

archiviodietnografia

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



n.s., anno XIII, n. 1-2 • 2018



edizioni di pagina

Fascicolo unico
numero singolo: € 15,00 • numero doppio € 30,00

Abbonamento (2 numeri)
Italia: € 26,00 • Istituzioni: € 32,00
• Estero: € 40,00

Per abbonarsi
(o richiedere singoli numeri)
rivolgersi a
Edizioni di Pagina
via Rocco Di Cillo 6 – 70131 Bari
Tel. e Fax 080 5031628
e-mail: info@paginasc.it
<http://www.paginasc.it>
facebook account
<http://www.facebook.com/edizionidipagina>
twitter account
<http://twitter.com/EdizioniPagina>

Finito di stampare nel dicembre 2019
da Services4Media s.r.l. – Bari
per conto di Pagina soc. coop.

ISBN 978-88-7470-720-1
ISSN 1826-9125



Indice

| | |
|--|----|
| Ferdinando Mirizzi Editoriale | 7 |
| Pietro Clemente Introduzione. Gli archivi, ambigui e fantastici caleidoscopi del tempo sociale, tra beni comuni e creatività | 11 |
| ANTROPOLOGIA E ARCHIVI | |
| Francesco Faeta Il British Museum in una castagna. Appunti sulla memoria, gli archivi fotografici, la digitalizzazione | 29 |
| Mario Turci Esporre etnografie. Sull'esorre etnografico come pratica museale di scrittura patrimoniale | 39 |
| Francesco Marano Poetiche dell'archivio fra arte contemporanea e antropologia | 53 |
| Nicola Scaldaferrì Ricerca etnografica in Basilicata e creazione artistica: le esperienze materane di Steven Feld e Yuval Avital | 71 |
| ISTITUZIONI E ARCHIVI | |
| Piero Cavallari La memoria popolare dalla Discoteca di Stato all'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi | 85 |
| Camillo Brezzi Le memorie della gente comune. L'Archivio dei Diari di Pieve Santo Stefano | 91 |

ETICA E ARCHIVI

Véronique Ginouvès
**La costruzione di un “monumento etnologico” a Matera:
gli archivi sonori come bene comune della conoscenza** 103

Jean-François Bert
Archivi e pratiche del sapere 113

Mélanie Dulong de Rosnay
The Importance of the Public Domain for Cultural Collections and Metadata 117

IL PROGETTO I-DEA

Chiara Siravo
I-DEA: Archivio degli archivi. Report del progetto 125

Vita Santoro
**Memorie, archivi, testimonianze orali.
Il contributo della ricerca antropologica al Progetto I-DEA** 139

ABSTRACTS 157

GLI AUTORI 161

Poetiche dell'archivio fra arte contemporanea e antropologia*

Francesco Marano

Qui descriverò, nei limiti delle dimensioni di un articolo, le sovrapposizioni implicite ed esplicite, passate e possibili, fra l'antropologia e alcuni progetti artistici contemporanei ispirati o modellati sull'archivio in quanto luogo e pratica di conservazione di documenti. Sia la pratica dell'archiviare che l'archivio come *display* e come macchina espositiva sono strettamente connessi a pratiche come *documentare*, *collezionare*, *catalogare*, alle quali le "opere" con diversa evidenza si riferiscono o includono. Il tema richiede che si affrontino questioni relative alla storicizzazione delle pratiche, ovvero ai mutamenti che hanno investito i concetti di antropologia ed etnografia a cominciare dalla svolta postmoderna che ha condotto all'abbandono di quella visione oggettivistica dell'archivio, secondo cui esso contiene informazioni sulla società a favore del riconoscimento delle soggettività incorporate producendo una proliferazione di termini – *reshaping*, *refiguring*, *reinventing*, *reversioning*, *repurposing* (Farber 2017: 13) – che indicano varie modalità di reinterpretazione e riuso. In ogni caso si delineano due linee di ricerca possibili, che qui possono soltanto essere accennate e avviate. La prima riguarda l'estetica dell'archivio, la seconda riguarda l'interesse per gli archivi etnografici all'interno di quello che Hal Foster ha chiamato l'*ethnographic turn* dell'arte contemporanea (Foster 1996). Come scrive Farber:

Approssimativamente durante gli ultimi due decenni [...] molti artisti hanno e continuano a riflettere criticamente sugli archivi storici etnografici usandone frammenti o tracce in modi che avviano nuovi modi di affrontare il passato. Queste riflessioni permettono processi di anamnesi: "lavorare con" il passato dall'interno del presente. Gli archivi storici, e particolarmente quelli etnografici, sono quindi diventati ciò che Tamar Garb (2011: 12) chiama «parte degli archivi materiali del presente», in quanto gli artisti – prevalentemente quelli che hanno a che fare con i temi della rappresentazione del potere – si rapportano ad essi in modi molto diversi. Esempi pertinenti (fra molti altri) di fotografi che criticamente trattano gli archivi etnografici includono Santu Mofokeng

* Questo testo è il risultato di una sintesi rielaborata e aggiornata, con tesi talvolta completamente differenti, di quanto contenuto nel capitolo "Documentare" del mio libro *L'etnografo come artista. Intrecci fra antropologia e arte* (Roma, Cisu, 2013). In breve, rappresenta non una riproposta, ma un ulteriore passo nel corso di una riflessione avviata nel 2013.

