

Università degli studi di Bari "Aldo Moro"  
Dipartimento LELIA  
Corso di Laurea in Lettere

## *Antropologia e patrimonio*

dispense del corso di Antropologia Culturale a. a. 2017/2018

a cura di Gino Satta

## **I parte: SATTA, Gino. 2008-2018, La crisi dell'antropologia "classica"**

L'etnografia.....	3
<i>Raccolta dei dati ed elaborazione teorica.....</i>	3
<i>Dalla scrivania al campo.....</i>	4
<i>L'antropologia all'aria aperta e il suo mito d'origine.....</i>	6
<i>Il successo della rivoluzione etnografica.....</i>	7
<i>La crisi contemporanea del fieldwork malinowskiano.....</i>	9
Il disagio della cultura.....	11
<i>La concezione semiotica della cultura.....</i>	11
<i>La metafora testuale.....</i>	14
<i>La valutazione e la strana scienza.....</i>	16
<i>Scrivere le culture.....</i>	18
<i>Finzioni veritiere e verità parziali.....</i>	19
<i>Autorità etnografica.....</i>	21
<i>La demitizzazione del fieldwork.....</i>	23
Contro la cultura.....	25
<i>Anti-essenzialismo.....</i>	25
<i>Scrivere contro la cultura.....</i>	26
<i>Il neorazzismo.....</i>	28
Riferimenti bibliografici.....	31

## **II parte: musei post-coloniali**

SATTA, Gino. 2013, *Patrimonio culturale*, "Parolechiave" 49: 1-18.

FABRE, Daniel. 2013, *Perennità. Il duro desiderio di durare*, "Parolechiave" 49: 31-51.

DEI, Fabio. 2013, *Da Gramsci all'UNESCO*, "Parolechiave" 49: 131-146.

SATTA, Gino. 2018, *Musei postcoloniali in Europa*, in corso di pubblicazione in M. Lazar – M. Salvati – L. Sciolla (a cura di) *Europa*, Treccani, Roma.

# L'etnografia

## *Raccolta dei dati ed elaborazione teorica*

Il problema della raccolta di osservazioni sistematiche riguardo alle differenze culturali ha accompagnato fin dal principio l'accumulazione delle conoscenze antropologiche. Non è un caso che, quando – con la fondazione nella Parigi post-rivoluzionaria della *Société des Observateurs de l'Homme* (1799) – è stato formulato il primo programma di studio empirico dei differenti costumi dei popoli della terra, il barone Joseph-Marie de Gérando abbia sentito la necessità di elaborare un manuale di istruzioni per i viaggiatori che avrebbe dovuto guidarli nell'osservazione e nella raccolta delle conoscenze che interessavano i membri della *Société*.

Oggi, sebbene vi siano stati negli ultimi decenni notevoli ripensamenti e revisioni epistemologiche (di cui si parlerà in seguito), la conoscenza teorica dell'antropologia appare strettamente connessa alla pratica etnografica, cioè alla ricerca condotta *sul campo* dall'antropologo, finalizzata all'osservazione di prima mano e alla descrizione minuziosa delle differenze culturali. Ma non è sempre stato così, e i metodi considerati appropriati per raccogliere, ordinare, interpretare, comparare i dati sui differenti modi di vivere degli uomini nelle società più remote (spesso qualificate anche come "primitive"), che costituivano il campo di studio della nascente antropologia, sono cambiati sostanzialmente nel corso del tempo.

Per tutto il XIX secolo e per buona parte del XX (anche se con differenze tra le diverse tradizioni di ricerca) lo studio delle società e delle culture più lontane da quella occidentale, è stato condotto a partire da una chiara divisione del lavoro che distingueva in modo netto tra la "raccolta dei dati" e il successivo lavoro di analisi scientifica ed elaborazione teorica. Sebbene non siano mancati casi di studiosi che, anche nelle prime fasi di vita della disciplina, abbiano avuto esperienza diretta delle culture altre sulle quali scrivevano, il lavoro di analisi comparativa dell'antropologo non era necessariamente basato su osservazioni di prima mano dei fenomeni, ed anzi dipendeva in larghissima misura dalle osservazioni condotte in luoghi remoti da persone senza alcuna formazione specifica e spesso occupate in tutt'altre faccende. Viaggiatori, missionari, commercianti, funzionari coloniali, furono così i primi fornitori delle osservazioni empiriche sulle differenti culture di cui l'antropologia aveva bisogno per perseguire il suo programma comparativo, per il semplice motivo che erano i "men on the spot": coloro che, per le loro attività, si trovavano in condizione di osservare, descrivere, riportare i costumi dei popoli esotici che vivevano in terre lontane dai centri metropolitani, e difficilmente accessibili agli studiosi.

Vi furono, è vero, anche casi in cui una stessa persona era tanto osservatore sul posto, quanto poi studioso che elaborava su quelle osservazioni teorie antropologiche. Lewis Henry Morgan, che ebbe occasione di condurre delle osservazioni di prima mano sulla cultura irochese prima di scrivere le sue importanti opere – una *The League of the Ho-de-no-sau-nee or Iroquois* (1851), di carattere propriamente etnografico, altre *Systems of Consanguinity and Affinity* (1871) e *Ancient Society* (1877), di carattere teorico e ampiamente comparativo – è forse il caso più noto e riconosciuto, ma non certo l'unico. E, tuttavia, i casi nei quali le due funzioni di osservatore e di teorico erano svolte da una stessa persona, non costituivano la norma, né in senso statistico, né in senso metodologico. Era considerato del tutto accettabile, e diffusamente praticato, che i dati sui popoli definiti "selvaggi" o "primitivi", oggetto proprio dell'antropologia, fossero raccolti da persone non specificamente formate alla ricerca antropologica, per essere in seguito affidati all'analisi scientifica da parte di specialisti, collocati in istituzioni con sede nei centri più importanti del mondo che si autodefiniva "civilizzato" (musei, istituti di ricerca e, in seguito, università).

Il modello era sostanzialmente simile a quello che vigeva per la raccolta di dati e di campioni di interesse naturalistico. Osservazioni e materiali potevano essere raccolti da chi si trovasse ad averne l'occasione, purché la raccolta fosse fatta scrupolosamente, senza confondere luoghi, aree, date,

circostanze. Per aiutare i raccoglitori a osservare con attenzione e completezza, venendo così incontro alle esigenze degli studiosi, furono elaborati dei questionari che avevano lo scopo esplicito di guidare l'osservazione, indirizzandola verso gli oggetti di maggiore interesse scientifico, e di renderla più coerente e sistematica, per evitare l'incompletezza e la casualità dettata dagli interessi particolari e non coltivati dei raccoglitori.

Il primo di questi testi ad avere un carattere fundamentalmente antropologico è, con ogni probabilità, *Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages* del barone de Gérando, cui si accennava sopra. La breve vita della *Société des Observateurs de l'Homme*, che fu chiusa per ordine di Napoleone nel 1804, a soli 5 anni dalla fondazione, impedì alle istruzioni di de Gérando di avere una grande influenza immediata sulla raccolta effettiva dei dati etnografici, ma non di essere riprese qualche decennio dopo da altre istituzioni fondate per promuovere lo studio dell'antropologia. Nel 1840, l'appena fondata *Société Ethnologique de Paris*, pubblicò *Instruction générale adressée aux voyageurs*, un manuale di istruzioni destinate ai viaggiatori che rielaborava le *Considérations* di de Gérando, seguita a breve distanza dalla British Association for the Advancement of Science, che diffuse l'anno dopo un documento in gran parte ispirato al suo omologo francese, intitolato *Queries Respecting the Human Race to be Addressed to Travelers and Others* (1841).

Il più importante – e il più celebre – tra i manuali per la raccolta dei dati etnografici, *Notes and Queries on Anthropology*, che portava nella prima edizione l'esplicativo sottotitolo *for the use of travellers and residents in uncivilized lands*, fu pubblicato nel 1874 dal *Royal Anthropological Institute*. Nella prima delle molte edizioni, che si sono succedute per successivi aggiornamenti e riscritture, gli estensori dichiaravano che «lo scopo di questo lavoro è di promuovere l'osservazione antropologica accurata da parte dei viaggiatori, e di rendere capaci coloro che non sono loro stessi antropologi di fornire le informazioni che sono richieste per lo studio scientifico dell'antropologia a casa».

I musei etnografici, che nella seconda metà del XIX secolo andavano diffondendosi in Europa e negli Stati Uniti, spesso come sezioni dei musei di *Storia naturale*, ebbero un ruolo di primaria importanza nel promuovere la ricerca antropologica. Era presso i musei che avevano sede le società che si occupavano dello studio dell'antropologia e che venivano convogliati i dati e i reperti raccolti dagli uomini sul campo. Era negli studi, nelle biblioteche, nei laboratori dei musei che gli studiosi avevano modo di esaminare la documentazione sui modi di vita esotici (oggetti, resoconti, fotografie, disegni), sulla quale potevano basare le loro teorie antropologiche. Di una vera e propria "era dei musei" ha scritto George Stocking, nel ricostruire la prima fase di sviluppo istituzionale dell'antropologia statunitense nel XIX secolo. Un'era che si stava per chiudere nei primi anni del XX secolo, quando Franz Boas, che ne era stato uno dei protagonisti, riuscì a stabilirsi con un nutrito gruppo di collaboratori presso la Columbia University di New York, facendone per diversi decenni a venire il centro propulsivo della ricerca antropologica negli USA. Ma che continuò invece a lungo in altre tradizioni, come ad esempio, quella francese, nella quale il museo venne soppiantato come centro propulsivo della ricerca antropologica solo nel secondo dopoguerra, e dove il modello dicotomico di divisione del lavoro scientifico (raccolta/analisi) era ancora praticato senza tanti problemi almeno fino alla II guerra mondiale, come testimoniano le indicazioni metodologiche esposte da Marcel Mauss nel suo *Manuel d'ethnographie* (1947) e le pratiche di raccolta attraverso le grandi "spedizioni etnografiche" seguite dai musei negli anni '30, fin quasi allo scoppio della guerra.

## ***Dalla scrivania al campo***

L'accresciuta enfasi sui metodi sperimentali nelle scienze della natura (a cui l'antropologia era imparentata anche dal punto di vista istituzionale), unita alla necessità sempre più avvertita di disporre di dati di migliore qualità di quelli che potevano essere raccolti dai *men on the spot*, anche seguendo – nel modo più scrupoloso – i questionari e le istruzioni preparati dagli studiosi, portò ver-

so la fine del XIX secolo all'ideazione di apposite spedizioni nel corso delle quali degli studiosi specialisti in diverse discipline avrebbero raccolto direttamente sul terreno i dati antropologici di cui avevano bisogno. La più importante di queste spedizioni fu organizzata dall'Università di Cambridge nel 1898-1899, presso le isole dello Stretto di Torres, il braccio di mare che separa l'Australia e la Nuova Guinea. La spedizione fu organizzata da Alfred Cort Haddon, allora nome prominente dell'antropologia britannica. Ne facevano parte, oltre ad Haddon, Willam H. R. Rivers (in origine medico e psicologo), Charles Myers (psicologo e musicologo), Charles Seligman (anch'egli, in origine, medico), W. M. McDougall, A. Wilkin e Sidney Ray. In circa otto mesi, la spedizione percorse le isole dello stretto, fermandosi in ognuna di esse il tempo sufficiente per condurre alcune osservazioni sperimentali, raccogliere interviste, registrare canti, trascrivere genealogie, collezionare reperti per il museo etnografico dell'Università.

Nel corso di pochi anni, anche questo modello cominciò a mostrare, agli occhi degli stessi studiosi che vi avevano partecipato, i suoi limiti intrinseci, connessi alla scarsa profondità del lavoro che si poteva svolgere sul campo date le modalità organizzative adottate. Negli anni successivi diversi studiosi cominciarono a teorizzare un altro tipo di ricerca, che ne superasse i limiti percepiti. Rivers, ad esempio, teorizzò nel 1913 l'esistenza di due diversi tipi di ricerca etnologica, il "survey work", caratterizzato dall'ampiezza dell'area interessata e dal taglio comparativo (spesso facilitato da una limitazione dell'oggetto della ricerca, per es. elementi del linguaggio o della tecnologia), e l'"intensive work", caratterizzato invece dalla intensità e sistematicità di osservazioni condotte in un'area molto limitata. È in questo stesso testo, intitolato *Report on Anthropological Research Outside America*, che Rivers descrive per un pubblico di antropologi americani il nuovo stile dell'"intensive work", alcuni anni prima che la ricerca di Malinowski alle Trobriand ne realizzi pienamente le condizioni: «un tipico esempio di lavoro intensivo è quello nel quale il ricercatore vive per un anno o più in una comunità di quattro o cinquecento persone e studia ogni dettaglio della loro vita e cultura; nel quale arriva a conoscere personalmente ogni membro della comunità; nel quale non si accontenta di informazioni di carattere generale, ma studia ogni aspetto della vita e dei costumi attraverso dettagli concreti e usando il linguaggio vernacolare».

Solo con questo secondo metodo, teorizzava Rivers, sarà possibile «scoprire il carattere incompleto e persino fuorviante di molta della vasta mole di *survey work* che costituisce il materiale esistente [a disposizione] dell'antropologia». Non si trattava, dunque, di due metodi da porre sullo stesso piano, ma di un metodo innovativo, più scientificamente affidabile, che sarebbe andato a soppiantare quello precedente, fornendo dati di maggiore profondità, qualità, affidabilità, che avrebbero permesso di rivedere a fondo le conoscenze di cui disponevano gli antropologi.

