappresentazioni antropologiche e i “terreni” corrispondenti. In questo mondo si muovono oggi la maggior parte degli antropologi che lavorano nell’ambito dei patrimoni culturali. Tuttavia, nonostante gli inviti ad allargare il nostro sguardo e le nostre pratiche di ricerca sul campo alle classi e i sistemi dominanti (Nader 1974; Marcus 1995; Gusterson 1997; Gupta, Ferguson 1997), raramente ci occupiamo “etnograficamente” delle culture espressive che circolano tra gallerie, musei e collezionisti d’arte, a meno che queste non provengano da ambiti extra-europei, extra-nordamericani o, appunto “popolari”, “marginali” o “minoritari”.

In modo corrispondente, sull’altro fronte, quello della “cultura alta”, poco si scrive sui Carnevali dei piccoli paesi. Tanto da far nascere “dal basso”, proprio in Basilicata (per la precisione a Tricarico), la categoria, e il corrispondente «raduno», delle «maschere antropologiche»<sup>33</sup>. Un pleonasma che se forse, da antropologi “lucani”, un poco ci lusinga<sup>34</sup> anch’esso però ci “scandalizza” e non può che farci interrogare sulle sue radici, forse proprio legate a una implicita ma perdurante “divisione di ruoli” tra addetti alla Cultura (il Carnevale di Venezia?) e addetti alle culture (il Carnevale di Satriano?) che finisce per dare “sostanza” e rinforzare il sistema stratificato del «gioco della cultura» (Oguibe 2004) contemporaneo che, più che comprendere “le differenze”, rischia di promuoverne e conservarne la qualità di “merci” distinte.

### 3. Come due gocce d'edera. Innesti teatrali nella Foresta che cammina

Questo paradosso è il Terzo Teatro:  
immergersi, come gruppo, nel cerchio della finzione  
per trovare il coraggio di non fingere.

[Eugenio Barba 1976, cit. in Pertuso 2023: 16]

L’edizione 2023 della Foresta che cammina ha inaugurato un’alleanza con la Compagnia Teatrale Petra<sup>35</sup>, che ha sede a Satriano di Lucania, dove nel 2011, sulla base delle esperienze e la poetica di teatro sociale di Antonella Iallorenci e Angelo

<sup>33</sup> Il primo «raduno delle maschere antropologiche», a cui hanno partecipato anche il Rumita e l’Orso di Satriano, è stato organizzato e ospitato dalla Proloco di Tricarico il 3 marzo 2012. Oggi, la manifestazione ha un respiro internazionale; cfr.: <https://carnevalilucani.it/raduno-delle-maschere-antropologiche-di-tricarico/> (visitata il 12 maggio 2024).

<sup>34</sup> Credo che, per l’Italia, solo in Basilicata la nostra disciplina sia così diffusamente riconosciuta e che molto probabilmente ciò sia dovuto all’attenzione (anche politica) che gli antropologi hanno dedicato per decenni a questi territori e alla loro partecipazione contemporanea agli sforzi di rispondere alla minaccia di spopolamento che incombe sull’intera regione.

<sup>35</sup> [www.compagniateatralepetra.com](http://www.compagniateatralepetra.com) (visitata il 30 marzo 2024).

Piccinni, è nata. Nel 2023, il “pastore-capo” che conduce gli Orsi e che, da qualche anno, si occupa di sorvegliare la vestizione e la partenza della Foresta che cammina dal Bosco Spera, ha inaugurato l’evento leggendo un testo formulato in collaborazione con la compagnia teatrale satrianese. Quest’ultima ha anche dato vita a un’installazione sonora posta nel luogo di conclusione della sfilata per condividere le voci di quanti, nei mesi precedenti, hanno voluto rispondere alla domanda: «cosa è per te la Foresta che cammina?»<sup>36</sup>.

Sulla base di questa esperienza, per il Carnevale del 2024 Satriano ha ospitato il «seminario residenziale di alta formazione di Teatro nel paesaggio»<sup>37</sup> organizzato in sinergia con Petra da Campsirago Residenza, un «centro di ricerca e di produzione delle arti performative e del paesaggio» fondato nel 2008 che ha sede nell’omonimo borgo del Comune di Colle Brienza, in provincia di Lecco, e condivide con la compagnia satrianese esperienze di teatro sociale e una poetica ispirata al Terzo Teatro<sup>38</sup>. Al termine di un programma settimanale di attività di “avvicinamento”, tra boschi e paese, alla maschera satrianese e alle sue stratificazioni di senso e di un percorso di formazione, ideazione e sperimentazione guidata alla creazione di azioni drammatiche nelle sue vesti<sup>39</sup>, il gruppo teatrale si è unito agli altri elementi della Foresta che cammina durante la sfilata di quest’anno (11 febbraio 2024). Un’ulteriore, inedita “comunità”, quella che condivide un’intenzionalità interna alle poetiche, le politiche, le esperienze e le competenze drammaturgiche di Petra e di Campsirago Residenza, ha così contribuito a dare corpo a un altro Rumita dai tratti nuovi, anch’essi potenzialmente “scandalosi” per chi li guardi dal punto di vista «etico»<sup>40</sup> sintetizzato da Spera, producendo “innesti teatrali” nel Carnevale satrianese.