(*The Black Photo Album/Look at Me: 1890-1950*, 2004), Carrie Mae Weems (*You Became a Scientific Profile/An Anthropological Debate/ANegroid Type/A Photographic Subject*, 1995-1996), e opere di Ayana V. Jackson, in particolare quelle sulla sua esposizione *Archival Impulse* (MOMO Gallery, Johannesburg 2013). Come osserva Garb (2011: 11), tali fotografi evocano, includono o rifiutano tradizioni figurative «per posizionare se stessi in relazione alle sempre urgenti esigenze del presente» (Farber 2017: 17).

Le pratiche di archiviazione etnografica, indissociabili da quelle di documentazione, basate sull'episteme positivista in un momento in cui l'antropologia intendeva costruire la sua identità ricalcando quella delle scienze *dure*, si avvalsero subito dell'invenzione delle tecnologie della fotografia e del cinema che, grazie al loro potere analogico, sostituirono l'arbitrarietà del disegno cui ricorrevano antropologi, geografi, esploratori per conservare memoria dei fenomeni osservati. Lo statuto ibrido di queste tecnologie, immediatamente utilizzate sia dall'arte che dalla scienza, richiese la regolamentazione del loro uso a fini scientifici per allinearsi all'epistemologia positivista del tempo. In altre parole, laddove veniva a contatto con le immagini, l'antropologia doveva scrollarsi di dosso l'eventuale artisticità che esse richiama prescrivendo la distanza fra osservatore e fenomeno osservato per garantire l'oggettività, e la misurazione, nel caso della fotografia antropometrica, per guadagnarsi la scientificità.

Così fin dall'inizio fotografia e cinema hanno svolto il ruolo di tecnologie della memoria rendendo possibile la documentazione e l'archiviazione del comportamento umano – stimolando cambiamenti tanto nell'arte quanto nell'antropologia – laddove fino ad allora soltanto gli oggetti erano stati disegnati o raccolti e archiviati nelle *Wunderkammern* (stanze delle meraviglie) e nei *Kuriositätenkabinett* (gabinetti delle curiosità), luoghi che dovevano stupire e allo stesso tempo testimoniare la “conoscenza del mondo” e la vastità di interessi del loro proprietario, nonché l'enorme varietà di specie naturali presenti sul globo terrestre.

Nelle *Wunderkammern* si intrecciavano arte e scienza. Il “museo” bolognese di Ulisse Aldrovandi (1522-1605), infatti, veniva descritto come «un luogo per l'evocazione simultanea di arte e natura» (Hooper-Greenhill 1992: 123). 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, di somiglianze e differenze fra gli oggetti (ivi: 124). *Naturalia* e *artificialia* presenti nelle stanze delle meraviglie dovevano soddisfare esigenze scientifiche, di tipo classificatorio, e procurare sensazioni di meraviglia nello spettatore che le osservava. Gli oggetti invitavano a un contatto fisico con coloro che li osservavano, raggiungendo con la loro disposizione accurata un certo effetto di ordine armonico e sensoriale. Laurencich-Minnelli (1985) ha analizzato la disposizione degli oggetti nelle *Wunderkammern* e ha individuato due sistemi di simmetria:

il primo – scrive Hooper-Greenhill – riguardava gli elementi individuali, che sono sistemati secondo una microsimmertia alternata. Elementi simili non erano mai esposti in-

sieme, ma erano sempre inframmezzati da altri oggetti diversi. Il secondo sistema, macrosimmetria ripetitiva, consisteva in oggetti raggruppati per tema. I componenti che si alternavano nella sistemazione microsimmtrica 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 regole 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: 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 (ivi: 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 microsimmatria 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: 124).

Se oggi proviamo a eseguire una ricerca nel database di un sito web di un museo, i risultati ci vengono restituiti in modo ordinato e simmetrico molto simile a una *Wunderkammern*. Si provi a cercare, per esempio, il termine "sword" nella *database search* dell'AMNH¹; i record visualizzati richiamano la stessa logica paratattica e associativa delle *stanze delle meraviglie*. Nel nostro caso, "Sword" restituisce tre pagine che comprendono battitori di legno simili a spade, spade di legno, cristalli metallici grigio-blu simili a spade, una spada di legno con denti di squalo proveniente dalle Isole Gilbert (Nuova Guinea), un'opera grafica raffigurante un samurai a cavallo armato di spada, ecc.