Un aspetto importante delle riflessioni metodologiche di Rivers da mettere in evidenza è che il nuovo tipo di lavoro sul campo di cui si faceva promotore necessitava di persone specificamente addestrate alla raccolta dei dati. Non bastavano più i vari *men on the spot* per collezionare dati nei ritagli di tempo e senza alcuna competenza antropologica. Ci volevano osservatori con una buona preparazione scientifica, che fossero in grado di comprendere la portata teorica delle proprie osservazioni e di condurre la ricerca in profondità e utilizzando le lingue delle comunità locali: in altre parole degli antropologi professionisti dovevano sostituire i viaggiatori nella raccolta dei dati etnografici.

James Urry ha messo in evidenza come i cambiamenti che avvenivano nelle discipline antropologiche britanniche nella fase della loro istituzionalizzazione e professionalizzazione siano testimoniati dalla vicenda della revisione di *Notes and Queries*. Se le prime tre edizioni (1874, 1892, 1899), ancora sostanzialmente ispirate ai precedenti questionari derivati dalle *Considerations* di de Gérando, continuano a rivolgersi ai «viaggiatori e residenti nelle terre non civilizzate», cui tentano di impartire istruzioni sempre più precise e domande sempre più dettagliate cui rispondere, la quarta (1912) guarda già a un diverso tipo di lettore. Il comitato istituito nel 1909 per la revisione, dovette, infatti, confrontarsi fin dal principio con la questione di chi fosse il destinatario del manuale, pro-

pendendo sempre più decisamente verso quella nuova figura di osservatore professionale, dotato di conoscenze antropologiche, che viaggia per motivi di ricerca scientifica, e che impiega la maggior parte del suo tempo, se non tutto, proprio a osservare i fenomeni che sarà chiamato a descrivere.

### *L'antropologia all'aria aperta e il suo mito d'origine*

È dunque negli anni che precedono la I guerra mondiale che avvengono quei cambiamenti teorico-metodologici sul cui sfondo si colloca l'episodio che, nell'immaginario dell'antropologia moderna, ha rappresentato il punto di partenza di una vera "rivoluzione metodologica": la ricerca di Bronislaw Malinowski a Kiriwina, una delle isole dell'arcipelago delle Trobriand, situato a nord-est dell'estremo lembo orientale della Nuova Guinea.

Malinowski, un giovane di origini polacche che studia antropologia a Londra con Westermarck e con Seligman, comincia a interessarsi delle popolazioni della Nuova Guinea sotto la direzione dello stesso Seligman. Si trova in Australia per partecipare a un congresso, dice la storia tramandata, quando scoppia la I guerra mondiale e, in quanto suddito del nemico impero austro-ungarico, gli viene concesso di essere confinato nel remoto arcipelago delle Trobriand finché la guerra sarà finita, piuttosto che essere trattenuto in un campo di detenzione. Recenti studi storici hanno ridimensionato il carattere di confino della permanenza di Malinowski alle Trobriand, scoprendo, ad esempio, che nel 1917 egli trascorse più di metà dell'anno in Australia e che la sua libertà di movimento era molto maggiore di quanto ci si sarebbe potuto aspettare per un confinato. In ogni caso, negli anni compresi tra il 1915 e il 1918, Malinowski ebbe occasione di soggiornare diverse volte, e per lunghi periodi di tempo continuativi, nelle isole Trobriand (in particolare nel villaggio di Sinaketa nell'isola di Kiriwina), dove ebbe modo di mettere in pratica il nuovo metodo di *ricerca intensiva* teorizzato appena qualche anno prima da Rivers.

Il metodo della ricerca è esposto da Malinowski nell'introduzione degli *Argonauti del Pacifico Occidentale* (1922), il testo che è stato a lungo considerato la prima monografia etnografica moderna, nonché il manifesto della nuova «antropologia all'aria aperta», come l'ha definita George Stockett. Attraverso il racconto delle sue «tribolazioni» di etnografo, Malinowski presenta al lettore in modo piuttosto narrativamente efficace l'illustrazione pratica delle idee sulla ricerca intensiva espresse da Rivers pochi anni prima. Malinowski costruisce attraverso la narrazione una netta contrapposizione tra la nuova figura del *fieldworker* professionale e gli altri osservatori delle culture esotiche. Da un lato, infatti, esprime la propria profonda insoddisfazione verso quelle che erano state fino ad allora le pratiche dominanti della ricerca etnografica professionale (quello che Rivers chiamava il *survey work*), poiché queste non consentirebbero di stabilire un rapporto autentico con i nativi. Dall'altro lato, Malinowski contrappone radicalmente la nuova figura dell'etnografo *fieldworker* professionale, dedito all'«osservazione partecipante», a quella tradizionale dell'etnografo "dilettante", missionario, amministratore coloniale, viaggiatore o mercante, che aveva fornito i dati all'antropologia vecchio stile. Malinowski sostiene, dunque, che il metodo migliore per lo studio delle società primitive consiste nel risiedere a lungo all'interno di un villaggio, isolandosi dagli altri «bianchi», e partecipando alla vita quotidiana della comunità ospite. È attraverso questa partecipazione quotidiana che l'antropologo cessa di essere un elemento di perturbazione nella vita della comunità, e che acquisisce quella sensibilità per la vita sociale locale che sola gli consente di poter «entrare in un rapporto autentico» con gli indigeni. Non è difficile vedervi la messa in forma narrativa delle idee esposte da Rivers sulle differenze tra *survey work* e *intensive work*.

Rivendicando la superiorità dell'etnografia prodotta da antropologi professionisti Malinowski afferma, inoltre, che non basta risiedere a lungo o imparare bene la lingua (anche se queste sono due cose a cui assegna, seguendo Rivers, una notevole importanza) per essere in grado di osservare e descrivere una cultura. La prima cosa che serve al ricercatore è di avere degli obiettivi real-

mente scientifici. Il modo in cui il ricercatore guarda ai fatti sociali e culturali è, infatti, il frutto della sua preparazione teorica. La scienza mette ordine in quel caos che appare a prima vista, ai dilettranti, la realtà della vita indigena. Smentisce quell'immagine preconcepita del selvaggio «tutto sensazione, feroce e incomprensibile», «preda di credenze e di timori incontrollati e fantasmagorici», e fa apparire società ordinate, dotate di istituzioni di una notevole coerenza. Una seria preparazione scientifica porta il ricercatore a non concentrarsi solo su ciò che gli appare strano e bizzarro, come spesso fanno i dilettanti, ma a prendere in considerazione tutto l'insieme della vita sociale.

Dal momento che «tutti gli aspetti della comunità sono così strettamente collegati che nessuno può essere compreso senza prendere in considerazione tutti gli altri», inoltre, è proprio la totalità a costituire l'oggetto dell'analisi antropologica. Studiare etnograficamente una cultura non vuol dire semplicemente collezionare osservazioni sugli usi più strani e curiosi, oppure dati sulla "religione" o su altre categorie che costituiscono oggetti di studio "artificiali", oppure genealogie o terminologie varie. Si tratta piuttosto di utilizzare un metodo di osservazione per raggiungere l'obiettivo finale di «afferrare il punto di vista dell'indigeno, il suo rapporto con la vita, di rendersi conto della sua visione del suo mondo».

Tale approccio *olistico* allo studio della cultura – che concepisce, cioè, quest'ultima come un tutto integrato da comprendere nella sua interezza – e l'enfasi sull'osservazione diretta dei fenomeni, contribuivano a mettere da parte i problemi di natura storica che erano stati propri dell'antropologia del XIX secolo, e a concentrarsi sulle interrelazioni funzionali degli elementi che compongono la cultura, così come possono essere ricostruiti in un dato momento nel tempo. Il carattere *sincronico* attribuito allo studio della cultura, è stato osservato, si sposava particolarmente bene con una metodologia di ricerca che privilegiava archi temporali relativamente brevi (uno o due anni), e quindi inadatti all'osservazione diretta di eventuali trasformazioni storiche delle culture oggetto di analisi.

Il nuovo antropologo *fieldworker*, riunificando le due funzioni di osservatore e di analista che la precedente divisione del lavoro scientifico aveva tenuto separate, rimediava a quelle che erano percepite come deficienze di quell'organizzazione del lavoro: la mancanza di profondità e contatto diretto con i fenomeni per gli antropologi che si basano sul *survey work*, i preconcetti e le scarse competenze teoriche propri degli osservatori non professionali.

## **Il successo della *rivoluzione etnografica***

George Stocking, e altri dopo di lui, hanno ben messo in evidenza quanto la "rivoluzione" promossa da Malinowski poggiasse su una ampia serie di trasformazioni che stavano investendo, nei primi decenni del xx secolo, gli studi antropologici. La separazione tra la raccolta dei dati sul campo e l'elaborazione teorica a tavolino, che aveva costituito prassi normale per la vecchia generazione degli "armchair anthropologists", veniva progressivamente messa in discussione dal diffondersi di nuove pratiche di ricerca. La professionalizzazione del lavoro sul campo andava affermandosi attraverso la diffusione di nuove forme di viaggio scientifico, le spedizioni etnografiche, nel corso delle quali erano gli stessi scienziati ad occuparsi in prima persona della "raccolta" dei dati etnografici.

Il grande merito di Bronisław Malinowski consisterebbe, più che nell'aver inventato un nuovo metodo, nell'aver prodotto una sintesi efficace di alcuni metodi già teorizzati (da Haddon e, soprattutto, da Rivers), ma soprattutto nell'aver elaborato un resoconto estremamente convincente del nuovo "stile" della ricerca etnografica. Pur risentendo, forse eccessivamente, del tentativo di demitizzare la figura e l'opera dell'"antenato fondatore", le ricostruzioni storiche inaugurate da Stocking hanno il grande pregio di mostrarci il modo in cui alcune idee sui metodi appropriati all'acquisizione delle informazioni etnografiche si siano formate, e come si siano affermate attraverso la progressiva assunzione del modello malinowskiano. Sapientemente delineato nell'introduzione agli *Argonauti*, lo «statuto mitico» dell'antropologia moderna, il modello non consisteva in

un vero e proprio metodo, quanto piuttosto in una serie di consigli di carattere abbastanza generale adatti, tuttavia, a trasmettere ai futuri *fieldworkers* un nuovo set di «valori metodologici [...] nozioni preteoretiche, date per scontate, su cosa sia fare antropologia (ed essere un antropologo)» (Stocking 1992: 282). Malinowski dimostrava la possibilità, per ricercatori dalla solida formazione teorica e dotati di una buona sensibilità antropologica, di compiere anch'essi la «magia dell'etnografo»: di poter produrre, cioè, una descrizione scientificamente valida di un'altra cultura in un tempo relativamente breve attraverso un lavoro basato sull'osservazione partecipante.

A pochi anni dalla pubblicazione degli *Argonauti*, Grafton Elliot Smith si domandava sarcasticamente perché mai «il solo metodo per studiare gli esseri umani consista nel sedersi su un'isola della Melanesia per un paio d'anni ad ascoltare i pettegolezzi degli abitanti del villaggio». Ma era una domanda destinata a non trovare ascolto. Già nel 1926 il nuovo metodo si era guadagnato il favore del *Social Science Research Council* statunitense e il determinante appoggio della *Rockefeller Foundation* e andava conquistando spazi nelle università britanniche e statunitensi. Molti giovani studiosi, sulle due sponde dell'Atlantico, si sarebbero formati alla scuola di Malinowski e avrebbero condotto ricerche sul campo di lungo periodo basate sul metodo dell'osservazione partecipante. Il *fieldwork*, nella sua versione malinowskiana – un dispositivo che prometteva di soppiantare le congetture “pseudo-storiche” delle precedenti scuole evoluzionista e diffusionista con una metodologia finalmente scientifica –, diventava il metodo specifico della nuova antropologia di campo.

La professionalizzazione del *fieldworker*, risultato della diffusa accettazione delle idee di cui Malinowski è stato il più abile propagandista, rese progressivamente superflue le giustificazioni metodologiche di cui erano disseminati gli *Argonauti*. Come ha sintetizzato efficacemente James Clifford: «La storia di ricerca incorporata negli *Argonauti* [...] divenne una narrazione implicita, sottostante a tutti i resoconti professionali su mondi esotici. Se i successivi studi etnografici non hanno avuto bisogno di includere particolareggiati resoconti del lavoro sul campo, fu perché tali resoconti venivano dati per scontati».

Messo tra parentesi, dato per acquisito attraverso l'opaco riferimento all'essere stato “sul campo”, il *fieldwork* veniva così sottratto, nonostante le esplicite raccomandazioni in proposito di Malinowski,<sup>1</sup> alla riflessione metodologica: proprio mentre la pratica dell'etnografia diventava il compito principale, seppure non esclusivo, degli antropologi di professione, la riflessione su questa pratica e sulle sue implicazioni metodologiche passava in secondo piano rispetto ad altre questioni teoriche. Un occultamento, se non proprio una rimozione, che ha inciso anche sul modo in cui i futuri etnografi sono stati preparati al loro compito: ancora a metà degli anni '80, solo il 20% dei più prestigiosi dipartimenti di antropologia nelle università americane prevedeva una specifica formazione ai “fieldwork methods”. Molti antropologi che si sono formati alla ricerca sul campo durante il “periodo classico” ricordano di aver ricevuto dai propri maestri solo laconici, quando non decisamente enigmatici, consigli sul comportamento, il vestiario o i beni e le attrezzature indispensabili per sopportare la vita del *fieldworker*: portare, tra le altre cose, tabacco e libri (Evans-Pritchard), «indossare scarpe da tennis economiche» e procurarsi «più tavoli di quanto pensi» (Smith Bowen), «non mangiare lattuga non lavata» (Strathern).