Le sperimentazioni satrianesi si sono spinte, insomma, fino a prevedere la convivenza tra performance culturale e performance teatrale. È vero che le affinità tra teatro e «dramma sociale» (Turner 1996) sono state segnalate da molte parti e che simili sperimentazioni non sono inedite, come ci ricorda Patrizia Pertuso (2023). Tuttavia,

<sup>36</sup> Cfr. [https://www.facebook.com/photo/?fbid=220340343853887&set=a.207669078454347&locale=es\\_LA](https://www.facebook.com/photo/?fbid=220340343853887&set=a.207669078454347&locale=es_LA) (visitata il 30 marzo 2024).

<sup>37</sup> Si veda <https://www.campsiragoresidenza.it/portfolio/laboratori-residenziali-di-teatro-nel-paesaggio/> (visitata il 30 marzo 2024).

<sup>38</sup> Si veda <https://www.campsiragoresidenza.it/> (visitata il 30 marzo 2024).

<sup>39</sup> Il programma di Campsirago (5-12 febbraio 2024) si è svolto su tre principali piani paralleli. Sul primo, ha previsto attività condivise con *Petra* e gli organizzatori del Carnevale satrianese: laboratori di costruzione della maschera vegetale satrianese; incontri conoscitivi, di dialogo e riflessione condivisa sui significati, i percorsi storici e le evoluzioni contemporanee della maschera; la partecipazione alla Foresta che cammina. Sul secondo, attività “riservate” ai partecipanti al percorso di formazione: la vestizione e la sperimentazione di azioni drammaturgiche nei panni del Rumita nel paesaggio e lungo il percorso della sfilata. Infine, Campsirago ha previsto diverse occasioni ad adulti e bambini per partecipare, nei boschi delle vicinanze di Satriano, alla «performance itinerante ed esperienziale alla scoperta del mondo degli alberi e delle piante» di propria produzione dal titolo *Alberi Maestri*; cfr. <https://www.campsiragoresidenza.it/portfolio/alberi-maestri/> (visitata il 30 marzo 2024).

<sup>40</sup> La contrapposizione ormai quasi completamente in disuso tra prospettive «emica» ed «etica» mi sembra in questo caso ancora utile.

è anche chiaro che si tratta di ambiti non perfettamente sovrapponibili, e che, per parte “teatrale”, si rischia di trovarsi costretti in una cornice fatalmente etnocentrica.

Questo Rumita “teatrale”, per quanto difficilmente distinguibile dagli altri nelle sembianze, è inevitabilmente mosso da prospettive e strumenti tanto “esogeni” rispetto a quello dei primi anni 1980 descritto da Spera quanto quelli che muovevano l'autore della cine-installazione *Alberi*. E questa volta, perdipiù, le azioni artistiche del gruppo animato da Petra e Campsirago hanno permeato la stessa performance carnevalesca della domenica pomeriggio. Una situazione che si allontana ancor di più e, come vedremo dalle parole di Rocco Perrone, “con convinzione”, da quella che Enzo Spera ricorda in un passaggio successivo della stessa intervista sopracitata: «ho avuto la fortuna», spiega, «di osservare i Carnevali lucani tra 1970 e il 1985, quando erano *fermi* a una condizione pre-prolochistica» (Spera in Gaeta 2023; corsivo mio).

In questa affermazione, il richiamo implicito alla “permanenza” e la “stabilità” delle espressioni creative collettive delle società del passato («ferm[e]») rimanda alla persistenza di un paradigma patrimoniale di matrice storico-artistica per cui in campo demologico la ricerca di “autenticità” non tanto si rivolge a istanze “innovative” (presidio, piuttosto, dell'arte “alta” o, oggi, del sistema dell'arte *tout court*), quanto a una “fedeltà di riproduzione” (di pertinenza, nella tradizionale organizzazione dei saperi di matrice europea, “popolare”). E non è probabilmente un caso, quindi, se il gruppo di Rumiti teatranti che, seppure da “ribelle”, si muove a partire da una formazione artistica “alta”, si sia dimostrato più attento a ricondurre le azioni e l'atteggiamento del proprio “uomo albero” alle forme “originarie” del Rumita “spontaneo” (“silenzioso”, “potente”, “archetipico”, tra le espressioni più utilizzate dal gruppo) che negli ultimi anni tendono a essere “trascurate” tanto dai “Rumiti per un giorno” quanto da satrianesi che vestono la maschera vegetale durante la sfilata.

