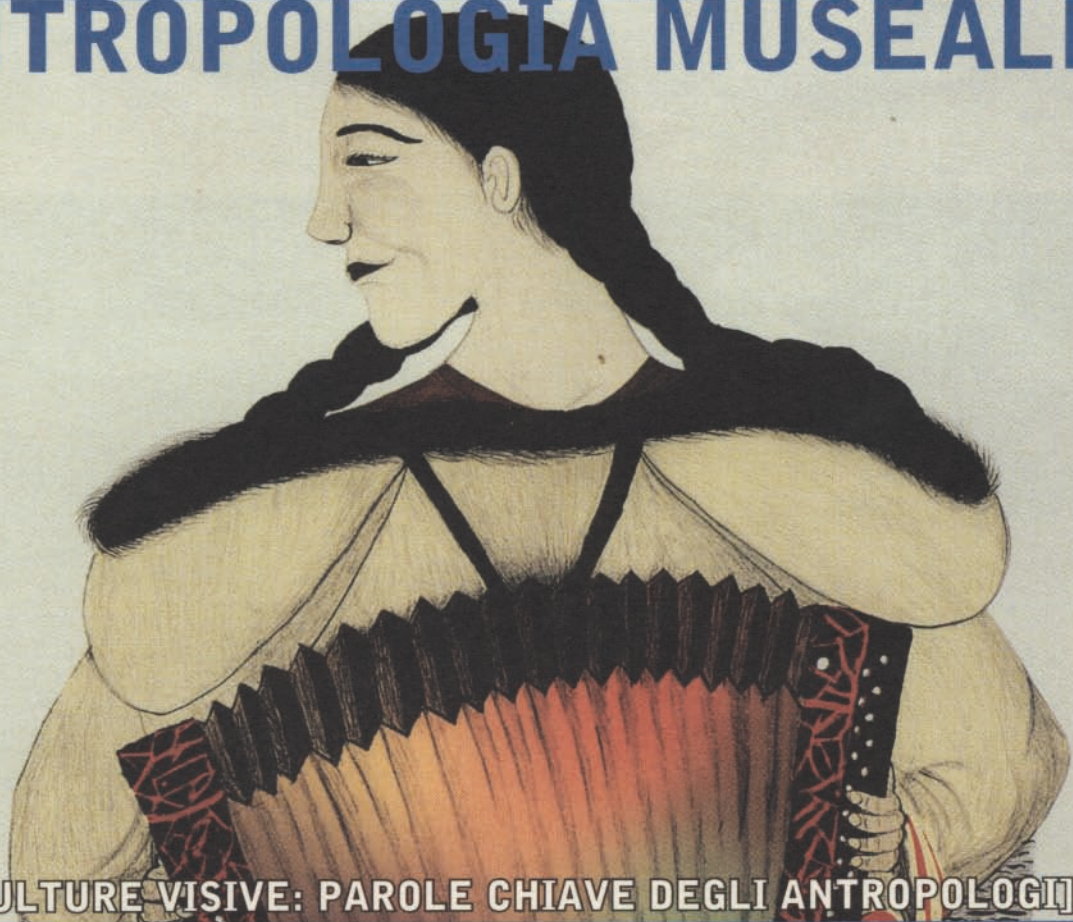


In collaborazione con l'Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna

#14



ANTROPOLOGIA MUSEALE



[CULTURE VISIVE: PAROLE CHIAVE DEGLI ANTROPOLOGI]

Abito (Gri), **Arte** (Cossa & Tiberini), **Confini** (Fabietti), **Differenze** (Lattanzi), **Digitale** (Marazzi), **Ecologia** (Grasseni & Ronzon), **Etnofiction** (Canevacci), **Film** (Pennacini), **Fonti** (Puccini), **Immagine** (Gallini), **Immateriale** (Ricci & Tucci), **Inquadrare** (Tiragallo), **Iperluogo** (Palumbo), **Marketing** (De Sanctis Ricciardone), **Memoria** (Marano), **Mimesi** (La Cecla), **Museo** (Kezich), **Oggetto** (Mirizzi), **Ordine** (Pasquinelli), **Osservazione partecipante** (Paggi), **Paesaggio** (Angioni), **Poetiche** (Clemente), **Produzione** (Piquereddu), **Realismo** (Simonicca), **Sguardo** (Turci), **Souvenir** (Padiglione), **Spazio figurativo** (Putti), **Sviluppo** (Malighetti), **Violenza** (Dei), **Visualismo** (Faeta), **Voce** (Caruso)

quadrimestrale | anno 4 | numero 14 | speciale 2006 | € 10,00

Spedizione in A.P.D.L. 353/2003 (convertito in L. 27/02/04 n. 46) art. 1 comma 1-DCB-B0
In caso di mancato recapito inviare a Imola UDB per la restituzione al mittente previo pagamento "resi"



