



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Antropologia
culturale, etnologia,
etnolinguistica

Tesi di Laurea

Oggetti etnografici ed esposizioni artistiche. Etnografia e relazioni in una fondazione veneziana

Relatore

Ch.mo Prof. Stefano Beggiora

Laureando

Edoardo Sguotti
893759

Anno Accademico

2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE	2
CAPITOLO 1	5
L' ARRIVO SUL CAMPO.....	5
I NO DELLA (MIA) RICERCA ETNOGRAFICA: DIFFICOLTA' E OSTACOLI DURANTE IL CAMPO	10
“E' COME FOSSE CASA SUA”	15
CAPITOLO 2	19
EXOTICA, OGGETTI ETNOGRAFICI E ANTROPOLOGIA	19
L'ARTE NEGRE	29
IL TEMPO DELL'OGGETTO ETNOGRAFICO	34
DALLA “RAPPRESENTAZIONE” ALLA SVOLTA ONTOLOGICA	38
L'AGENCY DELL'OGGETTO	41
... TO TAKE THINGS SERIOUSLY	46
OGGETTI E MEMORIA.....	51
CAPITOLO TRE.....	54
IL PROGETTO <i>POWER & PRESTIGE</i>	54
DECOLONIZZAZIONE, DECOLONIALITA'	63
COSA SIGNIFICA COLLEZIONARE IL SACRO? RAPPORTO TRA OGGETTI ETNOGRAFICI E SACRALITA'	67
CAPITOLO 4	70
LO SPAZIO ESPOSITIVO COME SPAZIO DI DIALOGO	70
VISUALE, VISIVO, REMOTO	78
<i>FUTURO REMOTO</i>	82
LE FASI DELL' ALLESTIMENTO E LA MOSTRA	86
LIMINALITA': CARATTERISTICA SPAZIALE, STATO EMOTIVO, ALTERAZIONE	88
LA MOSTRA MUSEALE: UN MOMENTO MULTISENSORIALE	92
CONCLUSIONE.....	98
BIBLIOGRAFIA	101

INTRODUZIONE

Il presente lavoro riassume in forma scritta un'esperienza etnografica non continuativa, della durata di circa 5 mesi, presso la Fondazione Giancarlo Ligabue, a Venezia. Le tematiche principali che l'elaborato affronta riguardano, in prima istanza, l'oggetto etnografico, nel modo in cui esso viene percepito da antropologi, collezionisti d'arte e curatori di mostre, nonché dai visitatori delle mostre stesse. Ma cosa significa la locuzione "arte etnografica" e perché, tra il XIX e XX secolo, sono stati accostati questi due termini, prima dissociati? Nel corso dell'elaborato cercherò di fornire delle risposte, situate sia storicamente che antropologicamente: da quest'ultime poi, introducendo le nuove teorie da cui l'antropologia ha mosso (e ancora muove) i suoi passi per costituirsi come disciplina accademica, evidenzierò le conseguenze di questo avvicinamento, rimarcando il peso di alcune autocritiche antropologiche che hanno sostanzialmente virato non tanto verso una migliore comprensione dell'Altro, ma a una ridefinizione del concetto di relazione sociale. Al termine di questo mio percorso magistrale in antropologia, sbagliandomi forse, mi sono reso conto che il "vero" oggetto della materia, qualora ci fosse bisogno di identificarne uno, è proprio la relazione sociale: da essa dipende il nostro posizionamento nei confronti della cultura, dell'alterità, dell'identità. Una relazione sociale asimmetrica determinerà necessariamente, mi sento di dire, un vincitore e un vinto: in questo elaborato però, non voglio parlare solo di ciò. Desidero invece sottolineare i cambiamenti che sono stati messi in atto, da antropologi e studiosi, per riassetare lo sguardo verso l'alterità, eliminando le premesse che prima lo rendevano classificatorio, strutturale, interpretativo. Un'impresa non da poco quella di questa nuova antropologia, vista la necessità ontologica di dover modificare concetti così ben radicati in "noi" da risultare naturali: la contrapposizione tra soggetto e oggetto, ad esempio, in cui l'oggetto è visto come qualcosa di immateriale, non organico, passivo. E così, almeno in teoria, dovrebbe essere: ma in base all'asse su cui la relazione è impostata, l'oggetto può esercitare una sua pressione, riacquisire una dignità, determinare delle scelte, esistere al di fuori di una classificazione archivistica, nel caso degli oggetti d'arte etnografica. Sono questi, in ultima analisi, i temi delle teorie (certo, non tutte) che ho cercato di portare per mettere in evidenza il cambio di rotta dell'antropologia. La parte etnografica di questo elaborato invece, è meno sistematica e lineare. Se infatti, con modestia, penso di saper districarmi tra i libri, farlo tra le persone è ben altra faccenda.

L'esperienza etnografica e il lavoro sul campo contrassegnano ormai l'attività dell'antropologo: molta letteratura è stata prodotta su cosa esattamente si debba fare, sulla metodologia più adeguata e, in ultima analisi, sul come interagire con l'altro

affinché sia preso sul serio. Ma questa teoria sulla pratica ad un certo punto deve trasformarsi in “pratica” a tutti gli effetti, e lo svantaggio principale è che la teoria, per forza di cose, proponga come unico interlocutore lo stesso lettore o studioso: nel momento in cui l’Altro effettivamente emerge, si è davvero pronti?

L’attività di campo prevista da questo corso di laurea è un’attività indubbiamente formativa, e non parlo solo del lato accademico: nel mio caso, ritengo che questa esperienza mi abbia arricchito soprattutto dal punto di vista caratteriale e umano. Anche se sembra una frase fatta, le difficoltà che ho incontrato, e di cui parlerò nell’elaborato, mi hanno insegnato ad esempio ad elaborare un rifiuto; a superare le sensazioni di operare in un ambiente “diffidente”; a ponderare i miei atteggiamenti, e adattarli alle situazioni del caso. Nel mio caso, i successi che ho ottenuto sono emersi dal superamento di alcune difficoltà, e dall’elaborazione dei miei errori. Solo dopo questo “appianamento” di problematiche, ho potuto agire più agevolmente, essere più sicuro di me, applicare anche della teoria etnografica. Quello che sto cercando di dire, in ultima analisi, è che non ho cominciato l’attività di campo sicuro dei miei mezzi: questa sicurezza è arrivata dopo aver capito i miei errori, averli fatti presente alle mie interlocutrici sul campo, ed esserci passato oltre senza farmi eccessivamente condizionare da quest’ultimi.

Ritornando alla parte teorica di questa tesi, ho già toccato alcuni dei suoi punti, arrivando a sottolineare come ci sia stata, in antropologia, una sorta di autocritica, i cui risultati si sono visti nell’inclusione attiva dell’Altro all’interno del discorso antropologico, che non diventa più solo un’interpretazione di una certa rappresentazione culturale. Come ho detto, alcune conseguenze hanno riguardato la messa in discussione di alcune “nostre” categorie ontologiche, ma anche un’analisi più profonda di alcuni termini già presenti in antropologia: io ho scelto di dedicare attenzione all’*agency*. Questo elemento, posta la relazione sociale come il “vero fatto antropologico”, diventa una proprietà della relazione stessa, e non dell’oggetto/manufatto: all’interno della dinamica relazionale, l’oggetto diventa soggetto, visto che esercita un’azione. L’*agency*, che nella disciplina si è soliti attribuire a esseri non umani, le popolazioni indigene amerindiane ad esempio, o subartiche, la riconoscono come dato portante delle loro cosmogonie: qui in questo elaborato l’*agency* viene interpretata come uno strumento per decolonizzare sia l’attività etnografica, che il trattamento degli oggetti etnografici all’interno dei musei. Con i due esempi concreti di mostra museale presenti nel testo, in cui solo la mostra *Power & Prestige* tratta manufatti, cerco di concentrare l’attenzione su tecniche espositive che da una parte permettano di attivare una relazione con l’oggetto in cui sia possibile attivare *agency*, dall’altra che rendano i visitatori delle mostre parte attiva, e

critica, riguardo quest'ultime. Le mie interpretazioni e il mio lavoro sul campo sono ovviamente insufficienti per comprendere nel dettaglio tutte le implicazioni, le conseguenze e soprattutto la resistenza, che comporta il trasferimento di un oggetto etnografico significativo dentro altre dinamiche complesse, come il mercato dell'arte o i musei europei. Toccando tematiche come la *decolonialità* e, per quanto concerne le esposizioni museali, la multisensorialità, la mia intenzione è di evidenziare come esistano direzioni pratiche per sottrarsi all'asimmetria, soprattutto relazionale.

CAPITOLO 1

L' ARRIVO SUL CAMPO

“After all, now that i was on fieldwork, everything was fieldwork”

(Rabinow, 1977)

Paul Rabinow, giovane antropologo allievo di Clifford Geertz a Berkeley, si appresta a svolgere la sua prima attività di campo: formato in un ambiente accademico che distingue nettamente i veri antropologi dai falsi, egli è fermamente deciso ad appartenere alla prima schiera, cioè coloro che si sono cimentati nel lavoro di campo. È per lui quasi una mistica, un rito di passaggio codificato ma che resta ignoto, perché intimamente legato all'antropologo. Parte quindi nel 1968 alla volta del Marocco, per studiare la società di un paese all'epoca fortemente contaminato dal colonialismo francese: abile nel parlare questa lingua, dovrà farne a meno per sforzarsi ad imparare e parlare arabo, la lingua privilegiata dai suoi informatori, assieme al berbero. L'idea di un'antropologia ermeneutica, ossia interpretativa, sottende questa scelta linguistica: la ricerca sul campo è, d'altronde, un'attività culturale comprensiva dell'altro, e la lingua non può essere un fattore trascurabile. L'attività di campo comincia a Sefrou, una cittadina ai piedi delle montagne Atlas: l'intento di Rabinow è di esplorare i costumi dei villaggi vicini a questo centro abitato, dove però ha bisogno di essere introdotto. A Sefrou avrà modo di incontrare i primi informatori privilegiati, che lo introdurranno poi ai luoghi, agli eventi e ad altre persone significativamente importanti che comporranno il “mosaico” del campo.

L'etnografia di Rabinow in Marocco comincia da solo: come ogni ricercatore, l'arrivo sul campo è un momento determinante, e spesso è la cerniera che unisce, nello stesso testo, l'etnografia accademica alla produzione letteraria. Ma è anche un momento intimo, perché rappresenta il confronto individuale con una realtà ancora estranea: la solitudine quindi, per quanto possa essere temporanea, è forse l'unica costante dell'incontro etnografico. Molti antropologi famosi, da Malinowski a Evans-Pritchard hanno raccontato il loro arrivo sul campo, spesso narrando le peripezie e disavventure degli eventi successivi, e l'arrivo sul campo è finito per diventare un topic, quasi un sigillo di garanzia che testimonia che quella permanenza sul campo c'è stata, è cominciata. Più poi essa è tragicomica, come per i coniugi Geertz che si sentono a tutti gli effetti fantasmi per via dell'indifferenza dei balinesi, più fa presa sui lettori, e ne consolida lo status di “tappa obbligatoria”. Anche io sono arrivato sul campo: per appellarmi a questa tradizione, desidero quindi introdurre il mio elaborato partendo da qui.

La sede operativa di Fondazione Ligabue è molto meno affascinante di quanto possa dar da pensare: di fatto non è nemmeno riconoscibile, dal momento che è all'interno degli uffici della Ligabue SPA, nel porto di Marghera. Scelta strategica e comunque sensata, visto che il presidente di Fondazione Ligabue è il medesimo dell'azienda omonima, che si occupa di catering per navi da crociera. Vi arrivo una mattina di dicembre: uscio, ascensore, atrio. Gianluca, il mio informatore privilegiato, mi dice di sedermi ed aspettare: lui se ne deve andare subito, per sbrigare delle commissioni. Una precisazione su chi sia Gianluca Ferrarese: avvocato, sposato e con due figli, è la persona che ha accumulato più ore d'aereo dopo i piloti di linea, che fa Venezia-Istanbul in giornata per lavoro. La persona più impegnata che abbia mai visto, è il *chief lawyer* di Ligabue SPA e il segretario generale della Fondazione: amico di Inti Ligabue, è anche quello che si occupa dei suoi affari più privati. Quel giorno doveva recarsi alla Soprintendenza dei Beni Culturali in Piazza San Marco, e io quindi rimanevo solo in attesa di essere introdotto.

Guardandomi attorno, faccio fatica a capire dove fosse Fondazione Ligabue: quello era a tutti gli effetti un piano d'uffici. Nella sala di fronte a me, era in atto una riunione tra membri dell'azienda e consulenti di Deloitte: anche la mia fidanzata lavora per Deloitte, l'ho preso come un buon segno. Accanto al divano dov'ero seduto, un grande modello in legno di una nave, e un'anfora. Potevo scorgere sia nell'ufficio in cui si stava tenendo la riunione che dentro alcuni altri che riuscivo a intravedere, altri oggetti: per lo più anfore, ma anche oggetti più marcatamente etnografici come piccole statue o maschere. Erano sicuramente pezzi della collezione Ligabue: mi suscitavano curiosità, mi davano l'impressione di essere entrato in un territorio piuttosto demarcato, in cui l'aura della Fondazione era presente anche dove ci si occupava di altro. Dopo alcuni minuti, si presenta una donna, Silvia, la responsabile per i tirocini. Avevo parlato con lei via e-mail per concordare la data d'inizio delle attività, e a cui ho spiegato preliminarmente che cosa avrei fatto durante la mia attività di campo. Non solo gli obiettivi che mi ero posto in termini di ricerca, ma soprattutto la metodologia con cui li avrei perseguiti: volevo fosse chiaro fin da subito l'approccio che avrei avuto nei confronti dei miei referenti, sia per metterli al corrente, sia per trasparenza. Insomma, volevo dare l'idea di essere preparato, non avevo intenzione di imbarazzare le persone con situazioni di cui non erano state messi al corrente prima. Presentatomi, mi viene dato un tesserino, offerto gentilmente un caffè, e accompagnato finalmente nella sede operativa di Fondazione.

Vengo presentato alle tre ragazze che lavorano per Fondazione Ligabue: si chiamano Cecilia, Elisa e Silvia. Sono entrate in Fondazione in tempi diversi, ma nessuna delle tre è lì da più di tre anni. Sono il braccio operativo di quest'ultima in tutto e per tutto,

in quanto svolgono una variegata quantità di mansioni diverse: sono coordinate da un quarto membro, si potrebbe dire il loro capo, che si chiama Lucia Berti: le mansioni di quest'ultima donna riguardano più specificatamente le pubbliche relazioni che Fondazione intrattiene con chiunque, da galleristi a direttori di musei, e membri della politica. Mentre con lei non ho avuto molto a che fare se non in occasioni specifiche, non essendo quasi mai in sede (aveva inoltre un ufficio privato e distaccato dal nostro), le tre ragazze sono state le mie interlocutrici più dirette, e le persone con cui ho passato la maggior parte del tempo. Silvia si occupa del merchandise di Fondazione, gestisce tutto ciò che riguarda Fondazione Ligabue in quanto *brand*; Elisa si occupa dei prestiti, della logistica e degli aspetti burocratici che riguardano i pezzi dentro la collezione Ligabue; a Cecilia invece spetta l'attività di conservazione della collezione, mansioni d'archivio. Anche se svolgevo la mia attività con loro, è stata Cecilia la ragazza con cui mi sono interfacciato di più. Questo perché, come spiegherò, è stata incaricata dal dottor Ligabue di seguirmi direttamente, a causa del contatto più diretto che aveva con la collezione.

L'ufficio è una stanza di medie dimensioni, con le tre scrivanie: vi sono scaffali di libri, alcuni scatoloni e un oggetto imballato. Sono tutti molto gentili, ma scopro con un pochino di disappunto che non erano state informate che sarei arrivato proprio quel giorno. Non ci ho dato molto peso, e nemmeno ho pensato fosse una mia svista, dal momento che era la prima volta che le vedevo e, in fase preliminare, non avevo sentito nessuna di loro. A differenza degli uffici di fronte, non vi era nessun oggetto etnografico o reperto archeologico dentro questa sede, senza contare quello imballato, che credo fosse stato, pronto per essere collocato da qualche parte (non ho indagato). In ogni caso, mi presento e introduco brevemente il mio lavoro alle ragazze che sembrano interessate: spiego non solo gli obbiettivi della mia ricerca, ma anche in cosa consista l'attività di campo. Questa spiegazione è stata fatta ovviamente anche a Gianluca prima che cominciasse il tutto, e anche a Silvia, la donna che mi ha accolto all'ingresso quella mattina. Ho puntualizzato con chiarezza, per quanto concerne la metodologia circa il conseguimento di informazioni, che volevo veder emergerle dal dialogo: non un botta e risposta, ma in senso riflessivo e anche critico. Siccome erano loro ad occuparsi materialmente di Fondazione, volevo capire quanto fosse in linea il loro lavoro con le opinioni che avevano di esso, quali discordanze potevano emergere tra la mia idea e la loro riguardo Fondazione. Ma fin dall'inizio, e soprattutto all'inizio, ho dovuto fronteggiare la difficoltà maggiore di quest'attività di campo: ossia il fatto che durante quest'ultima, per me ovviamente di grande importanza, esse stessero lavorando. E per giunta svolgendo mansioni (a detta loro) molto delicate e private, su cui non erano disposte a parlarmi. Questa macro-difficoltà era divisibile in due parti:

la prima riguardava le faccende lavorative di cui si occupavano, peraltro molto variegata (anche se ognuna aveva una area di competenza, spesso i ruoli si sovrapponevano e lavoravano come un team), e di cui non potevo sapere solo quello che mi veniva detto, perché si trattava di affari privati del dottor Ligabue. La seconda invece aveva a che fare con il grado di attenzione che potevano dedicarmi: io avevo bisogno di effettuare delle domande, ma come specificato avrei voluto fossero un punto di partenza; le ragazze invece avevano premura di svolgere il loro lavoro correttamente e in orario, per non incorrere in richiami. Perciò, ho dovuto velocemente capire l'antifona: non è che io non potessi fare "quello che volevo", solo non potevo farlo sempre. C'erano dei momenti in cui dovevo starmene buono, altri (e ci sono stati) in cui la ricerca prendeva la piega che volevo io. È proprio la prima tipologia di momenti che giustifica la citazione all'inizio del capitolo: tutto è campo, e il campo non è solo dialogico, ma anche osservativo. Quindi, ho osservato.

L'osservazione partecipante è diventata, con il tempo, sinonimo di ricerca etnografica: come si sa, l'iniziatore è stato Malinowski, dove nel suo *Argonauti* ha ricondotto la metodologia della ricerca ad estesi e minuziosi criteri di osservazione diretta. Ma il termine osservazione partecipante contiene anche una certa contraddizione: implica guardare qualcosa da fuori, ma allo stesso tempo la partecipazione, quindi in fondo la rinuncia alla posizione di osservatore (Bianco, 2009). L'obiettivo di fondo è di cogliere il punto di vista dell'altro, rendersi conto della sua visione. Quest'ultimo aspetto ha una valenza epistemologica, nella mia ricerca, un po' paradossale: se dovevo cogliere il punto di vista delle mie referenti, quale posizione migliore dello stagista? ¹ Beh, come avrò modo di spiegare l'impedimento maggiore è stato proprio nella considerazione di cui potevo godere. Ma proprio per la difficoltà sopracitata riguardo il lavoro "totalizzante" delle mie referenti, l'osservazione è stata più *osservativa* che partecipante: non ho avuto la possibilità di svolgere sempre la mia attività di campo traendola materialmente dal loro lavoro, cioè aiutando ad esempio. Sia perché spesso il loro lavoro era d'ufficio, sia perché talvolta incorrevano dei blocchi pseudo-burocratici che per me sarebbero stati facilmente saltabili, ma non per loro. All'inizio, questo modo di fare ricerca mi era sembrato un umile ripiego, adottato più per necessità che per volontà. Poi però, approfondendo anche della teoria legata al "fare etnografia", ho realizzato l'utilità dell'osservare passivamente: in primo luogo ero passivo nei loro confronti, ma non certo in generale, viste le annotazioni che prendevo e le riflessioni su esse per poterle mappare. Visto che la mia figura non influenzava il loro lavoro (non potendo parteciparvi), ero libero di cogliere tutti gli aspetti del mio ambiente di campo a 360 gradi. Il vantaggio a non essere sempre impegnato in attività pratiche, quindi, è

¹ La questione riguardante l'appellativo riservatomi di "stagista", sarà approfondita nel prossimo paragrafo.

quello di avere più tempo per crearsi delle opinioni e dei punti di vista propri sull'osservato, avvalorati magari dalla ripetitività nel tempo: il rovescio della medaglia è ovviamente l'allontanarsi momentaneo da tutto un blocco di teoria antropologica che privilegia un altro metodo di ricerca, e quindi di non star facendo della vera etnografia. Verso la fine della mia attività, dopo aver acquisito un po' più di esperienza e rafforzato le mie basi teoriche, mi sono reso conto che quanto ho prodotto sia stato frutto del contesto in cui ho operato: come in una sorta di *determinismo etnografico*², le condizioni ecologiche del mio luogo di ricerca hanno condizionato in maniera abbastanza netta il mio modo di agire, vista la rigidità della struttura generale. Se la mia ambizione, le mie capacità, e un po' di fortuna, mi porteranno a svolgere ancora ricerca, sono sicuro che il campo porrà delle condizioni tali per cui i miei metodi saranno diversi, e i risultati altrettanto.

² Il determinismo è una posizione ideologica mutuata dall'ecologia. Per un approfondimento generale sul tema, si veda Diamond, 1997.

I NO DELLA (MIA) RICERCA ETNOGRAFICA: DIFFICOLTA' E OSTACOLI DURANTE IL CAMPO

Quello che ho descritto della mia attività di campo fino adesso, ha riguardato la parte più personale e soggettiva della stessa: impressioni, dettagli e osservazioni. Spero possa essere stata utile per restituire una sensazione di intimità, non tanto legata ai luoghi, quanto alla specificità personale che contraddistingue ogni attività di ricerca sul campo. Quanto andrò a dire nel successivo paragrafo è anch'esso frutto di esperienza vissuta: mi riferisco alle dinamiche contestuali in cui si è svolta la mia ricerca sul campo, le forze che l'hanno regolata dall'alto, il sistema più ampio in cui "il mio campo" era inserito. Quindi non sto parlando di metodologia in senso stretto, anche se queste dinamiche l'hanno di certo riguardata. Quello che segue sarà un momento per riprendere alcune questioni già accennate nel paragrafo precedente, questa volta aggiungendoci la teoria antropologica relativa, al fine di meglio contestualizzare la mia attività di campo come tirocinio contraddistinto da precisi e delineati rapporti di potere, burocratici e marcatamente restrittivi. Dal momento che questa mia ricerca sul campo è stata la prima, non escludo che tali affermazioni rappresentino una costante anche di eventuali ricerche future; dal punto di vista generale poi, la teoria antropologica abbonda di riferimenti circa il potere e il controllo, sia in società a governo centralizzato che no. Di conseguenza non voglio essere drastico, oppure dar da pensare che la mia ricerca sia stata un fallimento. Se lo fosse stato, questo elaborato (indipendentemente dalla valutazione che se ne possa dare) non ci sarebbe; non c'è mai stata una difficoltà così irreversibile da indurmi ad abbandonare. Ma, con piena consapevolezza, posso affermare che il mio campo sia stato un campo ostico, per i motivi di cui ora andrò a dare spiegazione.

Nel paragrafo precedente ho parlato del mio primo incontro col dottor Ligabue, avvenuto durante il secondo giorno di attività. Mi sono soffermato sui dettagli più stilistici della persona, sul suo trasmettere e voler dimostrare professionalità con i modi autoritari ma non arroganti. Nel riportare il colloquio che abbiamo avuto, ho dato risalto al mio stato d'animo, senza parlare della dinamica, per certi aspetti piuttosto precisa, di cosa in realtà stava succedendo. Non appena ho finito di parlare riguardo i miei obiettivi di ricerca, il dottor Ligabue, prendendo degli appunti, ha incaricato Cecilia di fornirmi materiale d'archivio sulla mostra *Power & Prestige*; Ha concordato con lei dei punti da cui iniziare, ed era sottinteso che io dovessi seguirli per la mia ricerca. Ricerca, comunque, che considerava la mostra *P&P* come un elemento di essa, e non la totalità. Ma ritorniamo al colloquio. Nel coordinare la mia attività di ricerca, fissare dei punti e una scaletta, incaricare una persona, il dottor Ligabue ha lavorato da presidente: ha traslato il ruolo dirigenziale previsto per la sua figura nella mia attività

di campo, dandole fin da subito un'accezione operativa, legata al lavoro. Le mansioni sono state distribuite in ordine decrescente: a Cecilia, responsabile dell'archivio della collezione, il compito di affiancarmi. A me, quello di seguire (pedissequamente?) Cecilia. Di fatto, dopo quel colloquio ero diventato uno stagista. Non c'è nulla di male nell'essere uno stagista, ma semplicemente non ero lì per ricoprire quella posizione. Uno stagista viene educato al lavoro: essendo stagista, non può (non ne ha gli strumenti) per allontanarsi dalla sua area di competenza (l'apprendimento funzionale). La mia posizione di ricercatore sul campo invece, necessitava di uno spazio di manovra ampio, soprattutto per l'impostazione metodologica che intendevo perseguire, ossia quella del dialogo, della messa in discussione. Non mi bastava osservare o partecipare: volevo far riflettere le mie referenti di campo sul loro lavoro, sulle sue sfaccettature, stimolarle ad un pensiero critico che andasse oltre la coscienza di "fare qualcosa". Ma è evidente che uno stagista non può comportarsi così. Non può fare domande che esulino dal contesto stretto di quanto concordato: se per il ricercatore questo aspetto è visto come sana curiosità antropologica, nello stagista è fonte di distrazione.

Ecco, quindi la principale difficoltà che ho incontrato durante la mia attività di campo: quello di essere associato a una figura che non corrispondeva al ricercatore. Non mi dava fastidio: all'inizio sì, ma poi, rivedendo la mia metodologia, ci ho fatto l'abitudine. Anche "lo stagista" ha potuto reperire buone informazioni sul campo, e comunque in cuor mio sapevo di non esserlo, per via del lavoro che stavo svolgendo. Redigere le note, ordinarle, compiere osservazione partecipante: erano tutte azioni previste per il fare etnografia, e che mi facevano comunque sentire diverso da quanto le ragazze, o chiunque altro, potessero affermare. C'era comunque, però, un senso di delusione: mi chiamano così perché ho tralasciato qualcosa nello spiegare chi ero e cosa volevo fare? Non ho saputo distinguermi? Perché mi chiamano così? La risposta che mi sono dato è stata ambivalente: avrò di sicuro sbagliato qualcosa, anche se le informazioni preliminari fornite alle mie referenti, in fase di preparazione, sono state abbondanti; il problema, forse, stava nella struttura sociale del mio "campo", ed era indipendente dalle ragazze, o dal loro interesse nei miei confronti. Fondazione Ligabue è infatti un'azienda nell'azienda, un luogo fortemente influenzato da relazioni di potere, gerarchico seppur contenuto nel numero, governato da prassi culturali standardizzate e poco inclini al cambiamento. Queste caratteristiche sono i risultati di studi più ampi sulle caratteristiche del potere, della sua distribuzione e applicazione. Il fatto quindi che io venissi identificato come stagista non è stata tanto una negligenza, quanto un effetto della naturalizzazione imposta dalla distribuzione del potere: in un'azienda, l'ultimo arrivato che affianca lavoratori a tempo indeterminato è incasellabile come stagista, recepito in quel modo.

Il potere quindi, e uno dei suoi derivati, ovvero la burocrazia, sono delle lenti con cui dare un senso alle difficoltà della mia attività di campo: non sto ovviamente negando le mie responsabilità, e l'essere un ricercatore inesperto ha sicuramente influito. Avrò commesso errori di cui non mi sono reso conto, e avrei potuto agire diversamente: ciò che ho avvertito però erano questi parallelismi tra comportamenti pratici delle referenti nei miei confronti, e strutture di potere evidenti manifestate inconsciamente. A seguire, fornirò alcuni esempi concreti, collegandoli alle più ampie trattazioni teoriche.

Potrebbe essermi sembrato che le mie referenti, certe volte, fossero antipatiche: un pomeriggio, mentre c'era una situazione abbastanza piatta in ufficio, in cui le ragazze erano alle prese con una faccenda piuttosto importante ed urgente, mi sono sporto per sbirciare nello schermo del computer di Cecilia a cosa fosse dovuta tanta apprensione: subito lei, assieme ad Elisa, mi ha richiamato con toni abbastanza stizziti, dicendomi che non era appropriato guardassi, e che erano faccende private del dottor Ligabue. Mi sono scusato, anche se dentro di me ero piuttosto perplesso: lo sapete, o quantomeno potete intuirlo, che al mio ritorno in auto con Gianluca (sicuramente al corrente di queste faccende private) io chiederò cosa fossero e lui mi risponderà; quindi, perché questa reazione? La risposta ritengo possa essere trovata nel potere, secondo la lettura che ne dà Foucault: secondo l'autore, il potere assoggetta, ossia domina; ma allo stesso tempo crea soggettività, ovvero plasma il soggetto e il suo carattere, che diventa (a scanso di interpretazioni genetiche) il frutto di complesse interazioni tra rapporti e ambiente sociale (Foucault, 2014). Il soggetto quindi, quanto più l'ambiente è regolato, tanto più diventa un attore sociale vincolante e vincolato: nel mio caso, la reazione è stata più frutto della gerarchia imposta dal luogo di lavoro, che il fastidio provocato da un'azione "poco ortodossa". Difatti, è bene specificarlo, questo episodio è successo durante la prima settimana di attività, quando io stesso ero ancora una "novità"; più avanti, e in contesti meno formali, i toni sono diventati molto più distesi, e le ragazze disponibili a fornirmi qualche dettaglio in più su argomenti che prima sarebbero stati sensibili. Ritornando all'episodio però, il richiamo da parte loro sancisce un esercizio di potere, in forma coercitiva: la mia libertà d'azione risulta limitata, ma non tanto da un'antipatia nei miei confronti, ma da una scelta dettata da cause che riguardano un condizionamento politico, e una socializzazione precisa. Il senso di potere a cui mi riferisco quindi, si colloca nel rapporto che vi è tra il mio *poter fare*, e il *far fare* concessomi dalle ragazze. Il dispiegarsi delle reti di potere, infatti, dispone le soggettività a fare in base alle influenze e costrizioni, materiali e ideologiche, subite (Boni, 2011).

Ho interpretato l'andamento quotidiano della mia attività di campo come un compromesso mediato tra libertà (la ricerca etnografica è un processo creativo) e

mantenimento dell'ordine. Non perché la mia attività volesse essere un'azione sovversiva, o pericolosa: essa insegna anzi la discrezione, al fine di non compromettere tutto il lavoro. L'ordine che si voleva preservare era strutturale e funzionale, proprio di quelle società in cui l'accentramento del potere è naturalizzato, e procede tramite regole: il colloquio tra me e il dottor Ligabue è leggibile come un'impartizione non tanto di linee guida per la mia ricerca, ma più di regole per procedere in modo ordinato, al fine di non distrarre le mie referenti dal lavoro ed avere sul mio operato una certa forma di controllo. Anche se il contesto è sempre variabile, e le prassi variano a seconda dei soggetti e dell'ambiente, le dinamiche di potere considerate nel loro insieme manifestano sempre una certa coerenza (Boni, 2011): nella fattispecie, il luogo in cui ho svolto l'attività di campo ha caratteristiche tali per cui il potere risulta assai poco diffuso. Di conseguenza, la libertà individuale è piuttosto ridotta, visto il numero di prescrizioni e obblighi propri di un ambiente di lavoro. Se avessi svolto l'attività di campo, ad esempio, fianco a fianco con il dottor Ligabue, avrei riscontrato parametri strutturali completamente diversi: avrei associato a Fondazione una libertà pressoché totale nello sviluppare gli argomenti su cui poi la stessa lavorerà, ma anche molta più libertà negli orari, gestione delle mansioni, eccetera. Per il presidente non possono valere le medesime regole che per gli impiegati, visto che è da lui che proviene il potere in senso anche coercitivo. Per quanto mi riguarda, sia l'essere considerato uno stagista, sia questa partecipazione compromessa da regole o dal lavoro, mi ha collocato in una posizione asimmetrica rispetto a Fondazione stessa, dal momento che gli input che provenivano da me erano inferiori di misura, e di natura più superficiale, rispetto a quelli provenienti da Fondazione. Come detto, non tanto per antipatia o poca voglia di collaborare, quanto per la struttura stessa della fondazione che è gerarchica, regolata, burocratica³.

Non è stato facile adattarsi a questi aspetti della mia attività di campo: ho dovuto ridimensionare sia i miei metodi che le mie aspettative, e accettare il fatto che dovessi essere io, per larga misura, a conformarmi. Il rischio di una condotta inadeguata alle regole del gioco avrebbe causato degli irrigidimenti che volevo evitare, e quindi ho scelto di rivedere i modi in cui avevo pensato fosse giusto ottenere informazioni, nonché la pertinenza delle informazioni stesse. Ho privilegiato ancora di più il rapporto con il mio informatore privilegiato Gianluca, sfruttando la sua conoscenza capillare della fondazione e l'amicizia con il presidente per ottenere informazioni sensibili, o che le ragazze non potevano darmi. Ho soprattutto cercato di capitalizzare i momenti in cui effettivamente "partecipavo": che fosse un banalissimo aiuto a portare degli scatoloni, o lavori più importanti come la sistemazione dell'archivio, durante queste

³ Per un approfondimento generale sulla burocrazia e i suoi limiti, rimando a Graeber, 2013.

attività ho capito che le ragazze erano più ricettive alle domande e al dialogo, componente questa che mi permetteva di “non uscire dalla mia attività di campo” (Mikhailova, 2014). Vorrei comunque rassicurare sul fatto che l’ambiente di Fondazione Ligabue mi ha fornito tutti i mezzi a disposizione per svolgere la mia ricerca: c’è stato aiuto e collaborazione, a patto di un mio “ridimensionamento” a cui ho accettato di sottopormi. Nel prossimo paragrafo intendo fornire una spiegazione diversa riguardo i problemi e gli iniziali irrigidimenti riguardo le mie richieste o la mia curiosità: questi motivi sono stati letti non solo come causa diretta della struttura, ma anche come degli effetti derivanti da una certa qualità dello spazio che Fondazione incorpora, e di cui ora darò degli accenni.