Non è un caso, mi sembra, alla luce delle considerazioni fatte fin qui, che in paese ad essere investita da dinamiche più vicine a quelle della “patrimonializzazione” non sia la Foresta che cammina, bensì proprio il Rumita spontaneo. Dal punto di vista «emico»<sup>41</sup>, infatti, come ci ricorda spesso Rocco Perrone, l'evento satrianese inaugurato nel 2014 è nato – e, di conseguenza, sta “crescendo” – volendosi consapevolmente porre in controtendenza rispetto ai tanti movimenti di rivitalizzazione e patrimonializzazione contemporanei improntati a una visione localistica “identitaria”, “ferma” ed “esclusiva” delle forme di cultura espressiva<sup>42</sup>. In questi termini, Perrone rilegge il rapporto con il «bravissimo artista» già citato da Spera:

Da quando Michelangelo Frammartino è venuto a Satriano di Lucania, si è innamorato del Rumita e l'ha reso protagonista della cine-installazione *Alberi*, il rapporto tra il no-

<sup>41</sup> Ivi includendo i “Rumiti per un giorno” che nel corso degli ultimi dieci anni hanno partecipato alla Foresta che cammina aderendo alla visione poetica e politica (ambientalista, aperta e anti-identitaria) che la anima esplicitamente sin dall'inizio.

<sup>42</sup> Come si è visto, anche la maschera del Folletto, nata anch'essa nel 2014 per “popolare” la Foresta che cammina di creature “silvane”, è chiaramente frutto di immaginari e collaborazioni più ampie di quelle eminentemente “satrianesi”.

stro Carnevale e l'arte è sempre stato fecondo. Ha permesso alla comunità di guardare da altri punti di vista la tradizione carnevalesca, ci ha concesso la possibilità di mettere in gioco e in discussione le nostre pratiche e le nostre visioni. Nel corso degli anni tanti artisti, tra fotografi, giornalisti, video maker, sono entrati a far parte della comunità di eredità del Carnevale di Satriano e hanno contribuito a innovare i modi in cui la tradizione viene portata avanti e come viene percepita dai cittadini di Satriano e da tutti gli altri (Perrone, 15 dicembre 2023)<sup>43</sup>.

I Rumiti “teatrali” in questione si allineano con i caratteri della Foresta che cammina, sempre dal punto di vista emico, anche per il modo in cui partecipano del paradigma ecologista e di quello sociale “paesologico” o di una “restanza” (nel caso di Campsirago, in un borgo «immerso nel bosco del Monte di Brianza»)<sup>44</sup> associata all'appartenenza a un sistema di sodalizi tra “affini” che prescinde dai confini territoriali e che ispira ormai “tradizionalmente” anche la Foresta che cammina. La capacità di “sintesi” uomo-albero e paese-bosco che gli organizzatori del Carnevale richiamano come centrale nella figura del Rumita è pienamente assunta da Petra e Campsirago. E, se il Rumita «è una figura di paese» che, «se lo vediamo nel bosco è perché ce l'hanno portato per fotografarlo»<sup>45</sup> (Kezich 2024), le azioni nei boschi dei dintorni di Satriano che le Compagnie teatrali hanno inteso come fase preparatoria alla propria partecipazione alla Foresta che cammina, nei boschi ce lo hanno riportato per, solo dopo, “riversarlo” in paese come per concedergli (o concederci) di “forestizzarlo”.

L'“innesto teatrale” nella Foresta che cammina ha voluto stabilire una connessione concreta tra il Rumita paesano, che della “natura” in sostanza porta solo la traccia (i tralci d'edera) di una provenienza ideale “selvatica” di chi ne indossa la maschera, e la vita del bosco, per sollecitare una “solidarietà” non solo simbolica ma effettiva con la vita che scorre nel bosco. In particolare, il cammino di ricerca e formazione di Campsirago a partire dal Rumita lo ha condotto al Bosco La Costara di Sasso di Castalda, un'imponente faggeta non lontana da Satriano, dove Michele Losi ha guidato i partecipanti in una performance-cammino dal titolo *Alberi Maestri*. Credo sia utile, per mettere in evidenza differenze e affinità poetiche tra il Rumita paesano e il suo bosco ideale e quello effettivo connesso da Campsirago alla sua apparizione, riportare qui il testo di presentazione dell'evento, pubblicato online nel sito del Carnevale di Satriano:

<sup>43</sup> [https://www.facebook.com/photo.php?fbid=377495871471666&set=a.207669078454347&type=3&ref=embed\\_post](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=377495871471666&set=a.207669078454347&type=3&ref=embed_post) (visitata il 30 marzo 2024). E ancora, sempre con le parole di Rocco Perrone, nel 2014: «il successo più grande noi satrianesi l'abbiamo già avuto: ci siamo svegliati e siamo orgogliosi che un'opera d'arte contemporanea stia influenzando la nostra tradizione». Ora: <https://www.pollino.it/2018/02/la-foresta-che-cammina.html> (visitata il 7 dicembre 2024).

<sup>44</sup> <https://www.campsiragoresidenza.it/home/> (visitata il 30 marzo 2024).