Ma la più efficace e ironica sintesi dei consigli al giovane *fieldworker* è probabilmente quella di Evans-Pritchard, che in *Witchcraft, Oracles, and Magic Among the Azande* (1937), scrive: «ho dapprima chiesto un consiglio a Westermarck. Tutto ciò che ho avuto da lui è stato “non conversare con

---

<sup>1</sup> Scriveva Malinowski: «Nessuno si sognerebbe mai di dare un contributo sperimentale alla fisica o alla chimica senza fornire un resoconto dettagliato di tutti i preparativi degli esperimenti e una descrizione esatta degli strumenti adoperati, del modo in cui le osservazioni sono state condotte, del loro numero, della quantità di tempo ad esse dedicata [...]. In etnografia, dove è forse ancora più necessaria, un'esposizione senza pregiudizi di tali dati non è mai stata fornita in passato con sufficiente generosità e molti autori non illuminano con piena sincerità metodologica i fatti in mezzo ai quali si muovono, ma ce li presentano piuttosto come se li tirassero fuori dal cappello del prestigiatore» (Malinowski 1978 [1922]: 30).

un informatore per più di venti minuti perché se non ti sarai scocciato tu, si sarà scocciato lui". Ottimo consiglio, anche se non del tutto adeguato. Ho richiesto istruzioni ad Haddon, un uomo noto per la ricerca sul campo. Mi ha detto che era tutto molto semplice; bisogna sempre comportarsi come un *gentleman*. Anche questo un ottimo consiglio. Il mio docente, Seligman, mi disse di prendere dieci grammi di chinino ogni notte e di tenere a distanza le donne. Il famoso egittologo Sir Flinders Petrie mi disse solo di non preoccuparmi di non bere acqua sporca, perché si diventa presto immuni. In ultimo ho chiesto a Malinowski che mi ha detto di non comportarmi come un maledetto sciocco».

### ***La crisi contemporanea del fieldwork malinowskiano***

Ogni *fieldworker* ha dovuto così interpretare a proprio modo che cosa significava essere "sul campo". L'"incontro etnografico", privo di regole e denso di ansie e insidie, era solo il mezzo per acquisire le informazioni, che, una volta utilizzate all'interno dell'etnografia, sarebbero divenute indipendenti dall'esperienza di chi le aveva prodotte e dalle specifiche circostanze della loro produzione per divenire i "dati", la solida base per la teoria e la comparazione antropologica.

È significativo che *Return to laughter*, il libro che Margaret Mead definì «il primo resoconto introspettivo mai pubblicato su cosa significhi essere un *field worker* in una comunità primitiva», sia stato pubblicato nel 1954 da Laura Bohannan sotto lo pseudonimo di Elenore Smith Bowen e per giunta «travestito da romanzo» (come ha scritto James Clifford). Sebbene apparentemente giustificata dalla volontà di «proteggere la comunità» ospitante (la sua *privacy* o la sua immagine, diremmo oggi), questa scelta solleva il dubbio, come sottolineava David Riesman nell'introduzione alla seconda edizione, che «la stessa autrice possa aver avuto paura che il libro danneggiasse la sua reputazione di etnografa competente e oggettiva».

Il *fieldwork* condotto secondo il metodo malinowskiano dell'osservazione partecipante è alla base dell'acquisizione delle conoscenze antropologiche; tuttavia, l'enfasi sul *fieldwork* come esperienza sembra ancora minare – nei primi anni '60 in cui Riesman scrive l'introduzione – la credibilità e l'autorità dell'etnografo.

Come ricorda Paul Rabinow riguardo all'atmosfera che regnava nel dipartimento di antropologia all'università di Chicago nella seconda metà degli anni '60: «il mondo era diviso in due categorie di persone: quelli che avevano fatto *fieldwork*, e quelli che non lo avevano fatto; questi ultimi non erano "veri" antropologi, indipendentemente da quanto sapevano su temi antropologici. [...] In quanto studenti avanzati ci veniva detto che "l'antropologia equivale all'esperienza"; non sarai un antropologo finché non ne avrai fatto l'esperienza. Ma quando ritorni dal campo vale immediatamente l'opposto: l'antropologia non è l'esperienza che ti ha reso un iniziato, ma solo i dati oggettivi che hai portato indietro» (Rabinow 1977: 3-4; trad. mia).

Pierre Bourdieu, nella sua breve quanto densa postfazione al libro di Rabinow, riporta questa apparente contraddizione a quello che Nietzsche chiamava il «dogma dell'immacolata concezione», cioè la concezione positivista di «una scienza senza scienziati», che riduce il soggetto conoscente a una sorta di dispositivo di registrazione, una incorporea macchina cognitiva, senza sesso né età né ruoli sociali, predisposta a immagazzinare e rielaborare informazioni (Bourdieu 1977).

Negli anni '60 il "dogma" comincia a manifestare i primi segni di una crisi profonda. La separazione tra l'esperienza dell'etnografo e i dati riceve un duro colpo nel 1967 dalla pubblicazione postuma dei diari di campo privati di Malinowski. Il «mito dello studioso sul campo, simile al camaleonte, perfettamente in sintonia con l'ambiente esotico che lo circonda, un miracolo vivente di empatia, tatto, pazienza e cosmopolitismo» - commentava Clifford Geertz (1988 [1983]: 71) -, tramandato nel racconto fondativo di Malinowski, veniva infranto proprio da colui che più aveva fatto per diffonderlo. Da quegli scritti, non destinati alla pubblicazione, emerge un'immagine molto dis-

sonante rispetto a quella costruita da Malinowski nella sua monografia etnografica. Il desiderio di essere altrove, l'ostilità verso i nativi, le difficoltà dei suoi rapporti con questi ultimi, le torbide fantasie sessuali, il rifugio nella frequentazione di altri "bianchi" o nell'accanita lettura dei romanzi, contrastano radicalmente con l'immagine e le prescrizioni degli *Argonauti*: isolarsi dagli altri "bianchi", vivere nel villaggio ricercando per quanto possibile la più ampia partecipazione alla vita dei nativi. Soprattutto, però, sottolinea Geertz, pongono un serio problema epistemologico: «che ne è del *verstehen* quando l'*einfühlen* scompare?» (1988 [1983]: 72), può la comprensione dell'osservatore partecipante sopravvivere al crollo del mito dell'immedesimazione? O, piuttosto, la via della comprensione antropologica passa per l'ermeneutica del comportamento o per la fenomenologia dell'esperienza?

È difficile dire quale ruolo abbia giocato lo scandalo dei diari di Malinowski nella demitizzazione del *fieldwork*, e quanto invece questa sia dovuta a più ampi processi culturali in atto all'interno e all'esterno della disciplina (l'influenza dei movimenti di contestazione studentesca, del femminismo, del pensiero ermeneutico o post-strutturalista). Il fatto è che, a partire dagli anni '60, il campo, e gli incontri tra etnografi e nativi di cui questo è fatto, rientrano progressivamente all'interno della scrittura etnografica e della riflessione antropologica. Cresce la consapevolezza che il processo effettivo della ricerca sul campo dipende strettamente dal "posizionamento" dell'antropologo all'interno di una rete di relazioni sociali, politiche, personali, che si estende anche al di là del luogo dove la ricerca si svolge. La comprensione antropologica passa attraverso una serie di inevitabili filtri legati alle conoscenze, al genere, all'età, alle convinzioni politiche, alla provenienza culturale e sociale del ricercatore e dei suoi informatori, così come alle specifiche esperienze che hanno avuto occasione di vivere nel corso della unica e irripetibile interazione sul campo.

Il processo di decolonizzazione mette, inoltre, gli antropologi di fronte alle difficoltà etiche e politiche connesse con la pretesa neutralità scientifica dell'etnografo. La comunità antropologica scopre, anche attraverso il confronto con le nuove soggettività post-coloniali, i profondi legami tra la disciplina e l'assetto politico e culturale del potere coloniale. La postura di distaccata neutralità dello scienziato sociale assume il carattere di una maschera o di un alibi di fronte alla pervasività del potere coloniale (Asad 1973; Hymes 1979 [1969]).

Il genere del "racconto di campo", inaugurato da Laura Bohannan, si arricchisce di nuovi contributi, che aspirano a riportare nella loro concretezza, non più «travestite da romanzo», le esperienze che hanno portato all'elaborazione dei resoconti etnografici.<sup>2</sup> Molti antropologi pubblicano, a fianco delle etnografie canoniche, resoconti non ortodossi riguardo alle proprie esperienze di campo o sperimentano forme di scrittura etnografica nelle quali le dimensioni politiche, etiche e psicologiche dell'incontro etnografico non sono più lasciate da parte, come se fossero le "scorie" del lavoro scientifico da eliminare per estrarre le conoscenze (come i viaggi e le avventure nei *Tristi tropicali* di Claude Lévi-Strauss), ma vengono portate in primo piano come elementi centrali del percorso conoscitivo dell'etnografia.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Nel breve spazio di pochi anni dopo la pubblicazione dei diari di Malinowski esplose la riflessione sull'esperienza del *fieldwork* con la pubblicazione di numerose raccolte. Tra le altre, Wax (1971), Henry e Saberwall (1969), Golde (1970), Spindler (1970), Freilich (1970).

<sup>3</sup> Ad esempio Rabinow (1975, 1977), Dumont (1976, 1978). È da notare che anche questi autori, che si propongono con molta maggiore determinazione rispetto a Bohannan, di rompere con la tradizionale e positivista separazione dei "dati" dall'esperienza dell'etnografo, pubblicano le proprie riflessioni sul *fieldwork* solo dopo aver pubblicato la monografia scientifica, cosa che riproduce su un altro livello la stessa separazione collocando il libro, almeno implicitamente, non tra le etnografie, ma all'interno del genere parallelo, emergente e ancora in via di legittimazione, del "racconto di campo".

# Il disagio della cultura

## *La concezione semiotica della cultura*

Se i “valori metodologici” che avevano presieduto alla acquisizione di conoscenze antropologiche stavano – negli anni '60 – entrando in tensione, mostrando i primi segni di usura, anche altri aspetti centrali del pensiero antropologico stavano per essere oggetto di una profonda revisione. È il caso del concetto di cultura, sul quale la disciplina aveva costruito la sua identità e autonomia disciplinare, per lo meno nella tradizione statunitense. Nell'introduzione a *The interpretation of cultures*, Clifford Geertz parte dalla constatazione che il concetto di cultura è arrivato a un elevato livello di «frantumazione teorica», al punto, cioè, «in cui rende oscuro molto più di quanto riveli» e si propone di contribuire a una sua maggiore delimitazione, per preservarne l'importanza piuttosto che indebolirla (1987: 40). Per illustrare la “frantumazione teorica” del concetto di cultura Geertz fa una rassegna dei diversi significati che al termine sono attribuiti da Kluckhohn

Nelle circa ventisette pagine del suo capitolo su questo concetto, Kluckhohn è riuscito a definire la cultura di volta in volta come a) “il complessivo modo di vivere di un popolo”; b) “l'eredità sociale che un individuo acquisisce dal suo gruppo”; c) “un modo di pensare, sentire e credere”; d) “un'astrazione derivata dal comportamento”; e) “una teoria formulata dall'antropologo sul modo in cui effettivamente si comporta un gruppo di persone”; f) “un deposito del sapere posseduto collettivamente”; g) “una serie di orientamenti standardizzati nei riguardi di problemi ricorrenti”; h) “un comportamento appreso”, i) “un meccanismo per la regolazione normativa del comportamento”; j) “una serie di tecniche per adeguarsi sia all'ambiente sia agli altri uomini”; m) “un precipitato di storia”; ricorrendo, infine forse per disperazione, alle similitudini, ha definito la cultura una mappa, un setaccio, una matrice. (40)

Per rendere nuovamente utilizzabile il concetto di cultura, sostiene Geertz, è necessario attribuirgli un più specifico significato, chiarire che cosa gli antropologi intendono quando usano il termine cultura. Geertz si propone quindi di delimitare un concetto di cultura che definisce “semiotico”.

Ritenendo, insieme con Max Weber, che l'uomo è un animale impigliato nelle reti di significati che egli stesso ha tessuto, credo che la cultura consista in queste reti e che perciò la loro analisi non sia anzitutto una scienza sperimentale in cerca di leggi, ma una scienza interpretativa in cerca di significato.

L'antropologia non è dunque una scienza delle culture in cerca di leggi, in analogia con le scienze naturali, come era concepita dalla gran parte degli antropologi seguendo l'impostazione del funzionalismo o dello strutturalismo. È piuttosto una scienza interpretativa, che cerca i significati della vita sociale. Geertz sembra così tornare a quella distinzione, cara a Boas, tra le scienze naturali, generalizzanti, nomotetiche, e le scienze umane, individualizzanti, idiografiche.

