

**IL MESTIERE  
DELL'ANTROPOLOGO**

*Collana diretta da*

Alessandro Simonicca e Alberto M. Sobrero

ANTROPOLOGIA URBANA  
ANTROPOLOGIA E LETTERATURA  
ANTROPOLOGIA DELL'AMBIENTE  
ERMENEUTICA ANTROPOLOGICA

# IL MESTIERE DELL'ANTROPOLOGO

*Collana diretta da*

Alessandro Simonicca e Alberto M. Sobrero

## ANTROPOLOGIA URBANA

Scarpelli F. (a cura di), *Il rione incompiuto*, 2009

Minicuci M., *Politica e politiche*, 2012

## ERMENEUTICA ANTROPOLOGICA

Simonicca A. (a cura di), *Antropologia dei mondi della scuola*, 2011

Willis P., *Scegliere la fabbrica*, 2012

Marano F., *L'etnografo come artista*, 2013

## ANTROPOLOGIA DELL'AMBIENTE

Trupiano V., *Geni, popolazioni e culture*, 2009

Alliegro E.V., *Il totem nero*, 2012

Reggiani A., *L'Aquila. Una storia interrotta*, 2012

FRANCESCO **MARANO**

# L'ETNOGRAFO COME ARTISTA

INTRECCI FRA  
ANTROPOLOGIA E ARTE

CSU

Il CISU collabora con l'ANVUR  
per la valutazione del sistema universitario e della Ricerca

Tutti i diritti sono riservati.

Questo volume non può essere riprodotto, archiviato o trasmesso, intero o in parte, in qualunque modo (digitale, elettronico, ottico, meccanico o registrato).

Le fotocopie per uso personale del lettore sono consentite nei limiti del 15% di ciascun volume solo dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4 della legge 22 aprile 1941 n. 633 e in base all'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, Confartigianato, CASA, CLAAI, Confcommercio, Confesercenti il 18 dicembre 2000.

Le riproduzioni per uso differente da quello personale, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, necessitano dell'autorizzazione scritta dell'Editore.

ISBN 978-88-7975-573-3

2013 © CISU Centro d'Informazione e Stampa Universitaria  
di Colamartini Enzo s.a.s.

Viale Ippocrate, 97 – 00161 Roma  
Tel. 06491474 – Fax 064450613  
E-mail: [info@cisu.it](mailto:info@cisu.it)  
Internet: [www.cisu.it](http://www.cisu.it)



Altre immagini e video sono disponibili  
sul sito web dell'autore

**[www.francescomarano.info](http://www.francescomarano.info)**

Volume pubblicato con il contributo finanziario del  
Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo:  
Architettura, Ambiente, Patrimoni Culturali  
Università degli Studi della Basilicata

## INDICE

|   |        |
|---|--------|
| <i>Introduzione</i> .....                         | Pag. 9 |
| CAPITOLO PRIMO                                    |        |
| <b>Documentare</b> .....                          | » 15   |
| CAPITOLO SECONDO                                  |        |
| <b>Poetiche della comparazione</b> .....          | » 49   |
| CAPITOLO TERZO                                    |        |
| <b>Osservare e partecipare</b> .....              | » 87   |
| CAPITOLO QUARTO                                   |        |
| <b>Riflessività e appropriazione</b> .....        | » 113  |
| CAPITOLO QUINTO                                   |        |
| <b>Etnografia post-visualista</b> .....           | » 141  |
| CAPITOLO SESTO                                    |        |
| <b>La svolta estetica dell'antropologia</b> ..... | » 199  |
| <i>Bibliografia</i> .....                         | » 239  |



*Dedicato ad  
Angela e Bruno  
che con la loro presenza  
mi riportano sempre  
alle cose essenziali della vita*



## INTRODUZIONE

Le più recenti riflessioni sullo statuto della pratica etnografica hanno aperto vie di dialogo fra l'antropologia e i linguaggi dell'arte, dei nuovi media, della comunicazione, della museografia postmoderna. Questo libro cerca di fornire un quadro dei concetti entrati nella cassetta degli attrezzi dell'antropologo negli ultimi tre decenni e di individuare le relazioni palesi o nascoste soprattutto fra l'etnografia e le poetiche dell'arte contemporanea. Qui non si vogliono soltanto pensare l'arte e l'antropologia come campi autonomi ma spesso contigui e attraversati dalle stesse epistemi culturali; si tenta anche di far emergere una dimensione estetica che riteniamo implicita nell'antropologia, dal fieldwork alla rappresentazione, ma sempre rimossa dai risultati pubblici cui perviene.

Per certi versi questo libro può essere considerato uno studio di antropologia visuale, ma non si può ridurre alla tradizione di questa "sub-disciplina". La rinnovata centralità dello sguardo e della visione in una dimensione polisensoriale, e la rivalutazione dell'osservazione alla luce delle varie *svolte* che l'antropologia ha vissuto in questi anni (pratica, sensoriale, ecologica, topografica) hanno permesso di rafforzare il *paradigma visuale* (Faeta, 2011) e di rileggere il lavoro dell'etnografo e il suo metodo – osservazione partecipante o osservazione della partecipazione che dir si voglia – da una nuova prospettiva, liberando l'antropologia visuale dal ruolo di sub-disciplina per aprire la strada, legittimamente, come mostrano gli studi più recenti, verso il cuore della antropologia *mainstream*: il fieldwork e la produzione della conoscenza etnografica.

L'interesse per il lavoro dell'antropologo sul campo, descrivibile come un fascio di relazioni posizionate in un ambiente/evento formato da corpi, soggetti e oggetti, oltre che da discorsi, permette oggi di lanciare l'antropologia visuale oltre i tradizionali ambiti dello sguardo e del visivo per immaginarla e rifondarla come una vera e propria *fenomenologia dell'etnografia*. Questo certamente significa ricentrare sull'osservazione visiva la pratica etnografica, ma anche riconoscere la complessa articolazione della attività sensoriale presente in ambito della ricerca antropologica e posizionare l'antropologia visuale, fino ad ora considerata un ambito circoscritto dedicato allo studio delle immagini, alle conoscenze connesse alla visione e al lavoro dell'occhio, al centro della disciplina e delle sue problematiche fondamentali.

Questo percorso, che parte da una critica al visualismo e all'oculocentrismo della etnografia visiva, passando dal recupero di una dimensione relazionale ed enattiva (ecologica) corpo-ambiente, finisce per suggerire una etnografia *post-visualista*, riflessiva e critica rispetto al potere dello sguardo (*gaze*) in vista di un suo superamento verso una visione ecologicamente *entangled*, per dirla con Ingold, attenta ai tipi di sguardo presenti nella cultura indagata e alle molteplicità di sguardi possibili che l'antropologo può attivare all'interno di essi.

Come dicevamo all'inizio, una delle idee portanti di questo lavoro è riconoscere come l'antropologia si sia sempre affannata a rimuovere la dimensione estetica che profondamente le appartiene, dal terreno alla comunicazione della conoscenza antropologica. Lo ha fatto in modo evidentissimo alla fine dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento per conquistarsi un posto fra le discipline scientifiche, facendo l'occholino alle scienze naturali e cercando di discostarsi quanto più possibile dalla letteratura di viaggio ed esplorazione e da descrizioni impregnate di soggettività. Più recentemente, con la svolta letteraria e postmoderna è stata rivelata e riconosciuta la natura finzionale e letteraria dell'etnografia, ma ciò è avvenuto più per rifondare le condizioni di oggettività che la disciplina intende comunque soddisfare che per legittimare una volta per tutte la sua dimensione estetica ed artistica. In particolare Geertz, rivendicando la natura semantica dei fatti sociali, pensando alla cultura come insieme di testi, facendo dell'antropologia una pratica ermeneutica, non ha scalfito il potere del logocentrismo etnografico ma, al contrario, ha rafforzato la centralità della scrittura e dell'interpretazione.

I buoni propositi di *Writing Culture* restano ancora inattuati, come ha lamentato lo stesso Marcus, e l'antropologia non-scritturale è rimasta un hobby di pochi e temerari ricercatori che sprecano tempo in opere senza conseguenze per le loro carriere accademiche. Secondo Marcus, stiamo perpetuando i consolidati metodi malinowskiani: «nonostante tutti i diversi popoli, culture, pratiche e luoghi che gli antropologi hanno studiato, la disciplina ha in realtà operato con un solo paradigma o modello di etnografia, quello delle tradizioni di Malinowski e Boas, messo a punto per settant'anni in molteplici varietà di antropologia americana e britannica. Quindi, ironicamente, tutte le critiche all'antropologia, anche quella di *Writing Culture* degli anni Ottanta, hanno lasciato questo modello al suo posto e lo hanno perfino rafforzato» (Marcus, 2002, p. 192). Forse Marcus ha ragione, se si considerano le

etnografie realizzate in questi ultimi trenta anni. Nulla è cambiato, l'appello dei più audaci studiosi di *Writing Culture*, di Tyler per esempio, è rimasto lettera morta e le rappresentazioni etnografiche sono congelate in generi standardizzati, sebbene la riflessione post-strutturalfunzionalista abbia "vivisezionato" i meccanismi della produzione di conoscenza aprendo la strada a possibili sperimentazioni.

È con la pubblicazione dei diari di Malinowski, nel 1969, che la soggettività entra sulla scena del fieldwork e della rappresentazione. Si trascinerà dietro l'attenzione per i sensi e le emozioni e una serie di riflessioni che produrranno strumenti teorici ora del tutto acquisiti nel quadro contemporaneo (riflessività, posizionamento, per fare soltanto due esempi). La natura soggettiva e finzionale dell'antropologia gettava un ponte fra arte e antropologia, avvicinando l'artista e l'antropologo, entrambi autori di opere guidate dalla soggettività. Un altro spazio in cui l'antropologia ha incontrato l'arte è il terreno comune delle tecnologie, soprattutto quelle audiovisive: artisti e antropologi hanno, dagli anni Sessanta, utilizzato con entusiasmo gli strumenti di videoregistrazione condividendo, seppure con diverse finalità, la pratica della documentazione. Ma anche il riconoscimento della natura politica dell'antropologia, e insieme la necessità di una antropologia militante, da Ernesto de Martino a Nancy Scheper-Hugues, hanno avvicinato l'antropologia a quell'arte contemporanea che si è posta fra i principali obiettivi la critica culturale e sociale, il farsi specchio ironico del mondo, la denuncia sociale, la de-ideologizzazione delle pratiche culturali abitudinarie, la restituzione dei risultati. A questo dialogo deve aver certo contribuito la popolarizzazione del metodo etnografico principe, l'osservazione partecipante, adottato da discipline come la sociologia, il marketing, la pedagogia, gli studi sui media, diventando anche una modalità di produzione artistica.

Un obiettivo non secondario di questo lavoro è quello di contestualizzare alcuni concetti dell'antropologia all'interno di epistemi culturali più ampie cercando connessioni con le altre arti, soprattutto con il cinema e l'arte contemporanea. E mostreremo come l'arte contemporanea talvolta abbia enfatizzato alcuni aspetti degli approcci metodologici familiari agli antropologi costringendo questi ultimi a porsi domande sulla partecipazione, il dialogo, la mimesi, l'empatia.

Nel primo capitolo, la pratica della documentazione viene letta come una eccezionale risorsa per la produzione estetica ed artistica,

dalle *Wunderkammern* all'esposizione on line *Fino ad esaurimento scorte. Oggetti obsoleti del contemporaneo* progettata dall'Istituto dei Musei Comunali di Sant'Arcangelo di Romagna. La documentazione ha nell'archivio il suo "naturale" prolungamento e l'arte contemporanea ha colto in queste procedure e questi luoghi un fondamento estetico proveniente dalla serialità delle pratiche e dei moduli logico-estetici che ne risultano.

Nel secondo capitolo, nelle logiche fondative del montaggio cinematografico vengono individuate forti analogie con la comparazione, con la dialettica e la produzione dei dualismi delineando una episteme comune caratterizzante la modernità. Dei testi fondamentali di Frazer e Malinowski viene messa in rilievo la dimensione estetica come effetto della comparazione nel primo caso e come risultato dell'introduzione della soggettività e dell'esperienza nel secondo.

Nel terzo capitolo, l'osservazione partecipante viene analizzata come un metodo teso a introdurre esperienza e soggettività nella ricerca sul campo e si mostrano alcuni esempi di reinterpretazione del binomio osservazione-partecipazione da parte di alcuni artisti contemporanei che nella loro poetica hanno enfatizzato le potenzialità, le contraddizioni e la presenza del corpo come strumento di produzione di conoscenza.

La riflessività, categoria paradigmatica della antropologia attuale e della contemporaneità in genere, e le sue relazioni con l'appropriazione sono l'argomento del quarto capitolo. Essa viene ripensata come appropriazione consapevole e critica di una alterità culturale, nel quadro di un *etnocentrismo critico* che richiede un ampliamento delle proprie categorie per poter comprendere l'Altro, per includerlo nel proprio orizzonte umano. Dall'altro versante, l'appropriazione, un concetto particolarmente utilizzato per descrivere i rapporti fra arte, antropologia e alterità, viene osservata come una pratica che, fra le diverse modalità attuative, utilizza il corpo per conoscere l'Altro attraverso l'imitazione e l'acquisizione temporanea di disposizioni culturali che, compiute consapevolmente, implicano un certo grado di riflessività. Insieme, riflessività e appropriazione, dal fieldwork alla rappresentazione, integrano l'etica in una contemporanea estetica della riflessività che ha origini nello straniamento brechtiano e apre al piacere del metatesto.

Il corpo è venuto esplicitamente alla ribalta negli anni Novanta, rimodulando le pratiche dell'etnografia sui concetti di *habitus* e *incorporazione*. Il quinto capitolo riconsidera l'etnografia alla luce di questo strumento che l'antropologo ha sempre avuto a disposizione e che ha sempre occultato in nome di quella epistemologia della distanza di stampo positivista. Una riconsiderazione del corpo all'interno della pratica etnografica, alla luce della svolta ecologica e di tutta la produzione concettuale che ruota intorno alla riflessione sul luogo, il paesaggio, il *placemaking*, ecc. – percepita come la *svolta topografica* all'interno dell'antropologia (Hastrup, 2005) – ha prodotto una rivitalizzazione dell'osservazione partecipante e una rivalutazione del cinema d'osservazione, inducendo a ripensare l'etnografia visiva, anche in funzione della svolta sensoriale e delle critiche all'oculocentrismo, come una etnografia *post-visualista* e, in quanto riflessione sulla produzione del senso, come fenomenologia del fieldwork e dell'etnografia come pratica esperta.

Il sesto capitolo, sulla base delle riflessioni condotte nei capitoli precedenti intende dimostrare come una etnografia sperimentale, multimediale, interattiva e tridimensionale, basata su un approccio *ecologico*, *emplaced* (Casey, 1996; Howes, 2005) e *entangled* (Ingold, 2008), sia una conseguenza della riflessione condotta dagli ultimi decenni del secolo scorso e diventi una scelta possibile se si vuole andare oltre la scrittura e utilizzare le opportunità offerte dagli altri media per comunicare in modo articolato la complessità dell'esperienza etnografica e della conoscenza prodotta, se si vuole restituire in modo denso la dimensione estetica del fieldwork post-malinowskiano, il nodo di significanti e relazioni in cui l'antropologo si "aggroviglia".

Infine un percorso di lettura parallelo e lievemente defilato è possibile cogliere nel corso del volume: una implicita storia dei rapporti fra antropologia e arte – intesa quest'ultima come pratica artistica occidentale e non come artefatti – che parte dalle origini della disciplina fino ai giorni attuali. Si tratta di una ricostruzione necessariamente incompleta, perché frutto di scelte che vogliono essere solo esemplificative di poetiche o questioni metodologiche e che non possono essere esaustive in un momento come questo, ricco di produzioni dialoganti con l'etnografia.

Da una lettura storica dei rapporti fra antropologia e arte, mi sembra di poter individuare quattro fasi. Sinteticamente, la prima può es-

sere indicata nella collaborazione fra artisti e antropologi per la rappresentazione visiva delle altre culture, così come si è realizzata alla fine dell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento. In quegli anni, gli antropologi, come gli esploratori e i viaggiatori, spesso si avvalevano di disegnatori ai quali, sul campo o tornati in patria, affidavano la rappresentazione fedele dei fenomeni osservati, e poi toccava agli incisori realizzare materialmente le immagini finali. Oppure gli studiosi si facevano affiancare da fotografi – i nuovi artisti del primo Novecento – come nel caso di Darwin e Duchenne.

La seconda fase, dalla fine dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento, è contrassegnata da un interesse parallelo per le culture etnologiche; così come l'antropologia studia le società "primitive" e colleziona manufatti ad ampio raggio per riempire i musei occidentali e produrre un modello che evolucionisticamente tende a dimostrare l'unità psichica del genere umano, così l'arte primitivista si appropria di stili visivi africani e orientali inseguendo l'ideale di un'arte universale che ha le sue origini oltre il Mediterraneo, lontano dal progresso e dall'industrializzazione (Messina, 1993).

Il terzo periodo, databile intorno agli anni Sessanta-Settanta, vede l'arte interessarsi alle categorie tradizionalmente antropologiche e alle pratiche etnografiche, in parte sulla base di una immagine stereotipata di queste discipline in buona parte veicolata dal museo, luogo dove l'antropologia principalmente esercita le sue funzioni pubbliche e divulgative, in parte per la funzione di critica sociale svolta dall'antropologia in quegli anni, soprattutto da una prospettiva materialista e marxista.

Infine la contemporaneità, che vede l'antropologia oscillare fra la ricerca di un dialogo che possa incrementare la creatività delle sue pratiche e la perseveranza nel trattare le pratiche artistiche contemporanee come oggetto di studio, un nuovo campo di ricerca nel quale applicare i tradizionali metodi dell'antropologia dell'arte. Sull'altro versante, l'arte contemporanea *site-specific* trova nella dimensione antropologica dei luoghi e nell'approccio etnografico come interessante modalità di relazione con gli altri, i fondamenti per muoversi all'interno di quegli ambiti definiti come arte.

## CAPITOLO PRIMO

### Documentare

La raccolta dei “dati” etnografici è stata per lungo tempo la principale attività dell’antropologo e dello studioso in generale che con taccuini, disegni, mappe ed appunti, e poi oggetti, manufatti in genere, fotografie, e non in ultimo i questionari secondo le regole di *Notes and Queries* hanno costituito il materiale che forniva le informazioni con le quali esercitare il metodo comparativo e scrivere le etnografie. Il collezionismo etnografico, prima ancora che funzionale all’analisi antropologica, soddisfaceva quel bisogno di conservare le tracce di culture del mondo in via di sparizione. Con la denominazione di *salvage anthropology* o di *urgent anthropology*, alla fine dell’Ottocento, istituzioni museali finanziarono missioni di ricerca dirette a collezionare materiali etnografici presso società in rapidissima trasformazione a causa dell’opera catechizzante dei missionari e dei mutamenti sociali prodotti dal colonialismo. Le stesse ricerche di Malinowski e Radcliffe-Brown cominciarono nello spirito della *salvage anthropology* (Van Bremen, Shimizu, 1999, p. 121). Più che vedere fotografia e cinema come strumenti al servizio della *salvage anthropology*, possiamo immaginare che la stessa antropologia d’urgenza sia stata un prodotto delle nuove tecnologie di riproduzione della realtà: sono la fotografia e il cinema a permettere di immaginare la possibilità di documentare e “salvare” le culture dalla loro sparizione, inventando così l’*urgent anthropology*. Le danze rituali degli aborigeni australiani e degli indigeni delle isole dello Stretto di Torres, filmate rispettivamente da Baldwin Spencer e da Alfred Cort Haddon, furono ricostruite su richiesta degli studiosi, perché trattandosi di cerimonie religiose “primitive” ne era stata vietata l’esecuzione da parte dei catechizzatori cristiani presenti nell’area.

La documentazione delle culture non era dunque un’operazione scientificamente neutra e politicamente neutrale, dal momento che si svolgeva in un preciso contesto storico e coloniale, attraversato dagli sguardi e dal controllo del potere politico e religioso occidentale. L’informazione assunta dall’antropologo veniva decontestualizzata e iscritta in un nuovo contesto. E questo trasferimento di contesto, che produce senso caricando il “dato” di un significato coerente con la prospettiva adottata dall’antropologo, si inserisce in un discorso

segnato dal tipo di relazione intercorrente fra i soggetti studiati e lo studioso. E poi gli oggetti, ad esempio, prelevati «dai loro dai loro originali contesti spaziotemporali per essere ricontestualizzati in altri che possono o meno tentare di ricrearli, il significato delle forme materiali preservate nei musei finisce sempre per essere acutamente problematico» (Stocking, 2000, p. 34-35).

Prima ancora che l'antropologia si fondasse come disciplina scientifica, i manufatti etnologici, nella loro singolarità e esoticità, furono per primi raccolti e collezionati per essere esposti nelle *Wunderkammern* (stanze delle meraviglie) e nei *Kuriositätenkabinett* (gabinetti delle curiosità) a scopo scientifico, ma anche per testimoniare la "conoscenza del mondo" e la vastità di interessi del loro proprietario, nonché la varietà delle forme naturali e culturali presenti sul globo terrestre.



Frontespizio del libro di Ferrante Imperato *Dell'Historia Naturale libri XXVIIIe* (Napoli, 1599, Venezia, 1672).

«Le spedizioni di ritorno dai paesi lontani apportano infatti non solo merci altamente vantaggiose ma anche tutto un nuovo sapere, e dei nuovi semiofori: stoffe, oreficerie, porcellane, abiti di piume, ‘idoli’, ‘feticci’, esemplari della flora e della fauna, conchiglie, pietre affluiscono così negli studi dei principi e i quelli dei dotti [...] Tutti questi oggetti, qualunque ne fosse lo status originale, divengono in Europa dei semiofori, in quanto raccolti non per il loro valore d’uso ma a causa del loro significato, come rappresentanti dell’invisibile: paesi esotici, società differenti, altri climi» (Pomian, 1978, p. 355, cit. in Ciminelli, 2008, p. 19).

Le *Wunderkammern* furono un esempio di intreccio fra arte e scienza, e viceversa; e in ogni caso la scienza, in questo caso definibile come accumulazione di conoscenze, si presentava con un inequivocabile impatto estetico, tanto che il “museo” bolognese di Ulisse Aldrovandi (1522-1605) veniva descritto in un poema come «un luogo per l’evocazione simultanea di arte e natura» (Hooper-Greenhill, 1992, p. 123). E anche nel museo di Antonio Giganti (1535-1598), esemplari della natura e artefatti umani si mescolavano, biblioteca e museo si sovrapponevano, alla ricerca di una armonia visiva e di somiglianze fra gli oggetti (Hooper-Greenhill, 1992, p. 124).

Queste collezioni, fra *naturalia* e *artificialia*, dovevano allo stesso tempo soddisfare esigenze scientifiche, di tipo classificatorio, e procurare sensazioni nello spettatore che le osservava. Peraltro gli oggetti erano esposti quasi invitando a un contatto fisico con coloro che si aggiravano nell’ambiente, e dunque nell’insieme si intendeva raggiungere un certo effetto di ordine armonico e sensoriale.

Questa armonia dell’esposizione è stata letta da Laurencich-Minnelli (1985) come una simmetria che poteva svilupparsi secondo due sistemi, «il primo – scrive Hooper-Greenhill – riguardava gli elementi individuali, che sono sistemati secondo una microsimmertia alternata. Elementi simili non erano mai esposti insieme, ma erano sempre inframmezzati da altri oggetti diversi. Il secondo sistema, macrosimmertia ripetitiva, consisteva in oggetti raggruppati per tema. I componenti che si alternavano nella sistemazione microsimmertica frequentemente formano due serie ognuna con una omogeneità interna. Una delle serie è invariabilmente di materiale naturale. L’esempio dato descrive una fila orizzontale di torpedini e stelle marine che si ripetono. Le rego-

le di luogo e immagine qui sembrano essere all'opera, articolando le relazioni di somiglianza e simpatia che sono caratteristiche dell'episteme del Rinascimento. Le stelle sono riflesse nei volti degli uomini attraverso l'analogia (Foucault, 1970, p. 22) e ritratti e stelle marine, mentre anche ricordano all'osservatore dell'universale *convenientia* che ci sono tante stelle nel cielo quanti pesci nel mare (*ibidem*, p. 18). Il "museo" di Giganti può ben essere configurato da una delle strutture di conoscenza del Rinascimento. Nel "museo" di Aldrovandi, un esame dell'indice degli oggetti naturali mostra che la collezione non era ordinata secondo i principi comparativi o funzionalisti. Elementi correlati sono raramente catalogati insieme, e dove lo sono, essi hanno una numerazione irregolare piuttosto che consecutiva come se fossero stati esposti secondo l'idea della microsimmertia alternata, come nel "museo" di Giganti. È probabile che i principi di corrispondenza siano stati usati per ordinare le cose all'interno di sequenze relazionali visibili che insieme dimostrano e costituiscono i significati di quelle cose» (Hooper-Greenhill, 1992, p. 124).

Non solo *Wunderkammer* e *Kuriositätenkabinett* costituirono la prima forma del museo ma, secondo Anna Munster, rappresentano oggi un modello «per le contemporanee esposizioni virtuali all'interno dei musei e degli spazi artistici sperimentali. Qui un concetto di meraviglia che richiama sia le passioni barocche che i gabinetti di curiosità gioca un importante ruolo estetico. Nel design e nella visualizzazione di questi spazi, gli oggetti estetici, i frammenti testuali e la presenza digitale di altri, sono in modo diverso vicini al fruitore o allo spettatore coinvolto. Essi forniscono gli strumenti sia per navigare che per vagabondare attraverso le informazioni, coniugando tutto il tempo speso in questa attività con sentimenti di sorpresa, curiosità, irritazione e finanche di vertigine» (Munster, 2006, p. 12). Secondo Munster, è soprattutto il museo che nell'uso delle nuove tecnologie si richiama alle prime collezioni ed esposizioni di storia naturale: «l'estetica dell'informazione dei nuovi media riconduce a una estetica barocca della natura ripiegata nell'artificio e della leziosaggine visiva intrecciata con il mondo materiale. Sia i musei che gli artisti avevano usato le potenzialità relazionali dei *new media* per evocare la cultura museale pre-illuminista. Con una iniziativa della sezione on line e *new media* dello Smithsonian Institute, la *Smithsonian without Walls*, fu lancia-

to nel 1998 un prototipo di esposizione on line dal titolo *Revealing Things*. Concentrandosi sulla presentazione di immagini digitalizzate di oggetti della quotidianità provenienti dalle collezioni dello Smithsonian – apparecchi televisivi con design di differenti periodi del secolo XX o jeans rattoppati, per esempio – il sito on line raccoglie insieme frammenti aneddotici, conoscenza storica e immagini in un solo piano visivo [...] La differenza fra l'esposizione on line di tali informazioni e lo stesso tipo di informazioni in un ambiente museale fisico, non tende a distinguere fra l'informazione dematerializzata e l'artefatto materiale» (Munster, 2006, p. 57-58).

Nello stesso spirito si è svolta l'installazione *Pockets full of memories* di Georges Legrady.<sup>1</sup> Esposta per la prima volta al *Centre Pompidou* dal 3 aprile al 10 settembre 2001, fu visitata da 20.000 persone che contribuirono con 3.000 oggetti. L'installazione, interattiva, richiedeva al visitatore di svuotare le tasche e scannerizzare qualcuno degli oggetti posseduti per inserirli in un database (Munster, 2006, p. 58). L'efficacia visiva è comunque inequivocabile, la casella nella quale l'oggetto è conservato suggerisce una idea di singolarità, l'oggetto si rinchioda nel suo valore metonimico, come parte di quel tutto evocato e non rivelabile che è la vita di una persona. Il lavoro di auto-documentazione, che costituisce il risultato finale della installazione, entra qui in secondo piano rispetto al coinvolgimento del visitatore come parte attiva del processo di documentazione, una modalità molto frequente nell'arte contemporanea attuale, che sposta la nostra attenzione su concetti e problematiche trattate nei capitoli successivi.

La serie di contenitori che costituiscono l'opera di Legrady si basa sulla griglia comparativa quale modello visivo ormai consolidato capace di produrre effetto-scienza sulla base di una radicata cultura positivista visualizzata in tabelle sinottiche, griglie antropometriche, schemi, mappe, bacheche, cataloghi. Per il metodo positivista, documentare è solo la prima fase di un processo che comprende anche la classificazione e la descrizione analitica, e dunque gli oggetti documentati e le modalità della documentazione sono funzionali alla comparazione. L'effetto-scienza fornito dall'inserimento degli oggetti in griglie di qualsiasi tipo è evidente: oggetti diversi inseriti in una griglia

<sup>1</sup> Immagine disponibile alla url: <http://incident.net/users/gregory/wordpress/10-avm33101-9-10-11-2006/georges-legrady-pockets-full-of-memories-ii-2003-2006/>.

lasciano immaginare una relazione fra di essi, l'appartenenza ad una classe, la condivisione di caratteristiche. Tutti elementi, questi – griglie, tabelle, schemi, ecc. – che oltre a un effetto-scienza producono un evidente effetto-arte proveniente dalla loro modularità e dal contrasto con i vitalistici materiali biografici – memento, documenti e oggetti personali – che vi sono collocati, come pure dall'opposizione fra una struttura nomotetizzante e deindividualizzante e la forza della soggettività evocata dall'elemento biografico. È ciò che accade anche con le pratiche artistiche centrate sulla mappatura come documentazione dello spazio e dei luoghi. Fra le molteplici poetiche della rappresentazione dello spazio (cfr. Pignatti, 2011), le mappe diventano esteticamente pregnanti ed efficaci quando mettono in dissonanza la *ragione cartografica* (Farinelli, 2009) e la soggettività, la narrazione dell'esperienza dei luoghi e la catalogazione per esercitare un controllo; quando vogliono descrivere “psicogeografie” più che rappresentazioni oggettive del territorio; oppure quando vogliono essere disorientanti *dérives* più che percorsi predeterminati.<sup>2</sup>

Il rapporto fra arte e antropologia è nato all'insegna di una immagine dell'antropologia veicolata dai musei positivisti che catalogavano ed esponevano reperti in vetrine e basata su temi di ricerca ritenuti “tipici” di questa disciplina: il rito, la cultura materiale, il fascino per gli aspetti più esotici di una cultura. Questa ricerca dell'antropologia da parte degli artisti nasce negli anni Settanta e vede fra i protagonisti Joseph Kosuth, Helen Mayer Harrison, Newton Harrison (*vedi* l'opera *The Lagoon Cycle*), Robert Hunter, Lucy Lippard (*Six Years*) e Jack Burnham (*Great Western Salt Works*). Charles Green ricorda che il saggio di Kosuth dal titolo “(Notes) On an ‘Anthropologized’ Art” (1974): «fu scritto durante un periodo di transizione nel pensiero di Kosuth, nel momento in cui si stava interessando, stimolato dai suoi insegnanti, fra

<sup>2</sup> «In *Description raisonnée de Paris (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyage)* di Jacques Fillion e in *Formulaire pour un urbanisme nouveau* di Gilles Ivain compare per la prima volta il termine *dérive*, intorno alla metà degli anni Cinquanta. Il termine mutuato dalla pratica nautica indica una passeggiata senza un itinerario preciso alla ricerca di effetti ludici e disorientanti [...] Nella *dérive* vi sono alcune regole prestabilite da rispettare, l'individuazione dello spazio da attraversare, la durata dell'azione, la quantità delle persone coinvolte, sempre divise in gruppi, visto che devono poi confrontarsi fra loro» (Pignatti, 2011, p. 29).

i quali Stanley Diamond, alle “scienze molli”, in particolare ai nuovi metodi usati in antropologia come metodologie per la pratica artistica. Kosuth ha studiato antropologia e visitato le Isole Trobriand e l’Australia in un viaggio dei primi anni Settanta nel quale riprendeva come turista i viaggi dei primi antropologi» (Green, 2001, p. 17). Ma che cosa significava *antropologia* per questi artisti? Come si configurava la relazione con le pratiche etnografiche? Secondo Green, «si possono rilevare due connotazioni del termine “antropologia”: la prima si riferisce all’uso da parte degli artisti di tecniche e metodi antropologici di esposizione museale per creare somiglianze morfologiche di oggetti diversi come un trofeo (estetici *Wunderkammer* o “gabinetti di curiosità”); la seconda si riferisce all’arte che introduce se stessa in “tempo reale” in una dimensione sociologica. Joseph Beuys fu, per esempio, criticato per la prima e specialmente per la sua presunta inconsapevolezza per le sue connotazioni da critici come Benjamin Buchloch» (Green, 2001, p. 212, n. 8).

Recentemente Sara Fontana ha ricostruito l’*arte antropologica* italiana degli anni Settanta, rappresentata da autori come Claudio Costa, Antonio Paradiso, Armando Marrocco, Michele Zaza. La rivendicazione di una poetica antropologica, per esempio da parte di Paradiso, si fondò sull’interesse per i problemi dell’uomo e per l’utilizzo di modelli visivi che richiamavano le pratiche di documentazione e classificazione dell’antropologia, dell’archeologia, della paleoantropologia. I *contenitori scientifici*, i film e le opere sulle tarantate, ma anche i pannelli documentativi delle performance – come quella di *Toro e Mucca Meccanica* alla biennale di Venezia del 1978 – o di pratiche culturali come quella del tarantismo, denominate *sculture antropologiche*, derivano dalla consapevolezza che la documentazione è il momento conclusivo di un processo che mette l’azione al centro del fare artistico. È passato invece inosservato il fatto che l’arte antropologica di Paradiso, come quella di Kosuth, fosse filtrata dall’esperienza turistica di siti di interesse archeologico e antropologico durante la quale l’artista raccoglieva i materiali con cui poi successivamente avrebbe costruito i suoi *contenitori*. Contro il “sistema”, contro l’arte “artificiale”, Paradiso dirige il suo sguardo sulle azioni che gli uomini compiono per addomesticare la natura, rivolgendosi in particolare alle culture esotiche e arcaiche: «Al sistema si oppone un fare umano, che è radicato nei gruppi etnologici desueti.

Il richiamo a ideologie del passato, difficilmente analizzabili, porta ad osservare la fine di queste culture» (Paradiso, 1974).



Antonio Paradiso, *Contenitore scientifico*, 1974.

Anche il tarantismo rappresenta un esempio millenario di agire umano in via di estinzione nella società dei consumi. Per Paradiso l'arte aiuta a mettersi in salvo dal disastro imminente, e tutta l'opera umana prodotta nel corso dei millenni in continuità col presente può essere considerata arte. Come Matera, la città dei Sassi, esempio di cultura non contaminata dalla modernità: «Ho fatto questo lavoro sulla cultura dei contadini dei sassi di Matera, che è bloccata, monolitica, monolocale come il loro abitacolo, la caverna e il loro pensiero sulla terra e la natura. Questa cultura è rimasta invincibile col passaggio di tutte le civiltà nel tempo, non è basata sulla ricchezza, ma sui cicli naturali. Così già dal paleolitico si è costituito un gruppo umano nella zona di Matera

ed è cominciata la prima violenza alla natura da parte dell'uomo, che non riusciva a vincerla. L'esperienza ereditaria, il culto della madre terra, la disposizione a sfruttamento sociale moltiplicato, ha fatto dei sassi di Matera una città che ha fermato il tempo. È molto evidente il fare di questo gruppo etnico che non ha niente in comune con la città e l'uomo moderno» (Paradiso, 1974).



Antonio Paradiso, *Tarantati*, tela emulsionata, 80 × 60 cm, 1974.

L'“antropologia” di questi artisti è un'operazione nostalgica di recupero di un mondo che sta per essere definitivamente sostituito dalle ideologie, dai “miti d'oggi”, dal consumismo. Nel catalogo della mostra tenutasi al Parco Scultura La Palomba nel 2003 a Matera, viene riportato un intervento di Enrico Pedrini nel quale si legge: «La società non più ancorata alla sua reale natura antropologica, si va strutturando e stratifi-

cando in apparati mitologici e sostanze mitiche in continua competitività tra loro. Il reale astratto ha sostituito il reale naturale, l'ideologia e il reale storico religioso, la filosofia il reale esistenziale ontologico e teologico, l'arte il reale mitico-simbolico-ritico, mentre l'apparato scientifico ha codificato lo studio della natura e ne avanza tecnologie. Avendo preso coscienza di questi problemi, alcuni artisti in questi ultimi anni hanno spinto le loro ricerche nel campo dell'antropologia. Il loro lavoro punta su un recupero di società secondarie a struttura linearmente stratificata, rivisitando i rapporti, le connessioni e gli interscambi con la natura, l'ambiente e gli oggetti. La loro ricerca non si riferisce alla catalogazione, esposizione, raffronto di reperti del passato, né alla sovrapposizione di una cultura sull'altra, e neppure accaparramento di attrezzi simbolici-rappresentativi di impronta antropologica, ma diventa denuncia violenta dello stato attuale di totale mitizzazione del reale astratto. Non è la scienza che entra nel campo dell'arte, ma l'arte che diventa pensiero, che si obiettivizza attraverso codici testuali di cattura di oggetti e documenti naturali, rappresentati nel loro originario rapporto di oggetti-gestualità-funzione. Attraverso la rappresentazione ricostruttiva o filmica degli oggetti e delle strutture del passato, si vuole far riaffiorare tutto il sistema di gesti e di significato che da secoli ha legato attraverso schemi affettivi l'umano all'inumano [...] Gli oggetti, i riti, i miti, i costumi della cultura contadina e le sculture atemporali di una natura che non cambia, assumono un tono di denuncia vibrata contro la presente società che tutto ha coperto, snaturato, disgregato» (Costa, Paradiso, 1974, p. 11-12). In questo brano, quando prende le distanze dalla documentazione, Pedrini si riferisce a Claudio Costa che realizza il *Museo attivo* con un dichiarato rovesciamento del *ready-made* duchampiano – lì l'oggetto veniva decontestualizzato e ricollocato, qui il museo viene costruito intorno all'oggetto fotografato nel suo abituale luogo di residenza, per rispettarne il senso sacro del suo ancestrale rapporto con l'uomo, l'essere ancora che protegge dai venti delle ideologie transitorie, quello che Pedrini chiama «il reale astratto». Costa, con una poetica che oggi diremmo *site-specific*, riportando gli oggetti ai loro contesti originari,<sup>3</sup> de-oggettualizza

<sup>3</sup> «Il mio intervento artistico, infatti, è stato di dire che l'oggetto va visto nella sua funzione e che è inamovibile dal suo luogo di appartenenza. Questo è il contrario di ciò che ha fatto Duchamp, che ha preso un oggetto e lo ha portato al museo, dicendo con questo gesto: io prendo questo oggetto (l'orinatoio, lo scolabottiglie) e nel momento in cui io artista lo metto nel museo, questo oggetto diventa oggetto d'arte.

l'operazione artistica che così viene segnata da un approccio tanto concettuale – dall'oggetto come forma al significato, dalla forma alla funzione e quindi al contesto d'uso – quanto di estensione della *materia* trattata – dall'oggetto all'intero luogo in cui vive/è vissuto – in modo da suscitare l'interesse del fruitore sulla antropologia dell'oggetto e sulla differenza culturale, sollecitandolo anche a riflettere sul ruolo della galleria, su cosa è l'arte (in fondo le stesse questioni aperte dal ready-made duchampiano), suggerendo scenari estetici più aperti e articolati nei quali l'oggetto viene restituito al suo mondo sensoriale facendo sì che l'intero ambiente si trasformi in "opera", in sintonia con le poetiche eco-museali dove l'operazione di patrimonializzazione riguarda un intero contesto nel quale oggetti e pratiche sono interlacciati e non separabili.



Claudio Costa, *Nella terra degli aborigeni*, 1977.<sup>4</sup>

Io ho effettuato una sorta di ribaltamento, e ho detto: l'oggetto va lasciato dov'è ed è il museo che deve andare incontro all'oggetto. In più l'operazione è consistita nella catalogazione di tutto ciò che era in quella casa, dalle lamette da barba del padre alle stranissime ragnatele» (Paradiso, 1980, p. 26).

<sup>4</sup> Fonte dell'immagine: [http://www.artxworld.com/recensioni\\_arte.aspx?opera=e7656e04-e027-46e5-a08a-f7c735c36ace](http://www.artxworld.com/recensioni_arte.aspx?opera=e7656e04-e027-46e5-a08a-f7c735c36ace)

Antonio Paradiso recupera e usa gli oggetti per il loro significato di traccia umana e culturale, definendoli «oggetti di *usura umana*» (Paradiso, 1980, p. 28). Ma, con una operazione molto differente da quella messa in atto da Costa, porta duchampianamente l'attenzione su di essi esibendoli come oggetti d'arte. Esplicitamente la catalogazione viene proposta come poetica e pratica artistica, modalità di passaggio dalla realtà all'arte. Catalogare significa decontestualizzare, incorniciare e tale è l'intenzione poetica che regge anche il lavoro sulle cave di tufo, oggetti non musealizzabili né espongibili in una galleria a causa delle loro dimensioni: «Il passo così è stato breve dalla catalogazione di oggetti alla catalogazione delle cave di tufo. Ho fatto un libro con Toselli di fotografie delle tufaie [...] Riportavo questi spazi antropologici dove l'uomo ha sofferto, pianto e riso per centinaia di anni [...] La storia dell'antropologia a me interessa in quanto fatto di osservazione. Perché lo scienziato cataloga tutto. A me non interessa catalogare, io mi servo delle sue catalogazioni per poter fare il mio lavoro».



Copertina della rivista *Documents*, n. 1, 1929.

Ispirata allo stesso modello, sembra essere l'esposizione on line *Fino ad esaurimento scorte. Oggetti obsoleti del contemporaneo* progettata dall'Istituto dei Musei Comunali di Sant'Arcangelo di Romagna.<sup>5</sup> Sul sito web il visitatore ha la possibilità di visionare immagini di strumenti e oggetti obsoleti (floppy disk, telefoni a gettoni, mangianastri, ecc.) e di poter inserire un commento.

Lasciando per il momento da parte l'interazione richiesta al visitatore, questi esempi di pratiche artistiche contemporanee ispirate all'etnografia e alla museografia mettono in eviden-

<sup>5</sup> <http://www.oggettiobsoleti.com/>.

za come il concetto di classificazione si intrecci con quello di documentazione e come la classificazione assuma facilmente una connotazione visiva, mentre la documentazione rinvia alla materialità del documento prodotto. In altre parole i documenti sono trattati come oggetti e come tali sono visualizzabili. In secondo luogo la loro quantità richiede una classificazione e questa operazione si dispiega visivamente sugli assi cartesiani.

Che l'antropologia offrisse, con le sue pratiche della documentazione e dell'archivio, un modello di poetica era già chiaro ai fondatori della rivista *Documents*, pubblicata in quindici numeri fra il 1929 e il 1930, che nell'impianto si richiamavano alle schede di archivio, al catalogo, ma nell'intento generale mirarono a una critica dei rigidi confini disciplinari – e delle logiche dualistiche del sapere – soprattutto di quelle discipline citate nel sottotitolo della rivista: *doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*. Archivio e documentazione diventavano, nel progetto della rivista, metafore di una conoscenza prodotta attraverso categorie formali e classificazioni, luoghi asfissianti per l'esistenza e per i suoi vitali impulsi all'erotismo e alla morte, per la ricerca del limite e della trasgressione. Così, in quegli anni *Documents* diventa un momento di forte dialogo fra la scienza e l'arte, in un clima culturale che particolarmente in Francia, come osserva James Clifford, vede le scienze in perpetuo contatto con i mondi dell'arte (Clifford, 1993, p. 144).<sup>6</sup> *Documents* non può essere catalogato come uno dei tanti casi di *appropriazione* dell'Altro (il primitivo, l'esotico) da parte dell'Occidente; al contrario la postura teorica della rivista si richiamava all'ironia e al relativismo, alla contamina-

<sup>6</sup> Recentemente Arnd Schneider ha posto all'attenzione anche l'attività della rivista messicana *Mexican Folkways* (1925-1937), sorta nel clima *indigenista* postrivoluzionario. La rivista, scrive Schneider, «metteva insieme un gruppo di famosi artisti, scrittori, curatori e antropologi, lavoranti in e sul Messico, fra i quali il muralista Diego Rivera, la fotografa Tina Modotti, l'antropologo Robert Redfield e sua moglie Margaret Park Redfield, Anita Brenner (che aveva svolto il suo PhD sotto la supervisione di Franz Boas), Manuel Gamio (che aveva studiato anch'egli con Boas e aveva avuto ruoli importanti nella archeologia e antropologia messicana), il curatore di mostre e scrittore di arte René d'Harnoncourt (che aveva organizzato una famosa esposizione itinerante di arte messicana negli Stati Uniti nel 1930, e successivamente fu direttore del Museum of Modern Art di New York dal 1948 al 1968), l'antropologa Elsie Clews Parsons e lo scrittore Carleton Beals, come pure suo fratello antropologo Ralph Beals» (Schneider, 2011, p. 123).

zione, alla messa in discussione delle categorie occidentali, alla defamiliarizzazione dei nostri luoghi comuni. Scrive Clifford: «il relativismo estremo, e persino il nichilismo latente nell'approccio etnografico non restò lettera morta per i radicali collaboratori di *Documents*. La loro visione della cultura non esibiva concetti di struttura organica, integrazione funzionale, totalità o continuità storica. La loro concezione della cultura, senza indebiti anacronismi, può dirsi semiotica. La realtà culturale era composta di codici artificiali, identità ideologiche e oggetti suscettibili di ricombinazioni e accostamenti inventivi: l'ombrello e la macchina da cucire di Lautréamont, un violino e un paio di mani che battono ritmicamente il suolo africano» (Clifford, 1993, p. 159). Per quanto la rivista fosse «una sorta di esposizione etnografica di immagini, testi, oggetti, etichette, un divertito museo che raccoglie e, nello stesso tempo, riclassifica i suoi esemplari», lo stesso museo del Trocadéro «prima del 1930 era [...] era un bazar di esoticità [...] Poiché la collezione mancava di una visione scientifica e pedagogica aggiornata, il disordine in cui versava il museo ne faceva un luogo dove si poteva andare per trovare curiosità, oggetti feticizzati [...] la mancanza di una coerente contestualizzazione scientifica favoriva l'apprezzamento degli oggetti come opere d'arte isolate anziché come artefatti culturali» (*Ibidem*). Ma di questa situazione creativamente confusa, ricca di stimoli culturali, seduzioni espressive, ne beneficiò soltanto l'arte, essendo l'antropologia ancora impegnata a costruirsi una identità disciplinare "scientifica".

Fin dai primi anni del Novecento a Parigi si sviluppò l'interesse e il collezionismo per quella *art nègre* che fornì ad alcuni artisti, dai surrealisti a Matisse, modelli e ispirazioni (cfr. Ciminelli, 2008). Nel ricordare una mostra sulla pittura degli indiani della costa nordoccidentale alla Parsons Gallery nel 1946, organizzata da alcuni artisti fra i quali Max Ernst e Barnett Newman, James Clifford osserva che stava riemergendo l'arte primitiva, e «quel che era iniziato con la voga per l'*art nègre* negli anni venti si sarebbe istituzionalizzato tra gli anni cinquanta e sessanta» (Clifford, 1993, p. 275). Negli anni 1942-1943 viene pubblicata la rivista *VVV* tematizzata su «arts plastiques, poésie, musique, architecture, ethnographie et mythologie spectacles, études et observations psychanalytiques» per la quale contribuirono Max Ernst, Marcel Duchamp e André Breton, e anche Lévi-Strauss vi partecipò. Tuttavia, scrive Clifford, «l'antropologia era parte della scenografia dell'arte e

della scrittura d'avanguardia. Non si ebbero serie analisi culturali di quelle che erano sin da allora le canoniche nozioni surrealiste di genio, ispirazione, irrazionale, magico, estetico, primitivo [...]. Ciò che più premeva a VVV, in sostanza una rivista di arte e letteratura, erano i sogni, gli archetipi, il genio e la rivoluzione apocalittica. Era invece assai poco sollecitata da quella etnografia riflessiva, sovvertitrice, praticata qualche anno prima dai dissidenti di *Documents*. Tipicamente, il surrealismo nella sua 'corrente dominante' non applicò l'analisi culturale alle proprie categorie. L'arte surrealista e l'antropologia strutturale avevano entrambe a cuore le comuni profonde sorgenti della creatività e dello spirito umano. L'aspirazione comune era di trascendere – e non, come *Documents*, di descrivere criticamente o di sovvertire – gli ordini locali della cultura e della storia» (Clifford, 1993, p. 279-280).

Il concetto di documento ha assunto una importanza fondamentale per l'epistemologia positivista e oggettivista, secondo la quale la realtà è riproducibile e fissabile su un supporto con una fedeltà tale per cui sarà possibile, per lo studioso, studiare il documento in vece della realtà. L'attività dello scienziato positivista consisteva nel raccogliere fenomeni, descriverli dettagliatamente e classificarli. Non tutti i fenomeni potevano essere presi in considerazione, soltanto quelli che secondo il positivismo e poi secondo il manifesto neopositivista del Circolo di Vienna del 1923 erano verificabili empiricamente – erano escluse la religione, la morale, l'estetica –, perché un metodo scientifico che vuole ritenersi tale, che deve saper spiegare gli eventi che studia e avere un modello di previsione di tali eventi non può esercitarsi che su fenomeni che si ripetono. Di conseguenza lo studio del caso singolo non può produrre scienza, esso semmai deve essere dedotto dalla legge generale riguardante la classe dei fenomeni in cui è inserito. Una eredità, questa, che farà sentire il suo peso quando negli anni Ottanta le storie di vita delle persone entreranno nell'ambito di interesse della sociologia e dell'antropologia sollevando il problema della *rappresentatività*, con il quale ci si interroga su quanto il modo di vita e la storia di una persona siano riconducibili a modelli culturali condivisi e se e come si possa dedurre una legge generale dall'analisi di un caso singolo, senza la comparazioni fra un numero considerevole di campioni.

Il documento doveva essere oggettivo e per ottenere questo risultato bisognava applicare l'epistemologia della distanza: l'osservatore

del fenomeno non poteva farsi coinvolgere emotivamente dall'evento, che andava osservato da una distanza tale da non modificarlo, e questo avrebbe permesso di descrivere la realtà oggettivamente, di produrre un documento come copia del fenomeno osservato, privo di giudizi e di implicazioni provenienti dalla soggettività dello studioso. Da questa prospettiva, il documento risulta essere il prodotto finale di un processo di trascrizione della realtà mediante un linguaggio. Il termine *trascrizione* rende bene l'ideale positivista della trasparenza del documento, di una riproduzione fedele del fenomeno nel documento come copia del reale. Successivamente però, questa illusione relativa alla possibilità di trasferire una realtà in un documento senza la mediazione di un soggetto, verrà sostituita da un approccio costruttivista, per il quale il mondo non esiste *in sé*, ma diventa conoscibile attraverso l'esperienza di un soggetto che, appunto, lo costruisce in quanto oggetto di conoscenza. Pertanto qualsiasi rappresentazione del mondo è soggettiva, prodotta da un determinato punto di vista che l'ha costruita ed in questo senso, secondo Popper, è falsificabile e la sua falsificabilità è allo stesso tempo garanzia della sua veridicità.

Un altro elemento che ha messo in crisi il metodo positivista è stata la scoperta nel 1927 del principio di indeterminazione o principio di Heisenberg, secondo cui non è possibile determinare con la stessa precisione contemporaneamente la velocità e la posizione di una particella subatomica. La mia attività conoscitiva, riguardo alla velocità o alla posizione, modifica la possibilità di conoscere uno dei due fattori. In breve, la sola presenza dell'osservatore, dello studioso, a prescindere da altri fattori connotativi, come il genere, la cultura ecc. – che intervengono per definire quel concetto di *positionality* descritto nel capitolo 4 – è sufficiente a modificare e a soggettivare il risultato e la descrizione del fenomeno.

Il documento è una traccia del passato o del presente? Le danze rituali filmate da Spencer fra il 1901 e il 1912 sono una traccia di quel passato perché ricostruiscono fenomeni culturali dismessi ma, prima di tutto, quei film sono un documento della cultura di colui che li ha prodotti, il quale ha inscritto nel documento il suo sguardo, il suo punto di vista, un certo tipo di visione colonialista e di relazione fra coloro che sono filmati e chi filma. Ma allorché utilizzate oggi, per esempio all'interno di un discorso postcolonialista di patrimonializzazione auto

diretta, quei film partecipano ad altri obiettivi, altri discorsi, e assumono nuovi significati appartenenti al presente, in gran parte connessi a una critica dello sguardo occidentale.

Il documento etnografico ha uno statuto differente dal documento storico; ciò non vuol dire che l'antropologo non possa o non debba utilizzare documenti storici ai fini della sua indagine. Lo storico interpreta documenti già prodotti, li contestualizza tenendo conto delle forze sociali, politiche e culturali agenti in quel periodo e li legge alla luce dei suoi obiettivi di ricerca; il documento, anche se ancora muto, seppur denso di potenzialità interpretative, è già dato. Nel caso dell'antropologo il documento viene prodotto sul campo e costituisce *per se* la prima analisi compiuta dallo studioso, se non altro perché "ritagliando" alcuni eventi dal flusso del reale, li oggettiva, li rende significativi e li iscrive nel documento. «Un'azione significativa – scrive Paul Ricoeur – diviene oggetto scientifico solo se viene sottoposta a qualche tipo di oggettivazione, che è l'equivalente della fissazione del discorso nella scrittura» (cit. in Duranti, 2000, p. 107). Questa è la prima di una serie di analisi compiute sul testo; per gli oggettivisti la sola "estrazione" del fenomeno dal flusso del reale ci consentirebbe di leggerne in modo trasparente la sua essenza; mentre secondo Ricoeur, che intende estendere il suo metodo anche ai testi non-scritti, l'interpretazione dovrebbe svelarci il *mondo* del testo (l'insieme dei riferimenti al mondo aperti dal testo) o per dirla con Ryle e Geertz la sua *densità*. Non si tratta più, allora, di trovare la *verità* del documento e della realtà, come volevano i positivisti, ma di mettere in pratica una analisi culturale che «consiste (o dovrebbe consistere) nell'ipotizzare significati, valutare le ipotesi e trarre conclusioni esplicative dalle ipotesi migliori, ma non scoprire il Continente del Significato e tracciarne il paesaggio immateriale su una sorta di carta geografica» (Geertz, 1988, p. 30).

È da Ricoeur che Geertz mutua la sua propensione a leggere qualsiasi comportamento sociale come un testo e a formulare la metafora della cultura come *documento agito*; egli dichiara che «l'etnografo iscrive il discorso sociale, lo annota: nel farlo, lo trasforma da avvenimento fugace, che esiste solo nell'attimo in cui si verifica, in un resoconto che esiste nei suoi scritti e si può consultare» (Geertz, 1988, p. 28). Mentre Ricoeur in parte richiedeva che il lavoro interpretativo individuasse nel testo le intenzioni dell'autore, e in parte riconosceva al testo una sua autonomia significativa, svelando così la sua anima strutturalista – e le ana-

logie con Lévi-Strauss, Derrida, Lacan – Geertz si scrolla le seduzioni dell'essenzialismo e dichiara che fare etnografia non è «estrarre cristalli simmetrici di significato» (Geertz, 1988, p. 30), se non altro perché come scrive Alessandro Duranti: «per definizione ogni genere di in-scrizione è un'astrazione nella quale un fenomeno complesso è ridotto ad alcune delle sue caratteristiche costitutive e trasformato al fine di condurre analisi ulteriori»<sup>7</sup> (Duranti, 2000, p. 127). Duranti precisa che l'utilizzo della espressione «analisi ulteriori» è dovuto al fatto che, come abbiamo già osservato, l'iscrizione è una prima analisi del fenomeno. Sebbene con esso si intende indicare i materiali di ricerca non ancora interpretati in modo “soddisfacente”, il termine *documentazione* è, a mio avviso, talmente intriso di positivismo e oggettivismo che dovrebbe essere abbandonato una volta per tutte dagli antropologi, a meno che il concetto non sia utilizzato specificando che si tratta di una pratica interpretativa nella quale è incorporata l'esperienza dell'etnografo come interpretazione non risolta (o non ancora) risolta nella scrittura. Ancora oggi, soprattutto con riferimento alla produzione di immagini fotografiche e video, spesso si giustifica l'uso della macchina fotografica e della videocamera senza un progetto di ricerca alla base con l'ingenua intenzione di *documentare* gli eventi. Tale pratica è giustificabile finché le riprese e le fotografie restano materiali di ricerca maneggiati con la consapevolezza di essere stati prodotti da uno sguardo che forse non corrisponderà ai metodi con i quali la ricerca sarà successivamente condotta. Ma quando si sente parlare di *film di documentazione*, inevitabilmente risorge il fantasma di un ingenuo oggettivismo e ritorna ad aleggiare. La pratica della documentazione si è rivalizzata soprattutto con la diffusione delle tecnologie di ripresa video negli anni Ottanta del secolo scorso, quando la tecnologia *mise a disposizione* nastri e videocassette che potevano raggiungere la durata di quattro ore, consentendo riprese lunghe e alimentando l'illusione di avere a disposizione uno strumento capace di riprodurre integralmente la realtà (almeno nella sua dimensione temporale) e di produrre una rappresentazione totale dell'evento.

Così il concetto di *documentazione* ritornò in voga nell'antropologia, in misura maggiore del primo Novecento, forte di tecnologie nuove e promettenti, sviluppando pratiche audiovisive neo-oggettiviste le-

<sup>7</sup> Si tratta di «analisi ulteriori», precisa in nota Duranti, perché l'«in-scrizione» è già in sé una prima analisi.

gate al videotape, finalizzate alla conservazione della cultura contadina e delle usanze tradizionali in genere, nel contesto delle grandi trasformazioni cominciate alla fine degli anni Cinquanta. A conferma di questo rinnovato interesse per la documentazione, favorito dall'abbassarsi progressivo dei costi delle tecnologie video, va ricordata l'istituzione di numerosi centri di documentazione (archivi, centri televisivi, ecc.) all'interno delle università e dei musei italiani (cfr. Marano, 2007b).

Contestualmente la televisione entrò nel panorama sociale e tecnologico suggerendo ad artisti e intellettuali nuove forme di comunicazione. Il Settore "Ricerca e Sperimentazione Programmi" della RAI, nato nel 1968, offrì interessanti opportunità tanto ad artisti quanto ad antropologi (Rossitti, 2001; Marano, 2007b). Pur rinviando il lettore allo specifico lavoro di Marco Rossitti (2001), qui possiamo ricordare i nomi di Ferruccio Marotti e Ferdinando Taviani fra gli studiosi di teatro, gli antropologi Luigi Lombardi Satriani, Francesco Faeta, Vito Teti, Alfonso Di Nola, l'etnomusicologo Diego Carpitella, il semiologo Paolo Fabbri, i videomakers Alfredo Leonardi, Anna Lajolo e Guido Lombardi fondatori nel 1971 del collettivo Videobase.<sup>8</sup> Con le ovvie differenze fra autori e programmi, possiamo individuare alcuni elementi comuni caratterizzanti le produzioni del Settore di quegli anni. L'immaterialità e la partecipazione, temi che tuttavia si inseriscono meglio nelle questioni affrontate in altri capitoli di questo libro; pertanto ci limitiamo ora ad osservare che se le tecnologie video hanno rivalutato il concetto di documentazione in una direzione neo-ogget-

<sup>8</sup> «Video-base era ed è un gruppo di ricercatori che hanno approfondito una forma di animazione piuttosto valida in quartieri e in zone marginalizzate. Hanno adoperato i mezzi non tanto per fare "opere" quanto per raggiungere un rapporto effettivo con la gente, senza demagogia, cioè senza enfattizzazione della "comunicazione dalle masse alle masse", senza mistica della comunicazione integrale". All'Isola di San Pietro si sono insediati per due mesi, andando ad abitare in mezzo agli abitanti, cercando in tutto e per tutto di vivere con questi abitanti. Hanno girato molto materiale, continuando a sottoporlo al dibattito, per cui hanno potuto e dovuto apportare opportune correzioni, aggiustando, sia il senso della ricerca, sia i suoi risultati. Alla fine hanno preparato un lungo "nastro". A distanza di circa due anni, sono tornati nel posto, hanno ripercorso la strada fatta, hanno riaperto la discussione, estendendo l'analisi, scavando più a fondo. Non c'è dubbio che il "prodotto", cioè il "nastro" conclusivo abbia il valore di un documentario collettivo, frutto di una collaborazione realizzata durante il doppio periodo di animazione» (Italo Moscati in Salvatori Vincitorio, 1978, p. 163).

tivista, per un altro verso hanno favorito la dimensione partecipativa e collaborativa della comunicazione, la riflessività e l'autorappresentazione, e finanche, soprattutto da parte degli artisti, quell'interesse per l'antropologia già sottolineato.

La diffusione della tecnologia del cinema a passo ridotto e poi del videotape stimolò l'interesse degli antropologi per le ricerca audiovisiva e proprio nel periodo di maggiore sviluppo del video, gli anni Ottanta, l'antropologia visuale cominciò a radicarsi nella comunità degli antropologi italiani. Connotata da un ingenuo oggettivismo, la "subdisciplina" – così viene sovente definita l'antropologia visuale – trovò un infaticabile animatore in Diego Carpitella (1924-1990), la cui produzione antropologico-visiva fu fortemente segnata da un approccio documentalista e oggettivista. Rinviando a una bibliografia specifica, mi limito soltanto a ricordare anche le campagne di documentazione del carnevale in Campania promosse dal Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari (oggi Istituto Centrale per la DemoEtnoAntropologia) e condotte, fra gli altri, dagli antropologi Paolo Apolito e Annabella Rossi con l'ausilio di videotape ¼ di pollice.

Sebbene la videoarte abbia avuto il suo massimo sviluppo proprio in quegli anni, Nam June Paik fin dal 1965 cominciò ad usare la videocamera e il Sony Portapak in bianco e nero, primo videoregistratore a nastro, per riprendere da un taxi la visita di papa Paolo VI a New York. Realizzò così un video di venti minuti che fu qualche ora dopo proiettato nel bar à Go-Go al Greenwich Village. L'installazione di Nam June Paik, e l'operazione nel suo complesso, mettevano in evidenza alcune caratteristiche peculiari del nuovo mezzo: la documentazione di un evento e la (quasi) contemporanea fruizione di esso in un altro luogo, tanto che qualcuno lo ha etichettato come un *ready-made*, un evento avvenuto in un certo spazio e tempo che viene riproposto in un nuovo contesto, e questa ricontestualizzazione di un evento "non-artistico" come la visita del papa trasforma il fenomeno in una performance artistica fruita attraverso una video-installazione. Qui, come anche in produzioni recenti lo scopo dell'artista non è tanto documentare, quanto giocare sull'effetto-contesto, l'effetto-esposizione, che trasforma l'evento "originario" in un'altra cosa, sicuramente in una performance che la videocamera documenta.

Prima dell'entrata sulla scena del video, il cinema ha dialogato con l'arte sotto diverse forme ed etichette. Negli anni Cinquanta e Sessanta,

il cosiddetto *film sperimentale* si diresse contro le convenzioni del linguaggio cinematografico e delle sue condizioni produttive. Sul piano delle pratiche, la strada fu aperta dalla *Nouvelle vague* e soprattutto da un autore come Jean Luc Godard che contro lo spettacolo e l'illusione mimetica del cinema, anche riprendendo la lezione brechtiana dello *straniamento*, mostrava il set rivelando così il meccanismo produttivo del cinema in azione.

Sul piano della teoria, un decennio dopo il dibattito fu altrettanto fecondo. In una cornice epistemologica marxista, tesa a rivelare i meccanismi profondi delle pratiche sociali, si sono mossi i contributi di Jean Pierre Oudart (1971a; 1971b; 1971c) e Jean Louis Baudry (1970), il primo analizzando i meccanismi narrativi che imbricano lo spettatore nel testo attraverso il gioco delle aperture e delle suture predisposte dalla narrazione, il secondo smontando il film come fedele riproduzione della realtà e rivelando il fondamento culturale dell'apparato cinematografico di base. Con questi contributi si apriva un dibattito su quel concetto di *riflessività* che l'antropologia faceva pienamente suo solo negli anni Ottanta, ma che gli studiosi più vicini alle pratiche cinematografiche avevano anticipato nei loro scritti (Ruby, 1975).

La documentazione come pratica artistica fa capolino nella storia dell'arte contemporanea in concomitanza con la necessità di conservare traccia delle performance e contestualmente conquista una sua autonomia come pratica artistica (Sayre, 1989, p. 17).<sup>9</sup> Trova, poi, una sua modalità attuativa anche nel *film d'artista* degli anni Settanta e Ottanta, genere che oscilla fra la documentazione della performance eseguita dall'autore e l'autoreferenzialità dell'opera (Madesani, 2002, p. 77). Ma l'opera cerca sempre di oltrepassare il significato letterale delle immagini – decontestualizzata, o semplicemente esposta in uno spazio per l'arte, il video chiede di essere risignificato, passa dalla *mimesis* alla *poiesis*. Dunque la documentazione visiva estende l'opera fino al momento della sua fruizione, che diventa una dimensione dell'opera stessa; l'opera non è la pellicola o il nastro video, come ha dimostrato il film

<sup>9</sup> «L'arte della performance esiste in un continuum fra rituale e narrazione, e la sua collocazione in questo continuum dipende dalla relazione con la sua documentazione, con gli oggetti che produce» (Sayre, 1989, p. 17). È la sua testualizzazione – osserva Sayre – che consente alla performance di disseminarsi nel pubblico e nella critica, finché la performance documentata non diventa l'opera stessa.

sulla visita di Paolo VI di Nam June Paik, ma l'intero processo di produzione dalla realizzazione alla fruizione.

*Trekking* (1999) di Emilio Fantin documenta una «sorta di gita. Un pullman pieno di critici, artisti e gente appartenente al mondo dell'arte va in montagna. Il critico Roberto Pinto intervista i presenti. È come se ci fosse il desiderio di conoscersi. C'è il senso dell'accadimento, della circostanza. In realtà è un lavoro simbolico: l'arte va in gita, ha bisogno di aria pulita» (Madesani, 2002, p. 126). Documentare come azione artistica è una pratica diffusa nella storia della videoarte. Luciano Giaccari nel 1973 conia il termine "video freddo", applicabile alle documentazioni, in contrapposizione a quello di "video caldo" che fa riferimento al video creativo, "d'artista". Nel 2002 tali classificazioni sono utilizzate da Angela Madesani in un panorama in cui la videodocumentazione è ancora praticata, anche se sempre più spesso abbinata ad azioni che sollecitano la partecipazione dello spettatore. Dunque, tendenzialmente, dagli anni Sessanta in poi potremmo dire che il video, per le sue peculiarità – la documentazione e la comunicazione diretta – ha prodotto due tendenze fra arte e politica, quella del videoattivismo – anche in questo caso cominciato con il cinema, come mezzo di controinformazione (Rosati, 1973) – che ha utilizzato le potenzialità comunicative del mezzo (la partecipazione, la rapidità della messa in fruizione) e la videoarte che ha puntato sulla sperimentazione linguistica.

Fra le varie modalità di pensare al concetto di documentazione, possiamo menzionare qui il lavoro di Dieter Roth, noto per l'esposizione di materiali e cibi in decomposizione, nel quale le pratiche del collezionare, documentare e conservare si incrociano per produrre opere che proiettano lo spettatore in scenari della memoria e del passato ponendo interrogativi sulle storie degli oggetti e delle immagini, nonché sulle identità dei loro ex-proprietari. Oppure, come ready-made duchampiani, sono gli stessi archivi ad essere esposti (*vedi Flacher Abfall*), con tutta la loro evidente funzione documentativa e classificatoria. «Sebbene Roth si opponga al restauro dei suoi oggetti e immagini ammuffiti, egli non ha nulla contro la loro conservazione. Quando gli fu chiesto come le sue opere potessero essere conservate in quanto rappresentative del loro tempo, egli propose di fare delle "foto-storie" invece di restaurarli. Ha usato egli stesso questo metodo numerose volte, come nella stanza Dieter Roth alla Emanuel

Hoffmann-Stiftung a Basilea, dove la documentazione è diventata una componente integrata dell'opera d'arte» (Bernadette Walter, in Vischer, Walter, 2002, p. 158).



Dieter Roth, *Flacher Abfall (Flat waste)*, 1975-76/1992.<sup>10</sup>

Un forte richiamo alla documentazione, alla conservazione e all'archivio è presente nell'opera di Damien Hirst, anche se la critica e le sue dichiarazioni di poetica fanno gravitare il senso del suo discorso artistico intorno alla morte. Gli animali messi in formaldeide ed esposti in grandi vasche, i teschi, le medicine, le pillole, sono tutti oggetti che evocano la fine della vita. Ma quando afferma che «una cosa che ho sempre fatto è stata quella di mettere qualsiasi idea in un contenitore [...] Siamo nati in un contenitore. Moriamo in un contenitore. All'inferno continuerò a farli»,<sup>11</sup> Hirst suggerisce una correlazione fra la morte e i

<sup>10</sup> Fonte dell'immagine: <http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/2signo/artistas/deLaInstalacionAlSigno/roth/index.htm>.

<sup>11</sup> Damien Hirst, "L'importante è fare dell'arte che sopravvive", intervista a cura di Michele Robecchi, in *Flash Art*, giugno 2010, p. 64-67, 66.

suoi contenitori (bare, tombe) con gli archivi, le scatole degli schedari e le foto di famiglia. Persino le griglie, come quella di John Legrady, diventano ideali sepolture per oggetti e concetti. Memoria e morte si sfiorano e si accompagnano. Classificare, conservare, schedare sono pratiche che sottraggono gli oggetti al tempo e al lavoro di decomposizione progressiva della vita, che li privano del loro status materiale per farli diventare concetti. La famosa pecora di Hirst, che ci fa venire immediatamente in mente la clonata Dolly, non è soltanto una pecora morta e conservata in formaldeide, come potrebbe apparire in un laboratorio di medicina veterinaria, ma anche una pecora conservata ed archiviata per essere esposta in un *Kuriositätenkabinett*. Essendo un animale comune, l'operazione propone il senso della rarità e dell'unicità, come se quell'animale fosse un esemplare di una specie scomparsa documentato in chiave "salvage biology", se così possiamo chiamarla. Così lo squalo, la pecora o la mucca "imbalsamati" ed esposti ci ammoniscono e prefigurano una fine imminente di tutte le specie viventi. È superfluo osservare che i legami con le retoriche del museo anche qui sono evidenti – un museo delle contemporanee paure della vita e della morte, della medicalizzazione e della "farmacofilia" – come anche Barilli osserva: «per esempio tutti hanno parlato della clonazione degli animali, in attesa che il medesimo processo prenda a bersaglio perfino gli esseri umani; e allora perché non museificare tali procedimenti, mettendo sotto la protezione di blocchi di resina sintetica trasparente, come appunto si fa per i reperti nei musei di scienze naturali, brani, sezioni di animali clonati? Oppure perché non apprestare una sorta di museo eretto alla gloria della smisurata e variopinta farmacopea che ci accompagna e ci assiste a ogni ora del giorno? Converterà quindi apprestare lunghi scaffali in cui si allineano pillole, capsule di ogni formato e colore e destinazione terapeutica» (Barilli, 2006, p. 157).

Non si può negare che la pecora di Hirst sia anche un *ready-made*, a conferma di quanto sia vero che «*tutta* l'arte contemporanea si sviluppa all'ombra dell'*Orinatoio* di Duchamp» (Dal Lago, Giordano, 2006, p. 199). Lo spostamento di contesto, la decontestualizzazione, producono una semiosfera alla quale lo spettatore attinge per assegnare significati all'oggetto artistico.

Il concetto di documentazione ricorda anche la credenza nella neutralità del dato etnografico, che solo in un secondo momento, quello

dell'analisi antropologica, diventa significativo. Nel suo primo stadio il dato sarebbe solo un pezzo di realtà catturato, così com'è, da una macchina fotografica, da una cinepresa, dalla scrittura sul campo. Questa concezione positivista aveva alimentato la distinzione fra etnografia e antropologia, dove alla prima spettava la raccolta dei dati e alla seconda la comparazione, l'interpretazione e la formulazione di leggi generali che spiegassero i fenomeni osservati sul campo. Soltanto riconoscendo che il principio di Heisenberg vale anche per le scienze sociali, che il processo del circolo ermeneutico è all'opera durante il lavoro sul campo, che l'antropologo non arriva sul terreno come una tabula rasa, ma con la sua cultura, la sua autobiografia, un progetto, un metodo e degli, sia pure approssimativi, obiettivi, allora la differenza fra etnografia e antropologia si dissolve, o quanto meno si fa più blanda. In un tale contesto epistemologico, i dati raccolti dall'antropologo – come se fossero funghi – sono già marcati dalla sua soggettività. Un discorso, questo, che sarà ripreso nei capitoli successivi.

Intanto è importante connettere la questione del documento e della documentazione in un contesto culturale più ampio, al di là del positivismo che come abbiamo già osservato ha segnato l'episteme della fine dell'Ottocento e dei primi cinquant'anni, se non più, del Novecento. Il problema del dato e della documentazione, ad esempio, nella filosofia crociana non riguarda la storia, unica vera scienza, ma quelle discipline come la filologia e la sociologia che operano comparazioni e classificazioni raccogliendo e analizzando dati (cfr. Clemente, 1985, p. 5).

Questa concezione della tecnica, della scienza e dell'arte produce oscillazioni fra l'iconofobia – le immagini farebbero pendere l'etnografia verso l'arte, mentre la scrittura è lo strumento della scienza – e la tecnofobia, essendo il film, anche quello etnografico, una mera operazione tecnica di trasferimento della realtà su un supporto, di documentazione appunto, mancante del livello interpretativo e nomotetico; il film è infatti palesemente idiografico, mostra specifiche situazioni e persone. Inoltre il crocianesimo nella cultura italiana ha enfatizzato la distinzione fra arte e scienza, e condizionato lo sviluppo del cinema e della fotografia come arte, relegando i due mezzi a semplici strumenti di riproduzione della realtà, e in quanto tali non avrebbero potuto distaccarsi dai fenomeni che rappresentavano per proiettarsi nell'intuizione quale momento creativo per l'estetica crociana.