<sup>45</sup> Dall'intervento di Giovanni Kezich al convegno *Nature umane in maschera. Ritualità contemporanee, dilemmi e alleanze* (Satriano di Lucania, 3 febbraio 2024), organizzato in collaborazione tra associazione Al Parco, Comune di Satriano di Lucania e Università della Basilicata (DiCEM, Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo).

Alberi maestri è una performance itinerante ed esperienziale alla scoperta del mondo degli alberi e delle piante, principio e metafora della vita stessa. Un cammino d'incontro con il mondo vegetale, con la sua stupefacente esistenza, con la sua complessità, la sua intelligenza e la sua incredibile capacità di analizzare e risolvere situazioni complesse, di agire in rete, di affrontare traumi e aggressioni. Guidato da un performer, il pubblico vivrà un'intensa esperienza sonora, poetica e visiva attraverso un percorso che lo condurrà verso una consapevolezza empatica ed emozionale della straordinaria comunità delle piante e degli alberi, gli esseri viventi più antichi del pianeta che, come grandi giganti, assistono al passaggio delle generazioni, alla precessione degli equinozi, alle ere glaciali, così come al movimento di un piccolo insetto sulla loro corteccia. Un viaggio, collettivo e individuale al tempo stesso, attraverso la soglia in cui si incontrano l'universo umano e quello arboreo<sup>46</sup>.

Nel complesso, riprendendo il filo delle tensioni condivise tra il Rumita paesano e quello "teatrale" aldilà di una prospettiva "ecologista", si può dire che i satrianesi inventori della Foresta che cammina siano partiti "dal basso" per un cammino di "emancipazione" da un sistema del patrimonio culturale "ossessionato dall'identità" (Remotti 2010), dalle vetrine e dalle liste, per riappropriarsi di una presenza *al centro, dentro* ai dispositivi simbolici che possono permettere loro di ancorare una visione desiderabile del futuro al passato. In modo simile, dall'estremo opposto, quello dell'arte "alta" e di una "società dello spettacolo", fugge il gruppo di Campsirago, in linea con la tradizione del Terzo Teatro<sup>47</sup>, per tendere allo stesso posizionamento *al centro*, dentro al dispositivo simbolico agito *per e nell'*arena sociale. Qui, incontra il cammino delle sue controparti satrianesi.

Il percorso di formazione e sperimentazione teatrale di Campsirago con Petra a Satriano si è svolto all'insegna della conoscenza reciproca ed è stato preceduto e seguito da una serie di incontri di riflessione sui suoi sviluppi e la possibilità di perseguire future collaborazioni, a cui i protagonisti mi hanno concesso di partecipare. Gli incontri che hanno seguito il Carnevale, a cui il gruppo di Campsirago ha partecipato in collegamento online, non hanno mancato, come era prevedibile, di mettere in luce gli attriti che possono derivare dalla moltiplicazione delle figure "di regia" durante l'evento invernale. Non tutti, a Satriano, hanno gradito le modalità di questo innesto. Alcuni dei protagonisti delle attività di rivalizzazione di questa maschera nell'ultimo decennio hanno lamentato la fermezza con cui, durante la sfilata, alcuni membri delle compagnie teatrali e degli organizzatori satrianesi che li hanno accompagnati nel loro percorso di conoscenza e connessione con la maschera si sono rivolti, per fermarli, ai suonatori e alle maschere a cui è "tradizionalmente" attribuita libertà di movimento. Infiltrandosi nella Foresta che cammina, minacciavano la "compattezza" del gruppo di Rumiti, quando uno degli obiettivi condivisi tra organizzatori e "innesti teatrali" per la performance del 2024 era proprio quello

<sup>46</sup> <https://www.carnevaledisatriano.it/category/iniziative/> (visitata il 13 ottobre 2024).

<sup>47</sup> Durante un'intervista online del 23 febbraio 2024 con Michele Losi, il direttore artistico di Campsirago Residenza mi ha ricordato, tra l'altro, le affinità e le radici comuni tra i gruppi che si ispirano come il suo al Terzo Teatro e le comunità hippie.

di raggiungere compatti la fine del percorso. La sperimentazione drammaturgica prevedeva infatti non solo la produzione di azioni drammatiche, ma anche il tentativo di giungere, insieme, a una chiusura poetica della Foresta che cammina.

Anche durante le edizioni precedenti, comunque, i margini attribuiti dagli organizzatori degli eventi carnevaleschi alle “libertà individuali” dei compaesani non avevano mancato di produrre occasioni di discussione. In particolare, si “rivendica” periodicamente il diritto dei bambini e delle loro famiglie a indossare le maschere che prediligono e che spesso appartengono all’orizzonte della produzione cinematografica d’animazione. Credo che questo tipo di “riverberi” che i giorni del Carnevale hanno sui giorni che lo seguono non facciano, in realtà, che confermare la vitalità e la densità socio-culturale delle performance collettive che vi hanno luogo.