Non solo *Wunderkammer* e *Kuriositätenkabinett* possono essere visti come gli antenati 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: 12).

Secondo Munster, nell'utilizzo delle nuove tecnologie il museo richiama le prime collezioni ed esposizioni di storia naturale:

¹ <https://www.amnh.org/content/search?SearchText=sword>.

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 lanciato nel 1998 un prototipo di esposizione on line dal titolo *Revealing Things*². 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 (ivi: 57-58).

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 che hanno limitato la disciplina alla cultura dei "primitivi": 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 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: 17).

Ma che cosa significava *antropologia* per questi artisti? Come si configurava la relazione con le pratiche etnografiche? Secondo Green,

² L'esposizione non è più visibile in internet. Come hanno scritto David Bearman e Jennifer Trant, «The ultimate goal of the project is to experiment with and learn about the World Wide Web as a museum-based communication medium. *Users will be active participants in determining the content and nature of their experience in Revealing Things*. At the most fundamental level, *users will be the designers of their personal exhibits* as they decide how to navigate through the material and participate in mission-oriented use of the site. *Revealing Things will also offer opportunities for users to leave their mark on the program, contributing objects and stories to the presentation*. Most important, material in *Revealing Things* will change constantly. The choice of topics and themes will change often and unpredictably. Assembling data on the fly will allow many pages in the Web site to personalize the information. Users will interact with the program and provide information that will change the experience for themselves and others» (https://www.museumsandtheweb.com/biblio/revealing_things_experiment_museum_web_sites.html). I corsivi sono miei. Altre utili informazioni su *Revealing Things* sono visibili qui: <http://www.otherspace.co.uk/students/simoncaslaw/essay/virtual.htm>.

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 tropo (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 (ivi: 212, nota 8).

Il tropo dell’archivio come modello di rappresentazione era implicitamente già attivo nella rivista «Documents», diretta da Georges Bataille che, diplomato archivistico paleografo, lavorò come bibliotecario alla Bibliothèque Nationale de France. Pubblicata in quindici numeri fra il 1929 e il 1930, nell’impianto la rivista si richiamava alle schede di archivio, al catalogo, ma nell’intento generale mirava a oltrepassare i rigidi confini disciplinari, soprattutto di quelle discipline citate nel sottotitolo della rivista: *doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*. Archivio e documentazione, metafore di una conoscenza prodotta attraverso categorizzazioni e classificazioni formali venivano messi in tensione attraverso l’accostamento a temi intrisi di erotismo e morte. «Documents» diventò una zona di dialogo fra scienza e arte, in un clima culturale che particolarmente in Francia, come osserva James Clifford, vedeva le scienze in perpetuo contatto con i mondi dell’arte (Clifford 1993: 144)³. L’esperienza di «Documents» non può essere catalogata 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 contaminazione, 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: 159).

³ 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: 123).

Per quanto la rivista fosse «una sorta di esposizione etnografica di immagini, testi, oggetti, etichette, un divertito museo che raccoglie e, nello stesso tempo, ri-classifica 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 (*ibid.*).

Ma di questa situazione creativamente confusa, ricca di stimoli culturali e seduzioni espressive, ne beneficiò soltanto l'arte, essendo l'antropologia ancora fortemente impegnata a costruirsi una identità disciplinare “scientifica” restando immune alle suggestioni provenienti non solo da «Documents», ma da tutte le avanguardie storiche. «L'antropologia – ha scritto Clifford – era parte della scenografia dell'arte e della scrittura d'avanguardia» (ivi: 279-280).

Negli anni Settanta in Italia, alcuni artisti che Sara Fontana (2018) ha raggruppati sotto l'etichetta di *arte antropologica* italiana, hanno lavorato su temi e metodi vicini all'antropologia. Essi sono Claudio Costa, Antonio Paradiso, Armando Marrocco, Michele Zaza e Mario Cresci. 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 etnografica, l'archeologia e la 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*, derivarono 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 dalle esperienze turistiche su siti di interesse archeologico e antropologico durante la quali 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).

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 a suo avviso tutta l'opera umana prodotta nel corso dei millenni in continuità col presente può essere considerata arte. Come Matera, la città dei Sassi, che diventa 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 (*ibid.*).

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 stratificando 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 realismo 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 1977: 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 rispettare 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 originari⁴, de-oggettualizza 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.

Antonio Paradiso recupera e usa gli oggetti per il loro significato di traccia umana e culturale, definendoli «oggetti di *usura umana*» (Paradiso 1980: 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 (*ibid.*).