A partire dagli anni Ottanta del secolo scorso il concetto di documento e la pratica della documentazione entrano in una crisi profonda. Salta la differenza fra l'etnografia come raccolta di dati e documenti e l'antropologia come livello interpretativo e nomotetico, perché l'esperienza del terreno e la produzione della conoscenza appaiono piuttosto modellate sulla forma del *circolo ermeneutico*, un metodo individuato da Friedrich Schleiermacher, teorizzato da Wilhelm Dilthey e poi rivisitato da Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer prima di finire nel bagaglio concettuale dell'antropologia postmoderna.

Il processo dell'ermeneusi circolare comincia quando il ricercatore si reca sul campo. E subito incontriamo il primo stereotipo: l'idea che l'antropologo incontri soggetti e oggetti a lui del tutto estranei, di cui non sa nulla, la cui lingua e i cui comportamenti sono incomprensibili. Non è infatti questo ciò che accade, perché di norma l'antropologo raggiunge il terreno di ricerca soltanto dopo aver raccolto le informazioni che gli saranno necessarie tanto per la sopravvivenza quanto per la comprensione della cultura che indagherà. Avrà per esempio consultato le etnografie di altri autori che prima di lui hanno studiato quella popolazione e società, letto racconti di viaggiatori, analizzato casi di studio in qualche modo simili al suo. Questa conoscenza di base – costituita da *pre-comprensioni* o *pre-giudizi*, nella teoria di Heidegger – fa sì che qualsiasi informazione raccolta sul campo non si imprima nella mente del ricercatore come se fosse una tabula rasa, ma viene invece passata al vaglio di una conoscenza preliminare, di un «principio ordinatore» (Heidegger) che filtra e colloca i «dati» in una sorta di griglia mentale che comincia a inquadrare le categorie significative per l'interpretazione di ciò che accade e di ciò che viene detto all'interno di un dialogo con l'Altro. Non può che essere, infatti, dialogico il percorso del circolo. Tuttavia la conoscenza dell'Altro che procede da questa posizione rischia di inglobare l'Altro in un discorso già dato, per confermare o meno la posizione di partenza. Dunque se è vero che non siamo privi di cultura è anche vero che dobbiamo partire da una posizione critica, da un dubbio, da una domanda che metta in discussione i presupposti da cui siamo partiti, dove «ciò che avevamo pensato come *dato* torna a costituirsi come *problema*» (Sobrero, 1999, p. 196).

Se la *pre-comprensione* in un primo momento è necessaria per avviare il circolo ermeneutico, essa deve successivamente essere messa alla prova dal testo per formare una nuova interpretazione/compre-

sione del testo, in una fusione di orizzonti, quello di colui che interpreta e quello del testo, carica di tutta la tradizione interpretativa che ha accumulato in sé.

Il circolo ermeneutico non è un metodo fra gli altri, ma per Heidegger che l'ha teorizzato è una condizione ontologica dell'esserci, una precondizione dell'esperienza e del conoscere. «Il circolo nel comprendere appartiene alla struttura del senso, che è un fenomeno radicato nella costituzione esistenziale dell'esserci, nella comprensione interpretante» (Heidegger, *Sein und Zeit*, p. 153, cit. in Stierle, 1989, p. 24). Gadamer, senza rinunciare al carattere ontologico del circolo, lo applica all'ermeneusi dei testi in una dialettica fra *tradizione* interpretativa e nuova *appropriazione* da parte dell'interpretante.

«Alla ideale figura di una coscienza della lettura cui sono presenti tutti i suoi momenti, l'appropriazione non giungerà mai, ma vi è tuttavia la possibilità di una illimitata elevazione della coscienza. Si tratta di comprendere dunque il già compreso, e di comprendere con ciò il comprendere il già compreso. In questo caso non si può scorgere una fine, e in tal modo anche lo scopo del circolo ermeneutico non può consistere in un risultato positivo documentabile, in nuovo sapere, ma solo in una crescita della coscienza. Il circolo sta proprio nel fatto che *materialiter* non c'è alcun progresso. C'è progresso soltanto nella intensità del dato nella coscienza. In quanto, però, il metodo entra nel circolo ermeneutico, esso diviene un momento dell'esperienza estetica. Così, mediante l'integrazione del metodo nel processo ermeneutico, viene tolto allo stesso tempo lo iato fra conoscenza cosiddetta scientifica e fruizione estetica. Se il sapere diventa coscienza, entra a far parte del dato dell'opera stessa, che va crescendo e si va chiarendo» (Stierle, 1989, p. 28). In altre parole, una nuova interpretazione produce una nuova appropriazione del testo che arricchisce il testo stesso, perché il testo, secondo Gadamer, viene fruito con tutta la sua traduzione ermeneutica, e pertanto la dimensione estetica del testo – data dalla sua fruizione/interpretazione/appropriazione – è formata dal testo e dalla stratificazione delle sue interpretazioni. Il circolo ermeneutico, allora, non è soltanto un metodo, ma una dimensione della produzione testuale realizzata al di fuori del testo. È il testo che produce questa dimensione extratestuale? No, sono le pratiche di uso di quel testo. Cosa accadrebbe se il testo in questione fosse un fenomeno culturale agito da attori sociali in carne ed ossa? Quando assistiamo ad un rituale, non lo osserviamo forse alla luce delle sue interpretazioni –

native o non? Non lo percepiamo anche in una dimensione estetica che ci appare grazie alla sua polisemia e alla sua dimensione extraquotidiana, performativa, teatrale? Ma appare tale anche ai nativi che lo eseguono o vi assistono, oppure è una proiezione del nostro esotismo? Paul Ricoeur dichiara che «se la distanziamento da se stessi non è una deformazione da combattere, bensì la condizione di possibilità della comprensione di sé davanti al testo, l'appropriazione è il complemento dialettico della distanziamento» (Ricoeur, 1989, p. 357). Occorre prendere le distanze, riconoscere la natura pregiudiziale della conoscenza quando entra nel circolo ermeneutico, ed è grazie a questo riconoscimento che sarà possibile osservarsi mentre si osserva, interpretarsi mentre si interpreta ed ecco che l'interpretazione diventa allargamento della coscienza grazie ai mondi che il testo apre. Questa postura teorica è quella dell'*etnocentrismo critico* demartiniano: riconoscimento della propria pre-comprensione e messa in tensione delle proprie categorie interpretative attraverso l'incontro con l'Altro.<sup>12</sup> Da un lato, quindi, le proprie categorie etnocentriche (le pre-comprensioni) sono necessarie ad attivare il processo di comprensione, dall'Altro è impossibile spogliarsene. L'incontro con l'alterità, con le categorie dell'Altro, metterà in crisi le categorie dello studioso e produrrà un ampliamento della propria coscienza.

Analizzando questo processo si possono scorgere due nozioni di cultura, la prima si concretizza nella prima parte del circolo ermeneutico, quando applichiamo all'Altro le nostre pre-comprensioni con le nostre categorie, ed è questa un'azione appropriante, che distribuisce identità a noi e agli altri; la seconda parte, riflessiva, si apre alla critica culturale attraverso l'incontro con l'Altro, attraverso l'esperienza dell'alterità. Come nota Sobrero, «a volte Gadamer distingue l'uno dall'altro concetto, parlando, ad esempio, nel primo caso di 'sapere di dominio' e riservando al secondo caso il termine 'cultura'; altre volte si limita a parlare di 'etnocentrismo' in opposizione a 'cultura'; altre volte utilizza lo stesso termine nei due sensi [...] L'importante, anzi, è proprio sottolineare la connessione fra i due momenti, pensare l'unità di tutto il

<sup>12</sup> De Martino scrive che nella prospettiva dell'etnocentrismo critico «l'etnologo occidentale (o occidentalizzato) assume la storia della propria cultura come unità di misura delle storie culturali aliene, ma al tempo stesso, nell'atto del misurare guadagna coscienza della prigione storica e dei limiti di impiego del proprio sistema di misura e si apre al compito di una riforma e di una riforma delle stesse categorie di osservazione di cui dispone all'inizio della ricerca» (de Martino, 1977, p. 396-397).

processo ermeneutico come progressiva radicalizzazione del rapporto identità-alterità, in modo da sottrarre la nozione di cultura ai tentativi appiattenti di una prospettiva antropologica lineare e, per altro verso, di sottrarre l'idea 'nobile' di cultura al mito illuministico di un sapere monologico, un sapere che procede 'a partire da se stesso', al di fuori, appunto di ogni relazione con l'alterità» (Sobrero, 1999, p. 192).

Come è noto la teoria del circolo ermeneutico ha avuto una grande importanza nell'antropologia interpretativa di Clifford Geertz, il quale ha elaborato una idea di cultura come insieme di testi da decifrare e ai quali i nativi fanno riferimento per orientarsi all'interno della propria società. Per l'antropologo, «la cultura di un popolo è un insieme di testi, anch'essi degli insiemi, che l'antropologo si sforza di leggere sedendosi sulle spalle di quelli cui appartengono di diritto» (Geertz, 1988, p. 436). Per il nativo, per esempio un balinese, partecipare al combattimento dei galli, come spettatore o proprietario di un gallo, significa scoprire e imparare «il temperamento e l'indole della sua società [...] una particolare sfaccettatura» (Geertz, 1988, p. 434). È nota la critica di Crapanzano, che accusa Geertz di ridurre la realtà di un possibile dialogo io-tu ad una relazione io-loro, dove "loro" è il pronome collettivo nel quale sono generalizzati i balinesi, illusoriamente coinvolti nella lettura di uno stesso testo culturale (Crapanzano, 1997, p. 115). Intanto, semmai, il testo è una costruzione dell'antropologo che ritaglia dal flusso fenomenico un segmento che costruisce come testo da interpretare, in secondo luogo la metafora del testo è prodotta per un individuo occidentale ben istruito, restando un concetto lontano dal nativo. La metafora del testo – «fare etnografia è come cercare di leggere un manoscritto» – diventa una conseguenza "naturale" del metodo ermeneutico adottato da Geertz: cercare i significati del fenomeno culturale. Questa prospettiva testocentrica – pensare alla cultura come ad un insieme di testi (ma anche ridurre l'antropologia alle sue rappresentazioni scritturali)<sup>13</sup> – non è neutrale: in fondo è anche logocentrica, vede l'attività interpretativa come un processo mentale di individuazione di significati che stanno nelle teste del nativo e dell'antropologo,

<sup>13</sup> James Clifford, intervistato da Alex Coles, in qualche modo ammette che l'attenzione critica all'antropologia era soprattutto "testualista", concentrata su come l'identità e l'autorità etnografica veniva costruita attraverso la scrittura (Clifford, 2001).

quasi come un lavoro da tavolino che riduce l'esperienza all'ermeneusi del testo culturale, laddove l'esperienza si dispiega in modo polisensoriale integrando corpo e mente. Dal lato del nativo, l'idea che la cultura consista in una «rete di significati che egli stesso ha tessuto» (Geertz) ci fa porre la domanda: dove sono localizzati questi significati? Il testocentrismo e il logocentrismo inducono a pensare che essi siano depositati nella testa delle persone e nei libri che scrivono gli antropologi, traduzioni dei concetti vicini in concetti lontani. Pertanto la scrittura, in questo contesto, è lo strumento migliore per comunicare l'analisi del «discorso sociale», come lo chiama Geertz, dal momento che il risultato di questa analisi è costituito da *concetti* veicolati da simboli. D'altra parte, come ha dichiarato, «Che cosa fa l'etnografo? – scrive» (Geertz, 1988, p. 29), o più precisamente, «'inscrive' il discorso sociale, lo *annota*; nel farlo lo trasforma da avvenimento fugace, che esiste solo nell'attimo in cui si verifica, in un resoconto che esiste nei suoi scritti e si può consultare» (Geertz, 1988, p. 28). Documenti scritti, dunque, e archivio, perché il risultato finale del lavoro dell'antropologo, e prima ancora «la vocazione dell'antropologia interpretativa non è di rispondere alle nostre domande più profonde, ma di mettere a disposizione risposte che altri [...] hanno dato e includerle così nell'archivio consultabile di ciò che l'uomo ha detto» (Geertz, 1988, p. 42).

Ma la cultura non può essere ridotta e chiusa nella metafora testuale.

Qualche anno fa, studiando alcuni *video locali* lucani, autoetnografie realizzate da gruppi di contadini, avevo ipotizzato che il senso di queste produzioni consistesse essenzialmente nella ricostruzione di una *comunità estetica*, in cui rivivere esperienze sensoriali legate a momenti di socializzazione come il lavoro comune della mietitura, e nella riappropriazione di quella cultura materiale, di quelle azioni e di quegli oggetti che i collezionisti etnografici – spesso nemmeno appartenenti alla classe dei contadini e quindi soltanto testimoni indiretti della loro vita quotidiana e sociale (Marano, 2003) – avevano chiuso nei musei e che la videocassetta riportava invece ai protagonisti di quelle azioni, alla loro biografia ed esperienza. Implicitamente, queste operazioni autoetnografiche di produzione di «intimità culturale» (Herzfeld, 1997) in fondo possono anche essere lette come forme di resistenza al riduzionismo degli antropologi e dei collezionisti, performances indirizzate a rimaterializzare la cultura, una sorta

di reazione all'antropologia logocentrica e anestetizzata degli interpretativisti, i quali avevano ridotto la cultura a testi, significati, simboli, trascendendo i corpi, la materialità e la complessa articolazione sensoriale delle pratiche (Marano, 2005).

Documentare e archiviare sono operazioni che appartengono ad uno stesso processo di accumulazione dei dati per conservare la memoria delle conoscenze, dei saperi, delle azioni sociali, delle pratiche, delle vite umane affinché questi *dati* possano essere comparati, tirati fuori dai faldoni e dai cassette, estratti da apparati che si offrono in forme concrete, che trasformano i documenti in monumenti. Così gli archivi hanno sedotto gli artisti, per la loro monumentalità e per il loro contenuto nascosto, per i segreti che conservano e che potrebbero essere svelati, per l'estetica seriale che esibiscono, per essere in qualche modo in sé forme di *display*. La pratica dell'archiviazione, poi, soprattutto se accompagnata da un lavoro di selezione e classificazione, si può configurare come gesto di prelievo del reale, di organizzazione, di messa in forma e strutturazione estetica della effimera realtà fenomenica.



Christian Boltanski, *The Work People of Halifax 1877-1982*, 1994.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Fonte dell'immagine: <http://lawyerresearch.blogspot.it/2010/02/31-one-word-post-narrative.html>.

Un lavoro con chiari riferimenti alle pratiche del documentare e dell'archiviare è *The Work People of Halifax 1877–1982* di Christian Boltanski. «Il carattere archivistico dell'opera riceve quel tocco morbido dalla vecchia e un poco logora qualità dei contenitori di stagno. Le etichette contornate di nero ricordano quelle degli archivi dove le tracce delle persone sono conservate per la posterità. Il nero mortuario contorno attorno ai nomi ci fa pensare che si tratta di persone morte [...]. La fabbrica fu chiusa nel 1982 e i lavoratori andarono in disoccupazione. Le etichette luttuosamente contornate si riferiscono non alla fine di vite umane, ma alla fine di un periodo della vita di un gran numero di persone. A quel tempo, Christian Boltanski domandò ai lavoratori di inserire nelle scatole dei *memento* di quando lavoravano nella fabbrica [...] Rendere la memoria visibile è un tema centrale nell'opera di Boltanski».<sup>15</sup>

Le suggestioni provenienti da un archivio storico e centenario come quello del Banco di Napoli, sono state concretizzate nel 2007 dall'artista Giuseppe Zevola e dallo storico dell'economia Luigi De Matteo nella performance/mostra *When Writing Meets Art*. Come si legge nella presentazione on line, la mostra «nasce dall'idea di presentare l'Archivio Storico del Banco nella sua interezza: non solo per quello che rappresenta, per lo straordinario valore storico dei fondi documentari che custodisce, ma anche per la sua capacità evocativa, l'energia e la suggestione che trasmettono i milioni e milioni di documenti e le migliaia di volumi contabili che occupano le oltre 300 stanze dell'edificio di via Tribunali».<sup>16</sup>

Del 2010 invece è la mostra *Frammenti e memorie* di Stefano Gargiulo, protagonista ancora una volta l'Archivio Storico del Banco di Napoli. «Al suo interno, in 330 stanze su quattro piani, sono conservati bancali, pandette, libri maggiori e giornali copiapolizze. Difficile risulta il calcolo delle bancali che riguardano gli otto Banchi Pubblici napoletani, ma sicuramente si tratta di non meno di 300 milioni di pezzi, che coprono l'arco temporale che va dalla prima metà del Cinquecento alla seconda metà del Novecento: è, dunque, a ben ragione, considerato il più grande ed importante Archivio Storico-Economico

<sup>15</sup> Cit. dal comunicato stampa della mostra presente sul sito web <http://www.undo.net/it/evento/106841>.

<sup>16</sup> [http://www.tekmedia.net/pagine-gialle/associazioni/archivio\\_del\\_banco\\_di\\_napoli\\_napoli/dettaglio-mostra/22683.html](http://www.tekmedia.net/pagine-gialle/associazioni/archivio_del_banco_di_napoli_napoli/dettaglio-mostra/22683.html)

del mondo. *Frammenti e memorie* intende raccontare un luogo, denso di stratificazioni di voci, suoni, ombre, ma anche di materia (volumi, carta, polvere), che esce dai suoi confini architettonici per contenere una città intera. L'Archivio, comunemente immaginato quale luogo del passato, è invece pensato quale luogo vivo, strettamente connesso con la contemporaneità e con la storia della Città. Come un organismo vivo sembra respirare insieme alle ombre dei suoi abitanti. Così nei corridoi immagini di presenze, frutto di un immaginario che prende vita dai frammenti di storie, si alternano ad immagini che restituiscono attenzione ai dettagli materici dei documenti, e di chi ha contribuito alla loro conservazione. La rilegatura, lo spago che tiene le carte, l'ingiallimento, il deterioramento, la polvere, i numeri, le venature della carta, le decorazioni diventano immagini e suoni che animano e vivono l'Archivio insieme alle ombre dei protagonisti delle storie che conservano». <sup>17</sup>

<sup>17</sup> <http://www.kaosproduzioni.com/mostra.html>



## CAPITOLO SECONDO

### Poetiche della comparazione

L'antropologia moderna, oggettivista, ricercava le leggi universali che regolano la vita sociale e culturale dell'umanità; e per raggiungere questo obiettivo utilizzava la comparazione, una delle forme possibili di relazione io/altro che nel corso del tempo ha abbandonato la sua originaria vocazione *dialettica* per assumere, dagli anni Ottanta del secolo scorso, una postura collaborativa, quella del *dialogo* (Imbriani, 1996, p. 20). Temi, questi sui quali si ritornerà nei capitoli successivi.

Ed è stata proprio la comparazione, che necessariamente procede dall'accumulazione dei dati, a distruggere l'ambizione modernista di una macro teoria della cultura, rendendo perfino improbabile – anche se per certi versi sempre utile – il progetto di un grande archivio delle culture come l'Human Relation Area Files di George Peter Murdock. Infatti, quanto più consistente si fa il numero di dati etnografici da comparare, tanto più facilmente emergono le diversità, e la gestione delle varianti diventa un problema da risolvere se si vuole continuare a difendere il modello scientifico al quale aspirava l'antropologia moderna, fondato sulla possibilità di individuare le leggi che regolano le culture del mondo.

«La comparazione in antropologia – scrive Mariano Pavanello – è la chiave per la produzione della conoscenza. L'osservazione delle pratiche altrui e la registrazione dei loro discorsi impongono continuamente la comparazione sia tra ciò che si osserva e si registra con l'apparato concettuale dell'osservatore, sia tra i diversi oggetti osservati per poterne ricavare delle classificazioni e imporre loro un ordine. Naturalmente queste operazioni di comparazione sono sempre gravide di problemi e spesso si rivelano illegittime» (Pavanello, 2010, p. 3). La comparazione, nel suo stadio primordiale di osservazione di fenomeni morfologicamente simili, può anche soltanto servire a verificare i risultati di una analisi compiuta sul primo dei fenomeni osservati. Se lo studioso non ha intenzione di produrre classificazioni, ma interpretazioni, forse lo strumento della comparazione può essere riposto. In ogni caso la comparazione è stata ed è un operatore logico e retorico<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Pavanello osserva che la comparazione può essere logica oppure retorica: “un granchio è simile a un granchio” è una comparazione logica, “un granchio è simile a un

fondamentale che ha istituito gli stili espressivi della modernità, dal cinema all'arte contemporanea da Cézanne in poi, in rottura con quelle poetiche della continuità spazio-temporale e del progresso culturale: la ricerca della perfezione, della copia fedele del mondo, dell'inevitabile ascesa evolutiva, dell'innata ricerca di adeguamento ad un ideale.

Il più noto esempio di comparazione è sicuramente *The Golden Bough* (1890) di James Frazer, opera che «raccolge una enorme quantità di informazioni etnologiche, folkloriche, storiche; la comparazione fra di esse viene condotta indipendentemente da ogni congruità spaziale o temporale, perché l'intento perseguito è la ricerca di leggi umane generalissime [...] Egli si serve in modo formidabile della comparazione, strumento retorico, di persuasione, che ha una lunga storia; la *comparatio* classica aveva una dimensione tutt'altro che neutrale poiché entrava nel novero dei generi *amplificationis*; si tratta di un sistema, cioè, che permette di dimostrare l'estrema gravità di un fatto, proponendo un esempio considerato grave di per sé ma che viene superato dall'altro. La *comparatio* quindi, è uno dei modi in cui si fa uso dell'ironia. Frazer ha utilizzato la comparazione in qualche maniera proponendosi come arbitro tra le situazioni considerate, egli non rinuncia a uno schema evolutivo e nemmeno, come è logico, al principio del superamento. D'altro canto, la stessa regola ordinatrice della congerie dei fatti comparati, vale a dire le leggi generali del funzionamento della magia, risulta da una intenzione olistica frutto dei progressi della ragione occidentale» (Imbriani, 1996, p. 18).

Queste leggi sono state rivelate da Roman Jakobson nel suo *Saggi di linguistica generale* del 1966 (ed. or. 1963): «i principi che stanno alla base dei riti magici sono stati ricondotti da Frazer a due tipi: incantesimi che si fondano sulla legge di similarità e quelli basati sull'associazione per contiguità. Il primo di questi due importanti rami della magia simpatetica è stato chiamato "omeopatico" o "imitativo" e il secondo "magia per contagio". Questa ripartizione è invero molto significativa [...] La similarità dei significanti collega i simboli di un metalinguaggio ai simboli del linguaggio al quale questo si riferisce. La similarità collega un termine metaforico al termine cui si sostituisce.

uomo" è una comparazione retorica, perché in questo caso la comparazione fonda un simbolismo: il granchio con le sue chela rappresenta un predatore solitario, e può essere assimilato ad un uomo con caratteristiche di egoismo e malvagità (Pavanello, 2010, p. 3).

Di conseguenza, quando il ricercatore costruisce un metalinguaggio per interpretare dei tropi, egli possiede mezzi più omogenei per trattare la metafora mentre la metonimia, basata su un principio diverso, sfugge facilmente all'interpretazione. Perciò niente di paragonabile ai numerosi scritti sulla metafora può essere citato per quanto concerne la teoria della metonimia. Per la stessa ragione, se in generale sono stati intuiti gli stretti legami che uniscono intimamente il romanticismo alla metafora, è stata per lo più ignorata l'affinità profonda che congiunge il realismo alla metonimia» (Jakobson, 1966, p. 44-45). Metafora e metonimia, secondo Jakobson, si suddividono il campo della letteratura: la poesia si concentrerebbe sul segno, sulla scelta della singola parola, mentre la letteratura si sviluppa sull'asse della combinazione. La letteratura realista, come il cinema realista, usa le immagini (in senso lato) per costruire una narrazione dispiegata nello spazio e nel tempo, e con quello spazio/tempo intrattiene rapporti. La sineddoche, figura retorica ritenuta vicina alla metonimia, ha un analogo valore per la costruzione del discorso realistico: indicando un parte per il tutto, essa mette in relazione un elemento con la struttura più complessa di cui fa parte.

Queste due direzioni, della metafora e della sineddoche, sono riconoscibili nelle due maggiori teorie del montaggio cinematografico. La metafora è una figura della dialettica, produce senso sostituendo un segno ad un altro, un'immagine ad un'altra, come in *Sciopero* (1925) di Sergej Michajlovic Eisenstein, dove le immagini del massacro degli operai si alternano a quelle di un bue macellato in un mattatoio: queste ultime sostituiscono le inquadrature degli scioperanti. Oppure come in *La corazzata Potëmkin*, dove tre inquadrature della statua di un leone simboleggiano, nella loro successione suggerente un leone che si alza, il popolo che comincia a ribellarsi. Si noti che si tratta di immagini extradiegetiche, appartenenti a un altro contesto. Diversamente dalla metafora, la metonimia e la sineddoche rinviano al montaggio griffithiano teso a costruire la coerenza dal punto di vista spazio-temporale, in cui le inquadrature sono parti di un tutto che mano a mano si dispiega e racconta. La partecipazione che in questo secondo caso viene richiesta allo spettatore è di tipo fisico, si ricostruiscono per lui le condizioni percettive dell'evento come se le azioni si svolgessero in sua presenza; nel montaggio delle attrazioni, invece è richiesta una partecipazione attiva di tipo intellettuale.

In conclusione, la comparazione si biforca, nella storia delle pratiche scientifiche e artistiche del Novecento, in due direzioni: una dia-

lettica e l'altra contesto-centrata (chiamiamola così per ora). Secondo Imbriani «la dialettica rimane, comunque, lo strumento più utile per organizzare il materiale magmatico di cui si occupa il demologo, poiché riesce a tenere contemporaneamente situazioni la cui relazione si caratterizza fundamentalmente come diversità, se non come alterità» (Imbriani, 1996, p. 43). Per tenere insieme la diversità degli elementi raccolti e comprenderli dentro un'unica categoria, l'antropologo è costretto a procedere per via zeugmatica. Lo zeugma è una figura retorica con la quale due diverse caratteristiche o azioni sono espresse in un'unica modalità. Imbriani ricorda che «l'esempio più spesso proposto di questa figura è il dantesco “parlare e lagrimar vedrai insieme” (Inf. XXXIII, 9) pronunciato dal conte Ugolino: il verbo vedrai è il giogo che tiene insieme *lagrimar* e *parlare*, mentre quest'ultimo membro sarebbe stato meglio retto dal verbo *udire*. Non interessa qui il risultato pratico conseguito, quanto il fatto che lo zeugma nasce da una forzatura, oppure anche da un momento di disattenzione, e produce un effetto di dislocazione e di asimmetria. Considerato astrattamente lo zeugma è metonimico, in quanto richiede la reale contiguità dei termini» (Imbriani, 1996, p. 36). Ma questo processo di *tenere insieme*, senza nulla togliere all'esempio linguistico-retorico di Imbriani, forse può trovare migliore esemplificazione – migliore se non altro per la sua pervasività – nella metafora del *montaggio*. D'altra parte l'esempio di Imbriani ricorre anch'esso alla *vista* come azione che lega – *monta*, a questo punto si potrebbe dire – due immagini differenti: parlare e lagrimare.

Fabio Dei non definisce una «forzatura» il tentativo di James Frazer di conciliare le intenzioni scientifiche e la dimensione estetica de *Il ramo d'oro*. In ogni caso, scrive Dei, «una parte minima del libro è dedicata alle spiegazioni razionalistiche con cui Wittgenstein se la prende: per il resto, il lettore è catturato lungo migliaia di pagine in un susseguirsi di storie traboccanti di suggestioni immaginative, legate da una logica sotterranea di tipo analogico e figurale, molto diversa dalla logica di superficie di una “geografia della superstizione”. Ne derivano effetti di senso che smentiscono sul nascere le rassicuranti affermazioni sulla sciocchezza delle credenze e dei riti primitivi, sottolineando invece la loro terribile serietà, il loro legame con aspetti molto profondi della vita umana» (Dei, 1998). Il metodo comparativo di Frazer consiste nell'associare fenomeni morfologicamente simili ma geograficamente e culturalmente distanti, dal folklore dei contadini alle società primitive.

Si tratta di una poetica della comparazione, peraltro ampiamente diffusa, come osserva Dei, che procede accostando i materiali etnografici

«sulla base delle loro analogie formali, e non di una successione cronologica o narrativa lungo l'asse delle tradizionali categorie di arretratezza-progresso, irrazionalità-razionalità. Si deve notare che nel testo del *Ramo d'oro* il trattamento dei materiali contraddice di fatto la teoria dei tre stadi dell'evoluzione culturale, dalla magia alla religione alla scienza. Questo schema tripartito del progresso è una speculazione che Frazer avanza in omaggio alla Grande Teoria positivista dei suoi tempi, ma che resta sostanzialmente superficiale e marginale rispetto al testo. Il quale testo parla di permanenze più che di mutamenti [...] La storia di cui ci parla il *Ramo d'oro*, più che il dipanarsi inarrestabile del progresso, è un dispiegamento della 'follia umana', dell'irrazionalità e della superstizione. L'ordine che Frazer introduce in essa non è narrativo ma formale – o, per meglio dire, estetico: ciò che accomuna tutti questi materiali così diversi è un medesimo soggiacente modello drammatico. In definitiva, è l'ombra oscura dell'«orrendo prete» di Nemi che Frazer proietta sull'intera storia, e con essa il modello della morte e resurrezione di un dio o spirito della vegetazione. Questo modo di dar senso alla diversità della storia e dell'esperienza umana attraverso accostamenti comparativi più che attraverso strutture narrative compiute coincide con ciò che Eliot chiamerà il «metodo mitico» – vero e proprio nucleo, come vedremo, dell'estetica modernista.

In sintesi: l'antropologia frazeriana, con le sue esplorazioni sotto la superficie della coscienza civilizzata e con la sua rilettura della storia in chiave sincronico-comparativa, è accolta come potente strumento di dissoluzione delle forme artistiche ottocentesche e come matrice di un nuovo ordine estetico. Prima di approfondire il senso di questa affermazione, dobbiamo però porci un problema. I temi ed il metodo che attraggono l'interesse del mondo artistico non sono certo un'esclusività di Frazer: al contrario, caratterizzano l'intero ambito dell'antropologia e delle scienze umane a cavallo tra i due secoli» (Dei, 1998, p. 295).

E allora, si domanda Dei, perché Frazer, pur non essendo «un innovatore sul piano metodologico, né un teorico particolarmente solido», ottiene tanto successo? La risposta è contenuta in questo lungo estratto che non ci sentiamo di sintetizzare tanto è densa e chiara l'analisi con cui la dimensione estetica della scrittura frazeriana viene portata alla luce. Ed è dalle parole di Dei che si comprende meglio come il testo frazeriano irrompa nelle poetiche realistiche basate sulla linearità della storia e del racconto.

Dei spiega che «*Il Ramo d'oro* presenta sì idee e metodologie più largamente diffuse, ma lo fa attraverso una peculiare forma letteraria che rappresenta, per così dire, l'interfaccia con gli interessi e le preoccupazioni del mondo artistico del primo Novecento. In altre parole, non è solo il contenuto strettamente scientifico del libro che si impone all'attenzione, ma la combinazione tra quel contenuto e le strategie stilistiche e retoriche impiegate da Frazer – una combinazione non presente con altrettanta forza in altri trattati scientifici, e che già di per sé getta un ponte tra antropologia e letteratura [...] Se da un lato Frazer condivideva appieno il culto positivista per i 'fatti', dall'altro egli era consapevole, più di ogni altro antropologo del suo tempo, che presentare i fatti in un insieme ordinato era un problema tanto letterario quanto scientifico. Abbiamo già visto quanta importanza egli attribuisse allo stile e alla struttura delle sue opere: quanto ritenesse irrinunciabile, ad esempio, la trama 'poliziesca' del *Ramo d'oro* come cornice dei suoi materiali empirici; o quanto ritenesse indispensabile una rielaborazione letteraria delle proprie fonti, in modo da conferir loro quel 'fascino magico dello stile che accende l'immaginazione o infiamma il cuore' (come si esprime nella già citata introduzione ad *Anthologia Anthropologica*)» (Dei). Alcuni fra i suoi più famosi lettori (Douglas Leach, Manganaro). Osserva Fabio Dei, hanno percepito più come una contraddizione l'uso "artistico" della retorica antropologica di Frazer, piuttosto che come una integrazione, e quando con la terza edizione e quella abbreviata gli «aspetti artistici» vengono accentuati, questo «sarebbe la risposta alle crescenti critiche, e alla consapevolezza della insostenibilità di molte delle sue tesi teoriche e filologiche, che pure Frazer non vuole abbandonare. Presentando il libro come un'opera letteraria, Frazer può continuare a 'giocare con le possibilità' senza preoccuparsi più di tanto della convalida scientifica» [*Ibid.*, p. 38, 48]. E poi, aggiunge Dei, «il problema di Frazer era capire e far capire al lettore il pensiero dei 'primitivi', ed il ruolo che rituali e miti svolgono nella loro vita (come, in parte, nella vita dei 'civilizzati' o dei 'moderni')». A questo scopo, era necessario calarsi in qualche modo nel vivo del loro rapporto con l'ambiente naturale, nelle loro preoccupazioni e persino nei loro sentimenti. Per Frazer era chiaro che i piatti resoconti etnografici non consentivano questa partecipazione immaginativa del lettore, che richiedeva invece di sfruttare appieno le possibilità della rappresentazione artistica. Da qui l'insistenza, nelle sue descrizioni di

riti, sull'aspetto scenico, sui personaggi, sulle caratteristiche tragiche o talvolta comiche dell'azione, e su tutti gli altri aspetti in grado di coinvolgere non solo l'astratta ragione del lettore, ma anche la sua immaginazione sensibile (in particolare visiva) ed emotiva. Basti un esempio, tratto dal capitolo del *Ramo d'oro* sull'uccisione di rappresentanti umani della divinità tra gli Aztechi – capitolo che Hyman [1962, p. 261] considera il climax emozionale dell'intera opera. 'A settembre, in una gran festa', una fanciulla viene scelta per impersonare la dea del granturco, Chicomecohuatl, e adorata per una intera giornata prima di venir solennemente uccisa. Ecco alcuni passi del resoconto di Frazer:

'Venuta la sera, il popolo si adunava al tempio i cui cortili eran tutti illuminati da lampade e candele innumerevoli. Là passavano la notte senza dormire e a mezzanotte mentre suonava una solenne musica di trombe, flauti e corni, giungeva una lettiga o portantina ornata di festoni di pannocchie di granturco e di peperoni e che si riempiva di ogni sorta di semi. I portatori la deponono quindi alla porta della sala in cui stava l'immagine in legno della dea. Questa sala era adornata di dentro e di fuori con ghirlande di pannocchie, di peperoni, di zucche, di rose e di ogni specie di grani, una meraviglia a vedersi, e tutto il pavimento era coperto con le verdeggianti offerte dei fedeli. La musica cessava, e avanzava una solenne processione di sacerdoti e di grandi dignitari con torce accese e fumanti incensieri, conducendo la fanciulla che faceva la parte della dea. I sacerdoti la circondavano coi turiboli fumanti, la musica riprendeva a suonare, e d'un tratto un grande dignitario del tempio le balzava davanti con un rasoio in mano e tagliava destramente la piuma verde che le ondeggiava sul capo, insieme ai capelli cui era attaccata...' [*The Golden Bough*, 1890, p. 910-911]».

Dei sottolinea la retorica sensuale di Frazer, osservando che «lo scenario del dramma del sacrificio umano è rappresentato con grande ricchezza di dettagli visivi, auditivi e olfattivi (i colori di fiori e piante, l'alternanza musica-silenzio, i fumi dell'incenso). L'azione irrompe improvvisa: 'd'un tratto', il dignitario del tempio 'balza' davanti alla fanciulla tagliandole la piuma e i capelli, come in una sorta di rappresentazione simbolica della vera uccisione, che sopraggiungerà il giorno successivo:

'La fine era questa. Quando la folla si era tutta radunata i sacerdoti incensavano solennemente la fanciulla che impersonava la dea: la gettavano con le spalle sopra il mucchio di grani e di semi, le tagliava-

no la testa, raccoglievano il sangue che ne sgorgava in un bacino e lo spruzzavano sull'immagine della dea, sui muri delle sale e sulle offerte di grano, peperoni, semi, zucche e altri legumi che erano ammonticchiati sul pavimento. Dopo scorticavano il tronco del cadavere e uno dei sacerdoti s'ingegnava di entrare dentro la pelle insanguinata...» [*Ibid.*, p. 912-913]» (Dei, 1998, p. 295-300).

C'è dunque un tentativo di includere la dimensione sensoriale dei fatti culturali descritti – ascritta alla categoria della letteratura, perché spetta alla letteratura trattare gli aspetti psicologici e emotivo-sensoriali degli eventi, non alla scienza – nella riflessione scientifica diretta alla formulazione di leggi che può essere motivato con la necessità di fondare la deduzione di leggi su una base materiale che non essendo derivata da una osservazione diretta (Frazer non aveva assistito ai fenomeni che descrive) viene ricostruita letterariamente, infarcendo la scrittura di dettagli sensazionalistici per coinvolgere il lettore.

Il realismo con cui quei fenomeni vengono descritti mostra l'intenzione di persuadere il lettore e allo stesso tempo di farlo partecipare, e a tale scopo vengono sfoderate le armi in dotazione alla letteratura. Questa ipotesi può essere sostenuta non soltanto con la quantità di dettagli sensoriali presenti nel testo, ma anche con uno stratagemma retorico che consiste nel posizionare il lettore come uno spettatore sulla scena. «Immaginatevi d'un tratto di essere sbarcato...» scrive Bronislaw Malinowski nelle prime pagine di *Argonauti del Pacifico Occidentale* per costruire l'etnografia come il racconto di una esperienza; e così Frazer, che non poteva essere presente ai fatti raccontati, introduce la figura di un immaginario ma verosimile testimone: «Questa storia – scrive – può benissimo esser stata narrata da uno che li vide [il popolo della moderna Tripoli] scomparire in pieno assetto di guerra e al suono dei tamburi e dei cimbali dentro la rossa nube del vortice di sabbia» (Frazer, 1965, vol. 1, p. 133).

Come possono essere tenuti insieme tutte queste descrizioni «sinistre e profonde», questi dettagli, dati sensoriali, aspetti della realtà fenomenica nei quali l'antropologo e il lettore potrebbero perdersi? Bisognerà cercare le categorie che possono distinguere e raggruppare i fenomeni in modo razionale; per Frazer le leggi che ci permettono di orientarci fra i materiali etnografici da lui proposti sono quelle della similarità e la legge della contiguità: si tratta di due leggi del pensare umano, prima ancora che della magia. La prima riguarda l'associazione nel testo di fenomeni morfologicamente simili e interscambiabili nel significato; la

seconda agisce sulla vicinanza (contiguità nel testo) fra estetica e scienza, fra singole descrizioni sensoriali e formulazioni teoriche generali. Fra descrizioni sensazionali (o sensazionalistiche?) e distribuzione razionale dei fenomeni, ne viene fuori un'opera affascinante e controversa che ha influenzato la letteratura e il cinema del Novecento.

Ora, se il surplus di sensorialità introdotto nel testo è uno stragemma per incrementare la sua *agency* e coinvolgere il lettore, per *agirlo*, lo scopo è raggiunto proprio conformandosi alla legge della similarità, al tentativo di mimesi che il testo compie, per riprodurre, attraverso le parole, la realtà. In altre parole, Frazer si comporta come il mago che utilizzando la legge della similarità, usa una riproduzione della realtà per presentificarla e agire su di essa. Non casualmente Michael Taussig, nel suo libro sulla forza della mimesi (1993) dedica a Frazer un intero capitolo, e si sofferma «sulla nozione di copia, nella pratica della magia, che influenza l'originale tanto da far sì che la rappresentazione condivida o acquisisca le proprietà del rappresentato» (1993, p. 47-48).

Ma non sono similarità e contiguità – e ad essi si aggiunga l'opposizione, come suggerito da Hubert e Mauss (1903) – i principi che regolano le due maggiori retoriche del montaggio, quello delle attrazioni e quello contestualizzante?

L'orinatoio prodotto da Marcel Duchamp nel 1917 scatenò riflessioni fondamentali su che cosa è l'arte e qual è il ruolo del pubblico. Si trattava di un vero e proprio orinatoio, capovolto in modo da imitare una fontana, con apposta la firma dell'immaginario fabbricante di apparati idraulici Richard Mutt e con il titolo *Fountain*, un'operazione culturale che consisteva nella «messinscena di una strategia artico-



Marcel Duchamp, *Pala da neve*, 1915.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Fonte: <http://it.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-7YLJ67>

lata di comunicazione e metacomunicazione che ha come obiettivo l'enunciazione di un discorso ambiguo e *a vari livelli* sull'arte» (Dal Lago, Giordano, 2006).

Sebbene l'orinatoio sia forse l'esempio più famoso, vorrei portare l'attenzione del lettore al primo dei *ready-made* duchampiani, la pala da neve esposta alla galleria di New York, perché si tratta di una operazione più "semplice" che consente di concentrarsi facilmente sulla logica principale dell'operazione, non essendo presenti quelle manovre – il rovesciamento dell'oggetto facendogli assumere una posizione desueta, il firmarlo oppure dargli un titolo come qualsiasi altra opera d'arte, ecc. – che dispiegherebbero la riflessione su numerosi altri fronti. La pala fu semplicemente esposta in una galleria d'arte nel 1915 con il titolo. La logica primaria sottostante a una tale operazione artistica è quella della decontestualizzazione: l'oggetto è stato spostato dalla sua abituale collocazione e inserito in un nuovo e in un certo senso inimmaginabile contesto, generando una riflessione su che cosa sia un'opera d'arte e quale sia il processo che conduce un oggetto a trasformarsi in arte. La decontestualizzazione, cioè il mutamento d'uso e funzione che comporta, è anche una forma di *appropriazione* da parte dell'artista – ma su questo aspetto torneremo più avanti.

Tutte le operazioni di *ready-made* si fondano sostanzialmente sul cambiamento di contesto, di uso e funzione di un oggetto. L'osservatore accosta e compara idealmente i due oggetti nei due contesti originali e questo montaggio mentale produce una riflessione sul processo artistico, e allo stesso tempo anche sulle qualità dell'oggetto *originario*. Una doppia riflessione che produce un nuovo sguardo sulla realtà, più libero, ma anche più incerto. In una pala, uno scolabottiglie, un orinatoio dei bagni pubblici, un arnese da cucina, in un muro posso essere scoperti valori estetici. Ma siamo noi che non riusciamo a vedere nella pala una dimensione poetica, oppure è il luogo in cui è esposta ad ammantarla con l'aura dell'opera d'arte? Se una pala può tanto servire a rimuovere della neve, senza nessuna attenzione particolare per le qualità dello strumento, quanto a incantare un visitatore se esposta in una galleria d'arte, allora le sue qualità estetiche, almeno in prima istanza, dipendono dal dialogo che l'oggetto avvia con il luogo, prima ancora che con il suo fruitore; per un verso è la galleria a offrire l'oggetto come

se fosse arte, per un'altra il rapporto con quell'oggetto e quel luogo stimola una riflessione su quella relazione e sull'arte in generale: se posso considerare una pala un oggetto artistico, cosa fa di un artefatto un'opera d'arte? L'autore? Il luogo? L'opera stessa? La critica?

Più precisamente, la pala e l'orinatoio, rappresentano la sintesi di un processo dialettico in cui si confrontano due oggetti differenti, come per esempio la pala artistica e la pala non-artistica, i cui differenti significati non sono *dipendenti* dal contesto, perché il contesto non andrebbe considerato come uno sfondo determinante il significato. Nel *ready-made* è all'opera un processo dialettico e Duchamp doveva esserne in qualche modo consapevole, dal momento che aveva dichiarato un certo interesse per la filosofia di Max Stirner influenzato dal pensiero hegeliano nella sua teoria sul destino individuale. Il *ready-made* rappresenta la sintesi dell'opposizione fra arte e non-arte, fra un oggetto pratico non-artistico e lo stesso oggetto praticato come arte (Naumann, 1996, p. 33). «è stato ampiamente dimostrato che diversi concetti di polarità e loro risolutiva unità – luce-oscurità, vita-morte, bene-male – formano la base di virtualmente tutti i miti e le tradizioni folkloriche, dalle religioni buddiste, taoiste e induiste dell'Est, al dualismo di Inferno e Paradiso nell'Occidente cristianizzato. Se dovessimo credere che Jung sia stato corretto [...] allora possiamo facilmente ritenere che nella sua esplorazione di identità opposte, Duchamp stava semplicemente facendo eco a questioni fondamentalmente umane: unificare o in altre parole riconciliare i dualismi della vita in conflitto» (Naumann, 1996, p. 36).

Forse, più semplicemente, i *ready-made* duchampiani ci fanno riflettere sul rapporto di un oggetto col suo contesto e, come hanno fatto Kulesov e Eisenstein con le immagini, mostrando che il loro significato dipendeva dal contesto, cioè dalla catena sintagmatica in cui sono inserite. L'orinatoio, come il bovino macellato in *Sciopero* acquistano un diverso significato nel nuovo contesto della narrazione. Si potrebbe dire che un oggetto, una immagine, ecc., acquista il suo senso *soltanto* in relazione ad altri elementi dell'ambiente in cui si colloca.

Un'altra questione innescata dal *ready-made* duchampiano è il significato del godimento estetico. Possiamo ancora parlare di godimento estetico dinanzi all'*orinatoio*? E se sì, sotto quale logica? Passando da un contesto all'altro, le qualità formali dell'orinatoio non sono

mutate; evidentemente il godimento estetico – ammesso che si possa parlare di esso dinanzi all’opera d’arte (ma questo lo diamo per il momento per scontato) – è costruito su altre basi. Il godimento estetico è dato dalla capacità dell’artista di sorprendere il nostro sguardo, di posizionarlo in un punto di vista inatteso, dal quale nascono domande e visioni differenti dell’oggetto, del suo rapporto con il luogo, e della categoria alla quale chiede di essere ascritto (in questo caso l’arte), domande sulla natura stessa dell’operazione. Tali interrogativi, e le incerte risposte che sono seguite, ci consentono di immaginare un’antropologia esteticamente godibile restando “fedeli” alle regole del genere etnografico: la *bellezza* dell’antropologia non risiederebbe nella forma, cioè nell’abilità narrativa dell’autore e nella sua capacità di sedurre il fruitore, ma nella capacità di entrare in mondi lontani (non necessariamente geograficamente lontani) dal nostro e far sorgere interrogativi suggeriti dalla conoscenza di modi di vita differenti.

Se prima l’arte giocava con la *mimesis* e costruiva su di essa il suo fascino, da Duchamp in poi l’arte seduce perché fa pensare, diventa *poiesis*. Nel primo caso il fruitore gode del riconoscimento che l’opera ha creato per lui, nel secondo caso l’oggetto gli appare esterno e chiede di essere (ri)conosciuto, l’artefatto diventa oggetto di riflessione sulla sua natura, sul processo di produzione e di uso. In altre parole, l’estetica dell’oggetto declina quella funzione poetica jakobsoniana dove il messaggio pone se stesso al centro della comunicazione<sup>3</sup> domandando al fruitore di compiere una *agency* riflessiva. Cosa fanno l’*orinatoio* o lo *scolabottiglie* duchampiani se non chiedere ai loro fruitori di interrogarsi sullo statuto dell’arte e di quella operazione in particolare? In questo senso, come ha scritto Joseph Kosuth, «tutta l’arte (dopo Duchamp) è concettuale (in natura), perché l’arte esiste solo concettualmente» (Kosuth, 1987, p. 25).

Anche l’antropologia ha compiuto questa trasformazione passando dall’oggettivismo al postmodernismo, rinunciando cioè alla (illusoria) riproduzione della realtà a favore di una riflessione sugli “oggetti” che costruisce e dunque sulla sua natura finzionale. E pare allora che antropologia e arte condividano (o possano condividere) uno stesso “canone” estetico contemporaneo.

<sup>3</sup> Roman Jakobson: «Il rilievo del messaggio per se stesso è appunto ciò che chiamiamo funzione poetica» (Jakobson, 1976, p. 10).

Le ingenuità del metodo comparativo furono messe in evidenza da Franz Boas, il quale riteneva inutile ogni «sforzo di costruire una storia sistematica uniforme dell'evoluzione della cultura» (Boas, 1970, p. 35) e dimostrò come elementi culturali simili hanno significati differenti se correlati ai loro contesti sociali di appartenenza. Dunque i fenomeni culturali andrebbero studiati nel loro contesto con «uno studio dettagliato dei costumi nei loro rapporti reciproci e della cultura nella sua totalità della tribù che li pratica, assieme ad una indagine della loro distribuzione geografica fra le tribù vicine... [Questo] ci concede quasi sempre un mezzo per determinare con accuratezza considerevole le cause storiche che hanno condotto alla formazione dei costumi in questione e ai processi psicologici attivati durante il loro sviluppo» (Boas, 1940, p. 280, cit. in Borofski, 2006, p. 108). Questo metodo, il *particolarismo storico*, non esclude la comparazione, ma richiede che venga esercitata “sotto il controllo”, potremmo dire, della coerenza con il contesto e fra elementi che condividono lo stesso territorio. Da qui il limitarsi delle ricerche a determinate aree geoculturali omogenee; quella che oggi sarebbe una pretesa quasi impossibile, dal momento che i confini culturali sono diventati sempre più sfumati, e lo stesso concetto di “confine culturale” riesce ad avere ancora un senso se adottato con un approccio formalista e situazionista capace di coglierne il suo carattere di costruito culturale non sostanziale, attivabile all'uopo in determinate situazioni in cui si rende necessaria l'attribuzione di una differenza culturale, di una identità, di una messa a distanza, di una definizione culturale del Noi e degli Altri secondo una logica binaria dell'identità.

Potremmo dire che la comparazione per gli evolucionisti e per gli strutturalisti si dispiega *quantitativamente*, raccogliendo e confrontando casi etnografici provenienti anche da molto lontano, ciò che sta alla base del criterio della *sistemazione tipologica* nei musei, producendo non un effetto di *risonanza*,<sup>4</sup> perché un singolo oggetto non può evocare «in chi lo guardi le forze culturali complesse e dinamiche da cui è emerso e di cui l'osservatore può considerarlo un campione rappresentativo» (Greenblatt, 1995, p. 27), ma un effetto di *ridondante consonanza* con tutti gli altri oggetti ad esso simili nell'insieme rinviati ad

<sup>4</sup> La *risonanza*, scrive Stephen Greenblatt, è «il potere di cui è dotato l'oggetto esposto di varcare i propri limiti formali per assumere una dimensione più ampia, evocando in chi lo guardi le forze culturali complesse e dinamiche da cui è emerso e di cui l'osservatore può considerarlo un campione rappresentativo» (Greenblatt, 1995, p. 27).

una unica ipotetica categoria interculturale (una funzione, un significato). Mentre Boas, ritenendo che bisognasse conoscere molto bene il contesto storico e culturale della società studiata, proponeva una sorta di comparativismo *intensivo*, procedendo a raccogliere, all'interno dello stesso contesto, il maggior numero di dati, per organizzarli infine secondo un modello di sistemazione tribale. Per Boas i fenomeni culturali dovevano essere studiati cercando quanto più profondamente possibile i legami di quel fenomeno con tutti gli altri aspetti della vita sociale e culturale locale, anche nella loro dimensione storica.

Scrive Remotti: «le particolarità etnografiche non soltanto frantumano le grandi categorie antropologiche, ma esigono che i loro significati culturali siano riconosciuti e accolti nel mondo degli antropologi» (Remotti, 1991, p. 31). Il progetto di Boas, arrivare a teorie generali attraverso la raccolta di dati storiografici e di particolarità etnografiche, non produsse il risultato sperato, ma mise i semi per una antropologia interpretativa. Lo stesso Boas non riuscì a trovare una sintesi alle sue ricerche, e le diecimila pagine di informazioni raccolte sui Kwakiutl la dicono lunga sull'impossibilità non soltanto di arrivare a generalizzazioni accumulando dati etnografici contestuali, ma anche di dare un senso ai materiali senza la mediazione di una soggettività che gli dia un ordine, una organizzazione. Non bisogna infatti dimenticare che con tutte le loro differenze, Boas e gli evoluzionisti condividevano comunque una fiducia nel dato etnografico e nella sua trasparenza, vale a dire nella sua capacità di comunicare la realtà "così com'è".

La crisi della comparazione si apre con l'istituzione dell'osservazione partecipante come metodo "ufficiale" della disciplina e i richiami a non abbandonare il metodo comparativo furono in realtà tardivi, quando una riflessione sull'esperienza del campo in parte stimolata dalla pubblicazione dei diari di Malinowski era già cominciata. Nel 1973 Radcliffe-Brown scriveva: «Lo sviluppo della ricerca sul campo ha indotto a trascurare relativamente gli studi che si servono del metodo comparativo. Ciò è comprensibile e anche scusabile, ma il fatto avrà degli effetti preoccupanti [...] senza uno studio comparativo sistematico l'antropologia si ridurrà a una mera storiografia ed etnografia. Una teoria sociologica deve quindi basarsi sulla comparazione sistematica e deve essere continuamente collaudata per mezzo di essa» (Radcliffe-Brown, 1973, p. 127-128, cit. in Remotti, 1991, p. 32). Ora,

il nostro problema non è risolvere il dissidio fra particolarismo storico (etnografia) e ricerca delle leggi generali (antropologia), per cercare una mediazione fra le due tendenze.

Resta il fatto che nella storia della cultura occidentale dalla fine dell'Ottocento a tutto il Novecento, si possono cogliere due direttrici metateoriche, entrambe provenienti dall'applicazione e dalla riflessione sul metodo comparativo, una fondata sulla dialettica, e una fondata sulla storia.

È evidente, in ogni caso, che l'osservazione partecipante, il particolarismo storico, l'approccio etnografico e l'attenzione ai significati indigeni rispetto alle categorie dell'antropologo, che in antropologia hanno gettato le basi per la svolta postmoderna e per l'antropologia interpretativa, sono pratiche che si sono consolidate in un terreno culturale sensibile alle questioni della soggettività.

Il metodo comparativo trasferiva oggetti (pratiche, tecniche, usanze, manufatti) dai contesti pratici in cui si erano sviluppati ai contesti teorici degli antropologi, per accostarli ad altri oggetti che possedevano caratteristiche simili. Ma poteva una ciotola utilizzata per contenere cibo essere comparata a una ciotola utilizzata a scopi rituali o a una per contenere il veleno in cui intingere le punte delle frecce? Insomma, accostare due oggetti (in senso lato), è sempre una operazione arbitraria, etnocentrica, sicuramente rischiosa. Accostamenti, associazioni, ricontestualizzazioni, patchwork, riciclaggi, collage sono tecniche o pratiche che rinviano tutte al montaggio come procedimento retorico e alla comparazione come operazione analitica. Fra metodo scientifico e poetica, la comparazione/montaggio attraversa la cultura del Novecento, sia come tecnica per costruire la contiguità spaziale e la consecutività temporale, che come processo generatore di senso.

Subito dopo una prima fase di fascino per lo strumento in sé e per le sue potenzialità mimetiche, di riproduzione della realtà, fotografia e cinema si distinguono per la capacità di ritagliare la realtà in "pezzetti" e di manipolarli ricomponendoli in un nuovo discorso. Il fatto che questo nuovo discorso produca anche una realtà verosimile, è secondario, come hanno dimostrato le avanguardie, le prime a perlustrare le potenzialità creative del montaggio. Un ritratto pittorico poteva essere altrettanto realistico di una fotografia: non è dunque l'imitazione del mondo, la sua riproduzione, la novità introdotta da quei mezzi. Costituisce piuttosto un elemento nuovo la possibilità di frammentarlo, di

renderlo discontinuo, di sezionarlo, di spezzettarlo in tante fotografie, fotogrammi, sequenze. È ciò che fa la comparazione, prelevando casi per accostarli fra loro e ricavarne discorsi unitari, leggi, tipi razziali, aree omogenee; è ciò che fa l'antropologia, che per il suo «selezionare dati e produrre tipologie atte a rendere conto della differenza socio-culturale sarebbe in qualche modo contaminata da quel 'peccato discontinuista' che crea differenze laddove esistono solo delle continuità e delle sfumature. Questa ragione etnologica sarebbe responsabile delle grandi rotture e dicotomie che la riflessione etnologica occidentale ha postulato tra un "noi" e gli "altri"» (Fabietti, 1998, p. 24). Così come il cinema ricomponne le inquadrature nel montaggio per costruire una totalità coerente, la comparazione tiene insieme i singoli casi etnografici in una legge generale che li spiega e li ordina in un insieme coerente.

Il procedimento è incorporato nello stesso funzionamento della tecnologia cinematografica, nel suo «apparecchio di base», come lo chiama Jean Louis Baudry. La macchina da presa seziona la realtà in tanti fotogrammi che successivamente il proiettore ricomponne creando l'illusione del movimento e della continuità. Non è un caso che nel voler differenziare il linguaggio cinematografico da quello televisivo, qualcuno ha osservato che «la specifica opposizione fra pellicola e nastro magnetico è essenzialmente un'opposizione fra continuità e discontinuità: scorrimento continuo e regolare del nastro e andamento a scatti della pellicola; continuità del flusso magnetico 'depositato' sul videonastro, che con la sua opacità rende invisibili le differenze di magnetizzazione e discontinuità della pellicola trasparentemente divisa in fotogrammi e colpita da stimoli luminosi intermittenti» (Farassino, 1980, p. 16).

Benjamin si era fermato soltanto alla riproducibilità della realtà offerta dal cinema e dalla fotografia, strumenti meccanici e elettro-mecchanici che soddisfacevano un bisogno di imitazione della vita vecchio quanto il mondo (Benjamin, 1966, p. 22-23); egli non sembra essersi accorto o comunque aver dato peso alla fase tecnica precedente alla stampa dell'immagine, quella della inquadratura, ovvero la selezione di parti della realtà operata dall'obiettivo. L'aura, in altri termini la *sensazione* trasmessa dall'opera di una simultaneità del pensiero e dell'azione, dell'idea e della sua realizzazione, della natura e della cultura (della fusione romantica con il mondo), della singolarità e della totalità che l'opera d'arte riusciva a trasmettere al suo fruitore, ora viene meno: «l'oggetto ha perduto il suo velo», il processo di fabbricazio-

ne è rivelato, il mondo tecnicamente riproducibile è un mondo che si guarda indietro, o che guarda altrove, che si distacca da un *principio ontologico* lasciandoselo alle spalle, nel passato, e così facendo – se non trova soddisfazione nell’essere disseminato in mille copie – produce *nostalgia* di un altrove immaginato più autentico. In questa direzione si colloca il noema barthesiano della fotografia: è *stato*, attraverso il quale la fotografia – la fotografia documentaria, realistica – inevitabilmente introduce un sentimento di nostalgia, di verginità perduta, se viene sottoposta ad uno sguardo che cerca l’origine, il referente perduto.

La perdita dell’aura comporta la cesura fra natura e cultura, pensiero e azione, individuo e società, persona e collettività, società e comunità, e tutti quei dualismi prodotti dalla modernità nei quali l’unità perduta viene proiettata su uno dei termini della coppia. Si pensi ai concetti di solidarietà meccanica e *peasant society* nei quali sono confluiti gli ideali di uno stato di natura e di eguaglianza. Forse non è casuale che Catherine Bell individui nelle teorie del rituale i tentativi per ricomporre i dualismi prodotti dalla modernità; perché nel rituale? Perché il rito fondamentalmente è esperienza, ritorno all’unità e alla completezza narrata dal mito che lo fonda, comunque ritorno all’esperienza come fusione corpo-mente, tentativo di rifondazione dell’aura potremmo dire.

L’osservazione e la comparazione, che sono le due procedure principali del metodo scientifico moderno, si traducono in retoriche scritte e visive. «L’enfasi sui processi sperimentali difesi da Isaac Newton e rafforzati da John Locke nel suo *Saggio sulla comprensione umana* (1690) hanno fornito la piattaforma filosofica per gran parte del pensiero del secolo XVIII. La maggior parte dello sforzo intellettuale da quel momento in poi avrebbe difeso sensazione e osservazione come le fasi della vera conoscenza. Locke, che si era formato in botanica e medicina, sottolineò soprattutto il valore della esperienza individuale nel suo metodo. Dal Rinascimento, il compito della botanica era stato ampio e lento, accomodante verso il culinario, il mitico e il medicinale. Il nuovo metodo ha aiutato a chiarire e a ottimizzare gli interessi della botanica, che rapidamente si distinsero dalle preoccupazioni della farmaceutica» (Kromm, 2010, p. 74). L’osservazione accurata delle piante e la loro classificazione ebbero come risultato dizionari ed enciclopedie. Alla fine dell’Ottocento, fotografia e cinema – senza dimenticare microscopi, telescopi e altre protesi ottiche – si inseriscono nel discor-

so scientifico come strumenti ben accordati con l'episteme dell'epoca: approfondiscono l'osservazione potenziando l'occhio, rivelano la realtà e segnano di "trasparenza" il rapporto fra il fenomeno e la sua documentazione. Come retorica visiva, la comparazione, invece, trova uno sviluppo nel montaggio cinematografico, un aspetto del linguaggio filmico sul quale gli studiosi si sono concentrati soprattutto da un punto di vista narrativo e per la sua capacità di rielaborare le coordinate spazio-temporali della percezione. Il montaggio, nella semiologia del cinema, è stato concettualmente incluso nelle griglie strutturaliste, perché il cinema mostrava visibilmente i due assi jakobsoniani, quello del paradigma, che tradotto in termini cinematografici si incarna nella singola inquadratura, che può includere sincronicamente molteplici "oggetti", e l'asse del sintagma, la messa in sequenza diacronica delle immagini. Il montaggio è stato concepito come il processo con il quale il film costruisce il suo senso simbolico, la sua struttura narrativa o la sua dimensione estetica.<sup>5</sup>

Due sono i fondamentali approcci al montaggio cinematografico sviluppatasi nella storia del cinema: nella versione griffithiana, il montaggio diventa un metodo per descrivere il tempo e articolare la storia; in quella eisensteiniana esso si trasforma in un processo per costruire senso da un punto di vista concettuale. Potremmo riprendere la distinzione proposta da Pavanello per la comparazione in antropologia e trovare un *analogon* nel cinema: come operatore logico, la comparazione lavora sull'identico, cerca analogie e identità per organizzarle in classi e costruire macroteorie; come operatore simbolico, la comparazione cerca la diversità per creare sintesi concettuali.

Il montaggio intellettuale di Eizenstein è, allora, un operatore simbolico. Come scrivono Millar e Reisz commentando la sceneggiatura di *Ottobre* (1928), ad Eizenstein «non interessavano i semplici meccanismi della narrazione», egli prova «disprezzo per le più semplici esigenze narrative – cioè la capacità di dare l'illusione che gli avvenimenti si svolgano secondo una sequenza logica [...] Rompendo con i metodi di montaggio narrativo dei predecessori, Eizenstein si proponeva di aumentare il potere del mezzo filmico portandolo al di là della semplice capacità di narrare una storia. 'Mentre il film convenzionale

<sup>5</sup> Roman Jakobson: «La funzione poetica proietta il principio d'equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione» (Jakobson, 1976, p. 192).

comanda alle emozioni», scriveva, «il [montaggio intellettuale] suggerisce che sia possibile anche dirigere l'intero processo del pensiero».<sup>6</sup> Utilizzando immagini simboliche, rappresentative delle ideologie dei personaggi, libere dai vincoli spaziali e temporali, cioè dal contesto, Eisenstein ambiva ad un «cinema puramente intellettuale, libero dalle tradizionali limitazioni, un cinema che dà forma alle idee, alle sistematizzazioni e ai concetti, senza dove ricorrere a transizioni e a parafrasi» (Millar, Reisz, 1991, p. 32-33).

Nello strutturalismo di Lévi-Strauss la comparazione conduce all'individuazione di categorie universali comuni a tutta l'umanità e, dunque, ad una *unità psichica* del genere umano. L'antropologia strutturale di Lévi-Strauss ritiene di poter pervenire alla individuazione di macroteorie che spiegano le varianti, mettendo in evidenza le costanti. L'opera dell'antropologo francese si fonda su un enorme lavoro di collezione e comparazione di dati organizzati secondo macro-categorie per arrivare a definire le logiche delle trasformazioni. Questo tipo di metodo scientifico conduce a individuare nei miti i *mitemi*, forme vuote di volta in volta appropriatamente colmate nelle singole narrazioni.

Le diversità con il funzionalismo durkheimiano sono molteplici, «una delle massime differenze – scrive Moravia – sta nel fatto che mentre il funzionalismo si accontenta di individuare *alcune* connessioni fra *alcuni* dati di un certo campo antropologico, lo strutturalismo è convinto che tutti gli elementi di quel campo antropologico sono connessi tra loro in una determinata struttura. Inoltre (ed è una terza importante differenza), mentre il funzionalismo ricerca – lo sappiamo – connessioni e funzioni in qualche modo coscienti ai soggetti umani, lo strutturalismo ritiene che le funzioni e le leggi ultime che guidano una determinata struttura sono di tipo *inconscio*. Infine, sotto il profilo dei propositi euristico-ermeneutici, laddove il funzionalismo si autolimitava – si è visto anche questo – allo studio di dati relativi ad unico campo etnologico, lo strutturalismo punta all'individuazione di norme almeno tendenzialmente universali» (Moravia, 1973, p. 7-8). Allo stesso tempo, però, Durkheim, che Lévi-Strauss aveva letto con attenzione, condivide l'idea che le scienze sociali sono una sorta di psicologia generale, che le rappresentazioni sono fatti sociali. Durkheim,

<sup>6</sup> Sergei M. Eisenstein, *Film Form*, 1951, p. 62.

per esempio, sostiene che l'adorazione della divinità corrisponde, più profondamente, all'adorazione della società stessa. Religione e società sono intercambiabili (come nella metafora), c'è un significato più profondo dietro ogni fenomeno sociale, come nello strutturalismo di Lévi-Strauss, dove i fenomeni sono rappresentazioni delle strutture profonde della mente.

La relazione fra lo strutturalismo lévi-straussiano e l'arte è strettissima, tanto che lo stesso antropologo francese, nelle pagine de *Il crudo e il cotto*, si spinge a criticare alcuni movimenti artistici alla luce della sua teoria strutturalista, senza dimenticare che alcune delle opere di Lévi-Strauss intendono costruirsi sullo stesso modello di analisi che l'autore utilizza per spiegare i fenomeni sociali. Nell'*Ouverture de Il crudo e il cotto*, egli scrive: «Come i riti, i miti sono *in-terminabili*. E, volendo imitare il movimento spontaneo del pensiero mitico, la nostra indagine, anch'essa troppo breve e troppo lunga, ha dovuto piegarsi alle esigenze e rispettare il suo ritmo. Così questo libro sui miti è, a modo suo, un mito. Ammesso che possieda una unità, quest'ultima non apparirà, se non nell'intimo del testo o al di là di esso. Nel migliore dei casi si stabilirà nella mente del lettore» (Lévi-Strauss, 1990, p. 19-20 [ed. or. 1964]).

Si badi bene che Lévi-Strauss non indica quale significato debba comunicare la struttura. Non descrive un contenuto ma la forma di un contenitore, non una particolare forma, ma una forma qualsiasi, purché sia basata sull'esistenza di un codice e di un linguaggio dotato di prima e seconda articolazione, dove la prima corrisponde al livello delle parole e la seconda al livello dei fonemi che costituiscono le parole (seconda). Laddove manchi questa strutturazione del linguaggio non sussiste comunicazione fra l'opera d'arte e il suo pubblico. In altre parole l'opera, in assenza di un codice alla base, è incomprensibile. Si tratta di un modello costruito sui fenomeni linguistici così come descritti da Jakobson, che influenzerà per lungo tempo la semiotica generale e la semiologia dell'immagine. In quest'ultimo ambito, gli studiosi si sono ostinati a lungo a trovare nel linguaggio filmico la stessa articolazione presente nella lingua.

Ne consegue che «la pittura merita di essere chiamata linguaggio, solo nella misura in cui, come ogni linguaggio, si compone di un codice speciale i cui termini sono generati per combinazione di unità meno numerose e dipendenti anch'esse da un codice più generale. C'è però

una differenza rispetto al linguaggio articolato, dalla quale risulta che i messaggi della pittura sono ricevuti prima dalla percezione estetica, poi dalla percezione intellettuale, mentre nell'altro caso il contrario» (Lévi-Strauss, 1990, p. 38). I segni utilizzati dalla pittura sono già presenti in natura, e così la pittura si garantisce la prima articolazione; ma la musica concreta, che utilizza rumori dai quali è stato accuratamente rimosso ogni riferimento alla realtà, «per quanto si inebri dell'illusione di parlare [...] non fa altro che annaspere in prossimità del senso» (Lévi-Strauss, 1990, p. 42 [ed. or. 1964]).

Anche la musica seriale viene sottoposta ad una critica analoga a quella lanciata contro la musica concreta. In essa «in particolare i poli della natura e della cultura tendono a contrapporsi l'uno all'altro, invece che fondersi insieme, e questa contrapposizione entra anche nella produzione musicale con il suo duplice interesse per gli aspetti timbrici, che sono più strettamente connessi alla materialità, e per la vocalità, che è invece legata al linguaggio articolato ed all'origine stessa del suono. Ma della musica seriale si può dire in ogni caso ciò che si è già detto per la pittura astratta e per la musica concreta».<sup>7</sup>

Insomma l'idea di struttura proposta da Lévi-Strauss è estranea a tutta quell'arte non figurativa, priva in ogni caso di riferimenti alla realtà, di rapporto di verosimiglianza con la realtà fenomenica, senza il quale non è possibile dare un senso alla seconda articolazione. Lo strutturalismo di Lévi-Strauss è invece in sintonia con un ampio ambito di pratiche artistiche, dal cinema narrativo hollywoodiano – che non casualmente ha nel semiologo strutturalista Christian Metz uno dei suoi principali studiosi – alle poetiche del realismo letterario, dal naturalismo al verismo che nella loro diversità condividono quell'oggettivismo implicito nello strutturalismo di Lévi-Strauss, in cui l'autore è solo uno strumento attraverso il quale la realtà si riversa nell'opera, poiché la struttura agisce come una entità soprannaturale tanto che, lacanianamente, si potrebbe dire che l'opera è un effetto della struttura, è agita da essa. In queste poetiche, come nello strutturalismo dove tanto lo studioso analista quanto l'attore sociale non hanno autorità sul senso, i principali strumenti retorici sono il discorso libero indiretto e la

<sup>7</sup> Giovanni Piana al sito web <http://www.filosofia.unimi.it/~giovannipiana/levi-strauss/levi15.htm>.

“tecnica dell’impersonalità”: grazie ad essi la realtà emerge da sola nel racconto come verità “nuda e cruda”.

Il limite dell’estetica strutturalista, da Lévi-Strauss a Eco, è quello di considerare l’artisticità un elemento “interno” all’opera. La critica di Lévi-Strauss alla musica concreta e alla musica seriale è fondata sulla assenza dei due livelli di articolazione del linguaggio, in sostanza sulla mancanza di un codice capace di produrre un significato. Questa posizione *essenzialista*, che cerca l’artisticità nel testo, fu sistematizzata da Umberto Eco nel *Trattato di semiotica generale* (1975) affidando a un *idioletto estetico* la specificità dell’opera d’arte e aprendo il fianco alla critiche di coloro che rilevavano come quella teoria dell’arte fosse capace di spiegare soltanto determinate opere d’arte – quelle che, seguendo Jakobson, consideravano l’ambiguità del messaggio come una caratteristica della funzione poetica – e dunque non poteva trattarsi di una teoria dell’arte, cioè di una teoria esplicativa delle pratiche artistiche in una determinata epoca, ma di una poetica, di un particolare modo di concepire e fare arte culturale (cfr. Nanni, 1980). In altre parole, la teoria estetica strutturalista non spiega perché la società considera arte la musica seriale e la musica concreta, l’arte astratta e l’informale. Quest’ultima corrente, per esempio, secondo Gillo Dorfles mostra chiaramente una intenzione a-semantica: «possiamo a buon diritto limitare l’etichetta di informale a quelle forme di astrattismo dove non solo manchi ogni volontà e ogni tentativo di figurazione ma manchi anche ogni volontà segnica e semantica» (Dorfles, 1961, p. 44).

Tornando al metodo comparativo in antropologia, bisogna osservare che Frazer e Lévi-Strauss condividono soltanto la prima fase del metodo, quella della raccolta di casi etnografici simili, ma l’analisi e gli esiti sono diversi. Frazer procede per somiglianze e, raggruppa solo i casi che hanno elementi simili in comune; mentre Lévi-Strauss tiene conto anche di casi di racconti mitici – è questo il suo materiale etnografico – dove alcuni elementi si oppongono in sé o dove alcuni elementi svolgono funzioni opposte; e in quest’ultimo caso, spesso, azioni inspiegabili trovano un significato solo quando poste in relazione ad un’azione opposta compiuta da quello stesso elemento in un altro racconto, pertanto il singolo mito, con questo metodo d’analisi non può trovare una ragione in sé ma solo in relazione ad altri miti strutturalmente simili.

Non è questo lo stesso metodo del montaggio cinematografico? Da sempre è stata attribuita al montaggio la capacità di unificare – come lo zeugma, appunto – diversi spazi, tempi, concetti, punti di vista per creare artificiosamente una unità di luogo, di azione, di significato. Già solo questa sua capacità è sufficiente a fare del montaggio uno dei tropi della modernità. Il montaggio crea illusione di coerenza. La seconda prerogativa del montaggio è quella di rivelare verità profonde, situate sotto la superficie di ciò che appare e, come Lévi-Strauss ha dimostrato, questo potere si rivela in tutta la sua efficacia quando si incontrano due immagini in opposizione. Da questa prospettiva potremmo dire che il montaggio – e ovviamente l'antropologia – non poteva essere pensato senza la precedente 'invenzione' dell'alterità; è la scoperta dell'Altro, infatti, che ha scatenato la riflessione sull'Identico; è grazie alla presenza dell'Altro che finiamo per chiederci chi siamo noi. L'alterità ha prodotto la retorica della comparazione e dell'identità. E non sembra vero che il montaggio sia collegato alla deriva narrativa nell'antropologia, né che questa tendenza sia stata innescata dalla coeva invenzione del cinema, come scrive Marcus (2001, p. 142), se non altro perché la letteratura già costituiva un enorme patrimonio di uso del montaggio. Il montaggio esisteva già nella *classificazione*, non appare con la *narrazione* etnografica, si basava sulla logica del simile per confermare categorie esistenti. Mentre il montaggio narrativo accostando elementi diversi produce concetti nuovi. Il montaggio è il superamento della autonomia della singolarità: per identificarsi e identificare occorre un termine di confronto. L'individuo è incompleto: viene completato dall'alterità, sia essa una alterità esterna, quella del primitivo, o interna quella del suo stesso inconscio. Oppure viene completato dal contesto nel quale è collocato: questa è la seconda opzione. Dunque da un lato il metodo comparativo, dall'altro quello contestualizzante; da un lato l'approccio nomotetico, dall'altro quello idiografico. Il montaggio, allora, non è solo una pratica artistica, ma anche una pratica scientifica. La 'scienza' antropologica ha sempre ricorso al montaggio – sia nella versione classificatoria che in quella narrativa – come spesso accade nelle pratiche artistiche.

