
AM, Etnografie del contemporaneo IV: Artification at large, n. 40-42

Edizioni Museo Pasqualino, Palermo, 2017-2018

Gabriella D'Agostino



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/aam/1284>

ISSN: 2038-3215

Editore

Dipartimento Culture e Società - Università di Palermo

Notizia bibliografica digitale

Gabriella D'Agostino, « AM, Etnografie del contemporaneo IV: Artification at large, n. 40-42 », *Archivio antropologico mediterraneo* [Online], Anno XXII, n. 21 (1) | 2019, online dal 30 juin 2019, consultato il 30 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/aam/1284>

Questo documento è stato generato automaticamente il 30 giugno 2019.

Archivio antropologico mediterraneo

AM, Etnografie del contemporaneo IV: Artification at large, n. 40-42

Edizioni Museo Pasqualino, Palermo, 2017-2018

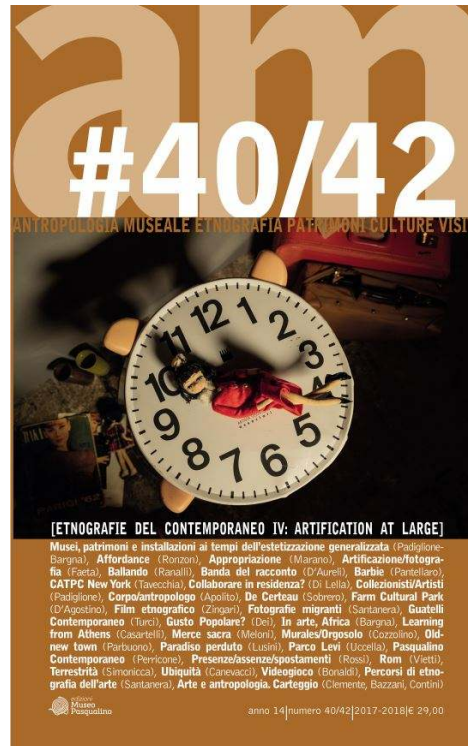
Gabriella D'Agostino

NOTIZIA

AM, Etnografie del contemporaneo IV: Artification at large, n. 40-42, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo, 2017-2018.

ISSN 1971-4815

- 1 Il numero 40/42 di Antropologia Museale ha chiuso il 2018 passando alle Edizioni Museo Pasqualino. È dedicato al tema dell'artificazione (o *artification* in inglese e in francese). Di cosa si tratta? Nell'Introduzione dal titolo "Musei, patrimoni e installazioni ai tempi dell'estetizzazione generalizzata", gli ideatori del volume, Ivan Bargna e Vincenzo Padiglione ^[9] che di AM è direttore e anima ^[20], scrivono: "il nostro settore DEA sta velocemente in modo inesorabile scivolando verso l'arte", un richiamo all'arte "trasversale e ubiquitario" che va oltre il settore dell'antropologia dell'arte come è stata generalmente intesa. Il processo di artificazione è il farsi artistico di diversi campi del sociale, dall'economia alla politica alla vita relazionale e intima delle persone, in cui predomina la dimensione dello stile, del gusto, della comunicazione, dell'esposizione, della messa in scena, dello spettacolo. Un "capitalismo artistico" per cui "l'estetizzazione" diventa "il modo di strutturarsi delle soggettività, del formarsi di molte sensibilità patrimoniali, del generalizzarsi di gesti museali e di immaginari del tutto simpatici con la fantasmagoria delle merci" (p. 7).
- 2 Bargna e Padiglione, pertanto, ammoniscono gli antropologi di farsi carico della comprensione di questo fenomeno, andando oltre le rivendicazioni di ruoli primari nell'ambito della museografia etnografica che si sia aperta a questa dimensione, di abbandonare definitivamente la contrapposizione tra "estetico" e "documentario" e di ritenere, semmai, queste due dimensioni come complementari. D'altro canto, che ogni azione, ricerca, allestimento in ambito museale (e non solo quello etnografico) richiedano uno stile, una estetica ai fini della comunicazione mi sembra sia un fatto assodato da tempo. Che si debba essere vigili sui rischi di un estetismo per cui "forma", "emozioni", "sentimento", "intrattenimento" finiscano con il prevalere su "contenuti", "pensiero", "apprendimento" è invece questione su cui ragionare. Da un lato abbiamo a che fare con tutto un filone della museografia così come è stata declinata dai *cultural studies*, dall'altro però riecheggia anche l'eco forte di un dibattito interno alla museografia etnoantropologica italiana, a partire da quel *poetic turn* introdotto da Pietro Clemente sin dal lontano 1989, in occasione del V Colloquio europeo di Museografia etnoantropologica organizzato a Modica (Rg).
- 3 In quella circostanza, Pietro Clemente ragionava su un'idea di museografia che allora appariva inconciliabile, almeno in prima approssimazione, con la prospettiva, corrente e dominante rappresentata da Alberto Mario Cirese. In estrema sintesi, la sua relazione introduttiva si incentrava sull'idea che la museografia etnoantropologica dovesse fondarsi sulla «dimensione comunicativa per mezzo di una estetica». La questione fondamentale veniva espressa in questi termini: «Cosa può comunicare a un grande