Ispirata allo stesso modello, sembra essere l'esposizione on line *Fino ad esaurimento scorte. Oggetti obsoleti del contemporaneo* (<http://www.oggettiobsoleti.com/>) progettata dall'Istituto dei Musei Comunali di Sant'Arcangelo di Romagna. Sul sito web il visitatore aveva – oggi il sito non è più disponibile – 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 intrecciano documentazione e classificazione trattando i documenti come oggetti e facendo dell'interattività con

⁴ «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. 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: 26).

i visitatori un work in progress che rivela la natura *interminabile* dell'etnografia e delle interpretazioni in generale.

L'elemento innovatore introdotto nella mostra *Revealing Things* è costituito dall'interattività con l'utente di internet, la stessa che troviamo nell'installazione *Pockets full of memories* di Georges Legrady. Al visitatore di *Pockets...* veniva richiesto di svuotare le tasche e scannerizzare qualche oggetto posseduto per inserirlo in un database (Munster 2006: 58). 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'efficacia visiva dell'installazione, il suo fascino, proviene da quegli elementi stilistici di simmetria e regolarità che il più delle volte caratterizzano le opere e le installazioni ispirate all'archivio. Allo stesso tempo, la casella che ospita l'oggetto suggerisce una idea di singolarità, evocando l'intera vita di una persona, producendo domande sul suo possessore e sul rapporto fra la trascendentalità della catalogazione oggettiva e le zone irrelate di una biografia. L'installazione può essere vista come un lavoro di auto-documentazione, che ne costituisce il risultato finale, in cui risalta il coinvolgimento del visitatore come parte attiva del processo, una modalità molto frequente nell'arte contemporanea attuale.

La serie di contenitori che costituiscono l'opera di Legrady sono organizzati sulla base della griglia comparativa ortogonale quale modulo visivo capace di attivare l'*effetto-scienza* incorporato attraverso il radicamento della cultura positivista che nel corso del tempo si è espressa attraverso tavole sinottiche, griglie antropometriche, schemi, mappe, tabelle, bacheche, cataloghi.

L'effetto-scienza prodotto dall'inserimento degli oggetti in griglie di qualsiasi tipo è tale che oggetti diversi inseriti in una griglia suggeriscono l'esistenza di una relazione fra essi, l'appartenenza ad una classe, la condivisione di caratteristiche, la comparabilità. Tutti elementi, questi – griglie, tabelle, schemi, ecc. – che simultaneamente all'effetto-scienza producono un effetto-arte proveniente dalla modularità, dalla sequenzialità, dall'armonia ortogonale e dal contrasto con i vitalistici materiali biografici inseriti all'interno – memento, documenti e oggetti personali –, ovvero fra l'ordine del nomotetico e quello dell'idiografico. 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 le soggettività che narrano i luoghi da un determinato punto di esperienza; quando vogliono descrivere "psicogeografie" più che fornire rappresentazioni oggettive del territorio; oppure quando vogliono essere disorientanti *dérives* più che percorsi predeterminati⁵.

Documentare e archiviare sono operazioni che appartengono ad uno stesso

⁵ «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

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 potere generativo, capace di svelare segreti, per l'estetica seriale che esibiscono, per essere in qualche modo in sé forme di *display*.

Tuttavia il potere generativo dell'archivio oltrepassa il rapporto con le pratiche etnografiche, per quanto sia sempre possibile guardare al lavoro degli artisti da un approccio etnografico o scorgervi un valore antropologico laddove essi evocano aspetti riguardanti la dimensione sociale per quanto essa sia sempre intrecciata ad aspetti emotivi e sensoriali. La lista degli artisti che si sono rapportati all'archivio sarebbe lunghissima e in continuo aggiornamento, ma alcuni fra essi sono stati "posseduti" da un'ossessione per l'archivio, come Dieter Roth, Christian Boltanski, Gerhard Richter, Marcel Broodtjans per esempio.

Petrešin-Bachelez (2010a) menziona Hal Foster che individua il criterio principale che separa gli artisti-archivisti dagli artisti-curatori nel fatto che il museo è generalmente fallito come sistema coerente nella sfera pubblica, non trionfalmente proclamato o melanconicamente pensato, e alcuni di questi artisti suggeriscono altri tipi di ordine, dentro il museo o senza di esso. Pertanto l'orientamento dell'arte archivistica è più spesso "istitutiva" che "distruttiva", più "regolativa" che "trasgressiva" (Foster 2004: 4).

Il rapporto complementare fra archivio e documentazione appare in tutta la sua evidenza nei lavori 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. Talvolta, 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 (Walter, in Vischer, Walter 2002: 158).