Allo stesso modo l'analisi letteraria per essere realistica – nel senso di appartenenza a un genere, il realismo, e nel senso di un eventuale riferimento a una realtà sociale – deve superare la singolarità delle vicende narrate e deve possedere aspirazioni nomologiche, altrimenti

non è arte. Questo è il punto di vista di Gyorgy Lukacs, il quale scrive: «L'arte non rappresenta mai singolarità, bensì sempre totalità, ossia non può contentarsi di riprodurre uomini con le loro aspirazioni, le loro propensioni e avversioni ecc.; essa deve andare oltre, nel senso di rappresentare il destino di queste prese di posizione nel loro ambiente storico-sociale» (Lukacs, 1971, p. 190). Questa rappresentazione della *particolarità* è sempre *partitica*, cioè di parte, prodotta da un punto di vista (quello del proletariato), poiché «l'arte non può rappresentare alcun fatto o rapporto al di fuori della sua partiticità: la partiticità artistica deve manifestarsi nella rappresentazione di ogni particolarità, altrimenti non esiste come fatto artistico. Dal punto di vista artistico l'«enunciazione» di un fatto è tutt'uno con la «rappresentazione», il fatto è già visto e formato partiticamente quando appare come mero dato; dal punto di vista estetico il pro e il contra dell'opera verso i fenomeni singoli che contiene è la qualità specifica della sua oggettività» (*Idem*, p. 192-193). Mentre la scienza deve estrapolare l'essenza dal fenomeno, l'arte produce una «nuova unità di fenomeno ed essenza» (p. 196) nella categoria della particolarità come risultato della sintesi fra la singolarità e l'universalità. L'arte può rappresentare il destino di un singolo individuo, ma deve farlo contestualizzando quel singolo nella società e nella cultura del suo tempo. Più avanti, Lukacs osserva che «un prodotto dell'arte merita il nome di opera d'arte soltanto se in questa totalità come totalità trova espressione qualche cosa di decisamente tipico, qualche cosa che sia incancellabilmente tipico per l'umanità» (Lukacs, 1971, p. 245). L'arte sarà capace di creare «il rispecchiamento di un momento particolare nella vita dell'umanità soltanto se la singolarità perde la sua mera particolarità e l'universalità perde la sua astrattezza concettuale, se entrambe si risolvono integralmente nel regno intermedio sensibile-spirituale della particolarità» (*ibidem*).

Ancora una volta la dialettica come sviluppo del metodo comparativo ritorna nella opposizione fra singolare e generale trovando una sintesi nella categoria del particolare.

Secondo Catherine Bell, l'antropologia del Novecento – ma non solo l'antropologia, ci sentiamo di dire – è attraversata da una tensione dicotomica che la studiosa indica nell'opposizione pensiero/azione individuata nelle teorie del rituale (Bell, 1992). Se intendiamo il pensiero come l'attività conoscitiva di tipo mentale che costruisce il significa-

to lavorando sui concetti e se intendiamo l'azione come il conoscere attraverso l'esperienza, come un' enfasi sul partecipare piuttosto che sull'osservare, sull'esperire piuttosto che sul ragionare, allora il dualismo generato dalla comparazione si replica anche in questa zona della riflessione antropologica indicata e descritta da Bell. «Possiamo vedere nel lavoro di Durkheim – scrive – e nelle argomentazioni di coloro che lo leggono una tendenza a isolare due tipi di processi socioculturali o entità e poi di cercare nella teoria del rituale un modello della loro necessaria reintegrazione [...] sto suggerendo che le descrizioni di come i rituali funzionino sono state costruite secondo una logica radicata nelle dinamiche della speculazioni teorica e la inconscia manipolazione della dicotomia pensiero-azione è intrinseca a questa costruzione» (Bell, 1992, p. 25). Analizzando le teorie del rituale, Bell individua tre modelli: 1) le teorie che nel rito vedono la messa in pratica di credenze (Frazer, Tylor, Malinowski, Horton); 2) le teorie che operano una distinzione fra poli come individuo/società, sacro/profano, pensiero/azione, emozione/ragione e vedono il rituale come un meccanismo di integrazione e di superamento dei dualismi (Durkheim, Radcliffe-Brown); 3) infine le teorie che, come quella di Victor Turner, non risolvono le dicotomie con una integrazione fra i corni, ma facendo alternare i due poli – *struttura* e *anti-struttura*, come fa Turner – e il rito può avere la funzione di coordinare questa alternanza per garantire all'individuo entrambi gli aspetti, quello del bisogno di ordine sociale, e quello di *communitas*. Questi modelli, secondo Bell, sono direttamente collegati al metodo dell'osservazione partecipante, che in fondo riproduce o, se vogliamo, *produce* la dicotomia pensiero/azione, dove l'osservazione è vista come processo mentale e la partecipazione come coinvolgimento corporale. Il suggerimento di Bell ha come conseguenza il riconoscere che la dialettica non si esprime esclusivamente in una modalità di pensiero aderente a quella «ragione etnologica» dominante che con il suo «peccato discontinuista», come lo ha definito Jean Loup Amselle, utilizzando la comparazione e la classificazione tende ad accentuare le differenze fra le culture invece di riconoscerne i punti di contatto e le somiglianze (Amselle, 1999). Riconoscendo un principio dialettico nel metodo stesso dell'antropologia, l'osservazione partecipante, in cui la dialettica è all'opera con le categorie “principali” dell'attività conoscitiva umana, il corpo e la mente, la partecipazione intesa come empatia, esperienza, presenza fisica, ecc. e la mente come ragione, attività speculativa, clas-

sificatoria, elaborativa, si comprende perché tale principio dialettico si rifletta caleidoscopicamente negli studi antropologici con immagini diverse ma sempre ad essa riconducibili. La questione non è tanto se questo principio dialettico costituisca una pastoia per l'antropologia e se pertanto debba essere sostituito, ma innanzitutto se il suo processo di sintesi sia effettivamente portato a termine, perché è già nell'etnografia che la dicotomia potrebbe trovare una sintesi. A ben guardare, pare che il dualismo corpo-mente implicito nell'osservazione partecipante si sia quasi sempre risolto, almeno fino a oggi, a tutto vantaggio della mente e della sua principale pratica comunicativa: la scrittura. In altre parole, l'osservazione ha prevalso sulla partecipazione: è stata approfondita, sviluppata, implementata dagli strumenti audiovisivi, è stata oggetto di riflessione; mentre solo recentemente la partecipazione ha trovato studiosi che ne hanno articolato tutte le diverse potenzialità conoscitive proponendo pratiche e concetti che hanno radici nella corporalità e nella materialità dell'esperienza etnografica, riequilibrando il rapporto fra mente e corpo anche a vantaggio dell'osservazione e anche se sul piano della rappresentazione la scrittura resta ancora il principale mezzo di comunicazione dell'etnografia.

Tornando a Catherine Bell, forse non è casuale che per spiegare il processo logico che sta alla base delle sue riflessioni, la studiosa americana si rifà allo studio di Fredric Jameson sullo strutturalismo e i formalisti russi pubblicato nel 1972 con il titolo *The Prison-House of Language*. Jameson si accorge che nello strutturalismo linguistico la struttura logica dell'argomentazione si riproduce ad ogni livello fino a diventare un metacommento al modello analitico dello studioso. Jameson mostra come nella linguistica strutturale di De Saussure l'iniziale differenziazione fra storia e struttura consente a De Saussure di individuare la dimensione sincronica e quella diacronica del linguaggio, una dicotomia che si riproduce nell'analisi e che non viene mai risolta. Sincronia e diacronia sono alla base di *langue* e *parole*, e si distinguono all'interno della *langue* due modalità di relazione fra i segni, quella *paradigmatica*, in cui i segni si collegano fra loro in un rapporto sincronico di scelta e di esclusione reciproca, e quella *sintagmatica*, che corrisponde alla diacronia in quanto i segni si dispongono in una successione spaziale e temporale. Si è visto come la coppia sincronia-diacronia informa l'analisi a tutti e tre i livelli, quello della storia e della struttura, quello del sistema *langue-parole* e, infine, quello del codice, cioè della *langue*. Ora, dal momento

che la coppia sincronia-diacronia si riproduce a tutti i livelli di analisi, Jameson si chiede se essa non sia alla base del pensiero del linguista piuttosto che del linguaggio, l'oggetto del suo pensiero, sul quale viene proiettato il modello teorico dello studioso.

Il discorso sul rito, sostiene Catherine Bell, presenta una struttura logica analoga: la distinzione fra *credenza* e *rito*, intesa come distinzione fra pensiero e azione, chiarisce il modo con cui arrivare al cuore del rituale. Questo è il primo modello strutturale. Il rituale diventa a sua volta l'ambito nel quale distinguere tra componenti concettuali e comportamentali. E questo è il secondo modello strutturale. Ma allo stesso tempo il rituale fornisce un mezzo per integrare sinteticamente la dicotomia. Distinto dalla credenza a un primo livello, ad un secondo stadio diventa un luogo in cui separare pensiero e azione, ma a questo livello esso è anche un mezzo per risolvere la dicotomia e integrarne i corni. Insomma, così come pensato dall'antropologia occidentale, il rituale istituisce dicotomie e le risolve.

La più grande, o forse semplicemente la più popolare macchina comparativa a cavallo fra Ottocento e Novecento è stata senza dubbio il museo etnografico, un imponente apparato espositivo – finora sottovalutato dagli antropologi visuali – che si autocelebra con la sua magnificenza architettonica e che si muove come un imponente apparato catalogatorio e classificatorio. Inoltre, intorno al museo si è sviluppato alla fine dell'Ottocento un dibattito su criteri expografici che può essere considerato come il primo momento di riflessione sulla “scrittura” antropologica, sulla organizzazione di un testo etnografico.

Nelle parole di George W. Stocking jr., che sotto riportiamo, si coglie una stretta relazione fra missione scientifica e aspetti comunicativi, che fa del museo un esempio concreto di integrazione fra una dimensione artistica – peraltro solo recentemente accettata e valorizzata – e una scientifica, ma soprattutto il museo è stato il luogo in cui fin dalla pratica museografica di Franz Boas si è posto il problema comunicazione delle conoscenze a un vasto pubblico non antropologicamente formato.

«I musei sono istituzioni dedicate alla collezione, alla preservazione, all'esibizione, allo studio e all'interpretazione degli oggetti materiali. Nella misura in cui sono “antropologici” – nell'ampio senso anglo-americano del termine – essi costituiscono gli archivi di ciò che gli antropologi hanno chiamato “cultura materiale”. Di norma questi og-

getti di cultura materiale sono gli oggetti degli altri, di esseri umani la cui similarità o differenza è in qualche modo esperita come profondamente problematica da osservatori stranieri. Come oggetti – come cose messe là sul percorso dell’osservatore o dell’attore – i pezzi conservati nei musei esistono in uno spazio tridimensionale che include tanto l’oggetto quanto chi lo guarda. E anche se il pensiero lineare ha caratterizzato a lungo molta pratica museale, è questa tridimensionalità complessa a distinguere l’archivio del museo dalle collezioni essenzialmente bidimensionali dei testi lineari. Ma come ci suggerisce il termine “archivio”, esiste una quarta dimensione investita d’una relazione peculiarmente problematica con il museo. In linea di massima, gli oggetti conservati in un museo ci giungono dal passato e questo fa sì che l’osservatore li esperisce in uno spazio tridimensionale debba, in qualche modo, superare anche la barriera del cambiamento nel tempo. Paradossalmente questi oggetti sono anche senza tempo; essi sono rimossi da quella storia che veramente incorporano da parte di curatori che cercano (tra gli altri obiettivi) di preservare gli oggetti nella loro forma originale. Rimossi tali oggetti dai loro originari contesti spaziotemporali per essere ricontestualizzati in altri che possono o meno tentare di ricrearli, il significato delle forme materiali preservate nei musei finisce sempre per essere acutamente problematico» (Stocking, 2000, p. 34-35).

Stocking non entra nel dettaglio dei processi di elaborazione culturale attivati sugli oggetti raccolti nei musei; ci dice soltanto, e non è poco, che la macchina-museo omogeneizza il tempo delle culture, e che gli oggetti subiscono un processo di estetizzazione,<sup>8</sup> ma non entra nel merito della retorica degli oggetti, dei modi con sui essi vengono accostati ed esibiti e dei discorsi che contribuiscono a costruire. In fondo, nel museo gli oggetti compongono narrazioni, sono organizzati dai curatori in scene, contesti, sequenze, vetrine, coniugandosi a immagini e testi. La seduzione del museo si basa senza dubbio sulla retorica del montaggio degli oggetti all’interno delle vetrine, sul loro accostamento, sulla ripetizione di forme simili o sulla correlazione fra un oggetto e un altro.

<sup>8</sup> Il Musée du Quai Branly è un contemporaneo esempio di estetizzazione delle culture etnologiche, imbarazzante per gli antropologi alla luce dello stato dell’arte della disciplina, e sfacciata esibizione di potere disciplinare da parte degli storici dell’arte e degli architetti, e non in ultimo dell’arroganza dei politici.

La nota opposizione fra il metodo di Augustus Pitt-Rivers e quello di Franz Boas riproduce all'interno del discorso-museo quella stessa dicotomia fra comparativismo *orizzontale* e comparativismo *verticale*, fra montaggio delle attrazioni (etnocentrico nella misura in cui costruisce il senso sulla base della cultura dell'autore e di uno spettatore immaginato culturalmente omogeneo al primo) e il montaggio griffithiano, attento allo sviluppo di una narrazione contestuale costruita con elementi diegetici, per accumulazione.

«Il primo [Pitt-Rivers], al fine di veicolare un messaggio etnocentrico conservatore gradualistico evolutivo, sistemava gli oggetti linearmente; il secondo [Boas], veicolando un messaggio di relativismo liberale, li esponeva contestualmente tentando di conservare le molteplici funzioni ed il significato profondo di una data forma» (Stocking, 2000, p. 39-40). Pitt-Rivers e Boas sembrano riproporre la vecchia distinzione fra metodi nomotetici e metodi idiografici: da un lato (Pitt-Rivers) una disciplina che si chiama a individuare leggi generali sui modi in cui l'uomo organizza la propria esistenza, dall'altro (Boas) il metodo idiografico teso a studiare fenomeni specifici nei loro contesti. Emerge in ogni caso la vocazione "narrativa" di Boas – i *life groups* che installava all'American Museum ne sono un esempio evidente – e la differenza fra un montaggio degli oggetti di tipo simbolico, conducente alla sublimazione delle differenze culturali in categorie evoluzioniste etnocentriche, quello di Pitt-Rivers, e l'attenzione al contesto, alle relazioni fra oggetti "co-presenti", montati per contiguità come nel montaggio narrativo griffithiano.

Per capire meglio le innovazioni apportate da Boas, riportiamo questo brano di Ira Jacknis tratto da un suo saggio in cui la poetica museale di Boas è descritta con estrema chiarezza: «Studiando le collezioni del National Museum, Boas era rimasto deluso nel rilevare che gli oggetti provenienti dalla costa nordoccidentale erano 'sparsi in luoghi diversi dell'edificio e [...] esposti insieme a quelli di altre tribù'. Incoraggiato dal direttore George B. Goode, Mason aveva sistemato tutto il suo materiale in rapporto alle "invenzioni" universali – modi per accendere il fuoco, mezzi di trasporto, arti della ceramica o della lavorazione del giunco – così che esemplari provenienti da più culture finivano con l'essere collocati insieme in base all'evoluzione putativa di un tipo tecnologico. In contrasto con lo schema tipologico evoluzionista di Mason, Boas propose il proprio punto di vista nominalista *Geisteswissenschaft-*

*tliche*.<sup>9</sup> Il tentativo di classificare i fenomeni etnologici come ‘esemplari biologici’ che potessero essere ‘suddivisi in famiglie, generi e specie’ si basava sull’assunto che ‘esiste una connessione di qualche tipo tra i fenomeni etnologici di genti molto distanti’. Tuttavia nella sfera umana, in cui ciascuna invenzione costituiva il prodotto di uno sviluppo storico complesso, ‘cause dissimili’ avrebbero potuto ‘generare effetti simili’. L’aspetto esteriore di due fenomeni può essere identico, ‘eppure le loro qualità immanenti possono essere del tutto differenti’. I raggruppamenti basati su di un approccio deduttivo alle ‘analogie dell’aspetto esteriore’ correvano dunque il rischio di essere ‘fallaci’. Poiché in etnologia tutto e individualità, l’oggetto studiato non deve essere un’astrazione dall’individuo sotto osservazione, ma ‘l’esemplare etnologico nella sua storia e nel suo ambiente’» (Jacknis, 2000, p. 120).

Jacknis vede nella proposta di Boas uno spostamento dal criterio della forma/funzione a quello del significato che quell’oggetto possiede in quella determinata cultura. Ciò significava collegare quell’oggetto ad altri oggetti e informazioni relative a una determinata tribù rinunciando a una classificazione. L’elemento narrativo in cui si coagula il criterio boasiano dell’organizzazione tribale è il *life group* (scena di vita): «invece di comunicare l’integrazione culturale tramite la giustapposizione degli oggetti e delle etichette, che venivano sintetizzati nella mente dello spettatore, la scena di vita costituiva un mezzo di presentazione in grado di far effettivamente vedere queste connessioni culturali» (Jacknis, 2000, p. 124). Quanto osserva Jacknis ci permette di individuare il procedimento percettivo all’opera nel criterio tipologico evolucionista, dove la «giustapposizione» si risolve nella «mente dello spettatore» producendo una sintesi che supera gli elementi accostati: a ben guardare, è lo stesso processo dialettico all’opera nel montaggio delle attrazioni. Mentre il *life group* rappresenta il criterio narrativo di Boas, dove il fruitore del museo viene preso per mano e, passando dal generale al particolare, viene guidato in un percorso che non gli consente divagazioni e che lo costringe ad assecondare il punto di vista del curatore (Jacknis, 2000, p. 137). Il *life group* è «la soluzione perfetta per illustrare quei generi di significati locali e contestuali e quelle funzioni che Boas stava tentando di trasmettere» (Jacknis, 2000, p. 142). Grazie

<sup>9</sup> Cfr. George W. Stocking jr. (a cura di), *The Shaping of American Anthropology. 1883-1911. A Franz Boas Reader*, New York, 1974, p. 8-12.

a queste sue sperimentazioni con i *life groups*, Boas può oggi essere considerato come un pioniere delle installazioni etnografiche.

L'immagine che il museo ha costruito di sé nel corso del tempo non è certamente, oggi, particolarmente attraente. Esso si è connotato con attributi di noiosità, distanza, vecchiezza, e solo recentemente sta ricostruendo una nuova immagine più in sintonia con le attese di un pubblico che cerca insieme cultura e intrattenimento. Su questa immagine del museo come luogo di conservazione e di catalogazioni riduttive, proveniente dal colonialismo durante il quale sono state prodotte le maggiori collezioni etnografiche (per esempio quella del Musée de l'Homme a Parigi, ereditata dal Trocadero), si è esercitata la critica antropologica suggerendo ad alcuni artisti interventi tesi a giocare con l'effetto-museo derivante da un certo modo di esporre e disporre oggetti, nonché di connettere testi e immagini evocando le gallerie d'arte e le sale espositive in genere. «Nel presentare le sue vetrine in una esposizione artistica e in un museo etnografico provinciale, l'intenzione di Boltanski era quella di mostrare come le modalità espositive formano le interpretazioni degli oggetti. Il suo progetto aveva chiari riferimenti alla *Scatola in valigia* di Duchamp. Esempi del lavoro di Boltanski furono spediti in una cassetta da viaggio che creava una esposizione della sua opera come un museo in miniatura» (DeRoo, 2006, p. 105). Boltanski – con maggiore evidenza di Damien Hirst – lavora molto su un certo tipo di sistemazione degli oggetti, che ricorda gli archivi dei musei, le bacheche, le scaffalature, e operazioni come conservare, catalogare, classificare, operazioni tanto museografiche quanto presenti nelle quotidiane pratiche della vita di ogni persona, come conservare fotografie, ordinare scatole e cassette.

*Personnes*, forse più di altre opere di Boltanski,<sup>10</sup> può essere letta alla luce del filo rosso che attraversa questo capitolo del libro: la compa-

<sup>10</sup> L'installazione *Personnes*, realizzata nei 13.500 metri quadrati del Grand Palais a Parigi e poi all'Hangar Bicocca a Milano, consiste in una serie di mucchi di abiti usati e da una grande gru che di tanto in tanto preleva abiti da un altro imponente cumulo per farli ricadere sullo stesso. Scrive Sara Miele: «*Personnes*, (gioco di parole che secondo la pronuncia francese può significare allo stesso tempo sia "persone" che "nessuno"), è un'interrogazione sul destino umano e sulla memoria. Nell'ampio spazio, freddo ed immerso nella penombra, un'enorme gru, con gesto ripetitivo, prende da un'immensa montagna di stracci alcuni abiti, per poi lasciarli ricadere lentamente nel mucchio. Di

razione, la dialettica fra singolare e generale, il rapporto fra il vissuto e il dato astratto, tema quest'ultimo più densamente trattato negli ultimi capitoli. Ogni singolo straccio di *Personnes* è, appunto, una persona: la materialità del tessuto, la sua foggia, i suoi colori, fino al suo odore, insinuano nello spettatore l'idea che quell'oggetto conservi la traccia di una persona, di una vita. Accumulati, quegli stracci fanno "categoria", se così si può dire, diventano un corpus, rinviano all'umanità, a un destino comune, perdono la loro singolarità. Il braccio della gru, che abbiamo visto metafisicamente interpretato come il destino o in ogni caso come una forza extraumana, potrebbe rappresentare l'esercizio asettico della ragione attraverso il quale si giunge all'ordine, alla classificazione, alla catalogazione, principi questi rappresentati dai "quadrati" con cui gli abiti sono stati suddivisi e ordinati. E, infine, quel rumore ripetitivo del battito cardiaco si oppone a tutto il processo cui assiste lo spettatore, come persistenza della vita anche dopo l'ordine mortuario della catalogazione, come memoria della biografia che vince sui processi di razionalizzazione agiti sugli individui come esseri sociali.

Un ironico e inconsapevole commentatore dell'istituzione museale è stato Ettore Guatelli, collezionista e museografo *spontaneo*, per usare la definizione ciresiana. Una figura complessa, difficile da definire – collezionista? artista? museografo spontaneo? – che mette alla prova alcune collaudate categorie della antropologia e della museografia, "gioca" con i concetti di autoetnografia, di arte, di autobiografia popolare e fa il verso a quella che chiamerei *ridondante consonanza* caratterizzante i tradizionali musei comparativisti. Ecco come Pietro Clemente racconta la sua visita al museo: «Il Museo Guatelli è letteralmente all'opposto di quelle che sono le "regole" (se così le possiamo chiamare) alle quali un operatore museale si attiene quando si accinge al non facile compito di allestire le sale espositive. Infatti i pavimenti, le pareti, i soffitti, i riquadri e le cornici delle finestre e delle porte sono

fronte alla gru altri abiti, pesanti e dai colori scuri, posti ordinatamente ed orizzontalmente al suolo gli uni accanto agli altri, formano tante "isole" percorribili attraverso dei corridoi lungo tutta l'estensione della navata. Di sottofondo si percepisce un rumore simile a dei battiti di cuore. Perché sono presi quegli abiti e non altri? È la domanda che, metaforicamente, Boltanski traduce visivamente in quest'opera, incentrata sul destino umano e sul ciclo della vita e della morte». (<http://www.tafter.it/2010/03/01/cosa-si-cela-dietro-personnes-di-christian-boltanski/>. Link raccolto il 10 febbraio 2011).

totalmente ricoperti di oggetti raccolti con tanto interesse, con intelligenza e anche con infinito amore da Ettore Guatelli. Per terra sono sistemati gli oggetti voluminosi, alle pareti e al soffitto sono appesi gli oggetti di dimensioni più piccole: e allo sconcerto iniziale subentra immediatamente – anche se non si comprende subito il motivo per cui sia stato raccolto e messo in mostra tanto materiale – una gradevole sorpresa per il colpo d’occhio da cui si è investiti. Gli oggetti sono disposti con una ricercata e certamente studiata elaborazione, creando effetti plastici e figure geometriche varie formate da una lunga teoria di elementi che si ripetono mettendo in evidenza le fogge e le dimensioni più svariate. Indubbiamente il tipo di esposizione scelto vuole stupire [...] C’è un metodo ben chiaro, determinato, che il Guatelli spiega via via che ci conduce alle sale: il criterio dell’esposizione è basato sulla quantità. È la quantità degli oggetti esposti che determina la loro importanza primaria: molte zappe, molti martelli, molti chiodi, ecc.



La parete delle zappe del Museo Guatelli a Ozzano Taro (Parma).<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Fonte immagine: <http://gratis-parma.blogautore.repubblica.it/2010/05/14/incontri-al-museo-guatelli/>

ci danno la misura di quanto questi strumenti siano necessari in ogni attività dell'uomo [...] e Guatelli che, etnografo nel senso più puro e immediato del termine, è paradossalmente lui stesso parte integrante del museo. Infatti egli ha raccolto con il "suo" criterio gli oggetti, conosce tutto di essi e li ha esposti con un suo metodo ben determinato e finalizzato, che funziona» (Clemente, 1996, p. 267-268).

Clemente mette in rilievo il rapporto fra il collezionista e gli oggetti, fra la persona e la rappresentazione, il valore autoetnografico della esposizione. Ma quelle «figure geometriche» composte sulle pareti con oggetti simili, insinuanti il dubbio che si tratti di un museo – 'è forse un'opera d'arte?'. Si chiede Gianfranco Molteni (Clemente, 1996, p. 294) – e sembrano anche fare, chissà quanto inconsapevolmente, il verso alla comparazione, al metodo tipologico e alla "ossessione" classificatoria degli operatori museali. Una visita al Museo Guatelli, come quella della comitiva guidata da Clemente, rivela la contraddizione di fondo della comparazione e delle tendenze nomologiche, la contrapposizione, dialettica e quindi scientificamente feconda, fra la messa in scena della quantità che si organizza semanticamente attraverso la forma, e il singolo oggetto che non può parlare senza una persona che ne richiami in qualche modo la sua storia di vita. Nelle parole di Gianfranco Molteni, uno degli accompagnatori di Clemente nella visita al Museo Guatelli, si legge questa integrazione dialettica fra la modalità quantitativa e qualitativa della museografia guatelliana: «Guatelli ci raccontava, ora un singolo episodio curioso, ora un tratto più lungo della sua vita. L'oggetto o gli oggetti vivevano o tornavano a vivere attraverso le parole di Guatelli. Mentre la loro serialità costruttiva si esaltava in forme geometriche astratte espressione di una specifica soggettività artistica, nel suo definire e nel suo definirsi nello spazio. Il singolo pezzo invece recuperava una nuova e autonoma unicità proprio nel suo collocarsi in un punto della vita e perciò della memoria di Guatelli» (in Clemente, 1996, p. 296). Sebbene Molteni interpreti l'artisticità dell'esposizione come la cifra soggettiva della museografia guatelliana, in quelle forme vedo anche riferimenti quasi certamente involontari all'*optical art* in voga negli anni Settanta e alle *Wunderkammer*, un commento ironico alla museografia istituzionale di stampo comparativista e un implicito suggerimento per una museografia sperimentale che si "sporca le mani" con l'arte, tant'è che per alcuni quello di Guatelli è senza dubbio un «museo d'arte» (Marco Magni e Piero Guicciardini, in Clemente, 1996, p. 302).

L'artista indiano americano James Luna ha realizzato numerose performance centrate sulla stereotipizzazione culturale e sulla capacità del museo di produrre definizioni etniche attraverso le esposizioni e l'etichettatura degli oggetti. Una performance riferibile al primo caso è *Take a Picture With a Real Indian* eseguita in diverse occasioni, al Witney Museum of American Art nel 1991 o davanti alla statua di Cristoforo Colombo l'11 ottobre 2010 il giorno del Columbus Day durante la quale l'artista invitava i passanti a posare con lui per la macchina fotografica, coinvolgendoli dunque nell'operazione di stereotipizzazione culturale e nel consumo di uno stereotipo per la cui produzione il pubblico diventava complice. Per la performance, James Luna utilizzava anche delle sagome che lo riproducevano in bianco e nero con altri tipi di abbigliamento indiano, rivelando e comunicando ciò che la fotografia avrebbe mostrato: l'oggettivazione di una *indianità* quale prodotto occidentale stereotipato.<sup>12</sup>

In *The Artifact Piece*, performance eseguita per la prima volta nel 1987 al Museum of Man, a Balboa Park, San Diego, l'artista si mostra disteso, musealizzato, in una teca orizzontale come un oggetto in esposizione con tanto di cartellini identificativi che descrivono un indiano ubriaco e alcuni segni visibili sul suo corpo causati dallo stato di ebbrezza: una contusione e una bruciatura sopra il braccio procurata finendo in un fuoco e il callo prodotto dall'anello matrimoniale (cfr. Blocker, 2009, p. 16). Luna ne parla come «una installazione/performance che metteva in discussione il modo in cui venivano presentati nei musei gli indiani americani – presentazione che oltre ad essere stereotipata, negava la società contemporanea e il punto di vista indiano. L'esposizione, attraverso gli “artefatti contemporanei” di un uomo Luiseno, mostrava le somiglianze e le differenze nelle culture in cui viviamo, ed esibendo me stesso, davo nuovi significati all'artefatto».<sup>13</sup>

Boas aveva aperto una breccia nel metodo comparativo con le sue critiche alle facili generalizzazioni decontestualizzate, ma il confine fra il metodo idiografico e quello nomotetico si delinea più nettamente con la pratica dell'osservazione partecipante. Non basta più raccogliere, catalogare ed esporre. Come scrive Sobrero: «anche qualora si

<sup>12</sup> Fonte: <http://www.thedailytelecraft.com/2011/04/art-and-racial-stereotypes.html>

<sup>13</sup> James Luna, intervista con Steve Durland, in *High Performance*, inverno 1992.

potessero ottenere tutte le informazioni su tutti i popoli della terra, e procedere alla comparazione di tutto con tutto, non si farebbero grandi passi avanti» (Sobrero, 1999, p. 184), così come sostiene Heidegger, da Sobrero citato: «Il raffronto sincretistico di tutto con tutto e la tipizzazione non sono in grado di fornire la comprensione genuina dell'essenziale [...] Un vero principio ordinativo ha un suo contenuto reale, che non è reperito mediante le operazioni di ordinamento, ma che è da esse presupposto» (Heidegger, 1976, p. 74-75, ed. or. 1927). Pensare che il *principio ordinativo* debba scaturire dai dati stessi e non sia invece proprio la sua applicazione la condizione necessaria per poter dare un senso ai dati raccolti, questo è stato, sostiene Sobrero, l'errore epistemologico dell'antropologia e delle scienze umane tutte.

Ad un certo punto la modernità introduce il soggetto e la soggettività nell'episteme dell'epoca e comincia un movimento dialettico fra le ragioni della mente e quelle del corpo, fra le istanze nomotetiche e quelle idiografiche all'interno delle scienze umane e sociali. La conoscenza non si accontenta di organizzare i dati raccolti nella realtà, ma esige che la realtà sia esperita prima attraverso i sensi – ecco perché il metodo malinowskiano dell'osservazione partecipante sembra più un perfezionamento del metodo positivista che uno spostamento drastico di prospettiva. L'esigenza di una narrazione dell'esperienza compare chiaramente, anche se non sappiamo quanto consapevolmente, prima in Frazer. Franz Kafka, Robert Musil, Marcel Proust, Italo Svevo, Luigi Pirandello, creano opere la cui unitarietà non è data da quella istanza metafisica che è la struttura o da un montaggio ideologico senza soggetto, né dalla Provvidenza o dal Destino, ma da un Io che si fa unificatore delle esperienze presenti nel flusso narrante, che tiene insieme il tempo e lo spazio, la storia e il racconto. Il soggetto si fa presente, e si aprono ambiti prima impensabili come l'inconscio o la memoria. In contrapposizione al positivismo sopravviene la fenomenologia di Husserl, un approccio che demanda al soggetto l'unitarietà dell'esperienza. Le parole di Edoardo Bruno esprimono bene, mi sembra, questo passaggio dal film come oggetto consegnatoci illusoriamente come senza soggetto, come racconto senza autore, a un film che ci chiede di essere guardato come esperienza di un soggetto, con gli occhi di questo soggetto: «io non guardo più il film, io guardo con lo sguardo del film, conosco attraverso il suo percorso, patisco, gioisco, sono indifferente, a seconda gli strati di argomentazione e di approfondimento; io mi

calo in una esperienza che è anche la mia, e in cui ritrovo la libertà di fantasticare anche attraverso lo sguardo di altri. Dietro quello sguardo c'è un pensiero, c'è una selezione, un metodo di guardare, di osservare, di impostare i termini di un ragionamento» (Bruno, 1986, p. 11). Le conseguenze di questo passaggio sono diverse, basta ricordare che non è solo il film che è cambiato, ma anche il rapporto con esso; allo spettatore viene richiesta una partecipazione all'interpretazione del testo.

Questo declino del montaggio è cominciato già dagli anni Cinquanta, sul piano della pratica cinematografica con i piani sequenza di Jean Rouch, l'esperienza partecipativo di *Chronique d'un été* (1960), la *caméra stylo*, e sul piano teorico con le teorie di Bazin a favore del piano sequenza e della profondità di campo come modalità di scrittura filmica che, a differenza del montaggio, aprirebbero il film a una molteplicità di significati. È a questo punto che la fortuna del montaggio comincia a decadere. Dagli anni Quaranta in poi, è all'inquadratura di lunga durata e al piano sequenza che verrà richiesto di condensare e raccontare una realtà che si ritiene abbia già originariamente un suo significato – si pensi a Pasolini e alla sua idea di cinema come «lingua scritta della realtà» (Pasolini, 1972). Il montaggio appare come una operazione intellettuale, mentale, artificiosa, forzatamente razionalista, mentre l'immagine racchiusa in una inquadratura diventa paradigmatica di una nuova sensibilità, sembra accogliere meglio questo desiderio di *naïveté*, di immediatezza, di continuità e presenza.

Ma il punto di svolta è costituito dall'abbandono del progetto evolucionista secondo il quale le società e le culture si trasformano tutte allo stesso modo e nella stessa direzione passando dallo stato primitivo a quello civilizzato, per sostituirlo con l'idea che le trasformazioni avvengono attraverso la concomitanza di fattori che sono tutti contestuali e specifici. La fine del progetto evolucionista apre la strada all'irruzione del soggetto e dell'esperienza dispiegando la vita dell'individuo su molti livelli: memoria, sogno, *rêverie*, stati alterati di coscienza e identità molteplici moltiplicano l'esperienza su piani incommensurabili, non riducibili ad un linguaggio condiviso né completamente determinabili dalla cultura, mondo esterno e mondo interno sono autonomi e non coincidenti – e di questo mutamento si fa esemplare portavoce Proust (cfr. Azzariti-Fumaroli, 2008, p. 172).

Anche l'antropologia contemporanea è protagonista di questi mutamenti e vive il declino della comparazione/montaggio, abbandonando le grandi teorie, i metodi classificatori e diffusionisti. Anche l'antropologia si interroga sul ruolo dell'autore e del suo lettore, sull'autorità etnografica, su quella del testo e riflette più approfonditamente su ciò che accade nel campo di ricerca. Anche l'antropologia vive le contraddizioni dell'osservare e del partecipare contemporaneamente traendone risultati interessanti, forse non ancora del tutto esplorati. Il montaggio non scompare del tutto in antropologia; il montaggio che intendeva produrre macroteorie comparative elaborate da una prospettiva monoculare (un unico punto di vista), viene sostituito dal montaggio di punti di vista e stili diversi diretto a una organizzazione polifonica del testo e a un mixage di materiali prodotti con media differenti.

## CAPITOLO TERZO

### Osservare e partecipare

Piuttosto che interpretare la sensorialità de *Il ramo d'oro* come l'esigenza di fornire una base materiale alla conoscenza, così come prescriveva il positivismo, o con il desiderio di raggiungere un vasto pubblico, perché non leggere – ci chiediamo – la dimensione estetica e artistica del testo frazeriano come un'insofferenza verso il freddo comparativismo da poltrona, le pulsioni documentaliste e classificatorie di fine Ottocento, come un bisogno di vedere con i propri occhi, di esperienza diretta, tanto da intervenire sulle fonti per riscriverle rimpolpan-dole di immagini, suoni, odori, emozioni?

Constantin François de Volney (1757-1820), membro della *Société des Observateurs de l'Homme*, scriveva che per fare antropologia correttamente «bisogna comunicare con gli uomini che si vuole studiare approfonditamente; bisogna sposare le loro situazioni in modo da sentire quali agenti influiscono su di essi, quali affezioni ne risultano; bisogna vivere nel loro paese, apprendere la loro lingua, praticare i loro costumi; e queste condizioni mancano spesso ai viaggiatori; quando le hanno soddisfatte, resta loro da sormontare le difficoltà inerenti alla cosa stessa; e queste sono numerose: poiché non soltanto bisogna vincere i pregiudizi che s'incontrano; bisogna vincere anche quelli che si portano con sé: il cuore è parziale, l'abitudine possente, i fatti insidiosi, l'illusione è facile» (Constantin François de Volney, cit. in Tullio-Altan, 1971, p. 38).

Quando de Volney fornisce questi suggerimenti siamo alla fine Settecento; eppure sembrano le regole del metodo dell'osservazione partecipante così come le avrebbe formulate e fissate Malinowski in *Argonauti del Pacifico Occidentale* nel 1922. Oggi possiamo trovare quei principi metodologici riassunti in un qualsiasi manuale di etnografia o antropologia; per esempio, a beneficio soprattutto del lettore senza una formazione in antropologia, Mariano Pavanello scrive che l'osservazione partecipante: «consiste nell'osservare una realtà sociale, immergendosi nella sua vita quotidiana, cercando di penetrare nelle sue articolazioni, anche più recondite, al fine di coglierne tutti gli aspetti. È stata definita 'osservazione' coerentemente con la tradizione che dall'illuminismo al positivismo ha sempre visto nell'attività osservativa

la condizione della conoscenza scientifica e oggettiva del mondo; ‘partecipante’ perché si è sempre avvertita la necessità di un’osservazione mirata e approfondita che solo un certo grado di partecipazione alla vita sociale degli osservati può garantire» (Pavanello, 2010, p. 44).

Con l’osservazione partecipante l’antropologo del primo Novecento abbandona il laboratorio e pianta la sua tenda in mezzo al villaggio per conoscere in prima persona e senza mediatori la società che intende studiare. La lunga permanenza sul terreno, l’apprendimento della lingua e l’osservazione diretta dei fenomeni – più che la partecipazione empatica, come è stata intesa negli ultimi decenni – sono i principi di base per la messa in pratica del metodo.

Va sottolineato che Malinowski tratta il terreno come un oggetto esterno a sé e la partecipazione resta, è noto, il concetto più ambiguo del suo metodo. Rudolph ha scritto che «Malinowski non ha proposto nessuna teoria che includesse l’osservatore nel suo quadro di riferimento. Questo fu parzialmente dovuto al suo orientamento di base: il campo di indagine era interamente esterno a se stesso» (Rudolph, 1997, p. 149). Evidentemente l’adozione del metodo dell’osservazione partecipante avviene all’interno del positivismo, l’episteme dominante alla fine dell’Ottocento e nei primi anni del Novecento: lo studioso doveva essere oggettivo e raggiungere questo scopo non era facile. Pertanto, «Malinowski ha prescritto la regola di mantenere separata l’osservazione dall’inferenza. Questo significa due cose, innanzitutto indica di non esprimere automaticamente un giudizio su ogni dato dell’osservazione, ma di attendere per poter effettuare dei riscontri capaci di sostenere un giudizio più meditato e fondato; e, in secondo luogo, significa che bisogna mantenere separati i dati dell’osservazione dalle deduzioni e spiegazioni dell’antropologo allo scopo di garantire l’esame critico delle fonti, cioè i dati. È una prescrizione che fa riferimento all’idea che l’osservazione etnografica sia una attività sempre oggettivamente controllabile, come l’osservazione dei fenomeni naturali (ammesso che anche questa lo sia), e che il prodotto di tale attività, cioè il dato, sia, a sua volta, qualcosa di oggettivo, neutrale, non costruito dall’osservatore» (Pavanello, 2010, p. 45).

Un momento chiave, problematico e di svolta nella storia dell’antropologia è stata la pubblicazione, nel 1967, dei diari di campo di

Malinowski. Da quel momento, d'un tratto, non fu più possibile nascondere che gli antropologi erano persone con emozioni, desideri, sensazioni, opinioni, gusti e disgusti. La ricerca sul campo smise di essere immaginata come un laboratorio sterilizzato e anestetizzato nel quale l'antropologo raccoglieva dati desoggettivati e neutri.

Francis Hsu ha scritto che i tre grandi temi emersi dai diari sono quello della sessualità, dell'ipocondria e del senso di superiorità razziale nei confronti dei nativi,<sup>1</sup> tutti più o meno comuni fra gli antropologi impegnati sul campo per lunghi periodi. Se per alcuni studiosi i diari di Malinowski sollevarono problemi essenzialmente etici – soprattutto in relazione all'emergere di contenuti etnocentrici se non perfino razzisti nei confronti dei nativi – per altri le confessioni dello studioso posero problemi di ordine epistemologico. Quel che risulta evidente non è soltanto l'esistenza di pensieri inespressi, in forma di impressioni e giudizi, ma soprattutto l'inequivocabile presenza del corpo dello studioso, con i suoi desideri, sensazioni, malesseri, emozioni, insomma dell'esperienza. Quell'esperienza che nell'immaginario e nei testi etnografici si riduceva a una attività mentale, analitica, razionale, descrittiva, serena, trasparente e neutrale di registrazione e poi di trascrizione dei fatti cui lo studioso assisteva. Doveva sembrare inopportuno allo stesso Malinowski quell'«insorgere violento di desideri sessuali per le ragazze indigene» (Malinowski, 1992, p. 65). Un tale perturbante desiderio sarebbe stato perfino incorporato e utilizzato nella ricerca sul campo da qualche studioso che ha teorizzato la possibilità di avere relazioni sessuali con nativi durante la ricerca, quale modalità partecipativa e produttiva per l'indagine (Kulick, Willson, 1995).

«Quando nel 1967 il *Diary* fu pubblicato per la prima volta, il contrasto [con *Argonauti*] fu sconvolgente, giacché in esso l'autorevole osservatore partecipante, un luogo comune della comprensione simpatetica dell'altro, semplicemente non è visibile. Per converso, ciò che è visibile – una spiccata ambivalenza verso i trobriandesi, una empatia mista di desiderio e di avversione – non è presente in *Argonauts*, dove

<sup>1</sup> Secondo Andrzej Paluch, che riprende le critiche di Edmund Leach rivolte a Hsu (Leach, 1980), errori di traduzione hanno favorito l'idea di un Malinowski etnocentrico se non addirittura razzista: il termine polacco, lingua in cui è stato scritto il diario, 'nigrowie' e le sue forme inflessionali 'nigrom', 'nigrach', 'nigrami', ecc., non significano 'negri', e hanno una connotazione neutra (Paluch, 1981, p. 284, n. 9).

regnano sovrane comprensione, correttezza e generosità. Si è tentati di suggerire che la comprensione etnografica (un atteggiamento coerente di simpatia e impegno ermeneutico) risulti piuttosto come una creazione della *scrittura* etnografica che non come una qualità propria della esperienza etnografica. In ogni caso quel che Malinowski realizzò con la scrittura fu contemporaneamente 1) l'invenzione romanzesca dei trobriandesi a partire da un ammasso di note prese sul campo, di ricordi, ecc. e 2) la costruzione di una nuova figura pubblica, quella dell'antropologo come ricercatore sul campo, personaggio che sarebbe stato ulteriormente elaborato da Margaret Mead e altri» (Clifford, 1993, p. 135-136).

In questo brano Clifford ci propone il *Diary* come un antagonista retorico degli *Argonauts* e come un grimaldello per avvalorare l'idea che la scrittura etnografica sia una finzione letteraria come altre. Il *Diary*, in questo gioco di contrasti, recita la parte della spontaneità e della verità (ciò che realmente accadeva sul campo), mentre *Argonauts* quella della finzione e dunque della seduzione scientifica. Clifford, con l'opposizione *Diary-Argonauts*, mette in rilievo il problema della comunicazione della soggettività dell'antropologo attraverso la scrittura e la difficoltà di raccontare una esperienza episodica, frammentaria, caleidoscopica e finanche autocensurata. Poiché la *comprensione etnografica*, non essendo un fenomeno in sé, una realtà sostanziale, finirebbe comunque per essere una *creazione della scrittura*, un suo effetto, una costruzione retorica, perché questo passaggio dall'esperienza alla scrittura è omologo a quello dalla realtà alla sua rappresentazione, Clifford enfatizza la differenza per svelare il meccanismo attraverso il quale *un certo tipo* di autorità scientifica – basata sulle opposizioni corpo-mente, arte-scienza ancora vive nell'antropologia degli anni Sessanta – vuole accreditarsi (nonostante chiari segnali di crisi in altri campi della cultura, come nell'arte e nella filosofia, nel cinema).

«Questi fatti [quelli raccontati nel *Diary*] – scrive ancora Clifford – una volta divenuti pubblico patrimonio della scienza antropologica, scossero la finzione del relativismo culturale come una soggettività stabile, il punto di vista di un io che comprende e rappresenta un'alterità culturale. Dopo il *Diary* la comprensione interculturale apparve come una costruzione retorica, e la sua equilibrata comprensione risultò attraversata da ambivalenza e potere [...] In *Argonauts* il *Diary* venne lasciato fuori, riscritto, mentre si dava compiutezza a una cultura [quella

trobriandese] e un io [l'etnografo come scienziato]. Così la disciplina dell'antropologia fondata dalla ricerca sul campo, nel costituire la propria autorità, costruisce e ricostruisce alterità culturali coerenti e io interpretanti. Se questo modellamento etnografico dell'io presuppone menzogne dovute a omissione e retorica, esso rende anche possibile l'espressione della verità» (Clifford, 1993, p. 138).

L'idea di una «soggettività stabile, il punto di vista di un io che comprende e rappresenta un'alterità culturale» suggerisce chiaramente che la comprensione è fondata su un processo intellettuale e mentale dal quale la corporalità è stata rimossa. L'io interpretante è un io a-corporale – senza emozioni, senza sensazioni, ecc. – che analizza la realtà etnografica a distanza,<sup>2</sup> dimenticandosi che questa realtà è fatta di persone impegnate in pratiche nelle quali esse provano emozioni, sensazioni, ecc. Nell'affermazione di un uomo acefalo, nell'enfasi sul *basso* materialismo, George Bataille conduceva la sua battaglia contro una scienza totalizzante, diretta dal predominio della mente sul corpo e sui suoi *bassi* desideri.

Dal *Diary* non emerge il senso un'esperienza possibile derivante dall'incontro con l'alterità. Tutti i “fastidi” provocati dal contatto con la diversità sono ostacoli al tranquillo esercizio della ragione, della razionalità, della speculazione antropologica. Eppure nel *Diary* vi sono tutti gli ingredienti per far sì che l'avventura etnografica si trasformi in una esperienza integralmente umana.

Secondo Waud, «una tale esperienza non è adeguatamente traducibile con il familiare termine “shock culturale”, con le sue connotazioni di dolore e patologia, sebbene io non abbia ancora trovato un termine che lo possa sostituire adeguatamente. L'esperienza alla quale mi riferisco nel titolo [dell'articolo] con “incontro con un'altra cultura” è un alternarsi di eccitazione, scoperta, frustrazione, imbarazzo, liberazione, depressione, confusione e solo occasionalmente rinvia al

<sup>2</sup> Secondo Georges Devereux la ricerca della distanza è un rimedio all'incertezza prodotta dall'incontro con l'Altro, con il suo corpo: «il conflitto provato dall'osservatore, che deriva dal fatto che studiando soggetti umani egli studia inevitabilmente se stesso, spiega perché si inventano tante manovre per tentare di aumentare il distacco e garantire un'obiettività che inibisce persino la coscienza creatrice della solidarietà dell'osservatore con i soggetti» (G. Devereux, *Dall'angoscia al metodo nelle scienze del comportamento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1984, cit. in Grechi, 2010, p. 57).

tipo di improvvisate e brusche sorprese implicate nel termine “shock”. È evidentemente una esperienza complessa che dipende in larga parte dalla specificità delle culture coinvolte, dalla situazione (transitoria o permanente) e dalla personalità dell’individuo in questione. Una prospettiva psicoanalitica ha molti punti da offrire all’impresa di esaminare l’esperienza di immersione in un’altra cultura e le trasformazioni che subisce nel corso del processo, come pure il ruolo giocato da tali trasformazioni nella capacità di capire la cultura e raggiungere un certo livello di empatia con gli individui che le appartengono. Questo per molteplici ragioni. Per prima cosa, in modo piuttosto ovvio, introspezione e empatia sono le basi del metodo investigativo psicoanalitico, i suoi strumenti più onorati. Io credo che i lavori antropologici più autenticamente psicoanalitici siano quelli che fanno un uso estensivo e aperto della autocomprensione nella loro comprensione di un’altra cultura, come *Never in Anger* di Jean Briggs (1970), *Freedom in Fulani Social Life* (1977) e *Tuhami* di Vincent Crapanzano (1980). In secondo luogo, e forse con maggiore importanza, la stessa psicoanalisi ha attraversato un intenso periodo di autovalutazione negli ultimi venti anni circa, una parte centrale dei quali per integrare un riconoscimento del ruolo svolto dalle risposte emozionali dell’investigatore – l’analista – nel processo d’analisi. Gran parte della discussione è stata centrata sulla natura dell’empatia e sul ruolo giocato dal transfert nella comunicazione e nella reciproca comprensione. Infine, la psicoanalisi è essa stessa un processo di trasformazione personale che ha luogo nel campo di una intensa relazione personale, specialmente nei termini della teoria del transfert. Potrebbe sorgere la questione se ci siano parallelismi fra il processo di trasformazione che avviene durante l’incontro con un’altra cultura e il processo di auto-trasformazione nell’analisi; e se sia il caso di sperimentare alcuni di queste idee psicoanalitiche riguardo al cambiamento al processo che ha luogo durante la ricerca sul campo» (Kracke, 1987, p. 60-67).

Per descrivere il tipo di co-partecipazione alla ricerca che si era creato nel corso del mio fieldwork con il contadino Angelo Lopardo a Contrada Montepazzafarina (Brienza, Potenza) ho utilizzato il concetto di *alleanza etnografica*, mutuandolo dalla psicoanalisi e dal concetto di *alleanza terapeutica*: «L’idea [dell’alleanza terapeutica] nasce da due contributi dove Richard Sterba notava che nel processo psicoanalitico l’io del paziente riesce a realizzare una scissione quando

è capace di identificarsi, sia pure parzialmente, con l'analista che osserva. In questo modo il paziente riesce a diventare un partecipante attivo della sua analisi: produce materiale e lo elabora analiticamente» (Speciale-Bagliacca, 1974, p. 151). *L'alleanza etnografica* si realizza quando informatore e antropologo condividono un dialogo nel quale, riflessivamente per ciascuno dei protagonisti, si costruiscono significati: l'informatore si rende consapevole di *habitus* nei quali è immerso ed è stimolato a fornirne un senso in relazione alle questioni poste dall'antropologo, mentre quest'ultimo cerca di comprendere la cultura e di descriverla dal punto di vista del nativo. La negoziazione dei significati che ne risulta non deve essere intesa come un compromesso, una mediazione fra l'interpretazione dell'antropologo e i significati nativi, ma rende conto del fatto che le risposte del nativo sono correlate alle domande che le hanno prodotte.

L'alleanza etnografica si realizza parallelamente a quelli che sono i principali obiettivi dei protagonisti del dialogo: quello dell'antropologo di utilizzare l'informatore per "descrivere la cultura" e quello dell'informatore di manipolare il potere immaginativamente assegnato all'antropologo. Dunque strategie differenti dirette a ottenere vantaggi personali e collettivi: nel mio caso intendevo analizzare come Angelo costruisce l'identità locale in relazione a quella personale, mentre lui, ritenendomi persona vicina alle istituzioni locali, tendeva a raccontarmi notizie relative alla condizione dei piccoli contadini affinché fossero riportate agli amministratori regionali; io, da parte mia, tendevo a ottenere informazioni funzionali al mio progetto di ricerca e alla pubblicazione dei risultati (Marano, 2001). È stata la registrazione della storia di vita e l'interesse per i suoi diari che ha consolidato il legame fra noi. Quei diari, infatti, non erano mai stati consegnati in lettura ad altri prima di me, e la mia attenzione ad essi ha promosso nuove scritture che puntualmente mi venivano consegnate con l'auspicio che fossero state pubblicate. L'etnografia si rivelava come una pratica potenzialmente senza soluzione di continuità – *infinita*, proprio come la psicoanalisi – e solo con una operazione "violenta" di rottura dell'alleanza etnografica fu possibile terminare la ricerca e consegnare il manoscritto all'editore.

L'osservazione partecipante ha certamente costituito una rivoluzione nell'antropologia del primo novecento, le cui conseguenze non potevano essere certamente prevedibili da parte di Malinowski. Essa

è diventata il metodo etnografico per eccellenza ed è stata adottata da altre discipline, dalla sociologia alla pedagogia, dagli studi sulle comunicazioni di massa al marketing. E infine, ma non in ultimo, dall'arte contemporanea. Attorno all'osservazione ruota una costellazione di concetti che corrispondono alle molteplici sfaccettature del metodo e alle direzioni di ricerca e sperimentazione che ha promosso negli ultimi tre decenni: osservazione, partecipazione, esperienza, dialogo, interpretazione, negoziazione, soggettività, empatia, collaborazione. Mentre la *partecipazione*, per Malinowski, riguardava esclusivamente la presenza dello studioso sul terreno come osservatore diretto dei fenomeni sociali che intende studiare. Il concetto di *partecipazione*, quindi, aveva una portata molto limitata e non intendeva evocare e implicare tutta una serie di parole chiave che dagli anni Ottanta hanno trovato spazio nel bagaglio metodologico dell'antropologia. Termini come *collaborazione*, *incorporazione*, *empatia* sono venuti alla ribalta solo di recente a seguito di una "esplosione" teorica del concetto di *partecipazione* e tuttavia anche se Malinowski, «complessa e sostanziale mescolanza di romantico e positivista» (Strenski, 1982, p. 766), ritiene di poter contenere le esuberanze del suo metodo con l'applicazione di regole precise – separare la raccolta dei dati dall'inferenza, precisare le fonti, ecc. (*vedi* Pavanello, 2010) – la retorica della sua narrazione mostra palesemente riferimenti alla letteratura di viaggio e di esplorazione che sembrano un ritorno al romanticismo e tentativi di convincere il lettore della sua autorità etnografica, come quando scrive: «Immaginatevi d'un tratto di essere sbarcato insieme a tutto il vostro equipaggio solo su una spiaggia tropicale vicino a un villaggio indigeno, mentre la motolancia o il dinghy che vi ci ha portato naviga via e si sottrae ai vostri sguardi [...] Immaginate ancora di essere un principiante, senza alcuna esperienza precedente, senza niente che di guidi e nessuno che vi aiuti [...] ciò descrive esattamente la mia prima iniziazione al lavoro sul campo sulla costa meridionale della Nuova Guinea. Ricordo bene le lunghe visite che facevo al villaggio durante le prime settimane e il senso di disperazione e sconforto dopo molti, ostinati ma inutili tentativi che non erano affatto riusciti a farmi entrare in un rapporto autentico con gli indigeni né mi avevano fornito materiale di ogni sorta. Ho avuto periodi di scoramento in cui mi sprofondavo nella lettura di romanzi come un altro potrebbe mettersi a bere in un eccesso di depressione e di noia tropicale».

Anche Malinowski per questa via insieme a Frazer può essere definito un pioniere dell'uso artistico dell'antropologia, che se Frazer concretizza in una estetica barocca esaltante la sensorialità attraverso l'accumulazione di simboli e la ripetizione di moduli come forma poetica, Malinowski invece appoggia sull'osservazione, sull'esperienza e l'autorialità individuale, trasformando la narrazione in retorica, la scienza in arte, perché per inscrivere l'io è necessario narrarlo in un contesto esperienziale. Frazer appare come un continuatore della *verve* documentatrice dispiegata dalle "enciclopedie barocche dei gesuiti" (Battistini, 2000, p. 370), delle *wunderkammern* di cui *Il Ramo d'Oro* rappresenta la versione scritta.

Ci sembra che la questione della partecipazione inserisca il metodo dell'osservazione partecipante in un contesto culturale generale, nel primo Novecento, in cui l'esperienza, intesa prima come esperimento scientifico controllato e successivamente come immersione del soggetto nella dimensione materiale e sensoriale del mondo, diventa una delle categorie che segnano l'inizio della modernità con una rottura – perché l'esperienza (*Erlebnis*) crea una cesura con la continuità dell'identità ponendola dinanzi a una trasformazione possibile – innescando un dissidio fra l'ordine biografico (individuale) e quello storico (collettivo), mettendo in crisi l'idea del tempo e della storia come eredità indiscussa protesa costantemente e evolucionisticamente verso il futuro, verso l'unificazione e la sintesi in forme umane e sociali superiori.

Quando Walter Benjamin decreta la fine dell'esperienza o quanto meno ne diagnostica una "atrofia" (cfr. Jedlowski, 2002) intende riferirsi a quel particolare tipo di esperienza che in lingua tedesca prende il nome di *Erfahrung* – esperienza come accumulazione di sapere, come quando si dice che un uomo "ha esperienza" – differente dall'*Erlebnis*, l'esperienza come avventura e rischio. Benjamin sostiene che, nella modernità, l'esperienza intesa come accumulo di conoscenze e saggezza viene sostituita da un concetto di esperienza come vissuto intenso, vitalistico e partecipativo. Inoltre «lo slittamento del linguaggio filosofico dal termine *Erfahrung* – che è il termine di Hegel – a *Erlebnis* e il successivo mito di un'esperienza autentica corrispondono per Benjamin, senza comprenderla, alla modificazione radicale dei modi in cui il mondo può essere percepito nell'epoca moderna» (Jedlowski, 2002, p. 16). Le logiche della continuità, della sicurezza e dell'accumulazione di beni, saperi e potere rappresentate dall'*Erfahrung* lasciano il posto

alla discontinuità e all'incertezza, all'avventura, al rischio, alla *dépen- se* improduttiva dell'*Erlebnis*, aprendo la strada all'identità e alle sue crisi (Musil), alla passione per la memoria come recupero del passato (Proust), al nomadismo urbano (Walser, Baudelaire), alla psicopatologia della vita quotidiana (Freud), fino alle avanguardie storiche e ai paradisi artificiali della *beat generation*.

Malinowski utilizza l'esperienza per arrivare a comprendere; la *Erlebnis* non è fine a se stessa, ma serve a raggiungere quella *Verstehen* diltheyana che si può ottenere solo attraverso una comunicazione intersoggettiva con l'Altro. «Per tal via l'esperienza è strettamente collegata alla interpretazione», scrive James Clifford (1993, p. 52). Ma poi, come mostra il *Diary* la partecipazione, che abbiamo ipotizzato essere inizialmente strumentale all'osservazione, nel rispetto del metodo positivo, diventa nel corso del terreno problematica e si trasforma in una *Erlebnis* rimossa e censurata, una *Verstehen* a tratti “negativa” o fallita, entrambe confessate nelle pagine del *Diary*.

La crisi dell'*Erfahrung* – una conoscenza senza rischio e avventura – corrisponde alla fine dell'autonomia della creatività con la dislocazione della produzione dall'uomo alla macchina. Alla base della teoria dell'arte esposta da John Dewey nel 1934 in *Art as Experience* vi è la consapevolezza delle trasformazioni prodotte sul piano culturale dalla rivoluzione industriale e dal capitalismo: «A causa dei mutamenti delle condizioni industriali l'artista è stato allontanato dalle principali correnti di interessi della vita attiva. L'industria è stata meccanizzata e un artista non può lavorare meccanicamente per una produzione di massa, egli si inserisce meno di una volta nel corso normale delle attività sociali. Ne consegue un particolare individualismo estetico. Gli artisti sono costretti ad afferrarsi alla propria opera come a un mezzo isolato di “autoespressione”. Per non soggiacere alla spinta delle forze economiche, si sentono spesso obbligati ad accentuare la loro separazione fino all'eccentricità. In conseguenza i prodotti artistici assumono in grado ancora maggiore l'aria di qualcosa di indipendente e di esoterico» (Dewey, 1966, p. 14). Esperienza ordinaria e esperienza estetica, in questo clima, prendono le distanze. «A documento di questa scissione accettata come normale noi abbiamo le filosofie dell'arte che collocano l'arte in una regione disabitata e che esaltano al di là di ogni ragionevolezza il carattere puramente contemplativo dell'estetico» (Dewey,

1966, p. 15). La reazione a questo stato di cose è una richiesta di «ricostruire la continuità tra le opere d'arte, e i fatti, le azioni e le passioni di tutti i giorni, che sono universalmente riconosciuti come costitutivi dell'esperienza» (Dewey, 1966, p. 8). Questa fondazione delle pratiche artistiche su una base materiale – il rapporto con la realtà sensoriale, perfino quotidiana – sembra una risposta all'estetica di Benedetto Croce che, lo ricordiamo, intendeva l'arte come una attività dello spirito, momento di pura intuizione distante da ogni fine pratico o educativo. A questo genere di posizioni si riferisce Dewey quando osserva che «le teorie che isolano l'arte e il suo apprezzamento collocandoli in un regno loro proprio, staccato dagli altri modi dell'esperienza, non hanno aderenza con la materia artistica, ma sorgono a causa di condizioni esterne determinabili» (Dewey, 1966, p. 15). Dewey mette in rilievo come il lavoro dell'artista si svolga in un preciso contesto e faccia ricadere gli effetti delle sue pratiche sulla società stessa: «L'esperienza è il risultato, la traccia e il compenso di quella interazione dell'organismo con l'ambiente che, quando è portata alla sua pienezza, è una trasformazione della interazione in partecipazione e comunicazione» (Dewey, 1966, p. 30). Pertanto, quel che il filosofo propone, è un ritorno all'esperienza, e più precisamente all'*Erlebnis*, ma a una *Erlebnis* in dialettica con l'*Erfahrung*: «l'atto è espressivo solo quando in esso c'è unisono tra qualcosa che si è accumulato da un'esperienza passata, e dunque qualcosa che si è generalizzato, e condizioni presenti» (Dewey cit. in Russo, 2007, p. 66). L'«individualismo estetico» di cui parla Dewey è la reazione ad un processo di omologazione industriale che spingerebbe gli artisti ad assumere posizioni di resistenza, ma allo stesso tempo l'individualismo è una condizione necessaria allo sviluppo del capitalismo e un polo della dialettica società-individuo presente nella modernità, nonché nella scienza sociale durkheimiana che «mentre si sforza di articolare i rapporti tra individuo e società, mantiene sempre una basilare opposizione ontologica fra i due termini». <sup>3</sup>

Lo scrittore che prende per mano il lettore introducendolo in un realistico spaccato di vita, lo studioso che, novello Virgilio, fa da guida in una esperienza di alterità qual è quella alle Isole Trobriand, e l'artista eccentrico in preda a momenti di pura intuizione creativa sembrano

<sup>3</sup> Fabio Dei, "Dopo la persona. Essay-review", pubblicato on line in <http://www.fareantropologia.it>.

tutti portare il marchio di quell'individualismo sviluppatosi con la società industriale. La necessità di essere lì fra gli indigeni per partecipare e osservare direttamente la loro vita, oltre a costituire un perfezionamento del metodo scientifico dell'osservazione, sembra funzionale alla magia dell'etnografo, alla costruzione della sua autorità e identità di studioso e autore.

Quella di Malinowski<sup>4</sup> – lo ribadiamo – è un'esperienza individuale che viene condivisa con il lettore, il quale è accompagnato nel testo e collocato come spettatore di una avventura umana sì condivisibile, ma solo grazie alla guida esperta dell'autore. Paul Ricoeur ha osservato che il realismo oggettivista si costruisce attraverso strategie retoriche finalizzate a nascondere la presenza dell'autore; esse «consistono nel dissimulare l'artificio grazie alla verosimiglianza di una storia che sembra raccontarsi da sola e che lascia parlare la vita, che si indichi con questo nome la realtà sociale, il comportamento individuale o il flusso di coscienza» (Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. 3, p. 248). Malinowski, tuttavia, non nasconde la sua presenza, la introduce all'inizio della narrazione, e la utilizza come garanzia di una esperienza vissuta: se il realismo oggettivista si basava sull'illusione di una realtà esterna autonoma e autosignificante, il realismo soggettivato fonda la sua verità su un *patto* di fiducia fra il lettore e l'autore-testimone degli eventi raccontati.

L'individualità dell'esperienza etnografica è stata riconosciuta; il principio soggettivo presente nell'osservazione partecipante ha generato la difficoltà di considerarla fino in fondo come un metodo scientifico, con la conseguenza che non si sa da dove cominciare per sottoporla a una critica dall'interno della disciplina: «il motivo della timidezza ad affrontare compitamente il nodo del *modus operandi* del ricercatore sul terreno risiede probabilmente nella difficoltà di analizzare, in base a criteri di ordine generale, un'attività squisitamente individuale, se non addirittura individualista» (Pavanello, 2010, p. 54). Ma è proprio su questo principio individualistico che viene a fondarsi l'autorità dell'antropologo. L'osservazione partecipante sostituisce i tradizionali principi di oggettività scientifica, basati su regole condivi-

<sup>4</sup> Non si hanno notizie certe su una eventuale conoscenza dell'opera di John Dewey da parte di Malinowski. Dewey citò Malinowski durante la Paul Carus Lectures del 1925 e Malinowski ricambiò il favore citando Dewey nel suo *An Ethnographic Theory of Language* del 1935 (DeRoo, 2006, p. 272, n. 24).

se di comportamento e sulla ripetibilità di un esperimento, con il principio dell'autorità etnografica: il patto di fiducia assegnata all'autore il quale, poiché ha visto in prima persona e ne ha fatto esperienza, è testimone di eventi e garante della loro veridicità; fatti che non possono essere ripetuti e mostrati come negli esperimenti scientifici. L'enfasi sulla dimensione partecipativa e sull'esperienza ha fatto della osservazione partecipante una rivoluzione nel campo delle scienze umane: la distanza come garanzia di non interferenza diventa un concetto ambiguo, impossibile da praticare e l'osservanza di regole oggettive viene sostituita da un contratto fra lo studioso e la sua comunità scientifica. Evidentemente Malinowski percepiva il pericolo di una inferenza arbitraria e forse la regola di leggere la cultura dal punto di vista del nativo doveva sembrare una barriera o un rimedio alla soggettività dello studioso. Il problema non era completamente risolto, perché il punto di vista del nativo non doveva essere singolare, irrelato, ed è per questo che Fortes scrive: «il nostro compito è di assumere il punto di vista dell'attore [...] ma anche di porre le credenze e i modelli di comportamento dell'attore nella prospettiva più ampia dell'esistenza umana e di afferrare, dietro i particolari della società che sta osservando, i fattori generali che sono propri dell'umanità» (cit. in Pavanello, 2010, p. 58). Evidentemente si stava combattendo una lotta strenua contro i pericoli del soggettivismo.

È la stessa osservazione partecipante, con il suo statuto epistemologico percepito come ossimorico per la tradizione scientifica occidentale, fra positivismo e romanticismo, ad avviare quella crisi della rappresentazione oggettivista che si concluderà mezzo secolo dopo. Come se Malinowski, il Cézanne dell'antropologia, avesse introdotto all'interno del suo metodo anche la chiave per smontarlo. Questa analogia fra l'antropologo e l'artista stupirà chi conosce *The Ethnographer Eyes* di Anna Grimshaw (2001), dove Cézanne e i cubisti vengono associati agli studi di Rivers e al *diagramma* di parentela come visualizzazione del metodo genealogico, non a Malinowski: «Come Cézanne, il progetto di Rivers può essere descritto come diretto da un dubbio perpetuo» (Grimshaw, 2001, p. 40). L'omologia fra Malinowski e Cézanne che qui si propone si fonda piuttosto sull'analisi compiuta da studiosi – Renato Barilli, Gilles Deleuze – che dell'opera di Cézanne hanno messo in evidenza la *critica* della rappresentazione derivante da

una *crisi* personale di Cézanne dinanzi alla rappresentazione (oggettiva).

Scrive Barilli a proposito di Cézanne: «Fin da quel momento [dalle opere del primo decennio] l'artista segue l'imperativo di tutta la sua vita, che consiste nell'analizzare la logica del visibile, nello svelare i principi della percezione, imperativo rispetto al quale i temi romantici assunti hanno solo un compito strumentale. La logica del visibile, poi, già in quest'ora iniziale, per Cézanne è profondamente diversa da quella codificata nella prospettiva rinascimentale e quindi nel principio della piramide rovesciata. Il sistema che egli sostituisce è basato invece sull'immagine dello sferoide, i cui elementi portanti sono curvilinei (parabolici o iperbolici, a seconda dei casi). Trova verifica fin d'ora la curiosa espressione, usata dall'artista in maturità, che l'occhio convenientemente educato si debba fare quasi concentrico» (Barilli, 2005, p. 23-24). E ancora, secondo Barilli, «Cézanne realizza, in forma continua e con passaggi sfumati, mantenendo quindi una copertura di verosimiglianza percettiva, quella sovrapposizione di punti di vista che Cubismo e Futurismo tratteranno in modo più scoperto, tracciando assi di scomposizione e sfasando tra loro gli spaccati mediani delle varie figure. Ma la sovrapposizione cézanniana, proprio perché più organica e graduale, risulta più mostruosa e allarmante di quella scoperta, dichiarata, appoggiata a schemi mentali, che poi applicheranno i suoi seguaci indiretti Cubisti e Futuristi» (Barilli, 2005, p. 38).

Mentre Renato Barilli ha insistito sugli aspetti innovativi di Cézanne nella costruzione dello spazio, Mario De Micheli mette in evidenza il lavoro costruttivo della soggettività operato da Cézanne: «Il quadro è dunque un risultato di conoscenza e di emozione insieme, organizzate dall'artista nell'immagine. L'obiettivismo impressionista, affidato essenzialmente alla registrazione pura delle impressioni, è messo da parte. In Cézanne c'è la meditazione, c'è la riflessione interiore: 'Il paesaggio si umanizza, si riflette e pensa in me'. Egli ha una chiara coscienza del problema: 'Io sono la coscienza soggettiva di questo paesaggio e la mia tela è la coscienza oggettiva. La mia tela e il paesaggio, l'una e l'altro al di fuori di me, ma il secondo caotico, casuale, confuso, senza vita logica, senza qualsiasi razionalità; la prima duratura, categorizzata, partecipe della modalità delle idee'» (De Micheli, 2005, p. 209).

L'esperienza della realtà è soggettiva, non può essere rigidamente regolata dall'uso della prospettiva rinascimentale, e la soggettività, se dav-

vero determina a tutti i livelli il risultato della rappresentazione, interviene anche sulla percezione dello spazio, non soltanto sui valori cromatici, la pennellata, la composizione delle figure, ecc. Malinowski introduce il concetto di esperienza diretta come perfezionamento di un metodo scientifico oggettivo. Ma introdurre l'esperienza soggettiva in una prospettiva scientifica – ciò che hanno fatto sia Malinowski che Cézanne – non può non avere conseguenze sulla scienza. Se l'arte contemporanea comincia da Cézanne, l'antropologia contemporanea nasce con Malinowski. Entrambi sono stati involontari scardinatori di certezze e consuetudini. Entrambi hanno introdotto l'esperienza e il punto di vista nella rappresentazione, prefigurando sviluppi in senso dialogico e polifonico (Malinowski) e in senso multiprospettico e cubista (Cézanne).