A colpirmi, piuttosto, durante queste conversazioni “di bilancio” a posteriori, sono state le modalità di “contrattazione”, per parte satrianese, per eventuali percorsi comuni in futuro. Piuttosto che sulle forme, i ruoli, le leadership, le questioni economiche e quelle organizzative, le “rassicurazioni” più cercate da parte dei satrianesi avevano a che fare con la necessità di costruire un profondo rapporto di reciproca conoscenza e fiducia con i nuovi compagni di strada. Nel riflettere con Campsirago di un possibile “contratto” per future collaborazioni, durante l’ultimo di questi incontri di dialogo sull’edizione 2024 del Carnevale satrianese, Massimo Cavallo ha fatto riferimento nientedimeno che al rapporto di amicizia che lo lega a Rocco Perrone sin dall’infanzia, attribuendo alla forza della loro relazione anche quella della loro collaborazione. Durante questi incontri s’interrogava, insomma, non tanto, o non solo, la possibilità di “collaborare” alla produzione e alla condivisione di un evento quanto quella di diventare parte di una stessa “banda”. Cosa, dati i termini del paragone, davvero di non facile realizzazione. Eppure, evocata e convocata nella sfera del possibile.

#### 4. C’è politica e politica

La patrimonializzazione crea uno spazio politico,  
un campo di forza in cui discutere e costruire un’azione comune  
basata sulle risorse offerte dal passato.

Questi compositi spazi sociali possono essere definiti “arene”.  
Questo termine sottolinea le tensioni intrinseche a queste nebulose eterogenee.

[Roth 2003: 16]

Esiste un movimento diffuso, spesso non coordinato, acefalo,  
che però comincia a collegare l’Italia dell’abbandono.  
Si tratta di pratiche e scelte di vita tese a costruire una nuova *polis*,  
un nuovo modo di abitare e organizzare spazi, economie, relazioni.

[Teti 2022: 47]

Affinità “poetiche” a parte, mi sembra utile sottolineare le affinità “politiche” che sembrano caratterizzare “la banda” satrianese e quella dei teatranti che si sono

incontrate sul terreno della Foresta che cammina di quest'anno. A suo tempo (Ferracuti 2016), nel rendere conto della fisionomia della “comunità di pratica di eredità” che a Satriano si è costruita attorno alla Foresta che cammina durante i suoi preparativi, scelsi di utilizzare un riferimento all'antropologia politica classica. Questa ha dato conto, tra le forme di organizzazione politica delle società umane conosciute dagli antropologi nel tempo e nello spazio, di quella della «banda» (comunemente associata alle società preminentemente «acquisitive»: all'estremo opposto dello Stato informatizzato e industrializzato, in sintesi). Le caratteristiche di questa forma di organizzazione politica, così come descritte nella manualistica antropologica, mi sembravano rispecchiare le forme dell'organizzazione che quel piccolo gruppo di giovani satrianesi si era dato per gestire le proprie forze in modo da portare a termine l'impresa:

La banda [...] è contraddistinta da un sistema di affiliazione flessibile e dall'assenza di un ruolo di leadership formale. [...] Questi gruppi si riuniscono in momenti dell'anno specifici, connessi al calendario rituale e al programma delle attività di caccia e raccolta. [...] All'occasione [...] un individuo la cui competenza e saggezza sono particolarmente riconosciute può essere incaricato dal gruppo di dirigerlo. Tutti i membri della banda, leader compresi, hanno uno status sociale equivalente. Il leader possiede un certo grado di autorità o autorevolezza (per esempio dovuto alla sua buona reputazione come cacciatore o narratore) ma non detiene il potere e non può costringere gli altri a condividere le sue opinioni (Miller 2019: 160)

Lo “scontro” di questa “banda” con le disposizioni politiche comunali richiamato sopra segnalava sin dalla sua nascita l'effettiva presenza di un importante e vitale terreno di “attrito” tra diverse visioni e attori di politiche culturali ai tempi delle comunità di eredità in Italia: un orizzonte tutto da costruire per un impianto, quello del sistema del patrimonio culturale, basato sull'identificazione, la salvaguardia, la gestione e la valorizzazione esercitate dalle istituzioni pubbliche. È interessante, a questo proposito, segnalare come Rocco Perrone abbia voluto, dopo la prima edizione della Foresta che cammina, costruire un gruppo politico e proporre una candidatura alla guida del Comune di Satriano, che ebbe poco successo. Nel 2019, sarà eletto nel Consiglio Comunale come «Assessore alle tradizioni e al senso di comunità» ma rinuncerà a questa posizione nel 2024, per lasciarsi alle spalle possibili accuse di “conflitti d'interesse” e una politica che «non è fatta per [lui]» e poter liberamente tornare ad agire sul fronte delle politiche della flessibile “banda” satrianese.