Un forte richiamo alla documentazione, alla conservazione e all'archivio è presente nell'opera di Damien Hirst, anche se la letteratura critica e le sue dichiara-

quantità delle persone coinvolte, sempre divise in gruppi, visto che devono poi confrontarsi fra loro» (Pignatti 2011: 29).

zioni di poetica gravitano 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 Hirst 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». Hirst suggerisce una correlazione fra la morte e i 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, per riportarli all'*arkhē*, radice di *archivio*, che richiama, come scrive Jacques Derrida (1988: 2), «in un senso fisico, storico o ontologico, cioè originario, il primo, il principio, il primitivo, in breve l'inizio».

La famosa pecora di Hirst, chiaro riferimento a Dolly⁶, conservata in formaldeide come avverrebbe in un laboratorio di medicina veterinaria, sembra un esemplare conservato e archiviato per essere esposto in un *Kuriositätenkabinett*. Essendo un animale comune, l'operazione ne ribalta il senso in rarità e unicità, come se quell'animale fosse l'esemplare di una specie scomparsa documentato in chiave "salvage biology", se così possiamo chiamarla. Lo squalo, la pecora e la mucca "imbalsamati" ed esposti ci ammoniscono sul futuro prefigurando una fine imminente di tutte le specie viventi e allo stesso tempo contrastando l'*istinto a distruggere* teorizzato da Freud (Derrida 1998: 10) con un "mal d'archivio" che ci costringe a conservare, collezionare, archiviare. Gli esemplari esposti da Hirst sono gli ultimi, o i primi, quelli da cui riprodurre la specie, l'*arkhē* appunto. 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 Renato 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: 157).

Un altro progetto che mi piace ricordare e che ha chiari riferimenti alle pratiche del documentare e dell'archiviare è *The Work People of Halifax 1877-1982* di Christian Boltanski.

⁶ [https://it.wikipedia.org/wiki/Dolly_\(pecora\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Dolly_(pecora))

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 Boltanski⁷.

A partire dagli anni Ottanta del secolo scorso si riduce la distanza 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* teorizzato da Friedrich Schleiermacher e Wilhelm Dilthey, poi rivisitato da Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer prima di finire nel bagaglio concettuale dell'antropologia postmoderna. Lo smantellamento dell'antropologia oggettivista, cominciato con il *literary turn*, è coinciso con la fine degli imperi coloniali e la nascita di stati indipendenti. Il museo etnografico come display colonialista è entrato in crisi. I grandi progetti di archiviazione delle culture a scopo comparativo, come lo *Human Relations Area Files* o l'Encyclopedia Cinematografica di Gottingen, sono stati dismessi. D'altra parte le tecnologie leggere ed economiche di videodocumentazione hanno favorito la produzione di *indigenous videos* e rianimato le pratiche documentarie riaprendo le porte all'oggettivismo, stimolando l'istituzione di archivi audiovisivi accademici e non, e la produzione di documentari etnografici commissionati da musei impegnati nella conservazione della memoria di pratiche tradizionali.

Ma nell'ultimo decennio, la digitalizzazione degli archivi ha modificato ulteriormente il loro statuto e le pratiche intorno ad essi, producendo «una continua transcodificazione che sposta materiali, piattaforme tecnologiche, sistemi espressivi e segni attraverso una rete di connessioni che sono rivelate da pratiche profondamente trasformative» (Saba 2013: 105). La perdita dell'idea di originalità dell'opera d'arte è definitiva, perché la digitalizzazione lascia indietro la presenza dell'originale.

Ciò che è già codificato è codificato ancora una volta, e ogni ri-codificazione dissolve la nozione di autenticità, che cominciata col romanticismo è stata ereditata dall'estetica che ha introdotto la idealistica nozione di unicità, originalità e quindi di 'carattere artistico' come una qualità appartenente alla non-riproducibilità dell'opera. Con la digitalizzazione, ogni 'generazione' di dati costituisce solo un momento in una catena che non ha né inizio né fine. Questo sembra essere il principio operativo della maggior parte dell'arte contemporanea. Come ha sottolineato Nicolas Bourriaud (2010: 135): «[...] in

⁷ Cit. dal comunicato stampa della mostra presente sul sito web <http://www.undo.net/it/evento/106841>.

queste opere ogni elemento usato ha valore per la sua abilità di modificare la forma di un altro. Si possono citare innumerevoli esempi di queste pratiche trasformative, tutti attestano il fatto che l'invenzione di modalità di passaggio da un regime espressivo a un altro è sicuramente una delle maggiori preoccupazioni dell'arte degli anni 2000» (Saba 2013: 105).