La pratica del film etnografico è stato un importante banco di prova per saggiare la tenuta e la flessibilità del concetto di osservazione partecipante. L'immagine rende visibile lo sguardo di chi l'ha prodotta, le traiettorie degli sguardi e la reciprocità fra chi osserva e chi è osservato, favorendo la riflessività. Gli sviluppi delle tecnologie cinematografiche e poi video-televisive (la televisione e il videotape) hanno aperto spazi enormi di sperimentazione nell'ambito dell'osservazione e della partecipazione in etnografia. L'alleggerimento delle apparecchiature ha permesso una libertà di movimento sul campo, e sostanzialmente una maggiore presenza e anche visibilità del corpo del filmmaker, che ha modificato il tipo di relazioni possibili con i soggetti filmati. I pionieristici esperimenti partecipativi di Jean Rouch (*Chronique d'un été*, 1960; *Jaguar*, 1967) sono stati superati dalle tecnologie di videoregistrazione che hanno consentito la fruizione e la condivisione immediata delle riprese. Il linguaggio video-televisivo ha innescato la sperimentazione soprattutto a causa delle potenzialità relative alla costruzione di relazioni fra autore e soggetti filmati e fra autore e pubblico, rompendo, dal lato dell'antropologia, con una tradizione scientifica in cui gli informatori, relegati a meri fornitori di dati, restavano sempre all'oscuro dei processi di costruzione della conoscenza e dei risultati; mentre, sul versante dell'arte contemporanea, il video favoriva un superamento dell'arte oggettuale e apriva il campo dell'arte relazionale (vedi cap. 7). Oltre a una molteplicità di collettivi che in Italia, negli anni Settanta, formarono l'onda della controinformazione militante (Rosati, 1973), è da segnalare il già menzionato gruppo Videobase, «il primo a usare il videoregistratore nelle

inchieste e nei notiziari di controinformazione. Realizzano anche film in 8mm, e in 16mm per la serie di film A B C D, di cui le prime tre pellicole sono ritratti, mentre *Non diversi giorni si pensa splendessero alle prime origini del nascente mondo o che avessero temperatura diversa* è una cronaca di ambiente contadino ancora oggi suggestiva. Guido Lombardi: ‘Bisogna sempre pensare che se in un’opera non ci metti un’emozione o un sentimento non viene fuori niente di significativo, anzi a volte c’è una forza inaspettata anche solo nella descrizione di alcuni gesti tale da racchiudere tutto un mondo. Guido Lombardi: “[...] è vero che il video aveva delle possibilità in più, ma ci ha anche tolto delle cose importanti come il contatto con la materia della pellicola, con il video non hai più la possibilità di toccare la pellicola. [...] si tratta di tutto un altro mondo. Quindi portandoci via la manualità e il contatto con la pellicola, il video ha invaso il reale: ci ha dato la possibilità di riprodurre la realtà. Se lo usi però in questo senso ti capita di ritrovarti tonnellate di nastri che non riesci più a montare, perché non avrebbe alcun senso, la realtà è già lì, non la devi ricopiare. Fin dall’inizio noi abbiamo capito che non era questa la strada da percorrere, ma che l’uso di questo mezzo dovesse avere una sua metodica’. Anna Lajolo: ‘Poi in questo modo anche l’approccio con la gente è totalmente diverso. Il video non era prevaricante, cioè non presupponeva tutto il “cerimoniale” a cui bisognava sottostare quando si usava la pellicola: ciak, motore, partito, azione... La gente, il più delle volte si bloccava e non veniva fuori la verità. Il senso della sperimentazione è rimasto anche per quanto riguarda i mezzi che usavamo, i quali erano molto poveri’». <sup>5</sup>

La popolarizzazione dell’antropologia, avvenuta soprattutto grazie al successo del metodo dell’osservazione partecipante, introdotto in altri ambiti disciplinari e pratici (sociologia, teoria delle comunicazioni di massa, marketing, pedagogia), ha favorito gli scambi fra arte e antropologia, ma è soprattutto la prima che, libera dal peso delle convenzioni accademiche, è riuscita ad assumere una postura etnografica, imitando o facendo propri concetti e temi familiari agli antropologi. Questa appropriazione dell’antropologia da parte dell’arte è avvenuta almeno in due fasi, una prima, databile fra gli anni Sessanta e Settanta, concepiva l’antropologia come una disciplina che, attraverso un lavoro di gruppo, studiava le comunità e le descriveva con metodi che potremmo

<sup>5</sup> <http://www.wikiartpedia.org/index.php?title=Videobase>.

dire museo-centrati o archivio-centrati; la seconda fase sembra invece basarsi sulla consapevolezza che il terreno è uno «scenario creatore» (Pavanello, 2010, p. 91), uno spazio creativo in cui l'antropologo e i soggetti etnografati eseguono performance intrecciate alle caratteristiche del luogo che le ospita, più o meno collaborative, in cui gli attori occupano posizioni reciprocamente vicine o lontane, lungo un ideale asse che va dalla partecipazione strategica alla indifferenza altrettanto intenzionale, sempre nella prospettiva di una rappresentazione reale che produce così effetti e risultati concreti e spendibili su piani diversi, per l'antropologo e per coloro che hanno partecipato al setting etnografico.

Per il primo periodo, quello a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta, Green ricorda il lavoro di Anne e Patrick Poirier, della Family Boyle, e di Helen Meyer Harrison a Newton Harrison, i quali condivisero una estetica «quasi-antropologica» e utilizzarono metodologie simili: «si erano organizzati come una competente comunità di ricerca, che significa mettere insieme un team collaborativo e cooperativo con standard tecnici di storiografia come indici, cataloghi, dettagli archeologici e ricerche d'archivio. Essi furono in effetti dei conservatori della memoria. Le loro opere, almeno in teoria, hanno preservato o, meglio, ricreato e rappresentato informazioni e furono intese, pertanto, non per essere guardate, ma per essere lette, come archivi di libri» (Green, 2001, p. 63).

Senza dimenticare l'articolo pionieristico di Joseph Kosuth "L'artista come antropologo" (Kosuth, 1987), nel quale l'artista si rivolgeva all'antropologia come approccio critico alla società e alla cultura, né gli scritti che accompagnano le opere di Antonio Paradiso, possiamo arrivare al saggio di Hal Foster dal titolo "L'artista come etnografo" (2006), spesso posto come punto di partenza per la contemporanea riflessione sui rapporti fra arte e antropologia, dove si evidenzia l'*invidia dell'artista* patita dagli antropologi e il desiderio di appropriazione dei metodi dell'etnografia da parte degli artisti contemporanei.

Per approfondire quest'ultimo aspetto appare significativo esaminare le "esperienze sul campo" intraprese da due artisti americani (Robert Morris e Robert Smithson), che – nonostante non vengano trattate nel saggio di Hal Foster – ci appaiono esemplificative di ciò che l'autore definisce "l'invidia dell'antropologo". Ce le descrive Alessandra Acocella.

«"Aligned with Nazca" e "The Monuments of Paissac" sono i due saggi scritti rispettivamente da Robert Morris e Robert

Smithson tra la fine degli anni Sessanta la metà degli anni Settanta; articoli che, sebbene pubblicati su una rivista specialistica di arte contemporanea (*Artforum*), possono essere interpretati come narrazioni ex post di “esperienze sul campo” vissute in due contesti completamente differenti: da un lato l’altopiano di Nazca, attraversato da Morris per immergersi in una spazialità arcaica e ricercare le misteriose origini dell’arte; dall’altro le aree periurbane dismesse, percorse e fotografate da Smithson per misurare la disgregazione sociale e spaziale causata dall’industrializzazione e dall’urbanizzazione, prima, e dalla dismissione e abbandono, poi. Nel primo caso si tratterà di un vero e proprio luogo antropologico, ovvero di un dispositivo spaziale carico di valenze simboliche, dal momento che – trattandosi di un’antica area di culto – vi possono essere individuate (ed interpretate) iscrizioni della storia collettiva; nel secondo caso si avrà a che fare invece con uno spazio marchiato dal sigillo dell’effimero e del passaggio, che a fine secolo sarà definito da Marc Augé *nonluogo* [...]. Secondo Smithson questo paesaggio ibrido, difficile da descrivere e da catalogare, necessita di una nuova disciplina – mutuata dalle recenti teorie antropologiche – in grado di cogliere la sua portata innovativa e la sua complessità: ‘Abitiamo in strutture definite – afferma l’artista – siamo circondati da sistemi di riferimento, ma la natura li smantella, li riporta ad uno stato anteriore di non-integrità. Gli artisti oggi cominciano a rendersi conto del carattere fortemente evanescente di questa disintegrazione progressiva delle strutture. Claude Lévi-Strauss ha proposto l’elaborazione di una nuova disciplina, “l’entropologia”. L’artista e la critica devono orientare i loro sforzi nello stesso senso’.

Sarà il critico d’arte James Lingwood ad esplicitare il riferimento alle teorie del celebre antropologo francese contenute nel passo di Smithson: ‘Secondo Lévi Strauss, più l’organizzazione di una società è complessa, più è grande la quantità di entropia prodotta. Più una data struttura è elaborata, più sarà segnata dalla disintegrazione. Così le società primitive o “fredde” (il cui funzionamento, secondo Lévi-Strauss, ricorda quello di un meccanismo a pendolo), producono molta poca entropia; mentre le società calde (che assimila al motore a scoppio) ne generano una quantità enorme. Gli Stati Uniti, la più sviluppata delle macchine calde, generano dunque la maggior parte del disordine. Immerso nei suoi paesaggi in piena disgregazione, Smithson diventa l’artista-entropologo della sua epoca’». <sup>6</sup>

<sup>6</sup> Alessandra Acocella, “Paesaggi archetipici. Echi antropologici nell’arte tra 1960-1980”, in <http://www.architetturadipietra.it/wp/?p=3898>.

Un artista contemporaneo che utilizza consapevolmente l'osservazione partecipante e il fieldwork come fase preliminare alla rappresentazione artistica è Tatsuo Inagaki: «Il metodo del fieldwork usato dagli antropologi – scrive Inagaki – diventò il modello per la mia ricerca sul campo. Differentemente dalle inchieste sociali condotte con questionari, questo approccio fornisce informazioni in profondità e dà una migliore comprensione della regione attraverso una indagine sul campo» (Inagaki, 2010, p. 75). Questo approccio è stato utilizzato in due serie di installazioni, una che organizza i materiali in forma di “museo”, l'altra, non dissimile, basata sulla raccolta di memorie di fatti accaduti in un determinato luogo e raccontati dai residenti, e successivamente esposti in quello stesso luogo.



Tatzuo Inagaki, *Tappie Museum*, 2001.

“Tappie Museum è stato un progetto dedicato alla documentazione della vita di ‘Tappie’, un comune cittadino americano di ottantatré anni da lungo tempo residente a Santa Monica. Finanziato dall’Asian Cultural Council e dalla Japan Foundation (Tokyo/LA), fu destinato al programma di residenza per artisti al 18<sup>th</sup> Street Arts Complex in

Santa Monica per produrre un'opera in collaborazione con i residenti e gli artisti locali. Nelle interviste Tappie raccontava diversi episodi della sua vita con il suo particolare umorismo. I racconti comprendevano la sua nascita in Cina nel 1918, l'immigrazione in America quando era bambino, gli inizi della sua vita a Santa Monica, gli incidenti durante la guerra, l'incontro con la moglie durante un viaggio in Messico, gli altri parenti fra i quali i figli e i nipoti, e l'intervento chirurgico al cancro polmonare. Fra gli oggetti commemorativi esposti nel museo vi sono giocattoli e bambole del tempo in cui i suoi figli erano piccoli, insieme a qualche vecchia fotografia di Santa Monica. Girovagando nel museo, i visitatori possono esaminare la vita di questo particolare individuo, che non è una celebrità ma una persona ordinaria. Attraverso la sua storia di vita, si articolano le relazioni fra le persone, i luoghi nella regione e la storia locale. Questo progetto fu il primo nel quale ho creato un museo dedicato a un individuo del luogo. Girando intorno a questi "musei" e didascalie, i visitatori possono ripercorrere le vite di particolari individui abitanti in quella zona. Ogni racconto di vita articola le relazioni fra i luoghi e la gente che li abita, le peculiarità e le storie della loro città» (*Idem*, p. 74-75). Sebbene il tipo di *display* utilizzato da Inagaki, la forma-museo, potrebbe suggerire un uso stereotipato dell'etnografia, ciò che va piuttosto sottolineato è l'aspetto collaborativo della sua ricerca artistica. In particolare l'artista sottolinea l'importanza della restituzione e della condivisione dei modi di presentazione dei risultati che deve essere discusso e negoziato con i residenti della zona. Gli obiettivi sociali e culturali di queste pratiche di Inagaki consistono nel creare un rapporto più intimo fra la gente e il luogo in cui abita, nel creare un luogo in cui le persone si incontrano, nel mostrare il luogo attraverso il punto di vista di particolari persone. Inagaki rifiuta l'idea di essere collocato nelle tendenze di *community art*, perché il suo lavoro si fonda sulla costruzione di relazioni individuali.

Anche altri artisti contemporanei hanno utilizzato alcuni aspetti dell'osservazione partecipante per produrre opere che riflettono sulla mimesi, sul concetto di rappresentazione, di partecipazione e empatia mettendo in evidenza la possibilità di costruire una autenticità apparente e di passare dalla partecipazione all'identificazione. Oppure, viceversa, sull'impossibilità di costruire quella empatia tanto ricercata

dagli antropologi contemporanei. Con il loro lavoro, questi artisti ci invitano a riflettere sulle nostre categorie metodologiche, per defamiliarizzarle e ridiscuterne il ruolo che svolgono nel metodo dell'osservazione partecipante.

La prima artista che vorrei segnalare è Nikki S. Lee, per un esplicito uso della mimesi come pratica conoscitiva e di rappresentazione. Nella introduzione al suo lavoro presente nel sito del Museum of Contemporary Photography di Chicago si legge:

«Dopo aver osservato particolari subculture e gruppi etnici, Nikki S. Lee adotta il loro stile [visivo] generale e atteggiamento attraverso l'abbigliamento, la gestualità, la postura e poi approccia il gruppo nella sua nuova veste. Introduce se stessa come un artista (sebbene non tutti le credano o la prendano seriamente), e dopo impiega molte settimane nel partecipare alle attività di routine e agli eventi sociali del gruppo mentre un amico o un membro del gruppo la fotografa con una normale fotocamera. Lee mantiene il controllo dell'immagine finale, nella misura in cui sceglie quando chiede di essere fotografata e edita ciò che le fotografie eventualmente esporranno.<sup>7</sup>



Nikki S. Lee, *The Hispanic Project*, 2010.

<sup>7</sup> Fonte dell'immagine: <http://isandoval90.wordpress.com/2011/05/25/nikki-s-lee-assignment-4/>.

Da studentesse ad anziani cittadini, punk e yuppy, bianchi americani delle campagne e ispanici urbani, le persone di Lee attraversano età, stili di vita e culture. In parte sociologa e in parte artista, Lee si infiltra in questi gruppi in modo così convincente che è difficile distinguere fra la gente. In ogni caso, quando le fotografie dal progetto sono raggruppate insieme, è Lee con la sua etnicità coreana, come un filo che attraversa ogni scena, che rivela la sua sottile malizia.

Il successo di questi progetti di Lee dipende soprattutto dalle apparenze della registrazione fotografica finale. Il suo uso dell'estetica dell'istantanea è in parte ciò che ci convince che le appartenga – insieme alla sua sorprendente abilità a ottenere la giusta posa. La stampa elettronica della data nell'angolo della fotografia conferisce specificità scientifica e autenticità, mentre allo stesso tempo, marcandola come ingenua e familiare, la fotografia diventa l'opera di un amatore senza pretese. Quindi, qualche volta esse sono esposte come stampe fissate con le puntine da disegno sul muro. Esposte in dimensioni più grandi, rivelano il fondamento concettuale dei progetti di Lee. Esposte in gruppo o mescolate fra loro, i progetti si sostengono e si definiscono reciprocamente.

I progetti di Lee propongono questioni concernenti l'identità e il comportamento sociale. Scegliamo i nostri gruppi sociali consapevolmente? Come veniamo identificati dalle altre persone? È possibile spostarsi da una cultura all'altra? Lee crede che 'essenzialmente la vita è una performance. Quando cambiamo i nostri abiti modifichiamo la nostra apparenza, l'atto vero è la trasformazione del nostro modo di espressione – l'espressione esterna della nostra psiche'.<sup>8</sup>

Miwon Kwon ha comparato il lavoro di Nikki S. Lee con quello della filippina Lan Tuazon, individuando due modi diversi di approcciarsi etnograficamente alla realtà e di enfatizzare due concetti che stanno alle fondamenta del lavoro dell'antropologo, l'esperienza e l'interpretazione, due dimensioni che si intrecciano in modo inscindibile per produrre la comprensione (*Verstehen*) etnografica (Clifford, 1993, p. 52). Mentre Lee sembra agire sulla rappresentazione dell'esperienza, per «confermare la legittimità dell'autorità di un soggetto come unico testimone-

<sup>8</sup> Dal sito del Museum of Contemporary Photography di Chicago: [http://www.mocp.org/collections/permanent/lee\\_nikki\\_s.php](http://www.mocp.org/collections/permanent/lee_nikki_s.php)

autore di una determinata conoscenza culturale, che appartiene a lui e a nessun altro» (Kwon, 2001, p. 77), Tuazon si muove nell'ambito dell'interpretazione sottolineando i processi attraverso i quali il fruitore dà significato – attraverso suggerimenti opportunamente costruiti dall'artista – all'opera. In particolare, Kwon analizza un'opera di Lan Tuazon che fin dal titolo ha chiari riferimenti all'antropologia. *The Anthropologist's Table* (1999) è una installazione costituita da un tavolo di dimensioni più piccole rispetto a quelle abituali nel quale (sotto il vetro del ripiano) sono incorporati un taccuino, una tazza di caffè usata, un sigaro e altri oggetti di uso quotidiano che rimandano alla vita personale di un immaginario antropologo. Sulla parete davanti al tavolo sono esposte tre fotografie che mostrano pagine aperte di una rivista e di un libro appoggiati su un tavolo (lo stesso?). Il libro è *The Gentle Tasaday: A Stone Age People in the Philippine Rain* del giornalista John Nance, una descrizione della popolazione scoperta nel 1971 e presumibilmente senza alcun contatto fino a quel momento con il mondo moderno. La rivista, invece, mostra un articolo denunciante il fatto che la presunta purezza culturale dei Tasaday fosse un imbroglio e che essi avessero legami con il presidente Marcos (Kwon, 2001, p. 79). «La giustapposizione di questi documenti d'archivio intende provocare la consapevolezza che le imprese etnografiche non hanno come scopo la ricerca della verità ma proiezioni finzionali» (*Idem*, p. 81). Alla fine l'osservatore viene messo di fronte alla interpretazione dell'antropologo, assente e proprio per questo la sua figura fantasmatica diventa «luogo di un altro gruppo di fantasie, proiezioni, spostamenti e desideri» (*Idem*, p. 82).

Un'altra questione che i progetti di Nikki S. Lee fanno emergere è: «Qual è il ruolo dell'artista nella società?». Le opere che realizza sembrano rinunciare alla possibilità di instaurare un dialogo con culture diverse dalla nostra, l'artista non riesce a farsi mediatore fra due gruppi sociali; la vera conoscenza dell'Altro, sembra voler dire, non può essere realizzata senza empatia, ma quando questa è portata alle sue estreme conseguenze l'artista-ricercatrice incorpora questa prossimità diventando l'Altro, il suo oggetto di “studio”. Nikki S. Lee realizza le sue fotografie dopo una prolungata osservazione partecipante sul “terreno”; la sua conoscenza del contesto in cui opera viene trasferita in immagini in cui l'artista, alla fine, riesce ad assumere le sembianze e le posture dei suoi soggetti. Il cambiamento al quale può essere esposto lo studioso

che studia un'altra cultura partecipandovi viene qui espresso in maniera radicale e pone la questione se sia oppure no ancora Nikki quella che vediamo. Se l'osservazione lascia tutto lo spazio alla partecipazione, l'esperienza dell'alterità può inglobare il soggetto fino a fargli perdere la sua identità? Ma anche la realtà è manipolata: noi sappiamo infatti che Nikki non appartiene alla comunità ispano-americana, né è una yuppie. Sembra che l'artista giochi con la realtà come fosse un palcoscenico, tra autenticità e finzione. Come scrive Cathy Corell Waegner: «Questa realtà manipolata, che si trova in sintonia con l'attuale *trend* del *reality* in televisione, offre ciò che potremmo chiamare *autenticità desiderata* [willed authenticity] postmoderna – uno sguardo voyeuristico nell'esperienza vissuta, l'artificialità della sua impalcatura mediatica, che rimane peraltro visibile. Di certo questo è esattamente l'effetto ibrido che Nikki S. Lee intendeva ottenere» (Corell Waegner, 2006, p. 224). Il voyeurismo, qui, si perfeziona fino a rendere il voyeur tanto invisibile da poterlo far entrare non visto sulla scena. Tuttavia Nikki S. Lee ci offre soltanto il risultato finale del processo artistico che ha sviluppato: una fotografia che la rappresenta nella sua finale apparenza. Il suo viso e il suo corpo la rivelano come non appartenente a quella cultura e ci chiediamo: dove è finita l'identità? Che cosa è l'identità? Se può essere rappresentata, allora è una finzione. Tuttavia, il lavoro di Nikki S. Lee ci fa interrogare sulla natura del fieldwork etnografico: la partecipazione non implica in qualche modo qualche forma di imitazione? Vivendo fra coloro che studiamo – nutrendoci con il loro cibo, adeguandoci alle condizioni climatiche, utilizzando lo stesso tipo di abitazioni, di oggetti e strumenti, vivendo nello stesso ambiente e, in generale, condividendo parzialmente le loro condizioni di vita – non mettiamo in atto in un certo qual modo performance mimetiche? Enattivamente, cioè per incorporazione attraverso l'azione e l'imitazione,<sup>9</sup> possiamo comprendere sensorialmente gli altri e dare un significato alle loro pratiche<sup>10</sup> at-

<sup>9</sup> Con enazione (ed enattivo) ci riferiamo alle teorizzazioni di Francisco Varela, il quale con questo termine indica il rapporto di complicazione fra un soggetto che conosce e l'oggetto della sua cognizione, connessi inscindibilmente in uno stesso sistema (Varela, 1994).

<sup>10</sup> Proporre la partecipazione come performance mimetica, fa sorgere alcune questioni in relazione alla teoria dei neuroni specchio. La prima: è davvero sufficiente la sola osservazione (senza partecipazione nel senso che abbiamo esposto) per ottenere una comprensione dell'altro, come suggerirebbe la teoria dei neuroni specchio secon-

traverso un coinvolgimento del corpo<sup>11</sup> non facendosi guidare da un “ragionamento”. È bene chiarire che la performance del fieldwork non può essere etichettata negativamente come una *fiction*, una rappresentazione strategica: se così fosse, se l’osservazione partecipante si limitasse al primo termine del binomio, non vi sarebbe né esperienza né reale comprensione. Allo stesso tempo la partecipazione non può essere ingenua, ma consapevole e riflessiva, dunque costantemente in dialogo con il proprio orizzonte culturale fino alla fase della scrittura.

La fotografia di Malinowski fra gli indigeni, quella in cui con le mani ai fianchi e il piede appoggiato su un tronco guarda un nativo, sotto questa luce può essere vista come la foto di scena di un certo tipo di performance del fieldwork, dove l’antropologo fissa e visivamente sancisce la differenza culturale comunicata dal colore della pelle e l’autorità etnografica che gli deriva dal potere occidentale e coloniale. Prima della retorica della scrittura, dunque, c’è quella della performance del corpo dell’antropologo, una estetica del fieldwork dalla quale discende una specifica conoscenza etnografica che alcuni artisti hanno rievocato in modo ironico e riflessivo utilizzando l’osservazione partecipante fra i metodi della loro pratica artistica (Virginia Ryan, Nikki S. Lee).

do la quale l’osservazione di una azione – non soltanto l’esecuzione di quell’azione – attiverebbe i neuroni specchio i quali comunicherebbero all’individuo la sensorialità, l’emotività e la psicomotricità relativa a quell’azione? La seconda: possono i neuroni specchio attivarsi quando quello stimolo visivo o uditivo appartiene a una azione sconosciuta alla cultura di chi lo percepisce? Scrive Gallese, lo studioso che ha individuato il funzionamento dei neuroni specchio: «il sistema dei neuroni specchio è alla base non solo della capacità di riconoscere e comprendere le azioni altrui, ma anche le intenzioni che le hanno promosse» (Gallese, 2007, p. 5).

<sup>11</sup> Si veda per esempio il lavoro di Lesley Braun per *Ethnographic Terminalia*, dove l’antropologa partecipa (e si fa filmare) alle attività di un gruppo di danza popolare di Kinshasa. Questo tipo di coinvolgimento, nell’etnografia della danza, della cucina o dell’artigianato – per fare qualche esempio evidente – diventa fondamentale per comprendere l’esperienza di quella pratica specifica, il *task-scape* e i processi di incorporazione delle conoscenze.



## CAPITOLO QUARTO

### Riflessività e appropriazione

La riflessività è fra i concetti che caratterizzano in modo deciso l'antropologia contemporanea, che però a fronte di una estesa pervasività nel dibattito teorico viene in realtà sottoutilizzata, se non totalmente trascurata, come strumento di produzione della conoscenza. Più orientata a esaltarne gli effetti interpretativi ed estetici si è dimostrata, in questi anni, la museografia etnografica e non, che ne ha fatto più che una poetica della rappresentazione, una vera e propria «nuova ortodossia» (Basu, MacDonald, 2007, p. 20). È sufficiente ricordare la mostra *ART/Artifact: African Art in Anthropological Collections* curata da Susan Vogel nel 1988 – già il titolo della mostra gioca sull'ambiguità del termine *arte*, fra una concezione etnocentrica slegata dalle pratiche di quei manufatti e la prospettiva antropologica che contestualizzando quegli oggetti li riduce a parti di complessi meccanismi sociali, in particolare quelli espressi dai rituali. Nell'introduzione al catalogo, Vogel rileva una serie di questioni importanti, dalla difficoltà di applicare il termine *arte* ad artefatti prodotti per essere utilizzati in contesti pratici, ai modi in cui gli artefatti africani erano stati fino a quel momento esposti, alla pervasività di una dimensione estetica nelle culture africane nell'assenza di un concetto di *arte* specifico, autonomo e separato da quello di *funzione* (Vogel, 1988).

L'importanza di una tale messa in discussione dei modi con cui l'Occidente ha rappresentato ed esposto gli artefatti africani, avrebbe potuto aprire – e solo *ex post* ora si riconosce in quella mostra un momento seminale per le pratiche etnoartistiche – anche una riflessione su come l'antropologia rappresenta visivamente (incluse le museografie) le estetiche delle altre culture, parallelamente alle questioni avanzate due anni prima in *Writing Culture*, volume concentrato quasi esclusivamente sulla retorica delle rappresentazioni antropologiche scritturali.

La riflessività è un paradigma che si è diffuso nella cultura del Novecento con le teorie sullo straniamento di Bertold Brecht: «straniamento da un evento o da un personaggio significa semplicemente prendere da questo evento o personaggio ciò che evidente, noto o ovvio e suscitare intorno ad esso meraviglia o curiosità».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bertold Brecht, "Über experimentelles Theater", in *Schriften* III, p. 101, cit. in Ewen, 2005, p. 187.

Non è qui possibile entrare nelle complesse articolazioni teoriche che il concetto di straniamento dipana, ma è importante mettere in evidenza che si tratta di un meccanismo che, come ha scritto Frederic Ewen, produce una positiva «alienazione dalla alienazione» (Ewen, 2005, p. 187) che rende protagonista l'individuo del proprio destino, smascherando sia l'illusione di essere esterno alla realtà che vive, sia quella di esserne totalmente immerso da non poterne prendere le distanze. È una forma di riappropriazione del proprio destino, della propria forza produttiva. È il riconoscimento e la presa di distanza dalle proprie abitudini culturali, il sentirle «aliene» come se fossero quelle di un altro: non è questo quel meccanismo di defamiliarizzazione che gli antropologi definiscono *riflessività*, con il quale escono dall'etnocentrismo e relativizzano la propria cultura, riconoscendo e criticando il suo potere di farci apparire naturali, rivelando la natura culturale degli *habitus* che abbiamo incorporato?

Il concetto di riflessività si fa spazio nella cultura del secondo Novecento soprattutto con gli studi filmologici sulla rappresentazione filmica prodotti da Baudry (1970) e Oudart (1971), senza dimenticare l'apporto dei film di Jean Rouch e di Jean Luc Godard, quest'ultimo particolarmente influenzato dalla lezione brechtiana sullo straniamento. Volendo assegnare un primato, come ricorda Philip Carl Salzman (2002), è il saggio di Bob Scholte "Toward a Reflexive and Critical Anthropology" ad avviare il dibattito sulla riflessività negli studi antropologici. Qui leggiamo che «l'attività antropologica non è mai soltanto scientifica. È anche espressiva o sintomatica di un presupposto mondo culturale del quale essa stessa è parte integrale. Come antropologi, non possiamo semplicemente dare per scontato questo *Lebenswelt* [mondo-della-vita] e le connesse tradizioni scientifiche. Dobbiamo sottoporle a una ulteriore comprensione riflessiva, mediazione ermeneutica e critica filosofica» (Scholte, 1972, p. 431). Scholte osserva anche: «ogni passo in avanti nella costituzione della conoscenza antropologica [deve essere] accompagnato da una riflessione radicale ed esposizione epistemologica [...] Non possiamo e non dobbiamo evitare il "circolo ermeneutico" [...] ma dobbiamo spiegare, in quanto parte delle nostre attività, i processi intenzionali di ragionamento costitutivo che rendono possibile sia l'incontro che la comprensione» (Scholte, 1972, p. 441, cit. in Salzman, 2002, p. 805). Con un movimento che ricorda da vicino l'«allargamento della coscienza» del ricercatore procurato

dall'adozione dell'etnocentrismo critico demartiniano, Scholte ritiene che «la comprensione comparativa degli altri contribuisce alla auto-consapevolezza; l'auto-comprensione, a sua volta, permette l'autoriflessione e una (parziale) autoemancipazione; l'interesse a emanciparsi, alla fine, rende possibile la comprensione degli altri» (Scholte, 1972, p. 448). Comparando le abitudini culturali degli altri con le proprie, l'antropologo è condotto a denaturalizzare e relativizzare la sua cultura; l'effetto, sul piano espressivo, è quello di vedere con altri occhi e di accorgersi come ciò che viene dato per scontato sia in realtà il risultato di condizionamenti culturali (inculturazioni, acculturazioni).

Il circolo ermeneutico, interpretato da questa prospettiva, produce nel ricercatore continua autoconsapevolezza e tale ampliamento della coscienza viene rimesso in circolo per capire gli altri in un processo che tende non a ridurre le distanze fra il Sé e l'Altro ma a fare dell'inter-soggettività umana «una relazione costruttiva e dialettica di scambio e comunicazione» (Scholte, 1972, p. 440). Forse, da questa prospettiva, bisognerebbe chiamarlo *circolo etico*.

La riflessività è il migliore antidoto contro il positivismo, perché ci costringe a soggettivare le ricerche in funzione dell'autore, per cui qualsiasi descrizione etnografica è, come è stato ampiamente dimostrato, il risultato del posizionamento dell'antropologo. La riflessività è dunque, sotto questo aspetto, il riconoscimento – e la rappresentazione nel testo di questo riconoscimento – del posizionamento (*positionality*) dell'antropologo e degli effetti prodotti da esso sui risultati della ricerca. Tuttavia Salzman è in disaccordo con Rosaldo quando quest'ultimo osserva che solo dopo aver sperimentato direttamente la rabbia per la morte della moglie Michelle è stato in grado di comprendere gli stati interiori provati degli Ilongot in occasione della caccia di teste. Salzman sostiene di aver capito e riconosciuto il sentimento di indignazione della propria madre per la morte del marito (il padre dell'antropologo) anche senza averlo patito direttamente, perciò il fatto che Rosaldo «non sia stato in grado di rendersi conto della rabbia per un lutto senza averla prima sperimentata non significa che non possa essere *osservata* da coloro che non l'hanno provata» (Salzman, 2002, p. 808; il corsivo è di chi scrive). In effetti Salzman utilizza il verbo *to observe* non *to understand*, lasciando il dilemma irrisolto: L'osservazione induce una comprensione empatica?

Senza dimenticare la mole di problemi di traduzione interculturale che questo comporta, alla luce delle recenti teorie dei neuroni-specchio

si potrebbe rivalutare l'osservazione come strumento di conoscenza empatica, attraverso la quale un soggetto sarebbe capace di provare emozioni e sensazioni se vede un altro soggetto essere sottoposto a stimoli che producono quelle sensazioni ed emozioni. Sarebbe auspicabile che la ricerca in tal senso fosse integrata dall'apporto dell'antropologia e dalla messa a punto di forme di sperimentazione interdisciplinari e condivise (Marchand, 2010).

Salzman respinge l'idea postmoderna secondo cui l'oggettività non esiste perché ciò che l'antropologo fa dipende dalla sua soggettività e *positionality*, e propone un metodo che ci ricorda l'idea di oggettività scientifica proposta da Popper basata sulla falsificabilità delle teorie: «il modo per migliorare la ricerca etnografica non è, quindi, per il ricercatore solitario approfondire se stesso o fare se stesso il soggetto della descrizione, ma sostituire il ricercatore solitario con un gruppo di ricerca collaborativo nel quale le prospettive e le idee di ciascun ricercatore possono essere messe alla prova e testate dagli altri (Salzman, 1994)» (Salzman, 2002, p. 812). In conclusione, scrive Salzman: «mentre i postmodernisti correttamente riconoscono che le persone con cui fanno la ricerca hanno prospettive differenti, commettono un errore nel concludere che la 'realtà' è di conseguenza una finzione» (*Ibidem*).

Effettivamente, dire che l'etnografia è una finzione rischia non tanto di far saltare la sua base scientifica, ma di confermare il dualismo cartesiano (l'enfasi sul soggetto produce finzione), mentre bisognerebbe sostituire la coppia dilemmatica realtà-finzione con i concetti di coimplicazione e soggettivazione. Oggi l'etnografia non può non essere rifondata sulla soggettività. Scrive Chow: «Ripensata rigorosamente, l'etnografia non può più essere la scienza che un tempo i suoi professionisti immaginavano che fosse, né semplicemente una "documentazione" dei modi di vivere dell'"altro". Nonostante le tradizionali pretese di oggettività, l'etnografia è un tipo di rappresentazione con origini soggettive. Ma come veniamo a patti con tali origini soggettive? Le origini soggettive *di chi* dovrebbero riguardarci? Invece di sostenere semplicemente la necessità di un'autoriflessività discorsiva da parte dei professionisti *occidentali*, con l'ammonizione politicamente corretta che dobbiamo prestare più attenzione a quanto diciamo, penso che è incentrandosi sulla visualità che è possibile scendere a patti in maniera più produttiva con le origini

soggettive dell'etnografia. In altre parole non credo che un'etnografia alternativa a quella che abbiamo criticato si possa materializzare semplicemente attraverso un appello all'autoconsapevolezza [...] poiché tale appello conferma soltanto, una volta in più, ciò che tanto tempo fa è stato stabilito da Hegel come il tratto distintivo dell'Uomo Occidentale, la sua capacità di essere consapevole di se stesso. Piuttosto ritengo *che una nuova etnografia sia possibile solo se rivolgiamo la nostra attenzione alle origini soggettive dell'etnografia nel modo in cui è praticata da coloro che erano precedentemente etnografati e che in epoca postcoloniale hanno assunto il compito attivo di etnografare le proprie culture*. Questo tuttavia, non significa esplorare la soggettività solo nel regno verbale. Come vengono comunicate in termini *visivi* le origini soggettive di colui che è stato precedentemente etnografato? Esse sono comunicate, credo, non tanto attraverso l'atto di guardare quanto attraverso quello che può definirsi "L'essere guardati", la visualità» (Chow, 2005, p. 94)

La lezione brechtiana sullo straniamento agisce sull'ideologia smascherando le dinamiche attraverso cui si naturalizza attraverso un processo di oggettivazione della sua produzione, distingue produttore e prodotto come effetti del capitale e determina in questo modo una oggettivazione positiva. Negli studi antropologici la riflessività è il risultato di una crisi dell'oggettività, del rapporto fra un soggetto che conosce una realtà distaccata da sé e la verità di quella rappresentazione che il soggetto ha prodotto. Lo straniamento brechtiano oggettiva la presenza della struttura sociale (dei processi di oggettivazione/rappresentazione) nel soggetto, la mette a distanza e la riconosce; la riflessività dell'antropologia oggettiva la presenza del soggetto nella produzione/rappresentazione della realtà. Si tratta di due movimenti complementari, tendenti alla presa di coscienza tanto del potere del soggetto che degli *habitus* che in esso agiscono.

Come nella teoria brechtiana, anche in antropologia il fondamento della riflessività è relazionale e chiama specificamente in causa la coppia identità/alterità. È su questo binomio, nel quale i valori negativi di cui l'Altro sarebbe portatore vengono manipolati per costruire il valore positivo del Sé, che si fonda l'orientalismo prodotto dall'Occidente (Said), una ideologia colonialista declinabile su diversi fronti geografici, tanto da poter individuare un orientalismo interno implicito nel neorealismo fotografico degli anni Cinquanta-Settanta (Faeta, 2005)

dove il lavoro di fotografi come Franco Pinna o Federico Patellani ha visualizzato il Meridione come portatore di valori ostacolanti il progresso economico di cui il Nord si sentiva protagonista. Il riconoscimento decostruttivo delle relazioni incorporate nelle rappresentazioni, lo spostamento dello sguardo dall'Altro *tout court* alla nostra relazione con l'Altro è fondativo della riflessività.

La rappresentazione, da una prospettiva riflessiva, non intrattiene un rapporto di verità e di trasparenza con la realtà: quest'ultima si risolve nella rappresentazione, "dietro" la quale non si nasconde nulla. Allo stesso modo, l'autore non si pone all'esterno dell'etnografia, piuttosto si lascia incorporare in essa con il suo punto di vista, la sua soggettività, l'esperienza attraverso la quale ha prodotto la rappresentazione. Sulla base di questa conclusione, alcuni critici hanno sostenuto che le etnografie postmoderne parlano più dell'autore che dei soggetti indagati e costituiscono forme di narcisismo culturale (si veda l'ultimo capitolo).

Aull Davies osserva che la rottura dei confini fra autore e testo ha due conseguenze: «la prima, piuttosto ovvia, è la inerente riflessività individuale delle etnografie prodotte; conducendo alla logica conclusione che esse riguardano l'etnografo, non i popoli studiati. La seconda implicazione è la negazione dell'autorità dell'etnografo nella presentazione delle sue etnografie» (Aull Davies, 1999, p. 15). Pertanto, nessuna spiegazione è migliore, più precisa, più oggettiva di un'altra, e l'etnografo non può arrogarsi il potere di descrivere la realtà che studia quale essa è. Non resta che una sola strada per conservare il valore dell'oggettività, quella di dichiarare e descrivere il processo di produzione della rappresentazione. Da questo punto di vista, la riflessività non è tanto una scelta di poetica, uno stile, ma una condizione necessaria e imprescindibile per la "scientificità" della ricerca e della rappresentazione. Negli anni Settanta, Jay Ruby fu uno dei primi studiosi a porre la riflessività alla base della ricerca scientifica, e affinché un film fosse ritenuto etnografico richiedeva che l'autore dichiarasse la propria metodologia antropologica. Oggi questo non sarebbe sufficiente; l'autore *emplaced* nell'ambiente deve fare uno sforzo per individuare, passo dopo passo, il ruolo creativo della sua presenza nella costruzione dei significati e delle relazioni intersensoriali che discendono, uno sforzo che va compiuto insieme a quello di voler conoscere i significati che gli altri danno a ciò che fanno, dicono, sentono, ecc. quando stanno

agendo all'interno di ambienti in cui la cultura diventa sensibile, attiva, dove cioè produce conseguenze sul Sé di chi vi è coinvolto.

*Emplacement* è un termine utilizzato per la prima volta da Edward Casey per indicare la connessione fra i corpi e le situazioni in cui agiscono,<sup>2</sup> sulla base delle teorie di Merleau-Ponty e Bourdieu: «lontano dall'essere muto o diffuse, il corpo vivente è tanto intelligente relativamente alle specificità culturali di un luogo quanto esteticamente sensibile alle particolarità che percepisce di quel posto. Un tale corpo è allo stesso tempo inculturato e *emplaced* e inculturante e *emplacing* – sebbene essendo nel contempo decisamente senziente» (Casey, 1996, p. 34). E più avanti: «come i luoghi raccolgono i corpi nel bel mezzo di modi profondamente inculturati, così le culture congiungono i corpi in concrete circostanze di posizionamento nello spazio [*emplacement*]» (Casey, 1996, p. 46).<sup>3</sup>

In quegli stessi luoghi in cui l'antropologo mette a punto il suo *emplacement*, altre persone compiono aggiustamenti di posizione e manipolano la situazione per raggiungere un soddisfacente collocamento *body-mind based* del Sé in un ambiente. Qui la multivocalità emerge come conseguenza della negazione dell'autorità etnografica e come categoria descrittiva della molteplicità dei livelli di *emplacement* relazionali presenti in un luogo. Insomma, vivendo il fieldwork come un continuo *emplacement*, non è pensabile adottare un metodo a priori, a meno che questo metodo non sia, appunto, dinamico, flessibile e situazionista come l'*emplacement*.

La riflessività ha dunque molteplici conseguenze e articolazioni che riguardano diversi piani della ricerca etnografica sufficientemente analizzati sul piano teorico, ma forse non abbastanza applicati a livello della rappresentazione. L'etnografia, lo abbiamo visto, appare in tutto e per tutto una operazione creativa e finzionale che tuttavia deve fare i conti

<sup>2</sup> Poiché una traduzione di 'emplacement' con termini come 'posizionamento' o 'piazzamento' genererebbe delle ambiguità o comunque non restituirebbe in modo soddisfacente l'articolazione semantica del concetto, si è preferito utilizzare nel testo il termine originale.

<sup>3</sup> «L'emergente paradigma dell'*emplacement* [conservo il termine in originale] suggerisce la relazione sensoriale di mente-corpo-ambiente. Questo ambiente è sia sociale che fisico, come è ben illustrato dal complesso dei valori sociali e sensoriali contenuti nel sentirsi "a casa"» (Howes, 2005, p. 7). Ci si sofferma sul concetto di *emplacement* nel capitolo successivo.

con quelle che sono le ancora attuali esigenze conoscitive della comunità scientifica (funzioni, significati, strutture). Il problema è che le tradizionali categorie antropologiche, legate alle macroteorie, si configurano etnocentriche – perché basate su una distinzione arte-scienza di cui bisognerebbe verificare la coerenza con la cultura che stiamo studiando – se vengono utilizzate appiattendolo la creatività degli individui alle quali le applichiamo. Le persone elaborano mappe intricate, si appaiano e abitano il mondo in cui vivono attraverso azioni di autorappresentazione che vanno analizzate in relazione a modi di produzione dell'intimità culturale sintonizzati con le estetiche locali. Esse usano e creano metafore, giocano con il corpo, le parole, i suoni, gli odori, interconnettendo pensieri, sensazioni, emozioni e per costruire discorsi intorno al *placemaking* e all'appartenenza. Come salvare il livello della struttura sociale implosa nella densità dell'osservazione fenomenologica? Come scrive Aull Davies: «il livello della struttura sociale non può essere studiato direttamente, ma solo osservato nei suoi effetti sugli attori umani, e questo non significa negare la sua realtà o suggerire che non può essere un legittimo oggetto d'indagine e di attenzione teoretica» (Aull Davies, 1999, p. 21). Insomma la struttura sociale si riconfigura come la “mappa” possibile delle relazioni fra gruppi, persone, luoghi, istituzioni attraversata da una densità di investimenti politici basati sulla manipolazione dei significati circolanti nella intricata rete in questione.

Il vecchio *realismo epistemologico* che separava realtà e rappresentazione dovrebbe essere abbandonato, ma il *realismo critico*, così come descritto da Aull Davies non coglie la ricchezza sensoriale-cognitiva del fieldwork e contiene ancora l'illusione di poter afferrare le leggi generali che regolano la vita: «il realismo critico – scrive – fornisce una base filosofica alla ricerca etnografica per arrivare ad astrazioni esplicative (simili a leggi) anche enfatizzando la mancanza di radici nel concreto, in ciò che la gente reale sulla terra sta facendo e dicendo. Il realismo critico promuove una tensione creativa fra la produzione di spiegazione senza promuovere voli di fantasie teoretiche» (Aull Davies, 1999, p. 20). Il realismo critico sembra essere una risposta alla maggiore critica diretta al narcisismo del postmodernismo, secondo la quale «la scienza può non essere un buon modo di conoscere il mondo, ma è migliore di tutto il resto. Lo sguazzare postmodernista nella soggettività sembra, agli antropologi scientificamente intransigenti, voler reclamare per sé una sorta di autoindulgenza per la propria de-

siderata debolezza. Invece di fare il duro lavoro di cercare di scoprire qualcosa su società e cultura, esaminandola approfonditamente, sistematicamente e giudiziosamente, i postmodernisti preferiscono parlare delle loro personali esperienze sul campo, diventando così le star delle loro etnografie» (Salzman, 2001, p. 135). Il realismo critico si può associare ad una etnografia *emplacement-based*: non sono le «astrazioni esplicative (simili a leggi)» cui deve tendere l'antropologo, ma certamente deve uscire dalla singolarità del suo e dell'altrui *emplacement* per cogliere anche modi condivisi di stare nel mondo, nella cultura e nella società. Se la riflessività viene incorporata nella pratica della conoscenza, allora la riflessione sul metodo è inclusa nella rappresentazione dell'oggetto di quel metodo. Questa inclusione, però, non deve essere occultata e deve essere individuabile attraverso la possibilità di separare i livelli, rendendo possibile riconoscere quelle informazioni che riguardano più da vicino l'etnografo e quelle che riguardano più da vicino i nativi, proprio attraverso quell'ideale movimento articolato di *prossimità e distanza* suggerito da Arnd Schneider (2009) e che riprenderemo nell'ultimo capitolo.

Il riconoscimento e la descrizione del proprio *posizionamento* (vedi capitolo 5) nel campo di ricerca è una operazione riflessiva sempre necessaria che rende la ricerca e i risultati conseguiti oggettivi perché soggettivati e posizionati. L'oggettività, in questo senso, deriva dall'aver introdotto un livello metadiscorsivo nella narrazione stessa, ben integrato in modo da non apparire come un *a parte* che di tanto in tanto commenta il testo, insomma una *riflessività incorporata* come cifra poetica di una certa etnografia che ha convertito l'osservazione partecipante in osservazione della partecipazione.

Come fare allora a rappresentare adeguatamente queste interrelazioni multilivellate? La "scienza", e la scrittura sua serva fedele, sono ancora più che sufficienti? Fino a oggi, la riflessività è stata spesso marginalizzata all'inizio e alla fine del testo, senza affidarle un ruolo costitutivo, come se fosse un debito da assolvere subito. Per fare un esempio, il noto saggio di Geertz *Il gioco profondo. Note sul combattimento dei galli a Bali* (1973), comincia avvincendo il lettore in un episodio, quella dell'arrivo della polizia sul terreno del combattimento clandestino, che riguarda il posizionamento e l'*emplacement* dei due antropologi, Clifford Geertz e sua moglie Hildred. Ma successivamente, pur conservando il particolarmente gradevole tono affabulatorio, la descri-

zione ripiega su una classica descrizione etnografica poco soggettivata, tanto da meritarsi le famose critiche di Crapanzano (1986) all'arbitrario processo di collettivizzazione di esperienze personali che vengono attribuite genericamente ai balinesi. Un secondo esempio di riflessività di facciata, è il film di David Mac Dougall *A Wife Among Wives* (1981); qui l'autore, dopo aver rassicurato lo spettatore sull'etnograficità del film mostrando gli strumenti del mestiere – il taccuino etnografico, le mappe, gli informatori, l'autore – e aver dimostrato che il film è una ricerca etnografica al pari di quella scritta, chiede a una anziana donna come filmerebbe l'antropologo. La donna risponde che filmerebbe la sua Land Rover, la sua casa; subito dopo la vediamo con in mano una cinepresa amatoriale che filma l'interno della capanna, soffermandosi sugli elementi più "esotici" dell'arredo: i libri della biblioteca di campo dei MacDougall. Eseguito il compito riflessivo, parte il "vero" film, quello in cui l'autore se ne sta immobile e "invisibile" come *the fly on the wall* a osservare, filmare e intervistare i suoi informatori.

Quello dell'appropriazione è un esercizio praticato nel corso dei secoli tanto dall'arte occidentale quanto dall'antropologia, sotto diverse forme e modalità. Il termine *appropriazione* fa venire subito in mente i racconti di Michel Leiris sui metodi di raccolta degli oggetti etnografici utilizzati durante la nota spedizione Dakar-Gibuti (1931-1933) diretta da Marcel Griaule, oggetti poi immagazzinati dal Musée du Trocadéro e dal museo di storia naturale parigini. E a questo storico esempio si aggiungono tutte le azioni di raccolta di oggetti che hanno fornito materiale per l'allestimento dei musei etnografici, le quali senza dubbio potrebbero essere catalogate sotto l'etichetta di appropriazione. L'elenco delle appropriazioni "antropologiche", con o senza virgolette, non finisce con il collezionismo etnografico: le tradizioni culturali degli altri sono finite nei libri di quella pratica occidentale denominata 'antropologia'; senza dimenticare le appropriazioni dei corpi delle persone catturate e costrette a riempire i «villaggi indigeni» delle esposizioni internazionali di fine Ottocento e tutti gli *zoo humans* all'epoca in giro per l'Europa e gli Stati Uniti (cfr. Bancel, Blanchard, Boëtsch, Deroo, Lemaire, 2004).

Inserire i primitivi in una teoria evolutiva che spiegasse lo sviluppo (biologico, psichico, tecnologico, ecc.) dell'umanità, ma da un punto di vista occidentale, per cui la vetta è rappresentata dalla Gran Bretagna

vittoriana e dall'Occidente in genere, dava un significato alla presenza perturbante dell'Altro, dell'alterità culturale, somatica, geografica. L'evoluzionismo dava una direzione nella storia e un senso – reciprocamente ma da una prospettiva etnocentrica – all'Occidente e ai *primitivi*, affidando a questi ultimi il ruolo di rappresentare l'infanzia dell'Umanità, con valori e aspetti che in genere si attribuiscono ai bambini e arbitrariamente trasferiti anche alle estetiche indigene.

Sul versante dell'arte il senso dell'appropriazione si fa più sottile e indiretto se pensiamo agli artisti che si sono ispirati a luoghi e corpi esotici per trovare modelli di vita alternativa a una società che percepivano votata alla catastrofe. O anche per rintracciare le comuni *origini* – dell'arte, della religiosità, della cultura e della storia del mondo – con uno sguardo proiettato oltre il Mediterraneo. Nella modernità, ma soprattutto pensando all'industrializzazione, e dunque alla produzione di massa e alla riproduzione di oggetti, merci ed esseri viventi come condizione per l'esistenza e la continuità del capitalismo, avviene uno scollamento fra quella che Benjamin chiamava *aura* e l'unicità dell'oggetto che la custodirebbe. Fra le varie conseguenze di questo nuovo panorama sociale, economico, culturale, vi è una crisi del ruolo dell'artista, sul luogo del senso dell'opera d'arte, sullo statuto della creazione e della creatività, su quale sia il prodotto dell'artista.

La questione delle origini, scrive Maria Grazia Messina, è connessa a tutta una serie di istanze culturali che alla fine dell'Ottocento si trovano a dialogare o a confliggere fra loro: «la critica del progresso e i riverberi della propaganda coloniale, l'esotismo evocato dalle arti e il sincretismo delle religioni additato dalla teosofia, la dialettica fra la teoria dell'evoluzione di Darwin e la teoria diffusionista sostenuta dall'etnologo tedesco Bastian e condivisa da Tylor. Soprattutto quest'ultima prepara il terreno alla ricerche poi svolte in chiave primitivista, per il suo essere centrata sulla dimostrazione di una unità psichica del genere umano» (Messina, 1993, p. 87). È in questo clima che Gauguin, peraltro figlio di una peruviana e dai tratti somatici con «qualcosa di selvaggio», sensibile dunque al tema dell'origine, parte per Tahiti, nella Polinesia francese.

Come ha osservato Matthew Rampley, gli studi sulla decorazione alla fine dell'Ottocento costituirono un terreno di incontro fra l'arte occidentale e quella "primitiva", che sostituì l'arte classica greca e romana come riferimento ad una arcaicità primordiale. *The Grammar of*

*Ornament* (1856) di Owen Jones, oltre che suggerire agli artisti dell'epoca di guardare all'arte dei "primitivi", interveniva polemicamente contro la meccanizzazione della produzione dei manufatti inserendo così la rivalutazione dell'arte non occidentale nel quadro del mito del "buon selvaggio" (Rampley, 2001, p. 144-145).

Circa tre decenni dopo, ancora sul tema delle arti decorative, l'arte giapponese veniva portata alla ribalta dalla *Grammaire des arts décoratifs* di Charles Blanc (1889), dove era associata «a quel linguaggio infantile e barbaro, derivato da un procedimento di fissazione mnemonica, che Baudelaire aveva ritenuto distintivo delle arti arcaiche. Del resto, in questo periodo, più commentatori ritornano sul topos della dimensione infantile connaturata alla visione e all'animo stesso dell'artista giapponese, per l'estrema *naïveté* o spontaneità con cui si mostra recettivo e permeabile rispetto al variegato spettacolo del mondo fenomenico» (*Idem*, p. 88-89). E Gauguin fa sua la bidimensionalità e la ridotta gamma di toni cromatici delle stampe giapponesi per appropriarsi di una semplicità primitiva a quel tempo ritenuta specifica dell'arte giapponese, in un'opera dal titolo *La visione dopo il sermone*. L'artista visita più volte l'*Exposition Universelle* del 1889, soprattutto è interessato all'arte precolombiana esposta nell'*Exposition rétrospective du Travail et des Sciences Anthropologiques* e al villaggio giavanese che, come gli altri villaggi africani e asiatici, mostrava indigeni al lavoro in attività artigianali e quotidiane.

La circolazione di manufatti tribali cominciò dopo l'esposizione del 1889 «dove erano stati ricostruiti insediamenti del Senegal e del Gabon, e soprattutto dopo quella del 1897 a Bruxelles – nucleo del futuro museo di Tervuren –, dove erano stati presentati gli oggetti provenienti dai territori del Congo. Inoltre, la spedizione francese del Dahomey del 1892-1893 e quella inglese del Benin del 1897 avevano portato in Europa un cospicuo bottino di guerra, presto diviso fra i musei d'etnologia. Perché i pittori arrivassero a una valutazione e a un'appropriazione dell'esemplare carattere scultoreo di quella che sarà complessivamente definita – a partire circa del 1906 – 'l'art nègre', occorre una diversa lettura del primitivismo, sempre suffragata o verificata, come nel caso di Seurat, di Gauguin, dei *Napisi*, da innovazioni linguistiche sperimentate nella pittura contemporanea. È questa la funzione esercitata dalla pittura di Cézanne fin dai primi anni Novanta» (Messina, 1993, p. 124).

Dunque, come è stato osservato da Georges Marcus e Fred Myers, arte e antropologia condividono le stesse origini, «sono radicate in una comune tradizione, entrambe con un atteggiamento critico verso la ‘modernità’ di cui entrambe sono parte» (1995, p. 6).

A fare da legame fra gli artisti dell’epoca e la nascente antropologia contribuì Marcel Reja, «poeta della cerchia di Picasso», con la sua opera *L’art chez les fous, le dessin, la prose, poésie* (1908) nella quale si divulgavano le ricerche di Haddon sulla relazione fra arte e magia pubblicate in *Evolution in Art* (1895). È probabile, scrive Messina, che Reja conoscesse l’*Esquisse d’une théorie générale de la magie* di Marcel Mauss (1902-1903) e le idee di Guyau, Durkheim e Reinach per i quali la magia non era semplicemente il segno di uno stadio mentale-evolutivo primitivo come Tylor e Frazer sostenevano, ma una pratica manipolata per agire sui rapporti sociali (Messina, 1993, p. 162-163). Reja, inoltre, stabiliva una relazione fra allucinazione e ispirazione artistica e fra genialità artistica e follia; i *fetiches* che Picasso osserva al Musée du Trocadero – le sculture tribali – sono «oggetti magici... armi» e per analogia la pittura, dice Picasso, non è un «processo estetico; è una forma di magia». <sup>4</sup> *Les Demoiselles* incarnano questo ideale di arte magica: «Lo spavento che agli osservatori incutono *Les Demoiselles* può allora essere imputabile a una prima, esplicita, visualizzazione quale mai prima era stata intuita sia dagli artisti sia dai commentatori, della significanza animistica nelle arti primitive, di cui il quadro era evidentemente tributario» (Messina, 1993, p. 171). È lo stesso Picasso a collegare *Les Demoiselles* alla sua visita al Trocadéro: «*Les Demoiselles d’Avignon* sono dovute venir fuori da quel giorno. Ma di certo non come effetto di una suggestione di forme, perché si trattava del mio primo quadro di esorcismo!». <sup>5</sup>

Se i viaggi di Picasso si limitavano alle stanze del Trocadéro, altri artisti percorrevano itinerari lontani alla ricerca delle fonti della creatività e dell’immaginazione, in attesa che la scintilla fosse accesa da un paesaggio o dal corpo di una danzatrice egiziana, come era accaduto a Flaubert che ne raccontò nelle *Correspondences*. Victor Segalen, cui James Clifford dedica un capitolo del suo *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX* (1993, ed. orig. 1988), elogiava le

<sup>4</sup> F. Gillot, C. Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, 1973 (1964), p. 248-249.

<sup>5</sup> A. Malraux, *Tête d’obsidienne*, Paris, 1974, p. 18-19.

suggerzioni dell'Oriente esaltando l'esotismo come *estetica del diverso* depurata da quegli elementi pittoreschi con cui l'Ottocento orientalista l'aveva appesantito: «Bisogna eliminare – scrive Segalen – tutto ciò che la parola esotismo ha di abusato e rancido. Spogliarlo dei suoi orpelli; le palme e i cammelli; il casco coloniale; le pelli nere e il sole giallo; e nello stesso tempo sbarazzarsi di tutti coloro che li hanno usati con sciocca faccondia» (Victor Segalen, cit. in Bazzocchi, 2009, p. 50).

Se intendiamo il primitivismo come «nostalgia per una condizione pre-civilizzata» (Bell, 2011, p. 353) nella quale proiettare non soltanto una innocenza che la modernità ha violato e contaminato, ma anche tutte quelle modalità passionali incongruenti con il razionalismo dello sviluppo capitalistico, del progresso, e delle idee di civilizzazione, ecco allora che il Meridione italiano – come abbiamo già notato – viene osservato con sguardo primitivista-orientalista tanto dai fotografi neorealisti quanto dai fotografi stranieri che scorgevano nei giovanetti siciliani un soma e un ethos greco-antico.

«Il Primitivismo non indica un movimento specifico o un gruppo di artisti, ma piuttosto si tratta di una nozione pervasiva che ha giocato un ruolo cruciale nello sviluppo dell'arte nel Ventesimo secolo e nel pensiero moderno in generale, nelle sue più varie manifestazioni. Il Primitivismo è stato alla base sia della teoria che della pratica delle arti avanzate e ha anche svolto un importante ruolo nella scrittura critica. Quando parliamo di Primitivismo, ci riferiamo non soltanto all'uso che gli artisti hanno fatto delle idee formali provenienti dalle opere delle cosiddette culture primitive, ma anche a una complessa rete di attitudini riguardanti i processi, i significati e le funzioni dell'arte e della cultura stessa» (Flam, Deutch, 2003, p. xiii).

Un'altra definizione generale del primitivismo ci viene fornita da Daniel Miller, per il quale il primitivismo «sostiene quell'aspetto del Romanticismo che si basa sull'assunto che esista una forma di umanità integrale, coesa e agente come una totalità. Poiché viene sempre definita nei termini di una critica del presente, questa totalità è sempre la rappresentazione di un "altro" primitivo» (Miller, 2008, p. 116). Tralasciando la discutibile idea che tutte le opere d'arte sono primitiviste e che tutta l'arte si suddivide in due grandi direzioni poetiche, «i tentativi di caratterizzare la natura frammentata della modernità stessa e il tentativo di rappresentare altri mondi come dei modelli di totalità» (*Ibidem*), secondo Miller, fa del primitivismo una strategia tendente «a

proiettare una totalità semplice in altri mondi. C'è però una definizione più specifica che può essere sviluppata qui come una quarta alternativa e che fa riferimento ad altre società contemporanee: in essa, la distanza spaziale si fonde con la distanza temporale così che queste società ci appaiono quali immagini presentificate del nostro passato. Questa fusione di tempo e spazio è il tratto fondamentale che definisce la concezione primitivista (Fabian, 1999, ed. or. 1983). In questa accezione ristretta [...] Friedman (1983) ha sostenuto che il primitivismo deve essere inteso come un esempio di una tendenza più generale e propria della maggior parte dei popoli a formarsi immagini di se stessi come abitanti di un centro culturale circondato da un fuori popolato di specie selvagge, innaturali e semi-umane (l'esempio classico è la descrizione di Erodoto degli uomini con la testa sotto le spalle che vivono fuori del mondo greco) [...] Le società occidentali contemporanee, si è sostenuto, manifestano una tendenza crescente a sovrapporre immagini mitiche a quelle delle popolazioni che abitano la loro periferia geografica [...] Il primitivismo può essere indagato come una sorta di ideologia. Gruppi diversi della società, nella misura in cui hanno la capacità di costruire il mondo intorno a sé, tendono a farlo in sintonia con la prospettiva che emerge dalle loro posizioni oggettive relative al mondo. Di conseguenza, è probabile che il mondo materiale intorno a noi rifletta differenzialmente le prospettive pertinenti di quei gruppi che hanno il potere di costruire forme culturali. Poiché il significato è spesso definito in termini di opposizioni, spesso risulta che i gruppi dominanti non solo costruiscono rappresentazioni materiali dei loro interessi, ma proiettano anche modelli di coloro in opposizione ai quali si definiscono» (Miller, 1991, p. 117-119).

Miller menziona l'orientalismo, così come concettualizzato da Edward Said (1991), fra le modalità con cui si rappresenta l'ideologia, perché sia il primitivismo che l'orientalismo strutturano il loro discorso come ideologico. L'orientalismo consiste nella costruzione di una immagine dell'Oriente – e di pratiche che agiscono in coerenza con essa –, da parte dell'Occidente, nella quale sono proiettati valori negativi o comunque contrastivi rispetto alla immagine che l'Occidente intende promuovere di sé, e che per opposizione esaltano l'opposta identità. Dunque se l'orientalismo può essere concepito come una forma di appropriazione, ciò avviene per via negativa, esso sostanzialmente dice 'loro sono... noi invece non siamo come loro'; ci si appropria dell'Altro perché lo si integra in una visione di sé dove il "negativo" che esso rap-

presenta ha la sua parte. Bisognerebbe anche prendere in considerazione il fatto che l'immagine orientalista o primitivista subita da una certa società talvolta è stata rovesciata e patrimonializzata: i tratti "negativi" sono diventati elementi identitari di resistenza al dominio, come ha fatto la lotta dei neri in Sud Africa, oppure risorse attrattive proprio per coloro che hanno contribuito a creare quell'immagine al negativo. Quest'ultimo aspetto è rilevabile nel Meridione, dove per esempio il folklore, la mancanza di vie comunicazione, i tratti selvatici del paesaggio sono diventati punti di forza per costruire l'immagine di un territorio che offre al turista esotismo addomesticato e senso di avventura.

C'è un attraversamento continuo e sovrapposizioni fra concetti come primitivismo, esotismo, modernismo, orientalismo; tutti sembrano accomunati dalla necessità, in vari modi espressa, di rappresentarsi in relazione a una alterità. James Clifford (1993) percorre proficuamente quei territori "contaminati" ai confini tra etnografia e letteratura, attraversando le vite e le opere di autori-viaggiatori come Michel Leiris, Aimé Césaire, Victor Segalen. Egli usa con abbondanza i termini *modernismo* e *modernista* rilevando, nel suo commento alla mostra al MOMA del 1984-1985 dal titolo *Primitivism in 20<sup>th</sup> Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (Rubin, 1984), nel primo una «inclinazione ad appropriarsi dell'alterità e riscattarla, a costituire a propria immagine le arti non-occidentali, a scoprire capacità umane universali, astoriche» (Clifford, 1993, p. 225). Insomma nella mostra al MOMA emerge soltanto l'idea modernista che tutti i popoli hanno una forma d'arte, mentre vengono omesse le «inquietanti domande sull'appropriazione estetica di alterità non occidentali, questioni di razza, genere e potere» (*Idem*, p. 230). Al MOMA gli artefatti tribali conquistano un posto nell'arte mondiale, ma pagando il prezzo di una riduzione di significato provocata dalla loro decontestualizzazione: lo studio del contesto, scrive Clifford, spetterebbe agli antropologi, l'estetica è altra cosa secondo i curatori del MOMA, autori di una apparente rivoluzione nella storia dell'arte. Come erano stati considerati precedentemente gli artefatti tribali? «A partire dal 1900 gli oggetti non-occidentali sono stati per lo più classificati come arte primitiva o come esemplari etnografici. Prima della rivoluzione modernista legata al nome di Picasso e del contemporaneo affermarsi dell'antropologia culturale per merito di Boas e di Malinowski, questi oggetti erano diversamente etichettati: come an-

tichità, curiosità esotiche od orientali, resti dell'uomo primitivo e così via. Con il sorgere, nel Novecento, del modernismo e dell'antropologia, pezzi prima chiamati 'feticci' (per considerare solo una classe di oggetti) divennero 'sculture' o testimonianze della 'cultura materiale'. La distinzione tra estetico e antropologico fu presto rafforzata istituzionalmente. Nelle gallerie d'arte gli oggetti non-occidentali vennero esposti per le loro qualità formali ed estetiche; nei musei etnografici vennero presentati in un contesto 'culturale'. In questi ultimi una statua africana era un oggetto rituale appartenente a un determinato gruppo: era esposta in modo da illustrarne uso, simbolismo e funzione. La distinzione istituzionalizzata tra discorso estetico e discorso antropologico prese forma durante gli anni documentati al MOMA, anni che videro la scoperta complementare dell'arte primitiva e del concetto antropologico di 'cultura' (Williams, 1966). Benché fin dall'inizio vi sia stato (e continui a esservi) un permanente traffico tra i due domini, nella mostra tale distinzione è presa per buona senza problemi. Al MOMA il trattamento degli oggetti tribali come arte significa l'esclusione del contesto culturale originario. La considerazione del contesto è affare degli antropologi, ci viene perentoriamente comunicato all'ingresso della mostra. Lo sfondo culturale non è essenziale ai fini della valutazione e di un'analisi estetiche corrette: l'arte genuina, il capolavoro sono universalmente riconoscibili» (Clifford, 1993, p. 231-232).

L'analisi di Clifford continua, puntuale e affascinante, su una linea critica che vorrebbe una storicizzazione della 'scoperta' dell'arte tribale, una attenzione al periodo primitivista del primo Novecento, ma soprattutto un approccio politico alla questione dove fosse evidente il rapporto asimmetrico occidentale/non-occidentale. Queste assenze dovrebbero essere colmate, secondo Clifford, con mostre che mettano in discussione e trasformino i rapporti di potere «grazie a cui una parte dell'umanità può selezionare, valutare e collezionare i frutti puri delle altre [...] mostre che mettano in risalto le produzioni impure, 'inautentiche' della vita tribale [...] mostre radicalmente eterogenee nella loro totale mistura di stili» (*Idem*, p. 246).

La mostra del MOMA non è soltanto un dispositivo di rappresentazione costruito sull'inclusione di oggetti all'interno di un sistema di fruizione oculocentrico occidentale, ma come inequivocabilmente scrive Clifford, «l'appropriazione modernista delle produzioni tribali come arte non è soltanto imperialistica. Il progetto [del MOMA] contie-

ne critiche troppo numerose, e troppo aspre, nei confronti degli assunti colonialisti e evolucionisti [...] l'ambito e la logica sottostante alla "scoperta" dell'arte tribale riproducono assunti egemonici occidentali che hanno le loro radici nell'epoca coloniale e neocoloniale» (*Idem*, p. 229).

Nel 1995 Marcus e Myers riprendono il concetto di *appropriazione* per definire una particolare poetica dell'arte contemporanea: «La categoria dell'appropriazione riguarda l'ideologia del mondo dell'arte, le sue pratiche discorsive e microtecnologie che esso usa per assimilare la differenza (i materiali culturali altri) in forme variabili. Questa assimilazione della differenza generalmente viene compiuta spogliando i materiali culturali del loro contesto originario o usando rappresentazioni del contesto originario tali da consentire un inquadramento della sua influenza nelle attività e negli interessi della produzione di arte» (Marcus, Myers, 1995, p. 33). Marcus e Myers tuttavia preferiscono utilizzare il concetto di *circolazione*, meno asimmetrico – perché *appropriazione* rimanda a scenari coloniali e in generale a relazioni di potere dove c'è qualcuno che sottrae e un altro che viene privato di qualcosa – più sensibile alla molteplicità di scambi e percorsi che un oggetto o una pratica compiono, e più vicino ai contemporanei studi di cultura materiale e all'idea di una *vita sociale delle cose* (Appadurai): «la categoria analitica della circolazione colloca l'appropriazione e i confini su uno sfondo più ampio e una visione più estesa [...] dietro la tesi che l'arte, avendo compreso di non essere autonoma (ciò che ormai è acclarato), deve agire esplicitamente su questa base, c'è l'idea che le appropriazioni debbano legarsi a una idea bachtiniana di dialogicità: ciascuno porta con sé, nel proprio mondo di significati e di creazione artistica, non solo l'oggetto, ma anche l'intero contesto della cultura locale e della circolazione che lo avvolgono» (Marcus, Myers, 1995, p. 34). Marcus e Myers, è bene notarlo, non toccano mai il tema dell'antropologia come pratica artistica, né anticipano i temi del rapporto arte/antropologia così come si sono presentati nel campo dell'antropologia all'inizio del Duemila; l'arte è, per i due autori, ancora un campo di studio, una pratica sociale da indagare, interessante per la sua capacità di inglobare relazioni interculturali appropriandosi di oggetti culturali.

Oggi l'appropriazione non è solo una categoria interpretativa dei rapporti arte-realtà e arte-antropologia, ma una forma culturale più ampia nella quale convergono le istanze comparative e classificatorie dell'antropologia e del museo in generale.

Dal punto di vista storiografico, sebbene l'appropriazione percorra tutta la storia dell'arte<sup>6</sup> e la cultura occidentali, nell'arte contemporanea il paradigma appropriativo emerge e viene riconosciuto nell'arte degli anni Settanta-Ottanta, con l'emergere degli studi postcoloniali e delle problematiche relative alle proprietà degli oggetti etnografici conservati nei musei occidentali. Come ricorda Welchman, «visto da uno dei suoi più lunghi orizzonti, il termine appropriazione sta a significare il ricollocamento, l'annessione o il furto di proprietà culturali, siano esse oggetti, idee o annotazioni, associate all'ascesa del colonialismo europeo e del capitale globale. Esso ha accompagnato la formazione di discipline come l'antropologia, la museologia e le alleate epistemologie del descrivere, collezionare, comparare e valutare. La considerazione data all'appropriazione ha promosso numerose indagini sulla proprietà intellettuale, la legislazione sul copyright, restituzioni e risarcimento governativi e questioni riguardanti la proprietà e i diritti delle comunità» (Welchman, 2001, p. 1). Le attribuzioni che nella introduzione del libro da lui curato Welchman assegna all'appropriazione sono talmente vaste e pervasive che rischiano di annullare la forza euristica del concetto e impongono che esso sia di volta in volta contestualizzato.

L'antropologo Arnd Schneider è tra i protagonisti che hanno portato alla ribalta, in questo primo decennio del secolo, la collaborazione arte/antropologia come campo di pratiche ai confini fra le due "discipline". Egli ha fatto del concetto di appropriazione una categoria chiave attraverso cui leggere la relazione fra arte e antropologia nel secolo XX (Schneider, 2006; Schneider, Wright, 2006). La matrice delle pratiche artistiche appropriative sta, secondo Schneider, in Picasso e nel Primitivismo di quegli anni, e questa tendenza proseguirebbe fino ai giorni nostri passando, per esempio, per Eduardo Paolozzi che nel 1985 espone al Museum of Mankind of London accostando sue opere ad artefatti conservati nel museo e da lui stesso scelti. L'appropriazione è in ogni caso una categoria che funziona anche nell'altra direzione,

<sup>6</sup> L'appropriazione potrebbe essere considerata come una dimensione quasi-ontologica dell'immagine mimetica. Rappresentare, imitandoli, oggetti e fenomeni significa possederli, controllarli, come suggerisce anche la categoria frazeriana di magia omeopatica per la quale si può agire sulle persone intervenendo su simulacri che li rappresentano. In ogni caso, Welchman osserva che il paradigma appropriativo ha caratterizzato tutta l'arte occidentale dalla metà degli anni Settanta alla fine degli anni Ottanta.

quando sono i “primitivi” ad appropriarsi dell’arte e della cultura dei bianchi. Mi viene subito in mente *Les Maitres Fous* di Jean Rouch,<sup>7</sup> dove viene mostrata una cerimonia di possessione in cui gli africani cadono in trance posseduti da figure di colonizzatori mitici o presenti nel territorio locale. Il rito fu interpretato come una pratica di appropriazione e controllo simbolico del potere occidentale. Schneider ricorda il libro pionieristico di Julius Lips, con una introduzione di Malinowski, *The Savage Hits Back* del 1937, nel quale si descrivono «le rappresentazioni dei colonizzatori ‘bianchi’ nell’arte indigena – o in altre parole, le appropriazioni dell’Occidente nell’arte non-occidentale» (Schneider, Wright, 2006, p. 35). Schneider, inoltre, interviene sul significato del concetto di *appropriazione* per precisare che esso implica l’idea che si stia facendo qualcosa di “inappropriato” spostando un oggetto da un contesto all’altro e per porre maggiore enfasi su *apprendimento* e *trasformazione*, rimuovendo la connotazione negativa e valorizzando la dimensione di *mediazione delle differenze culturali* attiva nell’arte e nell’antropologia, per suggerire infine una definizione di appropriazione molto ampia, mutuata da Ziff e Rao (1992), che recita così: «[appropriazione è] il prelevare – da una cultura che non è la propria – la proprietà intellettuale, espressioni o artefatti culturali, storia e modi di conoscenza» (*Idem*, p. 37). Schneider osserva che questa definizione, tuttavia, non considera il fatto che diversi artisti si appropriano di elementi culturali che sono e *non* sono i propri. Ma è anche vero che il concetto di *appropriazione* contiene una accezione negativa basata sulla implicita considerazione che le culture sono sistemi chiusi e che appartengono a determinati popoli e territori. Inoltre esso implica il fatto che un *originale* esista in una certa cultura e poi ne viene fatta una *copia* in un’altra (Schneider, 2006, p. 23). Ridurre l’appropriazione a un mero spostamento di contesto, peraltro spiegato semplicemente come un effetto della globalizzazione, non dà conto dei significati che questa pratica assume in relazione a chi si appropria di cosa, come e quando. Come possiamo, allora, si chiede Schneider, «sviluppare un concetto di appropriazione che comprenda il processo che collega artisti, artefatti (con i loro produttori originali) e le nuove opere risultanti dal processo

<sup>7</sup> Per una analisi di quest’opera di Jean Rouch, del contesto in cui è stato prodotto, delle relazioni con gli studi antropologici sui rituali di possessione *hauka* e delle interpretazioni del film, si veda Henley, 2006.

appropriativo?» (Schneider, 2006, p. 27). Da un lato bisognerebbe introdurre il concetto di *agency* (Gell, 1998) e porre al centro dell'analisi le intenzioni dell'artista e la sua pratica – non il prodotto finale, l'opera d'arte – e le funzioni che opere e artefatti svolgono nel loro contesto sociale. Ma anche seguendo questa direzione metodologica non spiegheremmo cosa è avvenuto nel processo di appropriazione, non centeremmo la sua specificità nella produzione del senso dell'opera. Schneider va oltre il rapporto fra arte e antropologia e ridefinisce l'appropriazione come una delle pratiche che riguardano più in generale il contatto e lo scambio culturale e le situazioni dialogiche in cui c'è l'intenzione di comprendersi reciprocamente (Schneider, 2006, p. 27).