“E’ COME FOSSE CASA SUA”

Vorrei approfondire una questione che è direttamente emersa dal dialogo con il mio interlocutore privilegiato Gianluca, e che ben inquadra l’idea soggiacente alla fondazione, sia da parte di chi vi lavora che del suo presidente: la fondazione come una casa, più propriamente casa *sua*, del presidente. Un luogo quindi che è di lavoro, per le impiegate al suo interno e i vari collaboratori, ma anche luogo che pretende una certa disposizione mentale e corporale, che debba rispettare la privacy e saper porsi con la sfera più domestica della stessa, legata al vissuto personale e alla quotidianità del suo presidente. L’affermazione “è casa sua” mi è stata fatta da Gianluca più come monito che come semplice comunicazione: un avvertimento velato a calibrare i miei movimenti e a calarmi fin da subito nei panni dell’ospite. Il rapporto di amicizia tra il presidente e il mio interlocutore primario avrà sicuramente giocato a mio favore nel concedermi di svolgere l’attività di campo lì, ma è altrettanto vero che qui non può valere la semplice regola de “l’amico del mio amico è anch’esso mio amico”: è sottinteso infatti il carattere dell’ospitalità nel senso più classico del termine, dal momento che sono entrato (poi effettivamente) dentro una casa. Gli uffici di Fondazione sono quasi un’estensione di Palazzo Erizzo, sono casa del dottor Ligabue, e la premura di Gianluca era che io mi prendessi libertà che non sono concesse (almeno all’inizio) ad un ospite, in primis il ficcanasare. Devo dire che ho colto da subito il messaggio, e non ho fatto nulla di illecito. Da buon ricercatore sul campo che non ha nessuna intenzione di incrinare rapporti di fiducia, ho sempre comunicato prima a lui ogni mia intenzione, forse anche preoccupandomi troppo. (“Gian, posso andare a fumare una sigaretta?”)

Il fatto che fossi a casa sua, in senso figurato o letterale che sia, mi ha dato modo di problematizzare proprio questo fatto, per comprendere meglio cosa ciò significasse e di conseguenza avere una lettura, antropologicamente sensata, della percezione dello spazio (anche abitativo) che vige dentro la fondazione, in particolare quella propria del dottor Ligabue. Nel proseguo del paragrafo intendo quindi puntualizzare cosa significhi materialmente abitare, assumendo come tesi principale che abitare sia una pratica che condensi significati più ampi del semplice “riempire uno spazio”, sia con oggetti che con il proprio corpo. Gli oggetti dell’abitare in particolare, in Fondazione, hanno un valore specifico molto denso: anche se non sono entrato in casa del dottor Ligabue, ho potuto vedere quelli presenti negli uffici della fondazione e nell’archivio, e comunque mi è bastato per associare ciò che ho visto a valori più ampi del semplice arredo. Dentro una panoramica teorica che intrecci queste considerazioni a quelle sull’*agency* dell’oggetto, spero possa risultare chiaro che gli oggetti giochino un ruolo

chiave nella formazione dello spazio domestico, contribuendo a renderlo familiare ed estensivo dell'identità del possessore.

Nella lingua italiana esiste solo un termine, “casa”, per indicare il luogo in cui si vive: la stessa parola indica la casa intesa come edificio materiale, è anche un'appellazione giuridica; se si pensa alla parola “casa”, a meno che non si pensi alla propria, l'immagine restituita è superficiale. In inglese invece c'è il sostantivo “house”; che indica la casa generica, ma anche “home”, che significa sempre casa, ma questa volta arricchisce il termine con sfumature più dense e interessanti. Desidero quindi approfondire la pratica dell'abitare con la premessa di considerare “casa” quella che suggeriscono i significati evocati da “home”: intimità, riservatezza, senso di appartenenza.

L'abitare si può intendere come uno schema “corporeo”, come la rappresentazione cognitiva delle intenzioni del corpo, delle disposizioni mentali e caratteristiche di un sé determinato o di un nucleo familiare (Meschiari, 2018). Le case non sono scatole ma un corpo dinamico, il cui loro senso si distacca dalla funzione primaria di “contenere”, nel momento in cui sono soggette alla mente plastica dell'attore sociale che pensa un utilizzo diverso dello spazio. La presenza “carnale” delle cose, per riprendere Merleau Ponty⁴, garantisce (attraverso la loro materialità) anche una certa arbitrarietà nell'uso che si fa sia degli oggetti che dello spazio vuoto: un oggetto etnografico quindi diventa un soprammobile, come i tanti che ho visto imballati nel momento dell'allestimento della mostra *Futuro Remoto*, o quelli presenti negli uffici di Marghera, sede dell'ufficio amministrativo di Fondazione. Queste “cose” mantengono una funzione, certo, che impone dei movimenti condizionati dalla storia (nostra, in questo caso di Fondazione) che l'attore sociale tesse con l'oggetto stesso. In questo modo lo spazio, popolato di oggetti, diventa un'estensione del nostro sé: la temporalità di questo momento è diacronica, comincia con l'inserimento del corpo nello spazio ed è *in fieri*. Chiamare gli oggetti etnografici con il proprio nome, o riferendosi ad essi in maniera indiretta e neutra, ci situa rispetto ad essi: la mia posizione di ricercatore sul campo veniva riconfermata ogni qualvolta menzionavo le parole “etnografia”, “oggetto”, “ricerca”; la mia voce, l'atto di nominare pratica ed elementi, produce l'incontro tra spazio corporeo (quello che ho occupato con il mio corpo) e spazio delle immagini che io ho prodotto tramite la mia attività. L'immagine del me-ricercatore, ma anche del me-stagista, che si incontra/scontra con le immagini delle mie referenti, che sono molteplici anch'esse.

⁴ Il concetto di carne (*la chair*) è presente in Merleau Ponty, 2003

La pratica dell'abitare non è quindi statica: essa si sviluppa assieme all'individuo, ed è quotidianamente reiterata. Non è uno spazio amorfo e ignoto, ma costruito intorno al corpo per estensione: il corpo produce lo spazio attorno a sé (Vitta, 2008), e lo rende spazio vissuto e psicologico, prima che geometrico; la pratica dell'abitare diventa un'immagine culturale. Vitta parla dell'abitare come di una espressione comportamentale comune ad ogni individuo, dal momento che ingloba rappresentazioni, normalizzazioni di comportamenti, prassi agentive, che danno contorni stabili all'esistenza. Indipendentemente da variabili etnografiche che possono mettere in dubbio una uguaglianza comune, ritengo sia corretto affermare che la pratica dell'abitare esprima manifestazioni del sé: una narrazione che ingloba sia l'individuo che lo spazio e i suoi oggetti, e che restituisce un'immagine mobile del rapporto tra egli e la sua cultura e la sua biografia. Il punto fermo dentro quest'esperienza dinamica è il parallelismo tra abitare e comunicare, in primo luogo aspetti della propria identità.

Durante il capitolo ho cercato di contestualizzare alcuni divieti posti alla mia curiosità, fornendo una risposta che analizzava la struttura della microsocietà in cui sono stato, mettendo in evidenza il ruolo e le implicazioni della distribuzione del potere. Se invece si collegassero quegli stessi divieti al fatto che stessi svolgendo la mia attività di campo in un luogo "domestico", l'intera vicenda assumerebbe toni diversi. Si è detto che lo spazio abitativo restituisce immagini della propria identità: in questo senso, negarmi l'accesso ad alcuni spazi (non per forza fisici) di questo ambiente corrisponde alla volontà del dottor Ligabue, e di Fondazione, a non sostituire la sua immagine pubblica con quella privata. Il nome del dottor Ligabue su Venezia è associato a musei e mecenatismo, e questo è quanto anche io dovevo vedere, seppur da più vicino. È un comportamento in tutto e per tutto culturale: riservatezza nei confronti dell'estraneo. La letteratura etnografica, d'altra parte, restituisce per la stessa situazione atteggiamenti contrari⁵. In ogni caso, le raccomandazioni di Gianluca e i generali atteggiamenti delle mie informatrici mi hanno fatto vedere la domesticità in un'ottica più conservativa, protetta da confini netti, piuttosto che estendermi il suo carattere "accogliente".

Ma attraverso cosa, è stato possibile riconoscere la relazione tra identità e spazio domestico? In primo luogo, dal tipo di oggetti presenti in esso, dal modo in cui gli stessi oggetti hanno creato una fisionomia dello spazio chiara e lo hanno plasmato. Mi riferisco in primo luogo agli oggetti di proprietà della fondazione Ligabue, che sono presenti nella casa privata ma anche nella sede pubblica, nell'azienda e nell'archivio. Proprio per il fatto che questi oggetti rappresentano un possesso, il loro senso è

⁵ Sul ruolo e valore dell'estraneo, si veda Carsten, 1983.

amalgamato al desiderio di dimostrare identità: infatti, l'acquisizione non è stata mossa da criteri casuali, ma inserita in un processo coerente che giustificherà anche le scelte future. Gli oggetti che ho avuto modo di vedere hanno dato l'idea di continuità tra essi e il corpo-Fondazione, una compresenza: la comprensione dello spazio, plasmato dagli stessi, non può prescindere dall'includere anche la presenza degli attori sociali che quello spazio lo vivono; dal momento però che Fondazione assomiglia ad una casa, ogni attore sociale (me compreso) risulta condizionato dalla prassi culturale citata in precedenza, quella dell'estraneo in casa di qualcun altro. Più il rapporto diventa collaborativo, esteso nel tempo, più ovviamente questa estraneità diminuisce. In ogni caso però, anche nel contesto più propriamente operativo che svolgevano le mie referenti, nel lavoro, il rispetto degli spazi (dal punto di vista etico) era sempre presente.

Si è specificata la diretta correlazione tra spazio abitato e persona, la doppia connotazione dell'abitare che è allo stesso tempo pratica che forma l'individuo e costruita da esso: l'arredamento è parte integrante di questo intreccio tra spazio e identità sociale. Gli oggetti della fondazione Ligabue che non sono in prestito in altri musei, non sono nascosti o raccolti in un solo posto, ma distribuiti tra le sedi (più o meno private o accessibili) della stessa. Sono perciò parte dell'arredamento di questi spazi. Ciò su cui vorrei soffermarmi, in merito a quest'ultimo punto, è la *semiosi* che viene messa in atto durante il processo di arredamento, che in questo caso accoglie oggetti etnografici altamente condizionanti per le scelte e i desideri della persona, vista la loro carica culturale. Per *semiosi*, intendo il dare senso ad uno spazio vuoto attraverso la selezione di elementi scelti: ma questo processo non pertiene solo al soggetto, ma anche agli oggetti. Essi possono opporsi alle scelte del soggetto, o predeterminarle. Se la disposizione di oggetti nello spazio abitato avviene in forma di dialogo con la propria biografia e con lo spazio vuoto, quest'ultimo non è neutro, ma è un oggetto esso stesso tra gli altri: assieme agli oggetti che accoglie, instaura relazioni significanti che emergono direttamente dalle loro forme e dalla loro locazione (Grignaffini, 2002). Quindi, non solo l'individuo compie delle scelte orientate ad esprimere un messaggio, agendo su oggetti e spazio per costruire una domesticità che sia congrua con la sua immagine: anche l'oggetto apporta conseguenze dirette.

CAPITOLO 2

EXOTICA, OGGETTI ETNOGRAFICI E ANTROPOLOGIA

Nel seguente paragrafo desidero introdurre uno degli argomenti cardine dell'elaborato, ovverosia l'oggetto etnografico. Cercherò di approfondire l'interesse emerso da parte dell'Occidente europeo tra '800 e '900, sia dal punto di vista museale che artistico, dal momento che le avanguardie pittoriche dei primi anni del XX sec daranno una spinta notevole a tentativi di avvicinamento e comprensione con culture altre. È bene ricordare però che l'interesse verso gli oggetti etnografici compare già nel 1600, con obiettivi e parametri differenti rispetto a due secoli dopo: gli oggetti delle culture altre infatti, in questo periodo storico, sono stati trattati sia come semplici curiosità da esporre, che come trofei legati principalmente all'intraprendenza del viaggiatore e alla sua abilità di esploratore; più tardi, in un secolo che inventerà la categoria di "primitivo", compare l'accostamento di questi oggetti al mondo dell'arte, elemento questo che si consacrerà con le avanguardie del primo '900. Il percorso storico e antropologico che attraversano gli oggetti etnografici è complesso e riguarda molti attori sociali: in questo capitolo fornirò una disamina cronologica che parte accennando ai primi approcci, quelli delle *Wunderkammern* e delle curiosità, per arrivare a parlare delle disposizioni museali tipologiche e comparative in voga in tutto il XIX sec, se pure con qualche eccezione. Successivamente mi concentrerò in maniera più approfondita nella transizione, o consacrazione, dell'oggetto etnografico a oggetto d'arte, storicamente situata.

Un testo molto influente del XIX secolo come *pre-Historic times* di John Lubbock, erede diretto della famosa definizione Tyloriana di cultura, ha la caratteristica di essere pieno di figure, quindi di oggetti: manufatti e reperti paleontologici furono elementi fondamentali per tracciare la storia evolutiva dell'uomo, assumendo a gradi di quest'ultima le loro tecniche produttive e la loro efficacia. Il principale motivo, in ottica classificatoria, per questo interesse verso la produzione materiale di popolazioni esotiche sta nel fatto che essi testimoniavano la loro storia, in mancanza della scrittura: erano dunque il solo appiglio per poter costruire un'immagine dell'altro, e i viaggiatori ottocenteschi, sia che fossero curatori, mecenati o antropologi non mancarono di farne scorta spesso tramite il furto o il raggio (Dei, 2015). Queste grandi quantità di oggetti confluivano in Europa per formare grandi collezioni, che a cavallo tra XIX e XX sec sono state acquisite da importanti musei come il *British museum* londinese o il *Musée de l'homme* a Parigi, con lo scopo sia di classificarli che di conservarli. Esempi di appropriazioni indebite in seno ad esplorazioni sono numerosi: in territorio italiano,

sono da segnalare le esplorazioni nei territori guineani di Lamberto Loria, che dal 1889 fino ai primi anni del '900 trafugò enormi quantità di oggetti e animali, tanto da far costruire un laboratorio tassidermico a poppa della nave, la De Ruijter. In missive private confessa di aver predata tombe di notte, e di aver scambiato grandi quantità di oggetti con alcol e tabacco (Dimpfleier, 2014).

La spinta principale all'accumulazione di questo tipo di oggetti è stata la peculiarità di rappresentare l'indeterminato; non tanto dal punto di vista simbolico o concettuale, rimandando a una dimensione ultraterrena, quanto dal punto di vista storico e geografico. L'Europa ha da poco intrapreso le sue conquiste oltreoceano, e le esplorazioni permettono di rinvenire oggetti che la affasciano, a causa della loro estetica assolutamente inusuale. Già nel 1400 in Europa entrano oggetti che provengono dall'Africa, che vanno ad accostarsi a quelli medievali: è una transizione questa, che riguarda il passaggio dal miracoloso (la cultura materiale legata alle reliquie dei santi, o ai bestiari) al meraviglioso, a cui è legata la categoria dei *mirabilia* (concetto ripreso dal medioevo). È un approccio che continua nel 1600 con le *Wunderkammern*, vere e proprie stanze delle meraviglie in cui gli oggetti vengono ammassati non tanto seguendo una logica classificatoria, ma in base al loro principio di singolarità, ovvero in base alla quantità di "indeterminatezza" che essi riescono ad esprimere. Gli oggetti stipati dentro queste camere delle meraviglie, dentro i gabinetti delle curiosità, sono numerosissimi: se ne contano, a detta di un medico francese di nome Pierre Borel, 154 solo in Francia. Parallelamente a ciò fiorisce un mercato florido, dove gli avventori possono acquistare ogni tipo di oggetto desiderabile, talvolta sconfinando nella fantasia, come nel caso del rinvenimento di un fantomatico corno di unicorno, motivo che affascinò addirittura Leibniz⁶. La fruizione di questi oggetti avviene tra miniature di epoche diverse, quadri, mappe e altri oggetti di vario genere: i *mirabilia* non hanno ancora una disposizione enciclopedica, o scientifica, il loro unico valore è legato al loro essere curiosi e rari, qualità queste che, giocoforza, rendono possibili vere e proprie competizioni tra collezionisti e viaggiatori. Il senso di tali luoghi è quello di essere "teatri del mondo" (Ciminelli, 2008), rappresentare un microcosmo legato unicamente al meraviglioso che testimoni l'esistenza di un mondo (ancora per poco) invisibile.

La storia concettuale di queste disposizioni d'oggetti, e degli oggetti stessi, subisce un mutamento attorno alla seconda metà del 1600, a causa della volontà di sistemazioni più rigorose e scientifiche: si intende di conseguenza abbandonare quel sapere basato sulle curiosità e sulle somiglianze tra "noi e loro", tra macro e micro. I gabinetti quindi cambiano tipologia di organizzazione, specializzandosi in senso artistico e

⁶ Riguardo al corno di unicorno, rimando ad Altadonna, 2024.

naturalistico-scientifico. Va notato che in questo periodo storico all'interno di questi spazi emerge anche la figura dell'Uomo, dell' "Altro selvaggio", la cui peculiarità è quella di essere rappresentato nudo, a testimoniare una radicale distanza dalla cultura. La storia degli *exotica*, a causa di queste evoluzioni, seguirà una trama discendente, che si protrarrà per tutto il '700, dal momento che per queste nuove logiche erano privi di collocazione, soprattutto concettuale: non potevano esser considerati né arte, né di una qualche utilità tecnica. Non essendo utili alla scienza, e non rientrando in nessun quadro di riferimento fino al 1800, le collezioni saranno alienate, disperse o esposte a grave incuria: un esempio coerente riguarda la sorte delle collezioni medicee a seguito del riordino degli Uffizi, che verranno smantellate e finiranno nei mercati. Molti degli oggetti appartenenti a quelle collezioni si ritroveranno più avanti nel British museum.

Affinchè la storia degli *exotica* possa risollevarsi, ritrovando visibilità ed interesse, fu necessario che l'Europa inventasse la categoria di "primitivo" (Errington, 1998). Era un tipo di percorso che, dal punto di vista culturale, serviva a dar nuovo lustro a popolazioni considerate inutili ai fini della scienza, e di conseguenza la loro produzione materiale era senza valore: era una storia ben diversa da quella delle culture materiali africane o amerindiane, e la discriminante era la scrittura. Infatti, presso questi popoli si era riscontrata sia la presenza di una cultura scritta, sia più in generale un grado di civiltà totalmente inaspettato e implausibile: l'interesse per tali oggetti si estendeva a studi proto-scientifici nel tentativo di dare, agli stessi oggetti, un'origine bianca, contemplandone ascendenze indirette dalla "razza bianca" tramite mirabolanti accostamenti. Nel corso del '700 in ogni caso verranno gettate le basi per una nuova assimilazione sia dell'altro che della sua cultura materiale, ora imperniata sull'idea di progresso, e che culmineranno nel XIX con il metodo comparativo. L'approdo a queste considerazioni ritengo possa essere ritrovato in Tylor, e nella sua definizione di cultura, che evidenzia la singolarità di questa (che è ovviamente quella vittoriana), ed è sinonimo di civiltà. Esiste una sola Cultura, e gli stadi culturali dei selvaggi sono semplicemente inferiori, arretrati. Questa idea basata sul progresso e sull'evoluzione, restituisce visibilità agli oggetti etnografici perché è possibile ricollocarli nell'asse evolutivo, stabilendo una unità dell'Uomo su base culturale: gli oggetti sono unità di misura tecnologica, e il loro paradosso sta nell'essere vestigia di un "passato contemporaneo": oggetti etnografici che sono già destinati a scomparire a causa della modernità e del progresso, e che vanno raccolti e salvati dalla stessa modernità, al fine di ricostruire una storia unitaria della civiltà. Proprio in quest'ottica va letto il primo "manuale" o vademecum per la raccolta di materiale nei territori dell'impero britannico, le *notes and queries in Anthropology*: la prima edizione, del 1874, caldeggia chiunque si appresti a frequentare "territori non civilizzati" a raccogliere ogni

esemplare trasportabile del loro artigianato, descrizione degli oggetti. Si pone molta enfasi sugli oggetti materiali riconducibili a manufatti di ordine tecnico, mentre non si fa riferimento ad elementi artistici, ritenuti di scarso interesse seppure degni di poter essere chiamati arte (beninteso, puramente decorativa e inferiore a quella europea). Gli oggetti d'arte "primitiva", in linea con le teorie evoluzioniste inglobanti ogni tipo di sapere, sono anch'essi posti a vari livelli: si distingue un'arte di corte, quella amerindia e africana, e una meno di valore e più connessa al "decorativo", quindi ad una inclinazione di popoli privi di potere centralizzato a un impulso creativo privo di tecnica e bellezza e più ossessivo e disordinato (Ciminelli, 1998). In questa distinzione è comunque riscontrabile un'idea di arte legata a questo tipo di oggetti, e attorno al 1900 iniziano ad aver voce posizioni anche contrastanti quelle degli storici dell'arte del XIX sec, che non imputavano alcuna sensibilità estetica alle popolazioni indigene: si relegava infatti tali oggetti alla dimensione ornamentale, rituale e idolatra, prodotti meccanicamente e senza coscienza artistica. In linea invece con il già citato concetto di Cultura e con il comparativismo, l'interesse per gli oggetti d'arte "primitiva" si colloca in sintonia con la volontà di tracciare una storia dell'arte (anche se decorativa) del mondo e tracciarne le determinanti ambientali, al fine di promulgare un approccio "biologico", tendente a studiare l'evoluzione e la distribuzione delle forme (Severi, 2004). Questo tipo di impostazione mentale si riscontra, com'è ovvio, anche nella disposizione museale degli oggetti e nel loro allestimento: si segue un criterio tipologico-comparativo, al fine di ricostruire una continuità delle forme a prescindere dalle diverse provenienze geografiche.

È opportuno sottolineare che questo modo di "consumare" gli oggetti d'arte etnografica non soppianta le precedenti modalità di fruizione dell'"esotico" e del "curioso": infatti si riscontrano delle differenze tra esposizioni aperte al pubblico e collezioni private, in cui gli obiettivi non sono quelli di far conoscere ma di meravigliare. Questo tipo di distinzioni sono utili per tracciare una linea tra oggetti più o meno apprezzabili, a seconda che la categoria in cui si voglia collocarli sia quella del museo scientifico o quella del "provocare stupore": infatti, si pone l'attenzione su certi oggetti piuttosto che altri e una delle discriminanti è la pretesa di autenticità culturale degli stessi oggetti, al fine di attuare al meglio quella pretesa di "salvataggio eticamente lecito" per congelare forme e tradizioni prima che vengano irrimediabilmente perse a causa del loro, altrettanto etico, progresso. Sul fatto che tale volontà di salvare le culture fosse un costrutto ideologico volto a legittimare acquisizioni illecite è già stato ribadito: ciò che è interessante invece, riguarda l'adattamento indigeno alla produzione di specifici oggetti destinati al commercio.

Affinché l'arte cosiddetta primitiva possa essere definita "arte" però, essa deve prima essere considerata tale: serve quindi un metro di giudizio univoco e condiviso da parte degli addetti ai lavori che estenda questo concetto, europeo e americano, anche alla produzione materiale dei popoli Altri. È già stato messo in evidenza come non fosse necessaria la visura dell'Europa o dell'America per determinare la qualità artistica delle opere prodotte dagli indigeni, siano essi amerindiani o oceanici: il loro senso non si esauriva dentro gli scopi comunitari o rituali, e gli artisti rivendicavano le particolarità del loro produrre, che talvolta poteva essere associato a veri e propri "cicli" o momenti artistici definiti. Ciò che il mondo occidentale fa è piuttosto universalizzare il concetto di arte, concedendo anche all'arte indigena di potersi fregiare di questo titolo, di essere opera d'arte. Più che essere una testimonianza d'unione tra culture, questo principio di universalità sarebbe mosso, unilateralmente, dalla "benevolenza" occidentale, e dalla sua larghezza di vedute (Price, 2015). Le considerazioni che hanno permesso tale avvicinamento, poggiano su basi teoriche molto instabili, dal momento che individuano nell'arte l'espressione di bisogni primordiali (come ad esempio la lotta per la sopravvivenza) e la codificazione di stati d'animo universali e problemi comuni: utilizzando parole quali "benessere" o "estetica" per giustificare il medesimo stato di due "arti" oggettivamente diverse, si svilirebbe la stessa arte indigena, essendo (noi) incapaci di andare oltre le (nostre) aspirazioni di fondo, usate per problematizzare l'arte occidentale ma comunque insufficienti; inoltre, volendo forzare i paragoni, non riusciremmo a intravedere le vere ragioni che soggiacciono alla produzione materiale di una popolazione, perché sarebbe sempre filtrata da dei concetti semplicistici e fundamentalmente errati. Ritenere l'arte "primitiva" un'espressione di sentimenti innati e comuni è il concetto che giustifica la sua appartenenza all'Arte in generale: tale presa di posizione teorica è supportata dal fatto che l'arte scaturisce dalla psiche dell'artista, e che l'arte "primitiva" sia un'arte impulsiva. È piuttosto evidente oggi che avvicinare l'artista indigeno alle "pulsioni fondamentali" sia razzista: espressioni quali "infanzia culturale" o "primordialità", legate alla produzione materiale indigena, non fanno altro che perpetrare l'evoluzionismo ottocentesco. Ancora negli anni '60 però, addetti ai lavori e antropologi qualificavano l'arte "primitiva" secondo questi termini per riportare l'universalità: uno dei sostenitori più convinti di questo principio fu Paul Wingert, che scrisse il testo *Primitive Art* nel 1962, testo che ispirò il diffuso interesse per l'argomento e orientò, assieme ad altri, la direzione della mostra del MOMA *Primitivism* del 1984. Dal punto di vista antropologico è altrettanto chiaro quanto questa presunta universalità sia unidirezionale: infatti, guardando l'arte "primitiva" prenderemmo coscienza con noi stessi e riscopriamo ciò che le sovrastrutture culturali ci hanno tolto, ovvero l'istintività, che ritroveremmo nell'oggetto d'arte "primitivo"

(Price, 2015). Non vi è nessun reale contatto con l'Altro, se non nella misura necessaria ad autoaffermarci: pretenderemmo inoltre di avvicinare il nostro sé a quello dell'artista, per via di quanto vi sarebbe in comune, dimenticando di considerare i contesti spaziali e temporali (reali e non fittizi) in cui gli oggetti d'arte sono stati prodotti. L'universalità quindi si riduce ad un semplice miraggio, o piuttosto ad una categoria analitica errata, meno utile di quanto possa sembrare.

Un altro degli stereotipi che ha distorto la comprensione dell'arte cosiddetta primitiva è, come detto, il fatto che fosse anonima e quindi atemporale: il suo tempo, come la sua produzione e uso, sarebbero stati legati ai bisogni della comunità e ad essa l'arte deve essere rimessa. Non esisterebbero quindi né artisti, né scuole o tendenze, ma solo una produzione funzionale e circoscritta. In questo contesto, quindi, è importante far emergere la creatività del soggetto individuale, al fine di smentire affermazioni fuorvianti. I popoli non alfabetizzati hanno sempre rappresentato una misura di paragone con gli artisti "occidentali": se quest'ultimi operavano mossi dalla loro individualità, gli altri erano legati alle prescrizioni ereditate dalle generazioni passate, e quindi la loro identità sarebbe stata irrilevante. L'anonimato è visto quindi come una causa diretta dell'arte "primitiva", e non come una mancanza da parte dell'Europa, ad esempio, di aver mal documentato le acquisizioni d'oggetti: l'artista indigeno manipolerebbe forze che esistono al di fuori della sua persona, e una volta fatte entrare nell'opera, egli diventa anonimo. Nell'appuntare l'anonimato come una delle caratteristiche comuni dell'opera d'arte indigena, poiché prodotto di una cultura e non di un'artista, è sottintesa la distanza tra il "reale indigeno" e le formalizzazioni occidentali. Un'altra delle questioni che renderebbe l'arte "primitiva" anonima per natura, oltre al suo uso comunitario, sarebbe quella di essere simbolo: i suoi prodotti sarebbero emblemi, rappresentazioni di ciò che tiene unita la comunità. Una tale arte quindi, istintiva, anonima e "archetipica", non sarebbe soggetta a sviluppi storici: essa è senza storia, per via dell'immobilismo della tradizione e dei soggetti rappresentati, che ricadrebbero in un tribalismo primigenio.

A ulteriore testimonianza dell'approccio irrispettoso verso le culture altre, nonché di una volontà puramente classificatoria, universalista e asservita al clima positivista, rientra la spedizione Dakar-Gibuti degli anni '30 del '900, diretta dall'etnologo Marcel Griaule e co-partecipata dall'artista surrealista Michel Leiris. Lo stesso artista denuncerà le azioni, a posteriori estensivamente illegali, di predazione verso gli oggetti prodotti dalle popolazioni incontrate, sottolineando il clima di diffusa asimmetria insito nella gerarchia coloniale (Dei, 2015). La varietà di oggetti estromessi dai luoghi d'origine venne considerata, allora come oggi, "ambasciatrice" (Aria, Pains, 2015). I primi manufatti che sbarcavano in Francia e Inghilterra venivano visti come

testimonianze di culture prossime alla scomparsa: anche se in chiave evoluzionista e a posteriori erronea, erano altresì anche donati, regalati o inseriti entro un ciclo di scambi (Mauss, 2002), e rappresentavano (quando l'acquisizione era regolamentata) ambasciate e punti d'incontro culturali. La definizione di oggetti ambasciatori ritorna nella contemporaneità quando si discute della volontà di riappropriazione di oggetti, spoglie mortali e manufatti culturalmente significativi per quei popoli indigeni che, segnati dal colonialismo, rivendicano l'autodeterminazione e il rimpatrio di questi: sono posizioni legittime e giuridicamente fondate, ma come segnala Coombe, vi è il rischio di chiusure identitarie che non permetterebbero dialoghi, anche dentro le istituzioni museali, tra culture diverse (Coombe, 1998). Una posizione più moderata e per certi versi progressista è stata adottata dai Kanak della Nuova Caledonia, che hanno considerato gli oggetti della loro cultura presenti nei musei europei veri e propri ambasciatori culturali, interpretandoli come vettori di connessioni simboliche e significative, e non solo come oggetti che ricordano abusi.

Ho citato Marcel Mauss a proposito del ciclo di scambi a cui questi oggetti sono stati sottoposti: si deve proprio all'autore francese la prima sistemazione tipologica e lettura antropologica dell'oggetto, che viene classificato in prima istanza secondo le tecniche d'esecuzione, ovverosia ciò che l'autore designa essere atti tradizionali ed efficaci. Il famoso saggio di Mauss sulle *tecniche del corpo*, comparso nel 1936, considerava questi atti come appresi e selezionati in base a criteri d'efficacia fisica, che differiscono sia dal punto di vista del sesso, che da quello cronologico e storico. Queste tecniche, incorporate, vengono naturalizzate a causa della loro quotidiana messa in pratica, e di conseguenza anche gli utensili, oggetti d'uso comune o meno vengono pensati "naturalmente": la specificità a cui Mauss sottopone gli oggetti, classificandoli da utensili a macchine secondo il grado di complessità pratica ed effettiva, ha permesso allo studioso sia di contestualizzare volta per volta l'uso storico dei manufatti, che di confrontare culture diverse in base al loro porsi con oggetti simili. L'importanza di Mauss per quanto concerne la trattazione dell'oggetto è dovuta, oltre che per quanto appena detto, anche per la comprensione del valore di esso in quanto dono: l'oggetto quindi inserito in un sistema di scambi significativi, rituali e determinanti l'economia di intere popolazioni nordamericane e oceaniche, definiti da Mauss prestazioni sociali totali di tipo agonistico. Senza voler fornire un riassunto dettagliato dell'opera di Mauss, il credito principale del suo importante saggio sta nell'aver colto lo spirito della cosa donata, presso i Maori definito *Hau*, che reca dentro di sé il *mana* del clan. Lo scambio di oggetti quindi non si riduce ad una transazione di semplici cose, ma tra oggetti non inerti, che portano in loro ancora qualcosa del donatore. Tramite lo *Hau*, le due parti hanno presa l'una sull'altra, e l'oggetto viene considerato una specie di

individuo. Questa constatazione sarà d'importanza fondamentale quasi cinquant'anni dopo, utilizzata da Gell per determinare l'*agency* dell'oggetto d'arte nel suo famoso saggio *Arte e Agency*, su cui tornerò più avanti nel capitolo. La figura di Mauss rappresenta un vero spartiacque per quanto concerne la trattazione dell'oggetto etnografico: nonostante la sua ricerca fosse ancora piuttosto imperniata sulla cultura classificatoria positivista, il suo merito fu di aver compreso, con le intuizioni sulle tecniche del corpo, il fatto che la cultura sia anche qualcosa di riflesso nella maniera di agire e produrre manufatti. Di conseguenza, la tecnica e la cultura materiale non sono più delle unità di misura dello sviluppo umano, ma elementi che rendono comprensibile la vita sociale del gruppo. "Cultura" quindi come insieme di significati semiotici, spirituali, e immateriali: concetti su cui verrà riposta dall'antropologia grandissima attenzione molto tempo dopo, in ottica differente. L'emergere di questo tipo di impulsi colloca la disciplina "sul campo", nei lavori pionieristici di Malinowski e Levi Strauss, e gli oggetti diventano parte integrante del *fieldwork*: l'ottica con cui vengono considerati però, in seno al loro utilizzo entro sovrastrutture rituali e significative come gli scambi cerimoniali *kula*, non valuta gli oggetti in sé ma in quanto rappresentati di qualcos'altro, vettori di cultura. Il *kula* rappresenta il sistema di scambio non occidentale, privo di moneta e comunitario meglio descritto in antropologia, sia per la fama che ha raggiunto, sia per gli studi che gli sono stati dedicati successivamente. Esso si basa sulla circolazione di oggetti particolari, collane decorate e bracciali di conchiglie: gli uomini e le loro biografie esistono assieme a questi oggetti e al loro *keda*, termine traducibile con "circolazione" o "flusso", perciò non sono oggetti inerti, ma determinano le alleanze e il prestigio degli uomini. L'approfondimento sul *kula* è utile per la trattazione in quanto mi permette di introdurre, con Appadurai, un approccio marxista all'oggetto considerato "merce". Emerge un'analogia, infatti, tra la dinamica del dono e quella dello scambio di merci, tradizionalmente spersonalizzata, razionale e ragionata. Questa analogia è presente se si puntualizza che anche il sistema di doni rappresenta uno scambio calcolato, attraverso una negoziazione che non prevede la classica legge della domanda e dell'offerta ma attribuzioni di valore personali basate su obiettivi di promozione sociale, che non sono monetari. Anche se è un sistema che privilegia le persone, il capitale acquisito non significa sia intangibile solo perché immateriale: esiste quindi un valore, ed esiste un prezzo. Da questo punto di vista, il confine tra merce e dono risulta più sfumato e più vicino ad una reificazione culturale, che minimizza strategie e calcoli per privilegiare un approccio romantico (Appadurai, 1986). La convergenza tra dono e merce tramite le leggi dell'interesse è oscurata, secondo l'autore, dall'etnocentrismo con cui si considera il capitalismo, basandolo sul valore determinato dal denaro, che corrisponderebbe al lavoro congelato. Il valore antropologico di una ricerca sulla dimensione interculturale del capitalismo, per quanto

spinosa e su cui non intendo soffermarmi, ha il pregio di tentare di rompere i dualismi come “noi e loro”; considerando l’immagine tipizzata del gruppo indigeno solidale e de mercificato come una caricatura.