La necessità – e il corrispondente “impaccio” – di includere, per meglio comprenderle, le attività della comunità di eredità satrianese nella “mappa” delle politiche del patrimonio culturale satrianesi, mi ha portato con il pensiero in altri luoghi, in altre letture, apparentemente lontanissimi. Mi ha ricordato l'impaccio di dover “tradurre”, in Italia durante le lezioni di antropologia all'università ma anche in Germania durante la mia esperienza di curatrice della collezione africana del Linden-Museum Stuttgart, la persistenza, nel sistema politico camerunese (una

repubblica fondata su un regime presidenziale multipartitico), dei regni nordoccidentali, che ho visitato insieme a Stone Karim Mohamad durante un viaggio di ricerca collaborativa che abbiamo condiviso nel suo paese d'origine tra 2016 e 2017<sup>48</sup>.

In Camerun, come nella maggior parte degli altri paesi africani che hanno subito le occupazioni coloniali europee, alle istituzioni politiche ereditate dall'Europa e alle tradizioni inventate ed esportate per sostenerle (Ranger 2002) si affiancano ancora quelle cosiddette "tradizionali". A quest'ultime, a livello locale ma anche, seppur in modi diversi, a livello delle istituzioni nazionali, è attribuita autorevolezza soprattutto a partire dalle competenze spirituali che i loro rappresentanti hanno ereditato dai propri antenati. Più ampiamente, a queste è attribuita autorevolezza sul piano morale. Un'autorevolezza spirituale e morale che nei regni del Camerun come quello di Oku si radica periodicamente nella possibilità di verifica diretta di comportamenti e azioni, verificabili e verificati grazie alla prossimità fisica dei corpi dello *mfon*<sup>49</sup>, dei membri del *kwifon*, la seconda carica politica più importante, e di quelli degli altri notabili.

Questa prossimità è imprescindibilmente richiesta a tali figure, alle quali è fatta proibizione di allontanarsi fisicamente dalla capitale del regno se non per brevi e ben definiti periodi. I comportamenti e le azioni dello *mfon*, dei membri delle società segrete e militari e dei notabili si esprimono in maniera politicamente e moralmente densa soprattutto nel corso delle periodiche performance culturali pubbliche accompagnate dalle maschere e da altre «medicine». È il caso tra gli altri, delle celebrazioni che accompagnano i funerali o l'ingresso di nuovi membri nel *kwifon*, nel corso delle quali le azioni simboliche evocano e sussumono la dimensione della memoria storica, quella delle presenze umane, spirituali e naturali e quella delle criticità del presente, con l'effetto di esercitare e distribuire riflessività e agentività per la costruzione di una visione condivisa di futuro. Durante queste performance, nel suo esporsi, il corpo politico "morale" incorpora e inscena *un'intera comunità e i suoi movimenti*, di cui convoca le essenze in un'arena sociale che in quel momento può così ospitare tanto il suo passato quanto il suo presente e il suo futuro.

Non è un caso che gli artisti contemporanei camerunesi siano spesso protagonisti, insieme ai professionisti museali e dell'accademia, alla autorità politiche formali e alle stesse "autorità tradizionali", nell'attuale disputa sulle riparazioni morali e materiali delle perdite subite durante le occupazioni coloniali europee. E la loro partecipazione si esprime spesso proprio attraverso lo strumento della performance<sup>50</sup>. Muovendosi "a cavallo" tra il sistema dell'arte contemporanea e

<sup>48</sup> Cfr. Ferracuti 2019 e Ferracuti, Mohamad 2024.

<sup>49</sup> In Europa, questa carica è spesso tradotta con quella di "re", nonostante le caratteristiche dello *mfon* camerunese non corrispondano a quelle dei regni storici di tradizione europea. A differenza di questi, lo *mfon* non detiene un potere assoluto e il suo stesso corpo a un tempo sintetizza e appartiene alla comunità.

<sup>50</sup> Cfr. Ferracuti, Galitzine-Loumpet, Ndjock 2023.

le culture espressive radicate nello stesso sistema di politica morale e spirituale che produce le performance culturali di comunità, queste «performance artistiche rituali»<sup>51</sup> sono condotte da persone iniziate e quindi autorizzate a “maneggiarne” le componenti sacre e operare attraverso di esse.

Come accadde in occasione della nascita della Foresta che cammina, anche a ridosso dell'edizione 2024 del Carnevale di Satriano, il Comune di Satriano e l'Associazione Al Parco hanno promosso un incontro di studio organizzato in collaborazione con l'Università della Basilicata. Il 3 febbraio 2024, Giovanni Kezich (già direttore di MUCGT - Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina), Antonella Mott (UMSE - Rete etnografica, dei piccoli musei ed ecomuseale, Provincia autonoma di Trento) e Valerio Ricciardelli (Direttore scientifico del Museo delle Maschere del Carnevale di Montoro) si sono confrontati sul tema *Nature umane in maschera. Ritualità contemporanee, dilemmi e alleanze*<sup>52</sup>. Per l'Università, Ferdinando Mirizzi e la sottoscritta si sono riservati interventi “di cornice”, ove il primo ha introdotto e presieduto l'incontro e la seconda ha avuto la funzione di discussant. Con questa formula, si sono volute portare nell'animato dialogo pubblico satrianese sulle matrici e le evoluzioni del Carnevale locale prospettive ed esperienze di studio e ricerca extra-regionali e di respiro europeo, applicate alle presenze di “Uomini selvatici” e “Orsi” nei Carnevali europei. E anche in questa occasione, nella discussione che ha seguito gli interventi ha trovato ampio spazio la questione dei “marginari” che sia lecito “concedere” all'innovazione delle performance carnevalesche contemporanee e quella dell'identità degli attori “autorizzabili” a sancirne le forme attuali, tra “esperti” antropologi, creativi, rappresentanti politici locali e comunità di eredità.