Ovviamente, il concetto di appropriazione così inteso va al di là della distinzione fra arte “nostra” e arte “loro”, fra originale e copia, creatività e replica. Ma anche, aggiungerei, si oppone all'idea dell'artista creatore, genio autore di opere uniche, inimitabili, immaginandolo come un artigiano del riciclaggio e della contaminazione, che ricontestualizza e riassembla in forme nuove pezzi “presi” da “altre” culture in forme nuove.

Ma seguiamo Arnd Schneider nella sua analisi del concetto di appropriazione: «Un utile punto di partenza è la distinzione fra primitivisti “soft” e “hard”, introdotta da Rosalind Krauss: i primitivisti *soft* sono quegli artisti che si sono ispirati alle forme e ai simboli delle culture indigene, cioè dalla loro apparenza visuale di superficie (come la chiama Lynne Cooke). Questo tipo di appropriazione proviene molto spesso da libri e manufatti con vari livelli di indagine nel loro contesto culturale; qui le fonti etnografiche sono apprezzate soprattutto per le loro qualità estetiche, non per il loro contenuto etnografico specificamente simbolico e religioso» (Schneider, Wright, 2006, p. 38-39). Un esempio di questo approccio ci è dato dalla già menzionata mostra di Paolozzi, dove l'artista accosta le sue opere a certi tipi di manufatti che presentano similitudini morfologiche, non contenuti etnografici. I primitivisti *hard* invece, tentano un maggiore coinvolgimento con la cultura altra e un certo interesse anche per il contesto culturale. Secondo Schneider, il lavoro di Joseph Beuys ricorda questo genere di appropriazione, per aver modellato il suo fare artistico sulle pratiche sciamaniche.

«Mentre il termine “primitivista” implica inevitabilmente un atteggiamento esotico da parte dell'artista, la distinzione tra “soft” e “hard” potrebbe servire, fra le altre cose, come un primo criterio per costruire

una tipologia di appropriazioni. Sembra, dunque, che la distinzione tra i diversi tipi di “primitivismo”, possa permetterci di distinguere nell’opera degli artisti il grado di lavoro empirico, o di *pratica*, uno dei principali interessi di questo libro. Sarebbe molto affascinante costruire una tipologia secondo queste linee, ma questo approccio formale non risolverebbe il problema delle intenzioni originali e della trasformazione nel lavoro dell’artista, né questo si riferisce alla relazione che l’artista stabilisce con gli altri. Dobbiamo allora chiederci: ‘Che cosa succede nel processo di appropriazione?’» (Schneider, Wright, 2006, p. 39-40).

Come il dialogo ricoeuriano (Ricoeur, 1981, p. 191-193), l’appropriazione è una pratica ermeneutica di comprensione dell’Altro, ma deve essere sgombrata dall’ombra del colonialismo con il suo potere e la sua violenza. «Suggerisco – scrive Schneider – di sviluppare un concetto di appropriazione basato sulla comprensione dell’altro (o dei prodotti e degli artefatti degli altri), nel senso di una appropriazione come pratica ed esperienza di apprendimento, simile a ciò che Paternostro (199; 22; 2005) ha delineato (sebbene solo in una forma preliminare) per il lavoro di artisti contemporanei astratti ispirati all’antica arte latino-americana. Seguendo questa linea di ragionamento, noi arriveremmo a un concetto che riconcilia l’elemento dell’*agency* con l’elemento della “comprensione”. Questo potrebbe anche risolvere una contraddizione piuttosto formalista nel classico canone che ha posto una pratica inferiore di appropriazione (implicante il copiare) contro la superiore idea di creatività (implicante il genio originante), Ora, in relazione all’arte contemporanea, noi possiamo ancora domandarci dove fossero le originarie intenzioni di coloro dai quali gli artisti si appropriano, senza cadere nella semplice trappola di un presunto dialogo (il che non riguarda ovviamente il concetto di appropriazione di Ricoeur). Ciò che dovrebbe essere recuperato è l’intenzionalità dell’altro, restituendogli la sua voce e, in quanto tale, de-alienizzandolo dall’atto di appropriazione. Comunque, concedere uno spazio o dare voce a qualcuno è già una questione problematica, dal momento che ciò implica un atteggiamento direttivo e una posizione vantaggiosa di potere superiore. Forse dovremmo sostituire questi verbi che impongono interventi con “ascoltare” l’altro in prima istanza, oppure semplicemente ‘parlare vicini’ come Trinh T. Minh-Ha ha suggerito (1994)» (Schneider, 2006, p. 27).

Schneider propone di considerare le pratiche artistiche appropriative come pratiche ermeneutiche, di comprensione e interpretazione.

Tuttavia bisogna considerare che «potrebbero anche esserci degli artisti non interessati alla “comprensione degli altri” e che si limitano soltanto a giocare con le forme, svuotandole di specifico significato etnografico. Le critiche di superficialità e di estetismo sono state giustamente indirizzate verso tali approcci. Schneider invita gli artisti a impegnarsi più profondamente con le altre culture anche se essi possono non applicare gli stessi criteri all’etnografia come fanno invece gli antropologi. Similmente, in termini di pratica, c’è una varietà di approcci che vanno da quegli artisti che trovano ispirazione nelle illustrazioni e nelle collezioni museali, a quelli che studiano la letteratura specialistica, a quelli che cercano il contatto e qualche volta la collaborazione di archeologi professionisti e antropologi» (Schneider, Wright, 2006, p. 40).

Arnd Schneider e Christopher Wright (2006) commentano il lavoro di numerosi artisti: Carlos Capelán, Mohini Chandra, Rainer Wittenborn, Nikolaus Lang e Rimer Cardillo. Schneider, in particolare, descrive l’opera dell’argentino Alfredo Portillos e del cubano José Bedia, rispettivamente coinvolti nei riti del candomblé e della santeria. Ma menziona anche Maya Deren, per la trasgressione dei confini dell’antropologia con il suo libro *Divine Horsemen*. Schneider presenta poi una serie di artisti che esemplificano alcuni modi di praticare l’appropriazione come forma di collaborazione con antropologi (Oswaldo Viteri e l’antropologo Paulo De Carvalho-Neto), di “rimaterializzazione” dei corpi degli indigeni (Elaine Reichek realizza a maglia sagome degli abitanti della Terra del Fuoco accostate a fotografie) oppure di rappresentazione del rito, interessante per gli artisti trattandosi di un fenomeno che contiene e manifesta una propria creatività. «Un esempio è *The River Pierce*, una processione per il Venerdì Santo del 1990, rappresentata da artisti, critici d’arte e abitanti locali, lungo una immaginaria *via sacra* nella zona di confine tra il Messico e il Texas. Altri artisti, quali Alfredo Portillos José Bedia trasformano gli spazi del mondo dell’arte (musei, gallerie) in spazi religiosi o rituali, sottolineando sia il carattere propriamente religioso di questi spazi (o “templi”) in una società secolarizzata, sia i confini porosi tra alcune pratiche artistiche e le pratiche religiose. Certamente i “tipi” che sopra abbiamo discusso non potrebbero essere rappresentati in una forma pura ed infatti gli artisti frequentemente mescolano vari approcci nel loro lavoro» (*Idem*, p. 45-46).

Ora, sebbene il concetto di *circolazione* appaia più neutro e più aperto rispetto a quello di *appropriazione*, esso rinvia a un aspetto me-

ramente formale dello scambio di elementi materiali e immateriali fra culture, senza chiamare in causa i ruoli, i posizionamenti, le politiche, le trasformazioni vissuti dai soggetti interagenti nello scambi. Anzi, l'appropriazione, depurata dalla sua connotazione colonialista, poteva meglio esprimere il coinvolgimento concreto dei soggetti dello scambio, la corporeità della pratica nel suo suggerire una forma di incorporazione dell'altro nel sé. Da una prospettiva attenta alle trasformazioni dei soggetti e basata su un modello enattivo di conoscenza, allorché essi intraprendono una forma di appropriazione di elementi culturali, questa comporta in molti casi una trasformazione e un riposizionamento del soggetto appropriante il quale, facendo sua una pratica *altra* la incorpora. Non si tratta, lo ribadiamo, di un'operazione mentale, di citazione di un testo in un altro, di riproduzione morfologica, di gioco di rinvii fra estetiche diverse: poetiche artistiche contemporanee mettono in scena l'artista stesso come parte attiva dell'"opera" il quale, dunque, nell'appropriazione si sottopone ad una educazione all'apprendimento che comporta una partecipazione di tipo enattivo.

Il lavoro di Nikki Lee gioca con il concetto di appropriazione, che sembra più adatto a spiegare le poetiche della decontestualizzazione/ricontestualizzazione e della citazione, dove il corpo dell'artista-antropologo è marginalmente coinvolto nella pratica. È difficile credere che Nikki Lee nel corso del suo "fieldwork" di apprendimento e incorporazione dei modi di vita degli altri – soprattutto nella "imitazione" delle posture del corpo in un contesto specifico – non abbia sottoposto il suo corpo ad una pratica di apprendimento tesa a conoscere l'altra cultura attraverso una partecipazione incorporante finalizzata ad acquisire *con* e conservare *nel* corpo una modalità di vita, una espressività, un intreccio relazionale fra corpi, linguaggio/suoni e ambiente sensoriale circostante. Il risultato di questa conoscenza attraverso l'appropriazione è stato rappresentato ed espresso dall'artista coreana attraverso la fissazione in fotografia di pose che sintetizzano e condensano in sé una cultura, che mostrano la concreta possibilità di pensare/sentire come l'Altro, ma soprattutto una modalità di *emplacement* vicina a quella degli abituali abitanti di quel luogo. Pose che danno l'idea di una abilità acquisita immergendosi nella materialità sensoriale dell'ambiente, attraverso una endopoiesi mimetica che ricorda le performance delle donne Kuranko studiate da Michael Jackson (1983), le quali imitavano

le posture maschili per comprendere cosa significasse vivere nel corpo dell'altro sesso.

Protagonista di performance appropriate e di incorporazioni a scopo di conoscenza, ci ricorda Arnd Schneider, è stato anche Franz Boas, che si fece fotografare mimando i gesti dei danzatori kwakiutl o le posture dei cacciatori. Per Schneider, le performance imitative di Boas oltrepassavano il mero scopo dimostrativo necessario a spiegare agli artigiani che dovevano realizzare i manichini per i *life groups* quali fossero esattamente le pose, e contenevano implicitamente un «memorial reenactment» (Schneider, 2011, p. 113), cioè una ricostruzione a scopo rammemorativo.

La partecipazione incorporante non implica necessariamente la possibilità di diventare un altro, ma di esserlo temporaneamente, come accade nella trance di possessione. E se questo è teoricamente pensabile e metodologicamente accettabile, ciò sembra dovuto al fatto che abbiamo ampliato il concetto di Sé finendo per ammettere la possibilità di un Sé multiplo, capace di adeguarsi a situazioni diverse e di assumere altre identità: se il Sé è il principio organizzatore dell'*erfahrung* e dell'*erlebnis*, ciò che bisogna conservare non è la singola identità espressa in una determinata situazione, ma la possibilità di muoversi fra le esperienze, attraversandole restando sempre *se stesso* con la capacità di muoversi fra le molteplici espressioni della propria identità, non la volontà ostinata di restare graniticamente immobile all'interno di una di esse. È il movimento, non la stasi, a definire l'identità. Passando da un contesto a un altro, da un personaggio all'altro, Nikki S. Lee dimostra la persistenza del Sé nel corso del suo movimento, dichiara la morte dell'identità *dura* e prefigura un Sé permeabile, attraversabile, riconoscendolo nella sua natura immateriale di principio organizzatore incorporato e immentalizzato agente anche nel ricercatore sul campo, produttore di una conoscenza enattiva ottenuta con la partecipazione incorporante.

In conclusione, e in sintesi, l'appropriazione diventa una pratica e una categoria produttrice di senso e fa riflettere su concetti come proprietà, autenticità, rappresentazione, e può assumere il significato di un processo consapevole e riflessivo di uso all'interno di una pratica di elementi culturali originariamente ad essa estranei. Hal Foster, a proposito dell'arte appropriativa (*appropriation art*) degli anni Settanta-Ottanta,

citando Barbara Kruger (1982), ha scritto che «come la critica ideologica, l'arte appropriativa vuole mettere in questione gli stereotipi, contraddire 'la sicurezza delle nostre letture iniziali', esporre la realtà che c'è dietro la rappresentazione. Dall'altra parte, al pari della decostruzione, è anche interessata a 'criticare l'idea di competenza, originalità, autorità e proprietà', a contraddire la sicurezza di qualunque lettura, ad esporre la realtà come rappresentazione» (Foster, 2006, p. 122).

Sebbene Kruger, e con lei Foster, metta in rilievo due trappole dell'arte appropriativa – quella di farsi apprezzare per la sua «acutezza derisoria» (*contemptuous acuity*) e quella di confermare il potere dell'*originale* mostrandone una copia – io vorrei piuttosto sottolineare la connessione fra l'appropriazione e la riflessività, quest'ultima declinata nella critica postmoderna della rappresentazione e nella decostruzione dei concetti sopra menzionati (autenticità, autorialità, realtà, originale, ecc.).

Bisognerebbe allo stesso tempo chiedersi se c'è riflessività senza un minimo di appropriazione, soprattutto quella implicita nel circolo ermeneutico, nella comprensione, così come aveva osservato Scholte (1972). L'ampliamento della coscienza risultante dalla riflessività e dall'etnocentrismo critico non è forse, in sostanza, il risultato di una appropriazione controllata dei modi con cui una alterità risolve problemi umani, sociali o culturali, con cui dà significato alla vita e alla convivenza sociale? Far proprie queste soluzioni culturali, non significa adottarle in toto o esibirle o mescolarle alle proprie. Si tratta, quanto meno, di una appropriazione tanto in chiave ermeneutica<sup>8</sup> quanto etica, di una presa in carico, di una assunzione di responsabilità che

<sup>8</sup> Ancora una volta il riferimento è a Bob Scholte, autore che sembra ispirare anche Arnd Schneider (2003, 2006) quando intende valorizzare il potenziale ermeneutico dell'appropriazione, e che tuttavia non appare nelle bibliografie. Tale «potenziale ermeneutico» (Schneider, 2003, p. 225) non viene collegato da Schneider alla fenomenologia della comprensione (del circolo ermeneutico), ma ad una analisi che tenga conto dei rapporti strutturali «fra chi o cosa è appropriato e chi o cosa è alienato» (*idem*). Tuttavia, mi chiedo, questo tipo di analisi non conduce forse inevitabilmente ad una ricerca di cosa c'era in origine, prima del processo appropriativo, prima dell'ibridazione? Schneider, seguendo Freedman, pone una certa enfasi sul fatto che nelle culture non si possono cercare elementi originari, «le culture sono sempre impure, sono composte da elementi eterogenei, *ab initio*» (Schneider, 2003, p. 217). Pertanto, se questa ricerca è legittima, è tale soltanto per stabilire cosa e chi appartiene a chi esclusivamente sul piano della proprietà giuridica.

l'antropologo o l'artista attua nei confronti della diversità. Come antropologi, ci appropriamo dell'alterità includendola in un concetto di umanità comune al quale personalmente non mi sento di rinunciare, e che penso debba eticamente fondare l'infinito e faticoso lavoro di comprensione interculturale.

Ferma restando la base etica della riflessività, attraverso il dialogo con l'appropriazione, la riflessività si può trasformare in una pratica estetica. Attraverso la consapevole performatività di un corpo che si sottopone a trasformazioni mimetiche (mettendo dunque in atto in un primo momento una poetica della comparazione) per osservare e osservarsi allo stesso tempo, incorporando il proprio sguardo all'interno della rappresentazione; per riconoscere e dichiarare il suo atto appropriativo nei confronti della cultura che intende mostrare; per mostrare le procedure di appropriazione – la cosiddetta acquisizione dei dati – tanto per testimoniare la propria presenza sul campo quanto per costruire una estetica del corpo etnografante; per dichiarare l'eventuale metodologia grazie alla quale l'interpretazione e la rappresentazione sono state prodotte; per costruire degli effetti estetici di tipo riflessivo derivanti dal passaggio da un livello spazio-temporale all'altro: da quello della ricerca a quello della rappresentazione, da quello biografico del ricercatore a quello "sociale" della cultura e a quello dell'informatore, dal tempo locale a quello globale, da quello del campo a quello del testo (scritto, filmico, museale, ecc.); per costruire incroci fra sguardi differenti che producono immagini diverse degli stessi "oggetti" etnografici: fotografie vernacolari e fotografie "scientifiche", immagini popolari e colte, autoprodotte e professionali, ecc.

Insomma l'estetica della riflessività non deriva dall'accento posto sul messaggio, come direbbe Jakobson, dal focus sui significanti, dalla loro *agency* sul fruitore, ma dal piacere del metatesto, dalla messa in questione del codice – la sua legittimità, l'autorialità che lo ha prodotto, i suoi effetti, le relazioni che implica, la sua natura convenzionale-politica, la semiosi che produce – piacere che conoscono bene gli appassionati lettori di *Alice nel paese delle meraviglie*. A tale piacere non è estraneo il conflitto fra *pathos* e *logos* interno all'esperienza della dislocazione temporanea e relativamente controllata del proprio corpo in un *altrove* (il fieldwork) e i successivi brechtiani effetti di «meraviglia o curiosità» offerti al fruitore dell'etnografia attraverso lo stra-

niamiento risultante dallo scarto fra punti di vista, stili visuali, *habitus*, immaginari.

In conclusione, le pratiche riflessive non possono non contenere, se trasferite su un piano pratico e concreto che riconosce il mutamento esistenziale di *tutti* i soggetti implicati in un processo di conoscenza basato sul circolo ermeneutico, una *dimensione appropriativa* che fa dell'interpretazione una attività performativa e esperienziale.

## CAPITOLO QUINTO

### Etnografia post-visualista

Se non fossero disponibili diverse fotografie di antropologi al lavoro durante il loro fieldwork, si potrebbe affermare che il corpo dello studioso non sia mai entrato sulla scena prima del *Diary* del 1967. La figura umana, come mostrano ad esempio le immagini in cui si staglia la persona di Malinowski, è portatrice di significati di dominio e autorità trasmessi attraverso il colore della pelle e la postura del corpo, suggerendo consapevolezza della propria libertà, come pare farci intendere quello sguardo calcolatamente rifiutato all'obiettivo. Con il *Diary* la "bassa" materialità del corpo dell'antropologo irrompe sulla scena, con le sue emozioni, desideri, ossessioni. Analizzato sistematicamente dallo sguardo antropologico come 'oggetto biologico' rivelatore di appartenenza a un tipo razziale e 'oggetto culturale' in quanto prodotto di una determinata cultura da fotografare e filmare e, più recentemente, agentivamente in azione per produrre significati, il corpo si pose all'attenzione teorica con il saggio *Techniques du corps* pubblicato nel 1936 da Marcel Mauss nel *Journal de Psychologie*, punto di partenza degli studi antropologici sulla corporalità, testo che contiene *in nuce* già quegli sviluppi teorici che oggi riconosciamo sotto le voci *habitus*, memoria incorporata, pratiche esperte (*skilled practices*).<sup>1</sup> Marcel Mauss comincia con il sottolineare certe differenze culturali e storiche all'interno di pratiche della vita quotidiana: i modi di marciare e nuotare, per esempio, presentano caratteristiche culturali, tanto che alla fine si può tranquillamente osservare che nella corporeità dell'uomo adulto non c'è niente di naturale, perché tutto il suo comportamento è appreso, culturale.

Mauss ricorda che in certe formule magiche l'atto tecnico espresso dal corpo e l'atto magico religioso verbale compongono una indissolubile totalità in cui l'agire del corpo è esso stesso *tecnica*, e pertanto è un errore comune considerare *tecnica* solo quelle attività in cui è presente uno strumento: sarebbe stato sufficiente – scrive lo studioso francese – ricordarsi di Platone quando descrive la musica e la danza

<sup>1</sup> Non intendiamo ripercorrere qui la storia delle ricerche e delle riflessioni che hanno riguardato la corporalità nell'ambito degli studi antropologici e pertanto si rinvia il lettore, tenendo conto che esiste una immensa bibliografia, a Lock (1993) e Farnell (2011) dove potrà trovare efficaci sintesi dei principali approcci alla questione.

come tecniche. Nella parte finale del saggio, Mauss enuncia il primato del sociale sullo psicologico, quest'ultimo funzionerebbe come "ruota d'ingranaggio", perché è l'educazione che fa adattare il corpo agli usi per cui lo si vuole destinare; siamo in presenza di fenomeni biologico-sociologici, dice Mauss.

Un brano posto alla fine del saggio diventa emblematico del pensiero di Mauss: «è grazie alla società che c'è un intervento della coscienza. Non è grazie all'inconscio che c'è un intervento della società. È grazie alla società che c'è una sicurezza dei movimenti pronti, un dominio della coscienza sull'emozione e l'inconscio» (Mauss, 1934).

Sia pure elaborato in una cornice oggettivistica, che non può rinunciare all'effetto-scienza prodotto con le classificazioni e le comparazioni, il saggio di Mauss contiene molti elementi di riflessione che saranno ripresi dall'antropologia nel corso del Novecento. Viene suggerita l'esistenza di una memoria del corpo e dei processi di incorporazione quando scrive che una tecnica appresa e poi ripetuta nello stesso movimento per anni, come l'atto del nuotare, non può essere dimenticata in un istante. Possiamo inoltre scorgere in esso i germi della teoria di Bourdieu sull'*habitus*, quando osserva che ogni società ha le sue abitudini che le sono proprie e che provengono dalla ripetizione. Sostanzialmente con Mauss nasce l'idea del corpo come oggetto culturalmente connotato, socialmente educato attraverso i processi di inculturazione e dunque portatore di marche culturali specifiche che possono essere decifrate in base ad un codice culturale. Lo studio del corpo, da questa prospettiva, passa dal campo della psicologia, che lo studiava come sintomo di particolari nevrosi o di particolari attitudini mentali o, ancora, come espressione di determinati stati d'animo, a quello dell'antropologia.

Al di là di uno studio pionieristico di De Jorio sulla gestualità napoletana (1832),<sup>2</sup> il corpo fino a quel momento era stato indagato da un punto di vista prima fisiologico, poi psicologico, se non, quando si trattava del corpo dell'Altro lontano, corpo esotico da consumare al cinema, in cartolina o negli zoo umani di fine secolo in Europa e negli Stati Uniti.

Con Mauss il corpo diventa oggetto di studio sociale, nel tentativo di superare la dicotomia biologico-sociologico; approccio che secondo

<sup>2</sup> I segni e i gesti del popolo napoletano entrano come caso comparativo anche nei lavori di Garrick A. Mallery prodotti alla fine dell'Ottocento (cfr. Farnell, 2011, p. 142).

Lévi-Strauss (1950) stava annunciando i lavori di Ruth Benedict sui modelli culturali e di Margaret Mead sull'allevamento dei bambini in *Balinese Character* (Mead, 1942): «Questo non è uno studio sui costumi balinesi – scrivevano Mead e Bateson nell'introduzione – ma sui balinesi, sul modo in cui essi si muovono, restano fermi, mangiano, dormono, danzano e vanno in trance». L'attribuzione di una influenza di Mauss su Benedict e Mead potrebbe essere però piuttosto affrettata: nei lavori delle due antropologhe non c'è traccia di riferimenti espliciti al saggio di Mauss; il loro interesse per il corpo è ereditato indubbiamente dal maestro Franz Boas che cominciò a filmare le danze kwakiutl con una cinepresa 16mm e ad analizzare con il metodo della *labanotation* i movimenti del corpo che danza.<sup>3</sup> In effetti, uno degli usi scientifici più diffusi della macchina fotografica e della macchina da presa fu la documentazione del comportamento, intesa come documentazione/descrizione delle tecniche del corpo. Basta ricordare Felix Regnault, uno dei pionieri del cinema scientifico, che nel 1895 con il fucile cronofotografico riprende i diversi modi di alcune tribù africane di camminare, accovacciarsi, portare pesi sulla testa e arrampicarsi. O ancora potremmo menzionare le cronofotografie con le quali Edward Muybridge riprodusse la continuità del movimento animale e umano.

Analogamente la fotografia viene utilizzata per cogliere e fissare le emozioni, nel quadro di un modello scientifico di tipo stimolo-risposta secondo il quale il corpo reagisce a stimolazioni che provengono dal cervello. E in questa direzione si possono ricordare gli studi di fisiognomica condotti da Darwin con il fotografo Duchenne (Darwin, 1872) e quelli di Mantegazza che due anni dopo, nel 1874, pubblica *Dell'espressione del dolore*.<sup>4</sup>

Se il microscopio ha permesso l'analisi del corpo interno, favorendo gli studi anatomici e istologici, sono stati il cinema e la fotografia, spesso in un quadro di descrizione etnografica, a mostrare il corpo in movimento. Un oggetto, il corpo, che fino a quel momento era stato misurato, ridotto a numeri, osservato in una forma statica come una materia immobile, e che il cinema invece ci mostra nella sua dinamicità,

<sup>3</sup> La *labanotation* è un sistema di rappresentazione del movimento umano inventato da Rudolf Von Laban, pubblicato nel 1928 e ancora oggi utilizzato.

<sup>4</sup> Paolo Mantegazza, "Dell'espressione del dolore", in *Archivio per l'Antropologia e l'Etnografia*, n. 4, p. 1-11 e n. 6, p. 1-16.

impegnato in azioni, nel suo essere strumento pratico utilizzato per il raggiungimento di scopi.

Con *Les techniques du corps* si comincia a studiare il corpo come espressione di una specifica cultura, anche se in una direzione teorica veicolante l'idea di un corpo passivo, modellato dai processi di inculturazione, una concezione comune alle teorie deterministiche che vedono l'individuo come un prodotto clonato dalla struttura sociale. Analogamente, alla base di due prospettive di studio del corpo nate negli anni Sessanta, la cinesica di Birdwhistell, che studiava il significato culturale della gestualità, e la prossemica di Hall che studiava il rapporto fra il corpo e lo spazio, c'era l'idea strutturalista secondo cui un codice culturale si cristallizza nei comportamenti delle persone rendendo possibile la costruzione di una grammatica del corpo per leggerlo come se fosse un testo che ha a monte una *langue*.

Lo strutturalismo americano di Birdwhistell e Hall – che aveva radici negli studi di Laban – entrò nell'antropologia italiana grazie a Diego Carpitella che venne a conoscenza di queste prospettive di studio del corpo molto probabilmente grazie ad Alan Lomax il quale si era ispirato alle teorie di Birdwhistell e Laban per produrre il metodo *Choreometrics* per l'analisi della danza – approccio molto criticato per il suo riduttivo oggettivismo (Williams, 2007; Farnell, 2011, p. 147-148). I cinque film di Carpitella sulla cinesica prodotti fra il 1973 e il 1983, a Napoli, in Barbagia, in Sicilia, a Siena sul Palio e nel pellegrinaggio di San Vivaldo (Norcia) sono esempi di applicazione della cinesica per l'individuazione di codici culturali nella gestualità di determinate culture. L'analisi che ne deriva è fortemente deterministica e riduttiva relativamente alla creatività dell'individuo e alla capacità di esprimersi allontanandosi dai modelli culturali che gli sono stati imposti.

L'uso del cinema per la descrizione di fenomeni culturali che vedevano protagonisti il corpo degli attori sociali è stato certamente determinante per un cambiamento di prospettiva nello studio di alcuni fenomeni folklorici (il lamento funebre e il tarantismo) che fino ad allora erano stati osservati e interpretati in chiave filologica e diffusionista. Il lamento funebre in particolare, che era stato indagato da sempre nella sua qualità di testo da analizzare nelle varianti areali e nella metrica da una prospettiva filologica, nel film *Lamento funebre* (1952, 3 min.) di Michele Gandin per il quale de Martino aveva scritto il commento, è rappresentato in tutto il suo valore di *performance* costituita da gesti

e oggetti simbolici, canto, interazioni con l'ambiente. Se il folklore è gramscianamente una forma specifica di cultura con la quale si esprimono gli individui appartenenti alle classi subalterne allora, ed è questo un elemento a quel tempo innovativo apportato da de Martino e dagli studiosi che gravitavano nel suo ambito, anche il corpo sintetizza e rappresenta questa differenza e questa subalternità, nell'espressione corporea formalizzata e perfino nello *stigma* – come sosteneva Annabella Rossi – che la cultura di appartenenza ha segnato nel volto.

Sherry Ortner nel suo articolo pubblicato in *Comparative Studies in Society and History* del 1984, dal titolo “Theory in Anthropology Since the Sixties”, dove ripercorre i paradigmi metodologici apparsi nell'antropologia dagli anni Sessanta in poi, osserva la comparsa di un interesse per la pratica diffusosi negli anni Ottanta ma cominciato già negli anni Settanta con il lavoro di Pierre Bourdieu *Per una teoria della pratica* (1972). Il determinismo sociale dello strutturalfunzionalismo e il formalismo dello strutturalismo francese venivano incrinati, il primo soprattutto da parte di un gruppo di studiosi, tra i quali Frederick Barth e Edmund Leach, che riposizionavano e rivalutavano il ruolo dell'individuo nella costruzione della cultura e della struttura sociale.

Il successo della pratica nell'antropologia degli anni Ottanta, emersa in contrapposizione alle scuole simboliche e strutturaliste, si porta dietro l'interesse per una serie di categorie che diventano le parole chiave di questo spostamento di paradigma teorico: dal un lato, pratica, prassi, azione, interazione, attività, esperienza, performance; dall'altro agente, attore sociale, persona, sé, individuo, soggetto (Ortner, 1984, p. 144).

Pierre Bourdieu riformula il concetto di *habitus* suggerito in *Les techniques du corps* legandolo al rapporto fra individuo, corpo, azione e cultura. Egli chiarisce che le competenze pratiche non provengono da dati immagazzinati nel cervello e organizzati in strutture simboliche, ma dall'azione del corpo che attraverso la ripetizione e l'abitudine forma l'*habitus*, un concetto che supera la dicotomia fra psicologico e sociologico come aveva desiderato Mauss.

Gli *habitus* sono i nostri modi abitudinari di fare e pensare, di percepire e giudicare, di agire e sentire, modi che sono stati incorporati, per usare un termine che sarebbe apparso con più consapevolezza teorica circa venti anni dopo. Gli *habitus* funzionano come «strutture strutturanti», cioè come modelli per agire, pensare, fare. Gli *habitus*

non riguardano singole pratiche sociali, ma sono disposizioni che regolano molteplici aspetti della nostra vita; un esempio di *habitus* culturale è il modo con cui usiamo la mano sinistra.

Anche se gli individui attraverso gli *habitus* contribuiscono alla conservazione e al funzionamento della struttura sociale, i fatti sociali perdono quella trascendenza che aveva dato loro Durkheim e se ne coglie il meccanismo di produzione e riproduzione dall'interno, dal punto di vista degli attori. Michel de Certeau in *L'invenzione del quotidiano* (1990) ha fatto notare come la teoria della pratica di Bourdieu contenga due importanti limiti: 1) il primo è che Bourdieu focalizza l'attenzione sulla genesi delle pratiche, su come vengono prodotte, non su ciò che esse producono; 2) in secondo luogo la teoria della pratica ha una struttura circolare. Se prima, nello strutturalfunzionalismo, il movimento era unidirezionale, dalla società all'individuo che veniva inculturato, con Bourdieu il meccanismo viene perfezionato, perché l'agire individuale ritorna alla struttura che ha generato le sue azioni per confermarla o modificarla. *L'habitus*, scrive de Certeau è una entità mistica che governa la legge della riproduzione sociale. È evidente qui non tanto il corto circuito con lo strutturalfunzionalismo, quanto il debito di Bourdieu nei confronti del Marxismo di Althusser per l'importanza data da entrambi all'educazione – analogia fra i due studiosi secondo alcuni troppo enfatizzata (cfr. Lane, 2000, p. 59) – e di Gramsci per le analogie fra il concetto gramsciano di egemonia e quello di «violence symbolique»<sup>5</sup> (Jones, 2011, p. 52) e perché, come Gramsci, Bourdieu ha osservato che «la società moderna genera nuove aree di produzione che sono accompagnate da propri intellettuali» (*Idem*, p. 86).

La critica di de Certeau può apparire eccessiva, forse non tiene conto né degli spazi di manovra che l'individuo possiede, secondo Bourdieu, all'interno delle pratiche, né della flessibilità storica di queste ultime che nel corso del tempo certamente mutano modificando l'ambiente in cui si esistono. Ma quella di de Certeau non è una voce isolata. Anche Brenda Farnell rileva come «l'invenzione di un costrutto analitico come quello di *habitus* è necessario alla teoria della pratica di Bourdieu (1977), non avendo egli una adeguata concezione della na-

<sup>5</sup> La violenza simbolica è, per Bourdieu, basata sull'ignoranza di chi la subisce, ed è il modo con cui il potere legittima il proprio dominio, l'ingiustizia che esso produce e che inconsapevolmente viene subita. La scuola, per esempio, sarebbe un luogo in cui la distanza sociale viene prodotta e perpetuata.

tura e del posto della azione umana o della natura dei poteri e capacità umani. Io sostengo – scrive Farnell – che alla fine la teoria di Bourdieu ci dà una nozione di azione umana essenzialmente decontestualizzata e inutile, limitata a pratiche abitudinarie e separate dal linguaggio. Senza una più profonda comprensione del potere performativo sia dei segni vocali che di quelli legati all'azione come risorse per l'azione significativa nella vita sociale, suggerisco che Bourdieu è bloccato tra le due sponde dell'oggettivismo e del soggettivismo nonostante il suo desiderio di trascendere questo e altri dualismi concettuali» (Farnell, 2011, p. 152).

Fra i protagonisti della svolta *pratica*, Ortner ricorda anche Clifford Geertz che invita ad abbandonare lo studio dei sistemi simbolici dalla prospettiva dello strutturalismo per guardare al «comportamento umano come azione simbolica» (Geertz, 1988). È evidente che anche in questo caso il corpo è solo implicitamente chiamato in causa, perché il focus teorico è piuttosto l'azione simbolica. Potremmo osservare che forse è una forzatura considerare Geertz un protagonista della *svolta pratica*: la sua attenzione per il comportamento non va inquadrata nell'interesse per il corpo e l'azione, ma piuttosto per il comportamento, l'azione e la rappresentazione letti in chiave drammaturgica. Alla fine del saggio sul combattimento di galli a Bali, Geertz propone di osservare i combattimenti di galli come rappresentazioni in cui i balinesi imparano qualcosa su se stessi e la propria cultura: «rappresentato e ri-rappresentato, finora senza un termine, il combattimento di galli mette in grado il balinese, come il Macbeth letto e riletto mette in grado noi, di cogliere una dimensione della propria soggettività. Mentre egli osserva un combattimento dopo l'altro, insieme all'attiva osservazione del proprietario e dello scommettitore (poiché il combattimento di galli non è più interessante come sport per spettatori puri del croquet e delle corse di cani), si familiarizza con esso e con quanto ha da dirgli, proprio mentre l'assiduo ascoltatore di quartetti d'archi o l'assorto contemplatore di nature morte si familiarizza lentamente con essi in un modo che gli schiude la propria soggettività [...] nel combattimento di galli, quindi, il balinese forma e scopre il suo temperamento e l'indole della sua società allo stesso tempo» (Geertz, 1988, p. 433-434). Gli esempi che Geertz ci offre per farci capire cosa avviene nel balinese quando partecipa osservando il combattimento di galli provengono tutti dalla scrittura/lettura e dal teatro e non suggeriscono una esperienza corporale, ma una elaborazione

mentale dei contenuti delle opere citate (Macbeth, David Copperfield). Soltanto oggi siamo in grado di dire che osservare un combattimento di galli, una partita di tennis o di calcio, cucinare una frittata, sono tutti fenomeni che possono essere vissuti corporalmente dallo spettatore grazie ai neuroni specchio attivati quando l'osservatore ha memoria diretta di quelle azioni che in qualche momento della sua vita ha ripetutamente praticato, sia pure non professionalmente.

È noto che a partire dagli anni Settanta del Novecento in poi l'interesse per il corpo comincia a pervadere tutti i campi del sapere e delle pratiche artistiche – si pensi per esempio al successo del Terzo Teatro, di Grotowski, degli happening e delle performance, e già dagli anni Quaranta dell'*action painting*. Ma si assiste anche ad un crescente interesse, in Italia, dei fenomeni festivi, nei quali era possibile ritrovare un concentrato di elementi culturali relativi alla cultura delle classi subalterne a dimostrazione delle tesi gramsciane sulla autonomia culturale del folklore e della sua dialettica con le classi dominanti. Anche se spesso inquadrati in categorie dualistiche come sacro/profano, comunità/società, molti elementi presenti nelle feste si possono ricondurre al corpo, alle sue manifestazioni e pratiche: le processioni, i comportamenti devozionali e penitenziali, l'offerta del corpo e del sangue. Una linea storica che forse si può far risalire agli studi di Paolo Toschi sul rapporto tra rito, festa e teatro – innovativi rispetto alla tradizione filologico-diffusionista perché implicitamente, nel guardare alla festa come ad una rappresentazione agita valorizza gli attori sociali e le performance festive. Ma nell'osservare la diffusione del tema del corpo, non possiamo neppure trascurare di rilevare, in ambito italiano, che gli scritti di George Bataille sono stati tradotti negli anni Settanta esaltando il corpo come locus della dialettica fra istanze censorie della religione e della cultura e impulsi individuali trasgressivi e liberatori, eccessivi, anti-borghesi e a-moralistici.

Tutte queste linee di ricerca e intervento artistico gravitanti intorno al corpo e alla performatività – dal teatro, alla festa a Bataille – trovano un inquadramento in un più ampio contesto culturale e politico di opposizione e contestazione al sistema capitalistico dominante che ha prodotto una rivalutazione (e mitizzazione) della cultura popolare, delle pratiche culturali delle classi subalterne, del folklore come cultura di contestazione (Lombardi Satriani, 1966), ma anche immaginari che

vedevano nelle *comuni* agricole una forma di *controcultura*<sup>6</sup> fondata su un ritorno a una vita “naturale” pre-capitalistica, su una riappropriazione della vita quotidiana in alternativa alla vita metropolitana controllata dal potere,<sup>7</sup> che però possono essere anche interpretati, quando questo consumo del *folk* è disancorato dai suoi contesti sociali e culturali, come forme reazionarie come le quali il capitalismo allontana da sé le forze che lo criticano e lo contrastano.<sup>8</sup>

In sintonia con questo clima culturale, il corpo e le sue pratiche diventavano oggetto tanto di riappropriazione quanto simbolo – si pensi ai corpi nudi esposti nelle performance e nelle raduni giovanili degli anni Settanta – di una soggettività inalienabile, resistente alle logiche e ideologie del dominio e dell’appropriazione, e provocatoria nei confronti della coeva morale “piccolo-borghese”.

L’ambiente culturale cui stiamo accennando aveva gangli in diversi ambiti di intervento artistico, per esempio nelle esperienze teatrali dell’Odin Teatret di Eugenio Barba, nel Living Theatre, in Peter Brook, Jerzy Grotowski, fino alle animazioni teatrali di Remo Melloni e Giuliano Scabia che hanno recuperato le tradizioni orali contadine del

<sup>6</sup> Silvia Casilio, “Controcultura e politica nel Sessantotto italiano. Una generazione di cosmopoliti senza radici”, in *Storicamente*, n. 5, 2009. L’articolo è alla pagina web [http://www.storicamente.org/07\\_dossier/sessantotto-casilio.htm](http://www.storicamente.org/07_dossier/sessantotto-casilio.htm).

<sup>7</sup> «Ovada [il riferimento è a una comune sorta in quel territorio marchigiano] è un’alternativa, un momento di lotta contro tutte le caserme dell’ideologia sedicente rivoluzionaria [...]. Ovada è anche un atto di accusa contro la città; la città baluardo dell’alienazione, strumento dell’oppressione e del controllo da parte della società borghese che realizza attraverso l’ideologia della programmazione urbanistica la gestione unilaterale della comunicazione [...], l’isolamento materiale nelle case dormitorio di tutti i proletari» (*Re Nudo*, n. 6, giugno 1971. Cit. in Casilio (*vedi* nota precedente) [http://www.storicamente.org/07\\_dossier/sessantotto-casilio\\_link12.htm](http://www.storicamente.org/07_dossier/sessantotto-casilio_link12.htm)).

<sup>8</sup> Mi riferisco a un intervento di Sandro Portelli del 1975 nel quale, ragionando sulla voga della musica folk di quegli anni, scriveva: «Se si seguono con attenzione i fatti culturali senza separarli dalla politica, è difficile non accorgersi che la moda del cosiddetto *folk* si viene sviluppando in una fase generale di attacco al movimento operaio e alle condizioni di vita complessive di quelle stesse classi non egemoni la cui cultura viene così ambigualmente ‘valorizzata’, a partire dal centro-destra andreattiano fino alla crisi energetica [...] Mentre sul piano economico e istituzionale si cercano soluzioni apertamente repressive e restauratrici, il loro contraltare ideologico sta in un recupero, spesso morboso e sempre regressivo, del passato; dei tempi quando il benessere non c’era, come a convincerci che stavamo meglio allora. [...] L’uso stesso del vocabolo ‘folk’ rafforza questa funzione ideologica, suggerendo questa cultura un atteggiamento ecologico di amorosa preservazione dei cibi genuini più che un rapporto politico» (Portelli, 1975, *passim*).

*teatro di stalla*, esprimendo, sulla scena artistica, quel ritorno alla natura che muoveva la ricerca di una vita comunitaria. Allo stesso modo l'*antropologia teatrale* di Barba immaginava l'esistenza di un codice espressivo pre-culturale, naturale, raggiungibile scrostando, attraverso un lavoro sull'attore, quella dimensione culturale che ogni società ha imposto all'individuo attraverso l'inculturazione.

Insomma, una certa idea di antropologia diventa teatro, l'arte diventa antropologica, gli oggetti di studio dell'antropologia di quegli anni vengono messi in scena o in cornice. Ma sono molteplici le linee di azione artistica che attraversano il contesto storico culturale al quale ci stiamo riferendo,<sup>9</sup> circoscrivibile da parole chiave appena menzionate: politica, contestazione, corpo, natura, folklore, antropologia.

Nell'arte degli anni Sessanta e Settanta l'uso del corpo, dopo essere stato annunciato nella pittura di gesto e nell'informale, diventa un elemento chiave nelle tendenze artistiche contemporanee. In un saggio pubblicato nel catalogo della Biennale di Venezia del 1972 dal titolo *Opera o comportamento*, Renato Barilli scrive che 'opera' e 'comportamento' sono «due modi di essere antropologici» che sembra possano corrispondere ad uno sguardo 'da lontano' dove la realtà etnografica è pensata e fissata immobile e immutabile (opera) oppure ad una situazione in movimento articolata in relazioni umane e sociali e comprensibile 'da vicino' (comportamento). Barilli più estesamente scrive: «si tratta di un confronto addirittura tra due modi di essere antropologici, di cui l'uno, quello dell'opera, rappresenta una linea di assestamento ben nota all'uomo "occidentale", che in essa ha conseguito alcuni dei suoi più tipici e validi risultati. L'altro modo di essere invece dovrebbe fornire una specie di punto di arrivo dei numerosi tentativi messi in atto ormai da un secolo a questa parte per sottrarre appunto l'uomo "occidentale" dalla sua orbita solita e per aprirlo all'"altro", cioè a possibilità di vita più ampie e intense. L'obiettivo dell'opera infatti ha significato (e non soltanto nell'arte) un impegno a sacrificare tanta parte delle proprie ragioni esistenziali, a nasconderle e sublimarle, in un certo senso, entro un prodotto staccato, più forte e sicuro della nostra

<sup>9</sup> Molto più articolata e complessa dovrebbe essere una mappatura precisa di quel periodo culturale, comprendendo numerosi autori che qui non possiamo citare con opportuno rilievo – penso per esempio al cinema di Pasolini, per quanto riguarda la corporalità –, ma nell'economia del libro questo non si rende possibile.

fragile esistenza personale. Conta quello che facciamo, piuttosto che quello che siamo: il nostro essere, anzi, va incessantemente sacrificato, nascosto, o per lo meno inscatolato, messo in conserva, perché sopravviva qualcosa di più saldo e duraturo» (Barilli, 1979, p. 96).

Il focus sul *comportamento* sembra ora indicare all'arte spazi di intervento diretto che l'opera poteva soltanto rappresentare o evocare: interventi nel paesaggio (Land Art), azioni con il corpo (Happening, Body Art e Performance), azioni dirette a decostruire o far riflettere su un concetto (Arte concettuale); ma allo stesso tempo, avverte Barilli, l'*opera* sta riguadagnando il terreno perduto con quelle tecniche di documentazione video che negli anni Settanta cominciarono a diffondersi: «I video-nastri o libri inventati sono indubbiamente dei modi di oggettivare la fluidità del comportamento» (*Idem*, p. 97). La dialettica fra opera e comportamento, dunque, non ha fine. La dialettica fra la de-materializzazione dell'arte e la sua oggettivazione trova una analogia con ciò che stava avvenendo in quegli stessi anni Settanta-Ottanta nel campo dell'antropologia: accanto alla de-materializzazione della cultura, praticata dagli antropologi post-oggettivisti, i quali avevano ricategorizzato la cultura e la sua analisi con concetti come testo, interpretazione, significato, l'uso sempre più diffuso dei mezzi audiovisivi ha avvalorato un nuovo entusiasmo per il documentalismo neo-oggettivista, riscoprendo un interesse per la documentazione etnografica che con il basso costo e la lunga durata dei nastri rivitalizzava l'illusione di una riproduzione della realtà di positivista memoria.

Gli scritti di Georges Bataille pubblicati nelle pagine di *Documents* vengono tradotti da Sergio Finzi nel 1974, ed è sicuramente da questo complesso intellettuale francese e dai suoi esempi etnografici che Barilli mutua il termine *potlach* per usarlo come metafora dello spreco che comporta una performance, una azione che si consuma in se stessa non lasciando tracce, distruggendo così «il principio stesso della tesaurizzazione» (Barilli, 1979, p. 161); e più esplicito si fa il suo richiamo all'antropologia quando osserva che «in tutta la tematica del comportamento o della performance si inserisce un connotato di ritorno alle origini: ispirarsi a riti e miti di società arcaiche; consultare il manuale di antropologia culturale e quasi metterlo in pratica, darne una specie di illustrazione» (*Idem*, p. 162). Dunque il richiamo all'antropologia non passa attraverso l'adozione di un metodo etnografico, ma pensando ad essa come un archivio delle culture, un deposito di alterità cui attingere

per espandere le possibilità dell'esperienza umana e per destabilizzare le convenzioni e le sicurezze della borghesia occidentale.

Anche Joseph Beuys, autore che la critica ha associato all'antropologia, tanto da conquistarsi un capitolo nell'ultimo libro di Arnd Schneider e Christopher Wright (2010), rivendicava l'appartenenza a una poetica antropologica quando dichiarava «di andare oltre la soglia dove l'arte moderna finisce e comincia l'arte antropologica» (in Zurbrugg, 1993, p. 64). Collegamento con l'antropologia rafforzato dall'essersi appropriato del tema dello sciamanesimo, ampiamente diffuso e immesso nella vulgata di un clima culturale impregnato dell'entusiasmo – della *beat generation* e del successivo movimento *hippy* – per la *trance* e in generale per gli stati alterati di coscienza grazie al lavoro di Mircea Eliade *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* pubblicato nel 1950 e poi tradotto in inglese nel 1964 da Princeton University Press. 'Sciamano', secondo Beuys, sarebbe l'artista che si fa mediatore fra la società e la natura, fra la società e la sua coscienza critica.

In realtà il concetto di *comportamento* applicato all'arte basata sulla corporalità in azione (performance, happening) sembra riduttivo rispetto alle suggestioni dispiegate da quelle pratiche più in sintonia con l'approccio al corpo in movimento che in quegli anni Sessanta-Settanta si stava sviluppando negli studi sociologici e antropologici. Si stava infatti assistendo a un passaggio dallo studio del corpo statico (portatore di cultura) ad un nuovo interesse per il corpo dinamico, dunque ad un passaggio dal comportamento all'azione e all'agentività (*agency*) nell'ambito di una «seconda rivoluzione somatica» (Farnell, Varela, 2008) che segna la «differenza fra la *sensazione* del corpo (in movimento oppure no) e il *movimento* del corpo stesso» (Farnell, 2011, p. 151).

La storia del rapporto fra studi antropologici e pratiche del corpo, precedente all'arrivo dell'importante saggio di Thomas Csordas del 1990, ha visto negli anni Ottanta spiccare Michael Jackson, studioso formatosi sulle opere di Boas, Mauss e Bourdieu (cfr. Lock, 1993, p. 137). Nel corso di una ricerca in Sierra Leone, Jackson ha studiato alcune performance mimetiche (Jackson, 1983) delle donne kuranko, le quali mimavano le posture maschili come mezzo per comprendere cosa significhi essere uomo. Uno studio che ci riporta alla questione dei nessi fra osservazione e empatia e sulla necessità di indagare con più attenzione l'apporto della teoria dei neuroni specchio. Scrive Jackson a proposito

di una performer: «imitava i goffi movimenti di danza degli uomini, con un viso inespressivo, mentre le altre donne la circondavano, battendo le mani, cantando e ridendo» (Jackson, 1983, p. 331). Queste performance imitative fanno parte dei rituali di iniziazione femminile (*dimusu biriye*) e «comportano una ‘mimesi pratica’ in cui sono accorpati elementi provenienti da diversi ambiti, ma senza una sceneggiatura, suggerimenti, indicazioni, intenti consapevoli né emozioni. Nessun concetto di ‘duplicazione’ può spiegare la naturalezza con cui appaiono gli elementi mimetici. Le donne che eseguono le performance non osservano, come potrebbe sembrare, i comportamenti degli uomini in modo frammentario mettendo auto-consapevolmente queste osservazioni insieme in una ‘messa in scena’; piuttosto questo comportamento è generato da un innato e incorporato principio che richiede soltanto un ambiente modificato per far ‘prendere fuoco’ ed entrare nel gioco. Questo principio innato è, ovviamente, la capacità mimetica stessa, anche se, come abbiamo visto, è sempre un ambiente di pratiche culturali che la fornisce con la sua specifica espressione» (*Idem*, p. 335-336)

Secondo Margaret Lock, fino agli anni Settanta gli studi sul corpo sono stati connotati da un approccio strutturalista e semiotico – e la semiotica, è noto, in quegli anni era prevalentemente strutturalista – con la tendenza a leggere il corpo come un testo codificato da una *langue* culturale. Inoltre il corpo era considerato come un codice secondario rispetto alla lingua, per la quale esso era di supporto e di rafforzamento ad un significato logocentrato. Il linguaggio del corpo doveva essere comunque tradotto in parole e questo è indicativo della supremazia culturale del linguaggio e della scrittura; ma soprattutto, come lo stesso Bourdieu aveva fatto notare, una operazione rischiosa per la difficoltà che hanno le parole di parlare del corpo.

Dalla fine degli anni Ottanta si apre una fase di interesse per i concetti di persona e di Sé, e per il ruolo che svolgono nella relazione fra individuo e società. È in questa fase che il corpo e la persona, separati nell’opera di Mauss, si ricongiungono in riflessioni che ora non possono prescindere dalla teoria dell’*habitus*, dall’*agency*, dal Sé individuale e dai correlati concetti locali di persona. Ma è già a partire dagli anni Settanta del secolo scorso che l’antropologia riconquista alcuni oggetti che fino a quel momento ricadevano sotto il dominio della psicologia e della biologia. È il caso delle emozioni, che in un primo momento vengono studiate indagandone le modalità di costruzione nei discorsi

sociali locali e successivamente, riconoscendo nella teoria delle emozioni come costruzioni culturali un logocentrismo che di fatto trascura il lavoro del corpo nell'espressione e nell'apprendimento delle emozioni, alcuni autori recuperano la dimensione corporale delle emozioni (cfr. Lyon, 1995) ed emerge la necessità di fare dell'*empatia* la chiave d'entrata nei mondi emozionali. A questo proposito va ricordata l'esperienza di Renato Rosaldo, «le cui pagine sulla comprensione intuitiva o empatica della rabbia causata dal dolore presso i cacciatori di teste Ilongot delle Filippine, avvenuta in seguito all'improvvisa scomparsa della moglie Michelle, sono diventate celebri» (Pussetti, 2010, p. 175).

Nel 1990 appare il fondativo saggio di Thomas Csordas sull'incorporazione (*embodiment*) come paradigma per l'antropologia. Si tratta di una teoria che è diventata una pietra miliare nella storia degli studi antropologici. Nelle prime righe del saggio Csordas afferma che il suo approccio parte dal postulato che: «il corpo non è un oggetto da studiare in relazione alla cultura, ma deve essere considerato il soggetto della cultura o, in altre parole, la base esistenziale della cultura». Per arrivare a questo tipo di conclusione, prima di soffermarsi sullo studio di un caso etnografico – i rituali terapeutici di una comunità nordamericana di pentecostali – Csordas enuncia i suoi riferimenti teorici, partendo da Hallowel (1955) nel quale riconosce due principali questioni, quella della percezione e quella pratica; con la prima il Sé si definisce come auto-consapevolezza e riconoscendosi come oggetto fra oggetti apre la strada alla critica della distinzione fra soggetto e oggetto nei processi cognitivi (Csordas, 1990, p. 6). Ma sebbene Hallowel, scrive Csordas, «abbia esplicitamente riconosciuto il Sé come una auto-oggettivazione e il prodotto di un atteggiamento riflessivo [...] abbassa la sua analisi ad un livello in cui il Sé è già oggettivato. Una descrizione pienamente fenomenologica riconoscerebbe che sebbene siamo capaci di diventare oggetti a noi stessi, nella vita quotidiana questo avviene raramente. Una tale descrizione potrebbe fare il passo decisivo cominciando con l'esperienza preoggettiva e preriflessiva del corpo, mostrando che il processo di auto-oggettivazione è già culturale prima della distinzione analitica fra soggetto e oggetto. Hallowel non è andato oltre il convenzionale concetto antropologico che il Sé si costituisce nell'ontogenetico processo di socializzazione, senza prendere atto della costante ricostruzione del Sé, includendo le potenzialità non solo per il mutamento creativo in alcune società, ma per i diversi gradi di auto-oggettivazione

presenti nelle culture» (*Ibidem*). La seconda questione posta da Hallowel è quella della pratica. Prendendo in prestito il termine dalla *Gestaltpsychologie* di Koffka, Hallowel parla di ‘ambiente comportamentale’ (*behavioral environment*) – che può essere visto come il contesto nel quale si svolgono le pratiche – dove sono inclusi «non soltanto gli oggetti naturali, ma anche ‘oggetti culturalmente reificati’, specialmente gli esseri soprannaturali e le pratiche ad essi associate. Il concetto, quindi, fa molto di più che semplicemente collocare l’individuo nella cultura, collegando il comportamento al mondo oggettivo, ma anche i processi percettivi ai vincoli sociali e ai significati culturali. Quindi il centro della formulazione di Hallowel era l’*orientamento* in relazione al Sé, agli oggetti, allo spazio e al tempo, alle motivazioni e alle norme. È in questo senso che il termine *pratica* risulta pertinente per descrivere il pensiero di Hallowel [...] Il concetto di ambiente comportamentale è un composto terminologico che sta per il contesto in cui si svolge una pratica e da qui va considerato come una pietra miliare teoretica tra comportamento e pratica. Ciò è di particolare rilevanza per il presente argomento perché, come vedremo, una teoria della pratica può essere meglio radicata nel corpo socialmente informato» (*Idem*, p. 6-7).

Ma per Csordas i due principali punti di riferimento teorico sono Merleau-Ponty, che aveva elaborato l’incorporazione nella sua riflessione sulla percezione, e Pierre Bourdieu. «La problematica di entrambi i teorici è formulata nei termini di fastidiose dicotomie. Per Merleau-Ponty la principale dicotomia nel campo della percezione è quella di soggetto-oggetto, mentre per Bourdieu nel dominio della pratica è struttura-pratica. Entrambi non tentano di mediare queste dicotomie, ma di farle crollare, e l’incorporazione è il principio metodologico invocato da entrambi. La rottura delle dicotomie nell’incorporazione richiede che il corpo come figura metodologica debba essere esso stesso non dualistico, in altre parole, non distinto da o in interazione con la mente come principio opposto. Quindi, per Merleau-Ponty il corpo è una ‘configurazione in relazione con il mondo’ e la coscienza è il corpo che proietta se stesso nel mondo; per Bourdieu il corpo socialmente informato è il ‘principio che genera e unifica tutte le pratiche’ e la coscienza è una forma di calcolo strategico fuso in un sistema di potenzialità oggettive. Io elaborerò brevemente questi punti di vista così come sintetizzati nel concetto di *preoggettività* di Merleau-Ponty e di *habitus* di Bourdieu» (*Idem*, p. 8).

Secondo Merleau-Ponty, come ricorda Csordas, non ci sono oggetti percepiti e soggetti che percepiscono, siamo semplicemente insieme nel mondo, e questo era già stato intuito da Hallowel quando dichiarava che l'autocoscienza del Sé è percepirsi oggetto fra oggetti. Come scrive Merleau-Ponty: «il mio movimento è il seguito naturale e la maturazione di una visione. Io dico che una cosa è mutata, ma il mio corpo si muove... visibile e mobile il mio corpo è nel numero delle cose, è una di esse, è preso nel tessuto del mondo e la sua coesione è quella di una cosa. Ma poiché esso vede e si muove, tiene le cose in un cerchio intorno a sé, esse sono incrostate nella sua carne, fanno parte della sua definizione piena e il mondo è fatto della stessa stoffa del corpo» (Merleau-Ponty, 1989, p. 19).

Allora la distinzione soggetto-oggetto è soltanto un prodotto dell'analisi e gli oggetti sono il risultato della percezione «piuttosto che essere già empiricamente dati alla percezione» (Csordas, 1990, p. 9). Poiché dunque gli oggetti si formano “nel corpo”, con la percezione, allora Merleau-Ponty propone il concetto di *preoggettivo*, la “zona” in cui la cultura informa ed è formata allo stesso tempo, e «si può obiettare che il concetto di preoggettivo implica che l'esistenza incorporata è all'esterno o precede la cultura» (Ibidem) ma solo se si dimentica che il corpo per Merleau-Ponty è «una certa configurazione in relazione al mondo» oppure «un generale potere di abitare tutti gli ambienti che il mondo contiene» e con le parole del filosofo francese: «la coscienza proietta se stessa in un mondo fisico e possiede un corpo, come se proiettasse se stesso dentro un mondo culturale e avesse le sue abitudini: poiché non può esserci coscienza senza dare importanza né al passato assoluto della natura né al proprio personale passato, e poiché qualsiasi forma di esperienza vissuta tende verso certe generalizzazioni sia sulle nostre abitudini che sulle nostre funzioni corporali» (Merleau-Ponty, 2003, p. 421). E ancora il filosofo scrive: «è tanto falso collocare noi stessi nella società come se fossimo un oggetto fra altri, quanto collocare la società in noi stessi come un oggetto del pensiero, e in entrambi i casi l'errore sta nel trattare il sociale come un oggetto. Dobbiamo ritornare al sociale con cui siamo in contatto attraverso il semplice fatto di esistere, e che portiamo [conteniamo dentro di noi] inseparabilmente con noi prima di qualsiasi oggettivazione» (Ibidem).

Alla fine Csordas osserva che *preoggettivo* non significa assolutamente *preculturale*, ma *preastratto*, precede cioè la formulazione di concetti astratti basati sulla percezione (*Idem*, p. 10).

Il secondo riferimento teorico è il concetto di *habitus* di Pierre Bourdieu, «principio che genera e unifica tutte le pratiche, il sistema di strutture cognitive e valutative inseparabili che organizza la visione del mondo in armonia con le strutture oggettive di un determinato stadio del mondo sociale: questo principio non è altro che il *corpo socialmente informato*, con i suoi gusti e disgusti, le sue compulsioni e repulsioni, in una parola con tutti i sensi, ciò per dire che non solo i tradizionali cinque sensi non sfuggono all'azione strutturante del determinismo sociale, ma anche il senso di necessità e il senso di dovere, il senso di direzione e il senso di realtà, il senso di equilibrio e il senso di bellezza, il senso comune e il senso del sacro, il senso tattico e il senso di responsabilità, il senso degli affari e il senso di proprietà, il senso dell'umorismo e il senso dell'assurdo, il senso morale e il senso pratico, e via dicendo» (1977, p. 124).

Un aspetto controverso è l'appropriatezza del caso etnografico utilizzato da Csordas – la glossolalia di una comunità religiosa pentecostale. Se per un verso l'esempio scelto potrebbe permettere di accusare Csordas di non essere riuscito a liberarsi del logocentrismo, perché al centro del caso vi sono performance verbali, dall'altro è anche vero che l'esempio della glossolalia è di estrema pertinenza perché consente di vedere il linguaggio proprio come una qualsiasi altra tecnica del corpo.

A partire dunque dalla postura teorica proposta da Csordas possiamo guardare le pratiche come processi di costruzione simultanea del Sé degli attori e del significato di quelle pratiche; possiamo osservarle come produzioni del corpo, ma anche come prodotti storici nei quali il corpo, esso stesso prodotto storico, è stato determinato; possiamo inoltre analizzare le modalità di oggettivazione dell'esperienza, per esempio in relazione alla malattia e ai concetti salute e guarigione che, come scrive Pizza (2005), sono forme di conoscenza incorporate.

Il concetto di incorporazione spazza via una volta per tutte la dicotomia corpo-mente, spostando innanzitutto l'attenzione degli studiosi dal corpo come oggetto di indagine costruito culturalmente al processo – l'incorporazione – di cui il corpo è sia strumento che obiettivo. Ciò non avviene sostituendo il corpo alla mente, ma riconoscendo la non-dualità della coppia mente-corpo che solo l'analisi può sezionare e distinguere;

ed insieme a questa viene smobilitato anche il dualismo uomo-ambiente, dove per ambiente si intende il contesto (il substrato, lo sfondo, e altri termini simili) nel quale un soggetto si “appoggia” per vivere, tende ad annullarsi. Sarebbe dunque sbagliato pensare che l’incorporazione riguardi il corpo, un tranello teso dal termine ‘corpo’ contenuto nel concetto; essa piuttosto concerne l’esperienza, il vissuto di una persona e i correlati processi cognitivi derivanti da quella esperienza. In questo senso Csordas precisa che «se l’incorporazione è una condizione esistenziale nella quale il corpo è la fonte soggettiva o il terreno intersoggettivo dell’esperienza, allora gli studi condotti sotto la rubrica dell’incorporazione non riguardano il corpo *per se*. Piuttosto riguardano la cultura e l’esperienza in quanto essi possono essere compresi dal punto di vista dell’essere-nel-mondo corporalmente [...] Questa distinzione [tra corpo e incorporazione] è precisamente analoga alla più familiare distinzione fra testo e testualità. Ricorda la distinzione di Barthes fra l’opera come oggetto materiale che occupa spazio in una libreria o su uno scaffale di biblioteca, e il testo come un campo metodologico indeterminato che esiste dentro un discorso ed esperito come attività e produzione [...] il corpo, allora, come entità biologica e materiale e l’incorporazione come un campo metodologico indeterminato definito dall’esperienza percettiva e attraverso la presenza e la partecipazione nel mondo» (Csordas, 1999, p. 143-145). L’incorporazione è la modalità attraverso cui la cultura agisce sugli individui ed è agita dagli individui. Studiare la cultura significa indagare e analizzare le modalità dell’incorporazione e dell’agentività, l’esperienza e la produzione di senso attraverso l’azione mente-corpo presente nelle pratiche in cui gli individui sono impegnati.

L’introduzione del concetto di incorporazione fra gli strumenti metodologici dell’antropologia ha prodotto conseguentemente una riflessione sul corpo dell’antropologo al lavoro sul terreno. L’osservazione ha perduto il suo significato legato all’esclusivo lavoro dell’occhio e dello sguardo per diventare una metonimia nella quale condensare il lavoro complesso dei sensi durante la ricerca sul campo. Cosa significa entrare e vivere nel campo? E, ancor prima, che cos’è il campo? Prima che cominciassimo a usare il concetto di incorporazione, il corpo non era che il riflesso di ciò che stava nella mente delle persona, e il “luogo di residenza” della cultura era la stessa mente. L’osservazione, fondata sul metodo positivista e sui criteri epistemologici delle scienze dure,

riguardava strettamente il lavoro dell'occhio, funzionale alla descrizione del comportamento. Questo primato della vista, e della visione, era stato accantonato dallo strutturalfunzionalismo e dallo strutturalismo, metodologie interessate al rilevamento delle strutture profonde (sociali e psichiche), invisibili all'occhio e descrivibili attraverso diagrammi di parentela – per quanto questi non rinuncino alla metafora visiva dell'albero (Bouquet, 1996) – e tabelle piuttosto che attraverso film e fotografie, strumenti notoriamente capaci di fissare la superficie visibile delle cose e dei fenomeni culturali.

Pur essendo ancora utile la riformulazione in chiave riflessiva proposta da Barbara Tedlock dell'osservazione partecipante in *osservazione della partecipazione*, il concetto di partecipazione, nella prospettiva dell'incorporazione e della pratica, assume ora un significato più corporalmente e sensorialmente pregnante. Un primo passo in questa direzione era stato fatto riconoscendo l'*empatia* come una chiave d'ingresso nel mondo emozionale degli altri, in grado di aprire anche strade d'accesso alla comprensione della corporalità degli altri, se non altro perché l'espressione delle emozioni avviene inequivocabilmente attraverso il corpo, la mimica facciale, la gestualità, il colorito della pelle, la postura, ecc.

Esempio paradigmatico di come l'empatia possa costituire uno strumento di comprensione dell'Altro è quello di Renato Rosaldo alla ricerca del significato della caccia alle teste praticata dagli Ilongot. «Il loro desiderio di cacciare [le teste] – scrive Rosaldo – non nasce da un cronico turbamento adolescenziale quanto piuttosto da sofferenze, acute ma intermittenti, causate da una perdita. Dopo la morte di qualcuno a cui sono molto legati, gli anziani spesso si autoinfliggono voti di astinenza che non abbandonano sino al giorno in cui partecipano con successo ad una battuta di caccia alle teste» (Rosaldo, 2001, p. 58). Soltanto con la morte accidentale della moglie Michelle, Renato Rosaldo riesce a comprendere il significato della caccia alle teste: «Se utilizzo la mia esperienza personale, lo faccio perché credo che attraverso di essa i lettori possano comprendere meglio la natura e l'intensità della rabbia presente nel dolore degli Ilongot rispetto a modalità compositive caratterizzate da un maggior distacco dall'oggetto di studio. E tuttavia rifarsi alla propria esperienza personale come categoria analitica significa correre facilmente il rischio di vedere rifiutate le proprie affermazioni

[...] Il mio stesso cordoglio e la riflessione sulla dolorosa privazione, la rabbia e la caccia alle teste degli ilongot che ne è seguita hanno sollevato problemi metodologici di carattere generale che coinvolgono l'antropologia e le scienze umane» (*Idem*, p. 49-50). Non c'è dubbio che, come osserva Rosaldo, eliminare le emozioni significa «distorcere le descrizioni» e rinunciare a informazioni fondamentali per capire i significati che i soggetti danno alle pratiche di cui sono protagonisti. La comprensione cui giunge l'etnografo non è desoggettivata, ma si rende possibile proprio attraverso la posizione determinata che occupa rispetto ai suoi interlocutori e in relazione alla ricerca che conduce. Rosaldo lo dichiara esplicitamente: «L'etnografo, in quanto soggetto dalla posizione determinata, riesce ad afferrare alcuni fenomeni meglio di altri. Lui o lei occupa una posizione o una collocazione strutturale che consente di osservare solo da una particolare angolazione: basti pensare ad esempio a come l'età, il genere, l'estraneità rispetto al gruppo studiato e il fatto di essere associato ad un regime neocoloniale possano influire su quel che l'etnografo apprende. Ma la nozione di posizione si riferisce anche al modo in cui le esperienze di vita possono inibire o favorire particolari forme di comprensione intuitiva. Nel caso di cui ho parlato, non v'era nulla nella mia personale esperienza che potesse farmi immaginare la rabbia nata da uno stato di lutto e privazione sino al 1981, anno della morte di Michelle Rosaldo» (*Idem*, p. 59).

Rosaldo introduce qui il concetto di *posizionamento* (*positionality*). Con esso si intende riconoscere all'antropologo una soggettività e una cultura che non possono essere messe da parte durante il lavoro sul campo; anzi, come abbiamo appena sottolineato, costituiscono piuttosto una risorsa per la comprensione dell'altro. Possiamo distinguere un posizionamento soggettivo, che riguarda le "impressioni" che l'etnografo suscita nei suoi interlocutori durante la ricerca sul campo, e un posizionamento oggettivo che l'antropologo porta con sé per la sua appartenenza a un genere, un colore della pelle, una cultura (Howard, 2006).

Allo stesso tempo, anche il posizionamento dell'informatore va considerato per comprendere il significato sociale delle esperienze che esso ci comunica; se esso sia maschio o femmina, bianco o nero, giovane o anziano, sposato o celibe, ecc. sono questioni che ci consentono di non guardare i significati come semplicemente determinati da un punto di vista personale, ma come significati probabilmente negoziati dall'appartenenza sociale e in generale del posizionamento dell'infor-

matore. Il posizionamento, dunque, è un elemento fondamentale per l'etnografia riflessiva.

Per capire quanto l'appartenenza di genere condizioni la ricerca e i suoi risultati, possiamo ricordare la differenza di risultati cui è pervenuta Annette Weiner rispetto a Malinowski durante la sua indagine sul *kula* basata su conversazioni con donne. È noto che Malinowski, interloquendo esclusivamente con informatori di sesso maschile, i quali scoraggiavano l'antropologo ad occuparsi delle "cose delle donne", produsse una interpretazione maschio-centrata del *kula*, nella quale dominavano i significati di prestigio e di onore trasmessi dai *kitomu* più preziosi ed ambiti. Quando, negli anni Settanta, Annette Weiner tornò sui luoghi della ricerca malinowskiana, ebbe l'opportunità, grazie alla sua appartenenza di genere, al suo specifico posizionamento, di ascoltare il punto di vista delle donne è di comprendere che il valore dei *kitomu* non proveniva tanto dalla qualità estetica della loro manifattura, ma dall'importanza dei sottoclan nei quali quegli oggetti erano stati realizzati e avevano circolato. Pertanto, considerando che a Kiriwina la discendenza è matrilineare, i *kitomu* assumono il loro valore in funzione delle donne, delle mogli e sorelle di quegli uomini che così orgogliosamente se li scambiano o prestano (Weiner, 1976).

Un esempio di pratica artistica che gioca palesemente con il posizionamento dell'autore, oltre che con le questioni relative all'osservazione partecipante, è il lavoro di Virginia Ryan, che dal 2001 al 2005 si fa fotografare in diverse situazioni durante la sua residenza ad Accra, nel Ghana, dove viveva come artista e membro di una missione diplomatica. Il primo elemento che salta agli occhi è la postura autoriflessiva dell'artista che consapevolmente si esibisce, attraverso una fotografia che qualcun altro le ha scattato, mentre si relaziona con i suoi soggetti africani giocando con il contrasto/differenza del bianco e del nero come per fare il verso alle fotografie di Malinowski autorevolmente in posa fra i trobriandesi. Virginia Ryan mette in mostra l'ineludibile diversità culturale che c'è fra lei e gli africani che posano nella fotografia – diversamente da Nikki S. Lee che sembra invece voler dimostrare la possibilità di praticare la perduzione estrema e l'*Einfühlen* (empatia, immedesimazione) fino a dissolvere il confine culturale, fino a perdere il Sé e diventare l'Altro.

Steven Feld, dialogando con Virginia Ryan, fa notare come il coinvolgimento di un antropologo nel suo lavoro (lo stesso Feld) sia un classico modo di far dialogare arte e antropologia. Feld e Ryan si incontrano in Ghana e tra il 2006 e il 2008 lavorano insieme a tre progetti: *Exposures*, *Castaways* e *Topographies of the Dark* che si concludono con esposizioni e pubblicazioni.



Virginia Ryan, Marigold Picture Studio, Accra.

«Ognuna delle immagini – scrive Feld – provoca immediati interrogativi su che cosa stia accadendo all'interno del riquadro, sia dal punto di vista sociale sia da quello visivo. Quali drammi sociali intorno a razza, a potere e a genere sono in mostra? Quelli su maschere, rito e cerimoniale? Quelli su ornamento del corpo, su abbigliamento e su apparenza? Sull'interazione sociale in pubblico? Su pelle, gesto e movimento? Allo stesso tempo, di quali drammi fotografici sono testimoni gli osservatori? Di immagini catturate senza che le persone ne fossero consapevoli? Di immagini più intenzionalmente costruite

ma fatte apparire spontanee? Quali complicità uniscono i soggetti ritratti e coloro che stanno dietro la macchina fotografica? Insomma, che tipo di messe in scena sono presentate in queste giustapposizioni fotografiche di Virginia Ryan con estranei e intimi, partecipanti inconsapevoli e collaboratori? Vederle permette di guardare attraverso la trasparenza della differenza razziale? Vederle ci fa sentire intrappolati o liberati dalle banalità della correttezza politica dell'umanesimo trasversale trascendentale?» (Feld, 2006, p. 63).