pubblico un museo antropologico e con quale finalità? Come considerare il museo, cioè un fatto essenzialmente di comunicazione, dalla prospettiva dell'utente e dello studioso che a questi voglia inviare messaggi di natura non verbale?» (P. Clemente, "Museografia, estetica, comunicazione", in *Nuove Effemeridi*, a. II, n.8, 1989: 97). E rispondeva: «Non c'è dubbio che se la museografia è antropologica la comunicazione deve essere quella dell'esperienza antropologica tradotta nei compositi linguaggi del museo: luogo di arte applicata della comunicazione di massa, guidato da argomenti emersi dalla ricerca scientifica. Tutta la sagistica insiste sulla differenza tra l'autonomia dell'oggetto artistico e l'eteronomia dell'oggetto antropologico (senz'aura, umile, rinviante a relazioni) e insiste sul fatto che quest'ultimo è segno o indice di altro. Ma il museo finisce sempre per far vedere oggetti, e il suo metalinguaggio non si autonomizza, tutt'al più circonda gli oggetti, li spiega, riesce a comunicare qualche elemento di tecnologia, di contesto operativo cerimoniale, ma non riesce a introdurre nei temi centrali dell'antropologia, che sintetizzerei nell'espressione "rappresentare forme di vita" nella loro particolarità e differenzialità» (ivi: 97-98).

- 4 E aggiungeva: «È logico che un tale tipo di museo debba mirare ai linguaggi della comunicazione visiva e debba possedere un buon livello tecnologico. La museografia d'altri paesi è assai più ricca di disegni, di ricostruzioni grafico-pittoriche di ambienti, che già suggeriscono delle strade, mentre noi siamo più puristi e snob, se non iconoclasti; ma, essenzialmente, il linguaggio di una museografia di comunicazione nasce dal dialogo tra spazi, percorsi, immagini e ha bisogno anche di fotografie, olografie, terminali di computer, punti video, laboratori didattici in cui sia possibile l'uso del videodisco. Il tutto studiato in funzione dell'esperienza che si vuole proporre a un visitatore medio che deve rapidamente acclimatarsi alle regole del gioco museografico» (ivi: 98).
- 5 Sorvolando sui termini (punti video, terminali, videodisco) che testimoniano quanto fosse ancora poco praticato il ricorso a certa tecnologia, e quanto questa stessa fosse ancora lontana dagli sviluppi che si sarebbero avuti con esiti dalla versatilità allora impensabile, colpisce in questo passaggio l'evocazione di scenari immaginifici volti a suscitare, a provocare modalità di conoscenza e comprensione secondo sequenze non lineari e connessioni impreviste.
- 6 Già allora, recensendo il convegno (in *Nuove Effemeridi*, a. II, 1989, n. 8, pp. 4-5), rilevavo che la prospettiva incentrata sul documento secondo l'approccio ciresiano e quella che individuava la svolta nella dimensione estetico-comunicativa non erano così in contraddizione. Il museo Guatelli a lungo ha rappresentato il prototipo di questa seconda tendenza che, per Clemente, era un progetto animato da una visione.
- 7 Siamo, come dicevo, nel 1989 e Pietro Clemente introduceva nella riflessione sulla museografia etnoantropologica in Italia una direzione diversa da quella "razionalistica" accogliendo le suggestioni che avevano cominciato a circolare con *Writing culture: Poetics and Politics of Ethnography* (1986) che di lì a qualche anno avrebbe finito con il delimitare un campo di riflessione nuovo, specifico, all'incrocio tra *public anthropology* (nel senso di un'apertura a temi della realtà contemporanea presenti nella società civile, ampliando pertanto il proprio pubblico, nel senso di Borofski), antropologia politica, antropologia del patrimonio, con uno specifico focus su poetiche e politiche di ricerca, comunicazione e scrittura nel senso più ampio possibile e intrecciate tra loro. Nel 1991 usciva *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of museum display*, a cura di I. Karp e S. Levine (Smithsonian Institution Press). Con la sezione di Antropologia museale all'interno dell'Associazione Italiana di Scienze Etnoantropologiche (AISEA), nata nel 1990 e formalizzata nel 1992, e