L’introduzione di oggetti etnografici provenienti da contesti estranei all’Europa o agli Stati Uniti è stata vista, tra le altre maniere, come la prova vivida di un universo in disgregazione: conseguentemente a ciò l’antropologia ha cercato di spiegare, tramite dissertazioni attorno alla simbologia di certi oggetti e la loro circolazione, i significati e il valore sociale che veniva costruito per mezzo di essi stessi. I parametri epistemologici sono legati ancora ad una visione rappresentazionale della cultura, proprio per via del fatto che sia il colonialismo, sia la religione cristiana, stava eliminando progressivamente ritualità e cultura: da qui, perciò, la volontà di salvarla, cristallizzandola sia teoricamente (attraverso i vari approfondimenti sullo scambio e il dono, ad esempio) che materialmente, con l’acquisizione di oggetti. Il rischio che comporta l’ipostatizzazione di una pratica indigena però risiede nel fatto che essa sia resa corrispondente al tutto: la società melanesiana studiata da Mauss sarebbe totalmente strutturata sul dono, e la cultura materiale prodotta non sarebbe mai “merce”, con i significati economici e politici che ne deriverebbero. È stato documentato che non sia così: vi sono sistemi sociali “totali” che poggiano su una grande varietà di transazioni, in tutto e per tutto assimilabili al mercato di merci (Thomas, 1991). L’identità di un oggetto non risiederebbe perciò nella sua funzione, ma nel divenire prodotto dalla sua storia, fatta di scambi che hanno valore politico, negoziato dall’incontro con l’Altro. L’incontro con una differenza culturale va interpretato quindi come un sistema non completamente estraneo al “nostro”: lo scambio, ad esempio, può essere rintracciato a livello superficiale, ma non completa l’ampio campo di relazioni basate sul potere che hanno subito le popolazioni indigene colonizzate. È opportuno quindi postulare, per quanto concerne la struttura economica e politica, una separazione marcata tra “Occidente” e culture altre, oppure una ibridazione? La risposta ritengo sia la seconda opzione, ovvero che transazioni vicine al capitalismo siano state messe in atto anche presso le popolazioni indigene. D’altronde, vedere il capitalismo come la causa di alienazione di massa, per dirla in termini marxisti, della società “Occidentale”, rende facile costruire attorno all’Altro discorsi che vertono sulla sua vicinanza alla natura, a relazioni e sistemi simbolici che l’uomo moderno avrebbe perso: facendo ciò non si fa altro che reiterare un’idea primitivistica. A questa idea “positiva” dell’indigeno è contrapposta quella, negativa, dell’arretratezza della sua organizzazione economica per via della mancanza di denaro: un commercio selvaggio, in cui la circolazione di beni equamente ripartiti starebbe a significare un graduale ma rudimentale avvicinamento al sistema monetario. Vederla

in questo modo renderebbe il denaro presente ma invisibile. Per certi aspetti questa affermazione sembrerebbe essere vera, visto che nuovamente, nello scambio *kula* (considerato come non interamente basato sulla circolazione di oggetti interni), si scorgerebbero elementi materiali, come cibo o armi, in aree prive altrimenti di certe risorse. Un esempio di ibridazione è fornito anche dalla considerazione dei Nuer riguardo la moneta: anche se non le viene attribuito alcun significato *sostanziale*, essa è utilizzata in momenti di particolare pressione, circolando entro il sistema collettivo (Sahlins, 1989). Il concetto di ibridazione definisce quindi il parametro base della relazione tra due culture diverse, nella produzione di legami sociali significativi. Ibridarsi però non sottintende solo l'incontro con l'estraneo, bensì anche la relazione con la propria cultura materiale, nei termini di oggettivazione dell'identità individuale.

L'utilizzo di termini come "valore" e "prezzo" può suonare metaforico se applicato alle culture indigene della Nuova Guinea (Thomas, 1991): ciò che però va sottolineata non è l'estraneità di modelli economici occidentali, e nemmeno l'instabilità insita nelle cose, bensì la constatazione che lo scambio tra merci è una modalità di operare tra le altre già presenti nel sistema comunitario indigeno. Strathern, in commento ad *Entangled Objects*, puntualizza proprio questo: i nativi offrono analogie tra i due tipi di scambio, dono e scambio di merci, considerando le relazioni con gli occidentali come varianti successive di modelli già comunque in atto. L'imposizione di una valuta esterna, come anche il calcolo razionalistico, non sono imposti semplicemente, ma ricollocati entro un sistema di strategie diversificato e sarebbe riduttivo parlare solo ed esclusivamente di furti, seppur presenti in maniera massiccia. L'instabilità delle cose parrebbe essere una loro caratteristica intrinseca: essa è visibile quando lo stesso oggetto è trattato sia come dono che come merce; ogni modalità invece reca con sé delle metafore attraverso cui gli indigeni pensano il potere e il prestigio. Astrarre un solo tipo di transazione considerandola un archetipo, ignora la variabilità delle stesse forme economiche (Strathern, 1993).

L'ARTE NEGRE

Il rinnovato e nuovo interesse riservato agli oggetti etnografici a cavallo tra XIX E XX secolo, una vera e propria rivoluzione in diversi ambiti, dall'espositivo al commerciale, non può che essere ricondotta in Francia, con l'apertura nel 1882 del *Trocadèro*. Questo museo-raccoglitore si situava in un edificio costruito per l'esposizione universale de 1878, ed era nell'interesse del primo curatore Ernest Theodore Hamy preposto a collezionare reperti che testimoniassero tutte le fasi dell'evoluzione delle arti. Il nuovo paradigma per la fruizione dell'oggetto d'arte etnografico si situava in contrapposizione netta con il classicismo e con l'estetica naturalistica, per celebrare la scoperta di un'arte *negre*. Gli interpreti di questo nuovo movimento, nonché le persone a cui è ricondotto il merito della "scoperta", sono parzialmente avvolti nel mito: mentre si è certi di Derain, Matisse e Picasso, poco si sa degli altri frequentatori illustri di questo museo, e di quanto possano aver visto in prima persona i futuri esponenti delle avanguardie. Le varie interpretazioni sull'arte *negre* però, sia degli artisti che dei critici d'arte, confluiscono nelle considerazioni diffusioniste ed evolucioniste del XIX: mentre gli oggetti d'arte etnografica venivano celebrati secondo categorie come quelle di religioso, o magico, nessun rispetto veniva concesso ai loro creatori. Ai popoli creatori non viene attribuita nessuna capacità d'osservazione ed analisi, anzi li si ritiene ancora legati alla natura e alla paura di essa. Ciò che traspare dagli oggetti analizzati è la brutalità mossa dalla paura e dall'uso inconsapevole e rozzo dei sensi. La classificazione di questi oggetti in ottica progressista era connotata dall'ambivalenza tra sviluppo tecnico e coscienza critica, atteggiamento verso la vita, elementi leggibili nelle opere prodotte. Per quanto concerne il significato della forma di questo tipo di oggetti, ritengo sia utile approfondire la tesi, anche se cronologicamente estemporanea, di Augè: essa può forse fornire una spiegazione plausibile, oltre che corroborata da evidenze etnografiche, sul senso di una tale materialità presente negli oggetti-tipo dell'arte *negre*, che tanto aveva sconvolto e affascinato artisti ed avventori. La forma allusivamente umana delle statue *vodu* sancisce obblighi, doveri e cure, ma la loro fisiologia non esaurisce il mistero della materialità: il dio è un oggetto composito, la sua rappresentazione non esaurisce il sistema di significati entro cui è collocato; ad esempio, è anche parola, dal momento che esso sarebbe incompleto senza il corpus di racconti che riguardano le sue gesta (Augè, 2016). Dove si risolve l'illogicità apparente della somiglianza tra oggetto "informe" e un prodotto dell'arte? L'autore risponde nel soggetto che prende coscienza del fatto sociale che è l'oggetto stesso, che rappresenta prima di tutto un'alterità. Questa appare impensabile, resistente alle declinazioni, un'alterità soprannaturale che non riguarda la vita dal punto di vista biografico ed individuale, bensì l'esperienza di voler comprendere qualcosa con successo nullo o parziale. Il senso dell'antropomorfismo abbozzato dei feticci e della loro materialità

bruta non sarebbe sintomo di rozzezza, o di sottosviluppo, anzi: la consapevolezza critica del proprio “posto nel mondo”, unita ad un’estetica volontaria e voluta, restituirebbe l’immagine di popolazioni perfettamente conscie della loro arte, a prescindere dall’uso. Artisti quindi, al pari degli stessi che oltreoceano e in tempi diversi ne acquistavano i prodotti. Una critica al primitivismo di questi oggetti, nel periodo storico in esame, doveva significare una presa di distanza dalle posizioni comparativiste, rigettando quindi in blocco l’assunto che la cultura si sia evoluta in maniera continua ovunque e per tappe. L’evoluzione, quindi, andrebbe intesa come un cambiamento di pensiero e di azione, al fine di raggiungere l’obiettivo desiderato tramite la realizzazione dell’oggetto, la cui tecnica è tanto più elaborata quanto più vicino è l’oggetto alla dimensione simbolica (Boas, 1997). Boas mette in luce la complessità dell’arte primitiva, restituendo attenzione più sul significato che sulla forma, un approccio che guiderà gran parte dell’antropologia interpretativa negli anni ’50 e ’60. In ogni caso le posizioni di Boas, decisamente controcorrente, lo misero in grossa difficoltà nella sua esperienza curatoriale presso l’american Museum of Natural History, che durò dal 1896 fino al 1907, anno in cui presentò le dimissioni per incompatibili divergenti con i finanziatori.

La forte fascinazione per l’*arte negre* si protrarrà per i primi decenni del 1900, e la sedimentazione di alcuni luoghi comuni su queste popolazioni indigene, quello di essere unicamente “magiche” e prive di una struttura sociale uniforme, comporterà la formazione di un’Africa idealizzata, finta nella sua uniformità e priva di differenze interne. Ogni oggetto etnografico era “Africa”, dal momento che rimandava a tutta una serie di suggestioni selvagge e moderne, alimentate dalla moda e dal potere artistico delle avanguardie. I vari esponenti di queste, da Picasso a Breton, si facevano fotografare con pezzi della loro collezione, ribadendo la rottura con il naturalismo classico per accedere a nuove forme. Queste inclinazioni artistiche e figurative vanno collocate da una parte nell’esperienza bellica dei protagonisti e nella crisi dell’economia liberale tra le due guerre, dall’altra ad una etnografia che cerca nel diverso, nell’estraneo, un nuovo modo di definire il mondo (Clifford, 1999). Dal punto di vista esperienziale la guerra, con la sua potenza distruttiva, ha cancellato materia e ideologie: lo spazio vuoto lasciato dal fallimento delle ideologie e dagli orrori bellici, nonché dall’emergere di sempre nuovi campi di forze, necessitava di nuovi riferimenti, che l’Europa non poteva fornire. Di conseguenza lo sguardo verso l’altro, motivato da un’etnografia curiosa ma sincera, prese piede nella valorizzazione di nuove forme, mossa da una messa in discussione della realtà in quanto elemento discontinuo e parzialmente cancellato. Gli “altri” diventavano un’alternativa al reale, qualcosa di soggiacente ma passibile di scoperta e d’indagine per rendere estraneo il familiare: un

familiare già reso estraneo perché privo dei valori che prima della guerra lo avevano sostenuto. L'etnografia a cui ci si riferisce sta non soltanto nell'inclinazione alla ricerca, ma anche alla volontà di non separare una cultura dall'altra: negli anni '30 del 1900, la tendenza relativistica era già piuttosto radicata, e sommata a questo rifiuto della normalità, la Cultura risultava delegittimata: al suo posto si preferiva approfondire essa nei suoi vari settori, rifiutando di categorizzare una cultura dotta a discapito di una selvaggia. Queste nuove tendenze si riflettono anche in una ridefinizione estetica verso l'oggetto etnografico: se prima la discriminante per un oggetto era la sua integrità culturale, ora veniva celebrato, quando rinvenuto, il sincretismo tra una cultura indigena e quella "Occidentale". In ottica antropologica ciò sembrerebbe al passo con la contemporaneità, in quanto la cultura, anche materiale, non è immanente e immutabile, ma dinamica e determinata dal contesto storico, che può intaccarla contribuendo alla creazione di nuovi significati. Va in ogni caso sottolineato che, nonostante l'enfasi posta verso nuovi idealismi e oggetti, si trattava pur sempre di *certi* oggetti, a scapito di altri: quelli più consacrati dall'*arte negre* che rimandavano in potenza a quel senso di estraneità affascinante, dogma di valutazione artistica connotato da una appropriazione dell'alterità in maniera non negoziata. Le nuove avanguardie, quindi, esercitano un potere coercitivo sulla fruizione degli oggetti d'arte etnografica, tracciando i canoni del gusto e della moda, che rendono gli oggetti "status" e li situano nella parabola storica. *Arte negre* d'altronde è una categoria che non ha nulla di trascendente, e la scuola artistica in questione (primitivismo modernista) convoglia gli oggetti entro un sistema che ne privilegia alcuni a discapito di altri.

La moda e la diffusione dell'*arte negre*, lo si è visto, ha gettato le basi per un apprezzamento di massa verso manufatti etnografici, consacrando il loro valore estetico. La valutazione di questi oggetti è stata fornita da un ambiente esterno alla cultura di provenienza, definendo l'assunto piuttosto ovvio di come quegli oggetti non fossero, originariamente, arte primitiva. I procedimenti che hanno cambiato il giudizio verso di loro sono culturali, e la loro circolazione nel mondo Occidentale è segno di quanto essi siano più di un semplice veicolo di idee o propositi artistici: come si avrà modo di vedere successivamente nel capitolo, la loro materialità poggia anche sulla contingenza che definisce il loro stato; oggetti vulnerabili, definiti dalla pratica. La presa di coscienza accademica verso questa categoria di oggetti ha rivalutato la loro denominazione: da arte "primitiva" a arte "tribale", non "Occidentale"; comunque, una categoria tassonomica e oggettivante. Da quando al concetto di arte primitiva è stata negata la sua validità analitica si è riscontrato, oltre che fosse un sinonimo di primitivismo, che fosse più un modo per Europa e Stati Uniti di definire sé stesso

ritrovando le proprie “radici culturali”; un esempio è proprio l’*arte negre*, ma più avanti nel tempo anche la mostra del MoMA *Primitivism*, del 1984. È altresì vero che le popolazioni indigene non hanno subito passivamente queste categorizzazioni, ma le hanno messe in discussione, talvolta inglobandole nella loro cultura (Rhodes, 1995). Il primitivismo e le sue implicazioni, quindi, rivelerebbero un sostrato relazionale, che avrebbe influenzato l’enorme varietà di oggetti e stili di produzione connotati con quel termine. Questa relazionalità ritengo non sia solo presunta: al di là degli effettivi contesti etnografici e delle situazioni contestuali in cui una mediazione tra culture può avvenire (il caso degli oggetti ambasciatori, ad esempio, oppure l’inclusione di disegni culturali in oggetti di massa), l’accesso di un oggetto etnografico all’interno di un altro dominio culturale non sopprime le qualità materiali di quest’ultimo, che rendono di fatto possibile nuovi eventi in nuovi contesti storici. Se, come si avrà modo di sottolineare, la materialità è una proprietà dell’oggetto che implica una relazione, è difficile associare questi *nuovi* oggetti d’arte all’idea su cui lo stesso concetto di arte poggia, ovvero una fruizione disinteressata e meramente estetica: questo però è stato l’approccio che ha mosso la mostra del 1984 del MoMA, mostra criticata proprio per la pretesa di voler universalizzare l’idea di arte come valore metastorico. Anche se in maniera più sottile e raffinata, venivano perpetuate le idee di dominio e diseguaglianza di potere che avevano annichilito, con il colonialismo, le culture da cui gli stessi oggetti provenivano: gli oggetti erano presentati sulla base delle affinità tra gli artisti occidentali che gli stessi storici dell’arte e il curatore del museo, William Rubin, avevano teorizzato; la dottrina dell’estetica decontestualizzava totalmente gli oggetti esposti, negando loro Tempo e Storia. Come ha sottolineato Sally Price, l’arte della mostra *Primitivism* era intesa essere un linguaggio universale per esprimere sentimenti comuni a ognuno: di fatto, estraniando dal discorso la cultura e la politica. L’arte “primitiva” come costruzione culturale, strumento per la produzione e circolazione di precise identità: se nel XVIII e XIX secolo l’Occidente si vedeva come salvatore di culture in via d’estinzione, il periodo successivo alle due guerre mondiali ha consolidato, per i paesi in cui erano presenti popolazioni indigene interne come ad esempio negli USA, un’elevazione della produzione materiale di quest’ultime a patrimonio nazionale. Anche questo fattore ha rinforzato il commercio di questi manufatti e la loro transizione in Arte: d’altra parte però, ha anche coinvolto soggetti con una propria autonomia culturale in un processo di modernizzazione e giustapposizione di significati che annullava differenze, identità e integrità. È con questa lente che vanno lette le rivendicazioni delle popolazioni indigene verso gli oggetti espropriati durante il colonialismo, ora dentro musei o collezioni: laddove però concorrono esigenze diverse e differenti attori sociali, in una stessa “arena”, essa dev’essere interculturale, e non conflittuale. Infatti, se si intende la cultura in generale

come un processo dinamico sempre in atto, la circolazione-fruizione-ricontestualizzazione di oggetti e immagini di Altri offre numerose opportunità per mettere in atto discorsi che, più che soffermarsi sul tema dell'appropriazione ad esempio (che pure è un argomento che deve essere tematizzato), si soffermano piuttosto su cosa effettivamente avvenga quando un oggetto culturalmente denso viene spostato in un altro posto, ricontestualizzato. Da una prospettiva strettamente museale invece, dover scendere a patti con tutta una serie di implicazioni che riguardano l'oggetto costringe chi lo presenta da una parte a *pensarlo* adeguatamente, dall'altra a mettere in pratica metodologie espositive che non alienino le culture da cui quegli oggetti provengono. Questi oggetti, queste *appartenenze*, è chiaro che impongano responsabilità, oltre ad essere pietre angolari per nuove teorie antropologiche e culturali.

Nel corso dell'elaborato cercherò di fornire degli esempi, sia teorici che tratti dalla mia attività di campo, che non sottovalutino né la storia sociale degli oggetti etnografici esposti, né le potenzialità euristiche di teorie che approfondiscono la capacità dell'oggetto di agire, di essere parte attiva in una relazione. Nel prossimo paragrafo però mi preme ritornare su un concetto che, durante la ricognizione della teoria antropologica forse più critica nei confronti della disciplina stessa, mi ha colpito particolarmente, ovvero la relazione tra oggetto etnografico e Tempo.

IL TEMPO DELL'OGGETTO ETNOGRAFICO

All'interno del discorso antropologico classico, in cui le caratteristiche metodologiche erano basate sulla classificazione e sul comparativismo, va menzionato un fattore che ritengo debba essere ritenuto determinante, per quei processi di costruzione ideologica nei riguardi dell'Altro: mi riferisco al tempo, cronologico e idealizzato. Il fattore-tempo, si può estendere a tutti i "momenti" della storia dell'antropologia, essendo un fattore universale: anche nella contemporaneità, la disciplina e la ricerca sul campo devono confrontarsi con questioni legate al tempo, che riguardano ad esempio la produzione del testo etnografico (e quindi l'uso del presente etnografico) oppure la metodologia precipua della ricerca, svolta in modo continuativo nel tempo oppure no. Dal punto di vista della cultura materiale, volendo ritenerla espressione di cultura dell'altro, vedere essa in chiave temporale permette due operazioni epistemologiche: la collocazione e l'idealizzazione dell'altro, e di riflesso la sua cultura materiale. Sono state due operazioni che a tutti gli effetti sono avvenute, e che hanno connotato i momenti storico antropologici dell'evoluzionismo comparativista da una parte, e della nascita dell'*arte negre* dall'altra. In questo paragrafo intendo delucidare questi due momenti, molto importanti, fornendone una lettura temporale. Anche se questa chiave di lettura, dal momento che è universale, si può estendere pressoché a tutte le fasi dell'antropologia, anche quelle connotate dal concetto di *agency* (che tratterò più avanti nel capitolo), non intendo estenderla oltre, poiché il termine *agency* è già di per sé denso di connotazioni. Mi soffermerò quindi solamente su quei due momenti storici dell'antropologia, e nel farlo utilizzerò principalmente, come fonte bibliografica, il saggio di Johannes Fabian *Il Tempo e Gli Altri*: questo testo, che mi ha affascinato e colpito particolarmente per la sua incisività, pone il tempo quale argomento centrale nella costruzione dell'altro, e lo fa in maniera molto critica verso l'antropologia, di ieri e di oggi. Non utilizzo questo testo per sottintendere una mia velata condivisione delle critiche, ma solo per la sua parte storico-critica sul tempo legata ai due momenti sopracitati.

Lo spartiacque individuato dall'autore nella comprensione del tempo riguarda il passaggio dal tempo medievale e sacro a uno moderno e secolarizzato: il tempo viene naturalizzato e reso universale, immanente all'azione umana, laddove prima era il sacro a scandire gli eventi significativi. Entro tale visione era ora possibile coordinare gli eventi e riordinare dati naturali frammentari, tramite una concezione del tempo spazializzata: la diversità biologica e culturale, veniva intesa come distanza, in questo caso dall'Occidente moderno. Fabian è critico verso l'adozione antropologica di una categoria, quella di tempo, presa in prestito dalla fisica: nel periodo in cui la disciplina si afferma scientificamente, a metà XIX sec, essa adotta la visione di un tempo

destoricizzato, rendendo il gioco facile al comparativismo che permetteva eguale trattamento della cultura umana in tutti i tempi e luoghi (Fabian, 2021). Anche se l'uso del tempo era neutro, non lo erano le implicazioni politiche dei risultati di ricerca, che concepivano la diversità come distanza geografica e nel senso di lacuna culturale. "Primitivo" diventava un termine temporale, spalmato nel tempo fisico e concettualmente alla base del comparativismo, oltre a giustificare le condotte morali non etiche. Invece, la sostituzione dello spazio fisico a quello classificatorio e tabulare, ebbe come conseguenza principale la negazione del tempo intersoggettivo, una delle categorie in cui Fabian "divide" il tempo (le altre sono tempo fisico e tempo mondano). Il tempo intersoggettivo considera il fattore temporale come una dimensione dell'attività umana, e non la sua misura: venendo meno il dialogo e la costituzione di un tempo condiviso tra l'antropologo e l'Altro, viene negata la stessa dimensione spazio-temporale, che sfocia in una negazione della *coevità*. È il rifiuto di tale condizione che ha permesso la messa a distanza culturale, situando le popolazioni indigene in un altro tempo, passato e non ancora civilizzato: tale cornice contribuì da una parte alle relazioni di potere asimmetriche tipiche del colonialismo, dall'altra all'oggettivazione scientifica dovuta all'allontanamento con l'oggetto di studio. Negare la *coevità*, corrisponde quindi a una tendenza sistematica (qui la criticità pungente dell'autore) a collocare il referente dell'antropologia in un tempo altro, traducibile quindi in una precisa pratica politica: nel caso in esame, quello del mercato degli oggetti d'arte etnografica tra 800 e 900, di fare da sfondo a un certo tipo di etica e moralità e di giustificarla.

Se la messa a distanza ha coinciso con la classificazione in negativo dell'altro e della sua cultura, l'effettiva distanza geografica ha giocato un ruolo molto importante nella costituzione del mito del buon selvaggio, delle visioni romantiche sull'*altrove* come luogo affascinante e ignoto che hanno caratterizzato i movimenti dell'arte negre e gli approcci dei primi musei etnografici. L'*altrove* qui, codificato da un occhio eurocentrico, è parte di un interesse prioritario per la scoperta di luoghi sconosciuti: traslando ciò all'arte etnografica e al collezionismo dell'epoca, l'interesse era rivolto agli oggetti non contaminati dall'incontro occidentale, puri e (se possibile) mai visti. Quindi la distanza era un fattore assolutamente positivo, che validava l'autenticità degli oggetti e serviva da metro di misura: questi oggetti poi, una volta collezionati, non erano più messi a paragone con il tempo (e la cultura) presente, ma apprezzati per la loro specificità, congelati entro collezioni e musei che li accoglievano per la loro aura d'esotismo dovuta all'*altrove* da cui provenivano. Il fascino generato da questa condizione spaziotemporale sfociava in una condizione comunque asimmetrica dal momento che, come nella precedente accezione, collocava questi oggetti (e di riflesso

le loro culture) fuori dal tempo, negando di fatto la *coevità* tramite l'associazione a un tempo differente e una dimensione *sospesa* (Aime, 2012), comportante la fossilizzazione delle culture (anche dentro i musei) per via di una loro rappresentazione puramente tassonomica. In altre parole, un Altro *squisitamente* selvaggio.

L'introduzione di oggetti etnografici provenienti da contesti non Occidentali è stato visto, tra le altre maniere, come la prova vivida di un universo in disgregazione: conseguentemente a ciò l'Antropologia ha cercato di spiegare, tramite dissertazioni attorno alla simbologia di certi oggetti e la loro circolazione, i significati e il valore sociale che veniva costruito per mezzo di essi stessi. I parametri epistemologici sono legati ancora ad una visione rappresentazionale della cultura, proprio per via del fatto che sia il colonialismo, sia la religione cristiana, stava eliminando progressivamente ritualità e cultura: da qui perciò la volontà di salvarla, cristallizzandola sia teoricamente (attraverso i vari approfondimenti sullo scambio e il dono, ad esempio) che materialmente, con l'acquisizione di oggetti. Il rischio che comporta l'ipostatizzazione di una pratica indigena però risiede nel fatto che essa sia resa corrispondente al tutto: la società melanesiana studiata da Mauss sarebbe totalmente strutturata sul dono, e la cultura materiale prodotta non sarebbe mai "merce", con i significati economici e politici che ne deriverebbero. È stato documentato che non sia così: vi sono sistemi sociali "totali" che poggiano su una grande varietà di transazioni, in tutto e per tutto assimilabili al mercato di merci (Thomas, 1991). L'identità di un oggetto non risiederebbe perciò nella sua funzione, ma nel divenire prodotto dalla sua storia, fatta di scambi che hanno valore politico, negoziato dall'incontro con l'Altro (indigeno o "Occidentale" che sia). L'incontro con una differenza culturale va interpretato quindi come un sistema che non sia completamente estraneo al nostro: lo scambio, ad esempio, può essere rintracciato a livello superficiale, ma non completa l'ampio campo di relazioni basate sul potere che hanno subito le popolazioni indigene colonizzate. È opportuno quindi postulare, per quanto concerne la struttura economica e politica, una separazione marcata tra "Occidente" e culture "altre", oppure una ibridazione? La risposta ritengo sia la seconda opzione, ovvero che transazioni vicine al capitalismo siano state messe in atto anche presso le popolazioni indigene. D'altronde, vedere il capitalismo come la causa di alienazione di massa, per dirla in termini marxisti, della società occidentale, rende facile costruire attorno all'Altro discorsi che vertano sulla sua vicinanza alla natura, a relazioni e sistemi simbolici che l'uomo moderno avrebbe perso: facendo ciò non si fa altro che reiterare un'idea primitivistica. A questa idea "positiva" dell'indigeno è contrapposta quella, negativa, dell'arretratezza della sua organizzazione economica per via della mancanza di denaro: un commercio selvaggio, in cui la circolazione di beni equamente ripartiti starebbe a significare un graduale ma

rudimentale avvicinamento al sistema monetario. Vederla in questo modo renderebbe il denaro presente ma invisibile. Per certi aspetti questa affermazione può essere vera, dal momento che analizzando lo scambio *kula* senza vederlo interamente basato sulla circolazione di oggetti interni, si scorgerebbero elementi materiali, come cibo o armi, in aree prive altrimenti di certe risorse. Un esempio di ibridazione è fornito anche dalla considerazione dei Nuer riguardo la moneta: anche se non le viene attribuito alcun significato *sostanziale*, essa è utilizzata in momenti di particolare pressione, circolando entro il sistema collettivo (Sahlins, 1989). Il concetto di “ibridazione” definisce quindi il parametro base della relazione tra due culture diverse, nella produzione di legami sociali significativi. Ibridarsi però non sottintende solo l’incontro con l’estraneo, bensì anche la relazione con la propria cultura materiale, nei termini di oggettivazione dell’identità individuale.

In questo paragrafo è stato messo in evidenza il tempo come elemento concettuale importante per contestualizzare la messa a distanza delle popolazioni indigene da parte dell’Occidente. Nel seguente, intendo fornire una panoramica generale su come l’antropologia sia passata da impostazioni teoriche e metodologie etnografiche volte a rappresentare, semplicemente, l’altro, ad altre molto più emiche, attente al punto di vista indigeno e, per quanto concerne la loro struttura, che partono proprio da quest’ultimo.

DALLA “RAPPRESENTAZIONE” ALLA SVOLTA ONTOLOGICA⁷

Il cambiamento nel modo di intendere la cultura delle popolazioni indigene ha riguardato più da vicino la metodologia dell'incontro etnografico, più che la produzione del materiale antropologico vero e proprio. Se il testo, inteso come generale produzione testuale riferita allo studio di una cultura differente, è rimasto, e di conseguenza una velata inclinazione alla rappresentazione, si è quantomeno cercato di proporre un'etnografia che fosse quanto possibile *intima* (Keane, 2003) e coestensiva dell'interpretazione nativa della propria interiorità e della propria cultura. Affinché questo si potesse realizzare, è stato necessario focalizzarsi sul “particolare” piuttosto che sul “generale”: un accesso privilegiato ai significati piuttosto che alle strutture. L'attenzione cruciale all'Altro come *persona*, piuttosto che come rappresentante privilegiato di un sistema culturale, si focalizza sull'abilità dell'antropologo di formulare un piano d'azione che sviluppi un territorio condiviso tra le parti, sia per appianare le differenze (evitando eurocentrismi) sia per legittimare lo scambio di informazioni; in questo contesto, l'Altro può scambiare informazioni, e soprattutto sa che lo sta facendo. Ma informazioni di cosa? di cultura o di esperienza? Il termine “cultura” ha iniziato infatti ad essere ingombrante proprio perché instaurerebbe un'asimmetria di potere tra conosciuto e non conosciuto, togliendo spazio alla dimensione esperienziale, potenzialmente evasiva dalla *gabbia culturale* (Abu-Lughod, 1998). Da questo punto di vista anche la scrittura antropologica può essere intesa come una voce monologica che parla per qualcun altro, e che soprattutto seleziona cosa dire (Marcus, 2005). Inoltre, il termine “cultura” sarebbe un punto di partenza errato per indagare la pratica, dal momento che essa è (o è diventata) un processo dinamico, piuttosto che un'immanenza. La compartimentazione delle culture ha iniziato a venire meno anche nel momento in cui la stessa Europa, almeno in ambito accademico, ha svolto una propria autocritica culturale, riconoscendo alle altre culture non tanto superiorità, quanto uno strumento per migliorare, tramite ovviamente il confronto: in Antropologia questo si è tradotto in una critica epistemologica “dal di dentro”; in cui i testi citati qui (i saggi di Clifford e Fabian, ad esempio) sono un'esemplificazione. Ma di nuovo, considerare l'Altro alla stregua di un “salvagente ideologico” per riversare certe colpe storiche sarebbe un altro modo per segregarlo: piuttosto, l'attenzione quindi, è stata rivolta alla natura mediata della cultura come pratica, da una parte; dall'altra una problematizzazione circa la somiglianza, o differenza, del significato simbolico di elementi culturali particolari (la morte, la

⁷In questo elaborato non fornirò una trattazione dettagliata della svolta ontologica in Antropologia. L'ho menzionata in quanto punto d'arrivo di un percorso antropologico più ampio, e perché all'interno della svolta vengono citate tematiche più specifiche che riguardano l'oggetto/artefatto e la relazione con l'altro, umano o non umano che sia. Per approfondimenti generali sull' Ontological Turn, sui suoi autori più importanti e dibattiti salienti rimando a Brigati, Gamberi, 2019; Dei, Quarta, 2021

letteratura) con il messaggio che veicolano, cioè il loro essere “segno”. Gli scenari postcoloniali, infatti, e i relativi fenomeni di cambiamento e diaspora, rendono la traduzione culturale un evento complesso e che può sgretolare il mito della cultura come tradizione autentica, per promuovere l’idea di cultura come connessione⁸. Tale prospettiva però, sempre dal punto di vista generale, ha il rischio anche di sedimentare ancora di più i confini (culturali ma anche geografici) per rivendicare una sopravvivenza culturale (Bhabha, 2004). Il passaggio che, teoricamente, si intende sottolineare è dalla rappresentazione alla relazione: rappresentar(si) la cultura dei popoli indigeni significa reificare l’oggetto del proprio studio; dal punto di vista generale, ciò coincide a promulgare ancora la dicotomia natura-cultura, mente-corpo, dal momento che il sé-ricercatore guarda dall’alto ed empiricamente i fenomeni che intende studiare. Ma la rappresentazione, come strumento cognitivo, non riguarda solo l’etnografia, dal momento che è un modo di pensare diffuso e figlio della filosofia moderna. Per superare questa impostazione è necessario quindi rompere il dualismo, e un buon esempio è rappresentato dal concetto di *incorporazione*. La genealogia di questo termine a ben vedere, oltre che nel già citato concetto di “tecnica del corpo”, si può far risalire al 1955 e alle affermazioni di Hallowell sul *self*⁹ come oggetto tra gli oggetti, e culturalmente costruito. Un approccio proto-fenomenologico che ha più in comune con Durkheim e le riflessioni sulla coscienza condivisa; infatti il lavoro di Hallowell manca di incisività etnografica, soprattutto nelle descrizioni oggettivanti sul rituale della “tenda tremante”¹⁰. Questo autore sarà però ripreso come esempio circa 40 anni dopo la pubblicazione della sua monografia, per via dell’attenzione rivolta ai soggetti non umani. Per quanto riguarda l’incorporazione invece, il corpo come elemento biologico viene riconfigurato come un “essere nel mondo”: la percezione, che prima coincideva con il “percepire l’oggetto della percezione”, diventa un’esperienza indeterminata e soggetta a nuove forze. Gli oggetti, per riprendere Merleau Ponty, sono un prodotto secondario del pensiero riflessivo, perché sul piano della percezione c’è semplicemente, ora, la nostra presenza, la nostra carne vulnerabile e motore della percezione.