Per comprendere cosa vuol dire una scienza interpretativa in cerca di significato Geertz sostiene che bisogna guardare non a ciò che gli antropologi dicono, ma a ciò che fanno, e ciò che fanno è la *thick description*.<sup>4</sup>

Considerate, dice, due ragazzi che contraggono rapidamente la palpebra dell'occhio destro. Per uno, questo è un tic involontario; per l'altro, un segnale di intesa ad un amico. I due movimenti

---

<sup>4</sup> Geertz prende in prestito l'espressione dal filosofo Gilbert Ryle, dal quale riprende anche l'esempio sul tic e l'ammiccamento.

sono identici come tali: un'osservazione di tipo meramente «fotografico», «fenomenico», non è sufficiente per distinguere un tic da un ammiccamento, e neanche per valutare se entrambi o uno dei due siano tic o ammiccamenti. Tuttavia la differenza tra un tic ed un ammiccamento, per quanto non fotografabile, è grande, come sa chiunque è abbastanza sfortunato da aver scambiato l'uno per l'altro. Chi ammicca sta comunicando, e in un modo molto preciso e particolare: a) deliberatamente, b) con qualcuno in particolare, c) per trasmettere un particolare messaggio, d) secondo un codice socialmente stabilito e e) senza che il resto dei presenti lo sappia. Come fa notare Ryle, non è che chi ammicca ha fatto due cose, contratto le palpebre e ammiccato, mentre chi ha un tic ne ha fatto solo una, ha contratto le palpebre. Contrarre le palpebre apposta quando esiste un codice pubblico in cui farlo equivale ad un segnale d'intesa, è ammiccare. Vi è tutto questo: un briciolo di comportamento, un granello di cultura e — voilà — un gesto. Questo tuttavia è solo il principio. Supponete, continua, che ci sia un terzo ragazzo che «per divertire maliziosamente i suoi amici» faccia la parodia della strizzata d'occhio del primo ragazzo perché dilettesca, goffa, banale e così via. Naturalmente lo fa nell'identico modo in cui il secondo ragazzo ha ammiccato e il primo ha avuto un tic involontario, contraendo cioè la palpebra destra: soltanto che questo ragazzo non sta né ammiccando né strizzando l'occhio involontariamente; sta parodiando il tentativo di qualcun altro, ridicolo a parer suo, di ammiccare. Anche qui esiste un codice stabilito socialmente («ammiccherà» in modo laborioso, fin troppo apertamente, forse aggiungendo una smorfia: i soliti artifici del clown) ed esiste anche un messaggio. Solo che in questo caso non si tratta di intesa, ma di ridicolo. Se gli altri credono che stia effettivamente ammiccando, tutto il suo progetto fallisce completamente, benché con risultati un po' diversi, come se pensassero che ha uno spasmo involontario. Si può andare oltre: incerto sulle sue abilità mimi-che, l'aspirante comico può far pratica a casa davanti allo specchio, nel qual caso non ha un tic, non ammicca, non prende in giro, ma fa le prove; benché, per quello che registrerebbe una macchina fotografica, un comportamentista radicale o uno che crede nelle proposizioni protocollari, stia solo contraendo rapidamente la palpebra destra come tutti gli altri. Dal punto di vista logico, se non pratico, sono possibili complicazioni senza fine. Ad esempio, l'ammiccatore originario, in realtà avrebbe potuto essere un falso ammiccatore, per indurre magari gli estranei ad immaginare che vi fosse un'intesa segreta dove di fatto non c'era, nel qual caso la nostra descrizione di ciò che il comico sta parodiando e l'attore provando si modifica conformemente. Ma l'importante è che tra quella che Ryle chiama *thin description* di ciò che il personaggio (parodista, ammiccatore, ragazzo con il tic...) sta facendo («contrarre rapidamente la palpebra destra») e la *thick description* («sta facendo la parodia di un amico che finge un ammiccamento per ingannare un innocente e fargli credere che sia in atto un complotto») risiede l'oggetto dell'etnografia: una gerarchia stratificata di strutture significative nei cui termini sono prodotti, percepiti e interpretati tic, ammiccamenti, falsi ammiccamenti, parodie, prove di parodie e senza le quali di fatto non esisterebbero (1987: 42-44).

Ciò che sta dicendo Geertz è che un'antropologia che poggia sulla pura osservazione è condannata a non riuscire nemmeno a cogliere il suo oggetto specifico. Cioè si rivela incapace di distinguere tra un tic, un ammiccamento, la parodia di un ammiccamento, la prova di una parodia di un ammiccamento, la finzione...

Perché ciò che distingue questi diversi gesti, che alla pura osservazione possono sembrare un solo gesto, risiede proprio nel significato che gli attori (coloro cioè che li compiono) attribuiscono ai propri gesti e a quelli degli altri. Se l'antropologia si occupa dei significati dei fatti culturali, le sue descrizioni si devono necessariamente porre il problema del significato, e devono dunque essere *Thick*.

«Per dimostrare che l'esempio di Ryle, benché schematizzato per scopi didattici, presenta un'immagine fin troppo esatta del genere di strutture sovrapposte di inferenze ed implicazioni attraverso cui un etnografo cerca continuamente di aprirsi la strada» Geertz racconta la storia di Cohen, «un tipico brano estratto dal mio diario sul campo»:

I Francesi — disse l'informatore — erano appena arrivati. Costruirono una ventina di fortini

sparsi tra qui, la città e la zona di Marmusha, su in mezzo alle montagne, ponendoli su alture in modo da poter sorvegliare il paese. Ma nonostante tutto non potevano garantire la sicurezza, specialmente di notte, e quindi, benché il *mezrag*, il patto sul commercio, fosse considerato legalmente abolito, di fatto esso continuava come prima. Una notte, quando Cohen (il quale parlava correntemente il berbero) era lassù a Marmusha, altri due Ebrei che commerciavano con una tribù vicina vennero a comperare delle merci da lui. Alcuni Berberi provenienti da una terza tribù vicina tentarono di irrompere in casa di Cohen, ma lui scaricò in aria il suo fucile. (Tradizionalmente, agli Ebrei non era permesso di portare armi, ma in questo periodo c'era una tale confusione che molti lo facevano lo stesso.) Questo attirò l'attenzione dei Francesi e i predoni fuggirono. Tuttavia tornarono la notte dopo; uno di loro, travestito da donna, bussò alla porta con una scusa. Cohen aveva dei sospetti e non voleva lasciarla entrare, ma gli altri Ebrei dissero: «Va tutto bene, è soltanto una donna». Così aprirono la porta e tutta la banda fece irruzione. I due ebrei in visita furono uccisi, ma Cohen riuscì a barricarsi in una stanza adiacente. Sentì che i predoni stavano progettando di linciare vivo nella bottega dopo aver rubato le sue merci e aprì la porta: roteando selvaggiamente un bastone attorno a sé, riuscì a fuggire dalla finestra. Si recò poi al forte per farsi medicare le ferite e si lamentò col comandante locale, un certo capitano Dumari, dicendo che voleva il suo *'ar* — cioè quattro o cinque volte il valore della mercanzia che gli era stata rubata. I predoni venivano da una tribù che non si era ancora sottomessa all'autorità francese ed era ancora in aperta ribellione, ed egli voleva l'autorizzazione di andare col detentore del suo *mezrag*, lo sceicco tribale di Marmusha, a raccogliere l'indennizzo che gli spettava secondo le regole tradizionali. Il capitano Dumari non poteva dargli ufficialmente il permesso di farlo a causa del divieto francese del *mezrag*, ma gli diede l'autorizzazione verbale, dicendogli: «Se ti fai ammazzare è affar tuo». Così lo sceicco, l'Ebreo e una piccola compagnia di Marmushani armati si spinsero per dieci o quindici chilometri nella zona dei ribelli, dove naturalmente non c'era nessun francese, catturarono in un agguato il pastore della tribù di predoni e rubarono le sue greggi. I membri della tribù cominciarono ben presto a inseguirli a cavallo, armati di fucili e pronti ad attaccarli, ma quando videro chi erano i «ladri di pecore» ci ripensarono e dissero: «Va bene, parliamo». In effetti non potevano negare quanto era accaduto — che alcuni dei loro uomini avevano derubato Cohen e ucciso i suoi due ospiti — e non erano intenzionati ad iniziare coi Marmushani quella grave faida che una scaramuccia col gruppo di invasori avrebbe causato. Così i due gruppi parlarono a lungo, là sulla pianura in mezzo alle migliaia di pecore, e decisero finalmente di liquidare i danni con 500 pecore. I due gruppi armati di Berberi quindi si allinearono coi loro cavalli alle estremità opposte della pianura con le pecore ammassate tra di loro e Cohen con il suo abito nero, lo zucchetto e le pantofole si avviò da solo in mezzo alle pecore scegliendo le migliori per il suo pagamento, una alla volta ed a gran velocità. Così Cohen prese le sue pecore e le portò a Marmusha. I Francesi nel loro fortino li udirono arrivare da una certa distanza («ba-ba-ba» diceva allegramente Cohen, rievocando la scena) e dissero «Che cosa diavolo succede?» e Cohen disse «Questo è il mio *'ar*». I Francesi non riuscirono a credere che avesse fatto realmente ciò che aveva fatto e lo accusarono di essere una spia di Berberi ribelli, lo misero in prigione e gli presero le pecore. In città la sua famiglia, non avendo sue notizie da tanto tempo, credeva che fosse morto. Ma dopo breve tempo i Francesi lo rilasciarono ed egli tornò a casa, ma senza pecore. Allora andò in città a lamentarsi dal colonnello, il Francese che comandava tutta la regione. Ma il colonnello disse: «Non posso fare niente per questa faccenda. Non è affar mio».

La storia di Cohen permette, meglio degli esempi costruiti a tavolino da Ryle, di vedere quanto complessi e stratificati siano i dati dell'etnografia: «ciò che chiamiamo i nostri dati sono in realtà le nostre interpretazioni delle interpretazioni di altri su ciò che fanno loro e i loro compatrioti» (45); «già al momento dell'esposizione dei fatti veri e propri noi stiamo già dando spiegazioni: e, quel che è peggio, spiegazioni di spiegazioni» (46).

La *Thick description* è dunque ciò che caratterizza il lavoro etnografico. Nel momento stesso in cui descrive l'etnografo sta già dando interpretazioni dei fatti; inoltre, queste interpretazioni sono basate a loro volta su altre interpretazioni formulate dai nativi.

Possiamo fare un esempio, per chiarire ancora meglio questo punto, cioè la ineliminabilità dell'interpretazione, o meglio la inseparabilità di descrizione e interpretazione, tratto da un autore che, in quegli stessi anni, pur muovendosi in prospettive teoriche diametralmente opposte a quelle di Geertz, analizza un brano di una delle più celebri monografie etnografiche, *I Nuer* di Edward Evans-Pritchard (1941), per vedere esattamente di cosa sia fatto.

*L'aneddoto.* Ho visto un giorno un Nuer difendersi dalla disapprovazione silenziosa della sua famiglia e dei suoi parenti che gli serbavano rancore perché faceva sacrifici troppo spesso. Gli avevano fatto capire che avevano la sensazione che, per un gusto smodato della carne, stesse distruggendo l'armento. Disse che non era vero [...]. La sua famiglia poteva certo dire che egli aveva distrutto l'armento, ma era per loro che egli aveva ucciso il bestiame. Era "kokene yiekien ke yang", "il riscatto [ransom] delle loro vite in bestiame". Ripeté varie volte questa formula rievocando a uno a uno i casi di malattia grave sopraggiunti nella sua famiglia e descrivendo il bue che aveva sacrificato in ogni occasione per ammansire lo spirito deng.

«Ecco il genere di "fatto grezzo" che si trova nella maggioranza dei lavori di etnografia» commenta Sperber:

Eppure, non uno degli enunciati che lo espongono esprime una semplice osservazione. Non si osserva, si indovina una "disapprovazione silenziosa". Allo stesso modo, il fatto che "gli si era fatto capire che si aveva la sensazione..." può essere dedotto solo da un insieme di comportamenti spesso complessi ed ambivalenti. È probabile che non sia stato direttamente l'etnografo ad operare questa deduzione, ma i suoi informatori. La descrizione che ne risulta, infatti, è ciò che l'etnografo ha ricordato di quanto egli ha capito di ciò che i suoi informatori gli hanno trasmesso di quanto essi stessi hanno capito.

I passi di Evans-Pritchard citati da Sperber ci chiariscono bene qual è il problema. La descrizione etnografica è già, fin da principio, impregnata di interpretazioni. I fatti di cui gli antropologi si occupano non sono mai "fatti grezzi". Possono essere osservati e descritti in modi diversi. Questo vuol dire che sono interpretati nel momento stesso in cui vengono descritti.

### ***La metafora testuale***

L'etnografia è quindi un'attività ermeneutica, che Geertz paragona a quella del critico letterario che interpreta un testo.

Fare etnografia è come cercare di leggere (nel senso di "costruire una lettura di") un manoscritto — straniero, sbiadito, pieno di ellissi, di incongruenze, di emendamenti sospetti e di commenti tendenziosi, ma scritto non in convenzionali caratteri alfabetici, bensì in fugaci esempi di comportamento conforme. (47)

Come il critico letterario, l'antropologo costruisce interpretazioni; solo che mentre il primo ha a che fare con un testo reale, l'antropologo ha a che fare con il testo metaforico della cultura. Un testo "straniero, sbiadito, pieno di ellissi...".

Nella concezione ermeneutica di Geertz la costruzione di interpretazioni antropologiche è un'attività che instaura una sorta di circolarità, di movimento continuo di andata e ritorno tra la cultura come "sistema simbolico", come "contesto" al cui interno gli eventi della vita possono essere descritti in modo "intelligibile - cioè *thick*" e gli eventi stessi (*Ibid.*: 51)<sup>5</sup>. È solo sullo sfondo del

---

<sup>5</sup> Sherry Ortner ha notato che per quanto Geertz tenda a concepire la cultura come sistema, nei suoi scritti etnografici è estremamente difficile rintracciare esempi di questa sistematicità (Ortner 1984). La caratterizzazione della cultura come "contesto" è da mettere in relazione, come del resto molti altri aspetti

contesto culturale che i fatti di cui si occupano gli antropologi assumono il loro significato, ma nello stesso tempo è solo attraverso l'osservazione e l'interpretazione dei fatti che si può ricostruire il sistema, il contesto all'interno del quale essi significano.