successivamente con la nascita di SIMBDEA nel 2001 e della rivista AM l'anno successivo, quei temi venivano messi in circolazione, rilanciati, discussi. Clemente raccoglierà i suoi scritti nel 1999 nel volume *Il terzo principio della museografia* (con E. Rossi, Roma, Carocci). Punto di riferimento è la lezione di James Clifford che, sin dagli anni Ottanta aveva introdotto il concetto di “modernità etnografica”, intendendo una condizione che ponendo gli individui “in mezzo a tradizioni frammentate”, individuava nello “sradicamento” e nella “instabilità” “un destino comune”, “una disgregazione culturale locale e un futuro collettivo”. Con i saggi raccolti in *I frutti puri impazziscono* (ed. or. 1988, trad. it 1993), Clifford introduceva a un percorso di riflessione sulla crisi postcoloniale dell'autorità etnografica, ponendo una serie di domande che sarebbero state sempre più centrali non solo in ambito accademico. Con le parole di Clifford, il tema del libro riguardava «una diffusa condizione di perdita della centralità in un mondo di distinti sistemi di significato, uno stato consistente nell'essere dentro la cultura mentre si guarda ad essa dall'esterno, una forma di automodellamento personale e collettivo. Questo concetto problematico – che non riguarda soltanto studiosi, scrittori, artisti o intellettuali – corrisponde alla straordinaria sovrapposizione di tradizioni che si è verificata nel secolo XX. Una moderna “etnografia”, delle congiunture, nel suo costante movimento *tra* culture, non può, alla stregua del suo *alter ego* occidentale, l'antropologia, avere l'ambizione di esaminare l'intera gamma della diversità e dello sviluppo umani. Essa è continuamente spostata, insieme concentrata regionalmente e largamente comparativa, una maniera sia di stanziarsi sia di viaggiare in un mondo in cui le due esperienze sono sempre meno distinte» (J. Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri 1999², p. 22).

- 8 Questo percorso avviato da Clifford si portava a maturazione nell'altro suo lavoro esemplare, *Strade* (ed. or. 1997, trad. it. 1999) che raccoglie saggi pubblicati nel corso degli anni Novanta. Qui interessa ricordare “Musei come zone di contatto” (scritto invece per questa raccolta), un resoconto riflessivo dell'esperienza fatta da Clifford come osservatore e consulente in occasione di un incontro organizzato nel Portland Museum of Art, nell'Oregon, nel 1989. Oggetto dell'incontro era la nuova sistemazione della collezione Rasmussen, messa insieme negli anni Venti del Novecento e riguardante oggetti, classificati come oggetti artistici, provenienti dall'Alaska meridionale e dalle aree costiere del Canada. Il direttore del museo, Dan Monroe, aveva deciso di coinvolgere nella discussione del nuovo progetto espositivo, oltre al personale del museo e ad antropologi esperti di arte degli indiani della costa nord-occidentale, anche alcuni indiani tlingit, anziani, accompagnati da mediatori linguistici. Nel seminterrato del museo, dove ebbero luogo le riunioni, venivano via via mostrati gli oggetti della collezione con l'idea che gli anziani tlingit avrebbero fornito informazioni sui contesti d'uso, le funzioni cerimoniali, il valore simbolico, oltre a informazioni su chi li aveva realizzati, per quale occasione, ecc. ecc. Invece, commenta Clifford, «gli oggetti non erano argomento di molti commenti diretti da parte degli anziani, che per l'incontro avevano i loro propri punti all'ordine del giorno. Essi fecero riferimento agli oggetti cerimoniali con apprezzamento e rispetto, ma sembravano usarli solo come promemoria, occasioni per raccontare storie e cantare canzoni» (J. Clifford, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri 1999, p. 234).
- 9 Dalla consultazione infatti emergeva che per i tlingit presenti quegli oggetti non erano principalmente “arte”, piuttosto essi vi si riferivano «come “testimonianze”, “storia” e “legge”, inseparabili dai miti e dalle storie che esprimono le azioni morali correnti e

dotate di efficacia politica attuale» (ivi, p. 236). Gli operatori del museo sapevano che, sulla base di un accordo preventivo, l'allestimento museale avrebbe dovuto restituire le voci degli anziani e questi stessi, nel corso degli incontri, avevano rilevato: «Stiamo correndo il rischio di confidarvi cose importanti. È importante che siano registrate per la posterità. Che cosa farete con ciò che vi diamo? Noi staremo attenti» (ivi, p. 237). Il problema che emergeva con chiarezza era dunque come conciliare l'esigenza espressa dai tlingit con le “regole” di un museo d'arte; con le parole di Clifford: «quanto era possibile spostare l'attenzione degli oggetti fisici a favore della narrazione, della storia, della politica?» (ibidem). Quali strategie perseguire per restituire la complessità di un oggetto, per esempio un maschera, che presenta al contempo una composizione formale, una funzione tradizionale ed è segno di “storia di lotte in corso”? Quale tipo di relazione dovrà o potrà instaurarsi tra la o le comunità che il museo pretende di rappresentare e i soggetti che la o le compongono? Insomma, come commenta Clifford, man mano che l'incontro andava avanti il Museo di Portland da luogo di consultazione o ricerca diventava sempre più *zona di contatto*, «una compresenza spaziale e temporale di soggetti in precedenza separati da iati geografici e storici [...] le cui traiettorie ora si intersecano [...]». Una “prospettiva di contatto” evidenzia come i soggetti siano definiti dalle relazioni reciproche e all'interno di queste» e come «compresenza, interazione, pratiche e intendimenti» siano «interconnessi, spesso nell'ambito di relazioni di potere radicalmente asimmetriche» (Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travels and Transculturation*, cit. ivi, p. 238).