Foto F. Marano

memoria e visive

Il legame fra memoria¹ e museo non è poi così *naturale* come potrebbe sembrare e nel corso della storia si è manifestato con discontinuità, anche se nel senso comune i musei etnografici sono innanzitutto “luoghi della memoria”. Una preoccupazione importante per i museografi americani di fine Ottocento, come rivelano gli scritti di Boas, era la capacità seduttiva del museo di attrarre e soddisfare le aspettative degli spettatori, di associare allo spettacolo la conoscenza, dal momento che, come lo stesso Boas ammetteva, “la gente visitava i musei in cerca di ‘eccitazione emotiva’ o per ‘riposo e ricreazione’” (Griffiths 2002: 18)² ed è in questa direzione che i *life groups* allestiti all’American Museum of Natural History trovano il loro senso più immediato. La macchina fotografica, per Boas, prima di essere uno strumento di documentazione *per sé*, aveva il compito di fissare e ricordare una scena di vita quotidiana o cerimoniale da ricostruire nella vetrina di un museo. In quegli stessi anni Carl Akeley, collezionista e curatore al Museum of Milwaukee, innovava le tecniche di tassidermia e allestiva *life groups* di vita animale sulla base di fotografie. *Life groups*, tassidermia e cinema – in quest’ultimo agirebbe un “complesso della mummia”³ – sembrano dunque appartenere a uno stesso progetto di riproduzione della realtà.

Fotografia e cinema entrarono presto nel museo. Fra i progetti di produzione documentaristica avviati al fine di integrare con immagini un allestimento museale, va ricordato quello, non realizzato, del *Cinematografo Etnografico* che Lamberto Loria immaginò all’interno dell’esposizione del 1911 (Rossi 1977). Nel 1912 l’American Museum of Natural History commissiona il suo primo film istituzionale a Pliny Earl Goddard (assistente-curatore di etnologia all’AMNH dal 1909) il quale, durante una missione finalizzata a raccogliere materiali per i *life groups*, realizza otto minuti di film su una danza del serpente eseguita dagli indiani Hopi (Griffiths 2002: 281)⁴.

Produrre un ricordo non era obiettivo primario di chi realizzava film e fotografie. La memoria che i musei in quel periodo *inintenzionalmente* stavano costruendo si “deposi-tava” nei documenti, pronta a emergere in più favorevoli condizioni storiche. La raccolta dei materiali era finalizzata a mettere a disposizione il maggior numero di elementi per poter applicare in modo più oggettivo ed esaustivo possibile il metodo comparativo raggiungendo, nel contesto evolucionista, un doppio risultato: classificare le società etnologiche e definire l’identità “civile” occidentale in opposizione a quella delle società nello stadio di selvatichezza e barbarie. La classificazione evolucionista era una pratica che si declinava al presente; le istituzioni museali portavano *qui l’altrove*, offrivano allo spettatore un’alterità costruita sul piano spaziale più che temporale, presentando culture e modi di vita geograficamente lontani ma temporalmente presenti. Thomas Ross Miller e Barbara Mathé scrivono che “il diorama, il life group e il modello sono, sotto un certo aspetto, come i panorami fotografici, tentativi di ricostruire contesti originali nella forma di rappresentazioni museali, immagini simulate di spazi culturali distanti” (Ross Miller - Mathé 1997: 38). Da questa prospettiva, il museo si rivela essere un dispositivo panoptico – privo di soggetto, dunque ideologico, e organizzato per una visione voyeuristica in cui si guarda senza essere visti, in cui l’oggetto, diventando metonimia di una cultura, si trasforma in “immagine” in un processo di sovrapposizione della storia dell’appropriazione degli oggetti con la coerenza e l’ordine della collezione e dell’esposizione (Clifford 1993).

Successivamente, nei primi decenni del secolo XX, il predominio accademico dell’antro-

Francesco Marano

(Università della Basilicata) descrive le connessioni fra la produzione di film e di fotografie da parte dei musei etnografici e il concetto di memoria, rilevando che un legame diretto e consapevole fra memoria e immagini, al di là di qualche caso pionieristico, si crea contestualmente al senso di perdita prodotto da mutamenti globali - conflitti mondiali, diaspore, postcolonialismo, industrializzazione.