Le interpretazioni sono «fittizie nel senso che sono “qualcosa di fabbricato” [...] Costruire delle descrizioni orientate rispetto agli attori [...] è chiaramente un atto immaginativo, non tanto diverso dall'interpretare, ad esempio, le complicazioni tra un dottore di provincia, la sua sciocca moglie adultera e il suo inetto amante nella Francia dell'Ottocento» (Ibid.: 53).

L'antropologo è paragonato quindi al critico letterario che costruisce letture di testi, ma anche al romanziere che concepisce, con un atto immaginativo, *Madame Bovary*<sup>6</sup>.

Ciò che l'antropologo deve descrivere, scrivere, o, ancora meglio, “inscrivere”, è il “detto” del discorso sociale, per “mettere a disposizione risposte che altri (badando ad altre pecore in altre vallate) hanno dato [alle nostre domande più profonde] e includerle così nell'archivio consultabile di ciò che l'uomo ha detto” (Ibid.: 71)<sup>7</sup>.

La cultura, questa sorta di documento agito, è quindi pubblica come la parodia di un ammiccamento [...] Benché contenga il mondo delle idee non esiste nella testa di nessuno; benché non sia fisica, non è un'entità occulta. [...] Una volta che il comportamento umano sia visto come azione simbolica [...] la questione se la cultura sia comportamento strutturato o forma mentale [...] non ha più senso. Quello che ci si deve chiedere [...] [dei comportamenti] non è quale sia il loro status ontologico [...] si tratta di cose di questo mondo [...] è quale sia il loro significato: [...] ciò che viene detto quando avvengono o mediante la loro azione. (Ibid.: 47)

In questi passi sono espressi due punti fondamentali della “teoria interpretativa”: la cultura è pubblica, e consiste in una rete di significati. Geertz conduce una polemica anti-mentalista (cfr. Ortner 1984); il significato non è una qualche misteriosa proprietà delle cose custodita nelle menti degli uomini: è piuttosto un prodotto sociale.

Il pensiero, “manipolazione intenzionale di forme culturali” (altrove dirà anche simboliche) disponibili in una comunità, ha il suo luogo di elezione nel cortile di casa e nella piazza del mercato, piuttosto che nella stanza del filosofo. La cultura, rete di significati, è pubblica perché è prodotta ed esiste in pubblico, nelle interazioni locali tra uomini che “badano alle loro pecore nelle loro vallate”.

Prosegue poi con una serie interessante di distinzioni rispetto alle altre teorie antropologiche correnti. Reificare e ridurre una cultura sono due gravi errori da cui è necessario guardarsi (Ibid.: 47-8). La cultura non ha una realtà autonoma superorganica (alla Kroeber), ma non è neanche un'astrazione dell'antropologo (Ibid.: 53), né è un fatto mentale, una competenza, come vorrebbero i cognitivisti: è una cosa di questo mondo, “come i sogni o le pietre”, e come questi può essere oggetto di indagine scientifica.

La cultura è una rete intricata di significati che l'antropologo deve descrivere in modo denso e interpretare. Ma cosa vuol dire interpretare una cultura?

Di tutte le metafore usate per definire la cultura, la più interessante è senz'altro quella testuale;

---

del pensiero di Geertz, con le teorie ermeneutiche di Paul Ricoeur. Cfr. Ricoeur 1971 e Clifford 1988: tr. it. 54 sgg.

<sup>6</sup> Sul fatto che Geertz scelga come modello narrativo proprio la scrittura di Flaubert, caratterizzata dalla presenza fuori campo di un narratore onnisciente, ha basato le proprie interessanti osservazioni critiche Vincent Crapanzano. Cfr. V. Crapanzano, *Hermes' Dilemma*, in *Writing Culture*.

<sup>7</sup> In che senso si può dire che gli altri rispondano alle nostre domande più profonde? Sono forse anche le loro? O non è piuttosto l'antropologo che risponde alle proprie domande tramite gli altri?

la cultura vi appare come «un insieme di testi [...] che l'antropologo si sforza di leggere sopra le spalle di quelli a cui appartengono di diritto» (1987 [1972]: 448-49); o come «un manoscritto straniero [...] scritto non in convenzionali caratteri alfabetici, bensì in fugaci esempi di comportamento conforme» (1987 [1973]: 47).

La cultura, nella più feconda delle metafore di Geertz, è dunque un insieme di testi che l'antropologo deve interpretare, leggendo "sopra le spalle" dei nativi. La lettura e l'interpretazione di questo insieme di testi presentano una serie di difficoltà: è "un manoscritto straniero, sbiadito, pieno di ellissi, di incongruenze, di emendamenti sospetti e di commenti tendenziosi, [...] scritto [...] in fugaci esempi di comportamento conforme" (cfr. *supra*).

Tuttavia, per quante siano le difficoltà, il testo è da qualche parte, con i suoi significati e le sue interpretazioni, e non resta che trovare la via d'accesso.

Ma come potrà l'antropologo accedere alle interpretazioni? Dove potrà trovare i significati che egli va cercando? Geertz sembra oscillare tra due diverse risposte a queste domande. Da un lato egli legge sopra le spalle dei nativi, osserva i "fugaci esempi di comportamento conforme" (è un'immagine piuttosto classica dell'antropologia); dall'altro egli ricava dai nativi le *loro* interpretazioni (cerca di *dialogare*; cfr. 1987 [1973]: 51). L'antropologo lavora infatti con "interpretazioni di interpretazioni": i suoi dati non sono mai "brute facts", ma interpretazioni locali dei più vari aspetti della vita e del mondo.

Egli non è dunque l'unico a interpretare: anche i nativi, perlomeno quando parlano di ciò che fanno e pensano e del significato che gli assegnano, stanno "interpretando".

Tuttavia, per una qualche magia ermeneutica, l'interprete nativo scompare dalla costruzione testuale geertziana, o, meglio, si trasforma in una soggettività collettiva (o ideal-tipica): i balinesi, i marocchini, gli induisti, i musulmani. Scompare la mediazione, e l'antropologo si ritrova solo (unico soggetto interpretante) davanti alla cultura *come fatto naturale* da interpretare.

La metafora testuale contiene già, fin da principio, una implicita reificazione della cultura. Un testo non metaforico ha infatti una sua oggettualità; e se l'idea che il testo non metaforico contenga la propria interpretazione è già piuttosto ardita, ancor più lo è la sua estensione alla cultura, testo metaforico. Riducendo l'operazione ermeneutica a una scoperta o estrazione di significati, Geertz consente infatti di pensare che i risultati della ricerca siano, in un qualche senso imprecisato, *indipendenti* dalle domande che il ricercatore si pone e dalle condizioni soggettive e oggettive del suo lavoro. E' forse per questo che un grande critico dell'oggettivismo come Pierre Bourdieu ha definito quello di Geertz un "refurbished positivism" (Bourdieu 1977).

Trasformati gli interpreti nativi in elementi del testo da interpretare (che proprio attraverso questa trasformazione si fa presente), l'antropologo si trova ad avere il monopolio dell'interpretazione (a dialogare da solo).

## ***La valutazione e la strana scienza***

Una delle caratteristiche più inquietanti della scienza interpretativa, è che le interpretazioni – come scrive lo stesso Geertz – sembrano essere «imprigionate nell'immediatezza del proprio dettaglio», «autoconvalidantesi o, peggio, convalidate dalla sensibilità sviluppata presumibilmente da chi le presenta» (1987: 63). Il sapere antropologico non procede cumulativamente, ma attraverso una sempre maggiore finezza delle distinzioni.

Geertz non è mai stato particolarmente interessato al modo in cui i simboli performano certe operazioni pratiche (Ortner 129). Piuttosto Geertz si è sempre preoccupato di studiare come i simboli formino il modo di vedere sentire e pensare il mondo. Inoltre, il focus di Geertz è sempre stato più sul versante dell'*ethos* che su quello della *Weltanschauung*.

Se l'obiettivo di Geertz era di introdurre un po' di chiarezza riguardo al concetto di cultura, non si può dire che vi sia pienamente riuscito. La cultura è sistema di segni, rete di significati, testo, contesto, documento agito; non è una cosa, né un'astrazione, né una competenza; è tanto una co-

struzione dell'antropologo quanto un fatto naturale. Una definizione, se di definizione si può parlare, che sicuramente non contribuisce a fare chiarezza su cosa si intenda per cultura, ma che contiene invece numerosi elementi suscettibili delle più diverse reinterpretazioni.

Riassumiamo le caratteristiche principali:

- Geertz propone una concezione semiotica della cultura
- La cultura è una rete di significati; i significati non sono custoditi nelle teste delle persone, ma esistono in pubblico là dove gli uomini conducono le loro esistenze impegnati nei loro affari quotidiani
- Fare etnografia è fare *thick description*, cioè una descrizione che si pone il problema del significato di ciò che descrive per gli attori sociali
- e dove dunque i dati non sono mai brute facts, ma contengono già delle interpretazioni e anzi delle interpretazioni di interpretazioni, interpretazioni locali del significato di quanto accade
- l'antropologia è una disciplina interpretativa, che produce descrizioni della vita sociale orientate rispetto agli attori; ciò vuol dire che l'antropologo deve "mettersi nei panni degli altri", operazione difficile e mai completamente riuscita
- ciò di cui si occupa l'antropologia non è la natura umana, gli universali culturali, ma i differenti modi di essere umani (gli uomini sono innanzitutto differenti, l'uomo spogliato dei costumi non è un uomo allo stato di natura, è semplicemente un mostro non-umano)
- il compito dell'antropologia è inscrivere il detto del discorso sociale, annotare ciò che viene detto mediante l'azione e i commenti indigeni dell'azione
- interpretare le culture vuol dire rendere nel nostro linguaggio (o meglio, nel linguaggio dell'antropologia) il testo della cultura altrà; per questo motivo l'interpretazione è una sorta di traduzione culturale: rende comprensibile in un contesto culturale ciò che appartiene a un altro contesto; per far questo l'interprete deve continuamente ricreare il contesto all'interno del quale un testo "significa"
- scrivere etnografie è quindi come costruire letture di un testo, ma è anche un lavoro immaginativo come scrivere un romanzo;
- le interpretazioni sono intrinsecamente incomplete (non è possibile andare al fondo) e contestabili (è sempre possibile non dividerle)
- le interpretazioni di culture prodotte dall'antropologo non sono verificabili ma sono valutabili; è cioè possibile distinguere buone interpretazioni e cattive interpretazioni, ma sembra che il criterio per distinguerle non sia, alla fine, che quello del consenso
- l'antropologia non produce nuove scoperte; l'avanzamento della conoscenza antropologica consiste in un progressivo affinamento del dibattito
- le teorie antropologiche devono restare vicine a ciò che descrivono (preminenza dell'etnografia); il loro scopo è rendere possibile la thick description

c'è una tensione nel pensiero di Geertz tra due modalità diverse del lavoro antropologico: l'osservazione di esempi di comportamento conforme (il leggere il testo della cultura da sopra le spalle dei nativi) e il dialogo (le interpretazioni di interpretazioni).

## Scrivere le culture

«Se volete capire che cosa sia una scienza, - scriveva Clifford Geertz - non dovete guardare anzitutto le sue teorie e le sue scoperte (e comunque quello che ne dicono i suoi apologeti): dovete guardare che cosa fanno quelli che la praticano, gli specialisti». E ciò che gli antropologi fanno è, soprattutto, *scrivere etnografie*. È solo comprendendo che cosa sia il fare etnografia, dunque, «che si può cominciare ad afferrare in che cosa consista l'analisi antropologica come forma di conoscenza». Le implicazioni che Geertz traeva da queste sue affermazioni miravano soprattutto a sottolineare l'importanza della *thick description*, l'inevitabile presenza dell'interpretazione nel lavoro concreto degli antropologi (le *etnografie*), che ne fossero o meno consapevoli. Il dibattito sulla scrittura etnografica che ha coinvolto una buona parte della comunità antropologica a partire dalla fine degli anni '70, può essere letto come il tentativo di portare fino alle necessarie conseguenze un altro aspetto delle teorizzazioni di Clifford Geertz, che l'autore si era inizialmente accontentato di enunciare senza scandagliarlo fino in fondo, e cioè che il lavoro dell'antropologo consista principalmente nello *scrivere etnografie*.

Partendo dalla constatazione che l'etnografia, qualsiasi altra cosa sia, è sempre *anche* scrittura, produzione di *testi* etnografici, diversi antropologi e storici cominciano ad interrogarsi sistematicamente su cosa comporti la *testualizzazione* delle realtà culturali altre. Scrive James Clifford, nella sua introduzione a *Writing Culture*, il testo più rappresentativo di questo dibattito: «non prendiamo le mosse dall'osservazione partecipante, né dai testi culturali (adatti ad essere interpretati), ma dalla scrittura, dalla costruzione dei testi. Non più dimensione marginale o occulta, la scrittura si è rivelata essenziale per quello che gli antropologi fanno sul campo e dopo il campo. Il fatto che fino a poco tempo fa non sia stata fatta oggetto di descrizione o di seria discussione è la prova della tenacia con cui resiste l'ideologia che sostiene la trasparenza della rappresentazione e l'immediatezza dell'esperienza».

L'attenzione è spostata, dunque, dalle etnografie ai processi di scrittura attraverso i quali queste sono prodotte. Si tratta, evidentemente, di uno spostamento denso di conseguenze: dai problemi ermeneutici relativi all'*interpretazione del "testo" della cultura*, che occupavano Geertz, si passa ai problemi meta-antropologici (l'espressione è di Paul Rabinow) relativi alla "*testualizzazione di una realtà culturale*", cioè della iscrizione in forma testuale di qualcosa che testuale non è. Gli autori coinvolti nel dibattito sulla scrittura etnografica non si domandano, in altre parole, come interpretare le culture, come produrre etnografie, ma in che modo siano effettivamente prodotti i testi etnografici, attraverso quali dispositivi testuali siano prodotte le rappresentazioni testuali di realtà culturali altre.