- 10 La mostra “Paradise” del 1993 al Museum of Mankind di Londra, su cui Clifford scrive nello stesso volume, può costituire un esempio di come possa essere messa in atto l'idea di museo come zona di contatto. Questa sfida a ripensare una relazione, storicamente situata, asimmetrica, come una rielaborazione, è una delle chiavi di accesso ai processi di artificazione, spesso accolta, per fare un altro esempio, da Jacques Hainard conservatore del Museo Etnografico di Neuchâtel (MEN), per il quale il museo deve essere “luogo di destabilizzazione culturale”.
- 11 Con un omaggio a MEN e alla mostra “Collections passion” del 1982 si apre proprio il contributo di Vincenzo Padiglione. Quella mostra, assumendo il collezionista come “tipo sociale” ne metteva in mostra, appunto, tic, manie, contesti, pratiche culturali alla base dell’“accumulare, ordinare, sistematizzare”, “la trama di rapporti e di ideologie che legittima l'appropriazione di oggetti e memorie altrui”, connotando il possesso come “potere e prestigio”. Come questa esposizione riusciva a *mostare* tutto ciò? Individuando, precocemente rispetto alla svolta riflessiva prima richiamata, forme di comunicazione tra antropologia e arte del tutto inedite, giustapponendo «opere archeologiche ed etnografiche, cumuli di oggetti, pannelli-collage di cose banali disposte in bell'ordine seriale, installazioni artistiche [...], un calcolatore che in qualità di “grande collezionista dei tempi nuovi, si esponeva alle curiosità dei visitatori» (p. 46). Al MEN, “seminale atelier di sperimentazione”, modello di “presa diretta” della realtà, bisogna essere grati, ricorda Padiglione, per aver reso possibile “trasformare il museo in uno spazio di autoanalisi e critica culturale” (p. 47). Negli anni successivi, il Museo di Neuchâtel si manterrà fedele a questi assunti, continuando a porre questioni su cui vale la pena continuare a riflettere e su cui il numero di AM si interroga: «a) il collezionismo come matrice di politiche e poetiche fondamento delle nostre pratiche disciplinari e museali, di quelle etnoantropologiche in particolare; b) il collezionismo come groviglio di istanze a un tempo patrimoniali, affettive ed espressive, ludico-artistiche; c) [...] il collezionismo come

attività non più esclusiva ma generalizzata da leggersi in una qualche intima sintonia con la cultura contemporanea, con la società dei consumi e il suo malessere». Il collezionismo dunque come “forma di conquista” che integra “gli artefatti nel nuovo ordine sociale” e li rende “conformi ai nuovi valori imposti dal loro governatore – il collezionista o il curatore” (p. 47). In questo senso, un esempio recente potrebbe essere individuato nel Museo di Quai Branly che, come ha scritto Pietro Clemente, «ha subordinato l’antropologia ai gusti e agli interessi diplomatici del Presidente Chirac», «un pugno nello stomaco all’antropologia culturale e alla sua storia» (*L’antropologia del patrimonio culturale*, in L.Faldini, E.Pili (a cura di), *Saperi antropologici, media e società civile nell’Italia contemporanea*, Atti del I Convegno Nazionale dell’ANUAC, Roma, CISU, 2011, pp. 295-317). Ma anche il collezionismo “come risorsa inventiva, come dispositivo creativo di ridefinizione culturale” (p.48). Qui Padiglione, richiamando l’accostamento cliffordiano tra l’etnografia e il collezionismo ¹² in quanto la prima come il secondo riguardano operazioni in cui “esperienze e fatti diversi vengono scelti, raccolti e staccati dalle loro originarie circostanze di tempo”, conferendo loro “valore durevole in una nuova sistemazione” (*ibidem*) – ricorda come l’uno e l’altra abbiano «giocato e possono giocare un ruolo di rottura nei confronti di totalità e gerarchie presupposte, di sovversione verso coerenze egemoniche, di attivazione di processi riflessivi e di creatività culturale. Possono rivelarsi spazi inediti di contatto e collaborazione, favorendo processi di riappropriazione» (*ibidem*). Così è stato per il rinnovamento dei linguaggi dell’arte a cavallo tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento quando l’esperienza del surrealismo, il cubismo si incontrarono con l’antropologia; nella attitudine dell’artista come collezionista e viceversa si disvelò la possibilità di processi creativi non lineari mettendo in gioco livelli diversi di intelligenza sensoriale e giocando con gli oggetti risignificati di senso come nel *bricolage*. Così è per il protagonismo contemporaneo dei popoli indigeni e delle comunità locali.