L’incorporazione è quindi sia un atto inconscio di presenza nel mondo (Csordas, 1990) che uno strumento dell’etnografia per cogliere i significati della pratica, e anche per “praticare” il campo. Nel seguente paragrafo intendo approfondire un concetto che è stato molto importante nel dibattito riguardo le ontologie indigene: mi riferisco all’*agency* dell’oggetto inanimato, in generale del soggetto non umano. L’*agency* è

⁸ Su un approfondimento del termine “connessione” inteso culturalmente, si veda Amselle, 2001.

⁹ Per approfondire il concetto di *self* e la sua costruzione sociale, rimando a Berger, Luckmann, 1997

¹⁰ per approfondire Hallowell, oltre alla sua monografia *Ojibwa Ontology, Behavior and World View* si veda Mancuso, 2014.

importante in quanto aiuta, e permette, il ripensamento della nostra categoria di soggetto, che nella nostra filosofia è sinonimo di persona fisica.

L'AGENCY DELL'OGGETTO

Il mio lavoro sul campo e le premesse epistemologiche che mi hanno fatto procedere in un certo modo, sia in termini teorici che pratici, poggiano su un concetto, quello di *agency*, che ho ritenuto essere fondamentale: in questo capitolo d'altronde ho cercato di fornire un resoconto, certo non dettagliato in tutte le sue parti, che fungesse da ricognizione storica e antropologica circa l'evoluzione nel considerare gli oggetti, e più in generale gli esseri non umani o *altro che umani*, da parte della disciplina stessa. Questo, molto brevemente, ha portato a dei risultati per certi versi inaspettati, laddove discipline come l'antropologia, la filosofia e l'ecologia si sono intrecciate: non si tratta più in poche parole di collocare ciò che il campo offre dentro una cornice di senso magari predeterminata, dal momento che la consapevolezza dei popoli indigeni da una parte, e se vogliamo l'acume antropologico dall'altra, non rende più accettabili panoramiche (in senso figuratamente fotografico) di culture (per quanto complesse possano essere). Ritengo che quanto approfondito circa la svolta ontologica nel precedente paragrafo abbia contribuito ad illustrare questo cambio di rotta: in questo paragrafo mi voglio quindi soffermare su un termine particolare, quello di *agency* appunto, perché è quello più legato alla cultura materiale indigena e all'intreccio di essa con l'arte; permette inoltre di comprendere cosa significhi "materia animata" (ovviamente secondo la prospettiva fenomenologica appena trattata) e quanto essa mantenga, o possa mantenere, e se si come, tale agentività in differenti contesti. Nel trattare *l'arte negre* ho postulato l'ipotesi che un residuo di agentività dell'oggetto etnografico stia nel potere di affascinare un pubblico estraneo alle pratiche per cui tale oggetto era destinato: un'*agency* quindi che dalla relazione con il sacro, passava ad una relazione basata sulla forma esteriore e al fascino che poteva suscitare. Qui invece cercherò di collocare l'*agency* come termine significativo dentro quanto già detto nel paragrafo precedente, dal momento che nei contributi di cui mi sono avvalso non tutti considerano l'*agency* allo stesso modo, anzi alcuni addirittura non ne riconoscono il significato epistemologico.

Desidero partire da un autore molto importante all'interno di questo dibattito sul superamento del sistema rappresentazionale, ovvero Latour e la sua *Action-Network Theory*. Uno degli aspetti più salienti dell'ANT theory è che essa postuli una simmetria tra entità che non sono né oggetto né soggetto, ma attanti le cui caratteristiche semiotiche producono connessioni, che influenzano sia le stesse parti che il sistema in generale. Ne consegue che ciascun elemento del sistema può essere un soggetto, non solamente la persona umana. Latour individua nell'*agency* qualunque cosa che faccia agire gli attori: ma la differenza da una proprietà del soggetto, dal momento che altrimenti torneremmo allo schema classico di un soggetto che inferisce su una

materialità inerte; la differenza anche da un principio causale, in quanto ciò ricadrebbe in uno scientismo fisico che non darebbe peso alle entità, considerate come puro “movimento”. Ciò che l’autore individua come *agency* è pressappoco una mediazione tra resoconti, ovvero ciò che ha portato i due attanti ad incontrarsi dentro un mondo ontologicamente reinventato: l’*agency* latouriana non è né influenzata dalla coscienza intenzionale né dalle sovrastrutture (per esempio la società), piuttosto sta nella possibilità di far agire l’attore in modi inaspettati. Se dentro questa trattazione è difficile scorgere la differenza tra agentività umana e non umana (Mancuso, 2018), il plauso dell’intervento di Latour sta nell’aver messo in evidenza la questione del ruolo, dell’*agency* come potere di mediazione estendibile a ogni fenomeno, ma anche l’annosa questione delle intenzionalità autonome riguardanti i soggetti e il fatto che essi abbiano o meno una “voce” contrapposta alla nostra. Descola a riguardo è piuttosto critico, dal momento che l’azione creativa (*l’agency*) non è una proprietà, bensì una caratteristica di quanto viene postulato dai quattro schemi “ordinatori della pratica” (Descola, 2021): totemismo, animismo, culturalismo, naturalismo. In sostanza quindi il grado di agentività degli oggetti dipende dal tipo di ontologia instaurata tra umani e non umani, dove quest’ultimi comunque non godono della stessa considerazione da parte dei nativi. Tali differenze tra entità non umane coincidono con una differente attribuzione di sostanza (*substance*), nei termini evidenziati da Strathern, 1990; Sahlins, 1992; Carsten, 2003; Santos Granero, 2009. In ciò si riconosce una visione sostanzialista dell’*agency*, che si è detto corrispondere a diversi gradi di animazione: risulta possibile affermare inoltre che più l’entità è carica di agentività, più essa sarà autonoma e svincolata da sovrastrutture culturali.

A prescindere da queste precisazioni, l’affermazione centrale nei riguardi dell’*agency* è che essa sia relazionale: in Viveiros De Castro, essa è fatta ricondurre al punto di vista dei soggetti¹¹. In questo tipo di “filosofia indigena”, come si è visto, l’azione pertiene al punto di vista, che determina l’essere un soggetto. L’antropologo brasiliano, quando parla di artefatti, li definisce come “azioni cristallizzate”, sulla scia di quanto detto da Gell. In antropologia quindi, quantomeno quella delineata da questi due autori, gli artefatti vengono trattati in base ai ruoli che essi assumono nei processi di interazione sociale in cui è presente l’*agency*, derivandone in un secondo momento il loro significato simbolico. È altrettanto comune ai due autori il superamento del concetto di persona a cui *l’agency* fa riferimento: infatti, essa è un principio connesso alla sua dimensione, ma è indipendente dal senso (Occidentale) che il termine ha. Come è già stato evidenziato, “persona” è una parola che ha subito una evoluzione storica: dal

¹¹ Per un approfondimento sull’autore e all’interpretazione che egli dà riguardo all’*agency* rimando a Viveiros De Castro, 2019..

categorizzare un individuo libero con un'autonomia morale, si è passati (quantomeno nell'antropologia postmoderna) a parlare di persona come attributo relazionale; perciò, "persona" diventa qualunque entità con cui si possa intrattenere una relazione. Queste considerazioni partono da constatazioni di carattere etnografico circa la pervasività di intervento di agenti attivi nei rapporti causali tra fenomeni, comune sia tra le popolazioni indigene amerindiane, ad esempio, che oceaniche, seppur con caratteristiche intrinseche differenti. A questo aspetto etnografico è seguito un approccio metodologico che inquadrasse la persona come condizione, e non come un ipotetico "stadio d'animazione": l'agency quindi, come condizione esistenziale (Ingold, 2000) piuttosto che come proprietà empirica.

Se come si è detto *l'agency* è ciò che definisce la condizione di persona, intendo ora fornire una panoramica più dettagliata su un autore, già brevemente citato, in cui questo termine si intreccia all'arte e al tentativo di fornire una teoria antropologica dell'arte etnografica: mi sto riferendo ad Alfred Gell, e al suo testo *Arte e Agency*. Ho scelto di soffermarmi su questo autore anche perché all'interno dell'elaborato ho ritenuto potesse esercitare una continuità tra le argomentazioni relative all'agentività in senso lato, e quelle più specifiche che si riferiscono ai *material cultural studies*. In questo importante testo, oltre che postulare un'idea di agentività precipua degli oggetti d'arte, l'autore cerca anche di dare significato alla circolazione di manufatti etnografici fuori dal contesto d'origine, cercando di cogliere le implicazioni sociali e non estetiche di tale fenomeno. Quest'ultimo punto è già stato trattato nell'elaborato, nella fattispecie con Price: l'arte etnografica ha lo stesso diritto di essere giudicata da noi allo stesso modo di quanto facciamo con la "nostra". Da qui l'evidenza che ogni cultura abbia una propria estetica, e non semplicemente un'arte simbolica o cultuale. In Gell invece, ed è ciò che intreccia l'estetica all'*agency* antropologica, l'attenzione è rivolta alle implicazioni sociali di tale arte, ovvero la mobilitazione dei principi estetici nel corso dell'interazione sociale (Gell, 2021). La premessa da cui parte l'autore è quindi quella di immaginare un contesto in cui le persone siano sostituite dagli oggetti: in altre parole, che gli oggetti siano persone. L'approccio semiotico è immediatamente rifiutato: l'oggetto d'arte non è più un simbolo, ne ha natura intrinseca, ma è definito dall'azione; si concentra sul ruolo delle pratiche di mediazione degli oggetti, piuttosto che su una loro interpretazione testuale. Questa posizione emerge anche in virtù dell'inclinazione dell'antropologia a spiegare comportamenti apparentemente irrazionali: la "svolta" sta non nel collocarli dentro una cultura (considerata un elemento astratto), quanto in una interazione dialettica che si svolge nel tempo. In ultima analisi, è previsto un distacco dalle categorie ontologiche classiche di soggetto e oggetto per esplorare la mescolanza tra persone e cose in virtù delle relazioni tra le

due parti e tra persone attraverso le cose. Quest'ultime, vengono definite indici: gli oggetti sono indici materiali che consentono una *abduzione di agency*, ovvero la possibilità, in sostanza, di effettuare una connessione (in termini di inferenza di significato). La rilevanza della relazione sociale in queste trattazioni è sempre presente, visto che l'agire non può che essere contestualizzato se non in termini sociali. Gli oggetti d'arte non sono autosufficienti, ma solo agenti secondari in congiunzione con certi esseri umani (Gell, 2021).

“Un agente è colui che provoca eventi nell'ambiente che lo circonda”: questa affermazione, riportata a pagina 36 del testo di Gell, ritengo sia molto importante per quanto andrò a dire poi nell'elaborato, dal momento che tratterò la mostra *Power & Prestige* e quindi un esempio concreto sia di “dissonanza” tra oggetto e contesto, che di indicizzazione. Anche se la mostra (parlerò anche di questo più avanti) è un luogo particolare organizzato intenzionalmente, considerare l'agentività degli oggetti dentro esso come correlazione diretta di tali presupposti organizzativi potrebbe far pensare al principio di causalità, che Gell nega: quindi, rifiutata questa tesi, la salienza degli oggetti-indice nella mostra starebbe nel suggerire azioni che partono da loro stessi e indipendenti dalle aspettative di chi ha organizzato la mostra. Il “contesto particolare” in cui si manifesta l'*agency* sociale quindi, permetterebbe la creatività, termine quest'ultimo che penso possa essere avvicinato anche alle definizioni stesse di persona, secondo quanto è già stato detto a riguardo. Le persone instaurano con le cose relazioni chiaramente sociali e non strumentali: l'ambiente però gioca un ruolo fondamentale, in quanto attraverso di esso è possibile determinare la presenza di un indice, dal momento che alla sua azione corrisponde un cambiamento di esso. L'agentività quindi appare essere non più esclusiva degli esseri umani quanto una proprietà dell'ambiente nel suo complesso, che comprende umani e oggetti: la divisione importante tra agenti primari (dotati di intenzionalità) e secondari (gli artefatti su cui gli agenti primari distribuiscono la loro *agency*) esclude però *de facto* quest'ultimi dall'essere il reale punto di partenza di un cambiamento, in senso lato: gli oggetti, per quanto agenti, sarebbero per Gell “incorporazioni evidenti” del potere di volerli usare, in altre parole delle intenzioni morali, sociali, sacre e profane dell'artista. Ma esclude anche la metafisica radicale dell'appiattimento di ogni differenza, in virtù di una postulazione che si concentra sugli effetti ecologici di legami *nuovi*: affinché siano veramente nuovi però, è necessario siano riconsiderate le categorie delle parti che li attuano. Questo passaggio parte dal presupposto che gli artefatti non riflettono semplicemente le nostre abitudini; noi li usiamo attivamente per strategie e negoziazioni, costruiscono e sfidano la realtà sociale. l'*agency* quindi è un aspetto della realtà con una sua valenza ontologica, e non qualcosa di superstizioso o magico ascrivibile al primitivismo. Ma quando si è agenti,

e quando effettivamente si può parlare di *agency*? Si è specificato come non sia la proprietà di qualcuno o qualcosa, bensì sia un prodotto emergente dalla tensione dell'attività mediata. Quando si tratta di artefatti, l'agentività è più sottile, visto che non c'è di mezzo il linguaggio o l'azione fisica, tuttavia questo silenzio dei sensi non giustifica il negare la perturbazione del nostro inconscio. La risposta è abbastanza semplice, ed è quando si intrattiene una relazione mediata "materialmente" (nel caso degli artefatti). È una proprietà che non pertiene solamente agli umani, e si realizza nel rapporto tra soggetto e oggetto.

Si è dunque messo in chiaro il ruolo degli artefatti: specificato il valore che essi assumono entro la relazione, che cosa è possibile affermare circa il contesto, ovvero l'ambiente entro cui la relazione (anche tra artefatti) ha luogo? Una lettura *interoggettiva* degli oggetti considera il contesto come parte integrante degli stessi, che si esprime sotto forma di rapporto con altri oggetti (Semprini, 2002). Solitamente, un oggetto non "funziona" (nel senso che non può veicolare un senso) se non dentro un insieme semioticamente coerente. Nelle norme sociali, ciascun oggetto dovrebbe quindi essere inserito in un contesto pertinente. L'autore introduce il termine "mondializzazione" per parlare di oggetti decontestualizzati (i telefoni cellulari ad esempio) che comunque non perdono il loro valore d'uso: provando a calare il termine anche ad oggetti d'arte etnografica, la mondializzazione subita da questi è duplice, in quanto espropriati dal loro luogo d'origine con esplorazioni "mondiali"; e fruibili da chiunque per via dei musei e delle mostre; se poi entrano in un circuito commerciale selezionato, accedono al mercato "mondiale" dell'arte. Il contesto, quindi, non dipende dalle proprietà di oggetti particolari che, tramite forme simili e stessi piani d'espressione, formano una Società (Landowski, 2002), ma ritengo sia rimesso alla relazione, che a sua volta crea un contesto che può o meno essere affine all'uso pensato per un determinato oggetto. Il seguito del saggio su questi "oggetti senza frontiere" comunque esplicita bene il modo che hanno oggetti (non vengono citati oggetti d'arte) di instaurare relazioni ed esperienze sulla base della loro efficacia semiotica, che si distanzerebbero (per via del piacere che recano) da quelle quotidiane.

...TO TAKE THINGS SERIOUSLY¹²

Riflettendo su quanto è stato detto finora, specialmente con Ingold, ciò che viene aggiunto di particolare da queste nuove letture sulla cultura materiale è la potenzialità dell'artefatto di impattare significativamente sulla società umana, e di sfidarla mettendo in discussione vecchi assunti, proponendone di nuovi. Il parametro epistemologico più indicato per scoprire ciò che si cela sotto le cose è di prendere esse seriamente: per "cosa" intendo in prima istanza l'oggetto etnografico, ma anche ogni oggetto quotidiano: prendendolo seriamente, sarà possibile riconoscere il fatto che esso ci plasmia, e non sia solo qualcosa che noi usiamo. Le cose, qualunque forma o storia abbiamo, per noi rappresentano un problema cognitivo per via del loro essere inerti: non possono essere animate se non tramite noi. Come è già stato puntualizzato, le tecniche del corpo sono comportamenti appresi e tramandati in virtù del fatto che essi sono tradizionali ed efficaci: l'ostacolo che Mauss interpone però, ai fini di una comprensione totale di esse, è di concentrarsi sul corpo come elemento organico disgiunto dagli strumenti che esso utilizza. Il passo successivo all'individuazione delle tecniche del corpo, quindi, coincide con il riconoscimento dell'incorporazione: l'uso di un oggetto, o la sua produzione, appartiene a uno schema corporale; il corpo è un oggetto versatile e flessibile, determinato dalla sintesi di una motricità entro una data materialità. Affermare ciò attribuisce alla cultura materiale un potere molto più che funzionale, in quanto essa penetra fin nella psiche dell'individuo: cultura materiale non come conoscenza ma come esperienza del proprio sé, e che funge da mediatore tra corpo e pratica. Se la cultura materiale permette di agire, attraverso il suo potere di mediazione, ne consegue che l'attore sociale diventa il soggetto di cui parla Foucault in "sorvegliare e punire": soggetto è colui che agisce (tramite una tecnica del sé) dentro uno spazio di potere e governabilità. Attraverso quali mezzi però la cultura materiale, l'oggetto, riesce a raggiungere il soggetto? Vernant parla di internalizzazione, un processo in cui l'attore sociale introduce nell'involucro psichico esperienze relative al mondo esterno, di modo che esse affondino all'interno (Vernant, 2014). L'ausilio di un oggetto permette di aggiungere una traccia permanente del processo di simbolizzazione (ciò che viene introiettato): le immagini aiutano la psiche nella produzione di una memoria e di un senso di continuità, compiono un'azione che permette al soggetto di fondersi con l'insieme di oggetti che lo caratterizzano. Gli oggetti intesi da questo punto di vista, sono una parte attiva della vita di ogni attore sociale sia nel suo identificarsi con essi che nel modo in cui essi, più all'interno, formano la sua mente. Prendere le cose seriamente significa andare oltre la

¹² Tale espressione è contenuta nel saggio di Henare e Holbraad *Thinking through things*. Per ulteriori riferimenti rimando a Henare, Holbraad, 2007.

rappresentatività indotta dagli artefatti materiali, per ammettere che i *centri significativi* (Hutchins, 1995) sono spostati lungo l'asse della mediazione piuttosto che confinati in un punto. Questo punto, nella rappresentazione, coincide con il soggetto pensante. La cultura materiale, in ultima istanza, non sarebbe un percorso separato e parallelo al nostro sviluppo, ma simbiotico: noi creiamo gli oggetti che ci creano. Oggettività significa da una parte "verità", dall'altra identifica la posizione di chi è in controllo su una determinata situazione, avendola resa oggettiva e quindi spoglia di qualsiasi significato esuli dalla sua fattualità. Procedere in questo modo nell'analisi delle implicazioni teoriche che riguardano la cultura materiale, non permette di cogliere le intense relazioni, bidirezionali, che legano gli attori sociali con il mondo intorno a loro: esso è composto anche da attori non umani ma comunque rilevanti dal punto di vista cognitivo; le relazioni con essi avvengono nello spazio e nel tempo, laddove il corpo umano rende gli esseri umani soggetti spazializzati. Lo stesso spazio, entro questa soggettività distribuita, diventa un artefatto cognitivo: partecipa, assieme agli oggetti di una data cultura materiale, nella formazione di una struttura mentale non più limitata all'individuo. Da questa prospettiva, la nostra "macchina mentale" è essenzialmente un sistema esteso che si, riguarda noi stessi e le nostre rappresentazioni, ma al tempo stesso anche le trasformazioni di questi stati *attraverso* medium esterni. Ne consegue che gli oggetti sono consustanziali alla mente, co-costituiti in una data situazione: una visione antropologica di tali assunti prevede una posizione non antropocentrica e che legge simmetricamente cose, persone, self e *agency*. Già quanto è stato detto finora ritengo possa esserne un esempio, vista l'importanza attribuita a ciò che è "fuori dalla mente", quindi dal corpo. Da una prospettiva non rappresentazionale, come quella appoggiata da Malafouris, ritenere l'oggetto un amplificatore esterno di uno stato interno al soggetto è errato, per via del fatto che la produzione/fruizione del dato oggetto (la Cultura) riorganizza il sistema cognitivo (la mente, la Natura) del soggetto stesso (Malafouris, 2013). Un artefatto etnografico non è più il segno di un atto che sta per una cultura, perché questo vorrebbe dire nuovamente alzare dei confini che fossilizzerebbero l'artefatto stesso; se esso fosse ancora nel suo contesto originario, si direbbe che esso costituirebbe processualmente il dato momento sociale per cui è impiegato. Il potere "formativo" dell'artefatto però dipende da, ma al contempo trascende, il contesto spaziale e temporale: esso resta un elemento di mediazione cognitiva e performativa. In altre parole, la sua *agency* viene mantenuta, poiché la materialità è comunque presente nello spazio e nel tempo del nuovo contesto e porta con sé la storia o di un passato coloniale, o di una acquisizione di mercato, o di una identificazione: ciò lo si è potuto evincere nell'elaborato per quanto concerne gli *exotica*, il collezionismo e la domesticità.

Laddove si prospetta che l'oggetto non sia passivo, si direbbe vigere l'impredicabilità (Gamberi, 2021): sia per quanto riguarda la razionalizzazione dell'oggetto che vediamo, sia dell'esperienza (per esempio la mostra d'arte) che ci permette di fruire dell'oggetto. L'impredicabilità è perciò una caratteristica della materialità, intesa quest'ultima come fusione relazionale tra la forza intrinseca di un oggetto e l'immaginazione, la memoria e l'incorporazione di momenti significativi da parte delle persone. A fronte di queste affermazioni che scardinano il principio logico ed epistemologico circa lo statuto degli oggetti, viene spontaneo chiedersi: Che cos'è una cosa? E che cosa si intende dire quando si menziona la cultura materiale, o la materialità? per molto tempo l'antropologia ha relegato lo studio degli oggetti ad una espansione quasi ridondante dentro i più ampi studi sulla cultura, visto che essi erano di fatto prodotti culturali. Uno studio "culturale" degli artefatti sarebbe stato circolare, e non avrebbe prodotto particolari sviluppi. La sola maniera di produrre delle novità circa lo studio degli oggetti, etnografici e non, è di intendere la cultura materiale non come un insieme di oggetti, una determinazione di qualcosa; piuttosto, come una constatazione del fatto che la nostra cultura è intrinsecamente materiale. Ciò che noi siamo si esprime non tanto grazie al nostro essere consci, ma attraverso un ambiente esterno che ci condiziona a livello inconscio (Miller, 2005). Non ci sarebbe una distinzione tra umanità e materialità: quando creiamo qualcosa, o la possediamo, ci identifichiamo con essa. Non possiamo essere ciò che siamo, o diventare ciò che vorremmo, senza rifletterci in uno specchio materiale (Bourdieu, 2001). Un altro esempio di costituzione materiale della nostra cultura, e di noi stessi, è fornito da Marx e la critica al capitalismo: esso dividerebbe l'individuo dal prodotto del lavoro, rendendolo non più una persona. Se la persona per Marx si definisce tramite il prodotto del proprio lavoro, il proletariato viene alienato dalla proprietà privata, e quindi non può riconoscersi come persona materiale. Il materialismo è quindi una conoscenza sulle conseguenze della materialità, intesa come relazione irriducibile tra persona e merce che produce.

Le differenze tra oggetto e soggetto sono quindi passate dall'essere determinate a priori, al focalizzarsi sul carattere ibrido della pratica. In questo tipo di teorie, la materialità non rappresenta nemmeno una condizione della realtà, come potrebbe sembrare: è piuttosto la presenza di un potere, una forza generatrice. La materialità crea soggetti da oggetti: se la nostra è una cultura materiale, gli oggetti sono il legame che abbiamo con il mondo e il nostro tentativo di darne una forma. Questo superamento del classico dualismo rende inoltre possibile procedere, anche etnograficamente, con un approccio emico, piuttosto che etico: è proprio questo un modo di fare ricerca partendo dalle cose, cercando di cogliere il fatto che un determinato manufatto sia, ad

esempio, la materializzazione di un Dio, piuttosto che la reificazione di una credenza. In termini meno religiosi, il bisogno talvolta di fissare (o fissarci) in un certo oggetto sintetizza la tensione tra inconscio (immateriale, nascosto) e “traccia” (materiale, visibile): questi oggetti si caricano di una forza che li rende vere e proprie evidenze (Baudrillard, 2003). Lo statuto epistemologico della cosa quindi, in queste teorie è passato dall’essere un oggetto ad essere una mediazione pratica, intrinsecamente “umana” non in senso antropocentrico ma di soggetto-agente. Tale assunto, che concepisce gli artefatti “oggetti sociali” (Appadurai, 2021), rende l’identità un fattore mediato da quest’ultimi in un ambiente definito, e non una costruzione (l’identità) che coglie gli oggetti per la propria auto-determinazione, come se essi fossero su un piano diverso. Questo ambiente è, oltre che quello che ha per noi un significato (penso all’ambiente domestico, ad esempio), quello in cui non è possibile discernere la natura culturale di ogni “fatto”¹³, compreso l’essere soggetto inteso come fatto sociale.

La materialità dell’oggetto è perciò una caratteristica che diverge dal nostro modo di collegare, quasi inconsciamente, gli stessi oggetti a dei significati. È una tradizione ontologica, la nostra, che predilige il significato rispetto all’azione, alle conseguenze e alle possibilità (Keane, 2003). È un modo di procedere che ricalca il modello Saussuriano del linguaggio, in cui un codice viene trasmesso da un agente, attraverso un linguaggio comune, ad un altro che lo decodifica. Come fa notare l’autore però, tale prospettiva nega la possibilità di instaurare un dialogo con soggetti che non condividono il medesimo linguaggio, o non hanno un linguaggio proprio, escludendo di fatto gli oggetti materiali e isolandoli in un altro piano della realtà. Lo stesso concetto di “indice” di Gell è problematico, dal momento che la sua agentività è secondaria rispetto a quella dell’artista. Il segno (mi sembra che in Keane coincida con “l’oggetto”) non deve esser quindi considerato come significato, bensì come “conseguenza”. Di cosa? di un’interazione. Affermando questo, non si vuol dire che non vi sia un “senso”, ma semplicemente che esso non è ne predeterminato, ne determinato dall’oggetto: la logica di esso è vulnerabile alla contingenza e alla causalità. Questo modello, sempre in Keane, è innovativo soprattutto perchè è processuale, dinamico e sociale: la significazione non è data, ma un oggetto-segno può innestare altri segni, in una complessa relazione che lega interpretazioni ad oggetti.

Riassumendo, quello che ho cercato di dimostrare con questa disamina sull’ *agency* e la materialità è il fatto che, in queste prospettive post-strutturali e post-rappresentazionali, le parti coinvolte nella relazione siano ontologicamente determinate da essa; questa relazione è comunque condizionata dal contesto, dalla sua

¹³ Con il termine “fatto”, mi riferisco implicitamente all’uso che ne fa Latour nel *culto moderno dei fatticci*, 2017, meltemi, Milano

salianza. Come ho puntualizzato, l'agentività è anche una proprietà ecologica. La sfida più complicata per queste teorie è il superamento del pensiero secondo cui le cose siano un riflesso della nostra credenza, dei nostri bisogni sociali, ed è una questione annosa dal punto di vista teorico, ed anche etnografico. Tanto più che, come afferma Pinney, l'atto teorico di postulare un mondo privo di differenze deve comunque scendere a patti con le categorie dualistiche, e ordinate, dei propri interlocutori sul campo (Pinney, 2006). È inverosimile procedere nella propria attività etnografica pretendendo che gli informatori resettino il loro modo di percepire gli oggetti: il ricercatore cerca di comprendere quello a cui assiste e successivamente sottoporlo a una revisione, anche critica; deve essere abile anche nel saper cogliere fattori che il campo suggerisce e che agiscono a suo favore: nel caso della memoria che un oggetto, o una serie, racchiude, in atto non c'è semplicemente un processo di indirizzamento al ricordo ma, in termini *materiali*, l'oggettivazione di una persona. È una affermazione profonda, probabilmente anche troppo radicale: ma non è da escludere il fatto che ciò possa sussistere per l'interlocutore a livello inconscio, o intimo. Nella mia attività di campo non ho riscontrato questo: indubbiamente però nel campo ho potuto selezionare la "memoria" come elemento saliente e determinante nella percezione dell'oggetto etnografico. Nel seguente paragrafo parlerò quindi della memoria correlata agli oggetti, il loro potere di far ricordare, e la memoria come atto interattivo.

OGGETTI E MEMORIA

Le concezioni principali che costituiscono ciò che può essere chiamato “memoria culturale” ruotano attorno al fatto che sia le persone sia ciò che esse producono sono *fatte per svanire* (Connerton, 1989). Questa coscienza se da una parte risulta drastica, dall'altra impone il salvataggio di elementi ritenuti importanti: per affermare un'identità nazionale, per elevarli a patrimonio dell'umanità. Il discorso sulla musealizzazione e la ricezione Occidentale di manufatti etnografici ritengo abbia messo in luce questi aspetti. L'evoluzione culturale e tecnologica a cui siamo soggetti nella contemporaneità però, ha ampliato i supporti attraverso cui è possibile “fissare” il passato, rendendo molto più facile riviverlo. Di conseguenza, è possibile tracciare un parallelismo tra questo insieme di possibilità tecnologiche (internet permette in pochi secondi di esplorare ogni fase storica dell'umanità) che usiamo quotidianamente, e la tendenza a attribuire agli eventi del passato che possono connotare un oggetto particolare (ad esempio il regalo di una persona scomparsa), un alone “sensorio”, ovvero una presenza quasi reale nel presente. In poche parole, l'abitudine che la persona contemporanea ha, per via dei mezzi a disposizione, di rendere continuamente “presente” il passato, rende tale propensione estendibile anche alla sua quotidianità, dando agli oggetti che permettono di ricordare una carica ancora più sensoria, e forte. Nelle mie conversazioni soprattutto con Gianluca è emerso questo parallelismo tra tecnologia e memoria, applicata però al suo lavoro di avvocato: la velocità con cui i cambiamenti sorgono, entro aree lavorative ad alta tensione (per via degli interessi in gioco, soprattutto economici), gioca a sfavore della memoria, costringendo ad accumuli di dati e informazioni; paradossalmente però, rende ancora più vigile la memoria e la propensione al ricordare, dal momento che tale facoltà viene applicata quasi ad ogni aspetto del lavoro, nei suoi termini “tecnologicamente materiali”: una email, una telefonata, una informazione; tutto diventa significativo e non trascurabile. La memoria quindi, fissa delle informazioni: dal momento che queste informazioni sono usate per orientare l'attore sociale, e i supporti materiali stessi le incanalano, gli oggetti rappresentano una tacita conoscenza (Roswell, Abrams, 2021). Dal punto di vista ontologico, sono dei punti di partenza da cui noi partiamo per avere coscienza del presente. La caratteristica principale di queste qualità materiali che indirizzano, e allo stesso tempo creano, memoria, è il loro essere silenziose: ciò da parte dell'individuo, dal momento che egli non ha necessità di riconoscere esplicitamente ogni caratteristica di ogni oggetto significativo. L'azione della memoria avviene per incorporazione, perché l'oggetto viene lentamente interiorizzato, in modalità che dipendono dalla situazione specifica: questo lo rende protagonista di “più memorie”, a seconda di quale sia lo sguardo.

Fondazione Ligabue è disseminata di oggetti: cataloghi, libri, oggetti d'arte etnografica esposti, altri imballati, quadri. In entrambe le sedi che ho visto (l'ufficio di Marghera e Palazzo Erizzo), l'idea che mi sono fatto di questi spazi è che fossero veramente pieni di cose. Ed ogni oggetto, a seconda di chi lo guarda, indirizza ed emana un certo tipo di memoria: legata alla carriera, al lavoro, ad affetti. O ad un sapere accademico. Tale molteplicità è permessa dalla tacita incorporazione di questi oggetti nel tempo, che va contro all'idea generale che un oggetto, anche un manufatto etnografico, *sia* la stessa cosa per tutti. Non mi sto riferendo a caratteristiche superficiali, o all'arbitrarietà circa il "cosa sto guardando", ma a cosa corrisponda quell'oggetto nella memoria dell'individuo, intesa essa come strumento di orientamento nel presente. Nel primo capitolo ho descritto gli interni degli uffici di Marghera, anche della Ligabue SPA, soffermandomi sul fatto che in ogni ufficio era presente un oggetto di qualche tipo, etnografico o un reperto archeologico. Questi erano correlati al mare, essendo anfore, ancore, chiglie, ma non solo: nelle mie sparute domande a impiegati della Ligabue SPA su cosa veicolassero tali oggetti, mi è quasi sempre stato risposto che rappresentavano un collegamento tra le due anime dell'azienda, oltre che un elemento di forza per l'azienda, per via del loro impatto visivo sia su clienti/collaboratori esterni, sia sui dipendenti stessi. Nessun riferimento ad altri significati culturali, o affettivi: i primi possono essere ignorati e i secondi assenti (mi riferisco agli impiegati); letto da un punto di vista materiale però, questi oggetti veicolano delle *tacite modalità* (Roswell, Abrams, 2021) di assimilazione, che si traducono in un atteggiamento materiale verso di essi. Questo fatto è riconducibile alla loro *biografia sociale* (Kopytoff, 2021), che determina ricordi e memoria.