La dimensione politica delle performance culturali come la Foresta che cammina appare, in conclusione, almeno duplice. Sul primo livello, più esplicito, queste *agiscono* in dialogo con le autorità politiche (locali, regionali, nazionali e transnazionali) ufficiali. Nella performance questo dialogo si fa generalmente ironico, dissacrante e oppositivo (le versioni contemporanee del “Re” di antiche mascherate) mentre nei suoi dintorni e in particolare nei suoi preparativi mantiene i suoi appropriati toni istituzionali. Su un altro livello, tuttavia, più implicito, “intimo” e profondo, queste performance culturali sembrano vivere di dinamiche politiche che credo sia limitante far confluire nell'ambito della “società civile” e che forse è utile far risuonare con le performance politico-rituali attestate, tra gli altri luoghi, in Camerun. In quei luoghi, ossia, dove si sono conservate anche forme di gestione politica fondate sulla visibilità, nell'arena sociale, delle performance affidate alla

<sup>51</sup> Da una mia intervista al coreografo e danzatore contemporaneo Zora Snake (<https://zorasnake.com/>; visitata il 18 ottobre 2024) in occasione della preparazione della performance *site-specific* che ha ideato e realizzato in collaborazione con il poeta Stone Karim Mohamad al Linden-Museum Stuttgart il 18 febbraio 2018 (cfr. Ferracuti 2019, Ferracuti, Mohamad 2021 e Ferracuti, Galitzine-Loumpet, Ndjock 2023).

<sup>52</sup> Questo dialogo è stato pubblicato online, alla pagina: [https://www.youtube.com/watch?v=m2L\\_Oatxpwo](https://www.youtube.com/watch?v=m2L_Oatxpwo) (visitata il 30 marzo 2024).

responsabilità di figure a cui non sono solo attribuite le competenze tecniche utili alla sussistenza e alla conservazione dell'ordine interno ed esterno ma anche quelle necessarie a custodire, interrogare ed esercitare i fondamenti morali della collettività. Contesti in cui, come nel caso delle performance degli artisti contemporanei camerunesi nell'arena internazionale, l'esercizio di distinguere tra azione "artistica", "politica", "patrimoniale" e "rituale" è davvero poco utile.

Forse, questo ulteriore spazio politico per la performance di possibili comunità morali è quello che a Satriano si è cercato e si cerca, che si venga da lontano o che ci si sia nati.

Oppure, si può dare il caso che ad essere "orfani di ritualità" non siano i "Rumiti ospiti" che ogni anno raggiungono Satriano per percorrerla nelle vesti della maschera silvana, come scrivevo nel 2016 in questa stessa rivista. E che lo sia piuttosto chi scrive, per paura di perdere rilevanza nel seguire, da antropologa, le performance delle «maschere antropologiche» in Basilicata. Per paura, ossia, di perdere il mestiere.