- 12 *In Bilico. Poetiche / Politiche dal collezionismo estremo* è l’ultimo degli esempi di allestimento che Padiglione ha realizzato in questi anni come “forme pubbliche di risarcimento simbolico”, come “modi di trasfigurazione simbolica (l’oggetto trovato presentato come opera d’arte) che hanno fornito una cornice scientifica e artistica per cose altrimenti percepite come irrilevanti” (p. 49). Ne riferisce nel suo contributo alla rivista “Collezionisti/Artisti”. Si tratta di una “installazione etnografica” realizzata al Museo Guatelli, «pensata per vivere in simbiosi e differenza con l’allestimento museale del maestro Guatelli: ne cita l’opera, ne offre un commento interpretativo dando voce anche ad altre storie di collezionisti attraverso una ricerca antropologica straniante intrapresa in dialogo con i linguaggi del contemporaneo» (p. 50). Al Museo Guatelli in questo numero di AM fa riferimento anche Mario Turci con “Guatelli contemporaneo”. Turci, richiamandosi ancora una volta a Hainard e al principio di disturbare il visitatore “nella sua tranquillità intellettuale”, guarda ai musei come «luoghi dell’“inattuale” interessati ad offrire la possibilità di vedere e percepire oltre la superficie delle cose. Luoghi dove gli oggetti e le opere hanno la possibilità di manifestarsi densi di vita e quindi, come nella vita, densi di ombre e luminosità» (p. 74). Con la “pratica linguistica” in cui consiste l’operazione museologica, Turci passa in rassegna gli allestimenti e le mostre recenti che hanno raccontato il Museo Guatelli in dialogo con modalità espressive e comunicative dell’arte contemporanea sia nella forma di residenze d’artista (con Fiat 127 di Mimi Enna e Spazio libero di Aurora Biancardi), sia con installazioni.

- 13 In modo analogo, presentando i diversi progetti che hanno preso forma nel Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, Rosario Perricone ha articolato il proprio contributo alla rivista con “Pasqualino contemporaneo”.
- 14 Il tema dell’artificazione, allora, deve diventare terreno di confronto critico, sia in seno alla comunità antropologica sia all’esterno. D’altro canto, come rilevano i curatori del numero di AM, l’invasione del campo antropologico da parte di quello artistico ha anche a che fare con l’enfatizzazione, la diffusione sempre più ampia, spesso semplificata, dei discorsi sull’alterità e la diversità, elaborati, discussi, prodotti in seno all’antropologia, che hanno contaminato, proficuamente, l’ambito artistico (tendenzialmente “autoreferenziale” ed “esclusivista”), in modo sempre più evidente a partire dal postcolonialismo. Con un rischio, però: «oggi, quando la diversità culturale diventa merce e chiave dell’innovazione produttiva, l’arte si fa sistema che divora e consuma l’alterità di cui si nutre, svuotando il mondo in un esercizio di stile. [...] L’antropologia rischia così, paradossalmente, di essere vittima del proprio successo, della diffusione sociale deformata e interessata dei saperi e degli approcci che ha generato» (p. 8).
- 15 C’è poi un ulteriore aspetto da considerare, quello che i curatori della rivista hanno chiamato «la rivalsa del culturalmente basso, del popolare, del plebeo, dell’anonimo e del plurale, del necessario e dell’utile, ovvero di quanto per definizione escluso dal [...] godimento estetico» (p. 8). Qui, secondo me, risiede una delle questioni più importanti messe in rilievo da Bargna e Padiglione. Il processo di artificazione dell’artigianato, del folklore, della festa, del cibo e, aggiungo io, dell’arte popolare (penso, per esempio, al riuso dei motivi decorativi della pittura del carretto siciliano assunti come pattern, più o meno rielaborati e rifecondati, nella moda, per esempio nelle collezioni di Dolce e Gabbana con la sfilata omaggio alla Sicilia a Piazza Pretoria, a Palermo, nel luglio 2017), comporta ovviamente una trasformazione, materiale e semantica, ma anche il rischio di «manipolazioni disinvoltate e “creative”» che «non distinguono tra l’uso di un’opera e la sua interpretazione, laddove «l’uso è un processo di riappropriazione che trova i suoi limiti in ciò che l’ostacola» e «l’interpretazione è vincolata ai “diritti” dell’opera, delle persone e delle culture che le hanno generate, nella loro irriducibile autonomia di senso» (p.8). In assenza di autorialità delle opere riconducibili agli ambiti prima ricordati, o almeno della percezione dell’assenza da parte del grande pubblico, come si pone tuttavia il problema dei diritti? Sino a che punto è lecito (non tanto legalmente, ma certamente eticamente) appropriarsi di temi, motivi, sapori, atmosfere e farne una cifra stilistica autoriale, un brand, un marchio registrato? La questione dell’autorialità non è banale, perché l’artificazione porta con sé, per definizione, il riferimento a un autore, individuale o collettivo. Nell’esempio prima ricordato, il processo di artificazione se non è da intendere in senso stretto, dal momento che il repertorio è già classificato come “arte (popolare)”, è però da riferirsi al legame tra alta moda, design e produzione industriale fondato su un brand di successo. Come ci si regola, in casi come questi, rispetto al copyright? I disegni riprodotti sulla linea SMEG di Dolce e Gabbana, attinti a un repertorio figurativo “tradizionale”, possono essere a loro volta riprodotti su oggetti di produzione artigianale? Detto diversamente, un pittore di carri, può dipingere un carro attingendo a quei motivi? A leggere le clausole del contratto che i soggetti coinvolti nel progetto hanno sottoscritto con DG, sembrerebbe di no, dal momento che dichiarano di cedere non solo i disegni realizzati per il prodotto specifico (il frigorifero o il piccolo elettrodomestico), ma anche le parti di cui il disegno si compone, ma quelle parti riguardano temi e motivi della

pittora del carro che appartengono a un repertorio condiviso e rispetto a cui è quantomeno problematico individuare un autore.