Finora mi sono soffermato su meccanismi del rapporto tra oggetto e memoria abbastanza generali: l'incorporazione è una funzionalità, nel modo di conoscere i fatti del mondo, ed è generale (ognuno di noi ha un corpo e una mente che lavorano insieme). Le premesse con cui, a monte, intendevo affrontare il discorso sulla memoria però erano indirizzate al comprendere che tipo di rapporto vi fosse, specificatamente, tra gli oggetti della fondazione Ligabue e lo stesso presidente. La volontà di continuare la missione per la divulgazione di "cultura" del padre è vivida: il nome ne è un esempio, ma anche la trasversalità dei temi trattati nei magazines, vero e proprio biglietto da visita della fondazione, indicano il desiderio di ricordare positivamente, quindi di tracciare continuità. Ero però desideroso anche di capire quanto questa memoria, intesa più come eredità, determinasse la percezione ultima di ogni elemento materiale significativo (nella quotidianità) da parte del presidente. Visto che anche un oggetto incorpora forze e tensioni, il ricordo e "l'ombra" di Giancarlo Ligabue, il padre di Inti Ligabue, sono tanto inscindibili dagli oggetti che arredano gli spazi in cui egli non c'è

più? Che cosa *vede* il presidente quando li guarda? È doveroso dire che, anche in sede d'intervista, non è mai stato affrontato un discorso di questo tipo circa un oggetto specifico; perciò, non ci sono stati riferimenti diretti a un pezzo piuttosto che ad un altro. Le considerazioni fatte dal dott. Ligabue sono state generali, ma comunque correlate a questo tema, che si ricorda essere il rapporto (per lui) tra oggetto e memoria: è emerso che sì, il passato affettivo è parte di un processo di elaborazione cognitiva circa gli oggetti che possiede. Ricordi di viaggio, la figura del padre, affetto: questo è ciò che gli oggetti rappresentano, in un meccanismo in cui la percezione dell'oggetto è predeterminata, e l'agentività di quest'ultimo, scarica. Ma gli oggetti della fondazione sono anche delle "prospettive", sono il punto di partenza per aprire dei dialoghi, tradurli in mostre: questo è ciò che gli oggetti *ispirano*, e in questa situazione l'agency dell'oggetto è presente, per via dell'indeterminatezza a cui conduce questa relazione tra il soggetto/dott. Ligabue e l'oggetto. Questi oggetti sono quindi anche "futuro", soprattutto identitario: sia per il dott. Ligabue, che può partire da essi per rafforzare la sua posizione personale, ma anche per la fondazione stessa, viste le prospettive creative in cui può presentarli, o le strade che può fargli prendere.

CAPITOLO TRE

IL PROGETTO *POWER & PRESTIGE*

Questo capitolo si sviluppa attorno alla mostra *Power & Prestige*, promossa dalla Fondazione Ligabue a Venezia, a Palazzo Franchetti, dal 15 ottobre 2022 al 13 marzo 2022. Ho partecipato alla mostra come visitatore diverse volte, la prima in occasione della *première* a cui sono stato gentilmente invitato da Fondazione, per intercessione di Gianluca. Dei due esempi etnografici che ho portato nell'elaborato, questa mostra non ha fatto parte direttamente della mia attività di campo: tuttavia, ho avuto modo di trattarla in maniera estensiva e di confrontarmi direttamente con Fondazione circa il suo svolgimento, in tutte le sue parti. Ho intervistato i miei interlocutori sulle sensazioni avute durante le visite, e ho provato a far riflettere Silvia, Elisa e Cecilia sugli aspetti anche tecnici della mostra, sul senso delle disposizioni degli oggetti, la luce e la gestione degli spazi. Sono emerse opinioni diverse, come ad esempio la sensazione, da parte di Silvia, di una fruizione diversa della mostra, da parte dei visitatori, a seconda dell'età. Ho poi scelto di includere questa mostra dentro all'elaborato perché ho ritenuto potesse essere pertinente ai discorsi che intendevo proporre, e a mio avviso un buon esempio di rielaborazione, in mostra, di oggetti etnografici sensibili, cioè non semplici artefatti passivi ma vivi nella loro materialità. Dal momento che si trattava di una mostra etnografica e che il mio elaborato verte, tra gli altri argomenti, anche sull'assimilazione "Occidentale" della cultura materiale indigena, ho colto l'occasione per associare le due cose e chiarire sia a livello generale, nel capitolo precedente, come e in che maniera ciò sia avvenuto; qui, parlando della mostra in questione, vorrei esplicitare come la fondazione si sia posta, dal punto di vista teorico, verso certe ipostatizzazioni della cultura indigena (in questo caso Oceanica). Ho già puntualizzato la pratica collezionistica del dott. Ligabue come esempio importante da una parte di costruzione dell'identità mediata con un oggetto "inerte", dall'altra come vettore di classificazione dell'oggetto etnografico in termini estetici e/o culturali: è emerso che l'acquisizione di un oggetto (già inserito in un mercato definito) può esser mossa da criteri squisitamente estetici, ma che non riducono il vero valore dell'oggetto come potenziale agente di costruzione identitaria. Nel caso di una mostra come *Power and Prestige* però, in cui gli oggetti hanno un passato coloniale e appartenenza culturale, il rapporto non è più a due, e la responsabilità da parte dell'ente curatore è molto più ampia: deve sia confrontarsi indirettamente alle società da cui i bastoni provengono, giustificando il fatto che ora siano qui e non più lì, sia proporre questi oggetti problematici (si vedrà successivamente perché) in modi che scardinino idee attorno ad essi e alle società

d'origine che si sono prolungate per lungo tempo. Se in ambito accademico le idee primitivistiche appaiono superate, in ambito pubblico non è detto lo siano: una mostra male organizzata che poggi solo sulla spettacolarità, piuttosto che solo sulla specificità etnografica, rischierebbe di fuorviare lo spettatore, proponendogli letture culturali inadatte o incomplete.

Il progetto, a cui si comincia a pensare nel 2018, presenta dei manufatti, mazze e bastoni appunto, che durante la Storia sono stati screditati, e divenuti oggetto di stereotipi infondati e irreali, come ad esempio il fatto che fossero armi di sanguinari cannibali. Racconta un tema mai toccato prima in una cornice, accademica e professionale, nuova nella storia della fondazione, dal momento che per la prima volta c'è la collaborazione diretta di una istituzione museale estera, ovvero il Musée Quai Branly di Parigi. Tra i prestatori figura anche la presenza straordinaria del British Museum con 25 pezzi prestati laddove, mi ha fatto notare Gianluca, il limite massimo per i prestiti del British è 12. La passione comune per i pezzi in mostra, per l'argomento in questione e l'area geografica in cui si situa sono stati il collante che ha legato l'avventura professionale del dottor Ligabue ad Alex Bernard, l'allora direttore del Quai Branly, nonché ovviamente la reciproca stima. Egli ha partecipato attivamente all'allestimento della mostra parigina, che è cominciata nel giugno 2022, affiancando direttamente il curatore: ebbe modo di vedere almeno 3000 oggetti d'arte, su cui la prima selezione contava 300 oggetti a fronte dei 90 selezionabili, per scelta, dal dott. Ligabue. Una delle premesse, tra le altre, che hanno mosso preliminarmente la mostra dal punto di vista teorico e concettuale era di mostrare come il bastone, *fuso* con la persona, racchiudesse una idea di prestigio e potere, coraggio e divino. *P&P* quindi ha fin dall'inizio l'obiettivo di raccontare non solo una storia *attraverso* i manufatti, ma anche i manufatti stessi, in bilico tra elementi significativi differenti (cultura, religione, potere, sociale). Il territorio preso in esame è l'Oceania, il continente più piccolo per terre emerse ma il più grande per estensione: le popolazioni che hanno sempre, storicamente, abitato queste isole frutto di conquiste interne, verranno conosciute dagli Europei solo nel XVI secolo. I territori, come la loro gente, saranno gli elementi poi mitizzati dalla cultura europea e prototipici del "paradiso in terra", o del "buon selvaggio". Come si è già evidenziato nel primo capitolo, i primi contatti con questa nuova terra e le popolazioni indigene erano di curiosità, ammirazione e fascino: i loro oggetti materiali rappresentavano *curiosities* che ci si divertiva a collezionare (Myers, 2008). La successiva fase coloniale invece avrà obiettivi ben diversi, di catalogazione scientifica/evoluzionista e redenzione dal paganesimo tramite la religione cristiana. Di fatto fu proprio la religione, più che il commercio o collezionismo, ad "uccidere" culturalmente questi oggetti: per quest'ultima erano semplicemente incompatibili col

nuovo credo, strumenti del diavolo da estirpare. Il collezionismo d'altro canto perdurò e, in un certo senso, mantenne viva sia la produzione di manufatti che la loro circolazione sia interna che "internazionale" (Hooper, 2022). Ma cosa rappresentavano i manufatti? Erano semplici armi? Le vaghe e inesatte ricostruzioni missionarie asserirebbero di sì: oggetti da barbari. Ma la ricchezza dei particolari, le fattezze esteticamente ricercate, l'estrema varietà delle forme, suggeriscono il contrario. L'interpretazione culturale di questi oggetti da parte di Fondazione e degli altri enti museali non è finale e la mostra è solo un tentativo di fornire un quadro quanto possibile esaustivo: ciò su cui il dott. Ligabue è d'accordo, ovviamente, è che siano oggetti d'arte. Simboli di autorità e di presenza, ma anche di legame tra spiriti, antenati e divinità: è questo il quadro analitico che il curatore ha scelto per collocare i club. In copertina del catalogo ne sono rappresentati 3: sono chiamati *U'hu*, dalle isole Marchesi: sono considerati i più realistici e complessi tra i bastoni del comando, e specificatamente quei 3 (che appartengono personalmente al dott. Ligabue, ad Alex Bernard e Stephen Hooper) racchiudono potere sessuale, visti i riferimenti fallici, e forme geometriche che abbozzano il volto (*Tiki*) che proteggono il possessore.

La mostra è stata divisa tra Parigi e Venezia attorno a temi anch'essi selezionati, a seconda di come si voleva presentare tali oggetti: nelle stanze dell'esposizione però la logica allestitiva non è stata monografica, non c'erano pezzi solo di un luogo o solo culturali. C'erano più aspetti che si volevano sottolineare e si è scelto di presentarli insieme: il compito dello spettatore era di selezionare il tema che secondo lui meglio si prestava per comprendere l'oggetto di fronte a lui. Pur non potendo prescindere da adeguate contestualizzazioni storiche e geografiche, il senso (ultimo?) di ogni bastone era rimesso al visitatore in termini comunicativi non tanto con la fondazione e i suoi strumenti, ma con il pezzo stesso in una dinamica relazionale. La scelta allestitiva si rimette anch'essa al desiderio di far dialogare gli stessi oggetti, sia per "aiutare" il visitatore a darsi delle risposte, sia per far emergere la continuità tra questi oggetti, indipendentemente dall'uso originario indigeno, e il mondo naturale: le forme richiamano code di pesce, teste zoomorfe, becchi, frutti tropicali; anche questo criterio, ascrivibile non ad una visione-del-mondo ma alla vita materiale *dentro* ad esso, è stato usato per organizzare le teche. La scelta di non procedere isola per isola nell'esposizione era dettata anche dalle connessioni tra i pezzi stessi quindi, che suggeriscono una continuità di fondo di forme estetiche ed esteriori anche tra luoghi geografici differenti. Nella prima sala dell'esposizione Veneziana, quella dedicata alle "sculture", è presente anche un pezzo della fondazione Ligabue (sono in tutto dieci), proveniente dall'Isola di Pasqua: un pezzo chiamato *Rapa* che ricorda una pagaia ma che in realtà assomiglia ad un volto; un altro oggetto, chiamato *katara*, dalle isole

Cook, è troppo sottile per essere un'arma: si sarebbe subito rotta in un ideale combattimento; perciò, la sua forma suggerisce altri usi rispetto a quelli bellici.

Gli oggetti non immediatamente ascrivibili ad armi poi avevano una distribuzione del peso inadeguata all'uso in guerra, erano scomodi: inoltre le superfici non hanno segni d'usura ma sembrano verniciate, vivono di una patina oliata presente da centinaia di anni. La patina era il frutto di uno speciale procedimento che rendeva uguale la superficie dell'oggetto alla pelle umana, o organica: in riferimento a quanto detto circa la personificazione dell'oggetto e la soggettività creata dalla relazione, la patina era di fatto la pelle dell'oggetto, adottata non tanto dalla cultura quanto dalla pratica incorporata dell'artigiano. La patina era creata tramite una amalgama di elementi sostanziali (Hutchinson, 1995) come sangue, terra e olio: il risultato della patina sull'oggetto lo rendeva lucido, grasso e vivo. Quanto affermato circa la patina è interessante, e riconducibile a quanto afferma Fontanille, in quanto espressione sia del tempo che passa, che del tempo che dura (Fontanille, 2002): esprime questi due aspetti del tempo, percepito in questo modo per via della permanenza di qualcosa di interno all'oggetto e senza il quale non vi sarebbe affatto patina ma solo distruzione e usura. La patina rappresenta quindi non solo la traccia di tutti gli eventi molteplici e ripetuti che gli oggetti hanno passato, ma anche la memoria collettiva e condivisa iscritta nella stessa materia, che caratterizza il costituirsi di una *interoggettività* intesa come "formazione reciproca". Anche se la patina è qualcosa di tangibile, non sento di escludere che questo termine possa estendersi anche all'aggiunta di materia "concettuale" sugli oggetti, da parte ad esempio della Fondazione oppure dei visitatori: una patina di significati. Il progetto di questi bastoni è inteso essere "nudo", visto che poi le lavorazioni sui club erano di fatto il loro vestito permanente.

Un manufatto particolare che può giustificare anche l'idea di commercio, scambio non solo interno ma anche con gli Europei, è raffigurato da un *Tomahawk* Samoano, che presenta inserti in madreperla e un elemento "esotico", cioè una lastra in ferro sull'estremità. Il ferro era esotico perché elemento barattato: ciò che rende possibile dire che questo pezzo fosse importante, addirittura prestigioso, sicuramente composto nella sua materialità da scambi, sono tre bottoni di camicia sull'estremità bassa del *club*. Un esempio tangibile quindi dell'apertura anche al commercio orientato alla mercificazione (Thomas, 1991). La mostra però, oltre a questo aspetto, ha inteso anche presentare la dimensione sacra di questi oggetti: se intesi come Dèi-bastone, il potere della divinità non è trasferita bensì è proprio il Dio, in una manifestazione materiale. Render manifesta tale presenza in una mostra ritengo sia impossibile a prescindere: dovrebbe presupporre da parte di tutti la capacità di accedere a un altro piano metafisico, per rendersi conto dell'effettiva presenza del Dio; ma un po' come

affermare che la “polvere è potere”, prendere sul serio il nativo passa anche nel credere che tale correlazione esista, e il bastone non sia solo un “simbolo di”. La varietà di forme quindi ascrivibile a queste presenze, e le interpretazioni circa gli usi dei bastoni, è un fattore fondamentale che permette di scardinare l’idea che fossero “solo una cosa”: solo armi, solo elementi culturali, solo parte di un’economia cosiddetta primitiva.

Il collezionismo è stato un elemento integrante, seppur velato, nella mostra *P&P*, dal momento che sia il dott. Ligabue che Alex Bernard hanno acquisito questi pezzi sotto tale veste. Il parametro che li ha mossi ad inserire i bastoni nella loro collezione è stato dettato sia dall’”ambiguità” di tali oggetti, che li rende affascinanti, che dalla varietà di forme e dimensioni estetiche degli stessi, che in linea teorica avvalorava la stessa idea di ambiguità e non permette, da subito, di farsi un’idea unitaria della funzione e simbologia dietro i bastoni. La pratica del collezionismo, da pratica personale, è quindi sfociata in una mostra, il cui obiettivo tra gli altri è stato quello di decontestualizzare, o ricontestualizzare, manufatti che sono stati per molto tempo lasciati negli archivi museali (quindi non esposti al pubblico), oppure esposti da una sola angolazione teorica. Uno degli esempi più lampanti è stato il caso del Pitt Rivers Museum, in cui venivano visti come trofei strappati ai cannibali. Dei 126 pezzi esposti è stato molto difficile dare una linea guida unica: il dott. Ligabue a riguardo ha affermato che durante la mostra, anche per motivi allestitivi, era comunque necessario fornire delle “coordinate di base”, e si è giunti a fornire otto possibili interpretazioni da suggerire. Ha però detto che, qualora si avesse avuto l’intenzione di organizzare una mostra in tutto e per tutto descrittiva, nell’insieme di tutti i *clubs* (intesi come la totalità dei bastoni del comando conosciuti e rintracciati) ce n’erano almeno dieci che si sottraevano a ogni possibile lettura. Perciò la mostra è stata organizzata in modo che il visitatore procedesse per gradi, di volta in volta aggiungendo una sezione della mostra (organizzata come si è detto anche per temi) al bagaglio di idee che si era fatto riguardo agli oggetti progressivamente. Un semplice invito, visto che anche la curatela ha ammesso un certo livello di oscurità semantica. Ciò che in ogni caso regge la mostra, in termini estetici, è la certezza da parte dei curatori che i *clubs* rappresentino un esempio concreto, se non l’esempio, di arte oceanica, e non un ammasso di oggetti provenienti da un’isola dimenticata: dei marcatori quindi delle caratteristiche intrinseche dell’arte oceanica in termini creativi, di varietà di forme. L’ultima vetrina della mostra si conclude con una serie di oggetti particolari e costituiti da materiali preziosi, come ad esempio la giada. Uno di questi oggetti, un *patu* ornato di denti di squalo, era stato portato da Cook durante il suo terzo viaggio dalle Hawaii, nel 1779. Il luogo e la data sono anche quelle in cui fu ucciso, non da uno di questi oggetti ma da un coltello europeo probabilmente scambiato in precedenza da un membro

dell'equipaggio: ancora una volta quindi la semantica di tali oggetti sfugge all'interpretazione violenta.

Fin dalle fasi embrionali della mostra, dai contatti presi dal dott. Ligabue con i successivi collaboratori, è apparso chiaro agli stessi curatori che questa esposizione non fosse solamente una mostra etnografica o artistica, bensì un vero e proprio progetto: un momento di ricerca quindi, uno spazio intellettuale da cui partire per studi futuri sull'argomento e, nel presente, un punto di svolta importante per via della materia accademica trattata. Nessuno studio precedente infatti aveva trattato i bastoni del comando così nel dettaglio: vi erano stati studi sulla loro diffusione in una particolare area, come le Fiji, studi storici di stampo evoluzionista come le rilevazioni di Pitt Rivers oppure erano stati menzionati nell'ambito di approfondimenti più ampi sulla religione e l'economia (Hooper, 2022). Nel progetto *P&P* ogni considerazione sui bastoni parte dalla consapevolezza di una errata lettura prima di tutto museale: se per oggetti etnografici di altre culture (soprattutto quella europea) l'attenzione degli storici dell'arte è stata alta, per i *clubs* bastava la dicitura "bastone-luogo" a definirne la storia, anche in sede museale. Questo però non faceva altro che screditare tali oggetti, non riconoscendo la diversità stilistica e facendo capire, erroneamente, che essi erano parte della storia di tutta l'Oceania, allo stesso modo. La sottrazione alla storia dell'oggetto etnografico è un tema già toccato nell'elaborato: anche questo ne è stato un esempio, e questo progetto mira ad un aumento di consapevolezza anche in sede locale, cioè nei territori da cui i bastoni del comando provengono.

Lo strumento primario per conoscere questi oggetti è la classificazione: quest'arma a doppio taglio però, permette di dare un'interpretazione più esatta possibile, ma la pretesa di scientismo può sostituire l'interpretazione stessa alla reale materialità. Se invece la si considera come un costrutto culturale, sarà possibile sottrarla a questo rischio di univocità. Lo svantaggio epistemologico però impedisce di rispondere (sarebbe accaduto comunque) alla domanda fondamentale di cosa sia un bastone del comando, cosa lo differisca da un remo o una zagaglia, e quando un bastone cessi di essere tale per diventare qualcos'altro. Come si è visto, l'interpretazione più gettonata è che essi siano armi: ma, ad esempio, esiste una grande differenza anche dentro questa semplicistica interpretazione, visto che esistono armi da scontro ravvicinato, da lancio, lunghe, corte ecc. l'equipaggiamento di un guerriero fijiano comprendeva abitualmente bastoni da lancio, come lo *iula*, e un bastone a due mani. Guerrieri *maori* invece disponevano anche di *patu*, non adatti al lancio: essi non erano ritenuti bastoni del comando, ma solo armi. Anche la denominazione è un fattore problematico: gli europei che giungevano dal Pacifico assegnavano ai *club* nomi a loro familiari, come "spuntone", "spada", di fatto riducendo la varietà. Alcuni visitatori europei, come

Cook, cercarono di apprendere il nome locale degli oggetti: il termine *patu*, ad esempio, che indica una clava a forma pressappoco di spatola, venne reso nei diari con il nome “pattoo-pattoo”, o varianti simili. È possibile che questa ripetizione fosse il tentativo dei locali di far apprendere la pronuncia corretta, dal momento che la ripetizione non fa parte della lingua maori (Hooper, 2022). Il dizionario maori “Williams” indica, per questo preciso oggetto, solo il termine *patu*: è noto ora che questa è solo un’ampia categoria che include sottotipi di bastoni con nomi diversi, come *kotiate* o *wahaika*. Le denominazioni variavano comunque a seconda delle regioni anche per oggetti dalle forme basiche simili, il che aggiunge complessità. La questione delle denominazioni, inoltre, si aggrava in difficoltà dal momento che molti bastoni avevano nomi propri: alcuni bastoni erano infatti considerati persone, agenti, in grado produrre effetti nel mondo, con una propria *agency*.

Il significato di tali oggetti non è, si è visto, nella violenza: tuttavia, non va trascurato il potere intimidatorio che i bastoni emanavano, e il fatto di esser stati strumenti di guerra materialmente, anche se non solo. Le testimonianze attendibili di violenza interna sono rare; provengono da resoconti basati su pregiudizi, e non su informazioni di prima mano. È certo invece l’uso di armi non ascrivibili completamente a bastoni, come corte zagaglie: Edward Robarts, autore di un vocabolario sulle Isole Marchesi, lo scrive nel suo diario, e lui partecipò in maniera attiva agli scontri locali nel periodo di permanenza. Questo fatto, quindi, corrobora l’affermazione che non fossero armi solamente, visto che altri oggetti più lunghi erano destinati ad azioni ritualizzate e non allo scontro. È comunque un aspetto questo, sempre legato alla geografia: altre testimonianze ugualmente affidabili asseriscono invece l’uso dei bastoni come armi, come quella, macabra, di William Mariner sui combattimenti a Tonga. È necessaria cautela nell’usare fonti europee per non dar credito a generalizzazioni fuorvianti: anche testimonianze oculari andrebbero lette criticamente, visto che c’era chi voleva diramare informazioni sensazionalistiche: è il caso del barone Von Hugel, grande collezionista di manufatti figiani e che arrivò nell’arcipelago la prima volta nel 1875. Il crescente collezionismo e fascinazione aveva colpito quasi tutto il governatorato inglese, al punto che i compiti “ufficiali” venivano quasi sostituiti dalle esibizioni d’oggetti: le informazioni che circolavano su di essi erano rese eccezionali, per gonfiare e dar ancora più credito a questi “tornei di valore” (Myers, 1990). Per quanto fossero raccapriccianti i racconti relativi agli scontri, non va dimenticato che essi sono letti con una prospettiva attuale: le persone erano avvezze a una violenza oggi impensabile; ardimento e onore erano virtù consideratissime, che spesso costavano la vita (Hooper, 2022). Un altro aspetto che Hooper, il curatore principale della mostra, ha sottolineato è la bassa mortalità ascritta a scontri armati rispetto alla ben più alta e grave mortalità per le

malattie infettive, veneree, portate dagli europei. Tra il 1874 e 75, solo nelle Fiji, il morbillo decimò il 25% della popolazione, ovvero più di 30000 persone.

È già stato menzionato che i bastoni del comando sono giaciuti per anni dimenticati e accatastati nei magazzini di musei molto importanti, sia Europei che nei centri metropolitani del Pacifico. I discendenti di chi li fabbricava ne hanno conservati pochissimi: alcuni sono considerati cimeli di famiglia mentre altri vengono usati talvolta come elementi folkloristici in parate o cerimonie. Si è già parlato nell'elaborato del flusso di tali oggetti in Occidente: quando la *Resolution* arrivò a Tongatapu nel 1773, gli isolani furono contenti di disfarsi dei loro manufatti, per scambiarli con oggetti in ferro, reti metalliche e altri prodotti. La disponibilità degli indigeni, e l'immensa varietà di club descritta, era una combinazione così forte che Cook impose un embargo al suo equipaggio, temendo che tutte le provviste del viaggio fossero scambiate in cambio di "curiosità" (Hooper, 2022). In quasi tutti i resoconti si descrive lo scambio di bastoni del comando già al primo contatto, e altrettanto bene si puntualizza che quasi mai essi furono rubati: la maggioranza di questi presenti nei musei, compresi quelli esposti nella mostra *P&P* furono acquisiti al tempo entro condizioni definite accettabili. Oggi sarebbe considerato un pessimo affare scambiare un pezzo finemente intagliato con della "merce": ma tali transazioni vanno lette anche in base ai valori di allora; gli isolani potevano fabbricare più bastoni, mentre il solo modo per avere merce "esotica" era il baratto. Tali elementi entravano poi in un flusso che conferiva prestigio a chi li aveva (Munn, 1986). Un alleato importante per gli scambi fu il cristianesimo: le popolazioni neoconvertite furono ben felici di disfarsi delle tracce materiali di paganesimo, senza nessuno sforzo. Certo, letta a posteriori anche la conversione forzata fu un atto violento, indubbiamente: ma esclude quantomeno l'acquisizione di frodo o la violenza fisica, permettendo di collocare la storia di questi manufatti al di fuori di una cornice totalmente violenta, fatta di soprusi e inganno. Dalla letteratura emerge inoltre che gli isolani compivano scelte strategiche, per ottimizzare le situazioni secondo il loro punto di vista.

Ho già sottolineato lo spirito che muoveva il collezionismo dalle esplorazioni del XVIII sec fino al '900: proprio nel XX sec la tradizione artistica dell'Oceania cominciò a essere ampiamente riconosciuta. L'attenzione prima si concentrò sulla scultura figurativa, per poi allargarsi ad altri manufatti, fino ai bastoni. Il fatto che la mostra *P&P* sia stata per molti versi unica nel suo genere, è dovuto anche alla mancanza, nel tempo, di inclusione dei bastoni nei percorsi museali per via delle interpretazioni errate che se ne dava, non riuscendo a individuare tutte le loro sfaccettature. Ecco perché questa mostra ha inteso procedere con un allestimento parzialmente "interpretativo": l'attenzione vuole essere spostata anche sull'estetica, sulla grande varietà di forme dei

bastoni letti come magnifici e creativi esiti scultorei, cercando di aprire un dialogo tra essi e il visitatore che sia il più possibile scevro dalla storia, esatta o fuorviante che sia. il significato ultimo dei bastoni del comando è rimesso al dialogo tra soggetto e oggetto: o meglio, tra due soggetti di pari livello.

Mi sembra sia chiara, a mio avviso, la pregnanza di questioni antropologiche relative ai bastoni del comando: esse riguardano sia le vicende storiche legate ai contatti con gli europei, che quelle interne relative al valore strumentale e contingente negli affari sociali, economici e rituali. I bastoni del comando ben si prestano a letture sia emergenti dall'antropologia critica degli anni '70 e '80, che a quelle successive legate alla svolta ontologica e ai *material culture studies*: non può esser negato il loro essere "agenti", persone, elementi non umani che hanno esercitato, e continuano a farlo, influenza e capacità di perturbare l'ambiente in cui si trovano. Estraniati dal loro contesto originario, l'*agency* (intesa come caratteristica di una interazione e mediazione) ritengo sia preservata, e si sviluppi in due direzioni: in quella della mostra, in cui vi si deve scendere a patti, e viene esercitata sugli addetti ai lavori e il pubblico; poi, in una direzione più personale, che coinvolge valori personali.

DECOLONIZZAZIONE, DECOLONIALITA'

La mostra appena trattata in questo elaborato, oltre alle considerazioni che mi è stato possibile fare circa la metodologia espositiva e la dimostrazione d'infondatezza di un preconcetto, permette di ampliare il discorso teorico e farlo sfociare su un tema, a dire il vero non affrontato dalla stessa mostra, che è quello della decolonizzazione. I bastoni del comando, come la maggioranza degli oggetti etnografici presenti nei musei europei e americani, proviene da spoliazioni vecchie di secoli: manufatti indigeni come i seguenti sono da tempo istituzionalizzati, regolamentati e inseriti in dinamiche complesse come il mercato dell'arte, o quello mosso dalle istituzioni museali. Questa loro "nuova contemporaneità" rischia di adombrare sia il loro passato storico culturale, sia la contemporaneità degli stessi oggetti vissuta non dal pubblico dei musei, bensì dalle popolazioni indigene da cui gli stessi oggetti provengono. Per quanto riguarda la mostra *Power & Prestige*, non la sto accusando di alcunché, se non nella mancanza all'interno della sua struttura di riferimenti su queste tematiche: sui bastoni del comando essa ha detto molto, ma nulla sul loro significato culturale attuale. Le informazioni acquisite durante l'attività di campo in merito alla mostra non hanno mai affrontato queste tematiche, né le mie interlocutrici hanno dimostrato una preparazione tecnica riguardo a ciò: c'è stata ovviamente la consapevolezza della provenienza dei bastoni del comando, ma non un'inclusione attiva di contro-narrazioni. Questa mancanza giustifica il fatto che nemmeno io sia al corrente dell'attuale contemporaneità di questi oggetti, se siano stati o meno oggetto di rivendicazioni: d'altra parte però, l'elaborato non ha loro nello specifico come argomento principale, quindi ho ritenuto fosse sufficiente solo una disamina teorica generale sul concetto di decolonizzazione; in più, ritengo sia doveroso in questo elaborato toccare certe tematiche, per via di quanto trattato nel precedente capitolo. Fondazione Ligabue non mi è parsa essere molto sensibile a quest'ultime, preferendo diffondere con i suoi mezzi un'idea generale di "conoscenza": l'amore per la conoscenza e la cultura però, anche se aspirazioni che personalmente ritengo essere nobili non possono esimersi, a mio parere, dal fare i conti con la sofferenza che pur tocca alcune aree di questa "cultura". nel caso di mostre museali di carattere etnografico, l'approfondimento di queste contro-narrazioni deve esser presente, o quantomeno affrontato.

Fino adesso ho affrontato la mostra museale in termini *relazionali*: ho rivolto l'attenzione ai modi che alcune teorie antropologiche interpretano il termine "relazione", e nel capitolo seguente fornirò degli esempi che concretamente pensano e sviluppano il percorso allestitivo come "intreccio di relazioni". Il conferimento di *agency* ad un oggetto etnografico da parte del tipo di relazione sociale però, si situa entro un discorso differente dalla constatazione, evidente, che il museo sia e resti un

luogo dove sono accumulati, ordinatamente o meno, degli oggetti. Nel caso dei musei etnografici i manufatti indigeni hanno abbandonato da tempo la loro funzione originaria, in quanto protagonisti di un processo di patrimonializzazione e istituzionalizzazione. In nazioni con un passato coloniale, come la Francia ad esempio, questo è abbastanza paradossale: l'affermazione di una identità nazionale, di una coesione culturale, avviene attraverso la celebrazione della stessa alterità che è stata annichilita dal colonialismo. In questo modo, il museo-contenitore dove sono presenti i frutti di queste spoliazioni funge da specchio, da strumento identificativo (Grechi, 2021). Aiuta inoltre quei processi che rafforzano l'idea di comunità nazionale e identitaria: un'idea deformata dalla consuetudine, ma cieca di fronte alla semplice constatazione che ci si sta formando *attraverso* l'Altro. In quest'ottica è possibile effettuare l'analogia che collega il museo ad un corpo, ad un soggetto che ha incorporato l'accumulazione e l'ha ereditata a parametro cardine, come del resto fa il capitalismo. Il museo etnografico è stato costruito sul passato coloniale e sui suoi "frutti": decostruirlo quindi, significa in prima istanza decolonizzarlo.

Parlare di decolonizzazione sarebbe inutile, ovviamente, se non vi fosse stato il periodo coloniale: questo periodo storico però, non sarebbe un effetto della modernità, per quanto ne rappresenti il lato più oscuro; bensì, sarebbe un elemento costitutivo della modernità stessa (Mignolo, 2018). Il periodo coloniale è identificabile storicamente, è geograficamente mappabile: la *colonialità* come stato sociale invece emerge dal suo attivo ribellarsi a quello stato. Di conseguenza, la possibilità di comprendere il "coloniale" è direttamente collegata alla prassi de-coloniale, intesa come pensiero critico e resistenza attiva, perché in essa sono riflesse le tragiche implicazioni del colonialismo. La de-colonialità denota un sistema di pensiero e di pratiche che comincia storicamente con il colonialismo ma che implica, nel presente, il riconoscimento di strutture asimmetriche e gerarchiche, che continuano ad essere dominanti e che "naturalizzano" la nostra esperienza di vita. Disuguaglianze di genere e di classe nella distribuzione delle risorse rappresenterebbero effetti a lungo termine della "razionalità occidentale" applicata nelle colonie: anche se storicamente esse non esistono più, certi parametri organizzatori come la categorizzazione dell'altro e i nazionalismi continuano a persistere. La motivazione di questa persistenza è leggibile nel fatto che non solo per i colonizzati, ma anche per i colonizzatori, quell'esperienza è stata segnante, e i paesi coinvolti sembrano aver rimosso dalla loro memoria tale passato, in una sorta di "oblio selettivo". Il colonialismo quindi non solo come atto di conquista, ma anche come processo transnazionale (Hall, 1997) che ha un peso, per i colonizzatori, non ancora elaborato a dovere.

Per sopperire a ciò sono necessarie delle resistenze, o *re-esistenze* (Walsh, 2018): questi comportamenti sono raggruppabili in “prassi”, ovvero una serie di pratiche *bottom up* intellettualmente unite, dinamiche e che non rappresentano un punto d’arrivo ideologico, ma riguardano una certa riflessività costruttiva.