Nelle fotografie di Virginia Ryan si “discute” della «invisibilità della bianchezza», il bianco diventa visibile proprio accanto al nero dei corpi africani, facendo risuonare così nello osservatore occidentale, tutti quei significati “positivi” associati al bianco: colore del latte, dello sperma, della luce, degli angeli, ecc. «Le fotografie di Virginia Ryan assumono questi temi critici mostrando come la presa di coscienza artistica dell'essere bianco – letteralmente la sua ‘esposizione’ – può esser una valida risposta al privilegio dell'invisibilità [...] Ma è in *Exposures* che Ryan si impegna con più determinazione nell'estetica della visibilità, usando la sua stessa pelle come materiale artistico mediante il quale interrogarsi su come e su cosa significhi essere bianchi» (*Idem*, p. 70). Steven Feld riporta poi i commenti di Maurice Berger (2004) a Nikki S. Lee e Cindy Sherman, che farebbero, secondo Berger, un lavoro analogo a quello di Virginia Ryan. Scrive ancora Feld: «Il *modus operandi* di Lee consiste nell'infiltrarsi in comunità a lei estranee, appropriarsi del loro abbigliamento e dei loro codici visivo-gestuali, per poi posare di fronte alla propria macchina fotografica agendo come se fosse un loro membro riconosciuto. Del suo *The Yuppie Project* – fotografie di se stessa in posa come membro a pieno titolo della WASP (White Anglo-Saxon Protestants) di Wall Street formata da giovani operatori di borsa – Berger Scrive: ‘il mascherarsi secondo il modo di vestire, il trucco e il linguaggio del corpo di questa gente, l’“asianità” dell'artista e il suo sconforto viscerale, si possono leggere altrettanto distintamente quanto il loro esser bianchi’. Egli apprezza la *verve* politica e i significati estetici ‘dell'inquietante viaggio di Lee nel cuore del privilegio bianco, un mondo nel quale l'essere bianchi è strenuamente protetto, ma sempre felicemente e vantaggiosamente invisibile’. Berger apprezza anche il noto lavoro fotografico di Cindy Sherman e presenta *Bus Riders*, una serie di 15 fotografie



Cindy Sherman, *Bus riders*, 1976.<sup>10</sup>

in bianco e nero del 1976 che ritraggono l'artista vestita secondo le foggie dei passeggeri bianchi e neri degli autobus di Buffalo (Stato di New York). Berger vede questo progetto come 'uno dei primi esempi di arte concettuale che ha marcato l'essere bianchi come identità degna di essere esaminata'. L'apprezzato lavoro di Sherman è anch'esso basato sull'esplorazione artistica del travestirsi e dell'impersonare e, attraverso queste pratiche, esplora le categorie di razza, di genere, di classe, d'identità. L'artista esplora i confini e la vaghezza della persona, dell'individualità, dell'appartenenza sociale e di come gruppo. Analogamente a Lee il suo metodo è il mimetismo usando il corpo come una superficie da trasformare. Ella agisce in funzione della macchina fotografica, travestendosi per posare come se fosse una molteplicità di possibili persone, come dense incorporazioni di classe, di genere, di razza e di altri segni di identità» (Feld, 2006, p. 70-71).

Virigina Ryan, è totalmente estranea a questa estetica del mimetismo e del travestimento, del falso autentico; si colloca così com'è nella fotografia e osserva la sua diversità, «è la scoperta di essere estranei a se stessi usando la macchina fotografica per registrare, rivelare e stimolare una antropologia introspettiva del sé e della vita sociale. In maniera opposta all'antropologia "intrusiva" o "infiltrante" di Lee o

<sup>10</sup> Fonte: [http://www.anothermag.com/current/view/2451/Cindy\\_Sherman\\_Early\\_Works](http://www.anothermag.com/current/view/2451/Cindy_Sherman_Early_Works)

di Sherman, quella di Ryan è un'antropologia "intuitiva" che interroga le frontiere esotiche e strane della sua stessa pelle e delle proprie circostanze di vita, quest'ultime, in modo particolare, strutturate attorno a rituali diplomatici come le visite a scuole, a istituzioni culturali, a ospedali, in occasione di performance e di celebrazioni» (Feld, 2006, p. 71).

Ora, ripensare l'osservazione partecipante – e più in generale la formazione della conoscenza antropologica – alla luce degli insegnamenti di Merleau-Ponty, Bourdieu e Csordas, significa riconcepire il *fieldwork* come un sistema nel quale l'antropologo è immerso, coimplicato in relazioni di interdipendenza con altre persone e con l'ambiente circostante. *Sentire* il campo è la prima operazione di comprensione dell'Altro; il tempo e lo spazio sono le due dimensioni con le quali dobbiamo rapportarci e sintonizzarci. Sentire il tempo del luogo in cui abbiamo deciso di fare la ricerca significa imparare a leggere e rispettare il ritmo sociale e culturale della società (o semplicemente del luogo) in cui viviamo, ma soprattutto, le scansioni cronometriche della vita quotidiana, il tempo del cibo, del riposo e per il riposo, per lavorare e festeggiare, le durate dei movimenti del corpo, degli spostamenti da un punto a un altro. Imparare a camminare con l'andatura adatta a cogliere la trama temporale dei luoghi della ricerca, la materialità sensuale del tempo mondano di quello sacro, del giorno e della notte, il tempo per l'attesa e per la richiesta. Allo stesso tempo imparare a guardare, osservare, vedere – apprendendo i tabù e le regole cui è sottoposto lo sguardo –, a conoscere lo spazio ed i luoghi, a carpire la sensorialità dei materiali da costruzione e delle superfici su cui si posano i piedi e gli occhi, imparare ad ascoltare, a intervenire, ad usare l'udito per capire la profondità spaziale delle relazioni sociali. Ovviamente, questo 'training' cerca di appropriarsi del tempo e dello spazio locali, attraverso gesti e movimenti ripetuti, come percorrere diverse volte gli stessi camminamenti: muoversi significa coprire allo stesso tempo una distanza e un intervallo di tempo.

Lasciarsi possedere dal tempo e dallo spazio dei luoghi della ricerca, significherà saper collocare i corpi degli altri e le relazioni in cui sono imbricati all'interno di contesti direttamente esperiti attraverso un corpo sensibile ed empatico, e ovviamente posizionato. Il mutamento epistemologico prospettato per la nostra disciplina sembra ben suggerito dalle parole di Coffey nelle quali risuona l'idea dell'*emplace-*

*ment* più esplicitamente teorizzata da altri studiosi: «i nostri corpi ed i corpi degli altri sono centrali per la realizzazione pratica del lavoro sul campo. Noi collochiamo il nostro essere fisico insieme a quello degli altri con i quali negoziamo il contesto spaziale del campo. Coinvolgiamo noi stessi con il posizionamento, la visibilità e la rappresentazione del nostro stesso sé incorporato nel momento in cui intraprendiamo l'osservazione partecipante» (Coffey, 1999, p. 59). Sarah Pink osserva che il concetto di *emplacement* oltrepassa l'*embodiment* e anche il *positioned subject* di Renato Rosaldo, incluso in quello di *emplaced ethnographer* che Pink preferisce perché in esso si condensa la recente riflessione prodotta dalla svolta sensoriale.

Va a questo punto sottolineata una importante differenza tra *emplacement* e *positionality*. Il *soggetto posizionato* di Rosaldo è un soggetto che porta con sé le proprie marche culturali e biologiche, e per quanto queste possano essere utilizzate proficuamente per la ricerca sul campo si tratta comunque di tratti predefiniti che agiscono sul metodo inteso come approccio mentale, razionale all'oggetto di studio, come "prospettiva", "punto di vista", termini che rivelano una matrice oculocentrica e logocentrica. L'*emplacement*, invece, implicando tutta la riflessione condotta dalla svolta pratica e da quella ecologica, definisce una attività di inserimento nel luogo, di costruzione di relazioni con gli altri soggetti e l'ambiente. In ogni caso i due termini non si escludono: è evidente che l'etnografo alle prese con l'*emplacement* è anche un etnografo *posizionato*.

«Coffey ha osservato – scrive Pink – che la ricerca sul campo 'dipendeva dalle analisi del corpo e dal lavoro del corpo' e che, in quanto tale, deve essere situato 'lungo [ciò che a quel tempo era] il contemporaneo interesse degli studiosi interessati nel corpo e nella natura dell'incorporazione' (1999, p. 59). Nonostante queste discussioni sull'incorporazione dell'etnografo fossero pertinenti a quel tempo, le revisioni della nozione stessa di incorporazione – a giustificare la collocabilità del corpo che conosce tanto in un progresso biologico quanto come parte di un ambiente totale (materiale, sensoriale e altro) – suggeriscono di porre attenzione oltre i limiti di una relazione corpo-mente» (Pink, 2009, p. 25). David Howes, successivamente, ha precisato che «mentre il paradigma dell'*incorporazione* implica una integrazione di mente e corpo, l'emergente paradigma dell'[*emplacement*] suggerisce la relazione sensoriale di mente-corpo-ambiente. Questo ambiente è

sia sociale che fisico, come è ben illustrato dal complesso dei valori sociali e sensoriali contenuti nel sentirsi “a casa”. La controparte dell’[*emplacement*] è la dislocazione, il sentimento di chi si sente senza dimora, disconnesso da un ambiente sociale e fisico» (Howes, 2005, p. 7). Come osservato precedentemente, Pink nota che l’idea di *emplacement*, così come formulata da Howes, «oltrepassa quella di incorporazione. Qui io uso il termine [i>emplacement] per introdurre l’idea dell’‘etnografo posizionato’ in relazione alla teorie del luogo discusse più avanti in questo capitolo. Quindi, mentre Coffey ha argomentato a favore di una ‘etnografia incorporata’, qui io propongo una etnografia *emplaced* che si occupa della questione dell’esperienza descrivendo le relazioni tra corpi, menti e la materialità e sensorialità dell’ambiente. È ora frequentemente riconosciuto che è necessario indagare il posizionamento delle persone che partecipano alle nostre ricerche etnografiche. Ugualmente importante è, per gli etnografi, riconoscere il loro stesso posizionamento come individui e come parti di specifici contesti di ricerca. L’esperienza, la conoscenza e il corpo [i>emplaced] sono quindi centrali per l’idea di una etnografia sensoriale. La pratica etnografica comporta il nostro coinvolgimento multisensoriale incorporato con gli altri (forse attraverso la partecipazione alle attività oppure esplorando in parte verbalmente la loro comprensione) e con il loro ambiente sociale, materiale, discorsivo e sensoriale. Ciò ci richiede anche di riflettere su questi coinvolgimenti, per concettualizzare teoricamente i loro significati e per cercare modi di comunicare agli altri le connessioni fra i significati intellettuali e esperienziali» (Pink, 2009, p. 25-26).

L’*emplacement* ci appare come la prima fase della ricerca sul campo, vicina in parte a quella fase pre-oggettiva di cui parla Merleau-Ponty, in continuità fenomenologica con l’attività perduttiva che Piasere descrive in *L’etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia* (2002). Qui Piasere propone, facendo sua la riflessione di altri studiosi come Georges Devereux e Olivier de Sardan, il concetto di *perduzione*: «un’acquisizione conscia o inconscia di schemi cognitivo-esperienziali che entrano in risonanza con schemi precedentemente già interiorizzati, acquisizione che avviene per accumuli, sovrapposizioni, combinazioni, salti ed esplosioni, tramite un’interazione continuata, ossia tramite una co-esperienza prolungata in cui i processi di attenzione fluttuante e di empatia, di abduzione e di mimesi svolgono un ruolo fondamentale [...]

[la perduzione rimanda a] un ‘capire attraverso una frequentazione’ [...] Nel neologismo, la particella *per-* vuole rifarsi al concetto composito di trasversalità lenta proposta da Remotti (1990, p. 168-174). L’etnografia è una curvatura dell’esperienza (un viaggio, direbbe Remotti) ma, per cogliere (= interiorizzare) il significato altrui ‘si concentra nelle soste, negli angoli di mondo’. Dal lato dell’“attraversamento” c’è il fatto che c’è qualcosa da frequentare costruito dal senso di sradicamento dovuto al cambiamento di *cliques*,<sup>11</sup> come vedremo, ma anche qualche cosa che si acquisisce ‘scorazzando’ fra la gente; dal lato della ‘lentezza’ vi sono le modalità dell’acquisizione inconscia, del perdurare attraverso imitazioni e ripetizioni, del lasciar ‘macerare’ acquisizioni che non avvengono tramite semplici concatenazioni lineari, ma con procedimenti complessi che coinvolgono tutto il corpo-Io del ricercatore, che i riduzionismi grafici (lo scrivere) o orali (il dialogare) castigano e sottostimano. Nella trasversalità come ideazione di connessioni interculturali’ (Remotti, 1990, p. 169) si pone quella disposizione analogica che è costitutiva e, se ben controllata, altamente creativa. La particella *per-* vorrebbe rimandare a tutti questi aspetti e ad altri, che sono altrettante difficoltà dell’apprendimento per curvatura della propria esperienza» (Piasere, 2002, p. 56-57).

Non in ultimo, il concetto di *emplacement* si fa carico anche della più recente elaborazione teorica sui luoghi, nella quale vengono assunti i nuovi punti di vista che fanno del luogo un ambiente intersensoriale, fruibile attraverso il movimento, il camminare<sup>12</sup> e altre pratiche in cui il corpo è coinvolto integralmente per dare senso ai luoghi. Da questa prospettiva, che vede i luoghi e il concetto di luogo al centro di una immaginativa e interessante elaborazione teorica riguardante le pratiche connesse all’uso dello spazio e dei luoghi – pratiche di appartenenza, produzione di località e “consumo” dei luoghi in generale – Kirsten Hastrup ha ritenuto di individuare una *svolta topografica* nell’antropologia, nella quale confluiscono le idee di Merleau-Ponty, Csordas e Ingold, che tratta il rapporto delle persone con i luoghi, prendendo in considerazione «i movimenti degli attori sociali e i percorsi che essi

<sup>11</sup> Le *cliques* sono le zone di un network sociale in cui gli individui sviluppano il massimo numero di connessioni con altri individui. Far parte di una *clique*, è traducibile con far parte di in certo giro. Gli antropologi, di solito, si trovano a fare ricerca in queste *cliques* e rischiano di estendere la cultura di quelle *cliques* a tutta una società.

<sup>12</sup> Sul camminare come pratica artistica, si veda Careri (2006) e Bargna (2011, p. 94-95).

tracciano orientandosi nello spazio [*way-finding*].<sup>13</sup> La concretezza e la materialità della topografia quindi si oppone alla mappa astratta (il territorio rappresentato) ed è fortemente connessa all'esperienza e alla padronanza pratica dell'ambiente (Ingold, 2000, p. 239)». Altrove Hastrup fa riferimento a topografie emozionali in cui persone e luoghi si inscrivono e si connettono attraverso emozioni e sensazioni – incluso il rapporto fra l'antropologo e il suo terreno di ricerca – prodotte attraverso il *movimento* dei corpi, configurando il «senso dei luoghi» e particolari «poetiche dello spazio» (Hastrup, 2010). L'antropologa danese utilizza anche il concetto di *refrain* – con il quale Deleuze e Guattari definiscono «qualsiasi aggregato di materie dell'espressione che disegnano un territorio e si sviluppa in motivi territoriali e paesaggi» (Deleuze, Guattari, 2004, p. 356) – precisando che «la nozione deriva da assemblaggi dove il suono è predominante, come il canto degli uccelli o il suono delle campane o la voce che proviene dai minareti in determinate ore del giorno, tuttavia i refrains possono essere anche ottici, gestuali, architettonici e soprattutto essere combinazioni fra essi» (2010, p. 208). Hastrup, da parte sua, utilizza la nozione di *refrain* integrandola, opportunamente, con le attività umane sostenendo che il *refrain* «assembla poetiche dello spazio e cronotopi di vita in punti nodali di esperienza sensoriale» (*Ibidem*).

Come il lettore avrà notato, le conseguenze delle teorie di Bourdieu, ma soprattutto di Merleau-Ponty, hanno prodotto nelle recenti teorie antropologiche un effetto a cascata. Tutte le teorizzazioni sulla relazione luogo-mente-corpo mostrano richiami diretti alla fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty, come la nozione di *entanglement* proposta da Tim Ingold (2008), che oltre al filosofo francese rinvia al rapporto di *coimplicazione* presente anche nella teoria dell'*enazione* proposta da Francisco Varela (1991). Che cosa intende Tim Ingold con *entanglement*, un termine che può essere tradotto con 'intreccio', 'groviglio' o 'co-implicazione'? Ingold fonda la sua idea di *entanglement* sulla nozione ecologica di *affordance* dello psicologo Gibson, con la quale questi intende le proprietà di un ambiente, degli oggetti e dei soggetti in esso presenti, capaci di indurre determinate azioni e interazioni:

<sup>13</sup> Sul concetto di way-finding si veda l'intervista di Linda Melzani a Salvatore Zingale disponibile in rete e scaricabile all'indirizzo web <http://www.salvatorezingale.it/download/ZINGALE-Wayfinding-e-cognizione-spaziale.pdf>

da qui l'idea di un ambiente strutturato, in cui gli atti percettivi e cognitivi dei soggetti sono integrati nelle *affordance* dell'ambiente in cui avvengono. Una superficie piana, osserva Gibson, «*affords supports*» (1979, p. 127), si propone come supporto per qualcosa che può esservi appoggiato; il manico di un martello, potremmo aggiungere, suggerisce di essere impugnato, ecc. «Un *affordance*, – scrive Gibson – si muove in due direzioni, verso l'ambiente e verso l'osservatore, e questi specificano l'*affordance*. Ma questo non implica che alla fine ci sono due domini separati, la coscienza e la sostanza. Questo ci dice solo che l'informazione per specificare le utilità dell'ambiente è accompagnata dall'informazione per specificare l'osservatore stesso, il suo corpo, gambe, mani e bocca. Questo è solo per sottolineare ancora che l'esterocezione è accompagnata dalla propriocezione – che percepire il mondo significa copercepire se stessi, Ciò è totalmente incompatibile con qualsiasi forma di dualismo, sia con il dualismo mente-sostanza che con quello mente-corpo. La consapevolezza del mondo e delle relazioni ad esso complementari non sono separabili [...] Una *affordance*, non è né una proprietà oggettiva né soggettiva; oppure è entrambe, se così si può dire. Una *affordance* attraversa la dicotomia soggettivo-oggettivo e ci aiuta a comprendere la sua inadeguatezza. È allo stesso tempo un fatto che riguarda sia dell'ambiente e un fatto del comportamento; è insieme fisica e psichica, e anche né l'una né l'altra» (Gibson, 1979, p. 127).

Più avanti Gibson sostiene che «il comportamento degli osservatori dipende dalla loro percezione dell'ambiente, sicuramente abbastanza, ma questo non significa che il loro comportamento dipende da un cosiddetto ambiente privato o soggettivo o conscio. Un organismo dipende dal suo ambiente per la sua vita, ma l'ambiente non dipende dall'organismo per la sua esistenza» (129). Mi sembra che si possa rilevare come sebbene Gibson insista continuamente sulla natura non dualistica della sua proposta, rimanga sempre, alla fine, legato all'idea di una realtà data che condiziona la performance dei soggetti che interagiscono nell'ambiente. È il soggetto che deve sintonizzarsi con l'ambiente – Gibson aveva in precedenza proposto il concetto di *attunement* (sintonizzazione) alle costrizioni di un ambiente. Ora, sebbene sembri evidente che si insinua un certo determinismo dell'ambiente, caritatevolmente qualcuno osserva che le *affordances* suggeriscono azioni che *possono* essere compiute, ma che non devono necessariamente essere compiute. Scrive infatti Greeno: «Mi sembra chiaro che

l'intenzione di Gibson era che l'*affordance* è una proprietà di qualsiasi cosa con cui interagisce una persona, ma per appartenere alla categoria di proprietà che definiamo *affordances*, ci deve essere una proprietà che interagisce con la proprietà di un agente in modo tale che una attività possa essere supportata. Le *affordances* sono, da questo punto di vista, precondizioni di attività, come io credo sia stato chiarito quando esse vengono trattate come condizioni che costringono ad agire in un certo modo. La presenza in una situazione di un sistema che fornisce una *affordance* per qualche tipo di attività non implica che quella attività debba necessariamente accadere, sebbene ciò contribuisca alla possibilità di quella attività» (Greeno, 1994, p. 340, i termini in corsivo sono stati lasciati nella lingua originale).

In questo senso la creatività di un soggetto, che interviene in un ambiente per compiere azioni inattese, si può esprimere proprio in contrapposizione alle *affordances* di quell'ambiente. Le *affordances* sono caratteristiche oggettive o definibili in funzione di un oggetto che interagisce con quell'ambiente? Le *affordances*, ci spiega Harry Heft «sono proprietà dell'ambiente colte con riferimento a un individuo. Come tali sono qualità sia oggettive che soggettive. Sono 'oggettive' nel senso che sono 'fatti dell'ambiente'; ciò che costituisce, per esempio, una sedia, dipende dalle caratteristiche fisiche dell'oggetto. Comunque, le *affordances* differiscono dallo stretto significato di una proprietà oggettiva in quanto non sono specificabili indipendentemente da un individuo, come sono le proprietà fisiche come massa ed estensione. Poiché le *affordances* implicano un particolare percettore, come per esempio le sue rilevanti caratteristiche che cambiano a seconda delle dimensioni del corpo, possono essere considerate come aventi delle caratteristiche soggettive. Tuttavia le *affordances* non sono soggettive nel senso che risiedono nella mente [...] esse sono fatti ecologici» (Heft, 1994, p. 3), non sono dualistiche ma *relazionali*, esistono solo in relazione con un soggetto che le usa. La teoria sembra rompere definitivamente i dualismi cartesiani e cognitivisti e il commento di Philippe Descola è improntato a una manifesta approvazione, anche se alla fine l'antropologo francese individua un nuovo dualismo fondato sul criterio di una fisicità posseduta o mancante.<sup>14</sup>

14 Philippe Descola, nel suo ultimo libro, ha così commentato il contributo di Gibson: «Addio interiorità misteriosa! Abolite le severe distinzioni fra animali umani e non umani! Sparita la divisione strutturale fra un dispositivo sensomotorio e un am-

Tim Ingold sembra andare oltre il concetto di *affordance*, rilevando che le relazioni in gioco in una azione o una situazione non si limitano a quelle fra individui e oggetti nel corso di una attività; sono coimplicati molti altri elementi – i fili del groviglio o dell'intreccio<sup>15</sup> – come

biente che lo circonda! Esistono solo delle regolarità ottiche in attesa di attualizzazione da parte di un recettore idoneo. Con la sua teoria ecologica della percezione Gibson offre una alternativa potente e coerente a questa forma di realismo cognitivo che costituisce da secoli il regime epistemologico pressoché indiscusso del naturalismo moderno. Invece di collocare un soggetto autonomo dotato di uno spirito capace di trattare informazioni sensoriali estratte da un mondo oggettivo attraverso rappresentazioni che combinano disposizioni innate e competenze culturalmente acquisite, Gibson invita a vedere nella conoscenza una educazione all'attenzione condotta da un organismo coinvolto quotidianamente nella realizzazione di compiti la cui buona riuscita richiede soltanto una attitudine continuamente arricchita a rilevare gli aspetti salienti del suo ambiente e ad adattarsi sempre meglio» (Descola, 2005, p. 261). Sebbene Descola ritenga che la teoria di Gibson non sia sufficientemente esplicativa delle modalità con cui la dimensione sociale e culturale interagisce con la percezione, ne riconosce il merito di «considerare in un modo differente la conoscenza della sociabilità umana; non più come una messa in forma dell'esperienza resa possibile dal filtraggio dei dati sensibili attraverso un sistema condiviso di rappresentazioni collettive, ma come uno stato preliminare a ogni oggettivazione culturale, fondato sul coinvolgimento pratico di corpi atti a rilevare le stesse *affordances* e che, di fatto, entrerebbero in risonanza in uno stesso ambiente» (*ibidem*). E tuttavia, secondo Descola, l'approccio di Gibson produrrebbe «una nuova esclusione, dal momento che esso riguarda solo una categoria di esistenti, quelli che hanno la buona fortuna di disporre di un corpo capace di percepire e spostarsi». Restano esclusi i computer e i robot perché, implicitamente, è nel corpo e non nel processo neuronale o elettronico che risiede la memoria dell'esperienza «nella quale consiste la soggettività» (*idem*, p. 262). L'interiorità che era stata eliminata dagli organismi complessi ricompare negli oggetti agenti come i computer, ma in questo perché la sua assenza diventa un criterio discriminante che, inconsapevolmente, esclude tali oggetti inanimati e tuttavia agenti ricostituendo il naturalismo: «dietro una continuità apparente delle fisicità (tra umani e animali) che non rompe più la discriminazione per mezzo di uno spirito ormai abolito, si nasconde in realtà una discontinuità nuova e contraddittoria delle interiorità, tra macchine che ne sono dotate perché l'artificio umano le ha volute così e degli animali umani e non umani che se ne dispensano di fatto per la loro vitalità intrinseca». Basta pensare all'animismo e alla credenza che determinati oggetti hanno un'anima, oppure a un computer che gioca a scacchi: quest'ultimo è escluso perché «la sua parodia di interiorità non è irrigata dalla vita, è al contrario la distinzione tra una fisicità oggettivata – una macchina – e una fisicità oggettivante – un corpo – che vengono in primo piano; vale a dire, per quanto ne dicano gli anti-cognitivist, una topografia a pena rimaneggiata della molto dualista distribuzione degli esistenti, fra soggetti e oggetti» (*idem*, p. 263-264).

<sup>15</sup> È difficile dire se l'*entanglement* sia comparabile a un groviglio oppure un intreccio. I due termini differiscono enormemente: il groviglio dà una idea di disordine, di mancanza di struttura, mentre l'intreccio rinvia a una struttura esteticamente orga-

le caratteristiche spaziali e sensoriali del luogo, le regole implicite ed esplicite che regolano l'utilizzo dello spazio, le relazioni di diverso tipo esistenti fra le altre persone presenti ed è per questo che sarebbe più opportuno parlare di *zone of entanglement*. Anche il termine *entanglement* è difficilmente traducibile in italiano, suonerebbe come groviglio, intreccio. Inoltre bisogna precisare, che non è l'organismo a essere imbricato in relazioni, «piuttosto ogni organismo – e dunque ogni cosa – è esso stesso un *entanglement*, un ordito di nodi che diventano fili e che collegandosi ad altri fili, in altri fasci, compongono l'intreccio» (Ingold, 2008, p. 1806).<sup>16</sup>

La conoscenza di questo *entanglement* non procede dalla mera osservazione, ma dalle relazioni e interazioni che si sviluppano fra l'antropologo e il luogo, fra presenze o tracce di persone, oggetti, storie, memorie, immaginari impliciti ed espliciti che possono emergere attraverso azioni dirette a raggiungere determinati obiettivi. Una performance, dunque, che si colloca nel contesto di una fenomenologia enattiva.

Scrivendo Francisco Varela: «Il riferimento per comprendere la percezione non è più un mondo preesistente e indipendente dal percettore, ma piuttosto la struttura sensomotoria dell'agente cognitivo. [...] È questa struttura, il modo in cui il percettore è incorporato, piuttosto che qualche mondo preesistente, che determina come il percettore può agire ed essere modulato dagli eventi ambientali. [...] La realtà non viene dedotta come un dato: dipende dal percettore, non perché il percettore la “costruisce” secondo la propria fantasia, ma perché ciò che viene considerato come mondo pertinente è inseparabile dalla struttura del percettore. [...] Quindi la percezione non è semplicemente inquadrata nel mondo circostante e da esso vincolata, ma contribuisce anche all'enazione di questo mondo circostante [...] Organismo e ambiente

nizzata, con una sua trama di relazioni fra le parti che la compongono (si pensi all'intreccio di un canestro di canne o giunchi). Io penso che all'inizio il sistema di relazioni in cui l'etnografo si trova coimplicato (il fieldwork) appaia più come un groviglio, nel quale dovrà districarsi per trovare i bandoli delle matasse per separare i fili e cogliere le relazioni in cui sono coinvolti; successivamente, forse, potrebbe arrivare a scoprire un intreccio. In ogni caso quest'ultimo termine rischia di trascinarsi dietro una idea preconcepita secondo la quale la cultura o la società sono insieme organizzati con una struttura di relazioni regolare individuabile con l'analisi. Viceversa il groviglio può rivelare, mano a mano che il processo di districamento avanza, nuclei autonomi di significati e relazioni, luoghi di senso, di appartenenze, di relazioni culturalmente intime.

<sup>16</sup> Sugli *entanglements* fra persone e oggetti in particolare, si veda Hodder, 2011.

sono legati insieme in una reciproca descrizione e selezione» (Varela, 1994, p. 151-152).

Nel 1997 trovai sostegno teorico nel concetto vareliano di *enazione*, che in quella fase storica degli studi antropologici, quando ancora la *svolta ecologica* non era stata ancora avviata, mi forniva il quadro epistemologico in cui collocare le interazioni fra i partecipanti ai rituali che in quel momento stavo studiando,<sup>17</sup> permettendomi di descrivere i significati del rituale nel contesto delle azioni, relazioni e interazioni messe in atto durante la performance, evitando applicazioni a priori di tipo funzionalista che spiegassero il rituale in relazione agli effetti di integrazione e conservazione sociale che esso poteva sembrar realizzare. Il rituale si mostrava come un «training interazionale identitario» (Marano, 1997, p. 194) nel quale i partecipanti mettono alla prova la propria e l'altrui identità – intesa anche come un complesso di abilità utili a gestire le relazioni e le azioni offerte dal contesto, dalla manipolazione del vino alla competizione – reagendo a quei *breakdown* che il rituale offre, in un contesto di ambiguità e incertezza, in «uno spazio esperienziale nel quale l'individuo può confermare, ridefinire, costruire e inventare una autorappresentazione della propria identità» (*Idem*, p. 195). Il rituale non veniva interpretato in funzione esclusiva delle sue regole in base alle quali definire il significato delle azioni dei partecipanti, ma come un *work in progress*, privo di effetti, funzioni e significati predefiniti, nel quale, usando i concetti che qui stiamo discutendo, i partecipanti procedono per continue ridefinizioni di sé e degli altri in relazione agli oggetti e ai soggetti presenti nell'ambiente in cui si muovono; una idea del rituale che per quanto riguarda l'enfasi sulla processualità della performance messa in atto risultava molto vicina alla nozione di *ritualizzazione* di Catherine Bell (1992)<sup>18</sup> e, per l'idea di trai-

<sup>17</sup> Mi riferisco ai riti della *guglia* (Marano, 1997) sono una classe di cerimoniali della vigilia, localizzati in alcune precise aree della Basilicata e del Vallo di Diano nel salernitano (ai confini con la Basilicata), caratterizzati dalla presenza di falò e di corteo processionale con un simulacro del santo o della madonna festeggiati. In particolare, i riti della guglia di Anzi e Pignola nel potentino, prevedono le danze con il simulacro, l'attraversamento del fuoco e una competizione con i gestori dei falò che avviene sotto gli effetti del vino consumato in grandi quantità nel corso della serata.

<sup>18</sup> Catherine Bell (1992), parla della *ritualizzazione* come del processo attraverso il quale i partecipanti costruiscono il senso del rituale passo dopo passo; è un concetto che prende le distanze da quelle teorie che interpretano il rituale come un luogo in cui significati predeterminati vengono “consumati” dai partecipanti.

ning, di arena di apprendimento e rappresentazione di abilità relazionali, alla teoria del rituale come *realtà virtuale* di Bruce Kapferer (1997).<sup>19</sup>

Non c'è dubbio che, come scrivono Clemente e Sobrero, «la mobilità, sia quella reale degli uomini e delle donne, sia quella virtuale delle idee e delle immagini, mette in crisi concetti forti e unitari che fino a tempi recenti hanno indirizzato la ricerca» (Clemente, Sobrero, 1998, p. 1). Il movimento riguarda due aspetti della descrizione etnografica: 1) il rapporto fra gli oggetti sociali studiati dal ricercatore, che sono sempre più pensati come flessibili, attraversabili, situazionalmente definibili e in definitiva mobili; 2) la fenomenologia della percezione dei soggetti (il ricercatore, il nativo) nell'ambiente nel quale sono collocati e interagiscono. La dinamica delle identità ruota intorno al Sé, il principio organizzatore delle esperienze vissute da un individuo – esperienze oggettivate nelle narrazioni prodotte da un individuo. Un esempio di come il corpo sia percepito in funzione del concetto di persona e di Sé è quello della *dividualità* studiato in India da Mariott e Inden (1977) e poi in Melanesia da Marilyn Strathern (1988). Nell'indagine di Strathern, i Melanesiani vengono descritti come *dividui* in contrasto con la concezione occidentale di *individuo*: «piuttosto che essere visti come entità uniche, le persone melanesiane sono sia dividualmente che individualmente concepite. Le persone sono molto spesso costruite come il luogo composito e plurale delle relazioni che esse producono» (Strathern, 1988, p. 13). Pertanto le persone sono essenzialmente dividue e solo quando stringono relazioni – come nel matrimonio – si completano e diventano individui. Esse sono sempre parti di qualcosa, di un clan, di una famiglia; nella loro identità intervengono gli altri, vi sono “pezzi” di altre persone. Per fare un esempio, quando un uomo dona un maiale, sta donando temporaneamente una parte di sé ad un altro uomo, *temporaneamente* perché egli è solo una parte di un clan, di un gruppo più ampio. È solo nell'atto del dare e nell'atto del ricevere che, temporaneamente, essi sono individui; subito dopo tornano ad essere dividui, e il debito di chi ha ricevuto

<sup>19</sup> Basandosi sugli apporti teorici di Victor Turner, forse il primo ad analizzare il rituale come processo, Kapferer osserva che le dinamiche interne del rituale sono orientate a creare, generare e produrre effetti. Quindi concepisce il rituale come una *pratica generativa* capace di creare uno spazio aperto alla *virtualità* (nei termini di Gilles Deleuze), uno spazio fantasmagorico (1997, p. 47) capace di trasformare le esistenze attraverso il potenziamento delle loro abilità e potenzialità.

è un debito verso il gruppo cui appartiene il donatore. Insomma, l'identità è un processo perennemente incompleto di autorappresentazione, continuamente soggetto ad aggiustamenti e manipolazioni in relazione agli altri: è il movimento a definire l'identità di una persona e di un ambiente; movimento inteso sia come mobilità degli oggetti prodotta dagli scambi in cui sono inseriti, sia come transitare della persona attraverso diversi contesti sociali. L'antropologia stessa è sempre stata una forma di movimento, tra culture, tra luoghi, tra punti di vista (Rapport, 1997, p. 79). Anche le pratiche dell'ordinare e del disordinare, quest'ultima poco visibile e letta in una accezione negativa come assenza di ordine, possono essere reinterpretate come modalità di appaesamento. Lo ricorda Carla Pasquinelli quando rievoca de Martino il quale, citando un passo di Heidegger, parla dell'ordinare come forma di appaesamento. È vero, come scrive Pasquinelli, che «riordinare la propria casa è infatti la maniera in cui il soggetto si radica nel mondo – lo abita – e in qualche misura lo fonda, riassorbendolo all'interno di un progetto valorizzante che lo riscatta dalla sua datità trasformandolo in un cosmo ordinato» (Pasquinelli, 2006, p. 63).

Ma l'approccio enattivo non mette forse fine ad ogni dialettica forzatamente risolta e fissata in una sintesi e ad ogni dicotomia? Allora, in questo caso, l'ordine è soltanto un contingente e provvisorio stato all'interno di un processo infinito di *emplacements*, per descrivere il quale i termini ordine e disordine, riordinare e disordinare non sono significativi. È piuttosto il "disordine" che non l'"ordine" a rappresentare meglio un determinato stato di *emplacement*, dal momento che le cose sono state toccate, spostate, usate per assegnare loro un significato e un ruolo all'interno di un processo intersensoriale di produzione di senso, mentre l'ordine è soltanto un azzeramento, il punto di partenza da cui muoversi per giungere a un nuovo stato di disordine. Mi è sembrato di cogliere questa dialogica fra ordine e disordine quando mi sono accorto che da diversi giorni il pavimento della stanza nella quale ora sto scrivendo era occupato da alcuni oggetti abbandonati a terra: negativi di foto in bianco e nero scattate da mio padre negli anni Cinquanta, una busta con alcuni contenitori in cartone per conservare negativi, un gruppo di disegni da me realizzati ai tempi della scuola elementare, in cima ai quali spicca la scena di un "beduino" impugnante un coltello, all'ombra di una palma, poco distante da un cammello, sotto un sole alto nel cielo, i cui raggi toccano l'orizzonte. In tutti que-

sti giorni – mentre scrivo le cose giacciono ancora lì – quegli oggetti stanno rappresentando punti di riferimento biografici, evidentemente rispondenti a qualche oscura necessità che non mi interessa decifrare, almeno per il momento. Guardo quelle cose con un senso di impotenza al pensiero di doverle sollevare e di trovare loro una collocazione che ora non riesco a immaginare. Quegli oggetti, in questo momento, sono le “scatole” in cui ho trovato posto, appaesato. Si potrà dire che questo è *un tipo* di ordine raggiunto in questa stanza, ma non è così; solo quella zona del pavimento ha trovato una provvisoria stabilità, ma l'intero luogo stanza è in perpetuo movimento; è il posto in cui io continuamente accado, gli oggetti accadono, tutto l'ambiente accade.

«Il mio movimento [...] – scrive Merleau-Ponty – è il seguito naturale e la maturazione di una visione. Io dico di una cosa che è mutata, ma il mio corpo, proprio esso, si muove, il mio movimento si distende. Non è nell'ignoranza di sé, non è cieco per se stesso, ragiona di un sé [...] Visibile e mobile, il mio corpo è nel numero delle cose, è una di esse, è preso nel tessuto del mondo e la sua coesione è quella di una cosa. Ma poiché esso vede e si muove, tiene le cose in cerchio intorno a sé, esse sono incrostate nella sua carne, fanno parte della sua definizione piena e il mondo è fatto della stoffa stessa del corpo (Merleau-Ponty, 1989, p. 19).

I più recenti tentativi di comprendere meglio le relazioni fra corpo, linguaggio e realtà, hanno sfoderato una serie di critiche che coinvolgono tutti gli autori fin qui menzionati come fra i capisaldi teorici degli ultimi trent'anni – Merleau-Ponty, Bourdieu, Csordas, Jackson – ritenendo di individuare evidenti punti deboli nelle loro teorie e di proporre nuove soluzioni. Il primo errore consisterebbe nel parcellizzare e dividere i campi d'azione e di significazione nella realtà fra corpo e linguaggio, pre-oggettivo e rappresentazionale, momenti diversi e complementari del processo di conoscenza e rappresentazione del mondo (Farnell, 2011, p. 150). A partire da questa critica, Farnell propone di superare le posizioni di Csordas e Jackson, definite come paradigma del «corpo esperienziale» (*experienced body*), con un approccio focalizzato sul «corpo in movimento» (*moving body*) e sintetizza il passaggio dalla prima alla seconda «rivoluzione somatica» in tre punti: «1) nella tradizionale teoria sociale dis-incorporata [*disembodied*] ci sono *discorsi sul corpo osservato* (rappresentazioni visive, scritture, conversazioni) da

un punto di vista oggettivista, intellettualista (le classiche antropologia evolucionista e funzionalista, psicoanalisi, teoria sociale durkheimiana); 2) Nella predominante discordante teoria sociale incorporata che comprende la prima rivoluzione sociale somatica ci sono *discorsi sul corpo esperito da un punto di vista soggettivista e vissuto* (per esempio il paradigma Csordas-Jackson); 3) Infine, nella teoria sociale dinamicamente incorporata ci sono *discorsi provenienti dal corpo in movimento* – un punto di vista coinvolto, agentista che costituisce una seconda rivoluzione somatica» (*idem*, p. 153-154). Brenda Farnell e Charles Varela propongono di considerare questi tre momenti teorici come altrettante possibili opzioni, «momenti *complementari* dell'interazione social-simbolica della vita quotidiana. Ognuno dei tre momenti può essere ora considerato come una opzione situata che le persone possono abbracciare in riferimento a se stessi o agli altri per come essi contestualmente si sentono, in accordo con i loro interessi ordinari o professionali. L'idea centrale è che *il modo in cui l'agentività umana funziona è nei termini di azioni [enactments]<sup>20</sup> significative di persone in movimento*» (*Idem*, p. 154). Analogamente, Maxine Sheets-Johnstone critica l'utilizzo superficiale della statica nozione di *embodiment*, utilizzata per tutte le occasioni e in tutte le salse, tanto da poter essere considerata una sorta di «cerotto lessicale che copre una ferita non ancora rimarginata di trecento e più anni. Nell'usare il termine, gli studiosi stanno ancora perpetuando una separazione che non è stata sanata e che non sarà mai sanata fino a quando ignorano le realtà della nostra animazione di base. L'animazione è la chiave per risolvere la fondamentale divisione che resta parte del loro pensiero. In realtà, non abbiamo esperienza di noi stessi o degli altri come *inscatolati* [packaged]. Sperimentiamo noi stessi prima di tutto come vivi, in movimento e mossi dal e nel mondo che ci circonda. Come quando siamo curiosi di esplorare una nuova idea o una nuova prospettiva e ci dirigiamo verso la possibile azione che abbiamo in mente» (Sheets-Johnstone, 2011, p. 119).

Forse il tentativo di Farnell e Varela di distaccarsi dai limiti del paradigma Csordas-Jackson non sembra perfettamente riuscito: se il

<sup>20</sup> Per la complessità semantica del termine, si è preferito lasciarlo in originale. Le traduzioni possibili ruotano intorno a concetti che riguardano l'azione e l'esperienza, la rappresentazione e l'empatia; per questo motivo si è adottato il termine 'azioni', neutro e suscettibile di ricevere disparate connotazioni, che vanno dalla rappresentazione alla performance, alla coimplicazione relazionale.

corpo è dinamicamente coinvolto nel movimento dell'azione contestualizzata, come può scegliere fra l'essere o il non essere coimplicato? Il corpo è *sempre* coimplicato. Come si fa ad adottare la posizione del punto 1) illudendosi di non essere in ogni caso agentivamente implicato in un'azione? Sarà certamente legittimo adottare una prospettiva *disembodied*, ma quale tipo di conoscenza densa e articolata, politicamente ed eticamente corretta, potrà produrre? La proposta teorica di Brenda Farnell e Charles Varela, dunque, al di là della eccessiva volontà di sgombrare il campo sul quale insediarsi dalle ambiguità delle precedenti teorie del corpo, ha il merito di valorizzare il movimento e la congiunta azione agentiva e relazionale per l'acquisizione dello know-how necessario a raggiungere determinati obiettivi. Una posizione che cerca di rendere coerente l'assunzione di un punto di vista come posizione integrata in un corpo in movimento, tale da non poter più lasciare immaginare – semmai ce ne fosse bisogno – la possibilità di disancorare la soggettività dall'ambiente in cui esercita il suo ontologico *esser-ci*, il corpo dalla mente, l'io dall'ambiente. Conseguenze che, come vedremo conducono a un ripensamento dell'osservazione (e dell'*observational cinema*) e all'immaginare una antropologia post-visualista.

Questa interrelazione fra corpo, visione, movimento e spazio permette di ridefinire i concetti di luogo e ambiente, ma prima, senza scalfinare minimamente la portata teorica, bisogna riconoscere un certo oculocentrismo (ed etnocentrismo) nella prospettiva di Merleau-Ponty, perché se la visione è il principale principio orientante-organizzatore, una debita importanza deve essere riconosciuta agli altri sensi che possono anche diventare principali se l'ambiente ne richiede l'attivazione in soccorso della vista – basti pensare alla centralità del *soundscape* e dell'udito per i kaluli della Nuova Guinea studiati da Steven Feld (1982).

L'ambiente non può essere più definito come ciò che circonda un individuo, un oggetto o un organismo (Ingold, 2008, p. 1797), né un luogo è uno spazio definito dalla presenza di determinati elementi e circoscrivibile in un perimetro. Se il luogo è una coimplicazione dinamica di persone, oggetti, organismi, che cos'è un luogo? O per dirla con Doreen Massey: «se tutte le cose sono in movimento, dove sono?» (Massey, 2005, p. 138). Come osserva Sarah Pink, sia Massey che Casey (1996) arrivano a definire, per vie diverse, il luogo come un *evento*, qualcosa che piuttosto che esistere, *accade* (Pink, 2009, p. 32). Casey invita a non

considerare «il luogo come qualcosa di semplicemente fisico. Un luogo non è un mero pezzo di terra, una brulla distesa, un sedentario gruppo di pietre. Che tipo di cosa è allora? La locuzione ‘cos’è’ – la domanda *ti esti* di Aristotele – combinata con ‘che tipo’ suggerisce che il luogo è qualcosa di particolare, qualche archetipo di Spazio. Ma qualsiasi cosa esso sia, non è il tipo di cosa che possa essere ricondotta a nozioni universali già date, come spazio e tempo, sostanza o causalità. Un certo luogo può non permettere, e sfidare, la sussunzione sotto determinate categorie. Invece, un luogo è qualcosa per cui continuamente dobbiamo scoprire o inventare nuove forme di comprensione, nuovi concetti intesi nel senso letterale di modi di ‘tenere insieme’. Un luogo è più un evento che una cosa assimilabile a categorie conosciute, e in quanto evento è unico, idiolocale. La sua peculiarità richiede non l’assunzione nel già noto [...] che conduce a predefiniti usi, proclamazioni e interpretazioni – ma la costituzione immaginativa di termini che rispettano la sua idiolocalità (in uno spettro che va dai toponimi a interi discorsi) [...] Piuttosto che essere un certo tipo di cosa – per esempio fisica, spirituale, culturale, spirituale, sociale – un determinato luogo assume le sue qualità dai suoi occupanti, tali qualità nella sua stessa costituzione e descrizione ed esprimendole quando occorre come un evento; i luoghi non soltanto *sono*, essi *accadono*» (Casey, 1996, p. 26-27).

Negli studi antropologici, il corpo è stato sovente pensato come una entità scomponibile, attraversabile, occupabile, fluido, divisibile, permeabile; gli oggetti sono stati pensati come dotati di anima – come lo *hau* del dono maori; agli animali sono stati attribuiti poteri soprannaturali. Queste concezioni dinamiche sono state giudicate irrazionaliste, oppure spiegate trasferendo sul piano delle attività del pensiero e della mente esperienze e concetti pienamente sentiti e incorporati. Lo *hau*, per esempio, che nella critica di Lévi-Strauss veniva bollato come teoria indigena, locale, falsa perché mascherante le ragioni profonde dello scambio. Come osserva Fabio Dei, «la critica strutturalista sembra non intendere una parte importante dell’argomentazione di Mauss. Per quest’ultimo, la “teoria” dello *hau* non è necessariamente la spiegazione dei principi della reciprocità; e non necessariamente enuncia una pura “credenza”. Fa invece riferimento a un aspetto costitutivo del significato delle pratiche del dono e dello scambio. “Nel diritto maori il vincolo giuridico, il vincolo attraverso le cose, è un legame di anime,

perché la cosa stessa ha un'anima, appartiene all'anima [...] Accettare qualcosa da qualcuno equivale ad accettare qualcosa della sua essenza spirituale, della sua anima". Qui non c'è solo una "credenza" magica o animistica; si può invece intravedere un intero sistema etico che fonda la socialità. La rappresentazione religiosa sarebbe l'espressione di norme e principi costitutivi del tessuto morale che tiene insieme una comunità; e non, come per Lévi-Strauss, una inessenziale "teoria locale" usata per spiegare leggi strutturali che passano al di sopra della consapevolezza degli individui e delle culture, e che solo l'etnologo avvertito sarebbe in grado di cogliere nella loro oggettività. Possiamo forse vedere questo punto, che non è solo oziosamente epistemologico, se andiamo in cerca degli attuali equivalenti secolarizzati dello *hau* – da individuare nei sentimenti sociali legati alla circolazione dei beni nel contesto del consumo di massa. Sentimenti fatti di concetti come risparmio, parsimonia, eccesso, regalo, generosità e avarizia, e di connesse norme di comportamento che sono contrattate costantemente nelle pratiche sociali; sentimenti, ancora, che si situano non tanto nelle profondità dell'inconscio strutturale, quanto nella "superficie" della cultura intesa come spazio delle relazioni umane. Possiamo dire, con J. Godbout (*L'esprit du don*), che "il dono conduce necessariamente a una riflessione etica, [...] ci obbliga a pensare la società moralmente" (laddove la dimensione etica è la grande assente dal sistema strutturalista). In secondo luogo, il tema maussiano dello *hau* indirizza l'attenzione sul problema del rapporto tra persone e cose: ed è forse questo l'aspetto che può maggiormente interessare la ricerca archeologica. Mentre nella visione strutturalista la cultura materiale funziona come un sistema di segni (importante è che tutto circoli, non cosa circola), lo *hau* pone la questione della ontologia sociale degli oggetti. In che misura gli oggetti possiedono una propria autonoma personalità sociale? E in che modo questa è legata alla identità degli individui e dei gruppi umani? Questi problemi sono stati focalizzati da una recente corrente degli studi antropologici e semiologici che scommette sulla possibilità di attribuire una qualche forma di *agency* agli oggetti, parlando di "vita sociale delle cose" e di "autobiografia culturale degli oggetti" (il riferimento è naturalmente al volume curato da Arjun Appaduraj nel 1986 col titolo *The Social Life of Things*, e al saggio di I. Kopytoff in esso contenuto). Che ne è della categoria di "dono" in questa prospettiva?» (dall'abstract di Dei 2011).

La lunga argomentazione di Dei ci occorre qui per sottolineare un necessario passaggio da una critica razionalista – come quella di Lévi-Strauss – a una riabilitazione della produzione concettuale nativa – come quella dello *hau* – al fine di ricentrare l'attenzione sul rapporto fra individui e oggetti e più ampiamente sulla complessità delle rappresentazioni native le quali racchiudono elaborati *entanglement* apprezzabili soltanto liberandosi delle dicotomie corpo-mente, interpretazione-spiegazione, implicito-esplicito e provando a descrivere, a partire da una fenomenologia, l'ambiente in cui il significato si produce e si consuma allo stesso tempo da parte degli attori sociali coimplicati. Questo può avvenire abbandonando l'idea che l'analisi debba basarsi sul postulato secondo il quale i risultati vanno distribuiti su due livelli: quello del significante e quello del significato, dell'interpretazione nativa e della spiegazione dello studioso, del fenomeno e della funzione, della superficie e della profondità, distinzioni riconducibili alla dicotomia corpo-mente, dove intorno al corpo gira una costellazione di concetti come materia, inconscio, immaginario, memoria, sensazioni; e intorno alla mente si dirigono invece significati, ragionamenti, argomentazioni, intenzioni consapevoli, decisioni.

Bisognerebbe allora recuperare all'etnografia le interpretazioni native come autorappresentazioni incorporate, per guardarle senza supponente distacco: espressioni del tipo “la magia della festa” oppure “il buon sapore delle cose fatte in casa” che descrivono in modo partecipato e pregnante la cultura dal punto di vista nativo usando toni celebrativi e incantati, espressioni che fino a ieri ci sono sembrate inqualificabili dal punto di vista scientifico perché destoricizzate e non prodotte da un osservatore esterno ai fatti, “oggettivo” e riflessivo. Si tratta invece di modi dire o di fare che ci invitano a cercare il significato e a parlare di esso partendo dall'esperienza diretta dei protagonisti, non da una prospettiva esterna, funzionalista o simbolica. Modi che condensano mondi sensoriali, che rappresentano modalità autoetnografiche di produzione della località, operazioni performative di appaesamento *dentro* una cultura, che permettono di connettere intimamente persone e luoghi, di introdursi o di restare o di riposizionarsi in quella che Howes ha chiamato la «sensuosa materialità del mondo» (Howes, 2005, p. 7).

Ma ci sono anche modi di fare, oltre che modi di dire, attraverso i quali le persone si installano nel mondo e si appaesano, magari interpretandolo al passato. I contadini di Acerenza (Potenza) che nel 1991 han-

no messo in scena la mietitura “tradizionale”, come era manualmente eseguita senza l’ausilio di mezzi meccanici, per poterla videoregistrare, ne sono un esempio. Essi hanno ricostruito un ambiente sensoriale, che ho definito *comunità estetica* (Marano, 2005) per sottolineare come lo scopo implicito sembrava essere quello di rivivere determinate esperienze sensoriali legate al contatto con certi oggetti (con la materia di cui erano fatti), al senso del gesto rimesso in atto, al gusto di mangiare certe pietanze, al canto, agli odori dell’ambiente, al paesaggio. Questa autoetnografia appariva come un intervento riappropriativo e suggeriva una implicita contestazione a quella antropologia interpretativa – in voga in quegli anni – che attraverso un approccio ermeneutico aveva ridotto la cultura a simboli, significati, testi, insomma un approccio dematerializzato e anestetizzato. Ecco che la performance della mietitura diventava una operazione di ri-materializzazione della cultura, di recupero della sensorialità incorporata in quella pratica, ma anche di riappropriazione della rappresentazione della propria identità esposta in musei locali spontanei che scimmiettano allestimenti razionalisti, dove gli oggetti sono esposti come elementi appartenenti a un ciclo di lavoro, trascurando le vite concrete delle persone.

In conclusione, *perduzione* (Piasere, 2002), *sedimentazione*<sup>21</sup> (Leder, 1990; Hastrup, 1995), *impregnazione* (de Sardan, 1995), *entanglement* (Ingold, *emplacement* (Casey, Howes) o *enazione* (Varela), e con essi tutti gli *scapes* (*visualscapes*, *localscapes*, *landscapes*, *sensescapes*, *taskscapes*) che una certa “passione” per i neologismi ha, a volte opportunamente, coniato in questi ultimi due decenni intorno alle questioni del luogo, dell’ambiente e del paesaggio,<sup>22</sup> sono concetti che si sono formati all’interno di tradizioni accademiche differenti ma sollecitati dalle *svolte*

<sup>21</sup> Per Hastrup l’inculturazione procede per incorporazione e poi per sedimentazione: «la sedimentazione implica un certo grado di solidificazione del mondo incorporato che gradualmente ridisegnerà le attuali abilità del corpo nell’esperienza della persona» (Hastrup, p. 89). Hastrup riprende il concetto di *sedimentazione* da Drew Leder (1990, p. 32) secondo il quale le trasformazioni corporali avvengono attraverso un processo di sedimentazione, cioè una lenta incorporazione attraverso il tempo (da qui intuiamo l’importanza del concetto bourdieuiano di *habitus*, di azioni che diventano abitudini attraverso la ripetizione).

<sup>22</sup> Riguardo all’intricato dibattito intorno alle tematiche del luogo, del paesaggio e delle pratiche implicate, si suggerisce la lettura del volume di Cristina Grasseni, *Luoghi comuni. Antropologia dei luoghi e pratiche della visione*, Bergamo, Lubrina Editore, 2009.

della pratica e dell'ecologia, o avvicinamenti progressivi resisi necessari mano a mano che la prospettiva ecologica affinava i suoi strumenti teorici, e che a volte differiscono fra loro solo per qualche dettaglio, ma trasportati nel lavoro etnografico ruotano tutti intorno all'idea chiave che il *fieldwork* sia una forma di conoscenza che usa il corpo non meno che la mente in relazione ad un ambiente complesso e articolato.

Piasere ricorda che già Clifford invitava a pensare il campo «come a un *habitus* piuttosto che a un luogo, come cioè un gruppo di disposizioni d'animo e pratiche fatte proprie, *incarnate*» (Clifford, 1999, p. 93). Nel contesto della ricerca questa conoscenza non può che essere riflessiva, dove le nuove abitudini – o, più semplicemente, i nuovi stimoli – pongono di fatto il ricercatore di fronte a una comparazione con le “vecchie” disposizioni, gli *habitus* consolidati costringendolo a una riflessione sulla propria cultura e ponendogli il problema della traduzione culturale. Si dovrebbe pertanto liberare il concetto di riflessione dalla sua connotazione mentalista e logocentrica, non trattandosi semplicemente di una operazione intellettuale condotta *post factum* a tavolino, ritornando con la memoria al *fieldwork* avvenuto, ma di una attività *in progress* che comincia sul campo, attraverso il corpo e le sue protesi tecnologiche (videocamera, fotocamera) eventualmente presenti, e continua sul monitor di un computer, nella scrittura, nella sala di una esposizione, in una installazione.

Fra le conseguenze dei diversi *turns* apparsi sulla scena della disciplina in questi ultimi anni, bisogna menzionare un ripensamento dell'osservazione rivisitata alla luce delle critiche all'oculocentrismo, della *svolta sensoriale*. Grimshaw e Ravetz hanno ricordato la stretta connessione fra il cinema d'osservazione e la questione del visualismo, termine introdotto da Johannes Fabian (1999), col quale ci si riferiva a «uno sguardo distante, disancorato dal corpo, diretto al controllo, che oggettivava i soggetti umani negando loro storia e agentività» (Grimshaw, Ravetz, 2009, p. 114). Le critiche di Fabian, come sostengono le autrici, colpendo il principale strumento dell'antropologia, tolsero il terreno sotto i piedi della disciplina mettendola di fatto in una posizione insostenibile. Ma alla luce della *svolta pratica* e dell'interesse per le *skilled practices*, le pratiche di apprendimento esperto, l'osservazione può essere riconfigurata come una pratica che riflessivamente l'antropologo mette in atto prestando attenzione al modo

con cui attraverso di essa produce conoscenza; e se utilizza una videocamera, al modo in cui costruisce le immagini. In questa direzione, Grimshaw e Ravetz valorizzano le teorie di Herb Di Gioia, filmmaker e docente prima nello UCLA Ethnographic Film Program negli anni Settanta del secolo scorso e poi alla Britain's National Film & Television School nei due decenni successivi, dove ebbe come allievi alcune attuali figure di spicco dell'antropologia visuale e del filmmaking etnografico: John Bailey, Marcus Banks, Anna Grimshaw, Paul Henley, Felicia Hugues-Freeland. «Herb ci insegnò la fluidità, come muoverci insieme con la macchina da presa, come non chiudere un passaggio o fermare una persona mentre sta facendo qualcosa, come cogliere quella parte del suo corpo o viso che sta esprimendo o reagendo. Tutto riguardava come catturare la realtà, non come frammentarla in inquadrature da tagliare durante il montaggio [...] Il suo approccio era basato su una serie di esercizi che enfatizzavano non solo la dimensione fisica, ma anche gli aspetti relazionali e immaginativi del filmmaking. Il suo insegnamento era fondato sullo sviluppo, da parte degli studenti, della *pratica*, intesa – come Dineen ha sottolineato – come una complessa coreografia di coscienza, corpo e sensi [...] egli incoraggiava i filmmakers a imbracciare fisicamente la macchina da presa e/o il microfono e a muoversi in sincronia con i loro soggetti [...] I filmmakers devono sviluppare consapevolezza degli altri tipi di comunicazione tra se stessi e i loro soggetti, connessi a gesti, aspetti, movimento, forma, silenzio e così via. Partecipare al mondo osservazionalmente significa dirigere l'attenzione verso il corpo di qualcuno e muoversi con e intorno ai soggetti, permettendo a quel corpo in azione o riposo di diventare parte dello spazio filmico. Attraverso questo riorientamento del corpo si è giunti a una accresciuta enfasi sui sensi del tatto, della vista, dell'udito e dell'olfatto come aspetti specifici dell'incontro etnografico. Lavorare in questo modo è determinato dal non restare a distanza da un soggetto, ma piuttosto dal muoversi vicino ad esso [...] [richiedendo] apertura, fiducia e intimità con i soggetti» (*idem*, p. 116-117).

La rivalutazione dell'*observational cinema* e dell'osservazione nella sua specificità metodologica ha portato Grimshaw e Ravetz a chiedere non tanto che l'etnografia venga considerata arte, ma almeno che «sorga la possibilità di una convergenza tra il nuovo lavoro dell'osservazione e alcune forme di tentativo artistico. E nel fare questo non stia-

mo difendendo l'appropriazione dell'arte da parte dell'antropologia o una antropologia "che sembra arte". Piuttosto, come può una sensibilità osservativa servire come catalizzatore in una nuova configurazione di arte e antropologia, in modo che possa condurre a una radicale riconcettualizzazione della stessa antropologia?» (Grimshaw, Ravetz, 2009, p. 139). Per le due studiose, le analogie fra arte e antropologia derivano da una analoga attenzione alla percezione: «Che genere di dialogo con le arti visive poteva rendere possibile un'antropologia di questo tipo? Fra tutte le imprese umane, l'arte riguarda preminentemente la percezione e l'educazione della percezione. Anche durante le sue fasi più "concettuali", gli artisti hanno prestato particolare attenzione a come il pubblico può relazionarsi alla loro opera. La creazione di una relazione più vicina alla pratica artistica mette in grado gli antropologi di pensare più ampiamente a questioni relative alla percezione. Per coloro che lavorano in modo osservativo, tali questioni sono già in prima linea nel loro approccio. Esse servono a facilitare un mutamento nei termini di scambio – lontano da un uso meramente strumentale (appropriazione) e dalla fusione di arte e antropologia come percezione umana generalizzata. La tensione osservativa nelle indagini contemporanee apre un nuovo dialogo su come due ben fondate pratiche percettive come l'arte e l'antropologia, possano essere calibrate in modi innovativi» (Grimshaw, Ravetz, 2009, p. 161).

Non c'è dubbio che la questione della percezione sia di fondamentale importanza nell'arte contemporanea, da Duchamp in poi, se non già da Cézanne. E sebbene questo sia un importante punto di contatto fra le due pratiche, non si può ridurre l'arte contemporanea a questo aspetto, né spiegare la "disponibilità" dell'antropologia nei confronti dell'arte con questa comunanza di interesse per la percezione.

Tornando al visualismo, la questione della sua riabilitazione è stata ripresa anche da studiosi italiani come Francesco Faeta e Cristina Grasseni. Come avverte il primo, «se il visualismo rimane ancorato alla sua declinazione positivista, a una idea della visione come restituzione analogica della realtà, e delle immagini come sua copia o sostituto, è destinato a tramontare e a coinvolgere, nel suo declino, quelle discipline, quali l'etnografia e l'antropologia, che hanno fondato il loro paradigma scientifico sull'osservazione diretta della realtà, sulla centralità visiva. Ma se il visualismo diventa rischiaramento del nodo esistente tra corpo

e struttura sociale, e della complessa interazione fra oggettività e soggettività attraverso cui si costruisce il punto di vista scientifico, se, come suggeriscono le teorie e le pratiche di Merleau-Ponty e Bourdieu, lo sguardo sarà in grado di costruire una postura critica in faccia alla realtà, allora la sostanza riflessiva della nostra disciplina emarginate» (Faeta, 2006, p. 98).

Cristina Grasseni, da parte sua, per liberarsi dalle pastoie positiviste del visualismo recupera il lavoro teorico di studiosi come Lynch e Woolgar (1990) che pensano le rappresentazioni scientifiche come operazioni di iscrizione della conoscenza, e poi di Bruno Latour che più specificamente parla di *scriptures visuelles*, iscrizioni visive, che rendono possibile il trasferimento di una conoscenza di tipo tridimensionale in una forma bidimensionale in modo da essere colte dallo sguardo nella loro “totalità” (Latour, 1995, p. 38, cit. in Grasseni, 2011, p. 40). Insomma un interessante intreccio di questioni che Grasseni riporta a quel concetto di *skilled visions*, visioni esperte, (Grasseni, 2007) – risuonante con la *sensuous knowledge* di Paul Stoller (1997) e la *corporeal image* di David MacDougall (2006) – di cui in questi anni è stata fautrice e che riporta la visione da mero atto percettivo illusoriamente capace di afferrare senza mediazioni una realtà alla specificità di una attività abile appresa, praticata e incorporata nel contesto di un ambiente organizzato come un *taskscape* (Ingold, 2000).<sup>23</sup>

Grasseni, riconoscendo che in Fabian l’esperienza visiva non è ridotta allo sguardo da lontano (Fabian, 1999), ammette la possibilità di praticare un «buon visualismo» e sostiene, come Faeta, che «non possiamo non dirci visualisti» (Faeta, 2008). L’argomentazione a favore dell’impossibilità di sottrarsi al visualismo si articola in tre principali punti: 1) per quanto la conoscenza come forma di controllo sia passata vistosamente attraverso l’occhio, anche gli altri sensi possono essere funzionali all’esercizio del potere; 2) i mondi sensoriali e la collocazione della vista all’interno di essi vanno analizzati nello specifico contesto culturale in cui vivono, cercando le perspicue interconnessioni

<sup>23</sup> Il concetto di *taskscape* è vicino a quello di *activity space* coniato dalla geografa Doreen Massey, con il quale egli intende «il network spaziale di links e attività, di connessioni spaziali e di localizzazioni all’interno del quale opera un determinato agente» (1995, p. 54).

che li riguardano all'interno di determinate pratiche;<sup>24</sup> 3) la conoscenza visiva, prima ancora di oggettivarsi in rappresentazioni visive, procede invisibilmente attraverso la «capacità di attenzione» come mostrano le ricerche di Brenda Farnell<sup>25</sup> (Grasseni, 2009, p. 43-44).

Nel complesso, il potere della *mimesi* (Jackson, 1983, 1989; Tausig, 1993), le teorie dell'etnografo *emplaced* o *entangled*, nonché la riflessione che ha riguardato l'osservazione e l'*observational cinema* in questi ultimi anni,<sup>26</sup> configurano l'azione dell'etnografo come una performance esperienziale di tipo mimetico ed empatico, e lo spazio in cui si muove – con o senza protesi visive e audiovisive – come un ambiente sensibile e relazionale.

Inoltre la necessità di un collegamento diretto fra punto di vista ed esperienza, costruzione dei significati, interpretazione e rappresentazione, conduce alla risoluzione di alcuni dilemmi che continuano a riemergere nei dibattiti fra antropologi visuali. Per esempio, non dovrebbe essere più possibile immaginare – se si vuole adottare un approccio ecologico – un'etnografia filmica diretta dall'antropologo ma videoripresa o fotografata da una seconda persona, per quanto esperta essa sia. Un filmato etnografico così costruito, senza il minimo dubbio, rappresenta l'esperienza etnografica sensoriale dell'antropologo in modo molto parziale. Di chi è lo sguardo? Ci chiederemmo. O, più ampiamente, seguendo l'insegnamento di Herb Di Gioia, a quale corpo appartiene quella posizione nello spazio,<sup>27</sup> quel groviglio di rela-

<sup>24</sup> Per fare un esempio, i kaluli studiati da Steven Feld (1982) utilizzano l'udito come senso-guida nelle escursioni nella giungla, ma questo non vuol dire che in tutte le loro attività sociali e quotidiane l'udito sia il senso predominante.

<sup>25</sup> Il richiamo alla capacità di attenzione e alla necessità di educarla ha una "genealogia" che risale a Anna Grimshaw (2002), a Ingold (2000) e infine a Gibson (1979).

<sup>26</sup> Nella visione di Grimshaw e Ravetz, il cinema d'osservazione diventa emblematico di un modo partecipativo e relazionale di stare nel mondo nel quale convergono le più recenti teorie antropologiche toccate dalle *svolte* degli ultimi vent'anni. «La compresenza del regista e dei soggetti, la creazione di un tempo e uno spazio condivisi fra loro (coevità), serve come base per creare un mondo per l'osservatore che ha la sua coerenza spaziale e temporale. Il regista d'osservazione modella questo mondo attraverso un processo attivo di partecipazione. Gli eventi, le relazioni, gli spazi premono contro di lui/lei delineando i contorni del lavoro e si ripercuotono sulla capacità dell'osservatore di immaginare o di essere trasportato oltre i limiti della sua esperienza» (Grimshaw, Ravetz, 2009, p. 135).

<sup>27</sup> Anna Grimshaw ricorda che quando Herb Di Gioia mostrava una ripresa di

zioni fra corpi, oggetti, suoni, ecc. suggerito dall'inquadratura e dalla scena (dal filmico e dal profilmico)? Più ampiamente, se l'osservazione ha riacquisito sì la sua centralità, ma con la consapevolezza di non essere sola nel lavoro di connessione del corpo al mondo, bensì coadiuvata da tutti gli altri sensi, attivi in un corpo che si muove dentro un ambiente articolato in un intreccio di oggetti, persone, esseri viventi, suoni, immagini, immaginari, storie, memorie, luoghi in traccia o presenza, allora dovremmo abbandonare l'aggettivazione meramente visiva di una tale etnografia, anche per evitare le ambiguità del visualismo, e a buon diritto proporre di parlare se non di una etnografia post-visiva, sicuramente di una etnografia post-visualista, che non vuol dire non-visualista, ma che intende sottolineare un ampliamento della consapevolezza teorica sul rapporto dell'antropologo con i soggetti e il setting della sua ricerca *moving body-based*. A questo punto, proprio sulla base delle argomentazioni di Cristina Grasseni, perché sostenere l'idea di un «buon visualismo»? Perché dire che «non possiamo dirci non visualisti»? Lo stesso Faeta afferma che il paradigma visuale può essere rifondato «se lo depuriamo dalle implicazioni positivistiche e oggettivistiche che lo hanno costantemente accompagnato sin dal suo nascere [...] se ripensiamo lo sguardo a partire da una prospettiva, *latu sensu*, fenomenologica [...] se proveremo a immettere questa rinnovata attitudine visualista all'interno di un percorso, oggi abbastanza collaudato, di revisione metodologica ed epistemologica dell'etnografia, percorso che implica di ripensare radicalmente le pratiche di sguardo e i regimi scopici» (Faeta, 2011, p. 37).

Se il visualismo ha occupato un posto nella storia dell'antropologia all'interno del dibattito sull'oculocentrismo della disciplina, perché non procedere verso il suo superamento, restando vigili e riflessivi sui nostri impulsi al controllo e all'appropriazione attraverso lo sguardo, inconsapevolmente attivi nel fieldwork e nella vita quotidiana – risultanti da una incorporazione secolarmente stratificata dei sistemi di rappresentazione visiva – e riposizionando l'occhio fra gli

qualcuno che guardava fuori dall'interno di una automobile seguita da un'altra in cui si vedeva la stessa auto che procedeva, fermava la proiezione e diceva: «Potreste crederci? Dove si può supporre sia la macchina da presa? Siamo confusi... è così che la gente racconta le storie?» (Grimshaw, Ravetz, 2009, p. 116). Di Gioia richiedeva ai suoi studenti una decisa coerenza del racconto con un punto di vista necessario ad agganciare la visione al corpo di un soggetto concreto implicato nella narrazione.

altri sensi, il *gaze* fra altri *looks* in una prospettiva interoculare,<sup>28</sup> oltre che intersensoriale? Questo non vorrà dire sradicare l'osservazione dai fondamenti scientifici dell'antropologia, ma estenderne la portata semantica incarnandola in un sistema corpo-ambiente sempre in movimento in cui il soggetto è continuamente alla ricerca attiva di un *emplacement* pertinente e proficuo per la sua attività conoscitiva; questa rifondazione del paradigma visuale nella direzione post-visualista significa, alla luce della svolta ecologica e di quanto abbiamo esposto in precedenza, pensare l'antropologia visuale, oltre che come «una antropologia sociale, particolarmente attenta alla dimensione politica, che si sofferma sullo studio delle immagini quali prodotto dello sguardo esperto e delle sue tecniche di espressione» (Faeta, 2011, p. 80), anche in guisa di una vera e propria fenomenologia dell'etnografia che scandaglia il contesto dell'esperienza etnografica e riconosce le connessioni tra il fieldwork, la produzione della conoscenza antropologica e la sua rappresentazione.

Ora ci chiediamo se e in quale misura questi recenti *input* teorici sviluppatisi all'interno degli studi antropologici siano permeati dalle pratiche presenti nell'arte contemporanea, o siano ad esse semplicemente associabili. Quell'interesse per le attività del corpo, riduttivamente sintetizzato nel concetto barilliano di *comportamento* menzionato nelle pagine precedenti – laddove un riferimento all'*azione* sarebbe stato più pertinente – che pur avendo sicuramente segnato un'attenzione per la corporalità e la presenza dell'artista nel processo del fare artistico e dei suoi risultati va considerato certamente come un momento seminale di quella che è stata denominata 'arte ambientale', un complesso di tendenze diverse che vengono fatte derivare dagli *happenings* e *environments* di Allan Kaprow (avviati con la storico evento *18 happenings in 6 parti* alla Reuben Gallery di New York nel 1959), forme pionieristiche di installazioni<sup>29</sup> in cui viene prodotto un conte-

<sup>28</sup> Christopher Pinney (1997, p. 190) ha utilizzato questo concetto mutuandolo da Appadurai e Breckerindge (1992) per indicare contesti in cui si incrociano immagini prodotte da diversi tipi di sguardo.

<sup>29</sup> Gli *environments*, peraltro organizzati talvolta come *happenings*, erano «assemblaggi di oggetti» (Rose, 2008, p. 160) che implicavano un certo grado di interazione con gli spettatori tale da rompere la rigida distinzione fra osservatori e performer (Kelley, 2004, p. 22).

sto *artificiale* nel quale coinvolgere corpo, oggetti, ambiente e persone presenti. Una seconda fase della storia della performance comincia a partire dal 1976, affidata a una nuova generazione di artisti – fra i quali Laurie Anderson, Julia Heyward, Michael Smith, Martha Wilson, Adrian Piper, Michael McClard, Robert Longo – che si distaccò dal concettualismo dei pionieri (Vito Acconci, Dennis Oppenheim, e Bruce Nauman), per dialogare con forme narrative e teatrali che segnarono un passaggio dalla «performance come documentazione», tale per la ricerca di un suo rapporto con la realtà quotidiana, alla «performance in quanto performance» (Battcock, 1984, p. 46).