- 16 Per non dire, ancora, del processo di “capitalizzazione delle tragedie della contemporaneità” nelle installazioni e performance di tanta arte contemporanea (un esempio per tutti Ai Weiwei, ma chi ha avuto modo di visitare Manifesta 12, chiusasi a Palermo da pochi mesi, avrà constatato come e quanto la questione migratoria sia stato tema ricorrente nelle opere di molti artisti). Il tema dell’appropriazione è affrontato da Francesco Marano, ci tornerò a breve.
- 17 In questo ambito dell’etnografia del contemporaneo quale è l’artificazione, è nostro compito allora capire non solo quale etnografia viene praticata da artisti e etnografi, ma soprattutto interrogarsi sul modo in cui questo processo di “estetizzazione”, soprattutto nell’ambito del museo e del patrimonio, stia modificando ruoli, funzioni, profili, posture degli attori coinvolti nel processo stesso e, aggiungerei, anche la percezione e il modo di incidere sulle sensibilità e i gusti del pubblico.
- 18 Seguendo la felice formula di contributi brevi, posti in ordine alfabetico per tema, come una sorta di dizionario per voci, il tema dell’artificazione viene esemplificato e messo a fuoco attraverso ventinove contributi e due schede fuori elenco riassuntive di aspetti specifici connessi all’etnografia dell’arte (si tratta di una scheda bibliografica ragionata a cura di Giovanna Santanera), e al rapporto tra arte e antropologia nello spazio urbano che propone uno scambio epistolare via mail, sollecitato da Pietro Clemente, con Giacomo Bazzani e Leone Contini. A voci più “teoriche” si alternano studi di caso, esempi specifici di artificazione. Tra le prime, “Affordance” di Francesco Ronzon che si interroga a un livello di microanalisi su azioni, pratiche e percezione degli attori sociali in relazione a ciò che classifichiamo come “arte” e al modo in cui intervengono i cinque sensi. Esemplificando attraverso il processo di artificazione del vino, Ronzon richiama i livelli di abilità e l’alta specializzazione che conducono a elaborati giudizi basati su sottili discriminazioni percettive sul piano del gusto. In riferimento alla vista, l’esempio proposto riguarda la grammatica e la sintassi dello sguardo rispetto, per esempio, al voodoo haitiano e a un’opera di Donatello. Relativamente all’udito, si richiamano le diverse modalità di ascolto della musica intesa nel senso della tradizione classica occidentale, incluse le avanguardie, della musica africana o della musica *techno*.
- 19 “Appropriazione”, di Francesco Marano, richiama alcuni momenti di un dibattito sulla relazione tra arte e antropologia. Partendo dalla categoria di primitivismo, i riferimenti vanno dall’arte del primo Novecento, all’assimiliazione di manufatti extra-europei a oggetti d’arte all’interno dei dispositivi museali, sino ai lavori fotografici dell’artista coreana Nikki Lee. Discutendo criticamente il concetto secondo la lettura proposta da Arnd Schneider, come «processo ermeneutico che include la conoscenza o la comprensione della natura dell’atto creativo, [...] capace di “reinstallare le intenzioni del produttore ‘originale’ per rendere giustizia all’artefatto» (p. 15), l’appropriazione è, secondo Schneider, «pratica ed esperienza di apprendimento». Più recentemente, Roger Sansi, richiamato da Marano, ha letto il concetto di appropriazione all’interno del paradigma del dono, e dunque della relazione, distinguendo così un’opera d’arte da una merce. Marano individua nella riflessività la dimensione centrale delle poetiche sia artistiche sia etnografiche contemporanee, fondata sul dialogo, la collaborazione, la reciprocità degli sguardi, la capacità empatica e mimetica che *incorporandosi* produce anche *enmindment*. L’ipotesi di ricerca che Marano propone riguarda la possibilità di

verificare e analizzare in quale misura e secondo quali modalità «appropriazione e relazione dialoghino all'interno delle poetiche contemporanee della riflessività» (p. 17).