Anche antropologia ed etnografia sono rimaste invischiate in questo affare coloniale, contribuendo attivamente a perpetrarlo. Si rende necessario superare certe etichette, e forse le stesse parole “etnografia” e “museo etnografico” risultano desuete: la scrittura dell’altro coincide con la rappresentazione, e il museo si limiterebbe a contenere le ipostatizzazioni delle stesse; decolonizzare la prassi museale significa in prima istanza, per il museo, aprirsi non solo alla restituzioni degli oggetti etnografici alle culture d’appartenenza, ma anche confrontarsi con punti di vista diversi e che possono mettere in discussione la stessa autorità “scientifica” del museo. Un esempio di velata colonialità è rappresentato dalla retorica della *migrazione*: grandi istituzioni museali come il Louvre o il Quai Branly parlano di migrazione degli oggetti etnografici da un continente all’altro per sottintendere un’apertura al mondo globalizzato e interconnesso, ma di fatto quello che fanno è allargare la complessità che ruota attorno a questi reperti etnografici, distanziandoli sempre di più dalle voci della decolonizzazione, che ovviamente rimangono escluse. Questo perché viene esclusa la parte storica relativa alle appropriazioni: così facendo, tutto appare innocente, innovativo, ma irrimediabilmente parziale. L’esperienza coloniale coincide anche con un annullamento dell’identità: tramite la spoliazione, e la costruzione a tavolino di una geografia coloniale “razionale” fatta di linee geometriche, si è proceduti verso la cancellazione di quanto vi era di precedente, al fine di far identificare anche i territori colonizzati con la “Terra Madre”. Gli oggetti etnografici nei musei contemporanei sono le testimonianze di una identità precoloniale, ma rappresentano anche la memoria culturale dei discendenti di quelle culture: com’è possibile però che vi sia identificazione, che si trovino tracce di memoria, tra un immigrato francese afrodiscendenti di terza generazione, ad esempio, e un manufatto *yoruba*? Soprattutto se tale reperto è esposto in maniera eurocentrica, rappresentazionale? Una prima risposta sta nell’abilità del museo di creare partecipazione, affinché sia possibile re-immaginare il proprio contesto di appartenenza. Laddove tale procedimento avvenga, il risultato principale per quanto concerne l’oggetto etnografico è che la sua presenza in un museo europeo venga interpretata in primo luogo come una ferita, una beffa; le sue qualità estetiche o quanto scritto nel cartellino passano in secondo piano. Ma come ho affermato prima, *colonialità* e *de-colonialità* sono l’una figlia dell’altra, e viceversa: pretendere una “guerra aperta” contro l’istituzione museale in sé, non ritengo sia la soluzione: piuttosto, il museo dovrebbe diventare luogo di riflessività e “cura” per

quelle ferite coloniali, e ciò può avvenire rivalutando le nostre categorie epistemologiche, in *primis* la relazione tra potere e identità. Se la rappresentazione è una forma di potere, indirettamente l'osservazione passiva di oggetti in un ambiente istituzionalizzato e "libero" continua a riproporre la dicotomia "noi-loro", che afferma la nostra identità per differenza. Per quanto però il museo sembri chiuso, le pratiche di decolonizzazione rivelano comunque uno spazio di manovra per contro-enunciazioni di carattere politico.

Tutte queste considerazioni appartengono, in antropologia, a quanto viene definito post colonialismo: il tema è vastissimo e non intendo approfondirlo qui; piuttosto, vorrei soffermarmi su cosa significhi quel "post", che inquadrerebbe dal punto di vista temporale una svolta, un passare oltre a qualcosa che è terminato. Ma la decolonizzazione, che ricordo essere una prassi e un'attitudine dinamica, dimostra con la sua insorgenza che, come detto, alcuni meccanismi del colonialismo continuano ad esserci: nel caso degli oggetti etnografici, laddove siano solo "consumati", persiste la narrazione unilaterale fine a sé stessa. Entro queste contro-narrazioni pervase di riflessività invece, ritengo sia possibile intravedere quel tipo di relazione sociale contrassegnata dall'abduzione di *agency*, proprio perché l'oggetto etnografico mantiene un residuo della sua potenza, traducibile nella messa in discussione delle proprie certezze, nella perturbazione. È proprio questa metafora della rottura metaforica delle proprie "verità" che contrassegna la decolonizzazione delle pratiche museali: infatti, quando si insinua il dubbio (elemento positivo), segue il disordine, il riassetto d'idee. Il disordine è assenza di regole, e l'ideologia coloniale ha sempre ostracizzato, soprattutto dal punto di vista geografico, il "disordine", a causa della difficoltà di mapparlo. Le fotografie aeree raccolte nel volume *L'afrique Phantome*, resoconto etnografico della spedizione Dakar Gibuti, testimoniano questa volontà ordinatrice. Disordinare il museo quindi, rompere la sua razionalità, è a tutti gli effetti una pratica di decolonizzazione: lo si fa giocando sul potenziale estetico degli oggetti, sottraendoli dalla semplice logica conservativa (Grechi, 2021).

COSA SIGNIFICA COLLEZIONARE IL SACRO? RAPPORTO TRA OGGETTI ETNOGRAFICI E SACRALITÀ

Durante la mia attività di campo è emerso il fatto che vi sia una credenza, da parte del presidente della fondazione, riguardo l'efficacia, la potenza degli oggetti entro le loro culture d'appartenenza. È una credenza che va oltre la semplice suggestione o fascinazione, ma denota la presa di coscienza del potere di questi oggetti che, in sede valutativa/espositiva, trascende il semplice valore di mercato o l'apprezzamento degli stessi oggetti solo in termini economico-speculativi.

Il credere all'oggetto, non primariamente ma "secondariamente", è un'attività che sussiste per via del fatto che lo stesso oggetto è simbolo di qualcosa: la materialità è un segno che si rivolge a qualcos'altro, nel caso dell'oggetto sacro a uno stato d'animo interno, che evoca atteggiamenti mentali e corporei. Si possono tradurre, sempre in via secondaria rispetto al credere, in consapevolezza e reverenza: è poi possibile, ma questo non ho avuto modo di appurarlo, che possa sussistere una corrispondenza tra grado di sacralità rituale dell'oggetto collezionato e atteggiamento di massima reverenza (lo stato d'animo interno) nei suoi riguardi da parte del soggetto. Azzardare tale parallelismo sarebbe errato da parte mia, non avendo nessuna prova: è d'altra parte abbastanza vero che per l'oggetto sacro, in cui la sua materialità è anche la sua concretezza, il collezionista deve sottostare a un certo tipo di comportamento, che rispetti l'autorità dell'oggetto e renda possibile la sua comprensione. Se il credente accetta l'oggetto sacro come pietra angolare del suo culto, il collezionista-fruitore non arriverà a tanto, ma comunque adotterà un codice di condotta consono e traducibile appunto in reverenza, profondo rispetto. Ritengo che tale disposizione mentale da parte del collezionista d'oggetti etnografici (di natura rituale, in questo caso) possa essere influenzata dall'esperienza del *numinoso*, definibile come la fascinazione del totalmente altro (Fabietti, 2015). L'autore riprende questa espressione da Rudolph Otto, e la utilizza per descrivere quella sensazione, ineffabile, di essere di fronte a qualcosa di trascendente rispetto all'oggetto, di misterioso e potente: il numinoso è la particolarità percepita nei riguardi dell'oggetto, è credere a qualcosa *nel* qualcosa. L'esperienza del *numinoso*, a mio avviso, potrebbe essere traslata dal sacro ad altri campi della cultura materiale, perché ritengo sia una chiave di lettura che riesce ad andare oltre la rappresentazione (mentale e non) di altre culture, esprimibile anche con il possesso di oggetti. Ma questa è un'opinione personale: ciò che invece ritengo condivisibile è che, pur a diversi gradi di scala, il collezionista, nei confronti di oggetti rituali, debba effettuare (quasi) lo stesso tipo di proiezione del proprio sé che fa il credente vero e proprio. Così facendo, avvalorerà la propria pratica (collezionistica), che sarà avulsa da considerazioni semplicistiche, e sarà in grado di cogliere quel

“qualcosa”. La materia è persistente: il *numinoso* ritengo possa essere letto come la residualità di una sacralità precedente, in cui il collezionista-fruitor deve proiettarsi per poterla cogliere. Il potere dell’oggetto di trasmettere l’idea di qualcos’altro, verso colui che non ha gli strumenti culturali per comprenderne la totalità semantica, rinvia dunque alla complicità dello spettatore: il mostrare, da parte dell’oggetto, qualcosa al di là, consente a esso di riempire quel vuoto, cioè di riferire ogni figura alla realtà immaginaria “voluta” dall’artista (Gombrich, 2002).

Finora ho parlato del sacro in maniera denotativa, cercando di indagare le implicazioni sensibili che vengono riscontrate qualora un oggetto ascrivibile a questa categoria, del sacro appunto, entri in una collezione privata, o venga esposto. Ho fatto riferimento al termine *numinoso* per giustificare una certa forma di fascinazione, e di atteggiamenti, quasi coercitiva, laddove persista la credenza in un tale oggetto, che funge da principio ordinatore della propria moralità, nel caso di un credente di fede cristiana ad esempio. Queste considerazioni però, escludono la cultura da cui un certo oggetto etnografico proviene: infatti, cominciano e terminano con l’individuo che vede, che subisce, che rielabora un’immagine; ogni altro aspetto che non sia legato alla relazione instauratasi tra i due soggetti, sembra rimaner fuori. È d’altra parte un effetto della ricollocazione geografica dell’artefatto quella di “creare” nuovi fruitori, con il rischio (la cui soluzione è rimessa a chi riceve l’oggetto) che i precedenti vengano esclusi. Nel caso della materia sacra però, vi è una ulteriore complicazione, ancora più difficile (e forse impossibile) da arginare: la grande difficoltà per riprodurre, da parte di un museo, ma anche per capire semplicemente, le condizioni che rendono un determinato oggetto etnografico sacro dal punto di vista indigeno. Questo problema di fondo è parzialmente risolvibile, in due modi: la prima è di adottare la prospettiva rappresentazionale, con tutte le implicazioni antropologiche del caso; la seconda è di non adottarla, aprendosi a soluzioni creative per imitare un certo tipo di esperienza del sacro. Ma ciò che resta irrisolvibile, e non riproducibile, è la natura profonda della sacralità dal punto di vista “non occidentale”, che ha la sua base nel “soggetto sociale” e nella sovra individualità. Ho già menzionato in questo elaborato la spedizione Dakar Gibuti, di cui Michel Leiris ha fornito ampi dettagli: in questa occasione sono stati approfonditi numerosissimi aspetti del culto *zàr* etiope, primo fra tutti la reazione tra sacralità e memoria. Ogni elemento del culto, dalla possessione rituale agli oggetti impiegati, rimanda all’esperienza di dominio coloniale: la possessione, lungi dall’essere una condizione di malattia, rappresenta il rovesciamento (Beneduce, 2002) di un ordine imposto e una finestra di comunicazione, un *discorso sociale*. Capita che alcuni oggetti etnografici come statuette intagliate rappresentino persone europee, come i comandanti degli eserciti coloniali ma con attributi vistosamente grandi: essi non sono solo scherno, ma

parte di un rituale che vede nell'esagerazione, e nella caricatura, la rappresentazione fondamentale delle relazioni di potere, e di disagio. Nella mimesi, quindi, sussiste un metodo per riprodurre l'alterità e *incorporarla*: la storia coloniale non è solo l'effetto di strategie, ma forza generatrice di uomini e di memoria, inscritta nelle produzioni materiali legate a questi culti. Questa mimesi, che accetta sia il culto di dèi stranieri nel proprio, è legata all'idea che la religione, in questo caso africana, emerga dalla quotidianità: non è una religione rivelata, bensì uno strumento rielaborare la memoria sociale di un gruppo. Su queste basi poggiano le rivendicazioni delle popolazioni indigene: sul fatto che certi oggetti incorporino anche forme di terapia, come quando si indossa una maschera che fu dell'antenato: in questo caso, esso viene riportato alla memoria. La memoria stessa quindi, è il significato ultimo di questa sacralità: la decolonizzazione, intendibile anche come "maniera di ricordare" attiva, è un elemento che non può essere disgiunto, nella contemporaneità, per tentare di comprendere certe manifestazioni materiali del sacro.

CAPITOLO 4

LO SPAZIO ESPOSITIVO COME SPAZIO DI DIALOGO

Come per la storia degli oggetti etnografici e della loro percezione da parte del mondo cosiddetto occidentale, la loro esposizione nei musei e nelle mostre ha attraversato varie fasi: nel primo capitolo ho cercato di fornirne una panoramica che intrecciasse l'oggetto etnografico stesso alla sua esposizione, facendo emergere la continuità mentale che collegava gli intenti di raccolta e successivamente di presentazione al pubblico: oggetti ritenuti curiosità erano esposti per meravigliare; nella fase successiva ed evolucionistica, l'esposizione sanciva la presa di coscienza collettiva di stadi più o meno progrediti della medesima condizione umana. Quando l'oggetto etnografico è stato celebrato dall'arte nei primi del 1900, ecco che collezionismo e diretta ispirazione diventavano ammirazione verso una cultura mitizzata e inverosimile. In questo paragrafo vorrei soffermarmi sulla fase potremmo dire contemporanea della musealità: non solo etnografica ma, più in generale, quella che ha come principio e "problema" l'esposizione stessa dei propri contenuti e le modalità di assimilazione da parte del pubblico. Per quest'ultimo punto la prospettiva teorica a cui mi rifaccio qui, e con cui ho cercato di "vedere" i momenti nel campo ascrivibili a ciò, è quella rimandante all'importanza della relazione e al superamento del principio rappresentazionale; per quanto concerne invece l'antropologia e la musealità, la sfida principale consiste nello scendere a patti con una indigenità autodeterminata e volenterosa di affermazione, anche avanzando pretese sugli oggetti espropriati in epoca coloniale. Inoltre questi oggetti ormai transnazionali fungono, in un mondo globalizzato, da ponti culturali che ben si addicono alla delocalizzazione di grandi enti museali, si pensi al Louvre, in territori esterni (nel caso del Louvre, gli Emirati Arabi), il cui fine ultimo è di proporre e appoggiare un'idea di *connessione* (Amselle, 2001). Per approfondire questo cambio di rotta nell'antropologia che si occupa di musealità, il parametro da cui desidero partire è il mantenimento di un potere spirituale, talvolta coercitivo, che viene mantenuto dall'oggetto anche se spostato di sede e con cui la sede stessa deve patteggiare. Questo è evidente negli oggetti religiosi, in cui la loro esposizione richiama comportamenti da parte del pubblico ascrivibili a quelli in un tempio (Wang, Gamberi, 2022). Il caso etnografico in questione riguarda il museo Fo Guang Shan Buddha a Taiwan: la constatazione delle due ricercatrici poggia sul fatto che la religione non possa essere ridotta a pratiche spirituali o sociali, ma poggia anche e soprattutto sulla cultura materiale. Ricollocare il punto di partenza dal significato simbolico della pratica all'oggetto permette di mettere più in rilievo il momento esperienziale/individuale di contatto col sacro. Il compito dell'ente museale è di

sviluppare questo particolare tipo di rapporto fornendo un adeguato *regime visuale* (Meyer, 2010) che asseconi la “convinzione” di trovarsi in un luogo di culto piuttosto che in un museo: questo può avvenire solo assecondando e riproducendo i valori del gruppo (i visitatori di religione buddhista), rendendo d'altronde meno teso il campo di forza, che è lo stesso museo se lo si intende come formato da rapporti di potere. Il caso etnografico preso in esame ora è interessante anche perché puntualizza la presenza di uno spazio liminale presso il FGS-BM, ovverosia il punto d'incontro (*lijing dating*): un luogo di soglia che coincide con l'inizio del percorso spirituale e trasformativo ma al tempo stesso non ne è compreso, e il cui senso risiede nell'ideologico cammino dalla mondanità al mondo del Buddha. Il percorso museale, quello che abbiamo detto coincidere con l'evoluzione spirituale della persona, è contrassegnato dalla volontà da parte del museo di modellare la visita come un'esperienza incorporata, immersiva e pratica: in tale ottica viene a costituirsi una relazione tra due entità che si costituiscono vicendevolmente (persona e oggetto) piuttosto che il riconoscimento del simbolico e del religioso su di una materia inerte. Queste pratiche incorporate, come ad esempio gli esercizi di calligrafia o le offerte rituali, sono mediate dagli stessi collaboratori del museo e si costituiscono quindi non come una scelta del visitatore, bensì come una parte obbligatoria della visita.

Il museo non è solamente una zona di contatto o di relazione, ma come detto prima anche un campo di forza in cui agiscono materialmente due personalità, il visitatore e il museo. Il compito di quest'ultimo, oltre che di amministrare e gestire il patrimonio di opere, nei riguardi del visitatore è di giustificare l'ingresso di quest'ultimo all'interno di esso (Lindauer, 2005): per farsi un'idea di come offrire al visitatore un'esperienza soddisfacente esso si avvale di studi statistici che possano individuare il visitatore tipo, o il visitatore ideale, cioè quello a suo agio con tutte le scelte espositive, politiche e ideologiche sottostanti gli oggetti presentati. Lindauer individua una terza figura, quella del visitatore critico, ovvero colui che problematizza la presenza e la mancanza di “qualcosa” nell'esposizione/esibizione, che si interroga ad sul senso del titolo di una precisa esposizione, su che idea esso voglia veicolare, ecc. A prescindere da chi visiti e secondo quale logica sia strutturato il “visitabile”, sono dell'idea che ci debba essere collaborazione tra museo e visitatore in termini creativi: l'uno trovando nuove soluzioni espositive che soppiantino il rigido e classico schema rappresentazionale, l'altro interrogandosi criticamente su cosa vede e soprattutto su cosa potrebbe essere visto. Un esempio di tale collaborazione fu il museo Luigi Pigorini di Roma, ora Museo delle Civiltà, e il suo collocarsi in maniera innovativa e costruttiva nei confronti della denuncia, posta in essere dal ministero per i Beni e le Attività Culturali nel 2001, di assente o inadeguata conformazione agli standard museali

europei. I servizi educativi di questo museo, a discapito della denuncia, erano orientati a servizi educativi che appoggiassero l'esigenza antropologica di comprensione dell'alterità, oltre che alla relativizzazione delle nostre categorie comprensive e, potremmo ora dire, ontologiche. Sono state pertanto promosse tra anni '90 e 2000 attività di laboratorio che includessero attivamente i visitatori, ritenendoli "una comunità di riferimento da coinvolgere in pratiche di osservazione partecipata e intensiva delle raccolte, in modo da stimolare la riappropriazione del museo e dei suoi contenuti culturali" (Lattanzi, 2021). Assicurare al pubblico una parte della produzione significativa del museo, contemporanea all'allestimento e non posteriore, significa da una parte aver avvicinato i due poli (visitatore e museo), dall'altra aver ovviato al carattere sovralocale degli oggetti esposti e alla conseguente distanza interposta tra le parti: una distanza geografica ma anche culturale ed epistemologica. Questo tipo di barriere ritengo vengano superate da una visione del museo come luogo d'incontro su cui basare non solo la ricerca, ma anche l'esperienza di mostra: *esperienziando*, piuttosto che spiegando, si avrebbe la possibilità di valorizzare le connessioni tra l'individuo e le complesse dinamiche storiche che coinvolgono certi oggetti etnografici. Ritornare al terreno, per usare un'espressione di Remotti, sarebbe la soluzione per superare alcune dicotomie e scoprire il museo in termini di "arena culturale" (Hannerz, 1991): un territorio decentralizzato e interculturale dove il sapere emerge dal confronto. L'idea di museo si è trasformata quindi, anche grazie all'antropologia, in un concetto buono da pensare per proporre visioni alternative alla semplice patrimonializzazione e fissità che ne deriva: il suo ruolo pubblico, di costruzione identitaria, di cambiamento etico individuale e collettivo. È altresì chiaro che il museo non possa perdere la sua accezione fisica di "edificio contenente oggetti di diversa natura"; la vera sfida sta nel costruire immagini poliedriche, che non rendano le istituzioni museali dei luoghi di nicchia o delle cattedrali, ma luoghi dinamici. Dal momento che è un luogo che *produce* cultura sito in un mondo globalizzato, le risposte che ci si aspetta esso fornisca in termini documentali non possono essere rivolte solamente alla storia dei suoi oggetti, bensì alla contemporaneità e alle forme in cui si esprime nei diversi contesti ambientali, politici ed economici. Risulta quindi pertinente chiedersi quale senso acquisti il "passato" contenuto nei musei in relazione al presente storico: quest'ultimo non può essere disgiunto o nello sfondo, ma deve partecipare attivamente a creare un'immagine, nel visitatore, che derivi dalla fusione di questi aspetti, passato e presente; non a caso quindi grandi istituzioni museali come il Quai Branly o il Varldskulturmuset hanno riorganizzato le loro mostre permanenti, per rispondere al diffuso bisogno di riformare l'idea stessa di museo.

Nel proseguo del capitolo vorrei puntualizzare alcune questioni relative alla presentazione dell'oggetto etnografico dentro il museo inteso come spazio negoziato, per mettere in luce quanto effettivamente emerge da questa relazione, sia tra culture diverse ma connesse, che tra pubblico e oggetti etnografici. Vorrei quindi approfondire, in prima istanza, cosa significhi realmente rappresentare una cultura altra: entro un contesto di mostra consapevole, le sfide culturali, i rischi e le considerazioni devono essere preventivamente considerate. A seguito di ciò desidero introdurre parte della mia attività di campo, incentrata sulla mia attività di guardia sala presso la mostra *Futuro Remoto* a Palazzo Erizzo, sede di fondazione Ligabue. In questa parte del capitolo intendo dedicare attenzione non tanto alla componente etnografica del discorso-mostra, quanto alla mostra in quanto tale: essa è un luogo antropologicamente denso, che le varie committenze devono problematizzare, al fine di creare uno spazio che permetta il dialogo. Uno spazio creativo e di creazione di dialoghi.

Una cultura diversa non sottintende per forza un viaggio nell'esotismo, nemmeno quelle idee di distanza e di remoto: il presupposto che dovrebbe sottendere alla diversità culturale è che ognuno di noi, anche se appartenente alla medesima cultura italiana, europea o meno, è culturalmente diverso dall'altro. Questo per via dell'incorporazione, della capacità e possibilità del singolo di sottrarsi a certe dinamiche culturali per promuoverne altre con il suo agire. Gli interrogativi di fondo che mi hanno mosso a approfondire la mostra intesa come "spazio e luogo antropologico" sono quindi partiti da forme espositive di carattere etnografico, con tutte le implicazioni che ne derivano; ma successivamente, complice quanto ho visto sul campo, ho realizzato che gli stessi discorsi possono esulare dalla precedente categoria etnografica, proprio per via di quanto ho affermato prima circa la diversità culturale. E quindi, all'interno di una mostra che voce prevale? Quella dei curatori, quella dell'oggetto, o del pubblico? E com'è possibile integrare i tre elementi?

La mostra è uno spazio dinamico, organizzato grossomodo proprio attorno a questi tre soggetti: da qui scaturisce il *nuovo*, inteso come creazione artistica di una nuova ricettività nei confronti del mondo. Per raggiungere questo scopo, è inevitabile che l'attenzione sia rivolta più alle potenzialità creative del pubblico, che alla volontà di "dire qualcosa" sugli oggetti, per quanto puntuali e precise possano essere le informazioni fornite. Un pubblico più libero è anche meno intimorito: riesce a sottrarsi all'autorità del museo, intesa anche in senso letterale. È compito del museo, primariamente, quello di rendersi meno "ingombrante". In ogni caso però non può scomparire del tutto visto che, a monte, è lui che seleziona e presenta gli oggetti che finiranno in mostra: in senso lato, è il museo che attribuisce valore visivo alle opere, le rende qualcosa che noi possiamo guardare e in maniera sottile, le rende opere d'arte

per via dell'”effetto museo”. In questo contesto, quindi, pare chiaro che la mostra debba smetter di essere considerata come un'entità statica, e cominci a essere giocata dentro quel rapporto a tre evidenziato in precedenza: è altresì evidente però che il concetto stesso di mostra, anche staccato dalla tradizione storica, richiami l'idea dell'interpretazione, dell'oggetto e delle parvenze di significato che il visitatore può farsi. Ma l'interpretazione diverge a seconda dei 3 soggetti considerati: l'artista percepisce la sua cultura in modo molto più spontaneo, la cognizione non è accompagnata da alcuna consapevolezza razionale, è una predisposizione naturale alla conoscenza dell'oggetto (Baxandall, 1995). La curatela invece, anch'essa operatrice culturale, pensa l'oggetto secondo le sue virtù teleologiche, e lo presenta cercando di assecondare e valorizzare l'aspetto estetico e culturale. Il visitatore poi, è ovviamente il destinatario delle attenzioni della curatela, colui che è venuto per vedere e informarsi. Com'è possibile far convergere queste tre visioni distinte riguardo oggetto e mostra? Apparentemente è impossibile visto che, ad esempio, nella visione curatoriale della mostra ci sono interessi politici ed economici che non pertengono al visitatore e non lo riguardano: tutta la logistica antistante gli oggetti, i rapporti di potere che influenzano prestiti, ricavi di mostra, eccetera. Queste tre visioni si intersecano, possono diventare tanto uguali quanto diverse, proprio perchè le istanze che organizzano questi rapporti sono *interpretazioni* e non rappresentazioni di una cultura e di un oggetto. La mostra si rivela essere un luogo antropologico, attivo e sociale.

Il luogo antropologico è quello che non viene ridotto alla finitezza della rappresentazione (Augè, 2009): qualunque esso sia, esterno o interno alla cultura del ricercatore, si basa sulla premessa dell'impossibilità di *rappresentarlo*, nel senso di volergli dare una “illusione di totalità”. Come fa notare Baxandall nel medesimo testo citato prima, anche per il curatore di una mostra non è possibile fornire una rappresentazione totale, questo perché essa tralascia inevitabilmente la storia degli individui, più che la cultura d'appartenenza dell'oggetto. Ma soprattutto, quest'illusione della rappresentazione tralascia l'inaspettato, ovvero quello che emerge dal rapporto diretto, schietto e dialogico di due dei tre soggetti citati prima (curatore e visitatore). Questa evidenza, a mio parere, riflette le mancanze (e l'inadeguatezza metodologica) dell'approccio culturalista, nel trattare quantomeno oggetti d'arte etnografica, ma anche d'arte in senso classico: sostantivare una cultura significa negarne l'aspetto problematico, nonché la complessità di una trama sociale che non si lascia dedurre dal “testo” culturale confezionato (Augè, 2009). Anche per quanto concerne lo spazio espositivo, tale impostazione è limitante: difatti, a mio parere, nega le potenzialità dello spazio come veicolo creativo sia d'interpretazione, per il visitatore; che strumentale, pertinente alla “ricezione” degli oggetti presentati, per la curatela. Più

avanti nel capitolo cercherò di fornire un paio di elementi, desunti dalla mia attività di campo, che riguardano proprio lo spazio della mostra, e non il suo contenuto.

Lo spazio espositivo fornito dal piano nobile di palazzo Erizzo, un luogo privato e contenuto, ha fornito una serie di sfide concettuali oltre che logistico organizzative piuttosto rilevanti. L'assenza del dottor Ligabue in loco, senza quindi una sua supervisione diretta, ha lasciato sia spazio di manovra per l'artista di disporre le opere a piacimento, secondo lo spirito con cui si è inteso affrontare tutto il percorso. Silvia, una delle impiegate di fondazione ha espresso delle perplessità circa la scelta di Domingo di fissare le opere molto basse, per le esigenze visuali sopracitate; il gusto personale del dottor Ligabue, che comunque è stato uno dei parametri stilistici tenuti in considerazione, predilige opere a muro più alte, stile scelto per i suoi appartamenti privati. Il fatto di non essere intervenuto in maniera diretta, dettando delle condizioni ascrivibili alla sua autorità pur trattandosi di "casa sua", mi fa parzialmente negare l'espressione di Amselle secondo cui è il museo (in questo caso la mostra) a creare l'oggetto¹⁴: e nemmeno appoggio del tutto il suo contrario, ovvero che sia l'oggetto a creare il museo. Ritengo infatti che tutta la faccenda sia stata orchestrata dal dialogo, in maniera sinergica e dinamica: tra fondazione, artista e pubblico. Una negoziazione che non ha avuto bisogno di prese di posizione, né di particolari compromessi: se vi sono stati, erano prettamente logistici e volti ad evitare incidenti, come accedere al terrazzo del piano nobile o salire nella residenza privata. Negoziazione che comunque ha contribuito a decostruire lo spazio di mostra, in cui al posto dell'oggetto "incastrato" (Amselle, 2017) da scelte espositive più tradizionali si è preferito liberarlo tramite la parola, al fine di liberare la sua potenza espressiva e visuale. Sarebbe anacronistico paragonare i campi di forza su cui poggiano istituzioni museali di caratura internazionale con quanto è stato realizzato con questa mostra, dal momento che le differenze di scala sono sostanziali: un esempio di tali campi di forza è ad esempio la conflittualità (ideologica) che può manifestarsi tra curatele e scelte architettoniche delle varie committenze, o dei *patrons* dei musei. Queste "archistar", come Renzo Piano o Zaha Hadid, votano la realizzazione degli edifici in termini di esaltazione personale, in una logica di "autonomia estetica" (Amselle, 2017) che poco si presta ad ospitare una collezione. Con le dovute proporzioni, la spoliatura della sede di Fondazione, dei suoi arredi e la modifica della sua struttura ha permesso che essa stessa fosse piegata alla mostra, dandosi a vedere in maniera differente anche agli spettatori che già avevano frequentato le sue precedenti mostre e abituati più al connubio tra arte ed etnografia, che ad una mostra fotografica; fondazione in questo senso è stata decostruita, perché non era presente nessun riferimento delle attività di quest'ultima o dei suoi pezzi: fin

¹⁴ L'affermazione dell'autore è presente in Amselle, 2017.

da subito infatti, anche se sarebbe stato possibile, non si è considerato di alternare alle fotografie reperti archeologici, oggetti presenti nella collezione di fondazione e già esposti in mostre passate, come in quella denominata “idoli” del 2016.

“Dialogo” e “negoziazione” sono due termini che hanno avuto importanza particolare, in museologia e Antropologia, dagli anni '80 del '900 in poi: erano difatti termini chiave per ridefinire non solo l'approccio etnografico volto alla produzione di un sapere, ma anche l'elezione dei luoghi occidentali deputati alla rappresentazione del sapere stesso, ovvero i musei (Karp, Lavine 1995). Erano spazi che cominciavano ad essere attraversati sensibilmente dalle rivendicazioni dei popoli nativi, che si ritenevano estromessi dal possesso di oggetti significativi della loro cultura e dal modo di presentarla; inoltre, lo spazio-museo cominciava ad essere inteso come un luogo di incontro tra culture più che un luogo-scrigno. L'attenzione era volta verso il museo come luogo di costruzione dell'identità (Kaplan, 2001) sia nazionale che culturale, ma anche individuale. Questo cambio di rotta è ascrivibile, nota Lattanzi, all'emergere del postmodernismo, linea di pensiero antropologico filosofica che considera ineludibile la contaminazione soggettiva dei dati dell'esperienza (Lattanzi, 2021). In *Futuro Remoto* la soggettività dello spettatore è lo strumento su cui è giocato tutto l'impianto: in mancanza di riferimenti espliciti e “rappresentazionali”, che forniscono associazioni dirette e incastrano l'opera in una cornice già prescritta, la sola maniera di godere della mostra è quella di associare alle opere le proprie suggestioni, interpretazioni e desideri: le parole dell'artista, ad ogni visita, hanno stimolato l'immaginazione del pubblico più che puntualizzato sulla storia delle pitture preistoriche. Va detto infatti che, pur non trattandosi di arte etnografica, le fotografie mostrano luoghi reali e storici, taluni aperti al pubblico altri quasi impossibili da visitare, vista la mole di permessi necessari. I segni sono parte di un dibattito accademico sempre aperto, dal momento che sfuggono a qualsiasi interpretazione unificante sia religiosa, che sociale. L'artista ha quindi consapevolmente scelto di non toccare queste argomentazioni, se non quanto bastasse per guidare il pubblico verso un'interpretazione personale, mediata da domande e risposte in loco e costruita attivamente da entrambe le parti.

L'aspetto che più mi ha colpito durante la mia permanenza alle mostre è stato l'approccio delle persone alle opere, il modo verso cui ci si ponevano entro il sistema tripartito che coinvolgeva loro stessi, l'opera e lo spazio: ritengo che lo spazio espositivo, di cui approfondirò alcuni punti salienti successivamente nell'elaborato, sia stato il reale artefice di una sinergia particolare, che ha concesso allo spettatore di estraniarsi dalla sua realtà (esperienziale e percettiva) e di rendere, dialogandoci dentro, uno spazio estraneo, familiare. Tale caratteristica ritengo possa essere ritrovata all'interno della trattazione di Didi-Huberman sulla dicotomia tra visuale e visivo:

l'argomentazione filosofica dell'autore è incentrata sulle possibilità che si ottengono rompendo la membrana del visivo, del già scritto. Una innovativa politica e poetica dello sguardo.

Successivamente intendo fornire un esempio tratto dalla mia attività di campo, che credo espliciti questa dimensione di *Futuro Remoto* quantomeno nella sua fase organizzativa, si potrebbe dire tecnica. Avrò modo anche di descrivere le mie sensazioni, e le opinioni degli addetti ai lavori, tratte durante le conversazioni informali durante il campo.

VISUALE, VISIVO, REMOTO

Di fronte all'oggetto d'arte, fotografico o etnografico che sia, il fruitore è inevitabilmente posto di fronte a un paradosso, e di seguito a una scelta: il paradosso è di vedere quello che gli si pone davanti, ma di non conoscerlo, di non *vederlo*; può esser stimolato dal voler vedere, quindi conoscere, quindi rappresentarsi l'oggetto, rientrando a pieno diritto nel sapere che è storia dell'arte. Per auto-definizione esso è storia *di*, e in particolare di una materia evasiva, che sembra non volersi rivelare completamente a una conoscenza specifica. L'immagine posta assumerebbe toni di certezza interpretativa, verificata dall'autorità di un sistema-sapere, quello dell'arte, omnicomprensivo del suo campo. Porre lo sguardo sull'immagine diventa quindi, per induzione, denominare, leggere il visibile. Perché quindi, e come, si è giunti a sovrapporre l'arte al visibile e leggibile? La risposta è complessa, si gioca su più fronti: quello storico, politico e sul fronte della convenienza di discorso sull'arte, elemento questo che si ripiega su sé stesso, afferma l'autore, sviluppando risposte già date. La posta in gioco è quindi il sapere, fattore determinante ma anche di cesura, precisamente con il non-sapere: cosa nasconda il non sapere, e quindi il visuale, coincide esattamente con il pensarlo. Se si considera la parabola storica dell'arte, la datazione di questo passaggio dal visuale al visivo/leggibile è recente: nel XVI sec, con Vasari, l'arte diventa perfezione dell'imitazione, quindi sublimazione dell'atto visivo verso la natura, convergente poi nella perfezione della replica. I pittori medievali invece, eseguivano per esigenza, insita nella loro nozione di *imago*.