1 - Ci limitiamo qui a definire la memoria, in linea generale, come recupero di conoscenze dal passato, recupero strumentale e interpretativo però, cioè selettivo e destinato a inserirsi in progetti finalizzati di rappresentazione o autorappresentazione dell’identità, individuale o collettiva che sia. In particolare, considerata la vastità del concetto, qui si è scelto di focalizzare il concetto di memoria partendo dall’uso del film e delle fotografie nei musei etnografici.

2 - Il dualismo conoscenza-spettacolo è sottolineato anche da Clifford: “sin dall’inizio del secolo scorso, gli oggetti raccolti di fonte non-occidentale sono stati classificati secondo due categorie principali: o come artefatti culturali (scientifici), o come opere d’arte (estetiche)” (Clifford 1993: 257).

3 - Il "complesso della mummia", come lo chiama Bazin, è alla base delle arti visive e strumento per la difesa contro il tempo: "fissare artificialmente le apparenze carnali dell'essere vuol dire strapparli alla durata: ricondurlo alla vita" (Bazin 1973: 3).

4 - Il ruolo del film nel museo, a cavallo fra il secolo XIX e XX, è ambivalente, fra intrattenimento e documentazione scientifica. Il film che Frederick Starr realizzò in Congo, che McCormick produsse per l'AMNH nel 1912, dei quali è sopravvissuto soltanto *Snake Dance of the Ninth Day*, realizzato fra gli Hopi, quelli di Pliny Goddard realizzati fra gli Apache nel 1914, di M.W. Simpson e J.A. Haeseler nel 1923-24 e i film di Franz Boas sulle danze kwakiutl (1930) dovevano rispondere a precisi criteri di scientificità e allo stesso tempo soddisfare funzioni didattiche nei confronti di un pubblico generico.

5 - "La macchina fotografica ha il potere di fermare il tempo, catturare l'immagine di una persona o di un paesaggio, di incorporarlo, miniaturizzarlo, conservarlo, riprodurlo e renderlo portatile. Come gli artefatti materiali, allora la somiglianza delle persone può essere messa in contenitore, trasportata, copiata o rotta. Lo strumento della fotografia le comprimeva in una forma che poteva essere trasportata in archivio per essere custodita in album e tavole" (Ross Miller - Mathé 1997: 20).

6 - Percepire, secondo Peirce, significa compiere un'operazione individuale e soggettiva di faneroscopia: "Faneroscopia è la descrizione del faneron; e con faneron voglio indicare la totalità di tutto quanto è in qualsiasi modo e in qualsiasi senso presente nella mia mente, senza troppa considerazione se esso corrisponda o no a cose reali" (Peirce 1905: 1284).

7 - Come, per fare un

pologia funzionalista e strutturalfunzionalista ridusse l'interesse nei confronti sia delle immagini che degli oggetti e dei musei (Stocking 1985). Con lo strutturalfunzionalismo, ha osservato Buchli, "intervista, discorso, osservazione e ricostruzione della struttura sociale prevalsero come più perfezionati strumenti di comprensione (...) Il diagramma di parentela prevalse sul 'fossile' di cultura materiale" (Buchli 2002: 7). Analoga sorte toccò alle immagini, dal momento che i "fatti sociali" non erano "un oggetto adatto alla fotografia" (Pinney 1992: 78).

Anche se gli antropologi non rinunciarono del tutto alla macchina fotografica, lo strumento entrò da protagonista nell'armamentario del museografo che, grazie a esso trasformò il corpo dell'Altro – fino a quel momento rimasto fuori – in un oggetto trasferibile nel museo⁵. Viceversa, nelle ricerche di Margaret Mead il corpo "museizzato" dalla macchina fotografica viene interpretato come un'interfaccia verso i valori e i modelli cognitivi presenti in una cultura. In *Balinese Character* (Mead-Bateson 1942) sembra riconoscibile un modello di organizzazione testuale di tipo museografico: ogni capitolo è organizzato come una vetrina di museo in cui gli oggetti sono stati sostituiti da fotografie e il pannello introduttivo dal testo esplicativo a fronte, nel tentativo complessivo di visualizzare un concetto così difficilmente traducibile per iscritto come quello di *ethos*.

Analizzando il periodo 1870-1914, è stato rilevato un estremo interesse per la memoria, espresso dagli studi istologici alla diffusione dei quotidiani a stampa e del cinema (Matsuda 1996 cit. in Connerton 2006); fuor di dubbio è che in quegli anni sono state messe a punto le tecniche per la riproduzione della realtà, e in ogni caso la proliferazione di documenti memoriali è stata interpretata, paradossalmente, sia come pratica del ricordare che del dimenticare (Connerton 2006).