BIBLIOGRAFIA

- AMSELLE JEAN-LOUP  
2007 *L'arte africana contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri.
- BROCCOLINI ALESSANDRA, BALLACCHINO KATIA (a cura di)  
2016 *Carnevali del XXI secolo*, in «Archivio di Etnografia», anno XI, n. 1-2.
- DASE M.  
1998 *La porte étroite*, film documentario, Tranfer.
- DEI FABIO  
2018 *Dalla demologia al patrimonio*, in *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, a cura di Fabio Dei, Bologna, il Mulino, pp. 121-149.
- FAVOLE ADRIANO  
2010 *Oceania. Isole di creatività culturale*, Roma-Bari, Laterza.
- FERRACUTI SANDRA  
2007 *La Biennale dell'Africa*, in «Antropologia Museale», anno V, n. 17, pp. 46-54.  
2016 *Carnevali e riti di paesaggio a Satriano di Lucania*, in «Archivio di Etnografia», anno XI, n. 1-2, pp. 21-40.  
2019 *Our House is Made of Thin, Burning Ice. Let's Dance*, in *Matters of Belonging. Ethnographic Museums in a Changing Europe*, eds. W. Modest et al., Leiden, Sidestone Press, pp. 68-85.
- FERRACUTI SANDRA, MOHAMAD STONE KARIM  
2021 *"It Looks Just Like..."*. *Performing Arts with Cultures and the Stares of Moral and Political Frictions at Your Local Museum*, in «Africa e Mediterraneo», n. 95, pp. 82-89.  
2024 *The Abrac: You and I. Tales from a "Heritage Community of Practice"*, in *Creating Shared Futures through Contested Heritages*, a cura di C. Mancuso e A.M. Pecci, Roma, Edizioni Museo delle Civiltà, pp. 117-131.
- FERRACUTI SANDRA, GALITZINE-LOUMPET ALEXANDRA, NDJOCK NYOBÉ PASCAL  
2023 *Colonialités, postcolonialités et patrimoines au/du Cameroun. Foumban, Douala, Stuttgart*, in «Cahiers d'Études africaines», nn. 251-252, pp. 879-909.
- FRAMMARTINO MICHELANGELO  
2013 *Alberi*, cineinstallazione, 28", Roma, Vivofilm.
- GAETA ANTONELLA W.  
2023 *Vincenzo Spera. Nel Carnevale un caos danzante*, in «la Repubblica», 15 febbraio 2023.
- GIULIANO VINCENZO  
2013 *Il riscatto di un popolo in maschera. Storia del Carnevale dell'Appennino lucano*, Moliterno, Valentina Profidio Editore.
- GUPTA AKHIL, FERGUSON JAMES  
1997 *Anthropological locations: Boundaries and grounds of a field science*, Berkeley, Univ. of California Press.
- GUSTERSON HUGH  
1997 *Studying up revisited*, in «PoLAR», n. 20, pp. 114-119.
- INGOLD TIM  
2020 *Antropologia. Ripensare il mondo*, Milano, Meltemi.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT BARBARA  
2006 *World Heritage and Cultural Economics*, in *Museum Frictions. Public Cultures/*

*Global Transformations*, eds. I Karp *et al.*, Durham, Duke University Press, pp. 161-202.

MARCUS GEORGE E.

1995 *Ethnography in/of the world system: The emergence of multi-sited ethnography*, in «Annual Review of Anthropology», 24.1, pp. 95-117.

MILLER BARBARA

2019 *Sistemi politici e giuridici*, in Ead., *Antropologia culturale*, a cura di A. Brocco-  
lini, Milano-Torino, Pearson, pp. 159-181.

MIRIZZI FERDINANDO

2012 *Note sulla scrittura del Maggio*, in *I suoni dell'albero. Il Maggio di S. Giuliano  
ad Accettura*, a cura di N. Scaldaferri e S. Feld, foto di Stefano Vaja e Lorenzo  
Ferrarini, Udine, Valter Colle, pp. 30-38.

2016 *I Carnevali contemporanei e il rapporto con la tradizione*, in «Archivio di Etno-  
grafia», anno XI, n. 1-2, pp. 35-46.

2017 *Le tradizioni popolari da pratiche sociali a patrimoni culturali. Maschere e Car-  
nevali lucani nelle ricerche di Enzo Spera*, in «Nuovo Meridionalismo», anno  
III, n. 4, pp. 227-242.

NADER LAURA

1974 *Up the anthropologist: Perspectives gained from studying up*, in *Reinventing  
anthropology*, ed. Dell Hymes, New York, Vintage Books, pp. 284-311.

OGUIBE OLU

2004 *The Culture Game*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

PALUMBO BERARDINO

2009 *Patrimonializzare*, in «Antropologia Museale», anno VIII, n. 22, pp. xxxviii-  
xl.

PERTUSO PATRIZIA

2023 *Antropologia e teatro. Intrecci e corrispondenze. Turner e Turnbull, Schechner,  
Barba e Brook*, Ebook, Mnamon.

RANGER TERENCE

2002 *L'invenzione della tradizione nell'Africa coloniale*, in *L'invenzione della tradi-  
zione*, a cura di J. Hobsbawm e T. Ranger, Torino, Einaudi, pp. 203-253.

REMOTTI FRANCESCO

2010 *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza, pp. 100-141.

ROTH CATHERINE

2003 *Patrimonialisation et reconstruction d'un espace politique: les arènes patrimo-  
niales*, in *Mémoires urbaines et présent des villes, programme interministériel de  
recherche Culture et Ville, La Patrimonialisation et après ?*, Séminaire organisé  
par l'ARIESE, l'Université Lyon 2, la Direction régionale des Affaires culturel-  
les Rhône-Alpes et l'IUP « Métiers des Arts et de la Culture », 29 avril 2003.

SPERA ENZO

1982 *Il romita, l'orso e la vedova bianca nel Carnevale di Satriano di Lucania (rileva-  
zione 17-19 febbraio 1980)*, Napoli, La scena territoriale.

TETI VITO

2022 *La restanza*, Torino, Einaudi.

TURNER VICTOR

1993 *Antropologia della performance*, Bologna, il Mulino.

1996 *Schism and Continuity in an African Society. A Study of Ndembu Village Life*,  
London, Routledge.