L'esempio che Didi-Huberman utilizza per agganciarsi alla contrapposizione sopracitata consiste nell'affresco del Beato Angelico, *l'Annunciazione*: affresco del XVI sec nel convento di S. Marco a Firenze, nella cella III. Volendo tracciare una analogia puramente superficiale, il contesto spaziale in cui è stata eseguita quest'opera ha diverse somiglianze con le grotte fotografate da Milella: luoghi adibiti al culto ma anche alla vita, luoghi della solitudine, dell'estasi. Nel muro della cella, un'immagine senza storia: essa esiste in quanto bagaglio dell'iconografia cristiana, è storicizzabile, ma non si sa nulla della storia del suo produttore. È una storia quella destinata all'oblio, le intenzioni che hanno mosso la mano dell'Angelico sono imperscrutabili, come d'altra parte lo sono quelle degli artisti preistorici. Essi sono artisti in quanto anche loro, come l'Angelico, replicano motivi uniformi geograficamente; appartengono quindi a una proto-scuola, un canone realizzativo. Altrimenti sarebbe impossibile spiegare l'uguaglianza delle rappresentazioni in periodi (si parla di migliaia di anni) e aree diversi (Bergsvik, Skeates, 2012). Di loro non conosciamo ovviamente né il nome, né le finalità. Come per l'Angelico però, la collocazione dell'opera dentro la storia, permette di elaborare ipotesi: nel caso precipuo la ricchezza delle fonti medievali

consente, meglio che nel caso precedente, di raccontare l'Annunciazione. Il racconto che consente il visibile, riguardo l'opera, è piuttosto difforme dal canone pittorico del '400, molto più ricco e in cui abbondano dettagli, ritocchi e illusione: si è di fronte a qualcosa di primitivo, crudo, senza varietà (Didi-Huberman, 2016). Se l'immagine non presenta caratteristiche codificabili, il suo senso va ricercato in qualcosa d'altro: il concetto di *visuale* quindi, l'emanazione dall'opera d'arte di un significato dialogico, si concentra nella materialità dell'opera, e nel suo essere (l'opera) qualcosa che impressiona l'occhio e lo spirito. In questo caso il senso non sta più nel visibile e significabile, ma è riposto in un gioco a tre composto da soggetto, opera e spazio. Lo spazio infatti, argomento che tratterò più avanti nel capitolo, ricopre un ruolo importante, dal momento che coadiuva il visuale dall'opera al soggetto-spettatore: la luce, la materialità del supporto e dello sfondo è fondamentale in quanto componente armonica e non di rottura. La rottura qui coincide anche con gli strumenti della rappresentazione classica, in ambito museale un esempio è la teca di vetro, il *case*. Questo elemento, che contribuisce a presentare l'opera, forma una barriera fisica, che distanzia e inibisce l'esperienza museale (Berns, 2016). La critica che questa studiosa muove è orientata verso il modo in cui la struttura-museo vede gli oggetti, e come li colloca nella storia: l'idea di preservarli integri, anche se è ovviamente e direttamente collegata a interessi economici, è coincidente a livello ideale a una separazione degli oggetti dalla storia, e dalle forze sociali che li rendevano significativi. Dal punto di vista allestitivo, il confine tangibile di questa idealità è la teca: anch'essa è oggetto, e di conseguenza essa viene notata/problematizzata o meno, a seconda delle situazioni. La teca non è l'unica opzione disponibile per sottolineare questi confini, difatti svolge la medesima funzione, ad esempio, il nastro rosso di velluto che delimita il perimetro dell'opera: avrebbe potuto essere una soluzione valutata anche nel caso della mostra in questione, visto che un paio di opere appartenevano direttamente alla fondazione. Ma ciò non è mai stato considerato.

Ritornando al visuale, l'oggetto-opera d'arte torna ad uno stato di intelligibilità quando si pretende di dar conto anche agli elementi che sembrano essere discontinui rispetto al "rappresentato", cioè rispetto a quanto effettivamente si vede: nel caso delle fotografie (ma lo si può applicare anche ai bastoni del comando), il vuoto è sia nelle pareti rocciose su cui sono stati incisi i disegni, sia nella grande parete in cocciopesto su cui le opere sono appese. È un vuoto che non va sottovalutato: nel caso delle pitture rupestri esso attraversa le forme, c'è dentro il complesso figurativo. È *virtuale*. L'autore intende questo aggettivo come collegato a *virtus*, qualcosa di tangibile ma che non è presente: designa la potenza sovrana di ciò che non appare visibilmente (Didi-Huberman, 2016). Nel caso delle pitture rupestri e delle incisioni ciò che non appare è

proprio il culto, la potenza del culto e il potere evocativo della caverna e del buio. Le fotografie hanno la facoltà di immortalare parte di quel buio, la roccia, che in questo caso è complementare in significato delle immagini-indice che sono i vari uri, cavalli e impronte di mani. Se si avvicinano le pareti fotografate con le pareti visibili, penso che il discorso possa essere esteso anche a loro, dal momento che uno dei significati della mostra era quello di creare una continuità tra la parti: va comunque effettuato da parte dello spettatore uno sforzo d'immaginazione, ma in assenza di riferimenti statici l'immaginazione è forse l'unico strumento per avviare un dialogo con l'opera e potervi riconoscere il bagaglio di memoria che reca.

Futuro Remoto vista sotto questa lente è una mostra che non vuole informare, ma che si gioca più sul “non sapere”, evocato sia dal mistero che avvolge gli elementi fotografati sia dalla semplicità allestitiva. Se si considera il “significare” (e quindi il sapere) come un atto di chiusura al senso, un congelamento, “non sapere” apre diverse possibilità. Di certo non si tratta di restare nell'ignoranza: piuttosto, di concentrarsi sulle ramificazioni che partono dal testuale. Ritengo che possano esser fatti dei parallelismi tra queste considerazioni e le pitture rupestri, in quanto opere d'arte caratterizzate da un “senso in atto”: erano state fatte per non essere viste, o viste da pochi; il loro significato si allontanava dai soggetti rappresentati, non era un'arte decorativa. Il “testuale” era l'ambiente naturale che circondava queste persone nella vita quotidiana, ma nel momento in cui lo si incideva in fondo alle grotte, alla figura del cavallo si sovrapponevano delle esegesi, nel senso in cui l'autore (Didi-Huberman) intende il termine, ovvero una “fioritura di accostamenti virtuali”. Il tentativo di *Futuro Remoto* quindi va oltre l'esposizione, e gli espedienti allestitivi (l'orario, le pareti, buio e luce) non riguardano solo l'estetica o la buona riuscita della mostra: l'obiettivo è di far guardare le incisioni rupestri con gli stessi occhi degli uomini del paleolitico superiore. Tale operazione è impossibile, ovviamente: il risultato più soddisfacente lo si ottiene solamente se si fa dialogare lo spettatore con l'opera, mettendolo in condizione di riconoscere nell'“assenza” il senso del visuale. È una operazione che viene rimessa interamente allo spettatore, che diventa libero da vincoli testuali: può scegliere di soffermarsi sulle opere oppure no, e di immaginare il significato che vuole. C'è comunque il giusto e sbagliato, ma non è nell'obiettivo della mostra determinarlo.

Ho fatto questa digressione perché ho ritenuto che le chiavi concettuali utilizzate da Didi Huberman fossero molto evocative: anche se su un piano piuttosto speculativo, riprendono il tema della mostra *Futuro Remoto*, le pitture presentate e le annesse serie di interpretazioni a cui il visitatore può arrivare. Egli è libero di scendere alle conclusioni che ritiene più pertinenti, affascinanti, reali o “storicamente giuste”: questo ventaglio di possibilità è permesso, in Didi Huberman, dal potere dell'approccio

visuale all'opera d'arte. Le caratteristiche dialogiche che qui si è detto essere proprie del visuale, se ben guardiamo sono le stesse che soggiacciono agli intenti, delle curatele e degli allestitori, di presentare spazi di mostra in controtendenza con la tradizione classica, quella rappresentazionale e *visiva*. Nel proseguo del capitolo quindi desidero presentare la mostra *Futuro Remoto*: ne fornirò un quadro completo, parlando degli argomenti e delle suggestioni che si è voluto veicolare al pubblico, nonché delle tecniche e dei modi ritenuti più adatti a farlo, in sede di allestimento. Parlerò delle impressioni che ho avuto durante la mia permanenza in mostra e che hanno avuto le mie informatrici di campo, e successivamente passerò a tematizzare alcuni argomenti teorici che ho desunto direttamente dal campo.

FUTURO REMOTO

In questa parte del capitolo sarà analizzata la mostra *Futuro Remoto*, commissionata dalla Fondazione Ligabue e svoltasi a Palazzo Erizzo, sede della fondazione. La mostra è stata composta da dieci opere, nella fattispecie fotografie, effettuate dall'artista Domingo Milella nell'arco di 8 anni. Le fotografie, i soggetti, l'allestimento e la periodicità della mostra, pensata come serale, intende restituire l'idea di un passato talmente inimmaginabile da sembrare futuro: lo studio della preistoria ci pone infatti di fronte a tentativi di ricerca che si imbattono nella dimensione più primordiale e nuda dell'uomo, la ricerca del divino; lo stupore verso il cosmo, e la scoperta del segno come atto creativo. La mostra ha indagato un tema su cui la fondazione ha speso particolare impegno negli anni, quello dell'arte come veicolo d'emozione e stimolazione dei sensi. Nella pietra, nel buio e nei segni talvolta incodificabili immortalati dall'artista risiede in modo incontestabile la matrice da cui si svilupperà il nostro modo di figurare, di astrarre e di pensare: un passato storico le cui influenze, non in termini evolutivi ma stilistici, saranno rintracciabili millenni avanti nel futuro, nella pittura del beato angelico, nell'opera murale che, come in una forma di pareidolia, trasmette ciò che il soggetto vuole che essa trasmetta. La grotta poi, complici i diversi significati delle pitture, appare come più di un semplice rifugio: numerose pitture sono collocate in luoghi profondi, poco accessibili. È il caso di Lascaux, in cui pitture poste in luoghi frequentati si alternano a quelle in luoghi santuario, riservate ad elementi sconosciuti. L'incontro con Domingo Milella permette di guardare con occhi diversi a quei segni arcaici e di riportarli, con rispetto, al presente affinché con la sua ricerca, calandosi negli stessi luoghi inaccessibili e con il banco ottico come strumento, possa restituire un coinvolgimento sensoriale ed emotivo con i luoghi della nostra umanità: un passato che coinvolge anche il visitatore, stimolato a percepire l'eco di un futuro meno ignoto.

Le pitture fotografate dall'artista si collocano storicamente nel Paleolitico superiore: il percorso di mostra infatti comincia con una fotografia della montagna del Castillo, in Spagna. Non è una montagna vera e propria, la sua dimensione è di circa 300 metri; è però una montagna dal punto di vista teorico e concettuale, dal momento che i pigmenti delle pitture all'interno delle sue grotte sono databili ad oltre 40000 anni fa. È il periodo definito come aurignaziano, che rimanda alle diverse industrie utensili del paleolitico superiore. Il Paleolitico è un periodo storico che grossomodo comincia nel 40000 BP e termina nel 12000 BP, contemporaneamente all'ultima glaciazione: è anche il momento in cui alla specie *neanderthalensis* succede l'uomo Cro-Magnon, o *sapiens*. Le contingenze storiche che determinano questo passaggio, che dal punto di vista cronologico non va interpretato come categorico, sono in ogni caso abbastanza riconosciute, e sono sia umane che geografiche. Una volta in Europa, i Neanderthal

colonizzarono grandi territori ad oriente, fino ad arrivare all'Altai; condividevano, nel 100000 BP, con i sapiens del Vicino Oriente lo stesso modo di intagliare la selce, e si profilavano proprio in questi territori le prime e grandi caratteristiche del paleolitico superiore, come la miniaturizzazione e l'affiorare di un pensiero simbolico. Dal punto di vista umano, vi fu una convivenza tra due specie umane anatomicamente differenti: Neanderthal era connotato da una forma scheletrica differente, adeguata alla dieta prevalentemente carnea e dipendente dalla caccia di grandi animali come il mammoth e il rinoceronte lanoso. Dal 40000 BP in poi, le cose accelerarono: le cosiddette industrie di transizione, che provenivano da est e riguardano l'intaglio della selce, recano caratteristiche nuove e sintomo di uno sviluppo neuro cognitivo attribuito ad una specie diversa, quella Cro-Magnon; d'altronde, come riporta l'archeologo Ofer Bar Josef, queste industrie sono coeve alle culture aurignaziane, che tutti gli scienziati attribuiscono a Cro-Magnon. Questo nuovo impulso della cultura materiale e dell'astrazione viene attribuito, per essere precisi, non solo a uno sviluppo fisico e neurologico; c'è chi ne cerca la causa in fattori sociali, come per esempio un nuovo modo di concepire il rapporto con il mondo e con altri gruppi umani, che avrebbe aiutato a rafforzare gli stessi sotto l'egida di un pensiero simbolico comune. Questo fattore sarebbe una delle cause del soppiantamento di Neanderthal. I gruppi di Neanderthal sarebbero stati sempre più isolati dalla pressione demografica del nuovo gruppo umano, spingendoli a rapporti consanguinei e alla poca fertilità. Questa dispersione, per un gruppo umano fortemente dipendente dalla caccia di grandi erbivori, avrebbe causato la sua scomparsa. Non mancano interpretazioni più gravi, come quella di un genocidio a opera di Cro-Magnon o di uno scenario che ricorda i conquistadores spagnoli, avvantaggiati da agenti patogeni sconosciuti nei territori delle popolazioni indigene (Rigal, 2022). Al di là di queste interpretazioni ed ipotesi, ciò che è importante sottolineare è il sensibile cambio di rotta dal punto di vista artistico e figurativo del paleolitico superiore, che si protrae dal periodo aurignaziano (40000 BP, a cui corrispondono le pitture parietali nella grotta del Castillo) al magdaleniano superiore (12000 BP, a cui corrisponde Lascaux). In questo lunghissimo periodo l'arte parietale si consolida in motivi precisi, estesi a luoghi geografici lontanissimi, ma che presentano tratti comuni. Questa comunanza di figure, il modo con cui vengono rappresentate e l'assenza di altri motivi figurativi, è messo in relazione con la grotta, uno spazio misterioso e sfaccettato.

L'attività di "simboleggiare" è un'arte a cui Cro-Magnon si è dedicato estensivamente: la spiegazione più logica è che fosse un mezzo per rafforzare i legami comuni, e che avesse quindi uno scopo sociale. Il posto nel mondo che si era guadagnato Cro-Magnon su Neanderthal, rende plausibile lo stesso bisogno di dominare l'immaginario e il reale,

di fissarlo: a questo scopo servivano le prime placche decorate, rinvenibili un po' in tutta Europa e che presentavano motivi decorativi uguali, di animali e segni. La loro popolarità e la somiglianza con i motivi parietali ha fatto pensare che esse fossero una sorta di "brutta copia" per le pitture da effettuare poi nella parete; altre ipotesi collegano queste placche a dei "santuari mobili". Il fatto che tali oggetti fossero connotati sacralmente, almeno in ipotesi, induce a pensare che esistessero luoghi sacri statici, e per le loro caratteristiche le grotte sono le candidate migliori: tuttavia, non ogni grotta nella sua interezza era un santuario, né ogni parte della grotta era decorata con gli stessi motivi. Gli insediamenti profondi sono rarissimi: laddove questi presentino delle decorazioni, bisogna pensare a soggiorni di breve termine e legati proprio alla pittura, che non a soggiorni collettivi. Gli uomini del paleolitico superiore si recavano in profondità solamente per esplorare, oppure per rituali e cerimonie di cui non è rimasta traccia alcuna. Ha impiegato diverse tecniche di lavorazione, dalla pittura alla scultura alla raschiatura, e pigmenti sia naturali (come il manganese o il gesso) che organici (come il carbone). L'arte prodotta è possibile sintetizzarla in due grandi categorie, i segni e gli animali: questi sono essenzialmente grandi erbivori, su cui spiccano il cavallo e l'uro. Le modalità di rappresentazione di queste creature invece sono molto variegata, dal momento che sono disegnati in obliquo, capovolti, quasi sempre di profilo ma i cui contorni assumono forme talvolta innaturali e che si confondono con la roccia. Le proporzioni non vengono rispettate troppo spesso, anche se gli animali in generale sono connotati da un grande realismo anatomico; l'uomo al contrario, quando rappresentato, lo è sempre in maniera stilizzata. Tale evidenza potrebbe far pensare a una sottomissione alla natura, di cui però la parte vegetale non è praticamente mai raffigurata: la spiegazione, o meglio l'interpretazione, che io mi sono dato per giustificare tale assenza è in linea con le riflessioni di Augustin Berque sul pensiero paesaggista, contrapposto al pensiero *del* paesaggio. Secondo Berque, il pensiero del paesaggio è connotato da una separazione tra soggetto e oggetto, in cui l'io pensante, la mente, è dentro di noi, mentre l'oggetto pensato è al di fuori (Berque, 2022); al di là che questo oggetto sia il paesaggio delle scienze ambientali, è un modello analitico applicabile anche ad altri contesti, tra cui quello della cultura materiale: esso previene ogni tipo di incorporazione, dal momento che l'oggetto è lì per essere contemplato e studiato tramite strumenti e analisi già date. Questo modello presuppone la separazione tra mente e corpo, tra natura e cultura, propria della scienza moderna e su cui mi sono soffermato nel capitolo precedente. Il pensiero paesaggista d'altro canto, presuppone una simbiosi, più che una rappresentazione: anche se in Berque è accesa la polemica verso modelli di paesaggio insostenibili, argomento qui non pertinente, ritengo che l'attenzione posta al fatto di essere, l'uomo paleolitico, un tutt'uno con la natura, e che essa sia quotidianità, più che paesaggio-sfondo (come può esserlo una mandria di uri),

riassuma le motivazioni dell'assenza di motivi naturalistici, anche se la natura era indubbiamente venerata in quanto fonte primaria di sostentamento, al pari degli animali cacciati, che erano rappresentati. È altresì probabile, viste le evidenze storiche che Berque cita su popolazioni che non conoscevano la parola paesaggio, che anche presso queste popolazioni non esistesse una parola o un grafema per indicare il "paesaggio".

Oltre che le pitture al loro interno, un'importanza particolare rivestono le stesse grotte. Esse sono un luogo particolare, connotato da una temperatura costante e da un silenzio sepolcrale, in cui gli unici rumori sono lo scorrere dell'acqua, il gocciolare e il rumore del respiro. Gli uomini preistorici visitavano la totalità dei reticoli sotterranei, ma soggiornavano solamente in luoghi accessibili e poco pericolosi. La completa esplorazione delle grotte induce a pensare, con Eliade, che essi la ispezionassero per determinare quale luogo adibire all'incontro col sacro (Eliade, 1983). La pericolosità delle operazioni speleologiche di questi Cro-Magnon, privi di attrezzatura tecnica, deve aver accresciuto lo stupore nell'accedere a luoghi contrassegnati da una naturalità diversa, in cui il tempo è percepito diversamente che in superficie. Le similitudini dei motivi nelle pareti dipinte in luoghi scarsamente accessibili, in territori molto distanti (dalla Spagna alla Romania) fa pensare a canoni stilistici precisi legati al sacro, tramandati per millenni: non è plausibile poi che queste pitture fossero effettuate solamente per scopi decorativi, dal momento che quasi nessuno le avrebbe più viste, se non qualche iniziato. La possibilità che alcune parti delle grotte fossero adibite al sacro, per riti di iniziazione, ad esempio, è una congettura affascinante, che tuttavia viene scoraggiata sia dalla scarsità di informazioni che dalla sovrainterpretazione dei reperti archeologici e delle pitture. È pur vero però che molte pitture e impronte nelle grotte sono di bambini, adolescenti e addirittura neonati: a Pech Merle ad esempio, e a Chauvet. Alcuni studiosi notano inoltre come l'atmosfera della grotta, nei suoi punti più oscuri, ricordi le tecniche di deprivazione sensoriale (Bahn, 1997), e le incisioni (come quelle nell'*abside* di Lascaux) sovrapposte ad altre incisioni, rimandino a tecniche eseguite da persone in uno stato di prolungato isolamento, fatto che si collegherebbe ai graffiti votivi eseguiti nei riti di iniziazione (Rigal, 2022). In ultima analisi, tutte le impronte rinvenute nelle grotte sono di piedi nudi, mentre è noto che i Cro-Magnon indossassero calzature nei loro spostamenti: non sarebbe stato di alcun beneficio togliersi dentro la grotta, il che fa pensare che le motivazioni fossero altre, legate ad una dimensione non domestica. Gli umani del paleolitico sono spesso raffigurati nudi, e altrettanto spesso in erezione: questo significherebbe non tanto la rappresentazione di una condizione umana, quanto di una nudità effettiva, presente in momenti e condizioni particolari.

LE FASI DELL'ALLESTIMENTO E LA MOSTRA

La mostra *Futuro Remoto* è stata allestita nel mezzo dei lavori di ristrutturazione di palazzo Erizzo, sede della fondazione Ligabue. L'amicizia tra il presidente di fondazione Inti Ligabue e l'artista Domingo Milella, rapporto di stima reciproca che perdura dalle prime collaborazioni dell'artista con il padre Giancarlo Ligabue, ha permesso che la mostra venisse organizzata nel piano nobile, già abitazione del dottor Ligabue. Il piano è stato opportunamente modificato per l'occasione, eliminando l'intonaco dalle pareti e riportando alla luce il cocciopesto: la parete quindi era irregolare, spoglia, in continuità con le pareti rocciose raffigurate nelle foto dell'artista. La periodicità della mostra, a cui ho partecipato attivamente come guardia sala, è stata serale: divisa in due turni, di cui il primo cominciava alle 19.30 e il secondo alle 21, la mostra era illuminata dalla fioca luce che entrava dalle grandi finestre del piano nobile, e dai faretti opportunamente puntati sulle opere per produrre l'effetto desiderato dall'artista. In fase allestitiva, momento che mi ha visto coinvolto, tramite manodopera di lieve entità, nell'aiuto al trasporto delle opere assieme alla ditta di montaggio, la precisa volontà dell'artista era quella di creare uno spazio *liminale*: l'ossimoro "futuro-remoto" già rimanda ad un'idea di tempo sospeso; le precise indicazioni su luce, posizione delle opere (alcune sospese, altre appese) rinsaldavano l'idea di uno spazio "estraneo" alla realtà, in cui lo spettatore potesse essere lì ma al contempo no, perché idealmente calato anche lui nella "grande grotta", cioè lo spazio di mostra. Le opere erano quasi tutte nel piano nobile, ad eccezione di una (La Pasiega, finale, Spagna 2016) che era appesa in una saletta contigua, per via della sua particolarità: la foto rappresenta il termine di un cunicolo, dove sulla destra si scorgono delle incisioni rossastre e sullo sfondo una profonda, stretta e ovale apertura nera sulla roccia, un taglio nero spesso e imperscrutabile quasi sicuramente ricondotto alla dimensione ctonia. In questa sala, l'unica con un *soundscape* evocativo, lo spettatore era invitato a camminare lentamente verso l'opera, dal momento che il suo campo visivo era in linea con il centro della grande apertura nera: un ulteriore invito all'immersione e alla suggestione.

Durante la mia attività come guardia sala ho assistito a un totale di 20 mostre, in entrambi i turni: ho avuto modo di confrontarmi con l'artista circa le differenze che ha percepito nella fruizione del pubblico sui due turni, dal momento che egli era sempre presente; inoltre, visto che il mio compito era prettamente d'osservazione, ho prestato particolare attenzione (oltre che ad eventuali irregolarità) alle reazioni del pubblico dentro un contesto di mostra sicuramente nuovo e per certi versi innovativo: infatti, la storia della fondazione Ligabue, se si parla di mostre vere e proprie, è sempre stata caratterizzata da curatele prestigiose, collaborazioni di primo piano dal punto di vista

culturale e accademico; gli spazi abitativi della fondazione sono stati quasi sempre dedicati ad un pubblico selezionato, conoscenze dirette del dottor Ligabue e in momenti precisi, come ad esempio feste o premiere di mostre; le mostre stesse sono sempre state a pagamento, e la fruizione era grossomodo legata allo schema classico rintracciabile in ogni museo. In *Futuro Remoto* invece, la mostra era gratuita: l'artista spontaneamente guidava il gruppo attraverso spiegazioni su ogni opera esposta, e questo poteva godere di informazioni di prima mano, e addirittura confrontarsi con l'artista stesso. La possibilità di seguire gli approfondimenti dell'artista tornava utile, dal momento che non vi era nessun pannello che descrivesse le opere, né QR code: una delle idee su cui è stata pensata *Futuro Remoto* era che fosse lo spettatore stesso a interpretare l'opera, non che leggesse un'interpretazione già formalizzata. Tutta l'attenzione era focalizzata sulla reazione, sul dialogo *con* l'opera: all'entrata venivano consegnate delle guide cartacee che indicavano semplicemente nome e numero dell'opera, e spesso non bastavano per tutti i visitatori.

Quanto detto a riguardo dello svolgimento effettivo di *Futuro Remoto* ritengo sia piuttosto in linea con i principi, teorici e allestitivi, che intendono distaccarsi dalla visione classica e conservatrice della mostra, e più in generale del museo. È vero, in questo caso non si tratta di oggetti etnografici: ci si interfaccia con una cultura, ma è troppo distante nel tempo e indecifrabile per sottoporre la curatela a revisioni critiche circa il modo di esporla. Il discorso riguardante l'organizzazione tecnica e ragionata dello spazio-mostra invece, il ruolo dei visitatori, e la capacità della curatela di capitalizzare costruttivamente lo spazio stesso, ritengo personalmente che siano "universali": sono delle costanti che permettono di basare tutta la mostra su fondamenta antropologicamente solide. E per solide intendo non solamente che siano valide dal punto di vista informativo e "classico", ma solide perché rispettose di tutte le parti che convergono durante la fruizione della mostra: non va dimenticato che, anche se il fine più generale di un museo e di una fondazione è presentare degli oggetti a qualcuno, questo qualcuno spesso non ha voce in capitolo circa quello che vedrà, e come lo vedrà. Ecco perché c'è bisogno di curatele che organizzino spazi di mostra attenti e ragionati, e la mia esperienza mi ha permesso di ritenere *Futuro Remoto* uno di questi casi.

Nel prossimo paragrafo vorrei puntualizzare un termine che credo sia ricorso un paio di volte durante la trattazione della mostra: mi riferisco alla liminalità. Essa è intendibile da un punto di vista religioso e rituale, con gli annessi riferimenti ai riti di passaggio, ad esempio, o agli stati di *trance*; ma questo termine connota anche una accezione spaziale: le caratteristiche intrinseche di *Futuro Remoto* mi hanno suggerito di leggere questa mostra anche con la lente della liminalità, e di questo ora andrò a dare qualche accenno.

LIMINALITA': CARATTERISTICA SPAZIALE, STATO EMOTIVO, ALTERAZIONE

Nel precedente paragrafo ho asserito che una delle volontà dell'artista fosse di ricreare uno spazio che avesse le caratteristiche della liminalità: un luogo a metà tra una dimensione e un'altra, sia spaziale che comprensiva. L'argomento della mostra si prestava a questo tipo di interpretazione, dal momento che la caverna preistorica è a tutti gli effetti uno spazio liminale, in cui confinano aree domestiche e collettive con altre rituali, codificate e non accessibili a chiunque. Una sovrapposizione di spazi, reali e immaginati, che rende questo spazio esposto a una varietà di significati affini al concetto di liminalità: uno di questi è ascrivibile alla pratica del rito di passaggio per come lo intende Van Gennep¹⁵, il passaggio da un'età ad un'altra e la prova pratica come momento di stasi in evoluzione. La volontà di modellare lo spazio espositivo per dargli le sembianze di una caverna, di fatto estende le considerazioni da quella allo spazio contemporaneo dell'allestimento, anche se non è chiaramente la stessa cosa: alla materialità del rito, alla profondità di stati d'animo su cui possiamo solo fantasticare, ciò che è rintracciabile e sovrapponibile (per via di come è stata pensata la mostra) è lo spazio come limbo, come area potenziale per un cambiamento di stato. Non mi sto riferendo al cambiamento di stato come estasi, intesa come la destrutturazione Eliade nel suo celebre *Shamanism*, bensì a una acquisizione/arricchimento di sapere che non passa per il canonico schema del "rappresentato". Uno stato intellettuale, anche emotivo se vogliamo, stimolato dalla curiosità che suscita un luogo reso "giocabile" e quindi svincolato. Concettualmente poi, il neologismo futuro-remoto racchiude già di per sé l'idea di liminalità come momento temporale sospeso, senza tempo (anche se in antropologia l'idea di un qualcosa "senza tempo" è stata smentita ritengo che qui, per via della stessa idea soggiacente la mostra, ciò si possa trascurare). Il concetto di liminalità quindi, per la mostra, si ascrive ad essa per tre vie diverse: quella che rimanda all'idea della caverna, con le allusioni sopracitate; quella che rimanda all'idea di liminalità come "momento di cambiamento", favorito dalla metodologia di fruizione personale, arbitraria e creativa; in ultima analisi, la liminalità dello spazio di mostra dentro uno spazio domestico, diverso e privato. Ho già parlato nell'elaborato della dimensione domestica della fondazione, del suo essere casa prima che istituzione. Qui, l'attenzione è rivolta ai due spazi, quello della mostra e della casa, che sconfinano l'uno sull'altro creando, come in un diagramma di Venn negoziato, lo spazio liminale che è la fusione dinamica dei due.

Mentre svolgevo la mia attività di guardia sala mi era stato detto di prestare particolare attenzione all'ascensore privato, posto sulla sinistra appena varcata la porta d'ingresso

¹⁵ Mi riferisco all'opera principale dell'autore, owerosia *I riti di passaggio*.

di Palazzo Erizzo: siccome il ragazzo addetto alla sicurezza era impegnato ad assicurarsi che nessuno oltrepassasse il grande supporto su cui era fissata la prima opera, il piccolo atrio dove vi era l'ascensore rimaneva scoperto e c'era il rischio che qualche visitatore lo utilizzasse, rischiando di accedere all'appartamento privato del dott. Ligabue. Ciò avrebbe comportato una spiacevole violazione, e presumibilmente una bella lavata di capo per me: ho quindi eseguito il compito di sorveglianza in maniera piuttosto solerte, bloccando in anticipo alcuni "detrattori delle scale". Problematizzare la questione riguardante la liminalità mi ha portato a comprendere meglio il mio ruolo di sorveglianza, e capire meglio cosa sarei andato a "proteggere", nel momento in cui negavo l'accesso all'ascensore: certo, materialmente negavo l'accesso a un'area non accessibile; d'altra parte, però, proteggevo anche la liminalità su cui la mostra era basata. Se infatti lo spazio liminale è uno spazio di sospensione (Thomassen, 2016), in un contesto d'immaginazione accedere all'altro spazio sarebbe un po' come spezzare l'incantesimo che regge l'intera mostra, svelando ciò che non dovrebbe essere svelato. Non è un caso poi che la mostra si sia svolta proprio al primo piano, quello centrale, se vogliamo sospeso, di Palazzo: oltre alle motivazioni tecniche già menzionate, il piano terra (comprendente giardino e altri spazi privati) coincide con l'arrivo dello spettatore; il secondo piano, con il dott. Ligabue, e di riflesso la fondazione; il piano ammezzato, sospeso tra i due, l'incontro-sconfinamento delle parti tra loro. Un momento liminale nel tempo e nello spazio, un terzo spazio strategicamente organizzato per fornire una *ibridazione* culturale (Homi Bhabha, 1994).

Gli spazi liminali offrono la possibilità di staccare dalla nostra routine, come una passeggiata in spiaggia (uno dei luoghi liminali per eccellenza), e possono essere sia luoghi reali che immaginati. La mostra, sia essa d'arte o meno, ritengo possa considerarsi un luogo liminale perché il suo spazio reale è organizzato sull'incontro di due culture, del visitatore e degli oggetti che testimoniano l'intenzionalità dell'artista, indigeno o occidentale. La mostra è in mezzo, un luogo franco che ammette dei confini (in questo caso culturali) che si rivelano essere porosi, una "zona di contatto" (Clifford, 2008) in cui avviene il cambiamento inteso anche come arricchimento personale e culturale.

Appurata questa accezione della liminalità, ritengo possa essere utile, ai fini di una sua panoramica completa, staccarsi dalle sue accezioni spaziali per approfondirla brevemente come cambiamento di stato d'animo: tale cambiamento è la caratteristica fondamentale dello sciamano, colui il quale è in grado di connettersi ai diversi piani sensibili del reale e comunicare con le entità non umane. Dal punto di vista antropologico la categoria sciamanica è utilizzata per avvalorare la tesi, cara

all'*Ontological Turn*, dei mondi multipli, dell'intersezione di prospettive: lo sciamano, almeno quello amerindiano, è in grado di viaggiare e mutare il suo aspetto esteriore (l'unico essere umano a poterlo fare) per comunicare direttamente con gli spiriti e vedere "con il loro punto di vista". Non è mia intenzione trattare la questione sciamanica, essendo estremamente complessa, transdisciplinare e dibattuta. Ciò su cui vorrei porre l'attenzione, per lo sciamanesimo, sono alcune sue categorie isolate: della liminalità ho già parlato, riferendomi alla sua accezione spaziale; la categoria di *soundscape*, che intendo riprendere, è fondamentale nello sciamanesimo in quanto corollario e sfondo "attivo" per il raggiungimento dell'estasi, intesa come approdo dopo un percorso caratterizzato dal cambiamento. Esso si auto-induce, o viene indotto in estasi, e il momento che intercorre tra i due stati d'animo, che sia del rito o meno, è leggibile in termini liminali, proprio perché è un "in mezzo a due stati emotivi differenti". Questo tipo di riflessione circa la modificazione di una condizione interiore, prodotta da stimoli esterni e che interessano tutti gli organi di senso, oltre che la mente, mi è stata indotta dalla visita alla mostra *Shamanism* promossa dal Museo delle scienze di Trento e curata dal docente di Ca' Foscari Stefano Beggiora: in un paio di sale di quel contesto espositivo dedicato allo sciamanesimo, erano presentati dei temi sciamanici in un modo che potesse indurre, o quantomeno far avvicinare lo spettatore alla sensazione vivida di "smembramento" e alterazione percettiva dell'ambiente circostante. Non intendo approfondire le tematiche e i significati intrinseci allo sciamanesimo e alla sua storia, quanto piuttosto soffermarmi sull'intento, comune anche ad artisti, curatori e galleristi, di produrre un cambiamento nello spettatore tramite stati emotivi, veicolati da arte e spazio, che possono (beninteso, non letteralmente) essere ascrivibili a stati di estasi, che precedono proprio quel cambiamento. Cambiamento che può anche essere d'opinione nei riguardi di un dato elemento, storico/etnografico o meno: si tratta comunque di una *trasformazione*, nei termini Viveiros Decastriani di relazione di *scambio*, che implica necessariamente l'incontro liminale e *pronominale* tra un soggetto e un oggetto (Viveiros De Castro, 1998). L'estasi qui intesa è perciò uno stato fisico ed emotivo a metà, ed è per questo motivo che ho scelto di includerla nella trattazione sulla liminalità, tema questo che ricordo provenire direttamente dagli intenti allestitivi di Domingo Milella.