Fra postcolonialismo e postmodernità, sia da parte degli antropologi che degli artisti, gli archivi vengono decostruiti, i criteri e gli obiettivi che hanno guidato l'istituzione, nonché le politiche di raccolta e collezionismo diventano prioritari rispetto all'uso dei dati dell'archivio per la comparazione interculturale. In altre parole gli archivi e le collezioni ci raccontano di più sui loro proprietari che su coloro che vi sono rappresentati. James Hong sottolinea che ci sono «tre basilari domande poste ad ogni archivio: 1. Perché questo archivio esiste? 2. Che cosa manca dall'archivio? 3. Perché questo archivio contiene questo elemento piuttosto che un altro?» (Hong 2016).

Gli archivi continuano a fornire risorse per leggere la contemporaneità, sia sul versante artistico che su quello antropologico. La recente mostra *The Whole Life: Archives and Reality* (Dresda, 19-25 maggio 2019) mostra la fecondità dell'archivio in quanto concetto/oggetto generativo di idee e visioni sulla contemporaneità. Nella presentazione della mostra si legge:

l'archivio è onnipresente e sempre temporaneo. Riflette le realtà del passato – laddove allo stesso tempo la conoscenza archiviata allo stesso tempo forma il presente. Come gli archivi e i loro oggetti traducono le realtà storiche in narrazioni contemporanee? Che cosa significa questo per la struttura degli archivi, per i loro utenti, le tecnologie e le forme di produzione della conoscenza? Che cosa fanno gli archivi per le società di oggi?⁸.

Fra i progetti *archive-based* più recenti vi è il progetto I-DEA⁹ della Fondazione Matera-Basilicata 2019, presentato come «una nuova forma di laboratorio/archivio demo-antropologico di nuova generazione basato sulla logica delle reti e dei sistemi collaborativi» (Fondazione Matera-Basilicata 2019 s.d.: 30). Il progetto ha nelle sue linee programmatiche un carattere a metà strada fra arte contemporanea e sviluppo culturale del territorio per la conoscenza del patrimonio e l'applicazione di tale risorsa a fini didattici ed economici. Si legge nel dossier:

La visione da cui prende le mosse l'I-DEA è rivoluzionaria nella sua semplicità: mettere in rete (letteralmente e metaforicamente) gli innumerevoli archivi della Basilicata in un sapere unico tanto vasto quanto profondo [...]. Progetto ambizioso e generoso, che mette a disposizione di tutti conoscenze che fanno parte di un patrimonio unico, è

⁸ https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2019/the_whole_life/das_ganze_leben.php.

⁹ L'acronimo I-DEA si sviluppa in Istituto DemoEtnoAntropologico. Non si sa quanto sia intenzionale la somiglianza con l'Istituto per la Demoetnoantropologia del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo.

tuttavia frugale nello spirito, in quanto si avvale di ciò che già esiste, rendendolo infinitamente più fruibile. Gli archivi dell'I-DEA forniranno la materia prima per il lavoro creativo di insegnanti, studenti, artisti, accademici, imprenditori e policy makers. Permetteranno di svolgere una nuova cartografia culturale, utile per la progettazione artistica, la didattica a livello scolastico e universitario, e per impostare strategie distintive di comunicazione e marketing territoriale, nonché di sviluppo economico locale. Quest'utilizzo dinamico degli archivi farà da modello per altre città e regioni europee (Fondazione Matera-Basilicata 2019 s.d.: 5).

Cinque artisti e designer hanno curato altrettanti progetti artistici tutti esposti a Matera nell'hangar della cava di Antonio Paradiso¹⁰. Mario Cresci, che ha frequentato la Basilicata negli anni Sessanta per un progetto di formazione sul design basato sulla cultura locale, ha allestito *Le due culture. Artefatti e archivi*, «una rappresentazione del territorio dalla seconda metà del XX secolo ai primi decenni del XXI secolo con Leonardo Sinisgalli e Mimmo Castellano, le sculture in legno di Di Trani e suo figlio, fino alla rivisitazione della preistoria di Gianfranco Lionetti e al suo archivio personale»¹¹. Il titolo *Le due culture* fa pensare ad una continuità fra la cultura locale, i saperi artigianali basati su un rapporto diretto con la materia e la tradizione, e la conoscenza scientifica, cartografica del territorio espressa da uno sguardo da lontano, quello delle rappresentazioni satellitari collocate nell'esposizione.

Forma Fantasma (Andrea Trimarchi e Simone Farresin) con *Visione Unica* propone una videoinstallazione formata da cinque proiezioni, dieci schermi digitali e alcuni oggetti della cultura locale. *Visione Unica* offre uno sguardo sulle modalità con cui l'uomo interviene sulla natura per “addomesticare” l'ambiente in cui vive, dalle tecniche di magia rappresentate dal rito arboreo del Maggio di Accettura ad una proiezione del globo terrestre realizzata con il supporto del Centro di Geodesia Spaziale. Questa giustapposizione di tecniche così lontane dovrebbe, secondo gli autori, «far collassare le gerarchie stabilite dalla modernità»¹².