Da un altro punto di vista, emerge che nella cultura degli anni a cavallo fra Ottocento e Novecento, lo spazio occupato della memoria è, bergsonianamente quello della soggettività, freudianamente quello dell'inconscio, della sovrapposizione fra passato e presente, dell'ambivalenza. Si tratta di luoghi lontani dalla scienza, perché percepire significa, in fondo, ricordare, comprendere il presente connettendolo a categorie note⁶. Inoltre, la memoria fissata dalla fotografia in epoca positivista riguarda "una verità storica non mediata, si tratta di una conoscenza estranea a quella dei soggetti: frammenti delle loro esperienze più antiche sono ritenuti interessanti e significativi per 'noi'" (Edwards 2001: 96).

E tuttavia la memoria si insinuava nei documenti che l'etnografo e il museografo producevano sul terreno. Quei riti che gli antropologi come Haddon, Spencer e altri filmavano, in molti casi, erano stati soppressi anni prima dai missionari insediatisi in quelle zone; rimettere in scena i riti, per gli indigeni significava ricordarli. Inoltre, "il *re-enactment* o la performance rammemorativa – scrive Elizabeth Edwards – era un'espressione del passato familiare agli uomini dello Stretto di Torres che liberava le soggettività delle storie degli abitanti delle isole, in quanto l'atto di raccontare storie in una tradizione di storia orale è un atto di conferma performativa – *re-enactment* verbale" (Edwards 2001: 173).

La memoria latente dei musei e delle immagini etnografiche emerge con la fine del colonialismo come pratica del ricordare; film e fotografie costituiranno fonti utili a ritrovare o garantire l'autenticità del patrimonio culturale tradizionale e lo stesso fenomeno della *repatriation* ha riguardato anche le immagini⁷.

Anche nei nostri musei etnografici locali allestiti da collezionisti appassionati, le immagini svolgono sovente un ruolo determinante nel connettere, sia pure a livello immaginativo e ideale, i muti oggetti e strumenti alle vite di quelle persone che li hanno utilizzati. Non c'è museo locale, infatti, che non esponga fotografie d'epoca o che non abbia nella sua modesta biblioteca almeno un libro-catalogo realizzato in occasione di un'esposizione allestita con fotografie provenienti dalle famiglie locali. Sono diventati, questi libri, un *analogon* delle genealogie orali; custoditi in ogni casa del paese vengono di tanto in tanto estratti dallo scaffale e "recitati" all'ospite di turno per elencare gli antenati, i loro soprannomi e gli episodi di vita con i quali si sono impressi nella memoria collettiva. In altri casi è stata la produzione di video, poi proiettati all'interno di più complesse rappresentazioni, a svolgere questa funzione di ricordo fra persone, strumenti e contesti tradizionali di lavoro, rivitalizzando in occasione della ricostruzione etnografica per la videocamera una *comunità estetica* – "estetica" nel significato originario legato all'esperienza sensoriale – un tempo organizzata in *comunità di pratica* (Marano 2005). Operazioni autoetnografiche, queste, che sembrano tentativi di (auto)rappresentazione alternativi alla museografia degli *outsiders* e nella direzione di una rimaterializzazione della cultura tradizionale decostruita, semiotizzata, dematerializzata, ridotta dagli antropologi a segni, scrittura, ermeneusi.

Nel bisogno di ricordare e di istituire archivi ha avuto peso tanto la scomparsa progressiva

delle società "primitive" quanto il senso di perdita trasmesso dai conflitti mondiali, dalla Shoah e dai mutamenti prodotti dall'industrializzazione. Gli anni Cinquanta-Settanta sono cruciali per la costituzione di archivi audiovisivi⁸, soprattutto laddove è forte l'interesse per le società rurali, e i mutamenti in corso indussero gli antropologi a utilizzare la macchina da presa in nome della *documentazione* e della *urgent anthropology*. Nei musei etnografici istituzionali la connessione memoria/immagini produsse archivi fotografici e audiovisivi, elementi fino a oggi ritenuti strutturali nell'organizzazione di un museo. Quegli stessi archivi sono ora minacciati da Internet che spinge i musei etnografici da un lato a legarsi maggiormente al territorio, dall'altro ad associarsi in network per condividere risorse sovralocali in modo da offrire agli internauti l'opportunità di navigare nelle proprie collezioni fotografiche e cinematografiche, e ai visitatori del proprio museo quella di visionare film e fotografie possedute dalle altre istituzioni del network.