L'artificialità dell'intervento, il fatto cioè che l'happening si costruisca come artefatto performativo all'interno di una galleria è importante per distinguerlo nettamente da quelle operazioni in cui l'ambiente naturale è protagonista o dove l'intervento artistico è strettamente connesso alla specificità del luogo (*site-specific*). Pertanto gran parte della *land art*, della *heart art* e dell'*arte ambientale* – soprattutto quando interviene sul paesaggio naturale o artificiale per esaltarne alcune caratteristiche o quando intende presentarsi come “scultura” – non istituisce connessioni con le riflessioni della svolta ecologica avvenuta negli studi antropologici, anche perché i concetti di ambiente e paesaggio risuonano nei discorsi sull'arte contemporanea come estensioni del più ampio concetto di natura. Troviamo invece consonanze con la *community art*, caratterizzata da istanze partecipative con gli abitanti di un territorio, o con la *public art*, quando anch'essa tende a una postura collaborativa e *community-based* e non si limita a dirigere l'attenzione su elementi del paesaggio socio-urbano per effettuare *re-styling* o nuovi *urban design*, pratiche che segnano tutte una migrazione della produzione dallo studio dell'artista alla realtà quotidiana e sociale “in mezzo alla gente”, e della fruizione dell'arte dai musei ai luoghi della vita pubblica, riproponendo talvolta ingenuamente il tema della morte dell'arte per frammentazione e dissolvimento nel sociale – ingenuamente, perché non sono gli artisti a fare la storia dell'arte ma i critici e gli storici e i critici.

L'ambito che meglio accoglie la prospettiva ecologica è, dunque, quello dell'arte *site-specific* nella sua versione partecipativa e relazionale, talvolta con espliciti riferimenti alla conoscenza antropologica del luogo in cui gli artisti intervengono. La *site-specificity* risuona in-

dubbiamente nella ricerca etnografica attuale con le pratiche di produzione di località, per il paesaggio e le produzioni autoetnografiche, ma rischia di chiudere lo sguardo dell'antropologo nella società locale finendo per riprodurre l'idea di società chiuse, frammentate in piccoli gruppi "culturalmente intimi" laddove, invece, esiste un immaginario che oltrepassa i confini locali e impegna l'antropologo ad adottare uno sguardo multilocalizzato (*multi-sited*) o, come dice Marcus, a condurre un «fieldwork non-site-specific» (Marcus, 2010, p. 273). Clifford, da parte sua, pur mostrando un forte interesse per le assonanze fra *etnografico* e *site-specific*, ha ritenuto opportuno sottolineare la «complessa connettività»<sup>30</sup> di tali contesti.

Che la si chiami arte relazionale, arte pubblica, *community art* o arte *site-specific*, in generale nelle pratiche artistiche contemporanee «gli interventi degli artisti assumono così sempre più spesso un carattere relazionale e collaborativo e hanno come interlocutori comunità e gruppi specifici. Non ci si limita a frequentare i luoghi per assicurarsi della ricaduta positiva dell'intervento, facendo delle persone che vivono i destinatari finali del progetto, ma si avviano con esse consultazioni preventive, si stabiliscono collaborazioni in fase dell'esecuzione dell'opera, fino ad arrivare a forme di coautorialità nell'ideazione stessa dell'intervento artistico» (Bargna, 2011, p. 87).

Qui di seguito proponiamo alcuni casi – da Nodar, Milano e Matera – che non rappresentano soltanto esempi di incontri fra arte e antropologia attraversati da una sensibilità post-visualista, *emplaced* e *entangled* negli ambienti in cui sono accaduti, ma che vanno presi in considerazione dagli antropologi per gli impliciti suggerimenti a sperimentare sia modalità di ricerca etnografica empatica e collaborativa attivata fra corpi interattivi in movimento, sia forme di rappresentazione che dialoghino con i linguaggi dell'arte, sia per quegli aspetti di *shared anthropology* e restituzione dei risultati che la nostra disciplina spesso trascura privilegiando la comunità accademica.

Il primo gruppo di esempi proviene dalle residenze organizzate sul territorio montano di Nodar in Portogallo dal *The Nodar Artist Residency Center* coordinato dall'organizzazione *Binaural/Nodar* diretta

<sup>30</sup> La *complex connectivity*, cioè «la rete di interdipendenze e interconnessioni che si sta sviluppando sempre più rapidamente e densamente» nel mondo attuale, è un termine mutuato da John Tomlinson (*Globalization and Culture*, University of Chicago Press, 1999, p. 2) che lo usa in sostituzione del termine *globalizzazione*.

dai fratelli Luis e Rui Costa con la collaborazione dell'italiana Manuela Barile (Costa e Costa 2011). Il progetto Nodar<sup>31</sup> intende consapevolmente evitare l'idea che «la residenza in aree rurali sia un rifugio con interazioni con la cultura locale basate su una visione idealizzata del passato e con una relazione con il paesaggio vista da una prospettiva “ambientalmente corretta”, completamente disconnessa dagli elementi antropologici e esperienziali» (*Idem*, p. 7). Le attività cominciarono nel marzo del 2006 coinvolgendo decine di artisti internazionali che «svilupparono progetti a Nodar in stretta connessione con le comunità locali. Molte delle opere realizzate erano tematizzate e si basavano su questioni riguardanti memoria collettiva, identità, genere e età, vita e morte, geografia, topografia, musica, tradizione sonora, paesaggio, vegetazione, acqua e fuoco, consumo e dinamiche del tempo libero, miti e tradizioni, artigianato, agricoltura e pastorizia» (*Idem*, p. 29). Tra il 2007 e il 2009, le residenze si focalizzarono sulla dimensione sonora del territorio, coinvolgendo anche artisti che realizzarono opere ispirate alla «relazione con la voce antropologica, che può comportare processi di comunicazione con gli abitanti su argomenti proposti dagli artisti e collegati alla vita quotidiana e alla memoria locale» (*Idem*, p. 33). Fra i tanti artisti che risiedono a Nodar nel 2007, Alicja Rogalska e Martin Clarke producono *Paiwa Tales*, lavorando sulle «mitologie della gente», registrando racconti e componendo un poema sonoro-visivo. Dennis Bathry-Kitsz e Steve Balch vanno alla ricerca di canti popolari eseguiti dalle levatrici alla nascita di un neonato, intervistando donne di Nodar e raccogliendo circa sessanta documenti sonori che ripropongono alla memoria delle persone del luogo riarrangiandole in versione elettroacustica.

Joana Nascimento produce *Simlugares* interessandosi a questioni relative a identità, rappresentazione e paesaggio, ai modi in cui le persone percepiscono «psico-geograficamente» la relazione con il posto in cui vivono, incrociando questionari, mappe cognitive, fotografie, audio e video con lo scopo di «creare una fiction con gli elementi raccolti e prodotti, sulla base di una metodologia basata sul camminare, riconoscendo un posto attraverso l'azione del camminare» (*Idem*, p. 211). Maile Colbert realizza *Over the Eyes* indagando le memorie: «Il

<sup>31</sup> Informazioni sulla mission e le iniziative organizzate da Binaural/Media sono disponibili sul sito web [www.binauralmedia.org](http://www.binauralmedia.org)



Dennis Bathry-Kitsz durante le registrazioni a Nodar per *Paiva Tales*.

mio desiderio – scrive – era creare un ambiente che, usando tutti i sensi, inducesse l'osservatore al pensiero e alla contemplazione sul mistero della memoria. Ho parlato con la gente del posto mentre lavorava a maglia, registrando conversazioni, canzoni e racconti. Questo fu incorporato nel sonoro dell'installazione, insieme alle registrazioni prodotte sul campo e a testi sugli aspetti fisiologici, biologici e psicologici della creazione e decostruzione della memoria negli esseri umani» (*idem*, p. 217). Manuela Barile, in *Moroloja*, mette in scena una installazione con un gruppo di vecchie sedie in circolo, invita il pubblico a partecipare a un lamento funebre che intende oltrepassare l'immaginario evento luttuoso individuale per estendere gli effetti sublimativi del rituale al dolore come elemento della vita universale.

Maria Idilia Martins, in *Zapatos de mi pueblo* raccoglie alcune decine di scarpe femminili, oggetti che raccontano storie e sono depositari dei sogni delle persone. Nel 2009, Sergio Cruz realizza un video di cinque minuti sui giovani pastori, *Pastorinhos*, che «mette insieme fiction e documentario etnografico» (*idem*, p. 254). Vered Dror produce *Carmella's Souvenirs*, installazione basata su due video che documentano una immigrata israeliana, Carmella (la stessa Dror), mercante



Manuela Barile, *Moroloja*.

ambulante che incontra la gente del luogo, scatta loro fotografie e con quanto ha raccolto produce souvenir come cartoline, magneti e altri vari piccoli oggetti nei quali inserisce la sua persona. Tutte le comunicazioni fra Carmela e i portoghesi avvengono parlando ciascuno la propria lingua, il confine da superare. Una volta prodotti questi souvenir, Carmella torna al villaggio per vendere questi souvenir al prezzo di una canzone cantata in portoghese.

Un secondo caso in cui trovare esempi di pratiche *site-specific* con connotazione antropologica è quello degli artisti coinvolti nel progetto *Art Around #2* – Daniele Ansidei, Fabrizio Bellomo, Simona Di Meo, Matteo Girola, Rachele Maistrello, Nicola Nunziata, Alessandro Sambini e Giulia Ticozzi – tutti all’opera con la fotografia come strumento di mediazione fra gli artisti e i soggetti implicati. Simona Di Meo, per esempio, come riporta il comunicato stampa, «lavora sul quartiere Bicocca attraverso la raccolta di materiale fotografico proveniente dagli album di famiglia. Le stesse immagini sono reinterpretate dall’artista grazie ad un re-enactment dell’oggi, nelle case di coloro che hanno partecipato, in modo da creare un filo narrativo tra documenti e fotografia. Il lavoro esce così dallo spazio espositivo Hangar Bicocca, per



Leone Contini, *Inte brasse*, installazione/performance.

abbracciare le vicende personali che hanno contraddistinto il percorso storico del quartiere». <sup>32</sup>

Infine possiamo menzionare *Rupextre. Residenza per artisti e antropologi* che si è tenuta a Matera, nella sua seconda edizione, fra l'11 e il 20 novembre 2011. *Rupextre*, che chi scrive cura insieme a Michela Gulia, <sup>33</sup> intendeva essere un laboratorio teorico-pratico che fornisce ai partecipanti input per la riflessione teorica – interagendo in particolare con le tavole rotonde del Festival dell'Arte, dell'Antropologia e delle Scienze <sup>34</sup> – e per l'azione progettuale sul territorio. Nel corso dell'ultima edizione di *Rupextre* (2011), undici fra artisti e antropologi hanno prodotto progetti in parte radicati nella cultura locale e nella peculiarità del luogo, in parte connessi alle situazioni e relazioni che la stessa quotidianità della residenza offriva. Alcuni cercando di restare in

<sup>32</sup> <http://www.undo.net/it/argomenti/1323719210>

<sup>33</sup> Informazioni su *Rupextre*, sull'organizzazione, gli studiosi che hanno collaborato e i partecipanti sono reperibili sul sito web [www.rupextre.org](http://www.rupextre.org). Mentre una intervista a Michela Gulia e le impressioni di alcuni partecipanti sono alla pagina web <http://www.undo.net/it/argomenti/1327681880> (link visionato il 21 febbraio 2011).

<sup>34</sup> L'edizione 2011 del festival, tematizzata sulle mappe e le pratiche del mappare, ha visto la presenza di numerosi studiosi, fra cui Ivan Bargna, Francesco Careri, Francesco Faeta, Franco Farinelli, Corrado Sinigaglia e Franco Tedeschi.

sintonia con il tema proposto – le mappe e le pratiche del mappare – e con le caratteristiche del luogo (le tracce di sentieri sull’altipiano della Murgia per Francesca Grossi e Vera Maglioni), altri interessandosi alla specifica situazione della residenza, mappando le attività dei partecipanti (Luisa Lapacciana, Angelo Sarleti) oppure i souvenir del luogo finiti nei bagagli dei residenti (Sandra Ferracuti); altri ancora lavorando su aspetti del territorio e della cultura locale (Dario Carmentano, Maria Novella Carniani, Leone Contini,<sup>35</sup> Elena Quintarelli, Elena QuimmmZervopoulou).

<sup>35</sup> Per gli antropologi, Leone Contini è da ritenersi fra gli artisti più interessanti. Laureato in antropologia culturale, Contini ha usato in modo consapevole l’approccio etnografico anche nei suoi ultimi progetti: *Km 0* e *Inte Brasse*. Il primo lavora sulla produzione orticola cinese nella zona di Prato, tenuta viva per poter consumare, soprattutto in occasione delle festività, prodotti altrimenti introvabili sul mercato locale. In *Inte Brasse*, «l’artista installa dunque nella “piazza senza nome” uno spaccio in cui espone prodotti vegetali tradizionali utilizzati nelle varie culture per implementare l’energia fisica, attenuare la fame e la stanchezza, potenziare la sessualità, purificare o guarire il corpo, oltre a buonipremio – ad esempio per un taglio di capelli dal parrucchiere marocchino. Lo spaccio di Leone Contini è organizzato secondo criteri che esulano dal commercio tradizionale, innestandosi su un tessuto di economia informale cui alcuni abitanti già danno vita ed anzi richiamandolo ulteriormente in virtù di dieci fotocopie in b/n 70 × 100, affisse sui muri del quartiere per un mese, che riproducono l’immagine dei vari prodotti. La prospettiva è di allentare – laddove non sia possibile, almeno in tempi brevi, abbattere – le barriere tra le differenti comunità e tra queste e la società ospite» (dalla presentazione redatta dallo stesso artista e pubblicata in <http://leonecontini.wordpress.com/>).



## CAPITOLO SESTO

### *La svolta estetica dell'antropologia*

L'antropologia è stata fino agli anni Ottanta del secolo scorso una disciplina segnata da un sentimento di inferiorità nei confronti delle scienze dure, le “vere” scienze, quelle capaci di fornire spiegazioni del mondo attraverso teorie controllabili. Tendenzialmente, gli antropologi si sono sempre preoccupati di restare nel solco della tradizione accademica per non mettere a rischio le proprie carriere, e lo stato dell'arte della disciplina ha sovente subito l'influenza di innovazioni provenienti da altri campi disciplinari, dalla geografia, dalla storia, dalla linguistica, dalla filmologia, dalla filosofia. Per un altro verso, il metodo etnografico per eccellenza, l'osservazione partecipante, è stato adottato dalla sociologia, dalla pedagogia, dalle ricerche di marketing, dall'arte contemporanea. Le recenti riflessioni elaborate sulla scorta delle dirompenti teorie di Merleau-Ponty, Bourdieu e Csordas – ma sembra che sia stato il primo ad accendere la miccia – stanno ridefinendo l'identità della disciplina caratterizzandola come un laboratorio epistemologico transdisciplinare dove le suggestioni provenienti da altri saperi scientifici vengono rielaborate per mettere in pratica nuove forme di comprensione e rappresentazione della vita sociale e delle pratiche culturali.

Una riabilitazione delle muse non può essere compiuta a scapito di quella operazione di *scalco* – così la definisce Francesco Remotti mutuando il concetto da Platone – nella quale l'etnografo «dovrà capire come un molteplice viene culturalmente unificato e per l'altro verso dovrà riprodurre fedelmente le articolazioni mediante cui quel molteplice (quel settore o ambito culturale) è stato organizzato» (Remotti, 2011, p. 318). Remotti ci esorta a non dimenticare che l'antropologia è anche incremento di conoscenza e non può limitarsi ad essere un esercizio relazionale, un'esperienza umana dell'antropologo, per quanto essa possa essere formativa e determinante nella vita delle persone. «Se le idee di una cultura non sono soltanto idee 'depositate', ma anche idee 'in divenire', qual è l'atteggiamento dell'etnografo? Consapevole che la sua presenza, e ancor più il suo interrogare, il suo dialogare, il suo confrontare sono occasioni e fattori di innovazione, quale scelta l'etnografo dovrà compiere: quella di 'partecipare' attivamente al divenire delle idee o quella di 'osservare' questo stesso divenire? Con-

tribuire fattivamente alla produzione di idee all'interno della società o limitarsi a cogliere le idee sia pure in un momento di trasformazione? In un certo senso, si dovrà sciogliere la diade 'osservazione partecipante', a cui gli antropologi sono tanto affezionati. Se l'etnografo decide di 'partecipare', potrà ancora svolgere la funzione di 'osservatore'? A noi pare che la posizione dell'etnografo sia quella di chi si trova in bilico e che tuttavia suo compito irrinunciabile sia provare a cogliere le idee e a depositarle da qualche parte, garantendo così – come sosteneva Clifford Geertz (trad. it. 1973, p. 70) – che esse possano essere consultate, vagliate ed eventualmente rifiutate da qualcun altro. Fattore od occasione di innovatività e di trasformazione, l'etnografo ha da lasciare ad altri il compito e l'onore della creatività» (Remotti, 2011, p. 318).

L'indicazione è chiara. Anche se l'etnografo si trova sul confine fra osservazione e partecipazione, ha in ogni caso il serio compito di soddisfare le esigenze dell'osservazione e della raccolta di informazioni. Non sembra messo in dubbio il fatto che le informazioni etnografiche siano state prodotte da una soggettività all'interno di esperienze in qualche modo condivise con gli 'informatori'. Pur lasciando al lettore le conclusioni sulla questione, mi sembra che il dilemma fra osservare e partecipare esista soltanto all'interno di una epistemologia dualista che separa categoricamente il soggetto dall'oggetto – ecco allora che o si osserva stando fuori, o si partecipa stando dentro – che disgiunge la mente (osservante) dal corpo (partecipante). Forse pensare l'osservazione e la partecipazione come due operazioni confliggenti è una costruzione culturale derivante da una idea di scienza che prevede il conoscere come pratica possibile solo se operata a distanza dall'oggetto di conoscenza. Il dubbio sul prendere una via (descrivere gli altri) o l'altra (descrivere se stessi) esiste solo all'interno di una determinata episteme e uno specifico contesto storico-culturale. E quale peso dare ai due lati di questa medaglia, che evidentemente può essere costruita con metalli differenti per ciascuna faccia, è solo una scelta dell'autore, del suo saper giocare con le regole del genere etnografico e le attese di qualche comunità scientifica, sia essa quella dell'antropologia, della letteratura autobiografica, della letteratura esotica, di viaggio o di altre.

Una seconda questione riguarda l'idea che possa esistere una *via media*, come la chiama Herzfeld, che si tiene a moderata distanza dai due «solipsismi» – il termine è dello studioso – del secolo scorso: il positivismo e il postmodernismo. Herzfeld, ricordiamolo, ha sostenuto, guidato

da una ragione dualista, una «scettica presa di distanza dai due estremi solipsistici, gli Scilla e Cariddi della moderna teoria socioculturale, sostituiti dalle espressioni più dogmatiche del postmodernismo, da un lato, e del positivismo, dall'altro» (Herzfeld, 2006, p. XV). Tuttavia l'alternativa non si pone anche perché, per fare un esempio, le rappresentazioni etnografiche ipermediali riescono a dare spazio tanto ai dati empirici tradizionalmente analizzati quanto alle autorappresentazioni esperienziali dell'autore e dei soggetti della ricerca. A questo punto sarà il fruitore a scegliere la propria rotta, se bordeggiare costeggiando verso Cariddi o verso Scilla, per poi magari rifare il percorso da capo scegliendo un "bordo" diverso.

Fare etnografia oggi, descrivere l'esperienza etnografica, significa tener presente il dibattito contemporaneo su quei concetti chiave che abbiamo cercato di riportare nei capitoli precedenti. Una concezione *emplaced* e nel complesso definibile come post-visualista recupera la densità e la ricchezza sensoriale e connettiva che ha il fieldwork per l'antropologo che entra in relazione con tutte quelle esperienze/concezioni native del mondo e della vita, autoetnografiche e *self-mapped* talvolta ridotte a mentalità, discorsi, credenze, nonché a funzioni e simboli, cioè a elementi in sé incompleti che trovano il loro referente in predeterminati livelli sociali e culturali.

Riflessività, soggettività, incorporazione, pratica, sensorialità, enazione, posizionamento, autorappresentazione, multivocalità, mimesi, osservazione, *entanglement*, *emplacement* sono fra le parole chiave che confluiscono nell'etnografia contemporanea invitandola a sperimentare diversi mezzi di espressione integrandoli in forme di comunicazione multimediale e tridimensionale. Le convergenze fra arte e antropologia sulla base di un comune interesse per la percezione (Grimshaw, Ravetz, 2009, p. 161), ricordate nel capitolo precedente, coprono solo una minima parte dello spettro delle ragioni teoriche che spingono l'etnografia a una svolta estetica.

Su un altro versante, sembra che l'antropologia non riesca più a rimuovere la dimensione estetica dall'osservazione della realtà. 'Estetica sociale' (MacDougall, 2005), con riferimento non alla bellezza ma alla esperienza sensoriale, e 'poetica sociale' (Herzfeld, 1997), che Herzfeld collega alla funzione estetica di Jakobson per enfatizzare la testualizzazione in quanto espressione creativa di una cultura, sono locuzioni che lasciano intendere come sia possibile prestare attenzione alle forme espressive peculiari delle culture e ritrovarvi delle costanti, degli stili,

delle ideologie che per esercitare il loro potere egemonico devono essere seduttive, sensorialmente avvincenti e convincenti. Inoltre quelle locuzioni implicitamente o esplicitamente suggeriscono la necessità di far dialogare la descrizione della società e delle sue regole con elementi che non sono riducibili alle classiche parole chiave dell'analisi sociale: una uniforme, per fare un esempio proveniente dai film sulle scuole indiane di MacDougall, non rappresenta soltanto la visualizzazione di valori e ruoli all'interno di gerarchie, ma anche un modo di agire sul corpo, sulla sua figura, il suo portamento – attraverso le *affordances* che possiede, potremmo dire. E la scrittura da sola non può riuscire a rendere conto dell'estetica sociale. «Per descrivere appropriatamente il ruolo sociale dell'estetica (la sua realtà fenomenologica), potremmo aver bisogno di un linguaggio più vicino alla multidimensionalità del soggetto stesso – cioè un linguaggio che opera nei domini del visuale, del sonoro, del verbale, del temporale e anche (attraverso associazioni sinestetiche) del tattile. A mio avviso, questo suggerisce una nuova linea di approccio a quella che per lungo tempo è stata chiamata, in modo non adeguato, antropologia 'visuale'. È un approccio che ha il potenziale di restituire all'antropologia il mondo materiale all'interno del quale la cultura prende le sue forme» (MacDougall, 2005, p. 116).

Dunque, lo scopo di questa apertura verso i linguaggi artistici non è quello di abbagliare il fruitore con mezzi spettacolari ed effetti speciali, ma di restituire la complessità della esperienza etnografica, la densità delle articolazioni, la dimensione soggettiva e quella politica dell'esperienza sensoriale. Può la scrittura, da sola, descrivere/rappresentare tutto questo? Occorre ricordare una delle critiche alla fenomenologia culturale di Thomas Csordas: è possibile descrivere le zone pre-oggettive e pre-categoriali dell'esperienza attraverso il linguaggio? Secondo Ivo Quaranta, «la contraddizione apparente in un approccio che cerca di rendere conto in termini linguistici di ciò che è pre-oggettivo e per definizione dunque anche pre-linguistico viene a cadere nel momento in cui il linguaggio stesso è ricondotto alle sue dimensioni incorporate e dunque non più visto solo nella sua veste di rappresentazione dell'esperienza ma anche nella sua capacità di dischiudere l'esperienza» (Quaranta, 2008, p. 64). La glossolalia, come abbiamo rilevato nel precedente capitolo, è un esempio di questa corporalità del linguaggio, della sua capacità di collocarsi ad un livello pre-semiotico. Csordas suggerisce di ripensare il linguaggio e i processi incorporativi che lo riguardano non

solo nella fase riflessiva post-fieldwork, ma anche nel momento stesso della loro produzione, sul campo. Dunque l'esperienza va compresa su due versanti, quello "classico" delle rappresentazioni culturali che la informano e quello della fase pre-oggettiva in cui il corpo è al lavoro. Quaranta osserva che questo tuttavia non è sufficiente, e per poter colmare un aspetto trascurato da questa prospettiva, «sarebbe utile che il partner dialogico dell'incorporazione non fosse esclusivamente un approccio semiotico-testuale, attento all'analisi delle rappresentazioni culturali, ma una prospettiva volta a indagare i processi della loro produzione sociale e dell'impatto che esse hanno nel (de-)legittimare particolari mondi morali [...] ignorare le dimensioni del potere iscritte nelle classificazioni del mondo, infatti, non è una mera preferenza personale dell'etnografo, ma appare sempre più come un criterio di adeguatezza fondamentale dell'analisi antropologica contemporanea, e il concetto di incorporazione nuovamente emerge come assai utile al riguardo. Il corpo infatti non è un 'elemento' marginale del processo di costruzione, o critica, dell'ordine sociale, e della sua naturalizzazione [...] è attraverso questo processo di incorporazione che l'ordine dominante assume le vesti della naturalezza e della necessità, e che i processi sociopolitici che lo sostengono vengono ad essere opacizzati nell'immediatezza dell'esperienza vissuta» (*Idem*, p. 68-69).

È fuori dubbio ormai che la svolta sensoriale e il paradigma dell'incorporazione non hanno contribuito semplicemente a un incremento di realismo etnografico, a una più precisa descrizione della cultura, o a una estetizzazione della rappresentazione, ma semmai hanno tracciato le strade per una comprensione profonda della dimensione politica dell'intreccio fra cultura, sé e corpo, fra ideologia, naturalizzazione e *habitus*.

Riesce la scrittura ad essere lo strumento più efficace a descrivere la complessità di questo intreccio fra corpo, sensi, immaginario, sé, ideologia?<sup>1</sup> Una volta riconosciuta la sua capacità di evocare l'esperienza, resta da chiedersi per quale motivo essa debba rinunciare all'ap-

<sup>1</sup> Sulla scrittura che cerca di incorporare la dimensione soggettiva, emotiva e sensoriale, dello studioso vorrei segnalare l'articolo di Giulia Grechi, "Davvero la gente descrive nei più minuti dettagli ciò che per essa conta di più? Tracce della forza culturale delle emozioni – e della loro censura nella scrittura (di ricerca, critica, scientifica, etnografica...)", in *Roots & Routes. Research on Visual Culture*, a. II, n. 7, luglio-settembre 2012, indirizzo web: <http://www.roots-routes.org/?p=5691>. Sul corpo nella rappresentazione etnografica, si veda anche Grechi, 2010.

porto di altri media e di conseguenza perché l'etnografia non possa avvalersi, per essere comunicata, di altri supporti o "ambienti" che non siano il libro o l'articolo. La tradizione accademica ha fino ad oggi determinato che soltanto la produzione scientifica scritturale può essere valutata ai fini della carriera universitaria e, probabilmente, non si tratta soltanto della già tanto conclamata iconofobia degli antropologi, ma anche della resistenza della vecchia guardia accademica contro lo sperimentalismo delle giovani generazioni. Tuttavia, sebbene la *verve* critica generata dal seminario di Santa Fe non abbia prodotto risultati rilevanti, lasciando senza conseguenze i buoni propositi di sperimentalismo propugnati (Marcus in Calzadilla, Marcus, 2006; Forero Angel, Simeone, 2010), sia per uno sguardo disattento alle pratiche ibride già presenti alla fine degli anni Ottanta sia per non aver saputo interpretare la portata comunicativa dei linguaggi della multimedialità che allora si affacciavano sulla scena (Canevacci, 2010)<sup>2</sup> in questi ultimi anni l'onda della svolta sensoriale ha favorito i contatti fra arte contemporanea e antropologia (Schneider, Wright, 2006, 2010) trovando nella dimensione estetica (nel senso originale di sensorialità) una zona favorevole al contatto e al mixage.

Abbiamo visto come l'arte contemporanea si sia negli anni Settanta appropriata di metodi di documentazione e modelli di rappresentazione veicolati innanzitutto dai musei etnografici; e come successivamente, dagli anni Novanta, sia entrata nel vivo della ricerca facendo propri, rielaborandoli, i metodi dell'osservazione partecipante, del fieldwork, dell'approccio autobiografico e autoetnografico, della re-

<sup>2</sup> «Questa incapacità di avvertire la nascente web-cultura o il pulsare delle arti visuali a loro contemporanee è il limite del gruppo *Writing Culture*, che pur ha sfidato come nessuno la sclerosi della disciplina. Un limite che non favorisce scelte radicali orientate verso il presente-futuro: la critica culturale si volge contro autorità passate o accademie ossificate. Mancò la forza visionaria di partire da uno specifico ambito retorico (la scrittura etnografica) per attraversarlo e farne una chiave di lettura critica per altre trame narrative. L'indifferenza per la comunicazione in particolare digitale blocca il gruppo e volge la critica, per quanto giusta, verso il passato. Una critica storicistica e non contemporanea. A distanza di qualche decennio è possibile affermare che *Writing Culture* appare più come l'ala radicale del maestro che come un flusso epistemico radicalmente altro. Rimanendo vincolato al paradigma di Geertz (la scrittura-fiction come *fieldwork*), non riesce a vedere i fili delle nascenti tessiture narrative. Il risultato è la reificazione della forma scrittura, che si presenta come ordine logico esclusivo attraverso cui dare conto dell'esperienza etnografica» (Canevacci, 2010, p. 17-18).

ciprocità degli sguardi. Soltanto con il nuovo secolo, l'antropologia, sulla scorta delle sperimentazioni suggerite da *Writing Culture* e dalla svolta sensoriale, ha cominciato a spiare le pratiche artistiche contemporanee come una risorsa per ottenere rappresentazioni testualmente dense e relazionalmente intense.

L'antropologia, oggi, ha sicuramente un obiettivo etico, che mai prima d'ora si è reso così teoricamente fondato e incarnato nella pratica della disciplina, quello di comprendere le culture creando spazi per il dialogo interculturale allo scopo di superare le differenze per immaginare modelli di convivenza felice, in cui le persone possono esprimere e realizzare le proprie vite liberamente. Tutto parte dalla ricerca sul campo, dallo stare in prossimità delle persone, per capire i significati che danno alle pratiche in cui sono coinvolti, scorgendo collegamenti, descrivendo in modo denso, individuando le metafore che esse usano per descriversi e descrivere. L'antropologo si fa mediatore di esperienze, la sua perizia consiste nel trovare correlazioni fra simboli, pratiche e linguaggi che attraversano il suo campo di intervento, senza l'intenzione di costruire una "struttura", ma soltanto con l'aspirazione di individuare fili che collegano le cose e le azioni e sui quali scorrono (o camminano in equilibrio) le identità provvisorie delle persone, fra le quali si posiziona la sua.

Se l'antropologo "fa aprire gli occhi" sulla cultura, questo è vero sia per coloro che sono studiati che per i diversi consumatori di etnografie (studiosi, studenti, tutti): egli fa scoprire e fa riflettere su questioni lontane per alcuni, ma vicine a coloro che ne sono direttamente coinvolti, mettendo in moto un processo di costruzione riflessiva della consapevolezza, accorciando le distanze verso un concetto comune di umanità. Ma sembra che anche l'arte contemporanea vada in questa direzione se è vero che, come scrive Bourriaud, «l'attività artistica si sforza di stabilire modeste connessioni, di aprire qualche passaggio ostruito, di mettere in contatto livelli di realtà tenuti separati gli uni dagli altri» (Bourriaud, 2010, p. 8).

Nell'arte contemporanea degli ultimi decenni del secolo scorso e dei primi di questo, è stata sottolineata una *svolta relazionale* che indubbiamente parte da una preferenza per la immaterialità delle opere, che deriva, secondo Bourriaud, non da un rifiuto politicizzato di un feticcio all'interno di un mercato, dalla volontà di non produrre oggetti, ma «dalla priorità che questi artisti accordano al tempo rispetto

allo spazio [...] l'oggetto non è che un 'lieto fine' del processo d'esposizione» (Bourriaud, 2010, p. 55). In quegli stessi anni, in antropologia, vedevamo l'apice di un processo di dematerializzazione dell'etnografia cominciato negli anni Ottanta e che aveva prodotto una serie di parole chiave connesse all'ermeneutica, alla semantica culturale, all'interpretazione, all'analisi dell'etnografia come testo letterario e anche alla metafora della cultura come insieme di testi (Geertz). Nonostante l'aumentata consapevolezza riguardo al *dialogo* come base per la costruzione dei significati culturali, questo "avvicinamento" ai nativi veniva subito contraddetto con l'adozione di un metodo etnocentrico, che riduceva la cultura degli altri a manoscritti sbiaditi, testi, agglomerati di significati da interpretare come se fossero artefatti colti, una sorta di etnografia anestetizzata dalla quale il corpo e i sensi dello studioso e del nativo erano stati espurgati.

Nel complesso, l'antropologia in questi ultimi quattro decenni ha assunto una postura relazionale, riconoscendo e portando dentro la ricerca e la rappresentazione i legami di interdipendenza fra categorie un tempo tenute separate o in rapporto di subalternità: individuo-società, componente, azione-pensiero, osservatore-osservato, uomo-ambiente, ecc.

Anche l'arte contemporanea, a partire soprattutto degli anni Novanta, ha fatto propria questa dimensione relazionale delle pratiche culturali e della vita stessa (Bourriaud, 2010);<sup>3</sup> l'arte non si pensa più come un sistema chiuso e autoreferenziale, ma diventa permeabile ad altre pratiche, trova le sue ragioni nell'impegno sociale, un cambiamento che Bourriaud fa cominciare dal Rinascimento, «quando si privilegiava la situazione fisica dell'essere umano nel suo universo, sebbene fosse ancora dominato dalla figura divina – con l'aiuto di nuovi strumenti come la prospettiva albertiana, il realismo anatomico o lo 'sfumato' di Leonardo [...] Questa storia sembra essere giunta oggi a una nuova svolta: dopo l'ambito delle relazioni fra l'umanità e la divinità, poi fra l'umanità e l'oggetto, la pratica artistica si concentra ormai sulle sfere delle relazioni interpersonali, come testimoniano le pratiche artistiche in corso dall'inizio degli anni Novanta. L'artista si concentra sui rapporti che il suo lavoro creerà nel pubblico, o sull'invenzione di modelli di partecipazione sociale. Questa produzione specifica determina non

<sup>3</sup> Secondo Dominique Baqué, tuttavia, l'arte relazionale sarebbe già cominciata negli anni Sessanta e Settanta (Baqué, 2004, p. 246).

solo un campo ideologico e pratico, ma anche nuovi ambiti formali. Con ciò voglio dire che, al di là del carattere relazionale intrinseco all'opera d'arte, le figure di riferimento della sfera dei rapporti umani sono ormai diventate appieno delle "forme" artistiche: così i meeting, i ritrovi, le manifestazioni, le differenti tipologie di collaborazione tra persone, i giochi, le feste, i luoghi di convivialità, in breve l'insieme dei modi d'incontro e d'invenzione di relazioni rappresentano oggi oggetti estetici suscettibili di essere studiati in quanto tali, mentre quadri e sculture non sono qui considerati se non come casi particolari di una produzione di forme che mira a ben altra cosa rispetto al semplice consumo estetico» (Bourriaud, 2010, p. 27-29).

Peraltro l'arte sembra aver attraversato e fatto proprio un mutamento che ricorda quello che le scienze sociali e umane hanno subito nell'epoca postmoderna: la fine delle utopie sociali, delle grandi narrazioni (Lyotard, 1981, p. 110), l'abbandono della prospettiva nomotetica per quella idiografica, la preferenza per analisi contestualizzate – *site-specific*, come si dice nel linguaggio dell'arte contemporanea – in cui i significati emergono dalla osservazione profonda delle pratiche delle persone più che come risultato di un metodo applicato aprioristicamente. La svolta relazionale, per l'arte, non ha comportato la fine della rappresentazione; questa viene incorporata nel comportamento stesso: «oggi non si tratta più di dipingere dall'esterno le condizioni di produzione – scrive Bourriaud –, ma di metterne in gioco la gestualità, di decriptare i rapporti sociali che essi inducono. Facendo lavorare cinquecento operai tessitori a Peshawar, in Pakistan, Alighiero Boetti ha rappresentato il processo di lavoro delle imprese multinazionali in maniera ben più efficace che non se si fosse accontentato di raffigurarli o di descriverne i funzionamenti» (Bourriaud, 2010, p. 67).

Come sostiene Lyotard, il «sapere in generale non si riduce alla scienza, e nemmeno alla conoscenza» (Lyotard, 1981, p. 37). La conoscenza e le procedure che consentono di produrla non appartengono soltanto alla scienza. Se vogliamo, questa argomentazione si posiziona in modo complementare a quella che sostiene che l'estetica non è esclusivo dominio dell'arte. Forse bisognerebbe distinguere fra scienza e conoscenza, ma lo sforzo sarebbe sterile, considerando che l'antropologia ha abbandonato certe velleità da scienza *dura*. Le conoscenze cui perviene l'antropologia sono sempre provvisorie, riguardano società che mutano continuamente e sono il risultato di ap-

procci metodologici in cui il posizionamento del ricercatore è, come abbiamo visto, determinante. Anche la postura, un po' snob, dell'antropologia che non si sporca le mani nel *fare* la cultura e la società è stata abbandonata; l'antropologia dello sviluppo, che negli anni Settanta era accusata di collaborazionismo con gli imperialisti (Gallini, 1974), ha ora credibilità e domini di intervento consolidati. Perciò, anche l'antropologia, come l'arte, può ambire a determinare cambiamenti nei luoghi in cui viene praticata; ciò che già si verifica, anche non intenzionalmente e almeno per certe ricerche che contribuiscono alla patrimonializzazione delle "tradizioni culturali" oggetto dei loro studi: le scoprono, le censiscono, le fanno conoscere, suggeriscono azioni politiche per valorizzarle, condividerle comunitariamente, per renderle elementi di identità più o meno ampie. Ci sono effettivamente campi di ricerca dove l'antropologia non può fare a meno di farsi coinvolgere, senza contare l'attuale tendenza a popolarizzarla definita *public anthropology*. «L'antropologia pubblica – scrive Maximilian Forte – implica questioni e tipi di pubblico che vanno oltre gli attuali confini che l'antropologia si è autoimposta. L'elemento centrale sono le conversazioni con un pubblico ampio su questioni di ampio interesse. Sebbene alcuni antropologi siano già impegnati sui grandi temi contemporanei che riguardano la violenza, la salute, i diritti, il governo e la giustizia, la maggior parte raffina problemi ristretti (se non limitatissimi) che riguardano poche (se non pochissime) persone all'esterno della disciplina. L'antropologia pubblica cerca di indirizzare ampie questioni critiche in modo che altre persone al di là della disciplina possano essere capaci di capire che cosa gli antropologi possono offrire alla riconsiderazione e semplificazione – non necessariamente fornendo una soluzione – dei dilemmi contemporanei. La speranza è che incrementando le pubbliche conversazioni con stimoli che vengono dall'antropologia, l'antropologia pubblica possa ricontestualizzare e rafforzare la disciplina». <sup>4</sup> L'antropologia pubblica contribuisce all'ampliamento dei confini oltre la ristretta cerchia accademica, ma questo non necessariamente indica una apertura verso l'arte e l'estetica come importanti elementi di comunicazione della conoscenza. Si tratta di un segnale della fragilità degli attuali confini accademici e dunque dell'apertura dell'antropologia nei confronti di altri sape-

<sup>4</sup> <http://zeroanthropology.net/2007/11/06/what-is-public-anthropology/>.

ri, pratiche, discipline, forme di rappresentazione e comunicazione. L'antropologia *engagée* non può non essere terreno di transito e luogo di mixaggi; dopo decenni durante i quali ha studiato il mutamento e il *métissage*, essa stessa deve farsi luogo di produzione di *métissages* e mutamenti, di incontri fra culture; l'antropologo deve esser come un *Text-Jockey* o *Voice-Jockey* che, una volta rilevate e fatte emergere dalla concreta realtà sociale e culturale, connette collaborativamente con i soggetti interessati pratiche diverse e le intreccia in forme condivise, sostenibili e soprattutto dirette all'allargamento dell'immaginazione come punto di partenza per la produzione di nuove forme pacifiche e felici di convivenza sociale.

Come scrive Francesco Maria Battisti, «la cultura contemporanea, non è una cultura di “ars” e di “scientia” (mondi separati), ma una tecnocultura, un ibrido in cui l'alterità prevale sulla identità. E non possiamo più chiamarla una “cultura occidentale” dato che oggi, sia l'arte sia la scienza sono valori universali, riconosciuti in ogni parte del mondo, obiettivi perseguiti dagli artisti e dagli scienziati di tutte le nazioni, caratteristiche del sapere globale e simultaneo del secolo XXI, quello che viene già convogliato tramite le reti telematiche. Non si tratta quindi di “opposti” in una visione dialettica, che ci sembra ormai tramontata, ma di lati complementari ed intersecanti della civiltà futuristica, funzioni dell'essere sociale. Nella prospettiva neopositivista di inizio del '900 la scienza era una modalità verificabile di conoscenza empirica, era un processo intellettuale ed investigativo che non tocca e non modifica l'oggetto ma lo studio. La scienza conosce la verità della natura, ma si astiene dal modificarla a scopi strumentali, come fanno le applicazioni tecnologiche della scienza, nella ingegneria e nell'industria. Nella tecnocultura contemporanea, ad esempio l'ingegneria genetica e le biotecnologie, l'oggetto della scienza non è più sacro ed intoccabile (l'essenza del vero), ma un oggetto manipolabile e trasformabile attraverso la sperimentazione di chi lo studia [...] L'attenzione dell'arte contemporanea si è focalizzata su questo particolare aspetto della tecnocultura, come manipolazione della natura e straordinario controllo di forze naturali. Nascono da questa attenzione le tendenze degli artisti attuali ad usare e modificare il proprio corpo come se fosse una forma di scultura, di scultura sul vivente. [...] Lo sviluppo della conoscenza scientifica segue le sue regole (o, se vogliamo usare un termine estetico, i suoi

“canoni”), le sue formalità: accumulazione del sapere scientifico, raccolta dei dati, a-valutatività della operazione scientifica che si astiene dal proferire giudizi di valore, verificabilità e sperimentabilità della conoscenza scientifica, sistematicità teorica ed appartenenza ad un “corpus” di nozioni organizzate, sotto la forma di assiomi e di leggi. La conoscenza artistica non è completamente intuitiva come voleva il Romanticismo ottocentesco. [...] La simultaneità del sapere contemporaneo, tramite Internet, una rete di conoscenze che trasmette sia dati che immagini (sotto forma di dati) diviene anche simultaneità di stili e di raffigurazioni, coesistenti nella stessa rete. I musei virtuali ci permettono di confrontarci, allo stesso tempo, con tutte le epoche e tutte le culture. Essi permetteranno ai futuri artisti, quelli che presumibilmente abbandoneranno i tradizionali mezzi di espressione (il disegno a matita, la pittura ad olio, la scultura in legno ed in marmo) di usare mezzi multimediali. Ciò significa che testo letterario, poesia, suono e musica, immagine e colore fanno parte dello stesso MIX artistico multimediale».<sup>5</sup>

La pagina web, composta da scrittura, immagini, suoni, grafica, video, ecc. è oggi il modello di testo più diffuso, entrato pervasivamente nella nostra cultura visiva e testuale. Il trasferimento di informazioni da una pagina all'altra è una pratica comune e potremmo oramai considerare la citazione un tropo della postmodernità e dell'appropriazione (Welchman, 2001), anche considerando l'importanza che gli viene attribuita nei criteri di valutazione scientifica. Se anche l'antropologia volesse farsi scivolare addosso queste considerazioni di ordine culturale generale, nelle quali si coglie un mutamento epocale, essa deve gioco forza tenere conto dei nuovi concetti entrati nella sua cassetta degli attrezzi, i quali mettono alla prova i consueti strumenti di comunicazione dell'etnografia, innanzitutto la scrittura e il film.

Sulla scrittura gli studiosi si dividono fra coloro che, come Howes, la ritengono capace di descrivere l'esperienza sensoriale (Howes, 2005, p. 4) e altri, come MacDougall, che sottolineano l'“incommensurabilità” con l'esperienza sensoriale (MacDougall, 2005, p. 60). Schneider ha messo in evidenza come normalmente l'esperienza sensoriale del ricercatore sul campo venga espunta dalla scrittura etnografica (Schneider,

<sup>5</sup> Francesco Maria Battisti: <http://www.caldarelli.it/piccoloorologio/battisti.htm>

Wright, 2006, p. 13).<sup>6</sup> Non si può trascurare nemmeno il fatto che la scrittura costituisce il tradizionale terreno su cui esercitare la critica e uno dei maggiori strumenti per conseguire uno status accademico. In ogni caso, nuove forme di testualizzazione, di rapporto con le immagini – in particolare con la fotografia, con la quale la scrittura etnografica ha da sempre dialogato –, di organizzazione dei punti di vista, di collaborazione fra autori e interlocutori, perfino di uso e manipolazione dell'oggetto "libro", possono essere sperimentate. Lo sosteneva già George Marcus nel 1994: «sembra proprio che [...] un'etnografia interessata all'integrazione del *medium scritto* e di quello *visuale* all'interno di un progetto comune rappresenti sempre più una necessità impellente» (Marcus, 2001, p. 152).<sup>7</sup>

L'antropologia contemporanea ha arricchito il suo repertorio retorico con il riconoscimento della natura dialogica delle interpretazioni e di una parziale co-autorialità degli informatori, delle autorappresentazioni, della copresenza di voci sociali differenti (Zanella, 2010, p. 167) e dunque della polivocalità come una più efficace rappresentazione della rete di significati in cui le pratiche sono imbricate. Questo ha prodotto testi etnografici in cui la voce dei nativi è resa presente e intrecciata con le considerazioni dell'antropologo o altri in cui punti di vista differenti vengono organizzati nel tentativo di produrre un testo dalle voci non troppo gerarchizzate.<sup>8</sup>

In questi ultimi anni, fra la svolta sensoriale e il successo dell'antropologia visuale e del film etnografico, la scrittura è stata messa sotto processo. Anche fra i difensori della scrittura vengono riconosciuti i suoi limiti nel rappresentare la multisensorialità dell'esperienza. Per esempio, Vincenzo Matera scrive: «c'è anche chi sostiene, per esempio, che i libri e gli articoli non sono un mezzo adatto a rappresentare l'esperienza etnografica in modo da assicurare fedeltà all'originale, perché un semplice assemblaggio di parole in successione lineare manca della densità tridimensionale degli eventi. Una delle ragioni del rifiuto della scrittura sta nel fatto, per esempio, che la scrittura consente di

<sup>6</sup> Sul rapporto fra scrittura ed esperienza sensoriale si rinvia a Pink, 2009, p. 135-139.

<sup>7</sup> Il titolo originale del saggio di George E. Marcus è "The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage", in C. Taylor, *Visualising Theory*, London, Routledge, p. 37-53.

<sup>8</sup> Sulle potenzialità della scrittura di articolare le voci presenti nella realtà etnografica, si veda Zanella, 2010.

costruire rappresentazioni culturali monosensoriali, in cui la vista è l'unica modalità percettiva sollecitata, a discapito degli altri sensi (che invece giocano un ruolo importante nelle dinamiche culturale e sociale). È senz'altro vero, e questo deve condurci a una accurata riflessione critica sui principi epistemologici alla base del sapere antropologico» (Matera, 2004, p. 17).

Fatto sta che la descrizione della costruzione di uno strumento di lavoro in legno, sarà certamente più precisa e efficace se affidata alle immagini video; gli ambienti acustici e i suoni in genere saranno comunicati meglio da un apparato di riproduzione che dalla scrittura, gli odori e le sensazioni tattili avranno un punto di riferimento negli oggetti e nelle loro immagini. Inoltre, il testo scritto può essere accostato alle immagini, per costruire etnografie basate sulle immagini, e in questa direzione non vi sono esempi da fare al lettore. La rivista *Avatar*, diretta da Massimo Canevacci dal 2001 al 2005, è stato un tentativo di far dialogare la scrittura con i linguaggi visivi della grafica, della fotografia e dell'arte contemporanea. Sul sito dell'editore Meltemi, la rivista, uscita in sei numeri, veniva così presentata: «Avatar è una rivista che vuole intrecciare e trovare soluzioni inedite al rapporto tra antropologia e comunicazione. La rivista parte dall'ipotesi che nuovi territori immateriali si stanno configurando secondo scenari innovativi a causa di una radicale disgiuntura rispetto a paradigmi, concetti, metodi, forme della rappresentazione e conflitti. La fine dell'era industrialista, l'emergere di flussi post-coloniali e mix-etnici, di nuove soggettività, del genere, di tecnologie/post-media: tutto questo spinge verso la dislocazione. Gli ambiti di ricerca di Avatar sono la metropoli immateriale, il consumo performativo, la cultura visuale, le arti visive, il corpo mutoide, i siti INDIANnet, i mix-media, le etnicità in movimento, le etnografie comunicazionali. In tali flussi dislocanti tra antropologia e comunicazione, Avatar si presenta come laboratorio che sperimenta itinerari empirici di ricerca, proposte narrative, conflitti semiotici di tipo innovativo».<sup>9</sup>

*Sensate. A Journal for Experiments in Critical Media Practices*, rivista on line di recentissima pubblicazione, fondata e realizzata all'interno della Harvard University nel 2011, si presenta invece così: «pubbli-

<sup>9</sup> [http://www.meltemieditore.it/Scheda\\_libro.asp?Codice=N003](http://www.meltemieditore.it/Scheda_libro.asp?Codice=N003) (link visitato il 20 luglio 2011).

cazioni e risorse basate sul web espandono il tradizionale paradigma del discorso accademico e aprono nuove possibilità per la cultura e la creazione artistica. Fondamentale per questa espansione è re-immaginare che cosa costituisce una 'opera' di cultura o di arte. Alcuni dei lavori realizzati in *Sensate* posso prendere la forma di ricerche etnografiche audiovisive, prodotti multimediali, sperimentazioni in archeologia dei media, progetti partecipativi nei media o raccolte digitalizzate di archivi di media, artefatti, mappe o oggetti. Per la diversità delle forme accolte nel sito (molte delle quali sicuramente non sono ancora state immaginate), i lavori pubblicati in *Sensate* non sono articoli convenzionali ma vogliono diventare convergenze di collaborazioni che si evolvono nel corso del tempo. I media audiovisivi hanno una relazione con il mondo – e ne rivelano differenti dimensioni – diversa dai sistemi linguistici. *Sensate* serve sia come strumento che come luogo per l'espressione e la critica di queste modalità, incoraggiando la sperimentazione necessaria a comprenderli meglio. Gli studiosi hanno sottolineato l'eccesso di significato proprio di ogni immagine oppure la capacità di evocare e incorporare la percezione attraverso il suono, ma *Sensate* cerca di superare questa analisi con la pratica critica – mettendo in primo piano l'indagine sui reali processi di costruzione. Il nostro progetto va oltre le interviste audio e i foto-saggi – che spesso ancora conservano e privilegiano il verbale didattico decoro dell'accademia – per affermare e esplorare le differenze produttive, che si sovrappongono, aprendo uno spazio fra la parola scritta e gli altri mezzi di espressione artistica e accademica».<sup>10</sup>

La scrittura ha certamente molti limiti, ma un libro o un articolo hanno il pregio di poter stare nelle mani del suo lettore e di essere usati facilmente innescando una fruizione attiva. Possiamo sfogliare le pagine, fermare la lettura e riprenderla quando desideriamo, portarci dietro la pubblicazione senza scaricare nessun software per poterla leggere. Viceversa anche il film ha i suoi limiti, alcuni dei quali variano a seconda del supporto sul quale lo vediamo: uno schermo cinematografico, un televisore, un monitor del computer, un desktop di un iPad. Sul monitor, quel limite della continuità irreversibile della narrazione può essere superato, dal momento che possiamo mettere in pausa, tornare indietro e fare un'analisi delle sequenze. I film ai quali

<sup>10</sup> <http://www.sensatejournal.com/about/> (link visitato il 20 luglio 2011).

siamo abituati hanno sempre l'immagine al centro della fruizione, e tutti gli altri codici fanno in genere da contorno, secondo un modello consolidato nella storia del cinema; e tuttavia il film offre un margine di sperimentazione ancora molto forte, se pensiamo che il suono, la grafica, la scrittura, i tempi e i modi della narrazione sono elementi su cui lavorare per costruire etnografie visive più sensorialmente dense e rappresentative della realtà. In questo ambito, da un lato bisognerebbe riprendere le lezioni di autori come Jean Rouch, Maya Deren, David MacDougall, Trinh Minh-Ha che possono essere considerati come creativi innovatori del film etnografico, dall'altro è necessario cogliere gli stimoli che provengono dal cinema sperimentale, soprattutto quando prodotto da autori di formazione antropologica o che usano approcci etnografici.<sup>11</sup> Recentemente, Kathryn Ramey ha ripercorso la storia dei rapporti fra cinema sperimentale ed antropologia, ricordando autori come Marcia Ascher, Robert Ascher, Jenna Grant, Sharon Lockart, Timothy Quay e giungendo alla conclusione che nonostante i film di questi filmmaker «non siano antropologici, essi possono essere considerati per il modo in cui non-antropologi utilizzano la teoria antropologica e la incorporano nella loro pratica di immagine in movimento» (Ramey, 2011, p. 284). Ramey sottolinea opportunamente che i rapporti fra cinema sperimentale e cinema etnografico sono essenzialmente guidati dall'appropriazione dei metodi dell'antropologia da parte dell'arte contemporanea, ma occorre non dimenticare, dalla parte degli antropologi, *SchoolScapes* (2007) di David MacDougall e i film degli autori che gravitano intorno alle

<sup>11</sup> Tracce di rapporti fra arte e antropologia sono presenti anche nella storia del film etnografico italiano, se pensiamo alla stagione degli anni Cinquanta-Sessanta quando il documentario etnografico era prodotto da cineasti senza formazione antropologica che con i loro film perseguivano primariamente obiettivi "espressivi" o "artistici" per ottenere i "premi qualità" assegnati dalle commissioni governative. In quegli anni l'antropologia italiana patrimonializzò quella produzione soprattutto per le questioni sociali che trattava e per i temi "etnografici" analoghi a quelli delle ricerche demartiniane. Se in quella produzione possono essere individuati suggerimenti metodologici e stilistici interessanti per la contemporaneità, questi vanno ricercati non in singoli autori o film, ma in certi moduli di ripresa in cui i soggetti bucano l'inquadratura con la loro soggettività (come in *La canta delle marane* di Cecilia Mangini) o nella dimensione narrativa "lunga" in un certo senso anticipatrice di quella contemporanea poetica dell'amplificazione (*Nascita e morte nel Meridione*, di Luigi Di Gianni).

attività del *Sensory Ethnography Lab* della Harvard University, come *Sweetgrass* (2009) di Lucien Castaing-Taylor e *Foreign Parts* (2010) di Verena Paravel e John Paul Sniadecki.

Alcuni di questi film si soffermano per diversi minuti, con inquadratura fissa, su ambienti o situazioni ben circoscritte. MacDougall, ispirato ai film di Lumière, ci offre alcuni quadri della durata di circa tre minuti ciascuno, estratti dalla vita ordinaria degli studenti di scuole indiane.<sup>12</sup> La pausa pranzo in una fabbrica ripresa con una lunga carrellata al rallentatore è al centro di *Lunch Break* (2009) di Sharon Lockart; l'andirivieni di operai che lasciano o cominciano il proprio turno di lavoro filmato con una unica inquadratura fissa è l'argomento di *Exit* (2008) della stessa autrice;<sup>13</sup> lunghe inquadrature sul letto del fiume in attesa del passaggio del gregge compongono *Sweetgrass* (2009) di Taylor.



Sharon Lockart, fotogramma dal film *Lunch Break* (2009).

<sup>12</sup> Una sequenza di *SchoolScapes* è visionabile qui: <http://www.imdb.com/video/wab/vi2451506201/> (consultato il 2 ottobre 2012).

<sup>13</sup> *Lunch Break* è visionabile alla url: [http://www.ubu.com/film/lockhart\\_lunch.html](http://www.ubu.com/film/lockhart_lunch.html); *Exit* è visionabile qui: [http://www.ubu.com/film/lockhart\\_exit.html](http://www.ubu.com/film/lockhart_exit.html).

Mi sembra che tali opere disattendano le richieste di ampia contestualizzazione e di restituzione del punto di vista nativo (e molto altro ancora) che si desidererebbero in un documentario etnografico, tenendo in bilico questi film fra l'iperrealismo «sopraffatto dall'apparenza» (Foster, 2006, p. 147) e il rischio di cadere nella categoria del film oggettivante e positivista connotato da uno sguardo che osserva e controlla. Eppure, se questi film sono stati patrimonializzati dall'antropologia visuale, occorre chiedersi perché non sono considerati oggettivanti e di stampo positivista, nonostante siano così vicini ai *single concept film* dell'*Institut für Wissenschaften Film* di Göttingen. Credo si possa rispondere osservando che la nostra competenza spettatoriale si è arricchita e articolata includendo nella esperienza della visione, e dunque nella comprensione dell'immagine, la dimensione pragmatica della comunicazione, ovvero gli elementi dei contesti di uso e di fruizione rimossi da una prospettiva testo-centrata. Detto in altre parole, quel che percepiamo quando guardiamo un film – noi antropologi dallo sguardo riflessivo e critico – è un ambiente nel quale il film si relaziona ad altri elementi contestuali e paratestuali: il luogo in cui è proiettato (la sala cinematografica di un festival o un'aula universitaria), il tipo di pubblico, il manifesto che lo pubblicizza, le recensioni che ha ricevuto, i commenti dei colleghi che lo hanno già visto, la memoria di esperienze individuali pregresse stimolata dal film e non in ultimo la nostra specifica competenza spettatoriale e lo stato dell'arte della disciplina considerando anche la direzione data dalla svolta sensoriale che orienta la nostra visione a cercare di entrare in empatia con l'ordine sensoriale evocato dall'ambiente filmato.

Pertanto il film, inteso come opera non dialogante con i contesti di fruizione in cui viene proiettata è, *al limite*, presente esclusivamente nei festival del film etnografico. Molto spesso viene proiettato in occasioni dove la presenza di diversi discorsi lo integra in una dimensione comunicativa intertestuale che nel suo insieme contribuisce a contestualizzarlo e a dargli significato: lezioni universitarie, presentazioni, dibattiti, convegni, esposizioni museografiche e così via. In altre parole, potremmo guardare i film sperimentali come intense esplorazioni etnografico-visive tese a comunicare – come accade per i film menzionati prima – emozioni, sensazioni e informazioni in genere che possono essere veicolate e colte soltanto attraverso riprese

visive e sonore di lunga durata che dilatano oltremodo i tempi dell'osservazione secondo una poetica dell'amplificazione sensoriale<sup>14</sup> consentendo allo spettatore di rilevare connessioni profonde e intime. Attraverso la ripresa di lunga durata ottiene il film può ottenere lo scopo di far concentrare lo spettatore sulla sua rappresentazione, di esaurire l'informazione visiva affinché egli possa concentrarsi su altre *affordances* offerte dall'immagine: il *soundscape*, i materiali di cui sono fatti gli oggetti, le relazioni spaziali, i dettagli, gli accostamenti; di operare insomma una "scannerizzazione" più accurata del fenomeno presentato audiovisualmente.

Nei testi ipermediali, in genere il fruitore sceglie le proprie "rotte di navigazione" all'interno del testo. Già nel 1993, in un saggio pionieristico e lungimirante, Francesco Faeta, a partire da una riflessione sul rapporto complementare e "necessario" fra scrittura e antropologia testualista geertziana, osserva che il libro è «intrinsecamente interpretativo. Comporta cioè una concatenazione di dati, un ordine gerarchico delle conoscenze, un insieme di mediazioni critiche che configurano l'inderogabilità dell'autore e non lasciano spazio, da un lato, alla pura esistenza del dato, dall'altro alla libera scelta del lettore. [...] Il libro] anche se consentirà la coesistenza di una pluralità di interpretazioni, esse occuperanno lo spazio-dato, organizzandosi inevitabilmente secondo logiche di sequenza, ordine, gerarchia. La forma-libro non può produrre, dunque, che un'antropologia interpretativa (nel migliore dei casi, naturalmente, perché esiste sempre la possibilità che veicoli un'antropologia autoritaria e mistificante, ma questo è problema che qui non interessa) e una posizione di egemonia autoriale dalla quale discendono, poi, molte delle strategie scritte e delle convenzioni testuali. [...] I sistemi video-informatici credo possano consentire, in via d'ipotesi, una diversa restituzione del lavoro etnografico e antropologico. Essi poggiano su sistemi comunicativi costruiti, per quel che concerne il software, ad albero o, nel caso di ipertesti, a rete e mediano la comunicazione attraverso lo schermo, terminale visivo per media differenti, ciascuno dei quali munito di

<sup>14</sup> La poetica dell'amplificazione sensoriale sembra essere molto diffusa nelle pratiche artistico-antropologiche – vi sono chiari riferimenti ad essa anche nei progetti di Nodar (Costa, Costa, 2011) menzionati nel capitolo precedente – e meriterebbe un'attenzione maggiore che non può esserle riservata nell'economia di questo lavoro.

proprie logiche comunicative, di proprie modalità di costruzione del significato, di proprie peculiarità retoriche. È possibile, così, disporre documenti, testimonianze, rappresentazioni visive, materiali semilavorati, interpretazioni dei nativi, interpretazioni autoriali sul medesimo piano comunicativo, predisponendo, com'è nella logica delle navigazioni ipertestuali, possibilità di relazioni aperte e biunivoche tra ciascuno dei segmenti di ciò che definirei testo virtuale. Introdotto il lettore nell'ambiente operativo e in quello testuale, contraddistinto dall'estrema sobrietà [...] due elementi giocano nettamente a favore della limitazione del potere autoriale tradizionale: le dimensioni di un'etnografia virtuale, possono essere, innanzitutto, infinitamente più vaste di quelle libresche, consentendo così di includere diversi punti di vista, versioni dell'oggetto, interpretazioni, l'accoglimento di una massa di documenti affatto sconosciuta. Il potere di ricusazione e di scelta rimane, poi, nelle mani del lettore [...] Attraverso i sistemi multimediali si può affermare, così, un nuovo modo di fare etnografia che potenzialmente, può offrire orizzonte ad alcuni dei rilievi critici mossi dall'antropologia post-moderna» (Faeta, 1993, p. 125-127).

Anche recentemente, questo modello di comunicazione che intreccia diversi linguaggi e codici, definito ipermediale, è stato indicato da Sarah Pink come di grande interesse per l'antropologia visuale. Nel suo libro *The future of Visual Anthropology. Engaging the Senses* (2006), Pink passa in rassegna i maggiori lavori etnografici multimediali pubblicati su CD-ROM e suggerisce che «l'antropologia ipermediale può superare i limiti del film combinando la comunicazione metaforica e sinestetica dell'esperienza sensoriale evocata attraverso l'audiovisuale con la contestualizzazione di parole scritte che collocano l'esperienza nei termini della sua specificità culturale e differenza. Mettere insieme immagine, suono e scrittura nell'ipermedia è sufficiente soltanto a produrre una antropologia visuale che implica le relazioni tra i sensi. Invece, per comunicare l'esperienza di altre persone noi abbiamo bisogno di: 1) tenere conto più profondamente delle specifiche epistemologie culturali che stanno alla base del modo in cui quella esperienza è costruita; e 2) esplorare modi di analizzare e rappresentare differenti aspetti dell'esperienza umana usando media differenti» (Pink, 2006, p. 128). Sono potenzialità che restano ancora inesprese, scrive Pink, nella pratica dell'etnografia contemporanea, e

mentre il film resta insuperato per la capacità di contestualizzare l'azione umana, l'ipermedia può offrire uno strumento importante per una rinnovata antropologia comparativa basata sul film, ma in correlazione con la scrittura (combinazione, questa fra scrittura e film, che sarebbe un importante elemento dell'ipermediale), per la sua capacità di inserire individui e azioni sociali in contesti precisi, evitando così arbitrarie generalizzazioni: «Una volta integrato con la scrittura, il film può stimolare uno spostamento verso un esame più approfondito delle caratteristiche comuni dell'esperienza umana all'interno di una antropologia dove forme di contesto, contestualizzazione e comparazione sono praticamente inevitabili» (Pink, 2006, p. 137). Sarah Pink vede nell'antropologia visuale digitale, che ha i suoi pionieri in Peter Biella (1997) e Jay Ruby (2006), una opportunità per espandere il campo d'intervento dell'antropologia, soprattutto incrociando le dimensioni «dell'intimità e della corporalità (attraverso cui il film etnografico invoca la comprensione etnografica) basandosi allo stesso tempo rigorosamente sulla teoria e su una dettagliata conoscenza contestualizzante» (Pink, 2011, p. 232).

Va osservato che l'ipermediale, anche se capace di intrecciare diversi linguaggi e media in modi ancora del tutto da esplorare, è una forma di testualizzazione dell'etnografia basata sulla *pagina* e quindi su un modello visivo bidimensionale proveniente dalla buona “vecchia” tecnologia della stampa. L'idea che la pagina non rappresentasse più una metafora adeguata alle esigenze della etnografia postmoderna era già stata avanzata nel 1991 da Pietro Clemente, il quale in un articolo sulle pagine della rivista *L'Uomo* partiva da una critica alla scrittura «come descrizione/interpretazione unitaria, dell'autore come fondatore e prosecutore di una discorsività, [che finisce] per proporre un modello piuttosto integralista e scarsamente plurivocale dell'attività di comprensione delle diversità culturali» (Clemente, 1991, p. 65-66). Clemente, poi, individuava nelle tecnologie informatiche le risorse testuali attraverso le quali l'etnografo contemporaneo poteva meglio rappresentare il suo nuovo ruolo di «attento gestore di reti di descrizioni dense e “sottili” e di documenti diversi, non tutti costruiti qui né tutti osservati là, costruttore di *links* tra essi, abile a “navigare” in una gamma di “nodi” e incroci della rete, in cui l'autore non è il burattinaio, ma uno dei personaggi della scena in cui questa attività si svolge» (Clemente, 1991, p. 69). Di conseguenza, conclude

Clemente, «a vedere dall'interno di questo quadro, ora espresso in termini di reti e di mappe, si ha la sensazione che non la pagina, bensì la scena sia la miglior metafora dei problemi attuali dell'antropologia, e che nel teatro (magari un teatro ipertestuale) si riflettano meglio dei problemi che hanno come emblema la classica ricerca di Pirandello con i suoi *Sei personaggi in cerca d'Autore*» (Clemente, 1991, p. 69).

Nel discorso di Clemente si incrociano le potenzialità offerte da internet con l'attività coordinatrice dell'antropologo il quale, riconosciuta la polifonia di punti di vista che ogni terreno di ricerca presenta, invece di ridurre la dinamica complessità di una rete di relazioni sociali ad un discorso unificante e unico (quello dell'antropologo), dovrebbe muoversi all'interno del terreno nel doppio ruolo di attore e regista. Tuttavia questa nuova figura di studioso all'opera su una scena dinamica e tridimensionale non può trovare nell'ipermedialità offerta da internet una collocazione soddisfacente, perché, in fondo, la pagina web, il monitor e ovviamente la scrittura sono tutte forme che confermano il modello/metafora della pagina, un tipo di comunicazione incorniciata in un rettangolo bidimensionale. Ciò che viene trascurato in questo modello non è soltanto la performance tridimensionale fra l'antropologo e gli attori sociali in scena – secondo l'immagine di Clemente –, dunque la dimensione dell'azione che in parte l'immagine video potrebbe restituire, ma anche il contesto e il potenziale estetico dell'etnografia nei quali potrebbero trovare posto oggetti, presenze sceniche e movimenti del fruitore all'interno di un ambiente sensorialmente stimolante. In altre parole se è vero che è necessario rappresentare gli ordini sensoriali (Classen) implicati nelle pratiche culturali che studiamo, è immaginabile che questo possa e forse debba avvenire attraverso un'attenzione all'estetica della rappresentazione etnografica, cioè alla sua capacità di inserire il fruitore in un contesto dove la rappresentazione non solo trasmette conoscenze, ma anche sensazioni ed emozioni. Anche se Pink propone un abbandono della centralità della scrittura, non riesce ad affrancarsi completamente dal dominio del testo, di cui il rettangolo-pagina è ancora un simulacro. Come abbiamo visto con l'articolo di Clemente, questo approccio ipermediale si è sviluppato grazie ad un critica del testo etnografico interno alla nostra disciplina; ma andrebbero anche recuperati e valorizzati i rapporti che l'arte contemporanea ha tenuto con l'etnografia in questi ultimi decenni, cogliendo sug-

gerimenti che vengono dalle pratiche artistiche e da etnografi e museografi sperimentalisti. Dal 2000 in poi, Anna Grimshaw, Elspeth Owen e Amanda Ravetz hanno lavorato cercando di oltrepassare i tradizionali confini della disciplina, producendo fotografie, Cd-rom, testi, video, installazioni (p. 149) e hanno dato il via ad una, ancora timida, *svolta artistica* nell'antropologia.

Un superamento di questo modello avrà luogo in suo successivo lavoro, *Doing Sensory Ethnography*, nel quale si fa cenno all'*installazione* e alla *walking ethnography* e in generale a tutte le forme di media mixage fino alle sperimentazioni con il *soundscape* di Steven Feld. Camminare con gli altri viene suggerito come una precisa metodologia di ricerca, nel corso della quale l'osservazione ha un posto insieme agli altri sensi (Ingold, Vergunst, 2010). Camminare, spostarsi da un punto all'altro, mette il corpo in movimento e rende attivi gli altri sensi, producendo paesaggi nei quali ci intrecciamo; quando invece stando fermi, guardando da un punto di vista fisso rischiamo, alla fine, di costringere i sensi in una configurazione irrealmente statica, funzionale più al controllo che all'*attunement* con il luogo. Qualsiasi luogo, per essere percepito e conosciuto, ci richiede di spostarci al suo interno per modificare sempre la configurazione in cui siamo: avvicinarsi e allontanarsi da fonti sonore, modificare il passo a seconda del terreno che si percorre, allontanarsi e avvicinarsi a oggetti e persone presenti nel luogo, impone una rimodulazione continua dei sensi in funzione delle *affordances* (Gibson, 1979) che gli riconosciamo e del *taskscape* (Ingold, 2000) che ci riguarda. L'interlocutore che cammina con noi fa lo stesso e noi, osservandolo/sentendolo, possiamo cogliere il suo processo continuo di percezione e *emplacement*, anche intuendo empaticamente il tipo di relazione sensoriale che egli intrattiene abitualmente con l'ambiente/luogo in cui si muove.

Uno dei recenti sviluppi della comunicazione etnografica interessato all'intreccio dei linguaggi e dei media, coerente con una critica alle rappresentazioni centrate sulla parola scritta e aperto agli spunti provenienti dalle pratiche artistiche contemporanee, è l'installazione, una pratica artistica che Faye fa risalire ai *papiers collés* cubisti come prima forma di 'materializzazione dello spazio' e di uscita fuori dal quadro, combinata con la moltiplicazione dei punti di vista (Faye, 2009, p. 62). Più precisamente, Faye osserva che l'installazione ha radici nell'uso del

*ready-made* con la sua critica alle distinzioni fra «arte e non-arte, realtà e artificialità»; al collage e al suo tentativo di esplorare nuove relazioni; infine «allo spostamento da una visione atomistica dell'opera ad una sistemica» (*Idem*, p. 63). Una pratica che a partire dagli anni Sessanta si incrocerà con la performance e l'arte ambientale prima, con l'arte relazionale e pubblica successivamente.

Vincenzo Padiglione, che ha indirizzato l'attenzione sull'installazione come forma di comunicazione etnografica e linguaggio museografico, applicandone la metodologia nell'allestimento di diversi musei etnografici,<sup>15</sup> sostiene l'opportunità di utilizzarla per il suo essere in sintonia con i linguaggi della contemporaneità (Padiglione, 2008, p. 163-165; Padiglione, 2011). «L'installazione – scrive – attesta così una svolta nel segno del postmoderno, dei suoi “generi confusi”, delle sue compiaciute retoriche (sovvertire autorità culturali e consolidate gerarchie rimuovendo bacheche, pannelli e piedistalli). Testimonia un alleggerimento delle convenzionali polarità forma/contenuto, arte/documentazione. Rende esplicita l'avvenuta frammentazione di totalità (cultura, storia, comunità...) – ma anche la tentazione di proporre a livello micro unità compatte, contesti a loro modo suggestivi e armonici. Soprattutto l'installazione testimonia l'interiorizzazione di storia, antropologia e semiotica nell'azione espressiva tanto da degradare ad artefatto banale tutto ciò che suscita un piacere estetico pacificato, non in grado di incorporare valenze conoscitive e commento critico [...] la differenza tra installazione artistica ed etnografica appare questione di grado e di intenzionalità nel posizionamento all'interno del campo dinamico e conflittuale della cultura. Un'installazione, per riconoscersi etnografica, potrebbe seguire e comunicare molteplici strategie: produrre visioni dall'interno con una sensibilità simpatetica e straniante; tradurre temi ed estetiche locali in forme espressive (esempio, narrazioni) pertinenti e sperimentali, mantenendo aperta la possibilità di sempre possibili comparazioni; donare enfasi visiva alle interpretazioni altrui, estendendo così il campo della conoscenza ad esperienze sociali sinora escluse; stimolare dialogo e cooperazione in ogni fase (ricerca, progetto, allestimento, fruizione), offrire una seconda vita ai linguaggi

<sup>15</sup> Fra i musei allestiti da Vincenzo Padiglione, oltre l'Etnomuseo dei Monti Lepini, vanno ricordati il Museo delle Terre di Confine di Sonnino, il Museo del Brigantaggio di Cellere, il Museo del Giocattolo di Sezze.

della documentazione ricercando per loro un'inedita ribalta...» (Padiglione, 2009, p. 100-101). Nel catalogo dell'Etnomuseo dei Monti Lepini, Padiglione scrive che alla base dell'esposizione c'è l'intenzione di superare «quell'enfasi sull'oggettuale che aveva collocato ai margini le storie e le voci, preziosi ausili di senso per gli stessi oggetti, e aveva reso a lungo assai angusta la progettazione di musei demoetnoantropologici» (Padiglione, 2001, p. 25). Ebbene, l'installazione permette di spostare l'attenzione dall'oggetto-feticcio alle relazioni in cui era iscritto o attualmente intrattiene con altri elementi di un contesto di usi e/o significati, ad esso riferendosi, evocandoli, enfatizzandoli.