Il Paese della Cuccagna è il titolo del progetto di Navine G. Khan Dossos & James Bridle: «abbiamo messo insieme le diverse parti della città in oggetti diversi» (James Bridle). La ricontestualizzazione di un oggetto all'interno dell'allestimento vuole sottrarre l'oggetto al possibile feticismo storico per offrirlo a nuove interpretazioni; gli oggetti, dice James Bridle, «sono molto vivi e possono essere sempre trasformati».

Virgilio Sieni ha sviluppato *Thauma – Atlante del Gesto*, un progetto partecipativo complesso, «un archivio in divenire del gesto» composto da immagini, fotografie, video, performance di danza, laboratori per bambini.

¹⁰ Il progetto I-DEA ha fino ad oggi (1° novembre 2019) esposto le installazioni di Mario Cresci, Forma Fantasma e Navine G. Khan Dossos & James Bridle. Nei prossimi mesi è prevista l'installazione di Liam Gillick & Pelin Tan.

¹¹ <https://www.matera-basilicata2019.it/it/news/2097-i-dea-da-mario-cresci-a-formafantasma-in-mostra-gli-archivi-lucani.html>.

¹² <https://www.formafantasma.com/filter/home/Visione-Unica-1>.

Sembra dunque che le pratiche artistiche basate sull'archivio si suddividano in due principali direzioni, da un lato l'archivio rappresenta la risorsa dalla quale attingere documenti (in senso ampio) da ricontestualizzare e ricomporre in sequenze significative, che decostruiscono il senso "originario" dell'archivio legato alle intenzioni poetico-politiche del collezionista (privato o istituzionale); per un altro verso l'archivio diventa uno stile expografico basato sulla serialità, l'ortogonalità, la giustapposizione paratattica, insomma ispira più per la sua forma che per il suo significato.

Sul versante dell'antropologia, conservare i "dati" raccolti sul campo è innanzitutto una questione di ordine etico e disciplinare; da un lato essi rappresentano memorie storiche, dall'altro l'antropologo non può sottrarsi, come prescriveva Malinowski, al controllo dei dati da parte di altri ricercatori. Sia in arte che in antropologia è spesso l'adozione di una prospettiva biografica – raccolte di autobiografie e diari di rilievo autoetnografico o tracce del lavoro dell'antropologo – a mettere alla prova il potere e la capacità degli archivi di descrivere la società sulla base di dati quantitativi. Il collezionismo privato o indagini su come le dimensioni biografiche e autobiografiche segnino gli archivi possono essere visti come forme di sovversione e resistenza al lavoro di omologazione che gli archivi compiono. L'antropologia contemporanea spesso lavora sugli archivi all'interno di progetti collaborativi che coinvolgono (o costruiscono) le comunità di patrimonio secondo un approccio in cui il museo "cura" la sua origine colonialista rifunzionalizzandosi in *zona di contatto* e di dialogo fra la società e gli eredi culturali degli oggetti che conserva. Inoltre tali approcci *person-centered* implicano anche molte altre questioni, quali l'etica della fruibilità dei dati e la gestione degli archivi stessi, la personalizzazione delle ricerche nel database. Oppure gli archivi museali diventano risorse alle quali le popolazioni delle ex colonie attingono per ricostruire e rivitalizzare la cultura tradizionale, come nel caso del Digital Himalaya Project che è nato con lo scopo di «salvare, archiviare e diffondere i prodotti delle collezioni etnografiche (soprattutto coloniali) sulla area Himalayana – sia per i posteri che per le comunità di patrimonio», ma poi è diventato «un ambiente digitale collaborativo che ogni mese pubblica online una nuova collezione» (Turin 2011: 45); oppure come la comunità Kwakwaka'wakw (Kwakiutl) che ha collaborato reinterpretando i disegni di oggetti realizzati da Franz Boas: «a lungo dormienti, decontestualizzati e culturalmente fratturati in specifici spazi di conservazione archivistica, queste schede sono state riattivate nel momento in cui sono state riunite con altre e re-incorporate nelle strutture di parentela Kwakwaka'wakw, nella conoscenza genealogica e nella pratica cerimoniale» (Glass 2018: 84).