All'interno di questo approccio "riflessivo" all'antropologia, la rappresentazione testuale delle culture si presenta come una operazione estremamente complessa, non riducibile a una questione di accuratezza, di tecnica dell'osservazione e dell'interpretazione del "testo" della cultura. Le rappresentazioni non sono trasparenti, non si limitano a rispecchiare un oggetto; sono, al contrario, costruzioni artificiali il cui rapporto con l'oggetto non è né lineare, né univoco. Per Geertz le (diverse) interpretazioni sono comunque in tensione con un oggetto, la cultura, che è concepito come "dato", al quale gli etnografi si sforzano di far aderire le proprie interpretazioni. Nella riflessione sulla scrittura etnografica è, invece, questa stessa "datità" dell'oggetto a essere messa in discussione. Le culture che gli antropologi interpretano sono viste come il prodotto di particolari forme di immaginazione scientifica, di sguardi teoricamente informati, di pratiche di ricerca ritenute adeguate alla raccolta e analisi dei "dati". Sono "inventate" all'interno del processo di testualizzazione, non esistono prima e indipendentemente da questo; sono il prodotto di una serie di dispositivi testuali attraverso i quali l'etnografo impone un ordine all'infinita complessità del mondo dell'esperienza. Alla pluralità delle interpretazioni (possibili) corrisponde, dunque, anche una inesauribile pluralità degli oggetti interpretabili.

È opportuno a questo punto precisare, però, che quando si parla, in questo contesto, di “invenzione” non si sta affermando che le differenze culturali di cui trattano gli antropologi non siano dotate di una loro “realtà” indipendente dall’osservazione e dall’interpretazione, né che queste differenze non siano dotate di una qualche forma di organizzazione interna, né, tanto meno, che siano il frutto di una semplice “fantasia” dell’etnografo. Ciò che “invenzione” vuole dire è, piuttosto, che la rappresentazione delle differenze culturali all’interno di una entità coerente e unitaria, una “cultura”, è una operazione necessariamente inventiva, che, come ha scritto Roy Wagner (1981) «prende forma oggettivamente, nell’attività di osservare e imparare, e non come una sorta di libera fantasia» all’interno del lavoro etnografico.

### *Finzioni veritiere e verità parziali*

In quanto testo materialmente scritto da un autore, l’etnografia è un prodotto artigianale, costruito, fabbricato, nel quale prendono forma delle «finzioni veritiere», che rispondono a una molteplicità di condizionamenti contestuali. Quando parla di «finzioni veritiere» (*true fictions*) James Clifford non intende riferirsi alla semplice idea che tutte le verità sono costruite, ma intende affermare che i testi etnografici (anche i migliori) rappresentano inevitabilmente delle «economie di verità» costruite per esclusione e attraverso la retorica (l’arte del convincere).

In una concezione classica dell’etnografia, le funzioni retoriche della scrittura sono viste come se si trattasse di abbellimenti rispetto al nucleo duro rappresentato dai “dati” che vengono trasmessi attraverso la descrizione. Nella contrapposizione tra la scienza e la letteratura, la prima «ha escluso dal proprio repertorio legittimo alcune modalità espressive: la retorica (in nome della “pura” significazione immediata), la dimensione narrativa (in nome dei fatti), e la soggettività (in nome dell’oggettività)». Al contrario, per Clifford tali dimensioni non possono essere escluse, né considerate secondarie. L’etnografia è a tutti gli effetti un genere letterario (nello stesso senso in cui possono essere considerati generi letterari anche altri tipi di scrittura scientifica), governato da specifiche convenzioni retoriche e narrative. L’analisi dell’etnografia come genere letterario si concentra, dunque, sulle forme narrative e retoriche attraverso le quali sono costruite le rappresentazioni etnografiche: i *topoi* (ad esempio, il [racconto di arrivo]), le convenzioni stilistiche (ad esempio, il [presente etnografico] e le sue implicazioni temporali), i dispositivi attraverso i quali l’autore conferisce autorità al proprio resoconto (gli stili dell’autorità etnografica), le narrative attraverso cui l’autore conferisce significato a quanto scrive (le allegorie etnografiche; ad esempio, quella del [salvataggio]).

Ogni rappresentazione di una realtà culturale altra è *necessariamente* fatta di esclusioni e di strategie di rappresentazione. Per questo, afferma Clifford, «le verità etnografiche sono intrinsecamente *parziali*», nel doppio senso che sono «di parte e incomplete».

Con questa affermazione Clifford vuole dire due cose:

1. che le verità etnografiche non possono mai aspirare alla totalità, alla completezza: «gli etnografi somigliano sempre più a quel cacciatore *cree* che (così si narra) andò a Montreal per rendere testimonianza in tribunale sull’impatto che il piano idroelettrico per la zona di James Bay avrebbe avuto sui territori di caccia. Avrebbe quindi dovuto descrivere in dettaglio come viveva, ma quando gli fu chiesto di prestare giuramento disse: “non sono sicuro di poter dire la verità... posso solo dire quel che so”»; oppure all’Ermes cui si riferisce Vincent Crapanzano, che giura di dire la verità, ma non di dire *tutta* la verità;
2. che le verità etnografiche non sono prodotte a partire da un qualche punto di vista obiettivo e universale, ma sono invece prodotte a partire da specifiche posizioni e che dunque sono “di parte”, nel senso che prendono parte attraverso il processo di selezione alla costruzione di una particolare versione della realtà culturale che intendono rappresentare.

Il rapporto della rappresentazione etnografica con il suo referente è dunque problematico e non univoco. Non c’è un altrove discreto, un piccolo universo coerente e delimitato (la cultura) che

deve essere rappresentato, tradotto, trascritto in forma testuale. È l'idea di una totalità culturale che può essere afferrata e tradotta in un discorso (il testo o l'insieme di testi che per Geertz costituiscono la cultura) che diviene problematica e, in definitiva, illusoria.

Se per Geertz la cultura è un (metaforico) insieme di testi che l'antropologo legge da sopra le spalle dei nativi per poterne estrarre i significati, per Clifford, al contrario, è una collezione costruita sulla base di selezioni ed esclusioni esplicite o implicite rispondenti ai molteplici condizionamenti contestuali del lavoro e dell'incontro etnografico, che prende forma in un testo realmente scritto dall'antropologo. La cultura non è tanto l'oggetto quanto il prodotto dell'etnografia.<sup>8</sup> Per Geertz la cultura è «una cosa di questo mondo», con i suoi significati, e si tratta di trovare una via d'accesso per poterli estrarre. Per Clifford è piuttosto una invenzione, una costruzione testuale il cui referente non è una circoscritta realtà altra, ma «una transazione costruttiva che coinvolge diversi soggetti consapevoli e politicamente intenzionati», «un dialogo, creativo e non predeterminato negli esiti, tra sottoculture, tra chi sta dentro e chi sta fuori, fra differenti fazioni».

L'etnografia non è dunque la rappresentazione o interpretazione di un'altra cultura, ma una delle tante possibili rappresentazioni dell'incontro storicamente determinato dell'antropologo con una differente realtà culturale, aperta e non circoscrivibile in modo oggettivo.

Le "culture" non si lasciano fotografare in pose statiche, e qualunque tentativo di farlo implica sempre semplificazione ed esclusione, la selezione di un momento nel tempo, la costruzione di un determinato rapporto ego-alter, e l'imposizione o la negoziazione di una relazione di potere.

L'etnografia è un'attività necessariamente parziale proprio per il fatto che testualizza qualcosa che *non* è un testo. E testualizzare vuol dire *scegliere* cosa fissare, sottraendolo al fluire del tempo; cosa è rilevante rispetto ai propri obiettivi scientifici e cosa può essere trascurato. La cultura appare in questo modo più simile a una *collezione etnografica*, che all'autorevole rappresentazione di un circoscritto mondo altro.

Se le etnografie sono difficilmente comparabili tra loro, non è solo perché, come aveva sottolineato Geertz, vi sono diversi modi di interpretare il metaforico "testo della cultura", ma perché questo stesso testo può essere costruito (dall'antropologo) in molti modi differenti. Ciò fa sì che gli oggetti delle etnografie, anche quando riguardino una stessa "cultura", coincidano in maniera imperfetta e molto parziale, se non addirittura solo apparente e nominale. La controversia Mead-Freeman sull'adolescenza nelle isole Samoa costituisce al riguardo un esempio particolarmente illuminante. In una concezione classica della scienza, una controversia tra studiosi su un particolare "oggetto" rappresenta un problema di tipo fattuale: in base ai dati empirici deve essere possibile stabilire chi dei due contendenti ha ragione e chi sbaglia. Ma le cose sono in realtà parecchio più complesse. I due autori, infatti, conducono le loro ricerche in luoghi diversi, a qualche decennio di distanza, a partire da posizioni e relazioni con il contesto sociale samoano alquanto differenti: l'una è una giovane donna (Mead aveva 23 anni al momento della ricerca sul campo) che interagisce con sue coetanee, l'altro un uomo maturo, che ha ricevuto un titolo onorifico e siede nel consiglio degli anziani del villaggio. Ma, soprattutto, le domande cui i due autori tentano di rispondere non sono le stesse. Le loro ricerche derivano domande e significati da attribuire ai "dati" da diversi quadri teorici, epistemologici e politici.

È quello che Clifford chiama *l'allegoria etnografica*. L'etnografia, in quanto narrazione, rappresenta sempre qualcosa di più e qualcosa d'altro rispetto al suo "oggetto" esplicito. L'allegoria, il parlare di una cosa attraverso un'altra, non è qualcosa di aggiunto, ma la condizione stessa della significatività delle descrizioni etnografiche, e costituisce una dimensione centrale della rappresentazione. Se si prende in considerazione la dimensione allegorica dei testi etnografici, la controversia

---

<sup>8</sup> *Writing Culture* ha un doppio senso interessante: scrivere le culture può infatti essere interpretato con la cultura come referente o come prodotto della pratica di scrittura. Un doppio senso che mi sembra rivelatore della principale contrapposizione rispetto all'antropologia interpretativa geertziana.

Mead-Freeman non è più riducibile a una verifica dell'esattezza dei dati e dell'accuratezza delle descrizioni. Si tratta, piuttosto, di una contrapposizione tra due diverse allegorie etnografiche che portano a costruire e selezionare in maniera totalmente differente i "dati" e a inserirli in narrazioni, in cornici di significato, radicalmente diverse. L'allegoria, una struttura del sentire, indirizza e guida il modo in cui gli antropologi scrivono le loro etnografie, e le iscrive in un contesto dotato di significato. Diverse allegorie producono modi radicalmente diversi di rappresentare le differenze culturali.

Se oggi molte allegorie del passato sono divenute decisamente meno incisive, non è perché le interpretazioni che hanno ispirato fossero sbagliate, ma perché sono cambiati i temi all'ordine del giorno (l'agenda), nonché le condizioni della produzione di rappresentazioni etnografiche. Così, ad esempio, l'interesse degli antropologi del periodo classico per la ricostruzione di modi di vita autentici e non contaminati da influenze occidentali ha portato per lungo tempo a trascurare nelle descrizioni etnografiche tutti quegli elementi che potevano apparire frutto di adattamenti recenti, dovuti al contatto con i vari agenti del colonialismo occidentale. Oggi, al contrario, una nuova agenda della ricerca antropologica ha portato proprio i fenomeni della reciproca influenza e interferenza tra culture al centro degli interessi degli antropologi. Fatto che non può essere interamente attribuito a un cambiamento avvenuto nel mondo (la molto maggiore interconnessione globale), ma deve essere riportato *anche* all'emergere di una nuova sensibilità antropologica, che seleziona in maniera differente ciò su cui è "interessante" fare ricerca.

Concentrando l'attenzione sul carattere selettivo delle rappresentazioni antropologiche, le etnografie vengono a essere concepite non più come rappresentazioni di mondi altri, ma come produzioni testuali che rispondono a molteplici condizionamenti contestuali.

La scrittura etnografica è determinata da almeno sei dimensioni: 1) dal contesto (si fonda su ambiti sociali dotati di significato, e al contempo li crea); 2) dalla retorica (utilizza specifiche convenzioni espressive, e al contempo viene da esse utilizzata); 3) dalle istituzioni (la scrittura avviene entro e in opposizione a determinate tradizioni, discipline, destinatari); 4) dal genere letterario (un'etnografia è di solito distinguibile da un romanzo o da un resoconto di viaggio); 5) dalla politica (l'autorità di rappresentare realtà culturali non è distribuita in modo equanime e viene a volte messa in discussione); 6) dalla storia (tutte le convenzioni e le costrizioni appena indicate sono in divenire). Queste dimensioni regolano l'iscrizione di coerenti finzioni etnografiche. (Clifford 2000: 31)

Questo vuol dire che l'etnografia è un'attività contingente e in continua trasformazione. Oggi nessuno potrebbe più scrivere un'etnografia come *I Nuer*, perché sono cambiate alcune delle convenzioni che regolano l'iscrizione delle finzioni etnografiche. Tale modo di concepire la scrittura etnografica colloca l'etnografia all'interno dei processi storici che tenta di descrivere e interpretare, e non all'esterno. La posizione di osservatore neutrale e distaccato che gli antropologi hanno rivendicato per sé è il risultato di un particolare modo di costruire l'autorevolezza dei resoconti etnografici, che si rivela, a partire dagli anni della decolonizzazione, sempre meno credibile ed efficace.