- 20 Sul processo di artificazione della fotografia ragiona Francesco Faeta alla voce “Artificazione/fotografia”, sintetizzando in modo lucido ed efficace le resistenze al riconoscimento della fotografia come forma d’arte e richiamando gli snodi cruciali che hanno consentito di assumerla “nell’empireo dell’arte” (p. 22). Rispetto a questo riconoscimento Faeta pone tuttavia una serie di interrogativi rispetto alla funzione documentaria, alla “capacità di significazione sociale”, al “potenziale dialogico” e alle modificazioni di senso che il fotografare comporta. Mi viene in mente Ferdinando Scianna che diceva di non pretendere di cambiare il mondo con le fotografie, ma che si ostinava a credere che le cattive fotografie lo peggiorano. E diceva anche che se la fotografia non è arte, peggio per l’arte!
- 21 Tra i casi di studio presentati, “Ballando” di Omerita Ranalli racconta di “una forma di resistenza alla dissoluzione sociale e culturale” delle aree interne dell’Appennino post-terremoto, grazie al lavoro dell’associazione ‘Libera pupazzeria’ che porta in giro la “Pantasima” o “Pupa pirotecnica”, un fantoccio in cartapesta e legno, nelle aree periferiche dove sorgono i nuovi insediamenti abitativi (Moduli MAP, Moduli Abitativi Provvisori, e C.A.S.E., Complessi Antisismici Sostenibili ed Ecocompatibili). Nel 2016, con la parata dei “Novantanove cappelli”, esito di un laboratorio con le scuole della zona, sulle novantanove contrade che secondo la leggenda avrebbero dato vita alla città dell’Aquila, Libera Pupazzeria ha realizzato ventitré Pupazze portate in corteo da circa seicento giovani, attraversando una città che, a dieci anni dal sisma, continua ad essere il più grande cantiere a cielo aperto d’Europa. Marco D’Aureli riferisce sulla “Banda del racconto”, un’associazione culturale attiva nel Viterbese e in un’ampia area dell’Italia centrale sino a Roma, che organizza passeggiate/racconto legate ai luoghi che la Banda attraversa, con itinerari pensati insieme agli operatori museali del territorio. Con “Parco Levi” Francesca Romana Uccella mette a fuoco la relazione tra un autore, la sua opera e un luogo nell’esperienza del “Parco Letterario Carlo Levi di Aliano”, il piccolo paese lucano dove lo scrittore piemontese risiedette al confino tra il 1935 e il 1936. Uccella ripercorre le vicende che hanno condotto alla nascita del parco letterario, dal rifiuto da parte degli abitanti di Aliano della rappresentazione della loro povertà nel romanzo di Levi alla progressiva accettazione che diviene compiuta dopo l’ultima visita di Levi ad Aliano su invito da parte dell’amministrazione locale, nel 1974, pochi giorni prima della sua morte. Il desiderio che lo scrittore esprimesse in quella circostanza, di essere sepolto lì e la conoscenza via via crescente del romanzo da parte della popolazione locale anche grazie alla diffusione della scolarizzazione pongono le condizioni per suggellare un patto di reciproca appartenenza. Come scrive Uccella, «il funerale e la sua sepoltura si convertirono in un rituale di fondazione del suo rapporto con la terra di confino», mentre il parroco del tempo, Don Pierino Dilenze, «inizialmente a comprendere i possibili effetti positivi della presenza dello scrittore e a preconizzare un uso patrimoniale della sua eredità» (p. 111). Il “coinvolgimento patrimoniale” degli abitanti di Aliano è tuttavia poco significativo mentre sembra prevalere il “brand” Levi negli eventi via via realizzati, su cui Uccella riferisce in modo puntuale, che intercettano l’attenzione mediatica, senza tuttavia avere una reale incidenza sulla vita ordinaria degli alianesi e sull’esodo da parte dei giovani di questo come di altri territori dell’area.
- 22 Rosa Anna Di Lella, con “Collaborare in residenza?”, riferisce sull’esperienza dell’artista coreano H.H. Lim nel Museo Pigorini di Roma, nell’ambito del progetto SWICH – *Sharing*

World of Inclusion, Creativity and Heritage, una rete di dieci musei etnografici europei che si confrontano sul loro ruolo nella società contemporanea. Lim, la cui origine, asiatica, cinese o malese, è cifra sempre richiamata all'interno del "sistema arte occidentale", e che i referenti del progetto, proprio in virtù della sua origine, vorrebbero far dialogare con gli oggetti delle collezioni asiatiche del museo, non cede a questo gioco. Sfuggendo a "definizioni e appartenenze" e protestando la sua presenza in loco come artista contemporaneo, senza ulteriori aggettivazioni, detta la sua agenda. Nell'opera finale che realizza sceglie di «focalizzare l'attenzione sulle armi [...] per stabilire [...] un confronto che sia al tempo stesso simbolico e vicino» alla sua realtà. Come scrive l'artista: «ho scolpito in bassorilievo su pannelli di gesso parole che rimandano alla mia battaglia quotidiana, quella nel mio studio, dove le armi da usare sono colori e pennelli» (p. 44, nota 7). Come rileva Di Lella in questo interessante testo, «l'oggetto etnografico è rilocato, risituato in un sistema che va oltre la relazione tra H.H. Lim e noi, all'interno delle mura del museo. Ma se la sua opera rimane all'interno della produzione di arte contemporanea nazionale globale, il nuovo contesto che l'artista dà agli oggetti è di natura processuale ed è marcato da opacità e incompiutezza [...] due concetti [...] che meglio possono descrivere lo scarto tra diverse audience e linguaggi specialistici che ha punteggiato la relazione tra il museo etnografico e l'artista in residenza, le difficoltà di comunicazione e condivisione di codici in cui si sono giocate le tattiche di posizionamento e occultamento» che hanno finito con l'essere «incorporate nell'opera di restituzione finale» (p. 42). Un esempio di artificazione di spazi più che di oggetti, significativo per comprendere strategie e tattiche di posizionamenti e gerarchie e priorità di obiettivi comunicativi degli attori sociali coinvolti. Forse anche questo è un esempio di museo come "zona di contatto", giocato e vinto però con le regole dettate dall'artista.