BIBLIOGRAFIA

- BARILLI RENATO
2006 *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Milano, Feltrinelli.
- BOURRIAUD NICOLAS
2010 *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia Books.
- BREAKELL SUE
2008 *Perspectives: Negotiating the Archive*, in «Tate Papers», 9 (Spring), <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/perspectives-negotiating-the-archive>
- CLIFFORD JAMES
1993 *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo* (1988), Torino, Boringhieri.
- COSTA CLAUDIO, PARADISO ANTONIO
1977 *Situazione antropologica dall'uomo al paesaggio*, Milano, Signum Edizioni d'Arte.
- DERRIDA JACQUES
1998 *Archive Fever. A Freudian Impression*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- FARBER LEORA
2017 *Beyond the Ethnographic Turn: Refiguring the Archive in Selected Works by Zanele Muboli*, in «Critical Arts», 31, 2, pp. 12-27.
- FARINELLI, FRANCO
2009 *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi
- FIENUP-RIORDAN ANN
2005 *Yup'ik Elders at the Ethnologisches Museum Berlin: Fieldwork Turned on Its Head*, Seattle, University of Washington Press.
- FONDAZIONE MATERA-BASILICATA 2019
s.d. *Dossier Matera città candidata capitale europea della cultura 2019*.
- FONTANA SARA
2018 *Arte e Antropologia in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books.
- FOSTER HAL
1996 *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge (MA).
- 2004 *An Archival Impulse*, in «October», 110, p. 4.
- FOUCAULT MICHEL
1967 *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli.
- 1970 *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, London-New York, Tavistock-Routledge.
- GINOUVÈS VÉRONIQUE
2018 *What Memories? Research Archives in Humanities and Shared Data in the Perspective of Intangible Cultural Heritage. Social, Scientific and Institutional Uses*, in «Lares», 84, 1, pp. 111-124.
- GLASS AARON
2018 *Drawing on Museums: Early Visual Fieldnotes by Franz Boas and the Indigenous Recuperation of the Archive*, in «American Anthropologist», 120, 1, pp. 72-88.

- GARB TAMAR
2011 *Figures & Fictions: Contemporary South African Photography*, Göttingen, Steidl and V&A.
- GREEN CHARLES
2001 *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- HAMILTON C., V. HARRIS, J. TAYLOR, M. PICKOVER, G. REID, R. SALEH (eds.)
2002 *Refiguring the Archive*, Cape Town, David Philip.
- HONG JAMES T.
2016 *The Suspicious Archive, Part I: A Prejudiced Interpretation of the Interpretation of Archives*, in «e-flux», 75, September; online: <https://www.e-flux.com/journal/75/67172/the-suspicious-archive-part-i-a-prejudiced-interpretation-of-the-interpretation-of-archives/>
- HOOPER-GREENHILL EILEAN
1992 *Museums and the Shaping of Knowledge*, London-New York, Routledge.
- MUNSTER ANNA
2006 *Materializing New Media: Embodiment in Information Aesthetics*, Lebanon (NH), University Press of New England.
- PARADISO ANTONIO
1974 *Atemporale*, Milano, pubblicato in proprio dall'autore.
1980 *Teatro antropologico*, Milano, pubblicato in proprio dall'autore.
- PETREŠIN-BACHELEZ NATAŠA
2010a *Innovative Forms of Archives, Part One: Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive*, in «e-flux», 13, February; online: <https://www.e-flux.com/journal/13/61328/innovative-forms-of-archives-part-one-exhibitions-events-books-museums-and-lia-perjovschi-s-contemporary-art-archive/>
- 2010b *Innovative Forms of Archives, Part Two: IRWIN's East Art Map and Tamás St. Auby's Portable Intelligence Increase Museum*, in «e-flux», 16, May; online: <https://www.e-flux.com/journal/16/61282/innovative-forms-of-archives-part-two-irwin-s-east-art-map-and-tams-st-auby-s-portable-intelligence-increase-museum/>
- PHILLIPS RUTH
2016 *Salvaging Salvage Anthropology: Revisiting Frank Speck's Field Collecting*, Unpublished paper presented at the National Museum of the American Indian Centennial Symposium, New York City, September 17.
- PIGNATTI LORENZA (a cura di)
2011 *Mind the Map. Mappe, diagrammi e dispositive cartografici*, Milano, Postmedia Books.
- SABA COSETTA G.
2013 *Media Art and the Digital Archive*, in J. Noordegraaf, G.C. Saba, B. Le Maître, V. Hediger (eds.), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 101-120.
- SCHNEIDER ARND
2011 *Unfinished Dialogues: Notes toward an Alternative History of Art and Anthropology*, in M. Banks, J. Ruby (eds.), *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago-London, University of Chicago Press, pp. 108-135.

TURIN MARK

2011

Salvaging the Records of Salvage Ethnography: The Story of the Digital Himalaya Project, in «Book 2.0», 1, 1, pp. 39-46.

VISCHER T., WALTER B. (eds.)

2004

Roth Time. A Dieter Roth Retrospective, Baden, Lars Muller Publishers.

ZEITLYN DAVID

2012

Anthropology in and of the Archives: Possible Futures and Contingent Pasts. Archives as Anthropological Surrogates, in «Annual Review of Anthropology», 41, pp. 461-480. Traduzione francese disponibile online: <https://journals.openedition.org/ateliers/10817>.