### ***Autorità etnografica***

Se l'etnografia produce interpretazioni culturali tramite esperienze di ricerca intensiva, in che modo, si chiede Clifford, una esperienza priva di regole viene trasformata in un resoconto scritto autorevole? In che modo, più precisamente, «un incontro tra culture, sovradeterminato e verboso, intriso di rapporti di potere e immerso in un groviglio di scopi personali, si circoscrive come una versione adeguata, composta da un singolo autore, di un più o meno separato "altro mondo"»? La «traduzione di esperienza in forma testuale» compiuta dall'etnografia avviene secondo specifiche «strategie di autorità».

Clifford descrive le caratteristiche dello stile classico malinowskiano dell'autorità etnografica che si è affermato almeno a partire dagli anni '30 (soprattutto in Usa e Gran Bretagna) per poi cercare di delineare l'emergere di nuovi stili che si vanno affermando dopo la crisi dell'autorità etno-

grafica, che Clifford sembra collocare, seguendo Stocking, alla fine degli anni '60.

Appoggiandosi agli studi di Stocking sulla invenzione del *fieldworker* e sulla sua professionalizzazione, Clifford descrive l'emergere dello stile monologico dell'autorità che introduce una fusione tra quelle che in precedenza era due figure nettamente distinte: il descrittore-traduttore delle consuetudini e il costruttore di teorie generali sull'umanità, l'etnografo e l'antropologo. Con la rivoluzione malinowskiana del *fieldwork* e dell'osservazione partecipante queste due figure vengono a essere riunite.

Il *fieldwork* rappresenta la base della conoscenza antropologica, una base che finisce per diventare talmente scontata che può essere quasi omessa dal testo. Questa trasformazione comporta la fiducia nella possibilità di elaborare una rappresentazione della cultura a partire da un lavoro di osservazione condotto secondo l'osservazione partecipante in un tempo relativamente breve.

Le innovazioni introdotte da questo stile «esperienziale» sono:

- ✓ la validazione del *fieldworker* professionale, che per via della sua preparazione teorica e del suo atteggiamento relativistico poteva avere una comprensione superiore e più rapida della cultura altrà;
- ✓ la capacità attribuita al *fieldworker* di usare le lingue indigene pur senza padroneggiarle completamente;
- ✓ un maggior rilievo dato al potere dell'osservazione, cioè alla capacità del *fieldworker* di registrare e spiegare comportamenti, riti, etc.;
- ✓ concetti e astrazioni sono in grado di portare l'antropologo al cuore di una cultura, in tempi abbastanza rapidi;
- ✓ la possibilità di giungere al tutto attraverso una o più delle sue parti;
- ✓ l'esclusione dei problemi di tipo storico o diacronico e l'enfasi sulla sincronia, particolarmente adatta a uno studio condotto in un breve periodo.

In base a questa complessa costruzione intellettuale l'etnografia ha potuto presentarsi come un lavoro efficiente di rappresentazione scientifica delle culture altre. Attraverso il *fieldwork* basato sull'osservazione partecipante l'etnografo si sottopone a una sorta di iniziazione i cui risultati sono l'acquisizione dell'esperienza e il rapporto con i nativi. E sono queste due acquisizioni che gli consentono di essere l'autore del testo etnografico, cioè di unificare l'autorità etnografica nella sua figura di narratore, unico dispensatore della verità della cultura altrà.

È bene precisare che per Clifford non si tratta di mostrare la "falsità" di questa costruzione. Di per sé, la costruzione della figura del *fieldworker* e di un determinato stile dell'autorità etnografica non sono e non possono essere "falsi". Mira, piuttosto, a far riemergere ciò che questa costruzione ha lasciato in ombra, nella convinzione che il modello malinowskiano di autorità etnografica non sia oggi più necessariamente l'unico e indiscutibile modo di fare ricerca sul campo e scrivere etnografie, e sia anzi arrivato a manifestare diversi segni di crisi. È insomma una esplorazione delle alternative che quel modello ha precluso, nell'intento di ampliare lo spettro delle possibilità delle pratiche etnografiche; un tentativo di far riemergere tutte quelle figure di mediazione che mettono in dubbio l'autorità monologica dell'etnografo come autore. Le domande implicite potrebbero essere così formulate: chi è l'autore dei testi etnografici? È possibile una diversa e più democratica distribuzione dell'autorità etnografica?

Clifford inizia il suo percorso di riflessione sugli stili emergenti dell'autorità etnografica con una discussione sul concetto di esperienza che prende spunto dalle riflessioni di Dilthey. Per Dilthey la comprensione deriva dall'esistenza di un mondo d'esperienza condiviso. Ma, argomenta Clifford, è proprio questo mondo di esperienza condiviso che manca nel caso dell'etnografia. L'esperienza del *fieldwork* consiste proprio nella creazione intersoggettiva di questo mondo condiviso, all'interno del quale verranno costituiti i fatti, i testi, gli eventi: «l'"esperienza" etnografica, sulla scorta di Dilthey, può essere vista come l'edificazione di un mondo significativo comune».

Ma l'esperienza non basta a costruire l'etnografia; l'esperienza, infatti, al contrario dei testi, non può viaggiare. La trasformazione dell'esperienza in testi che possono essere portati a casa per poi essere interpretati è la testualizzazione, un'operazione di scrittura che avviene già durante la ricerca sul campo, e che consente all'antropologo di fissare l'esperienza e di servirsene per l'interpretazione: «dei dati costituiti in condizioni discorsive, di dialogo, ci si impossessa solo in forme testualizzate. Gli avvenimenti e gli incontri della ricerca si sedimentano in appunti presi sul campo. L'esperienza diventa narrazione, evento significativo o esempio».

Ma distaccare questo corpus testuale costituito dall'antropologo dalle condizioni dialogiche della sua produzione, ha grandi implicazioni. Può consentire all'antropologo di sottrarre alla vista dei lettori il processo che ha portato alla costituzione dei testi e di proporsi come interprete unico o privilegiato di quei testi, trasformando l'altro in un autore generalizzato: il punto di vista del nativo. La presenza degli informatori è dunque cancellata dai testi etnografici e quello che in origine è stato un dialogo può essere trasformato in un «leggere da sopra le spalle dei nativi» (secondo la famosa e discussa espressione di Geertz).

Questo modello di autorità è oggi, secondo Clifford, sempre meno convincente e sta cedendo il passo ai modelli discorsivi del dialogo. Molti autori hanno infatti sostenuto, a partire dalla critica della rappresentazione coloniale dell'altro, che ogni discorso che ritrae le altre realtà culturali deve mettere in discussione anche la propria. Le rappresentazioni non sono reciproche. Il potere di rappresentare l'altro non è stato equamente distribuito.

Diviene sempre più evidente che l'antropologo non è collocato in una posizione neutra e obiettiva, ma è immerso in un tessuto di relazioni di potere con i nativi, e che la costruzione di rappresentazioni culturali è una transazione intersoggettiva e non l'opera di un singolo autore. Nel processo dialogico i due interlocutori negoziano una visione condivisa della realtà, anche se poi inclinano a pensare di aver semplicemente accettato quella dell'altro. Se questo è vero, il «punto di vista trobriandese» di Malinowski non è altro che il frutto della sua collaborazione storicamente situata con degli informatori nativi.

Preservare la forma dialogica nel testo etnografico, tuttavia, non è di per sé una soluzione al problema della rappresentazione, poiché è sempre l'autore, l'antropologo a inscenare, a rappresentare il dialogo, ma almeno permette di attenuare l'autorità monologica dell'autore e a far affacciare nel testo altre voci, quelle degli informatori nativi.

Clifford si ispira a Bachtin e alla sua concezione di romanzo polifonico, nell'immaginare la cultura come un «dialogo aperto, creativo e non predeterminato negli esiti tra sottoculture, tra chi sta dentro e chi sta fuori, tra differenti fazioni»; un «luogo d'interferenza e di attrito». Qualsiasi totalizzazione di questa complessa realtà in una unità astratta è una creazione del potere monologico dell'autore. La totalità e la coerenza, in altre parole, sono imposte dallo sguardo dell'antropologo e non parte della realtà che descrive e interpreta.

### ***La demitizzazione del fieldwork***

L'osservazione riflessiva degli antropologi su «che cosa sia fare etnografia» non si è fermata al tema della scrittura, lanciato da Geertz e approfondito dagli autori di *Writing Culture*, e da Clifford in particolare. Se è vero, infatti, che gli antropologi *scrivono etnografie*, è anche vero che ridurre la loro attività al solo aspetto della scrittura etnografica sarebbe un atto piuttosto arbitrario. A monte e a lato delle diverse forme di scrittura che impegnano gli antropologi (note, appunti, diari di campo, per finire con i testi etnografici veri e propri), vi sono, infatti, le pratiche di ricerca nella loro concretezza e materialità. Omettere queste ultime dalla riflessione su «che cosa sia fare etnografia», spostando tutta l'attenzione sulla sola scrittura, sul solo problema della *testualizzazione*, significherebbe rimuovere il più spinoso dei problemi relativi alla produzione di conoscenza antropologica: la situazione, le pratiche, le dinamiche del *fieldwork*. Solo la rimozione di questo problema potrebbe consentire di immaginare un antropologo in pieno controllo di ciò che scrive, narratore che, al pari

di Flaubert, concepisce con un atto immaginativo le vicende di una sciocca moglie adultera etc., e, in definitiva, a confondere i confini tra la *fiction* propriamente detta e quella forma di immaginazione vincolata, di invenzione che prende oggettivamente corpo nella relazione con l'altro, che è l'etnografia.

Non può dunque sorprendere che, nel processo di ampia revisione dei fondamenti epistemologici della disciplina che ha preso avvio alla fine degli anni '60, un'attenzione particolare sia stata dedicata proprio alle dinamiche del *fieldwork*. Nella ormai cospicua letteratura sul *fieldwork* che si è andata accumulando da quando quello che prima era trattato come una sorta di «rito iniziatico circondato da segreti e misteri» (Bourdieu 1977), ha cominciato a essere sottoposto con sempre maggiore insistenza all'attenzione degli antropologi come oggetto di riflessione, sono stati messi in evidenza tutti i limiti di una concezione ingenuamente "naturalistica" della ricerca antropologica. I dati non sono "raccolti", quasi fossero frutti o piante selvatiche – come vuole la fuorviante metafora tuttora in uso –, ma "prodotti" dagli antropologi all'interno di contesti particolari, storicamente determinati e politicamente connotati, in una relazione di collaborazione, più o meno intensa e pacifica, con una molteplicità di informatori nativi.<sup>9</sup>

Le etnografie contemporanee, ovviamente, risentono in modo determinante di questa mole di riflessioni. Le dinamiche di relazione, l'apporto degli informatori e le loro personalità individuali, le collocazioni personali degli etnografi nei contesti in cui hanno fatto ricerca, i più ampi processi di trasformazione da cui le società analizzate sono investite, i conflitti, le motivazioni e le strategie politiche, tanto dell'etnografo, quanto dei suoi interlocutori, sono sempre più spesso oggetto di rappresentazioni esplicite, non mascherate dalla ricerca di una immagine unitaria e coerente della cultura altrà.

La decostruzione dello stile esperienziale malinoskiano e l'emergere di nuovi modelli di autorità etnografica descritti da Clifford, sembra però aver avuto più l'effetto di determinare un diffuso disagio verso le convenzioni classiche della scrittura etnografica, incoraggiando la sperimentazione di nuovi stili narrativi ed argomentativi, che non quello di trasformare in modo radicale le pratiche effettive della ricerca sul campo. Per certi versi, anzi, il *fieldwork* condotto in modo non troppo dissimile dai canoni della *ricerca intensiva* teorizzata all'inizio del XX secolo, assume una paradossale centralità nella costruzione del sapere antropologico contemporaneo. Se, da un lato, «l'antropologia sembra determinata ad abbandonare le sue vecchie idee di comunità stabili e territorializzate, di culture localizzate, per comprendere un mondo interconnesso nel quale persone, oggetti e idee si spostano rapidamente e rifiutano di stare al loro posto», dall'altro, «in una risposta difensiva verso le sfide che provengono da altre discipline, è giunta a poggiare in maniera più pesante che mai sull'impegno metodologico verso lo spendere lunghi periodi di tempo in scenari localizzati» sostengono Akhil Gupta e James Ferguson nell'introduzione ad *Anthropological Locations* (1997). Essere stati *sul campo* per un periodo di tempo sufficientemente lungo continua ad essere la specificità metodologica che distingue l'antropologia dalle discipline affini, e, per i singoli studiosi, il rito di passaggio che è necessario superare per acquisire lo status di antropologo.

I vari tentativi di innovare in questo campo, dal *multisited fieldwork* teorizzato da Marcus e Fisher all'etnografia delle comunità virtuali, non sembrano aver prodotto nuove pratiche comunemente accettate per la produzione di conoscenza antropologica. L'antropologo solitario che piazza la sua tenda per un anno o due al centro del villaggio, per quanto ormai distante dalla reale esperienza degli etnografi, sembra continuare a rappresentare il punto di riferimento implicito delle pratiche finalizzate alla produzione di conoscenza delle culture altre.

---

<sup>9</sup> I "dati" dipendono, oltre che dai contesti di campo in cui sono prodotti, dagli specifici progetti di ricerca che ne determinano la produzione (Marcus e Cushman 1982). Come ha scritto Carla Bianco: «il dato etnografico può essere considerato come una forma particolare di informazione che risulti sufficientemente rilevante rispetto a un problema scientifico» (1988: 35; corsivo nell'originale).