Che sia per indurre un'alterazione di coscienza o una perturbazione nell'animo, come nell'estasi sciamanica, o un generale cambiamento di stato, la stimolazione sonora, visiva, multisensoriale, è un elemento molto importante per raggiungere quegli obiettivi. Anche in un contesto molto più profano come la mostra museale, il tema della multisensorialità e l'apprendimento multisensoriale è molto tematizzato: esso non solo permette di esplorare tecniche di mostra realmente creative, coinvolgenti e

inclusive; permette anche, in chiave critica e culturale, di superare la dominanza dell'occhio e del senso della vista, per fruire delle opere d'arte. Come ho già spiegato nei capitoli precedenti, che fosse per meravigliarsi, per paragonare una cultura all'altra o per trarre ispirazione artistica, l'oggetto d'arte è sempre stato visto, praticamente eviscerato: questi approcci sono stati criticati per via del loro eurocentrismo, ma anche perché focalizzandosi solo sull'oggetto d'arte (va da sé, comunque fondamentale) si sono tralasciati elementi, presenti in una mostra museale, che possono essere rivelatori ma non per forza visivi. Intendo quindi tematizzare un aspetto della mostra *Futuro Remoto* che mi ha colpito, relativa al *soundscape* di quest'ultima. Poi, vorrei dedicare un po' di spazio a queste nuove prospettive museali e allestitivo, legate alla multisensorialità.

LA MOSTRA MUSEALE: UN MOMENTO MULTISENSORIALE

Vorrei approfondire ora un argomento che, durante la mia attività di campo alla mostra *Futuro Remoto*, mi ha colpito particolarmente. Parlo della volontà di non soffermarsi solo sull'aspetto visivo della mostra, e di non concepire le opere esposte come "solo da vedere". Esse erano parte dell'ambiente espositivo, che lavorava per loro e con loro: erano quindi stimolati altri sensi oltre la vista, come l'udito e il tatto. Ho visto moltissimi visitatori toccare la parete in cocciopesto, cercare di continuare nel muro le linee delle pareti di roccia nelle fotografie. Per quanto riguarda l'udito invece, l'ultima opera della mostra era integrata all'interno di un *soundscape* concepito per una sua fruizione particolare. L'olfatto non è stato considerato, anche se mentre sto scrivendo queste righe penso che una soluzione creativa potrebbe esser stata presa, per coinvolgerlo. Il gusto invece non saprei proprio come potrebbe essere stato integrato: un bimbo però ci ha provato, quando ha cercato di mordere Domingo. Ciò che ho visto durante il campo, quindi, apre uno spazio per dialogare su prospettive museali, anche in campo etnografico, che accolgano la multisensorialità come parametro allestitivo, senza fermarsi alla semplice presentazione di un oggetto in chiave rappresentazionale. Trovo che questa possa essere una prospettiva per creare dialogo, un momento di mediazione tra visitatore e museo: il focus di una mostra deve spostarsi dall'oggetto all'esperienza (Kannenbergh, 2016).

Un altro parallelismo con quanto ho visto nella mostra *Shamanism* e la mostra *Futuro Remoto* è possibile tracciarlo, almeno dal punto di vista tecnico-allestitivo, nella volontà di creare un adeguato *soundscape*, vale a dire sfondo sonoro, per presentare un determinato oggetto/pezzo d'arte. In *Futuro Remoto* infatti, come ho detto, una stanza era dedicata solo ad un'opera: la stanza era stata resa volutamente buia, l'unica luce proveniva da due faretto posti in basso che illuminavano questa grande fotografia verticale, che raffigurava il punto finale della grotta *La Pasiega*, in Spagna. L'oggetto dell'opera era un profondo "squarcio" nella roccia, somigliante ad un varco ma impossibile da oltrepassare: le pitture sono infatti alla sua destra, figure stiliformi rosse che non suggeriscono alcuna forma nota. In questa stanza vi era riprodotta della musica, suoni *field recording* che richiamavano gli elementi naturali in una grotta, come lo scorrere dell'acqua o occasionali rumori. Il tutto per consentire allo spettatore un'immersione dentro questo spazio nero, cioè lo squarcio, ma anche cercare di fargli raggiungere un momento di spaesamento, lieve alterazione. Durante la mia attività di campo, invitati da Domingo Milella, i visitatori in quest'ultima sala (il breve tour guidato finiva con quest'opera) facevano quanto ho appena detto sia per "mettere alla prova l'artista", per vedere quanto il suo lavoro rispecchiasse le spiegazioni; ma anche

perché attratti dal tipo di situazione allestita, e sono sicuro che avrebbero provato a “camminare dentro” l’opera anche se l’artista non gliel’avesse detto.

Sarebbe azzardato e fuorviante paragonare un momento come quello della fruizione di un’opera d’arte, seppur immersivo, con la complessa e strutturata ricerca dell’estasi sciamanica, composta da significati ben più articolati. Non intendo quindi fare questo parallelismo: ciò che intendo invece dire è che i due momenti condividono alcune caratteristiche formali, per entrambi adeguatamente calcolate: una di queste è appunto il *soundscape*, elemento importante in entrambi. In quello a sfondo sciamanico, Rouget non effettua distinzioni tra suono e musica, trattandola essa come una pratica sfaccettata (Rouget, 2019). L’incidenza dei suoni di tamburo, i fruscii e tentennamenti di oggetti metallici, convergono per scandire l’andamento cronologico del rituale di possessione, ma possono anche non servire: anche il silenzio viene qui considerato come qualcosa che può essere udito. In ogni caso, alcuni determinati “fenomeni sonori” in certi culti corrispondono a divinità, e la possessione può avvenire solo scandendo il ritmo adeguato; in altri servono per calmare la persona in stato alterato. La stragrande maggioranza dei fenomeni a sfondo sciamanico però, quantomeno nella fase progressiva del culto, è composta da elementi sonori che richiamano canti e danze, ed è chiaro il potere che ha il suono di veicolare un certo *mood*, un senso di immersione acuita, in una pratica.

In ambito museale, la salienza della musica e del *soundscape* è rilevante per diversi motivi: per completare la presentazione di un oggetto, sicuramente. È comunque importante dosare e equilibrare il suono da questo punto di vista, per evitare sovrapposizioni sonore cacofoniche che rovinerebbero l’equilibrio espositivo (Everrett, 2019). È quindi usato nell’accezione di uno strumento interpretativo e didattico. È interessante la distinzione effettuata da Bubaris sul suono diegetico e non diegetico: mentre il primo riguarda le presentazioni audiovisive, video-panel introduttivi e stazioni interattive, il secondo riguarda gli elementi d’atmosfera, i suoni in background e d’ambiente (Bubaris, 2014). Essi riguardano anche quelli prodotti dagli altri visitatori, come il pianto di un bambino, il rumore delle scarpe o il vociare. Anche questi fanno parte dell’esperienza acustica del visitatore nella mostra. Il suono, dal punto di vista museale e curatoriale, sta diventando un elemento organico delle esibizioni: esso, da semplice accompagnamento si fa veicolo culturale, momento di interazione ed esperienza. Questo tipo di impostazione, che io stesso sento di condividere al di là di evidenze accademiche, rompe con la tradizione: in primo luogo perché si allontana dall’idea del museo come un luogo del silenzio; l’ambiente-museo nella sua accezione classica è un posto che incoraggia l’apprendimento “didattico”, i suoni sono più interpretati come disturbo che come veicolo attivo. Il silenzio come lo

intende la tradizione museale, se vogliamo è paragonabile al silenzio dell'immobilità storico-cronologica suggerita da un oggetto "fissato" in una teca, e al silenzio del visitatore "immobile" davanti ad esso: il silenzio invece, come si è visto, è anch'esso parte del suono, di una regolazione selezionata di esso. A mio modo di vedere inoltre, l'impostazione classica della fruizione museale ha una certa somiglianza con quanto detto riguardo le "visioni del paesaggio", o il "visivo" di un'opera d'arte: il comune denominatore è l'individuo separato dall'oggetto, che lo guarda dall'alto, dal di fuori. Pratiche culturali che tendono al contemplativo. Soprattutto in ambito etnografico, dove la tendenza dei musei a considerarsi luoghi di conservazione è ampia, il suono (quasi sempre inteso come rumore) è antitetico all'idea di nostalgia, ammirazione o passione che l'oggetto può suscitare. L'idea del museo silenzioso riprodurrebbe quindi una logica culturale afferente al fatto che "ascoltare" sia una pratica passiva, in cui ciò che si riceve è già qualcosa di formato: il museo si farebbe promotore, nei riguardi dell'oggetto, di una sola interpretazione "ufficiale", quella che lui diffonde. Questo però è molto limitante dal punto di vista dell'esperienza. I punti nodali dei discorsi attorno al *soundscape* museale riflettono quindi la volontà di instaurare uno spazio vivo: piuttosto che un solo modo di percepire l'opera, il suono può aiutare a creare diversi piani di percezione, un ambiente multimodale in cui la cultura può essere trasmessa in varie altre forme, senza comunque screditare quella classica. Questo può fungere da stimolo anche per il visitatore, una messa alla prova culturale per interagire più in profondità con opere e altri visitatori. Il momento-mostra è infatti l'unico spazio in cui tutte le parti interagiscono: curatele, finanziatori e prestatori, supporti tecnologici visitatori; ogni entità ha con sé le sue aspettative. È necessario quindi che i mezzi che supportano tale carico di esperienze e volontà siano quanto più completi possibile, per garantire relazioni significative e organizzare al meglio i significati che si celano ad esempio dietro la forma di un'esposizione, la sua luce, l'oggetto esposto.

Quanto osservato nell'elaborato ad esempio riguardo l'abitare, è trascrivibile anche per questo discorso: la pratica dell'abitare condiziona lo spazio, e allo stesso tempo è condizionata da esso; similmente, il suono in una esibizione è diffuso per via dello spazio, ma a sua volta lo definisce e lo forma. Il visitatore che segue il suono darà inevitabilmente una forma fisica all'esibizione, che non è unidirezionale. Il *soundscape* detta un'esperienza interpretativa che non è predefinita, ma converge in modalità particolari di attivazione e sincronizzazione di agenti diversi: il focus sta sull'azione come momento dinamico, in cui gli agenti sono immersi nell'ambiente-mostra e a loro volta gli danno forma.

La multisensorialità a cui ho fatto riferimento parlando della mostra *Futuro Remoto* riguarda l'udito, ma non solo: anche il tatto ritengo sia stata una parte importante della

mostra. Come ho già detto, la parete in cocciopesto ha contribuito a far percepire le opere più profondamente; le stesse opere però, disposte anche in mezzo al corridoio e senza protezione, potevano essere toccate, sfiorate col dito, anche urtate, se qualche visitatore era un pochino sbadato. Questo mi ha fatto riflettere sulla pertinenza del senso del tatto nella fruizione dell'opera d'arte, anche e soprattutto etnografica: l'idea di proteggere l'opera con teche e altri strumenti è contrapposta al nostro desiderio di toccare materialmente qualcosa per conoscerlo meglio, sentirlo. Non penso che questo fatto sia correlato all'infantilità: toccare con mano un oggetto d'arte aiuta, dal punto di vista cognitivo, la formazione di una immagine visuale dello stesso; produrne una replica, ad esempio, magari in un laboratorio didattico, è un mezzo per rendersi conto della materialità dell'oggetto interagirci, e non un apprendimento sterile. Non penso nemmeno che riguardi la maleducazione: è vero, i cartelli di divieto prescrivono che ciò non si debba fare; ma questo si riferisce alla paura che le opere vengano danneggiate, e penso sia legittimo proteggerle da visitatori sconsiderati; tuttavia, ritengo che una sfida per superare l'impostazione classica della visita risieda nell'includere in essa anche questo aspetto il tatto, in maniera creativa, come elemento di relazione. Tale prospettiva viene "suggerita" anche dal nostro stesso cervello: alcune sue regioni prima considerate come stimolate solo da input visuali, è stato rilevato siano altrettanto stimolate anche da esperienze tattili (Lacey, Stathian, 2015)¹⁶. La multisensorialità è intesa quindi essere una tendenza inevitabile del visitatore nel rappresentarsi l'ambiente: la nostra percezione non è solo visiva, ma integrativa, perché unisce stimoli separati in un'unica immagine.

Se il divieto di toccare fosse così scontato, non vi sarebbero avvertimenti espliciti e addetti alla sicurezza: questo invece ha luogo perché toccare, per acquisire informazioni, è quasi un atto istintivo (Bacci, Pavani, 2015). I primi musei del XVII e XVIII sec venivano incontro a questo bisogno incoraggiando a maneggiare gli oggetti, in un rituale di "buone maniere" tra ospite e collezionista. Questa tendenza va comunque contestualizzata: l'ambiente "colto", favoriva incontri subordinati all'etichetta, mentre non c'era la tecnologia a disposizione per progettare luci e tecniche di presentazione. L'avvento invece della tecnologia e dell'opera d'arte come oggetto globalizzato ha portato grandi masse nei musei, rendendo imprescindibile per l'opera un isolamento protettivo. Si può affermare quindi che il tatto sia stato massicciamente arginato nei musei, ma sarebbe riduttivo ascrivere al senso del tatto solamente l'uso della mano, visto che il nostro corpo è stimolato fisicamente anche dalla percezione di esso nello spazio. In ogni caso, proprio questo senso è al centro di numerosi dibattiti che riguardano la multisensorialità e il museo come esperienza:

¹⁶ Per questa prospettiva direttamente correlata alle neuroscienze, si vedano anche Hagen, 2002; Summers, 2009.

infatti permette di incorporare il processo produttivo di un oggetto etnografico, e di imparare delle abilità applicabili anche ad altri contesti della vita quotidiana. Il museo, aprendosi a queste nuove modalità dell'apprendimento, incoraggerebbe momenti di condivisione, di inclusività (McGee, Rosemberg, 2005). Un esempio particolare delineato da queste due accademiche è il rapporto tra pratiche tattili di fruizione artistica e disabilità (ad esempio la cecità): le persone che partecipavano ai seminari, condotti al MoMA, desideravano ampliare la loro conoscenza sia volendo esplorare anche le esibizioni temporanee, sia manifestando più interesse per l'arte in generale e per l'*art making*, vale a dire la produzione condivisa di oggetti d'arte. L'obiettivo finale di questi laboratori non era di produrre capolavori da esporre, e nemmeno di tenere lezioni su pezzi d'arte esposti al MoMA, bensì di condividere un'esperienza, di creare un senso di divertimento tra i membri in un clima fortemente interattivo e paritario.

Udito, tatto, vista, esperienza: tramite la multisensorialità, è possibile superare l'impostazione dicotomica che vede il soggetto separato dall'oggetto, e nell'oggetto una unica via interpretativa, quella del museo. Ma esattamente che cosa comporta "nascondere" l'oggetto? e che effetti produce una teca o una corda di velluto? In qualsiasi modo la si ponga, una inibizione. La *museificazione* (Witcomb, 2003) congela l'oggetto, lo plastifica, astraendolo dalle forze sociali che gli hanno dato, originariamente, un significato. La teca è l'esempio perfetto di ciò, e dovrebbe essere quindi ostracizzata da chiunque desideri un'esperienza museale autentica. Ma la verità è che tali barriere lavorano in modi molto diversi: moltissime volte non vengono nemmeno notate (Berns, 2016). Questo perché ogni artefatto è solo una "porzione di un programma di interazione" (Latour, 2018), vale a dire che è l'interazione che determina il valore delle entità della relazione, e non i singoli oggetti. L'invisibilità della teca può essere quindi ascritta a due ragioni: la prima può riguardare l'abitudine del visitatore ad aver sempre visto i pezzi d'arte presentati in questo modo (una prospettiva preoccupante soprattutto per i musei); ma può riguardare anche la precisa azione che veicola la teca in quanto oggetto: l'accezione coniata da Miller riguardo "l'umiltà degli oggetti" (Miller, 2009) pretende infatti che questo oggetto "perda" a vantaggio di quello che contiene. Se però si interpreta la fruizione di un oggetto d'arte come un rapporto a tre, anche la teca esercita una sua *agency*, di fatto regolandola e condizionandola. Questo è vero se si riprende l'accezione di Gell sull'*agency* distribuita, in cui la funzione della teca è prestabilita dal museo (l'agente primario). La peculiarità dello studio di Berns però, sta a mio parere nel fatto che viene messo in luce che la teca possa sfuggire dalle intenzioni del museo: talvolta, ed è specialmente vero per i musei religiosi, la teca diventa essa stessa oggetto di devozione, venendo toccata,

addirittura baciata. La teca diventa un elemento tattile, figurativamente quello che si vorrebbe negare. Tale affermazione rinfranca quanto detto prima, ovvero che la multisensorialità non sia mai realmente scomparsa dal museo e dalle esposizioni: sta alla committenza far convergere gli interessi economici e politici, che pure non possono scomparire, alle esigenze creative dei visitatori.

CONCLUSIONE

Conducendo questa ricerca sul campo ho avuto modo di imbartermi in situazioni per me nuove: oltre alla ricerca sul campo in sé come pratica, ho dovuto sottostare a delle gerarchie e, per quanto riguarda la mia attività in senso stretto, indirettamente alle regole aziendali a cui il lavoro dei miei interlocutori è subordinato. Se volessimo parlare di conclusioni direttamente correlate alla mia attività di campo, ascrivibili ad un risultato scientifico, o ad una “scoperta accademica”, potrei ritenerle limitate: non ho mai aspirato a tanto, in primo luogo; poi, collegando ciò su cui ho indagato alla teoria antropologica usata per accreditare i fatti annotati, fondazione Ligabue mi ha confermato certe posizioni, ma anche alcune mie personali supposizioni, elaborate ancor prima di cominciare la ricerca. Mi ha di certo entusiasmato operarvi da ricercatore, ma anche “deluso”: non parlo delle difficoltà a cui ho fatto riferimento nel primo capitolo, che pure si sono fatte sentire; si tratta di una delusione “professionale”, critica e relativa all’operato pratico della stessa fondazione, di cui ora darò spiegazione.

I due argomenti principali di questo elaborato, ovvero l’oggetto etnografico e l’esposizione/allestimento museale, li ho affrontati nella mia attività di campo soprattutto grazie agli strumenti che la fondazione mi ha messo a disposizione, che sono state sostanzialmente le due mostre da lei organizzate. Sono state due mostre che, tematicamente parlando, ho potuto facilmente collegare ai due argomenti che mi premeva analizzare, visto che erano piuttosto specifiche. Se la mostra *Futuro Remoto* l’ho trovata un ottimo esempio di inclusività e negoziazione tra le parti, il materiale fornitomi dalla fondazione per studiare *Power & Prestige* è stato lacunoso: la mostra, indubbiamente ben organizzata sul piano storico e teorico, non ha dedicato nessuna attenzione alla “contemporaneità” degli oggetti etnografici esposti. Avrebbe dovuto esserci almeno una sezione dedicata alla spiegazione di cosa comporti, nonostante il percorso di rivalutazione dei bastoni del comando, il fatto che tali manufatti siano esposti in sedi distanti dai loro luoghi d’origine. È mancato un tentativo di avvicinare il pubblico della mostra a temi che sono cruciali quando si parla di oggetti o arte etnografica, come la decolonizzazione e la rivendicazione dei popoli indigeni verso parti tangibili della loro cultura. Il merito della fondazione è di certo quello di avere consolidato l’idea che fossero più che semplici armi: ma questo rimane un dato che li rivaluta a livello teorico, non dice nulla sul significato che i bastoni del comando hanno ora, nel 2024, per gli eredi della cultura che li ha prodotti. Può esserci volontà di riaverli, resistenza o disinteresse: non sto certo dicendo che la fondazione sia colpevole di qualcosa, se non nella misura di una mancanza d’informazione, di un dato che, di qualunque natura fosse, avrebbe fornito uno spunto di riflessione ulteriore. Questo fatto

appena sottolineato mi ha indotto a supporre che fondazione Ligabue non abbia l'interesse di includere temi come la decolonizzazione nell'organigramma teorico/pratico del suo operato, probabilmente per mancanza d'interesse. È pur vero che io non ho mai visto documenti riguardo l'acquisizione di oggetti etnografici, ne conosco le idee in merito a ciò del dottor Ligabue: mi sto solo riferendo a quanto ho visto durante la mia attività di campo, in cui la fondazione mi è apparsa essere un'azienda strutturalmente organizzata per fornire un prodotto originale (la mostra), e per distinguersi in questo settore. La cosa positiva riguardo a ciò è che, come in *Futuro Remoto*, la sperimentazione è indirizzata verso la valorizzazione dell'esperienza individuale, e l'instaurarsi di una relazione alla pari tra soggetto e oggetto. Questo mi ha permesso di parlare di *agency* e antropologia, esposizioni e multisensorialità. Tale relazione però, e qui ritorno alla lacuna sopracitata, nel caso dell'oggetto etnografico abbisogna di quel dato mancante: non solo uno studio teorico sul suo passato, ma anche un approfondimento sulla sua contemporaneità storica e sociale. In chiave critica, questo è il punto più discutibile della mia ricerca sul campo: il giudizio sull'operato della fondazione quindi, almeno dal punto di vista accademico, ritengo sia parzialmente positivo. Esso denota la fondazione come un'azienda operante nel settore della divulgazione scientifica, le cui attività servono legittimamente a rafforzare la posizione del suo marchio nel mercato dell'arte: per quest'ultimo intendo non solo quello direttamente correlato alla collezione di oggetti, ma anche alle mostre e a tutto ciò che ne consegue. Di conseguenza, aver escluso le tematiche sopracitate dall'organigramma, quanto si parla di oggetti etnografici, rischia di farla apparire come un'istituzione più orientata al "passato", almeno dal punto di vista antropologico. La sperimentazione e l'originalità impiegata nelle mostre a cui ho assistito invece, ha reso questa parte di campo un momento per ritrovare le nozioni teoriche che volevo approfondire e discuterne in modo più informale con le mie referenti.

Questa conclusione non è solo la parte finale di questo scritto ma, in maniera indiretta, la fine del mio percorso magistrale: esso non si esaurisce in questo elaborato, anche se ufficialmente ne è la fine. È la fine di un percorso di studi culminato in un'attività nuova, che avevo solo studiato nella teoria, la stessa che avrebbe dovuto prepararmi in modo completo al "campo", affinché non mi trovassi impreparato. Non posso negare che la teoria sia stata utile nel dare un'impostazione di base al mio "muovermi": tuttavia, parlando di esperienza vissuta, non è possibile che essa esaurisca ogni aspetto della ricerca sul campo. Il tassello mancante non è tanto il luogo in cui la si svolge, ma la figura stessa del ricercatore, che sul campo ha il compito di instaurare delle relazioni significative. Il suo stesso lavoro dipenderà da queste relazioni: nel mio caso, oltre ovviamente alla mia inesperienza, ha gravato l'assetto burocratico della fondazione. Al

di là di questo però, la conclusione più appropriata che mi sento di attribuire a questo elaborato riguarda l'antropologia vera e propria e il mio posizionamento nei suoi confronti: se prima ritenevo che fosse il sapere estratto dalla ricerca il vero oggetto dell'antropologia, e quindi in senso lato una sorta di "cultura", ora ho realizzato che il "fare antropologia" coincide con la relazione *in divenire* che "accade" durante la ricerca etnografica. Quest'ultima, essendo intrinsecamente dinamica, legittima l'idea di cambiamento, anche in termini di evoluzione personale delle opinioni. L'incontro con l'altro quindi, durante la ricerca etnografica, spinge inevitabilmente il ricercatore a rivedere e trasformare le proprie convinzioni, rendendo l'esperienza sul campo un processo di evoluzione personale tanto quanto uno strumento di conoscenza.

BIBLIOGRAFIA

- Abu-Lughod, L. (1998) *Remaking Women: Feminism and Modernity in the Middle East*. Princeton: Princeton University Press.
- Amselle, J. L. (2014) *Il museo in scena. L'alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi*. Sesto San Giovanni: Meltemi.
- (2001) *Connessioni. Antropologia dell'universalità delle culture*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Appadurai, A. (2021) *La vita sociale delle cose: Una prospettiva culturale sulle merci di scambio*. Sesto San Giovanni: Meltemi.
- Aria, M., Pains, A. (2013) *Oltre le politiche dell'identità e della repatriation. Gli oggetti ambasciatori per i Kanak della Nuova Caledonia*. Il Mulino rivisteweb.
- Bacci, F., Pavani, F. (2014) "First Hand," not "First Eye" Knowledge: Bodily Experience in Museums, in Levent, N., Pascual-Leone, A. (2014) *Multisensory museum: cross-disciplinary perspectives on touch, sound, smell, memory, and space*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Baudrillard, J. (2003) *Il sistema degli oggetti*. Milano: Bompiani.
- Baxandall, M. (1995) *Shadows and Enlightenment*. Connecticut: Yale University Press.
- Beneduce, R. (2002) *Trance e possessione in Africa*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Berque, A. (2022) *Pensare Il Paesaggio*. Sesto San Giovanni: Mimesis Edizioni.
- Berns, S. (2016) *Considering the glass case: Material encounters between museums, visitors and religious objects*. *Journal of Material Culture*, 21(2), 153-168.
- Bianco, C. (2009) *L'osservazione*, in Cappelletto, F. (2009) *Vivere l'etnografia*. Firenze: SEID Editori.
- Bhabha, H. K. (2005) *The Location of Culture*. Milton Park: Taylor & Francis Group.
- Boni, S. (2011) *Culture e Poteri. Un Approccio Antropologico*. Milano: Eleuthera.
- Bubaris, N. (2014) *Sound in museums – museums in sound*. *Museum Management and Curatorship*, 29(4), pp. 391-402.

- Bourdieu, P. (2001) *La distinzione: Critica sociale del gusto*. Bologna: Il Mulino.
- Carsten, J. (2003) 'Families into Nation: The Power of Metaphor and the Transformation of Kinship', in M. Strathern (ed.) *After Kinship*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 136-162.
- Clifford, J. (2008) *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Coombe, R. (1998) *The Cultural Life of Intellectual Properties. Authorship, Appropriation, and the Law*. Durham: Duke University Press.
- Connerton, P. (1989) *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Csordas, T.J. (1990) Embodiment as a paradigm for anthropology. *Ethos*, 18(1), pp. 5-47.
- Didi-Huberman, G. (2016) *Davanti all'immagine*. Sesto San Giovanni: Mimesis Edizioni.
- Descola, P. (2021) *Oltre Natura e Cultura*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Dimpfleimer, F. (2014) DAL CAMPO AL MUSEO. PER UNA STORIA DELLE COLLEZIONI ANTROPOLOGICHE, ETNOGRAFICHE E FOTOGRAFICHE DELLA NUOVA GUINEA BRITANNICA DI LAMBERTO LORIA. *Lares*, 80(1), pp. 87-102.
- Eliade, M. (1983) *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*. Roma: Edizioni Mediterranee.
- Errington, S. (1998) *The Death of Authentic Primitive Art. And Other Tales of Progress*. Berkeley: University of California Press.
- Fabian, J. (2021) *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*. Sesto San Giovanni: Meltemi.
- Foucault, M. (2014) *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino: Einaudi.
- Fontanille, J. (2002) *La patina e la connivenza*, in Landowski, E., Marrone, G. (2002) *La società degli oggetti: Problemi di interoggettività*. Sesto San Giovanni: Meltemi.
- Gamberi, V. (2021) *Experiencing Materiality: Museum Perspectives*. New York: Berghahn Books.

--(2023) *Residui Sacrali nei Musei*, *Anuac*, 12(2), pp. 93-116.

Geismar, H. (2001) *What's in a price? An Ethnography of Tribal Art at Auction*. *Journal of material culture*, 6(1), pp 25-47.

Gell, A. (2021) *Arte e Agency: Una teoria antropologica*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Gombrich, H.E., Hochberg, J., Black, M. (2002) *Arte, Percezione e Realtà. Come pensiamo le immagini*. Torino: Einaudi.

Graeber, D. (2013) *Oltre il potere e la burocrazia. L'immaginazione contro la violenza, l'ignoranza e la stupidità*. Milano: Eleuthera.

Grechi, G. (2021) *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, Pratiche artistiche, Sguardi incarnati*. Sesto San Giovanni: Mimesis edizioni.

Grignaffini, G., Landowski, E. (2002) *L'arredamento di uno spazio abitabile*, in Landowski, E. (2002) *La società degli oggetti: problemi di interoggettività*. Sesto San Giovanni: Meltemi.

Hooper, S. (2022) *POWER & PRESTIGE. Simboli del comando in Oceania*. Losanna: Skira.

Hutchins, E. (1995) *Cognition in the Wild*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Hutchinson, S. H. (1996) 'Identity and substance: The broadening bases of relatedness among the Nuer of South Sudan'. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 2(3), pp. 489-507.

Ingold, T. (2021) *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.

Kaplan, R. (2001) *The Role of Museums in Shaping Cultural Identity*. *Museum Management and Curatorship*, 19(2), pp. 145-159.

Karp, Lavine (1995) *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*. Bologna: Clueb.

Kannenbergh, J. (2016) *Listening to Museums: Sound Mapping towards a Sonically Inclusive Museology*. *Museological Review*, University of Leicester, 20(1), pp. 6-18.

- Keane, W. (2003) 'Self-interpretation, agency, and the objects of anthropology: Reflections on a genealogy'. *Comparative Studies in Society and History*, 45(2), pp. 1-27. University of Michigan.
- Latour, B. (2018) *Non siamo mai stati moderni*. Milano: Eleuthera.
- Lattanzi, V. (2021) *Musei e antropologia*. Roma: Carocci Editore.
- Lindauer, M. (2005) The critical museum visitor, in Marstine, J. (2005) *New museum theory and practice: an introduction*. John Wiley & Sons, pp. 203-225.
- Malafouris, L. (2013) *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Malinowski, B. (2011) *Argonauti del Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Mancuso, A. (2018) *Altre persone: Antropologia, visioni del mondo e ontologie indigene*. Sesto San Giovanni: Mimesis Edizioni.
- Mauss, M. (2002) *Saggio sul dono*. Torino: Einaudi.
- McGee, C., Rosemberg, F. (2014) *Art Making as Multisensory Engagement: Case Studies from The Museum of Modern Art*, in Levent, N., Pascual-Leone, A. (2014) *Multisensory museum: cross-disciplinary perspectives on touch, sound, smell, memory, and space*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Meyer, B. (2010) *Aesthetics of persuasion: Global Christianity and Pentecostalism's sensational Forms*. *South Atlantic Quarterly*, 109(4), pp. 741-763.
- Michailova, S., Piekkari, R. (2014) **BREAKING THE SILENCE ABOUT EXITING FIELDWORK: A RELATIONAL APPROACH AND ITS IMPLICATIONS FOR THEORIZING**. *The Academy of Management Review*, 39(2), pp. 138-161.
- Miller, D. (2005) *Materiality: An Introduction*. Durham: Duke University Press.
- Miller, D. (2009) *Individuals and the Aesthetic of Order*, in Miller, D. (2009) *Anthropology and the individual. A material culture perspective*. Oxford: Berg.
- Mignolo, W., Walsh, C. (2018) *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Durham: Duke University Press.
- Meschiari, M. (2018) *Disabitare. Antropologie dello spazio domestico*. Sesto San Giovanni: Meltemi.

- Myers, F. (2008) 'Material culture and biography: A view from the Australian Aboriginal experience', in Ciabbari, L. (ed.) *Cultura Materiale: Oggetti, Immaginari, Desideri di Viaggio tra Mondi*. Milano: Raffaello Cortina Editore, pp. 123-145.
- Price, S. (2015) *I primitivi traditi. L'arte dei «selvaggi» e la presunzione occidentale*. Milano: Johan & Levi.
- Rabinow, P. (2007) *Reflections on Fieldwork in Morocco*. Berkeley: Berkeley University Press.
- Rigal, G. (2022) *Il tempo sacro delle caverne*. Milano: Adelphi Edizioni.
- Rogan, B. (1998) 'On collecting as play, creativity and aesthetic practice'. *Etnofoor*, 11(1), pp. 40-54. Stichting Etnofoor.
- Rouget, G. (2019) *Musica e trance*. Torino: Einaudi.
- Sahlins, M. (2008) 'What kinship is (Part One)', *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 17(1), pp. 2-19. Durham: Royal Anthropological Institute.
- Severi, C. (2016) *L'oggetto persona. Rito, Memoria, Immagine*. Torino: Einaudi.
- Semprini, A. (2002) *Oggetti senza frontiere*, in Landowski, E., Marrone, G. (2002) *La società degli oggetti: Problemi di interoggettività*. Sesto San Giovanni: Meltemi.
- Strathern, M. (1990) *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press.
- Strathern, M. (1993) ENTANGLED OBJECTS: DETACHED METAPHORS. *Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice*, 34, 88–101.
- Thomassen, B. (2016) *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Van Gennep, A. (2012) *I riti di passaggio*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Vernant, J. P. (2014) *L'universo, gli dèi, gli uomini*. Torino: Einaudi.
- Viveiros de Castro, E. (2019) *Prospettivismo Cosmologico in Amazzonia e Altrove*. Macerata: Quodlibet.
- Wang, S., L., Gamberi, V. (2022) The museum is like a temple: the Fo Guang Shan Buddha Museum in Taiwan, *Asian Anthropology*, 22(1), pp. 1-20.

Witcomb, A. (2003) *Re-Imagining The Museum. Beyond The Mausoleum*. London: Routledge.

Vitta, M. (2008) *Dell'abitare. Corpi, spazi, immagini*. Torino: Einaudi