- 23 Sul "sistema internazionale dell'arte" e sulla costruzione dell'immagine di una "Global Africa", di un'arte contemporanea africana globalizzata, verte il contributo di Ivan Bargna dal titolo "In arte. Africa". Come l'autore ci ricorda, dalla fine degli anni Novanta del Novecento, con il progressivo declino dell'opposizione est-ovest e i ritmi sostenuti dei processi di globalizzazione, il tema della diversità culturale si connota in senso geopolitico ed economico e l'arte contemporanea se ne fa carico riorientandone «la percezione, trasformandola da arcaismo folklorico residuale a condizione dell'innovazione creativa» (p. 89). Le Biennali d'arte si organizzano su scala planetaria, l'arte diventa "globale" e assume come proprio tratto distintivo «la distribuzione spaziale della differenza» (*ibidem*). Il contributo di Bargna si incentra su un esempio di immagine globalizzata dell'Africa rappresentato dal "Padiglione africano" della 52^a Biennale di Venezia curata da Robert Storr nel 2007. L'interesse di Bargna non si concentra tuttavia sui contenuti di questo padiglione, ma sui progetti presentati che non furono accolti, con l'obiettivo di capire quali fossero le "rappresentazioni concorrenti" dell'arte africana. Nel bando si dichiarava l'obiettivo dell'esposizione: «una informata e specifica prospettiva sul contemporaneo nel continente africano e, a discrezione dei curatori, della diaspora africana, non quello di un Padiglione costituito da un amalgama di partecipazioni nazionali e regionali» (p. 90). Il contemporaneo è dunque l'elemento dirimente l'ambiguità dell'espressione "arte africana" che non intenderebbe veicolare una concezione semplificatoria e astorica del Continente, pensato sulla scala di uno stato-nazione, ma come punti di vista sul e del contemporaneo. Ambiguità che forse però rimane irrisolta, rimanendo vaghi i significati sia di continente africano sia di diaspora africana, in riferimento al contesto dell'arte.

- 24 Bargna analizza i progetti esclusi, ne mette in evidenza i temi portanti, le metafore implicate, le traiettorie, le “poetiche” e le “politiche”, per concludere con un riferimento al progetto selezionato e a quello che nella selezione ritiene debba esserne stato “il principale antagonista”: *Check List: Luanda Pop*, di Fernando Alvim e Simon Njami, e *Enfin!... après tant d'années*, di André Magnin. E scrive: «La forza di queste due proposte mi sembra stesse non tanto nelle loro narrazioni e argomentazioni, ma nel fatto che portassero in mostra delle collezioni. Nel primo caso quella di un collezionista africano (Sindika Dokolo) e nel secondo quella di un europeo (Jean Pigozzi). A fare la differenza è stata l’“africanità” della collezione: a contare è stato il fatto che la collezione Dokolo stesse a Luanda, in Angola, e che fosse, almeno in linea di principio, accessibile a un pubblico africano. [...] Non si è trattato solo di un riconoscimento alla collezione, ma anche della celebrazione di un collezionista africano, promosso al rango di eroe culturale, la figura di un “mecenate” socialmente impegnato che lavora alla costruzione di un mondo africano dell’arte contemporanea: la sua peculiarità non sta tanto nel collezionare artisti africani, ma nel creare istituzioni artistiche (la Fondazione Sindika Dokolo, la Triennale di Luanda), un pubblico, un mercato» (*ibidem*). Salvo poi a scoprire che la biografia del collezionista (per origine, formazione, appartenenze familiari, modalità di costruzione della collezione) entra in conflitto con la sua rappresentazione agiografica. Insomma, l’ambiguità prima rilevata torna a presentarsi nella scelta effettuata.
- 25 Gli altri contributi che compongono il numero e che non è possibile qui riassumere, sono “Ballando”, di Omerita Ranalli; “Barbie” di Maria Cristina Pantellaro; “CATPC New York” di Elena Tavecchia; “Corpo/Antropologo” di Paolo Apolito; “De Certeau” di Alberto Sobrero; “Farm Cultural Park” di Gabriella D’Agostino; “Film etnografico” di Guido Nicolás Zingari; “Fotografie migranti” di Giovanna Santanera; “Gusto popolare?” di Fabio Dei; “Old-new town” di Daniele Parbuono; “Learning from Athens” di Giulia Casartelli; “Merce sacra” di Pietro Meloni; “Murales/Orgosolo” di Francesca Cozzolino; “Paradiso perduto” di Valentina Lusini; “Presenze/assenze/spostamenti” di Emanuela Rossi; “Rom” di Francesco Vietti; “Terrestrità” di Alessandro Simonicca; “Ubiquità” di Massimo Canevacci; “Videogioco” di Nicola Pietro Bonaldi. Un invito alla lettura, stimolante come sempre per i numeri di questa bella rivista che anticipa, segue e rilancia quanto si muove e prende forma ai confini disciplinari.