L'evocazione, tropo chiave dell'installazione, rifiuta il rapporto mimetico con la realtà che vuole presentare. I testi etnografici, ricordiamolo, per Tyler non possono rappresentare nulla, al massimo possono evocare. Ciò che si è compreso sul campo non può essere riprodotto/rappresentato in un testo: «il suo significato [il significato del testo etnografico] risiede in una comprensione di cui esso è solo un logorato ricordo, non più maledetto dall'obbligo della rappresentazione. La parola chiave per comprendere questa differenza è 'evocare': se di un discorso si può dire che 'evoca', allora non è necessario



Installazione al Museo demoetnoantropologico del Brigantaggio a Cellere (Viterbo). Progetto museografico scientifico di Fulvia Caruso e Vincenzo Padiglione; progetto museografico architettonico di Lorenzo Greppi.

rappresentare ciò che viene evocato, anche se può essere utile per la rappresentazione» (Tyler, 1997, p. 171). Anche se nelle ragioni con cui Tyler sostiene l'evocazione sembra esserci una ontologia dell'esperienza sul campo come luogo di costruzione dei significati – esperienza intesa come originaria e perduta – è pur vero che l'evocazione consente di superare il naturalismo del dato etnografico e il primato dell'interpretazione antropologica, perché, coerentemente con questa logica, non ci può essere nemmeno interpretazione, ma soltanto una finzione letteraria o di altro tipo (una installazione, un film, ecc.).

Va sottolineato anche che porre la multimedialità e un approccio sensoriale al servizio di un'arte/antropologia relazionale significa mantenere attive all'interno della rappresentazione la polivocalità e il dialogo, e così facendo non si dà spazio all'idea che questo approccio tridimensionale sia solo una esibizione di seducenti tecnologie, una spettacolarizzazione e una volgarizzazione dell'antropologia. Dare voce alle culture attraverso le persone, rappresentarle coimplicate (*entangled*) nell'ambiente nel modo più denso possibile, non ridurle a stereotipi, smascherare gli essenzialismi, mostrare che la cultura è invenzione e decostruirne i meccanismi, produrre consapevolezza sono gli aspetti politici contemporanei che fanno dell'antropologia una pratica impegnata nel sociale per lo sviluppo della democrazia e del bene comune, una pratica responsabile al servizio della libertà e della partecipazione. Ma l'antropologia non deve porsi questi obiettivi etici come principi da declamare scollegati dalla pratica e dalle rappresentazioni che produce. L'arte è oramai consapevole di questo e in tal senso Balzola e Rosa scrivono: «la funzione etica dell'arte agisce non tanto nell'essere veicolo comunicativo di un pensiero etico, quanto nell'essere capace di generare linguaggi dalle cose, dai materiali, dagli strumenti e dalle tecnologie, poiché è nel linguaggio che si disegnano gli schemi dell'esperienza umana e la possibilità di riflettere su di essa» (Balzola, Rosa, 2011, p. 42). Forse anche l'antropologia deve uscire “fuori di sé”, comunicare con la società e non soltanto con l'accademia; può farlo riconoscendo il valore umano delle relazioni costruite sul campo e mettendo la tecnologia e i linguaggi che usa al servizio, in molteplici forme, di questo obiettivo. In tal modo l'etica rifondata sulla critica alla disciplina si traduce in poetiche relazionali rappresentabili in modi comunicativi ed esteticamente efficaci.

Il lavoro di Padiglione è incoraggiante, perché non riproduce quella scollatura fra regista e antropologo spesso sottolineata nel cinema etnografico italiano degli anni Sessanta-Settanta, quando all'antropologo toccava soltanto il ruolo di redattore del commento verbale o di ispiratore del film (Marano, 2007b). Padiglione riesce a integrare il ruolo di intellettuale con quello apparentemente tecnico dell'artista: non delega la realizzazione delle proprie idee a un "esperto", anche se si avvale della collaborazioni di scenografi, ma riesce a manipolare consapevolmente i materiali delle sue installazioni senza farsi cogliere da crisi di identità professionale o da timori nei confronti degli accademici iconoclasti. Recentemente Padiglione ha curato, insieme a Pietro Clemente, la prima mostra italiana di installazioni etnografiche allestita in occasione del Convegno della ANUAC a Matera nel 2010. Tematizzata sui riti di passaggio, la mostra ospitava una serie di installazioni fra le quali si possono individuare due principali modelli di organizzazione dei materiali, quello della videoinstallazione, che pone al centro della scena un monitor video (*In Limine*, del Collettivo Ars Videndi dell'Università di Siena, coordinato da Riccardo Putti; *Tu si' in the Dark. Autobioradiografia*, di Paolo de Simonis e Michele Mucci) spesso dialogante con oggetti o altri elementi "scenografici" o dichiaratamente simbolici; e quello dell'installazione *object-based*. Quest'ultimo, si declinava in chiave minimalista (*Specchi d'acqua*, di Tiziana Gentlini, Maria Lisa Platania, Angelica Grieco; *Il fuori dentro e il dentro fuori. Riti di passaggio nella storia di una sposina in manicomio*, di Giuditta Barduzzi, Francesca Bazzanti, Federica Caponnetto, *SaliScendiGira* di Antonella De Nisco, Anna Pains e Elisa Bellato; *Couchsurfing*, di Costanza Lanzara e Gabriella Lerario; *Verginità di ritorno*, di Maria Pecci, Gianluigi Mangiapane, Andrea Perin); accumulativa di segni e simboli (*Il Baby Party*, di Marco D'Aureli); defamiliarizzante e simbolica (*Gioventù eroica. Assaporare la subnatura*, di Vincenzo Padiglione; *L'albero delle scarpe passate* di Rossana Di Lella); idealmente itinerante (*Tra Italia e Pakistan: viaggiare, sposarsi, divorziare. Abbigliamento e riti di passaggio*, di Alessandra Broccolini; *W la classe. Diventare uomini e donne*, di Elena De Sabbata, Gian Paolo Gri e Stefano Morandini; Sandra Ferracuti, *Passaggi delicati: liminalità urbane – Maputo, agosto 2010*).



Rossana Di Lella al lavoro sulla sua installazione *L'albero delle scarpe passate*



Riccardo Putti mette a punto la videoinstallazione di Ars Videndi a Matera.



*Tra Italia e Pakistan: viaggiare, sposarsi, divorziare. Abbigliamento e riti di passaggio, installazione di Alessandra Broccolini (particolare)*

Sarah Pink, nel 2006, riconoscendo la difficoltà di comunicare le esperienze sensoriali degli altri e premettendo che né il film né la scrittura possono adeguatamente rappresentarle, ha suggerito «che la soluzione più praticabile è quella di esplorare ulteriormente come la scrittura e il video possano essere combinati insieme per rappresentare l'esperienza sensoriale etnograficamente e teoricamente. Questo implicherebbe la produzione di testi multimediali che usano sia metafore che argomentazioni teoretiche per fare osservazioni antropologiche sull'esperienza sensoriale, la conoscenza e la memoria che traggano vantaggio dai benefici tanto del film etnografico quanto della scrittura etnografica per rappresentare l'esperienza sensoriale e rendere esplicita la teoria antropologica che sta alla base della nostra comprensione» (Pink, 2006, p. 58). Nel 2007 chi scrive aveva suggerito la necessità di un maggiore sperimentalismo e indicato gli ampi spazi di innovazione che l'etnografia visuale poteva perlustrare osando la sperimentazione del linguaggio cinematografico nel film etnografico (Marano 2007a) e usando l'ipermedialità (Marano 2007c). Nel 2008 Arnd Schneider, dopo aver considerato che tra le sperimentazioni seguite a *Writing Culture* la "zona" visiva è stata trascurata, propone di soffermarsi sul lavoro di tre autori dai quali si possono trarre spunti e linee di sviluppo per la sperimentazione in antropologia visuale. Schneider comincia col ritenere che «la ricerca sul campo si possa concepire meglio come uno spazio di relazioni fluttuanti fra gli antropologi e i loro soggetti etnografici che come un metodo solidamente definito e compatto. È questa relazione, in termini di *prossimità* a e di *distanza* dai soggetti etnografici scelti – avvicinandosi e allontanandosi dal focus – che caratterizza i tre progetti presi in considerazione» (Schneider, 2008, p. 173). Da una prospettiva che vede l'etnografia come una forma d'arte, è importante individuare le poetiche e le estetiche che la fondano, così *Shamans of the Blind Country* (1981) di Michael Oppitz – il primo caso preso in esame da Schneider – anche sulla base delle dichiarazioni dello stesso filmmaker, trasforma un film molto schematico e "tradizionale" nella sua impostazione narrativa, perfino dotato di commento con voce off, in un esempio di «bellezza della esattezza» o «arte della precisione»: «secondo me, è l'esattezza il principale elemento. L'esattezza crea una estetica genuina, una bellezza che non segue le regole standard delle convenzioni artistiche. È la *beauty of exactitude* [in inglese nell'originale]. Io credo che non potrei avere fatto delle scene più poetiche se non avessi scelto dei paesaggi più attraenti. Qui, qualsiasi cosa è nel posto giusto, perché abbiamo filmato

nel momento giusto e nel luogo giusto. Una autenticità topografica è stata creata, che non può essere falsificata. In questo modo c'è una esattezza nell'atmosfera, che in quanto documentarista dovevo filmare. L'esattezza si trasformerà in bellezza, e un potere autentico entrerà nelle immagini. Inoltre, questo vi darà soddisfazione, anche se gli spettatori non necessariamente si accorgeranno come questa esattezza li raggiunge... [l'esattezza] produce il suo particolare tipo di bellezza. Dunque, l'esattezza, in quanto richiesta per una etnografia verbale e non-verbale, è una *pratica artistica*».<sup>16</sup> Rinviando il lettore a commento di Arnd Schneider, potremmo descrivere sinteticamente la poetica del film come un artefatto che costruisce la sua godibilità nell'esposizione di una struttura razionalista composta da «blocchi tematici» e dove le stesse voci narranti, fra cui quella di William S. Burroughs, svolgono funzioni differenti e complementari.

Il secondo esempio di Schneider consiste in un lavoro di Juan Downey, *The laughing alligator* (1979), uno dei suoi numerosi video sugli Yanomami, presso i quali si recò nello stesso momento in cui Napoleon Chagnon<sup>17</sup> cominciava le sue ricerche. Downey, che conosceva i lavori di Chagnon e di Jacquelin Lizot, come scrive Schneider, adotta «un approccio differente dalla maggior parte dei film etnografici di quel periodo ed è fra i primi – con l'eccezione di Jean Rouch – ad assumere il ruolo dell'osservatore nella rappresentazione, o piuttosto gioca con la posizione dell'osservatore (qui non intendo soltanto rendere l'osservatore visibile, ma collocarlo come un attore partecipante), come pure sperimentando ampiamente e anche selvaggiamente le potenzialità tecniche del video. I metodi di Downey sono senza dubbio differenti da quelli della maggior parte dei film etnografici e dell'antropologia visuale del suo tempo, e senza dubbio del presente, nel loro uso sperimentale degli elementi formali usati dai videoartisti, vale a dire, l'uso sperimentale dello schermo diviso, manipolazioni delle immagini e uso di proiezioni su molti schermi e installazioni. Trasformare l'esperienza spaziale vissuta in rappresentazioni tridimensionali *site-specific* che oltrepassano il paradigma testuale (ovviamente scontato per gli artisti

<sup>16</sup> Michael Oppitz, *Kunst der Genauigkeit: Wort und Bild in der Ethnographie*, Munich: Trickster, 1989, p. 120. Secondo corsivo aggiunto da Schneider.

<sup>17</sup> Napoleon Chagnon, antropologo che ha insegnato a lungo alla, è noto come esperto della cultura degli yanomami della foresta amazzonica, sui quali ha scritto numerosi articoli e monografie, e realizzato importanti per la storia del film etnografico, come *The Ax Fight* (1975), *Children's Magical Death* (1974), *Magical Death* (1988), *A Man Called Bee: A Study of the Yanomamo* (1974).

che lavorano con scultura e installazione) è una novità anche per l'antropologia attuale. In antropologia – incluse l'antropologia visuale e museale –, tali pratiche sono relegate a temporanei interventi di artisti contemporanei in musei antropologici e non, spesso riflette criticamente sul ruolo delle istituzioni come depositari di artefatti di cui si sono appropriati. Pertanto le esposizioni permanenti, comunque radicalizzano il loro approccio e uso, continuano a seguire il canone di una autorità esplicativa basata sul testo tipica di queste istituzioni. Downey ha introdotto una sensibilità per le rappresentazioni multiple nei suoi lavori con i video che influenza il suo ruolo e l'approccio come filmmaker e osservatore rendendo visibile ai soggetti che filma il suo posizionamento sul campo e coinvolgendoli nelle pratiche di rappresentazione» (Schneider, 2008, p. 180). È significativo però che Schneider, pur apprezzando l'intrecciarsi dei generi e dei linguaggi, l'ironia e l'umorismo, la decostruzione dello sguardo occidentale operati da Downey, osservi che alla fine abbiamo imparato di più sull'autore che sugli Yanomamo (*idem*, p. 181); e ci appare dunque chiaro come la poetica soggettiva e "informale" di Downey alla fine possa fare da contraltare alla poetica della precisione strutturale di Oppitz, il quale «mentre allo stesso tempo rispetta e lavora con le proprietà del linguaggio filmico, lo integra in una analisi strutturale della società» (*idem*, p. 187).

Il terzo esempio offerto è quello di *Teatro Amazonas* (1999)<sup>18</sup> di Sharon Lockhart, versatile artista alle prese con fotografia e il film, che

<sup>18</sup> Anche questo film si basa su una poetica dell'amplificazione sensoriale. Giris Shambu lo descrive così: «Lockhart mette in piedi il film di 35 minuti Teatro Amazonas nel teatro dell'opera di Manaus scoperto grazie al film *Fitzcarraldo* di Werner Herzog (1982). Con un antropologo ha intervistato centinaia di abitanti e organizzati 308 di essi nel ruolo di pubblico. La videocamera fissa il pubblico dal palco dell'opera. Un coro comprendente sei gruppi di cinque cantanti ciascuno collocato fuori dalla vista nel golfo mistico suona una composizione minimalista di Becky Allen. Essenzialmente un decrescendo di una singola nota, la musica gradualmente sfuma nel silenzio nel corso del film. L'ampiezza sonora del pubblico sale mano a mano che la musica finisce di occupare la traccia sonora nei minuti finali del film. Non abbiamo mai visto che cosa il pubblico stesse vedendo sul palco [...] Per un verso, con la sua pura durata *Teatro Amazonas* riesce a farci registrare il piccolo e denso dettaglio contenuto nel pubblico presente. Dall'altro lato, si tratta di un compito impossibile da realizzare completamente. Dopo tutto, l'infinito numero di piccoli movimenti e accadimenti all'interno del corpo del pubblico non possono mai essere interamente catturati dai nostri sensi. Allo stesso tempo ogni visione costituisce un'esperienza unica e nuova che ci lascia con un gruppo differente di dettagli percepiti» (Giris Shambu, "Experiments in Fact and Fiction: The Films of Sharon Lockhart", in *Senses of Cinema*, n. 61. On line al seguente indirizzo: <http://www.sensesofcinema.com/2001/17/lockhart/>).

ha collaborato con due antropologi e un demografo per la realizzazione del film. «Sembra essere – scrive Schneider – l'ultimo esempio di artificio (come un film sperimentale concettualmente strutturato, con la rappresentazione di una parte della popolazione di Manaus che guarda una performance musicale). Tuttavia questo evento totale (oppure opera d'arte totale, che integra vari generi di film, performance e fotografia) è inestricabilmente connesso alla indagine sociologia e antropologica che lo ha preceduto» (*idem*, p. 187).

Secondo Schneider, i tre esempi offrono spunti per cominciare a sperimentare visivamente, oltre le convenzioni narrative ancora molto diffuse, soprattutto «relativamente a 1) come concettualizzare la distanza da o la prossimità ai soggetti etnografici; 2) nuove possibilità di trasformazione nel processo di rappresentazione; 3) il posizionamento multiplo dell'osservatore partecipante in relazione all'Altro; 4) lo sviluppo di nuove possibilità formali (per esempio, schermo diviso, installazione, uso dello spazio e una varietà di tecniche esplorate da filmmaker sperimentali 'strutturali' come Lockart) ora enormemente incrementate attraverso le nuove tecnologie; e, infine, 5) una profonda riflessione sulla relazione fra il processo di ricerca e il lavoro finale, che lo si chiami arte oppure antropologia» (*idem*, p. 188).

Certo, i tre modi offerti da Schneider sembrano troppo ancorati agli esempi su cui si fondano, troppo idiosincratici; per diventare dei modelli paradigmatici avrebbero dovuto essere comparati con altri "simili" al fine di isolare un modello di approccio antropologico-artistico alla realtà. Ma Schneider non aveva intenzione di analizzare quanto fosse stato già prodotto ai confini fra arte e antropologia, non voleva individuare le poetiche che attraversano questa zona di frontiera; ha voluto semplicemente fornire tre esempi di sperimentazione – probabilmente ne potremmo trovare tanti altri – e prendere spunto da essi per stimolare riflessioni e pratiche a partire da quei cinque punti elencati alla fine del saggio.

Per quanto mi riguarda, ritengo che fra gli stimoli offerti da Schneider – anche se l'autore non sembra soffermarsi troppo sulla questione – quello più interessante sia la ridefinizione della ricerca sul campo come movimento del ricercatore fra punti di prossimità e di distanza dai soggetti che studia. Un modello che potremmo interpretare sia come movimento in relazione ai soggetti, sia come attività corporale cognitiva fondante la performance del fieldwork tra osservazioni da vicino e da lontano, sia come variazioni di posizionamento che vanno dall'empatia (prossimità) alla disapprovazione (distanza).

I punti deboli della proposta di Schneider mi sembrano consistere, da un lato, nel non fondare politicamente – e sopra ne abbiamo sottolineato l'importanza – la necessità di sfruttare le specificità dei diversi linguaggi e media per rappresentare la complessa articolazione fra potere, corpi, ideologie e immaginario: una linea che se intrapresa consentirebbe all'antropologia visuale e ai suoi "derivati" di introdursi legittimamente nel cuore metodologico della antropologia culturale e sociale. Per un altro verso può essere riduttivo immaginare la sperimentazione soltanto nell'ambito delle immagini, in particolare del film (gli esempi di Schneider sono essenzialmente film o video)<sup>19</sup> mentre, come ho già osservato, il conservatorismo dell'antropologia può e deve essere scardinato anche dalla parte della scrittura (una strategia da cavallo di troia), sperimentando nuove forme di integrazione fra parole e immagini – il recente successo dei cd-book non può ancora essere considerato un importante passo in avanti, dal momento che spesso il cd resta un mero *allegato* al testo, come quelle fotografie relegate in appendice ai volumi. Sperimentare la scrittura, dunque, non per mettere in figura la parola, per realizzare il sogno linneiano di riprodurre con le parole non solo il significato della realtà ma anche la sua forma (Foucault, 1967, p. 151-152; Carboni, 2002, p. 69-70), o per proporre forme poetiche verbo-visive, ma per agire sulla narrazione, l'organizzazione del testo, la lingua, sui punti di vista, le *auctoritates*, i luoghi della parola e del discorso, sulle soggettività narranti.

Sebbene l'installazione abbia attualmente, nelle attuali pratiche, il limite di voler sovente essere "opera" e di essere circoscritta in un perimetro limitato, essa si presenta ancora come la modalità rappresentativa più intrigante per l'etnografo sperimentale e post-visualista: consente di utilizzare tutti i media, di rappresentare relazioni, di coinvolgere il suo fruitore in un rapporto attivo e interattivo, di superare i limiti della pagina e della bidimensionalità in generale. Tuttavia potremmo immaginare percorsi itineranti capaci di riguardare aree relativamente estese (sfug-

<sup>19</sup> Anche recentemente, nel seminario *Nowvelles visions. Anthropologie, art et film expérimental* che ha avuto luogo il 30 e 31 marzo 2012 al Musée du quai Branly, le discussioni sui film presentati vertevano sull'etnograficità dei film, mettendo in rilievo punti di frizione fra le esigenze contestualizzanti e di descrizione della conoscenza "dal punto di vista del nativo" e la creatività, spesso di tipo formalistico, della sperimentazione artistica (Gugolati, Liverpool, 2012). Si veda, per esempio, quanto sia difficile trovare un senso etnografico nel film *Making Circles (metamorphosis)* di Yoko Fukusima, proiettato durante il *colloque*. Il film è visionabile al link: <http://vimeo.com/37539270>

gendo in tal modo all'*opera*) che mettono in relazione il fruitore con un luogo, un paesaggio di senso in cui vengono di spiegate esperienze riflessive. Potrebbe allora essere opportuno, in questi casi, sostituire il termine installazione etnografica, vincolato all'occupazione attraverso oggetti di uno spazio limitato, con quello di *ambiente etnografico*. In un recente libro di Andrea Balzola e Paolo Rosa (2011), denso di considerazioni e spunti interessanti per l'etnografia post-visualista – con la quale, come abbiamo sostenuto nel capitolo precedente, si vuole indicare il superamento dell'oculocentrismo a favore di una relazione etnografo-ambiente intersensoriale – propone il modello dell'«habitat partecipativo» (Balzola, Rosa, 2011, p. 19) come una modalità di comunicazione contemporanea che critica e cerca di diminuire la verticalità dell'autorialità.

Nella direzione di un superamento del testocentrismo e della supremazia della parola nella rappresentazione etnografica si è mosso il collettivo di *Ethnographic Terminalia*, un gruppo di giovani curatori di diversa formazione che sta promuovendo, attraverso le esposizioni realizzate fra il 2009 e il 2011, “opere” etnografico-artistiche che mettano in pratica le teorizzazioni sulla fine dell'antropologia e sulle potenzialità dei new media. Come si legge sul sito web: «Ethnographic Terminalia sta lavorando nello sviluppo di etnografie generative che non subordinano la sensorialità alla monografia o al testo teorico o espositivo. Ethnographic Terminalia è una iniziativa progettata per celebrare i limiti senza necessariamente esaltarli. Ora nei suoi quattro anni di esposizioni c'è stato un giocoso coinvolgimento nella riflessività e nel posizionamento nel tentativo di domandarsi che cosa c'è all'interno e oltre i territori disciplinari. Ethnographic Terminalia è una esplorazione di cosa possa significare esporre l'antropologia – particolarmente in alcune delle sue forme meno tradizionali – in prossimità e in conversazione con le pratiche artistiche contemporanee. Il capolinea è la fine, il confine, il limite. È anche un inizio, il suo posto, un luogo di esperienza e incontro» (<http://ethnographicterminalia.org>).<sup>20</sup>

Il tipo di opere presentate nelle esposizioni di *Ethnographic Terminalia* mostra una predominanza del video etnografico (un termine quest'ultimo sempre più “slabbrato” e utilizzato in modo elastico), evidentemente un mezzo ormai entrato nella disciplina e che i giova-

<sup>20</sup> Craig Campbell, uno dei curatori membri del collettivo, ha paragonato il modello espositivo di *Ethnographic Terminalia* a quello delle *Wunderkammer*, per la libertà di lasciarsi andare alla curiosità e di sottrarsi al controllo della scienza (Campbell, 2011).

ni antropologi hanno pienamente acquisito come strumento della loro cassetta degli strumenti scientifici.

A proposito di *Ethnographic Terminalia*, Thomas Ross Miller ha scritto: «Attraversare liberamente i confini metodologici dell'indagine etnografica e della creatività artistica è una vecchia idea finalmente arrivata, considerando che l'attuale momento di connessioni attraverso i social network in rapida proliferazione annuncia un mutamento epistemico nella comunicazione globale. Essendo la post-testualità il modo nativo degli studenti del nostro millennio, l'istruzione e l'esposizione in antropologia stanno inesorabilmente scivolando nel regno del multimediale; e mentre i surrealisti etnografici, per esempio, rifrangevano l'immaginario nativo delle colonie attraverso la lente modernista della metropoli, il cyberspazio del ventunesimo secolo sta interpretando il luogo nella sempre meno deterministica geografia fisica delle formazioni culturali. La morsa indebolita della presenza concreta sul discorso promuove inoltre la cancellazione dei confini concettuali fra le discipline, offrendo così a studiosi ed artisti nuovi modi di collaborare e ampliare le prospettive ermeneutiche, dal momento che esploriamo palinsesti emersi nello spazio tra qui e altrove. Paradossalmente questa nuova abilità a superare le distanze è allo stesso tempo accompagnata da una nuova *site-specificity* per cui gli artisti e gli attivisti intrecciano i detriti del passato in una rinnovata fabbrica sociale.

Il transnazionalismo e il forte carattere urbano delle installazioni di *Ethnographic Terminalia* hanno adottato finora il contrappunto dell'attivismo locale e la post-geografia virtuale che è un tratto tipico dell'epoca. L'interazione fra assenza e presenza definisce il nostro momento, in quanto artefatti fisici come libri e documenti si volatilizzano nel virtuale» (Ross Miller, p. 75-76).

Tra i lavori di *Ethnographic Terminalia* vorrei segnalare i film *The Fold* (2008) di Aryo Danusiri e *Blanche Neige: Live in Kinshasa* (2009) di Lesley Braun. Presentando il suo film Danusiri scrive: «Quest'opera è una complessa indagine degli spazi ordinari che si trasformano e transitano fra il giocoso e il sacro in quanto individui che entrano ed eseguono atti abitudinari di adorazione o tempo libero. In quest'opera, consistente in una lunga ripesa della stessa inquadratura, l'osservatore fa esperienza dei ritmi di piegare e dispiegare come metafora visiva del confine fra queste azioni apparentemente diverse. Come nel recente caso della moschea a Ground Zero, *The Fold* si interroga sulle rela-

zioni fra religione, spazi pubblici e memoria nella società americana contemporanea. Mette in discussione diverse idee conservatrici ancora consolidate sul ruolo del “secolare” in una società multiculturale e chiede ai suoi spettatori di ripensare il limite della fluidità. Quest’opera è una descrizione strutturale che fornisce sul caso un commento sottile e politico allo stesso tempo. Registrato durante l’autunno del 2008 in una “moschea” nel centro di Manhattan, *The Fold* si chiede cosa significa essere musulmani a Manhattan e cosa significa essere un “musulmano multiculturale”. Il film lavora su questo tema attraverso un ritorno al cuore dell’immagine in movimento, quella della temporalità. Un tale tentativo si sforza di riesaminare la relazione fra tempo e spazio, trasformando il cinema in una scena teatrale. Come allude il titolo, *The Fold* è una “canzone” della trasformazione in spazio e pietà. Concepito come una indagine sulla spazialità della religione e sull’identità, il colpo di scena alla fine del film fa riflettere sui confini fra spirituale e mondano, collettivo e individuale, quotidiano e politico». <sup>21</sup>

Lesley Braun descrive il suo progetto così: «Nell’estate del 2009 ho partecipato come danzatrice ad un gruppo popolare musicale di Kinshasa (Congo) come fase di una mia ricerca che esaminava come le esperienze vissute in un contesto urbano sono comunicate attraverso il movimento. Ho studiato i modi in cui le danzatrici sono viste e considerate dalla società, e come esse riflettono e contribuiscono all’immaginazione sociale. Questo progetto è un collage di video filmati di diverse performance e sedute di prova a Kinshasa. Allo stesso modo di Maya Deren e Katherine Dunham, non percepisco l’arte come radicalmente separata dalla ricerca antropologica. Io vedo il mio stesso fieldwork come una performance: innanzitutto in senso letterale, dal momento che danzo col nome di Blanche Neige o Snow White, un nome che mi è stato dato dal gruppo; secondo, nel senso che la mia partecipazione e il desiderio di essere accettata dal resto dei danzatori congolese richiede che io gestisca una rappresentazione di me stessa (Goffman, 1979); terzo, nell’essere un attore nel dramma sociale che si svolge, vivendo e condividendo l’esperienza temporale presente; e quarto, mettendo il mio video su YouTube,<sup>22</sup> io mi sto rappresentando per un pubblico virtuale. Poiché gli umani sono inclini a produrre somiglianze attra-

<sup>21</sup> <http://ethnographicterminalia.org/2011-montreal/aryo-danusiri>.

<sup>22</sup> <http://vimeo.com/25572928>.



Fotogramma dal video *The Fold* (2008) di Aryo Danusiri.

verso l'imitazione, l'artista (in questo caso una danzatrice) rappresenta realtà urbane imitando oggetti, persone o animali sforzandosi di fare esperienza dell'alterità. Attraverso la mimesi, per quanto ci si possa far influenzare, l'individuo può nondimeno conservare la propria identità senza dover diventare la cosa imitata. In questo modo, la danza come metodo di osservazione partecipante ha una qualità estatica sia nella sua inerente trascendenza dei confini del soggetto sia nei suoi aspetti performativi (Fabian, 1985; Hastrup, 1992)». <sup>23</sup>

Dunque molti fronti di sperimentazione si potrebbero aprire, valorizzando ciascun mezzo di rappresentazione etnografico, rilevandone i peculiari limiti e le potenzialità di intersezione reciproca. Sinteticamente, e senza voler esaurire l'elenco delle opzioni, sul versante della scrittura, si attendono più coraggiose azioni tese alla polivocalità e alla moltiplicazione dei punti di vista insieme a una maggiore creatività nell'immaginare l'oggetto libro nella relazione fra immagini e parole e nell'organizzazione grafica. Al film, invece, potremmo chiedere un abbandono delle tradizionali forme narrative che ne fanno un'opera chiusa, per sperimentare forme di interconnessione fra il film e la rete di discorsi che lo inseriscono in una performance, quando l'autore è presente con il suo corpo e ne parla, o in un ambiente ipermediale in cui dialoga con altri media. L'ipermedialità e l'antropologia digitale, anche utilizzando le realtà virtuali che offrono modalità interessanti e interattive di comunicazione come *Second Life*. Infine le installazioni e gli ambienti etnografici, che sembrano poter comunicare in modi più sensorialmente pregnanti le performances

<sup>23</sup> <http://ethnographicterminalia.org/2011-montreal/lesley-braun>.

*moving body-based* dell'antropologo e dei suoi soggetti, che avvengono in ambienti *entangled* densi di interazioni e scambi.

Che cosa significa sperimentare? Come dice Marcus citando lo storico della scienza Hans-Jorg Rheinberger (1997), vuol dire «dare risposte sconosciute a domande che gli stessi sperimentatori non sono in grado di formulare chiaramente» (Marcus, 2010, p. 276). Certo, questa vaghezza potrebbe irritare qualcuno, ma sembra essere creativa, perché è al suo interno che possono essere trovate risposte nuove. Non si tratta soltanto di una vaghezza da esplorare con il ragionamento, la logica e gli strumenti mental-corporali del ricercatore, ma anche di un territorio da perlustrare con le tecnologie intese come articolazioni percettive e cognitive non separabili dal loro utilizzatore, dunque non relegabili al ruolo di strumenti di comunicazione scientifica, ma di produzione della conoscenza stessa.

Resta il rischio, comunque, che la relazione arte/antropologia si inquadri all'interno di un atteggiamento appropriativo che riduca le pratiche artistiche e le residenze a un oggetto di studio da etnografare continuando a perseguire la tradizionale antropologia dell'arte, nell'entusiasmo di avere un così interessante terreno di ricerca.

Ma la sperimentazione non può limitarsi alle forme di comunicazione e rappresentazione. Oramai lo spazio che si è aperto al confine fra arte e antropologia permette la presenza di figure ibride come il curatore, il cui lavoro può assumere la forma di «un movimento permanente dentro/fuori l'antropologia, avanti e indietro tra l'aula universitaria, il cinema, e lo spazio della galleria».<sup>24</sup>

Non è facile per l'antropologo intraprendere queste sfide. Uno sforzo che richiede coraggio, almeno fino a quando nei criteri di valutazione accademici i prodotti cinematografici e multimediali non saranno accettati. L'attuale diniego accademico e istituzionale diretto a queste pratiche non rappresenta soltanto la conservazione e la difesa di un potere, ma anche un rifiuto dell'arte, della innovazione, della sperimentazione, del senso stesso della ricerca e alla fine, ma non in ultimo, un'offesa al potenziale creativo dell'essere umano, costretto così a cercarsi spazi liminali, marginali, nell'ombra, lontani dalle istituzioni e dalle "reciprocità" dell'accademia.

<sup>24</sup> Dichiarazione di Tarek Elhaik riportata in "Design curatoriali nella poetica e politica dell'etnografia di oggi: una conversazione tra Tarek Elhaik e George E. Marcus", in Forero Angel, Simeone, 2010, p. 177-194, 179.

Un'altra, ma non ultima, sfida è quella che comporta il superamento di una idea della scienza come attività analitica fine a se stessa, neutrale, apolitica e l'accettazione di un antropologo che "si sporca le mani" nella realtà politica e sociale in cui opera, che prende posizioni, un antropologo militante insomma. L'etnografo-artista e l'antropologo-curatore possono svolgere il loro compito sociale e culturale soltanto all'interno di una antropologia rinnovata, se non rivoluzionata, nelle sue funzioni: non più conoscenza dell'altro per meglio governarlo né archivio delle culture per conoscere come altrove si risolvono problemi simili ai nostri e nemmeno esclusivamente antropologia applicata allo sviluppo e alla riduzione della povertà, anche se depurata dall'etnocentrismo che poteva avere il concetto di sviluppo e migliorata con l'interesse per la conoscenza indigena e l'utilizzo di metodi partecipativi. Il senso della ricerca antropologica oggi – o in altre parole, il risultato che da essa ci si aspetta – sta nella sua capacità di produrre valore: conoscenza reciproca, autoconsapevolezza, miglioramento delle relazioni sociali in chiave collaborativa, creatività culturale. Dunque, non conoscenza come obiettivo finale della ricerca, ma come strumento per il cambiamento condiviso. Partendo da qui, la difesa della purezza del metodo non può diventare un postulato aprioristico e l'antropologia potrebbe ripensarsi come un campo che le altre pratiche e discipline devono necessariamente attraversare<sup>25</sup> dialogando con essa o solo lasciandosi contaminare. E quando invece l'antropologia, ora intesa come pratica di intervento sociale (Pink, 2007), riveste il ruolo di protagonista della ricerca essa dovrebbe avvalersi dei contributi di altre discipline e adottare un pluralismo metodologico che le consente di posizionarsi a diverse distanze dal suo oggetto di ricerca<sup>26</sup> e di connettere le informazioni così prodotte in un ipertesto articolato su diversi livelli di conoscenza.

<sup>25</sup> È ciò che già accade oggi, anche se le discipline che attraversano l'etnografia generalmente o non ne sono consapevoli (immaginandosi come innovativi) o cancellano le tracce di questa relazione. Oltre agli artisti e ai curatori, penso agli studi sul paesaggio, la città, le migrazioni compiuti da architetti, sociologi, ecologi, operatori culturali.

<sup>26</sup> Questa proposta riprende la dialettica fra prossimità e distanza (Schneider, 2008, p. 231-231 di questo volume) che andrebbe valorizzata come opzione metodologica in grado anche di superare le recenti discussioni e perplessità scaturite dalla circolazione di alcuni video (per alcuni non ritenuti "etnografici") all'interno della comunità degli antropologi visuali (VisCom List).

## Bibliografia

- Amselle, J.-L., 1999, *Logiche meticce*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Aull Davie, Ch., 1999, *Reflexive Ethnography. A Guide to Researching Selves and Others*, London, Routledge.
- Azzariti-Fumaroli, L., 2008, *Pensiero e senso nell'esperienza fenomenologica e nella poetica proustiana*, tesi di dottorato, Dottorato di ricerca in Filosofia moderna e contemporanea, Università di Napoli Federico II, XX ciclo (a. a. 2005-2008), coordinatore Giuseppe Cantillo.
- Balzola, A., Rosa, P., 2011, *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*, Milano, Feltrinelli.
- Bancel, N., Blanchard, P., Boëtsch, G., Deroo, É., Lemaire, S. (a cura di), 2004, *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, Éditions La Découverte.
- Banks, M., Ruby, J. (a cura di), 2011, *Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago, London, University of Chicago Press.
- Baqué, D., 2004, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion.
- Bargna, I., 2011, "Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e resistenza", *Antropologia*, a. XI, n. 13, p. 75-106.
- Barilli, R., 1979, *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica degli anni '70*, Milano, Feltrinelli.
- , 2005, *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli.
- , 2006, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Milano, Feltrinelli.
- Basu, P., MacDonald, S. (a cura di), 2007, *Exhibition Experiments*, Oxford, Blackwell.
- Battistini, A., 2000, *Galileo e i Gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano, Vita e Pensiero.
- Baudry, J.L., 1970, "Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base", in *Cinéthique*, n. 7-8, p. 1-8.
- Bazzocchi, M.A., 2009, "Un poco al di sopra dei nostri sensi. Scrittori e artisti verso Oriente", in Spadoni, C., Sparagni, T., *L'artista viaggiatore da Gauguin a Klee, da Matisse a Ontani*, Milano, Silvana Editoriale, p. 48-57.
- Bell, C., 1992, *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- Bell, M., 2011, "Primitivism. Modernism as Anthropology", in Brooker, P., Gsiorek, A., Longworth, D. (a cura di), *The Oxford Handbook of Modernism*, Oxford, Oxford University Press, p. 353-367.

- Biella, P., 1997, *Yanomamo Interctive. The Ax Fight on CD-ROM*, Harcourt Brace and Company.
- Boas, F., 1970, "I limiti del metodo comparativo", in Bonin, L., Marazzi, A., *Antropologia culturale. Testi e documenti*, Milano, Hoepli.
- Blocker, J., 2009, *Seeing Witness. Visuality and the Ethics of Testimony*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Bonin, L., Marazzi, A., 1970, *Antropologia culturale. Testi e documenti*, Milano, Hoepli.
- Bouquet, M., 1996, "Family Trees and their Affinities: the Visual Imperative of the Genealogical Diagram", *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, n. s., n. 2, p. 43-66.
- Borofski, R., 2000, "Introduzione alla seconda parte" in Borofski R. (a cura di), *L'antropologia culturale oggi*, Roma, Meltemi, p. 106-113.
- Bourriaud, N., 2010, *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia (ed. or. 1998).
- Breda, N., 2011, "Viventi, anarchie, compensazioni. Antropologia dell'ambiente e 'Terzo paesaggio' in Veneto", in Lai F., Breda N. (a cura di), *Antropologia del «Terzo Paesaggio»*, Roma, CISU, p. 31-50.
- Brodine, M., Campbell, C., Hennessy, K., McDonald, F.P., Linn Smith, T., Takaragawa, S., 2011, "Ethnographic Terminalia: An Introduction", *Visual Anthropology Review*, vol. 27, n. 1, p. 49-51.
- Brooker, P., Gsierek, A., Longworth, D. (a cura di), 2011, *The Oxford Handbook of Modernism*, Oxford, Oxford University Press.
- Bruno, E., 1986, *Film come esperienza*, Roma, Bulzoni.
- Brutti, L., 2008, "Aesthetics Versus Knowledge: An Ambiguous Mixture of Genres in Visual Anthropology", *Reviews in Anthropology*, vol. 37, n. 4, p. 279-301.
- Busby, C., 1997, "Permeable and Partible Persons: A Comparative Analysis of Gender and Body in South India and Melanesia", *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 3, n. 2, p. 261-278.
- Calzadilla, F., Marcus, G.E., 2006, "Artists in the Field: Between Art and Anthropology", in Schneider, A., Wright, C. (a cura di), *Contemporary Art and Anthropology*, London, Berg Publishers.
- Caminati, L., 2010, *Il cinema come happening. Il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta*, Milano, Postmedia.
- Campbell, C., 2011, "Terminus: Ethnographic Terminalia", *Visual Anthropology Review*, vol. 27, n. 1, p. 52-56.
- Canevacci, M., 2010, "Aria di Pixel. Digital Auratic Reproducibility" in Forero Angel, A.M., Simeone, L. (a cura di), *Oltre la scrittura etnografica*, Roma, Armando Editore, p. 15-34.
- Caoci, A. (a cura di), 2008, *Antropologia, estetica, arte. Antologia di scritti*, Milano, Franco Angeli.
- Carboni, M., 2002, *L'occhio e la pagina. Fra immagine e parola*, Milano, Jaca Book.

- Careri, F., 2006, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi.
- Casetti, F., 2011, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani.
- Casey, E.S., 1996, "How to get from space to place in a fairly short stretch of time", in Feld, S., Basso, K. (a cura di), *Senses of Places*, Santa Fe: New Mexico, School of American Research Press, p. 13-52.
- Chow, R., 2005, "Cinema come etnografia. O, traduzione tra culture nel mondo postcoloniale", in **Giovannelli**, p. 93-118 (ed. orig. 1999).
- Ciminelli, M.L., 2008, *D'incanto in incanto. Storia del consumo di arte primitiva in Occidente*, Roma, Clueb.
- Clemente, P., 1991, "Oltre Geertz: scrittura e documentazione nell'esperienza demologica", *L'Uomo*, n. s., n. 1, p. 57-69.
- , 1996, *Graffiti di museografia antropologica italiana*, Siena, Protagon Editori Toscani.
- Clemente, P., Leone, A.R., Puccini, S., – Rossetti, C., Solinas, P., 1985, *Antropologia italiana. Un secolo di storia*, Roma-Bari, Laterza.
- Clemente, P., Sobrero, A., 1998, *Persone dall'Africa. Materiali per una etnografia del movimento*, Roma, CISU.
- Clifford, J., 1993, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, Torino, Boringhieri (ed. or. 1988).
- , 1999, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del Secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Clifford, J., Marcus, G.E., 1997, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, Roma, Meltemi (ed. or. 1986).
- , 2001, "An Ethnographer in the Field. James Clifford Interview", in Coles, A. (a cura di), *Site-Specificity: The ethnographic Turn*, vol. 4, Black Dog Publishing Limited, p. 52-71.
- Coffey, A., 1999, *The Ethnographic Self. Fieldwork and The Representation of Identity*, London, Sage.
- Coles, A. (a cura di), 2001, *Site-Specificity: The ethnographic Turn*, vol. 4, Black Dog Publishing Limited.
- Corell Waegner, C., 2006, "Performing Postmodernist Passing: Nikki S. Lee, Tuff, and Ghost Dog in Yellowface/Blackface", in Raphael-Hernandez, H., Shannon, S., 2006, *AfroAsian Encounters: Culture, History, Politics*, New York, New York University Press, p. 223-244.
- Costa, C., 1974, *Due esercizi di antropologia*, Milano, Edizioni Nuovi Strumenti.
- Costa, C., Paradiso, A., 2003, *Situazione antropologica dall'uomo al paesaggio 1977*, Milano, Signum Edizioni d'Arte.
- Costa, L., Costa, R. (a cura di), 2011, *Three Years in Nodar. Context-Specific Art Practices in Rural Portugal*, Edições Nodar.
- Crapanzano, V., 1985, *Tuhami. Portrait of a Moroccan*, Chicago, University of Chicago Press.

- Crapanzano, V., 1986, "Hermes' Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description", in Clifford, J., Marcus G. (a cura di), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- , 1997, "Il dilemma di Ermete: l'occultamento della sovversione nella descrizione etnografica", in Clifford, J., Marcus G. (a cura di), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press (traduzione, 1986), p. 89-118.
- Crehan, K., 2011, *Community Art. An Anthropological Perspective*, London, Berg Publishers.
- Csordas, T., 1990, "Embodiment as a Paradigm for Anthropology", *Ethos*, vol. 18, n. 1, p. 5-47.
- , 1999, "Embodiment and Cultural Phenomenology", in Gail Weiss, Honi Fern Haber (a cura di), *Perspectives on Embodiment: the Intersection of Nature and Culture*, London, Routledge, p. 143-162.
- Dal Lago, A., Giordano, S., 2006, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna, il Mulino.
- Darwin, Ch., 1872, *The Expression of The Emotions in Man and Animals*, London, John Murray.
- Davies, J., Spencer, D. (a cura di), 2010, *Emotions in the Field. The Psychology and Anthropology of Fieldwork Experience*, Stanford, Stanford University Press.
- Dei, F., 1998, *La discesa agli inferi. J.G. Frazer e la cultura del Novecento*, Lecce, Argo.
- , 2009, "La comparazione fra le culture", in Clemente P., Grottanelli C. (a cura di), *Comparativa/mente*, Firenze, Seid Editori.
- , 2011, "Alla ricerca dello hau. Persone, cose, scambi", in Nizzo V. (a cura di), *Dalla nascita alla morte. Antropologia e archeologia a confronto*, Atti dell'Incontro internazionale di studi in onore di Claude Lévi-Strauss, Roma, Editorial Service System, p. 381-393.
- Deleuze, G., 1995, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet.
- Descola, Ph., 2005, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.
- de Certeau, M., 1990, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni del Lavoro.
- de Martino, E., 1977, *La fine del mondo*, Torino, Einaudi.
- De Micheli, M., 2005, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli (ed. or. 1959).
- DeRoo, R.J., 2006, *The Museum Establishment and Contemporary Art: The Politics of Artistic Display in France after 1968*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Dewey, J., 1966, *Arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia (ed. or. 1934).

- Dorfles, G., 1961, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi. Dall'informale al concettuale*, Milano, Feltrinelli.
- Downey, A., 2009, "An Ethics of Engagement: Collaborative Art Practices and the Return of the Ethnographer", *Third Text*, vol. 23, n. 5, p. 593-603.
- Duranti, A., 2000, *Antropologia del linguaggio*, Roma, Meltemi.
- Eco, U., 1968, *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, Bompiani.
- , 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Esposito, V., 2012, *Il fotografo, il santo, due registi e tre film. Temi e riflessioni di etnologia audiovisiva*, Milano, FrancoAngeli.
- Ewing, K.P., 1990, "The Illusion of Wholeness: Culture, Self, and the Experience of Inconsistency", *Ethos*, vol. 18, n. 3, p. 251-278.
- Fabian, J., 1999, *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo (ed. or. 1983).
- Fabietti, U., 1998, *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, Roma, Carocci.
- Faeta, F., 1993, "Memoria, immagini, scritte. Appunti sull'etnografia e i sistemi multimediali", *L'Uomo*, vol. VI, n. 2, p. 107-133.
- , 2005, "Rivolti verso il Mediterraneo. Immagini, questione meridionale e processi di 'orientalizzazione' interna", in Faeta F., *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Torino, Boringhieri, p. 132-170.
- , 2006, "Visualismo", *Antropologia Museale*, n.14, p. 96-98.
- , 2011, *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Torino, Boringhieri.
- Farassino, A., 1980, "Fra cinema e tv: supporti e modi di produzione", in Campari R. (a cura di), *Tempo di film, tempo di tv*, Parma, Università degli Studi di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, p. 13-21.
- Farinelli, F., 2009, *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi.
- Farnell, B., 2011, "Theorizing 'The Body' in Visual Culture", in Banks, M., Ruby, J. (a cura di), *Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago, London, University of Chicago Press, p. 136-158.
- Farnell, B., Varela, C., 2008, "The Second Somatic Revolution", *Journal for the Theory of Social Behavior*, vol. 38, n. 3, p. 215-240.
- Feld, S., 1982, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press.
- , 2006, "Guardare attraverso la trasparenza", *Voci*, vol. III, n. 1, p. 63-78.
- , 2010, "Collaborative Migrations: Contemporary Art in/as Anthropology. Steven Feld, in conversation with Virginia Ryan", in Schneider, A., Wright, C. (a cura di), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg Publishers, p. 109-125.
- Feld, S., Basso, K. (a cura di), 1996, *Senses of Places*, Santa Fe, New Mexico, School of American Research Press.

- Flam, J.D., Deutch, M., 2003, *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history*, Berkeley, University of California Press.
- Fontana, S., 2009, "Ricerche antropologiche e utopie ecologiste nel segno/sogno di alcuni artisti italiani", in Casero, C., Di Raddo E. (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Milano, Silvana Editoriale, p. 113-132.
- Ford Morie, J., 2007, *Meaning and Emplacement in Expressive Immersive Virtual Environments*, Doctoral Thesis (Philosophy), University of East London.
- Forero Angel, A.M., Simeone, L. (a cura di), 2010, *Oltre la scrittura etnografica*, Roma, Armando Editore.
- Foster, H., 2006, "L'artista come etnografo", in Foster H. (a cura di), *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia, p. 175-210.
- Foucault, M., 1967, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli.
- Frazer, J., 1965, *Il ramo d'oro*, 3 voll., Torino, Boringhieri, ed. or. 1890.
- Freedberg, D., 2007, "Antropologia e storia dell'arte: la fine delle discipline", *Ricerche di Storia dell'arte*, 94, p. 5-18.
- Freedberg, D., Gallese, V., 2007, "Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience", *Trends in Cognitive Science*, May, vol. 11, n. 5, p. 197-203.
- Gallese, V., 2007, "Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici della intersoggettività", *Rivista di Psicoanalisi*, LIII, 1, p. 197-208.
- Gallini, C., 1974, *Le buone intenzioni: Politica e metodologia nell'antropologia culturale statunitense*, Roma, Guaraldi.
- Geertz, C., 1988, *Interpretazione di culture*, Bologna, il Mulino, (ed. or. 1973).
- Giaccari, L., 1973, "Arte e videotape", *Gala International*, luglio-settembre, p. 26-27.
- Gibson, J.J., 1979, *The ecological approach to visual perception*, Boston, Houghton Mifflin.
- Gomoll, L., 2010, "Review of Ethnographic Terminalia", *Visual Anthropology Review*, vol. 26, n. 1, p. 32-35.
- Grasseni, C., 2003, *Lo sguardo della mano. Pratiche della località e antropologia della visione in una comunità montana lombarda*, Bergamo, Bergamo University Press.
- , 2007, *Skilled Visions. Between apprenticeship and standards*, Oxford, Berghahn.
- , 2009, *Luoghi Comuni. Antropologia dei luoghi e pratiche della visione*, Bergamo, Lubrina Editore.
- , 2011, *Skilled Visions. Toward an Ecology of Visual Inscriptions*, in Banks, M., Ruby, J. (a cura di), *Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago, London, University of Chicago Press, p. 19-44.

- Grechi, G., 2010, *La rappresentazione incorporata. Una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, Roma, Bonanno.
- Green, C., 2001, *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- Greenblatt, S., 1995, "Risonanza e meraviglia", in Karp, I., Lavine, S.D. (a cura di), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, Clueb (ed. or. 1991), p. 27-45.
- Greeno, J.G., 1994, "Gibson's Affordances", *Psychological Review*, vol. 101, n. 2, p. 336-342.
- Grimshaw, A., 2002, "Eyeing the Field: new horizons in visual anthropology", *Journal of Media Practice*, vol. 3, n. 1, p. 7-15.
- , 2003, *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Grimshaw, A., Ravetz, A., 2009, *Observational Cinema. Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*, Bloomington, Indiana University Press.
- Gugolati, M., Liverpool, J.B., 2012, "Dissecting hybridity within experimental ethnography", *Visual Ethnography*, vol. 1, n. 1, p. 70-73 ([www.vejjournal.org](http://www.vejjournal.org)).
- Hall, S., 1990, "Cultural Identity and Diaspora", in Rutherford, J. (a cura di), *Identity, Community, Culture, Difference*, London, Lawrence and Wishart, p. 222-238.
- Hallowel, Irving A., 1955, "The Self in its Behavioral Environment", *Culture and Experience*, p. 75-110.
- Hastrup, K., 1995, *A Passage to Anthropology. Between Experience and Theory*, London, Routledge.
- , 2005, "Social Anthropology: Toward a Pragmatic Enlightenment", *Social Anthropology*, vol. 13, p. 133-149.
- , 2010, "Emotional Topographies. The Sense of Place in the Far North", in Davies, J., Spencer, D. (a cura di), *Emotions in the Field. The Psychology and Anthropology of Fieldwork Experience*, Stanford, Stanford University Press, p. 191-211.
- Heft, H., 1989, "Affordances and the Body: An Intentional Analysis of Gibson's Ecological Approach to Visual Perception", *Journal for the Theory of Social Behaviour*, vol. 19, n. 1, p. 1-30.
- Heidegger, M., 1976, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi (ed. or. 1927).
- Henley, P., 2006, "Spirit possession, power, and the absent presence of Islam: re-viewing Les maîtres fous", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. XII, n. 4, p. 732-755.
- Herzfeld, M., 1997, *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*, New York-London, Routledge.
- , 2006, *Antropologia. Pratica della teoria nella cultura e nella società*, Milano, SEID (ed. or. 2001).

- Hodder, I., 2011, "Human-thing entanglement: towards an integrated archaeological perspective", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 17, n. 1, p. 154-177.
- Hooper-Greenhill, E., 1992, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London-New York, Routledge.
- Howard, G.R., 2006, *We Can't Teach What We Don't Know: White Teachers, Multiracial Schools*, Williston, Teachers College Press.
- Howes, D., 2005, "Introduction", in Howes D. (a cura di), *Empire of the Senses: The Sensory Culture Reader*, Oxford, Berg Publishers, p. 1-17.
- Hsu, Francis L.K., 1979, "The Cultural Problem of the Cultural Anthropologist", *American Anthropologist*, vol. 81, n. 3 (Sept.), p. 517-532.
- Hubert, H., Mauss, M., 1903 "Esquisse d'une théorie générale de la magie", in *L'Année sociologique*, VII [trad. it. "Saggio di una teoria generale della magia", in Mauss M., 1965, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, p. 3-152].
- Jacknis, I., 2000, "Franz Boas e le mostre. Sui limiti del metodo museale in antropologia", in Stocking, G.W. (a cura di), *Gli oggetti e gli altri. Saggi sui musei e sulla cultura materiale*, Roma, Einaudi, p. 117-159.
- Jackson, M., 1983, "Knowledge of the body", *Man*, vol. 18, p. 327-345.
- , 1989, *Path Toward a Clearing. Radical Empiricism and Ethnographic Enquiry*, Bloomington, Indiana University Press.
- Jakobson, R., 1966, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli (ed. or. 1963).
- Jedlowski, P., 2002, *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*, Milano, FrancoAngeli.
- Jones, S., 2011, *Antonio Gramsci*, London Routledge.
- Imbriani, E., 1996, *Il pensiero zoppo. Antropologia e retorica*, Venosa, Osanna.
- Inagaki, T., 2010, "Fieldwork as Artistic Practice", in Schneider, A., Wright, C. (a cura di), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg Publishers, p. 75-81.
- Ingold, T., 2000, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, New York-London, Routledge.
- , 2008, "Bindings against boundaries: entanglements of life in an open world", *Environment and Planning*, vol. 40, p. 1796-1810.
- , 2011, "Introduction", in Ingold T. (a cura di), *Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*, Burlington, Ashgate, p. 1-20.
- Ingold, T., Vergunst, J.L. (a cura di), 2010, *Ways of Walking. Ethnography and Practice on Foot*, Aldershot, Ashgate Publishing.
- Kapferer, B., 1997, *The Feast of the Sorcerer: Practices of Consciousness and Power*, Chicago, University of Chicago Press.
- Karp, I., Lavine, S.D. (a cura di), 1995, *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, Clueb (ed. or. 1991).

- Kelley, J., 2004, *Childplay. The Art of Allan Kaprow*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Kellner, D., 1983, "Expressionism and Rebellion", in Bronner, S.E., Kellner, D. (a cura di), *Passion and Rebellion: The Expressionist Heritage*, Bergin Publishers, p. 3-40.
- Kosuth, J., 1987, *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, Milano, Costa & Nolan.
- Kracke, W., 1987, "Encounter with Other Cultures: Psychological and Epistemological Aspects", *Ethos*, vol. 15, n. 1, *Interpretation in Psychoanalytic Anthropology*, p. 58-81.
- Kromme, J., 2010, "To Collect Is to Quantify and Describe: Visual Practices in the Development of Modern Science", in Kromme, J., Benforado Bakewell, S. (a cura di), *A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18<sup>th</sup> to the 21<sup>st</sup> Century*, Oxford-New York, Berg Publishers, p. 73-88.
- Kruger, B., 1982, " 'Taking' Pictures", *Screen*, vol. 23, n. 2, p. 90-96.
- Kulick, D., Willson, M. (a cura di), 1995, *Taboo: Sex, Identity and Erotic Subjectivity in Anthropological Fieldwork*, London, Routledge.
- Kwon, M., 2001, "Experience vs. Interpretation: Traces of Ethnography in the Works of Lan Tuazon and Nikki S. Lee", in Coles, A. (a cura di), *Site-Specificity: The ethnographic Turn*, vol. 4, Black Dog Publishing Limited, p. 74-91.
- Lai, F., Breda, N. (a cura di), 2011, *Antropologia del «Terzo Paesaggio»*, Roma, CISU.
- Lane, J.F., 2000, *Pierre Bourdieu: a critical introduction*, London-Sterling, Pluto Press.
- Lash, S., 1990, *Sociology of Postmodernism*, London, Routledge.
- Leach, E., 1980, "On Reading a Diary in the Strict Sense of the Term: Or the Self Mutilation of Professor Hsu", *Rain*, n. 36, p. 2-3.
- Leder, D., 1990, *The Absent Body*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Lévi-Strauss, C., 1950, "Introduzione all'opera di Marcel Mauss", in Mauss M., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, p. XV-LIV.
- , 1990, *Il crudo e il cotto*, Milano, Mondadori [ed. or. 1964].
- Lock, M., 1993, "Cultivating the Body: Anthropology and Epistemologies of Bodily Practice and Knowledge", *Annual Review of Anthropology*, vol. 22, p. 133-155.
- Lombardi Satriani, L.M., 1966, *Il folklore come cultura di contestazione*, Messina, Peloritana.
- Lukacs, G., 1971, *Prolegomeni a un'estetica marxista*, Roma, Editori Riuniti (ed. or. 1956).
- Lyon, M., 1995, "Missing Emotions: The Limitation of Cultural Construction in the Study of Emotion", in *Cultural Anthropology*, vol. 10, n. 2, p. 244-263.

- Malinowski, B., 1992, *Giornale di un antropologo*, Roma, Armando Editore (ed. or. 1967).
- MacDougall, D., 2005, *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*, Princeton, Princeton University Press.
- Madesani, A., 2002, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editore.
- Maldiney, H., 2005, "Cèzanne e Sainte-Victoire. Pittura e verità", in Straus, E., Maldiney, H., *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, Milano, Ass. Cult. Mimesis, p. 87-100.
- Mantegazza, P., 1874, "Dell'espressione del dolore", *Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia*, n. 4, p. 1-11 e n. 6, p. 1-16.
- Marano, F., 1995, "Fotografie in monografie etnografiche. Alcuni esempi", in *Annali della, Facoltà di Lettere e Filosofia*, Università degli Studi della Basilicata, n. 7, A.A. 1995, p. 291-302.
- , 1997, *La Uglia. Riti di attraversamento del fuoco in Lucania*, Potenza, Editrice Ermes.
- , 2001, *Etnografia con una persona*, Potenza, Editrice Ermes.
- , 2003, "Memorie in Museo. Collezionisti etnografici fra passione e ragione", in Mirizzi, F., Venturoli, P. (a cura di), *Catalogo della Mostra sui musei e le collezioni etnografiche della Basilicata*, Matera, p. 55-63.
- , 2005, *Anni Cinquanta e coccinelle che volano. Video e poetiche della memoria etnografica*, Nardò, Besa.
- , 2007a, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, FrancoAngeli.
- , 2007b, *Il film etnografico in Italia*, Bari, Edizioni di Pagina.
- , 2007c, "Les émotions entre film ethnographique et hypermédia", in Ribeiro, J.S., Bairon, S. (a cura di), *Antropologia Visual e Hipermedia*, Porto, Edições Afrontamento.
- Marchand, T. (a cura di), 2010, *Making Knowledge. Explorations of the Indissoluble Relation between Mind, Body and Environment*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- Marcus, G.E., 2001, "La sensibilità modernista nella recente scrittura etnografica e la metafora cinematografica del montaggio", in *Avatar*, p. 141-152.
- , 2002, "Beyond Malinowski and after Writing Culture: On the Future of Cultural Anthropology and the Predicament of Ethnography", *Australian Journal of Anthropology*, vol. 13, n. 2, p. 191-199.
- , 2010, "Contemporary Fieldwork Aesthetics in Art and Anthropology: Experiments in Collaboration and Intervention", *Visual Anthropology*, vol. 23, n. 4, p. 263-277.
- Marcus, G.E., Myers, F. (a cura di), 1995, *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press.
- Marks, L., 2000, *The Skin of the Film*, Durham NC, Duke University Press.

- Marriott, McK., Inden, R., 1977, "Towards an Ethnosociology of South Asian Caste Systems", in Kenneth D. (a cura di), *The New Wind: Changing Identities in South Asia*, The Hague, Mouton.
- Massey, D., 1995, "The Conceptualization of Place", in Massey D., Jess P. (a cura di), *A Place in the World. Places, Cultures and Globalization*, Oxford, Open University Press.
- , 2005, *For Space*, London, Sage.
- Matera, V., 2004, *La scrittura etnografica*, Roma, Meltemi (prima edizione 1991, Roma, Il Bagatto).
- Mauss, M., 1934, "Les Techniques du corps", *Journal de Psychologie*, XXXII, n. 3-4, p. 271-293.
- Merleau-Ponty, M., 2002, *Phenomenology of Perception* (Colin Smith, trans.), London, Routledge and Kegan Paul (ed. or., 1945, Paris, Gallimard).
- , 1989, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE (ed. or. 1964).
- Messina, M.G., 1993, *Le muse d'Oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi.
- Millar, G., Reisz, K., 1991, *La tecnica del montaggio cinematografico*, Milano, SugarCo Edizioni (ed. or. 1953).
- Miller, D., 1991, "Primitive art and the necessity of primitivism to art", in Hiller S. (a cura di), *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*, London, New York, Routledge.
- , 2008, "L'arte primitiva e la necessità del primitivismo per l'arte", in Cao-ci, A. (a cura di), *Antropologia, estetica, arte. Antologia di scritti*, Milano, Franco Angeli, p. 111-132 (trad. italiana di Miller, 1991).
- Moravia, S., 1973, *Lévi-Strauss e l'antropologia strutturale*, Firenze, Sansoni.
- Munster, A., 2006, *Materializing New Media: Embodiment in Information Aesthetics*, Lebanon, NH, University Press of New England.
- Nanni, L., 1980, *Per una nuova semiologia dell'arte*, Milano, Garzanti.
- Naumann, F.M., 1996, "Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites", in Kuenzli R.E., Naumann F.M. (a cura di), *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, Cambridge, MIT Press, p. 20-40.
- Okely, J., 2012, *Anthropological Practice. Fieldwork and the Ethnographic Method*, London, Berg Publishers.
- Olivier de Sardan, J.-P., 1995, "La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie", in *Enquête*, p. 71-112.
- Oudart, J.-P., 1971a, "L'effet de réel", *Cahiers du Cinéma*, n. 228, p. 19-26.
- , 1971b, "Notes pour une théorie de la représentation", *Cahiers du Cinéma*, n. 229, p. 43-45.
- , 1971c, "Notes pour une théorie de la représentation (suite)", *Cahiers du Cinéma*, n. 230, p. 43-45.

- Padiglione, V., 2001, *Ma chi mai aveva visto niente. Il Novecento, una comunità, molti racconti*, Catalogo EtnoMuseo Monti Lepini di Roccaporga, Roma, Edizioni Kappa.
- , 2008, *Poetiche del museo etnografico. Spezie morali e kit di sopravvivenza*, Imola, Editrice la Mandragora.
- , 2011, “L’installazione etnografica: un genere di comunicazione visiva”, *Antropologia Museale*, n. 23-24, p. 99-101.
- Paluch, A.K., 1981, “The Polish Background to Malinowski’s Work”, *Man*, New Series, vol. 16, n. 2, p. 276-285.
- Paradiso, A., 1974, *Atemporale*, Milano, pubblicato in proprio dall’autore.
- , 1975, *Dieci anni di Paradiso*, Dortmund, Museum Am Ostwall.
- , 1980, *Teatro antropologico*, Milano, pubblicato in proprio dall’autore.
- Pasolini, P.P., 1972, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti.
- Pasquinelli, C., 2006, “Ordine”, *Antropologia Museale*, n. 14, p. 63-65.
- Pavanello, M., 2010, *Fare antropologia. Metodi per la ricerca etnografica*, Bologna, Zanichelli.
- Piana, G., 2003, “Contro la musica seriale”, in *Linguaggio, musica e mito in Lévi-Strauss*, <http://www.filosofia.unimi.it/piana/levi-strauss/levi15.htm>.
- Piasere, L., 2002, *L’etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*, Bari, Laterza.
- Pignatti, L. (a cura di), 2011, *Mind the Map. Mappe, diagrammi e dispositivi cartografici*, Milano, Postmedia Books.
- Pink, S., 2006, *The Future of Visual Anthropology. Engaging the Senses*, London, Routledge.
- , 2007, (a cura di), *Visual interventions. Applied Visual Anthropology*, London, Berghahn.
- , 2009, *Doing Sensory Ethnography*, London, Sage.
- , 2011, “Sensory digital photography: re-thinking ‘moving’ and the image”, *Visual Studies*, vol. 26, n. 1, p. 4-13.
- , 2011b, “Digital Visual Anthropology: Potentials and Challenges”, in Banks, M., Ruby, J. (a cura di), *Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago, London, University of Chicago Press, p. 209-233.
- Pinney, C., 1997, *Camera Indica. The Social Life of Indian Photographs*, Chicago, University of Chicago Press.
- Pizza, G., 2005, *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche del corpo*, Roma, Carocci.
- Pomian, K., 1978, “Collezione”, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. III, p. 330-364.
- Portelli, S., 1975, “Consumo del folklore e crisi capitalista”, *Il Nuovo Canzoniere Italiano*, n. 89, p. 53-57.
- Pussetti, C., 2010, “Emozioni”, in Pennacini, C. (a cura di), *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi*, Roma, Carocci, p. 257-286.

- Quaranta, I., 2008, "Thomas Csordas: il paradigma dell'incorporazione", in Vincenzo Matera (a cura), *Discorsi sugli uomini. Prospettive antropologiche contemporanee*, Torino, Utet.
- Radcliffe Brown, A.R., 1973, *Il metodo nell'antropologia sociale*, Roma, Officina (1958).
- Ramey, K., 2011, "Productive Dissonance and Sensuous Image-Making: Visual Anthropology and Experimental Film", in Banks, M., Ruby, J. (a cura di), *Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago, London, University of Chicago Press, p. 256-287.
- Raphael-Hernandez, H., Shannon, S., 2006, *AfroAsian Encounters: Culture, History, Politics*, New York, New York University Press.
- Remotti, F., 1991, "La comparazione inter-culturale. Problemi di identità antropologica", in *Rassegna Italiana di Sociologia*, XXXII, n. 1, p. 25-46.
- Rampley, M., 2001, "Anthropology at the Origins of Art History", in Coles, A. (a cura di), *Site-Specificity: The ethnographic Turn*, vol. 4, Black Dog Publishing Limited, p. 138-163.
- Ran, F., 2009, *Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation*, New York, Peter Lang Publishing.
- Ricoeur, P., 1989, *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, Milano, Jaca Book.
- Rosati, F. (a cura di), 1973, *1968-1972 Esperienze di cinema militante*, studi monografici di Bianco e Nero, Roma, Tipografia Visigalli.
- Rosaldo, R., 2001, *Cultura e verità. Rifare l'analisi sociale*, Roma, Meltemi (ed. or. 1989).
- Rose, B., 2008, *Paradiso americano. Saggi sull'arte e l'anti-arte 1963-2008*, Milano, Libri Scheiwiller.
- Ross Miller, T., 2011, "Ethnographic Termini: Of Moments and Metaphors", *Visual Anthropology Review*, vol. 27, n. 1, p. 75-77.
- Rossiti, M., 2001, *L'immagine dell'uomo. Le inchieste socio-antropologiche del Settore 'Ricerca e Sperimentazione Programmi' della Rai*, Udine, Campanotto Editore.
- Roudinesco, E., 1999, *Jacques Lacan: An Outline of a Life and History of a System of Thought*, London, Polity Press.
- Ruby, J., 2000, *Picturing Cultures. Explorations of Film and Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press.
- , 2006, *Oak Park Stories*, CD, Documentary Educational Resources.
- Rudolph, L.I., 1997, "Self as Other: Amar Singh's Diary as Reflexive 'Native' Ethnography", *Modern Asian Studies*, vol. 31, n. 1 (Feb.), p. 143-175.
- Russo, L. (a cura di), 2007, *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, Palermo, Centro Internazionale di Studi di Estetica.

- Ryan, V., Feld, S., 2006, *Exposures: a white woman in West Africa*, Voxlox Publications.
- Salvatori Vincitorio, E., 1978, *Animazione e conoscenza*, Bari, Dedalo Libri.
- Salzman, P.C., 2001, *Understanding Culture. An Introduction to Anthropological Theory*, Waveland Press.
- , 2002, “On Reflexivity”, *American Anthropologist*, vol. 104, n. 3, p. 805-813.
- Sayre, H.M., 1989, *The object of performance: the American avant-garde since 1970*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Schneider, A., 1993, “The Art Diviners”, *Anthropology Today*, n. 9, p. 3-9.
- Schneider, A., 2006, *Appropriation as Practice. Art and Identity in Argentina*, London, Palgrave MacMillan.
- , 2007, “On appropriation: a critical reappraisal of the concept and its application in global art practices”, *Social Anthropology*, vol. 11, n. 2, p. 215-229.
- , 2008, “Three Modes of Experimentation with Art and Ethnography”, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 14, n. 1, p. 171-194.
- , 2011, “Unfinished Dialogues: Notes toward an Alternative History of Art and Anthropology”, in M. Banks and J. Ruby (eds), *Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago and London, University of Chicago Press, p. 108-135.
- , 2011a, “Expanded Visions: Rethinking Anthropological Research and Representation through Experimental Film”, in T. Ingold (a cura di), *Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*, Burlington, Ashgate, p. 177-194.
- Schneider, A., Wright, C. (a cura di), 2006, *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg Publishers.
- , 2010, *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practices*, Oxford, Berg Publishers.
- Scholte, B., 1972, “Toward a Reflexive and Critical Anthropology”, in Dell Hymes (a cura di), *Re-inventing Anthropology*, New York, Pantheon, p. 430-457 (ed. or. 1969).
- Sheets-Johnstone, M., 2011, “The Imaginative Consciousness of Movement: Linear Quality, Kinaesthesia, Language and Life”, in Ingold, T. (a cura di), *Redrawing anthropology. Materials, Movements, Lines*, Burlington, Ashgate, p. 115-128.
- Simmel, G., 2001, *Forme dell'individualismo*, a cura di F. Andolfi, Roma, Armando.
- Sobrero, A., 1999, *L'antropologia dopo l'antropologia*, Roma, Meltemi.
- Spadoni, C., Sparagni, T., 2009, *L'artista viaggiatore da Gauguin a Klee, da Matisse a Ontani*, Milano, Silvana Editoriale.

- Sparagni, T., 2009, "Etnografi, turisti e cavalieri erranti. Gli artisti e i loro viaggi alla scoperta del mondo", in Spadoni, C., Sparagni, T., *L'artista viaggiatore da Gauguin a Klee, da Matisse a Ontani*, Milano, Silvana Editoriale, p. 30-39.
- Stewart, J., Gapenne, O., Di Paolo, E.A., 2011, *Enaction: Toward a New Paradigm for Cognitive Science*,
- Stierle, K.-H., 1989, "Per un'apertura del circolo ermeneutico", in Nicolaci, G. (a cura di), *La controversia ermeneutica*, Milano, Jaca Book, p. 15-30.
- Straus, E., Maldiney, H., 2005, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, Milano, Ass. Cult. Mimesis.
- Stocking, G.W. (a cura di), 2000, *Gli oggetti e gli altri. Saggi sui musei e sulla cultura materiale*, Roma, Einaudi.
- Strathern, M., 1998, *The Gender of the Gift. Problems with Womens and Problems with Society in Melanesia*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- Strenski, I., 1982, "Malinowski: Second Positivism, Second Romanticism", in *Man*, vol. 17, n. 4, p. 766-771.
- Taussig, M., 1993, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, London, Routledge.
- Tyler, S., 1997, "L'etnografia post-moderna: dal documento dell'occulto al documento occulto", in Clifford, J., Marcus, G.E., *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, Roma, Meltemi, p. 175-198 (ed. or. 1986).
- Van Bremen, J., Shimizu, A. (a cura di), 1999, *Anthropology and Colonialism in Asia and Oceania*, Richmond, Surrey, Curzon Press.
- Varela, F., 1994, "Il reincanto del concreto", in Capucci, P.L. (a cura di), *Il corpo tecnologico, l'influenza delle tecnologie sul corpo e sulle sue facoltà*, Bologna, Baskerville.
- Varela, F., Thompson, E., Rosch, E., 1991, *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Milano, Feltrinelli.
- Vischer, T., Walter, B. (a cura di), 2004, *Roth Time. A Dieter Roth Retrospective*, Baden, Lars Muller Publishers.
- Vogel, S., 1988, "Introduction", in Vogel, S., *ART/Artifact: African Art in Anthropological Collections*, New York, Museum for African Arts, p. 11-17.
- Weiner, A., 1976, *Women of Value, Men of Renown, New Perspectives in Trobriand Exchange*, Austin, University of Texas.
- Welchman, J.C., 2001, *Art after Appropriation. Essays on Art in the 1990s*, London, G+B Arts International.
- Williams, D., 2007, "On Choreometrics", *Visual Anthropology*, vol. 20, n. 2-3, p. 233-239.
- Wolfreys, J. (a cura di), 1999, *Literary Theories: A Reader and A Guide*, New York, New York University Press.
- Young, J.O., 2010, *Cultural Appropriation and the Arts*, Wiley-Blackwell.

- Zanella, A.V., 2010, "Prismi dell'inquietudine: sulla condizione polifonica della scrittura", in Forero Angel, A.M., Simeone, L. (a cura di), *Oltre la scrittura etnografica*, Roma, Armando Editore, p. 163-175.
- Zurbrugg, N., 1993, *The Parameters of Postmodernism*, Carbondale, Southern Illinois University Press.



Finito di stampare  
nel mese di marzo 2013  
dalla Grafica 11 di Rizzi Rita  
Via Valle dei Corsi, 24/G/5 Fonte Nuova, Roma