Come non secondaria conseguenza di questo trasferimento degli archivi audiovisivi dal museo al web server, e pertinente nel contesto di questo discorso, sembra possibile prevedere un mutamento di identità dei musei. Senza rinunciare all'uso delle nuove tecnologie nell'esposizione museografica, essi potrebbero tornare a essere luoghi destinati alla conservazione degli oggetti e laboratori dove sperimentare nuove forme di rappresentazione più interessate alla restituzione degli aspetti materiali – la sensorialità, la tattilità, l'esperienza del corpo, la connessione con le biografie e le persone – come elementi culturali legati, come altri, alle dinamiche dei contesti sociali. L'oggetto materiale tornerà forse protagonista del museo e le immagini conservate negli archivi museali vivranno una doppia vita, quella di oggetti di cultura materiale analizzabili in quanto oggetti tridimensionali circolanti in reti di scambio (Edwards-Hart 2004), e quella virtuale di icone bidimensionali disponibili e fruibili nel web.

Riferimenti bibliografici

- Bazin A. (1973), *Che cosa è il cinema*, Milano, Garzanti.
- Buchli V. (2002), *Introduction*, in V. Buchli (ed.), *The Material Culture Reader*, Oxford-New York, Berg Publishers: 1-22.
- Clifford J. (1993), *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel sec. XX*, Torino, Boringhieri [ed. or. 1988].
- Connerton P. (2006), *Cultural Memory*, in C. Tilley, W. Keane, S. Küchler, M. Rowlands, P. Spyer (eds.), *Handbook of Material Culture*, London, Sage Publications.
- Edwards E. (1992), *Anthropology & Photography 1860-1920*, New Haven and London, Yale University Press.
- Edwards E. (2001), *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford-New York, Berg Publishers.
- Edwards E., Hart J. (2004), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of the Images*, London e New York, Routledge.
- Griffiths A. (2002), *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology, and the Turn-of-the-Century Visual Culture*, New York, Columbia University Press.
- Marano F. (2005), *Anni Cinquanta e coccinelle che volano. Video e poetiche della memoria etnografica*, Nardò, Besa.
- Matsuda M.K. (1996), *The Memory of the Modern*, New York and Oxford, Oxford University Press.
- Mead M., Bateson G. (1942), *Balinese Character. A Photographic Analysis*, The New York Academy of Sciences.
- Peirce C.S. (1905), *Collected Papers*, 1905.
- Pinney C. (1992), *The Parallel Histories of Anthropology and Photography*, in Edwards 1992: 74-95.
- Ross Miller T., Mathé B. (1997), *Drawing Shadows to Stone*, in L. Kendall, B. Mathé, T. Ross Miller (eds.), *Drawing Shadows to Stones. The Photography of the Jesup North Pacific Expedition, 1897-1902*, American Museum of Natural History: 19-42.
- Rossi A. (1977), *La ricerca filmica condotta dal Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari*, in ISRE 1977: 85-115.
- Rut Thorisdottir R. (2006), – *Qui suis - je? – Les films des ethnologues au service des populations étudiées*, Paper presentato al Convegno "Du film ethnographique à l'anthropologie visuelle. Bilan, nouvelles technologies, nouveaux terrains, nouveaux langages" (Parigi, 25-27 marzo 2006).
- Stocking G.W. (1985), *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, The University of Wisconsin Press [trad. it. 2000].
- Watt-Cloutier S. (2005), *Inuit and Arctic Perspectives on Global Environmental Issues*, in *The World Bank Environmentally and Socially Sustainable Development Week, Washington DC, March 30, 2005*, disponibile sul sito: <http://www.inuitcircumpolar.com/index.php?ID=290&Lang=En>

esempio, le fotografie di Asahel e Edward Curtis realizzate tra gli indiani Makah e oggi ritornate al Makah Cultural and Research Center. Oppure i film della serie INUIT di Jean Malaurie, patrimonializzati dalle popolazioni native (Rut Thorisdottir 2006), fra i quali il film *L'esquimau polaire, le chasseur* (1968) che descrive le tecniche di pesca e di caccia agli uccelli e alla volpe offrendo così agli Inuit la base documentaria per l'affermazione della caccia come elemento culturale "autentico", necessario a insegnare ai giovani determinati valori e a reinterpretare l'animismo in chiave ambientalista (Watt-Cloutier 2005).

8 - Per fare qualche esempio, nel 1949 viene istituito lo Human Relations Area Files; nel 1952 è fondato il Comité du Film Ethnographique; nel 1956 nasce l'Institut für den Wissenschaftlichen Film a Göttingen; negli anni '60 Annabella Rossi avvia la costituzione di un archivio audiovisivo presso il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.