# Contro la cultura

## *Anti-essenzialismo*

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, oltre a incidere sui dispositivi testuali della rappresentazione e, parzialmente, sulle pratiche della ricerca, il ritorno riflessivo sulla scrittura etnografica mette in discussione la costruzione stessa dell'oggetto dell'antropologia, e suggerisce strategie per ridefinirlo. Nel corso dell'ultimo quarto del XX secolo, il concetto di cultura, intorno al quale si era costruita la specificità della disciplina, diventa un concetto problematico, e si trova al centro di un dibattito piuttosto acceso nel quale si manifestano anche posizioni così radicalmente critiche da suggerirne l'abbandono definitivo da parte degli antropologi.

Le critiche più decise vengono rivolte al concetto di cultura nel dibattito antropologico tra la seconda metà degli anni '80 e la prima metà dei '90, e ruotano intorno all'idea che esso stabilisca, perlopiù implicitamente, una serie di gerarchie percettive e cognitive che limitano in modo ingiustificato e dannoso il campo dell'analisi antropologica, contribuendo a concepire i fenomeni sociali in modi riduttivi o erronei.

Il concetto di cultura porterebbe, infatti, a privilegiare a livello analitico la chiusura, la discretezza, l'uniformità, la coerenza, la stabilità, l'ordine, mettendo in ombra o espellendo dal campo della descrizione e interpretazione etnografica i fenomeni di ibridazione e di sincretismo, le differenze interne, le incoerenze, le spinte verso il cambiamento, i conflitti, che pure fanno parte a pieno titolo di ogni contesto sociale e culturale.

«La cultura – ha scritto James Clifford – ordina i fenomeni in modi che privilegiano gli aspetti coerenti, bilanciati e “autentici” di un modo di vivere condiviso». Pensare alle differenze in termini di “culture” implicherebbe una tendenza a stabilire gerarchie dell'autenticità, privilegiando l'arcaico, l'autoctono, ciò che permane, sull'innovazione, l'esogeno, l'effimero. Come effetto dello stabilirsi di tali gerarchie, le molteplici “zone di contatto” dove avvengono gli scambi e si generano i conflitti, dove emergono forme culturali ibride, portatrici di innovazione o anche potenzialmente sovvertitrici dell'ordine sociale, sono escluse dal quadro etnografico; programmaticamente dichiarate irrilevanti, «le aree di confine culturali – ha scritto Renato Rosaldo – appaiono dalla prospettiva classica come fastidiose eccezioni piuttosto che aree centrali per la ricerca», osservando ironicamente che la regola d'oro della concezione classica della cultura sembra essere ispirata alla massima: «se si muove non è cultura».

La cultura, sostiene un'altra critica, «sembra privilegiare quella specie di condivisione, di consenso e di legami che contrastano con il fatto della conoscenza iniqua[mente ripartita] e con il prestigio differenziale degli stili di vita, e scoraggia l'attenzione verso le visioni del mondo e la *agency* di coloro che sono marginalizzati o dominati» (Appadurai 1996: 12). Il privilegio accordato dalla teoria antropologica alla condivisione porta a sopprimere i punti di vista marginali e periferici per fare posto alle immagini e alle narrazioni proposte da chi occupa le posizioni più centrali nell'ordine sociale, ed è dunque in grado di esercitare quella che, con un termine ripreso da Gramsci, viene da diversi critici definita una “egemonia”: cioè la capacità di far apparire il proprio particolare punto di vista come vero, ovvio e universalmente condivisibile. In questo modo, l'interpretazione antropologica finisce per ricalcare e riprodurre la struttura ideologica che è espressione dei rapporti di forza interni alla società oggetto di studio, attraverso una cancellazione dei rapporti di potere e di dominazione omologa a quella compiuta al suo interno dai gruppi egemonici. Ad esempio, le etnografie del periodo classico hanno implicitamente privilegiato, nel descrivere le culture, il punto di vista maschile, riservando una scarsa attenzione alle differenze che si sarebbero poi chiamate “di genere”, marginalizzandole, rendendole, tutto sommato, teoricamente ininfluenti. Secondo un famoso paradosso, dunque, gli antropologi sarebbero

contestatori in casa propria (essendo spesso assai critici verso la propria cultura) e conservatori in casa altrui, pronti, in nome della differenza culturale, a sposare la razionalità di qualsiasi forma di ordine sociale, per quanto oppressivo esso possa essere.

Ma le critiche più rilevanti sono state mosse verso il rischio, implicito nel concetto di cultura, di attribuire alle astrazioni teoriche degli antropologi il carattere di cose. Se, infatti, il concetto di cultura è, di per sé, niente più che un'astrazione teorica costruita per rendere conto delle relazioni significative ipotizzate tra un insieme eterogeneo di "fatti" osservati, esso tende nel discorso antropologico a diventare cosa, a essere "ipostatizzato" e reificato, o addirittura ad assumere le caratteristiche di un soggetto che ordina, desidera, agisce. «Gran parte del problema con il termine cultura – ha sostenuto Arjun Appadurai – ha a che fare con l'implicazione che la cultura sia una qualche sorta di oggetto, cosa, o sostanza, sia essa fisica o metafisica», pronunciandosi per questo a favore dell'uso dell'aggettivo "culturale" contro la forma nominale ("cultura").

Parlare di "cultura marocchina" o di "cultura balinese" significherebbe, insomma, secondo i critici più radicali del concetto di cultura, assumere un intero insieme di presupposizioni ambigue e relativamente infondate: che esista qualcosa (un'essenza fisica o metafisica, condivisa da tutti i marocchini o balinesi) che corrisponde a quell'espressione, che se ne possano (più o meno agevolmente) tracciare i confini, che abbia sue caratteristiche distintive oggettivamente identificabili, che sia dotata di una certa coerenza interna, che si trasmetta in modo relativamente stabile attraverso le generazioni. Tutte affermazioni che sono – quale più, quale meno – decisamente problematiche, quando non proprio false o assurde. Come ha scritto Jonathan Friedman, un altro critico che farebbe volentieri a meno del concetto di cultura, il suo effetto «consiste nel trasformare la differenza in essenza. La cultura genera una essenzializzazione del mondo».

Il mondo immaginato attraverso il concetto di cultura si presenterebbe come una sorta di mosaico, composto da tante tessere poste una accanto all'altra, ognuna definita da specifiche (e uniche) combinazioni di forma e colore. E questo comporterebbe non solo l'oscuramento di tutto quel «mondo dell'import-export culturale» (secondo una nota espressione di Clifford) che costituisce tanta parte della realtà contemporanea, ma esporrebbe anche al pericolo di naturalizzare le differenze, sottraendole alla loro complessa storicità, trasformandole in qualcosa di dato, di stabile, di assoluto. L'essenzializzazione e reificazione farebbero sì che il concetto di cultura somigli sempre più negli effetti a quel concetto di razza in opposizione al quale era stato adottato e promosso dagli antropologi per comprendere le diversità tra gli esseri umani.

### *Scrivere contro la cultura*

Paradossalmente, è proprio quando il concetto di cultura ottiene il massimo riconoscimento pubblico, entrando con forza nel discorso politico e culturale, che gli antropologi, tradizionali promotori del suo uso, cominciano a discutere sulla sua ormai scarsa utilità teorica e sul suo eventuale abbandono. Sono sempre di più gli agenti, istituzionali e non, che in tutto il mondo parlano ormai il "linguaggio della cultura", ma gli antropologi si trovano spiazzati e in difficoltà rispetto alle frasi, spesso poco condivisibili, che in quel linguaggio vengono pronunciate. Le culture compaiono, infatti, nel discorso politico e dei mass media, come entità monolitiche, proprietà esclusiva di determinati gruppi sociali, che differenziano in maniera stabile, e dividono tra loro in maniera definitiva, umanità tendenzialmente ostili; in modo, cioè, che la critica antropologica definirebbe decisamente "essenzialista". Le "invenzioni" degli antropologi, le "collezioni etnografiche" costruite attraverso un'opera di raccolta strategica e selettiva, sembrano prendere corpo e acquisire un'esistenza autonoma, in modi talvolta decisamente inquietanti. Sono questi gli anni dell'invenzione, sulle rovine lasciate dal crollo del blocco socialista, del nuovo nemico dell'Occidente, non più identificato da una ideologia (il comunismo), ma dalla differenza e incompatibilità culturale (il "pericolo islamico", lo "scontro delle civiltà"); sono gli anni delle grandi "pulizie etniche" (la Bosnia, il Rwanda), della violenza genocida che parla anch'essa il linguaggio antropologico della cultura e

dell'etnia; sono, soprattutto in Europa, gli anni dell'affermazione politica dei movimenti etnonazionalisti, che predicano l'esclusione dell'altro in quanto culturalmente differente e inassimilabile alla cultura nazionale o micronazionale, spesso anch'essa riformulata in termini "etnici".

È in questo contesto che i dibattiti sul concetto di cultura si caricano, intorno alla prima metà degli anni '90, di forti significati politici e che prendono corpo le discussioni sulla opportunità per gli studiosi di continuare a usare il termine o sostituirlo con altri.

Gli antropologi critici del concetto di cultura sembrano, infatti, condividere l'opinione che i problemi non derivino solo dall'affermarsi di usi rozzi e distorti, dai fraintendimenti che hanno caratterizzato l'adozione del concetto all'interno del linguaggio comune, ma che siano invece già contenuti nel concetto stesso, anche nelle sue formulazioni più consapevoli e avvedute. È, insomma, la stessa organizzazione del discorso antropologico che viene messa in discussione fin dalle fondamenta, come una particolare configurazione di sapere/potere.

Se Clifford aveva espresso il proprio disagio di fronte al concetto di cultura, pur dichiarando di non riuscire a farne del tutto a meno, ed altri autori si erano pronunciati per una limitazione all'uso aggettivale per evitare reificazioni ed essenzializzazioni, è Lila Abu-Lughod a farsi portavoce di una posizione più radicalmente critica. Abu-Lughod propone, infatti, in un suo molto citato saggio del 1991, che gli antropologi comincino a *scrivere contro la cultura*. La tesi centrale del saggio è che la cultura «opera nel discorso antropologico per imporre separazioni che comportano inevitabilmente un senso di gerarchia». La cultura si presenta come lo strumento essenziale per "fare l'altro" (*making other*), cioè per istituire una distinzione fra "noi" e gli "altri", che comporta anche una gerarchizzazione implicita. Secondo la studiosa, l'antropologia avrebbe molto da guadagnare dalla considerazione di due particolari posizioni che si trovano a disagio nella opposizione tra "sé" a "altro" che è costitutiva del discorso antropologico (ed è implicata dal concetto di cultura): le femministe e gli *halfies* (termine con cui intende coloro che si trovano sospesi tra la cultura d'origine e quella occidentale da cui nasce e cui si rivolge l'antropologia). Questi condividono, infatti, la difficoltà a identificarsi con il sé dell'antropologia, quel sé costituito sull'opposizione con l'altro non-occidentale, oggetto dello studio antropologico; «per entrambi, sebbene in modi differenti, il sé è diviso, intrappolato all'intersezione di sistemi di differenze», e ciò «genera una consapevolezza su tre aspetti cruciali: la posizionalità, l'uditorio, e il potere inerente alle distinzioni tra il sé e l'altro».

Per posizionalità Abu-Lughod intende il fatto che i resoconti etnografici non sono solo "parziali", ma anche "posizionali", cioè scritti da un osservatore che è collocato in una particolare posizione e in un particolare rapporto con le persone di cui scrive. Una posizione e un rapporto che prevedono aspetti di intensa partecipazione che rendono difficile la consueta separazione sé/altro propria della scrittura etnografica. Uno sdoppiamento, quello dell'autrice che scrive a proposito di un oggetto del quale è partecipe, che è raddoppiato dal fatto che la sua molteplice appartenenza la costringe a rivolgersi a "uditori multipli" (*multiple audiences*): femministe e *halfies* parlano non solo alla comunità degli antropologi, ma anche alle altre comunità cui fa riferimento il proprio sé diviso (le donne, la cultura d'origine). Un problema, a dire il vero, che non sembra confinato solo a queste due categorie, se è vero che – come molti hanno sostenuto – il lettore implicito dell'etnografia non può più essere dato per scontato. Tutti o quasi gli antropologi lavorano oggi in un mondo dove la separazione di pubblici specializzati è spesso smentita dalla circolazione non del tutto prevedibile delle opere etnografiche; il che rende difficile scrivere un'etnografia senza pensare di avere come potenziali lettori anche coloro di cui l'etnografia stessa parla, senza considerare una molteplicità di pubblici potenziali diversi, dentro o fuori dalla disciplina.

Il terzo punto, quello del potere, si riferisce alla iniqua distribuzione dell'accesso alla parola e alla rappresentazione da parte del soggetto e dell'oggetto del discorso antropologico. L'altro, oggetto di studio dell'antropologia, non può parlare di sé, rappresentarsi; è l'antropologia (dalla sua posizione al centro di un sistema mondiale di ineguaglianze) che parla per lui, che riconosce, de-

scrive e interpreta la natura e il carattere della sua differenza. Il caso più evidente della tendenza della cultura, malgrado il suo iniziale antiessenzialismo, a congelare la differenza in sistemi immutabili che si avvicinano sempre più a quelli della razza è quello dell'Orientalismo, dove la distinzione tra Oriente e Occidente sono fissate in maniera così rigida e definitiva che potrebbero anche essere considerate innate (il riferimento è, ovviamente, al lavoro di Said). Un essenzialismo dal quale sarebbe ingenuo pensare di evadere assumendo posizioni di "orientalismo al contrario" (*reverse orientalism*), le quali condividono con ciò cui si oppongono lo stesso approccio culturalista. Il problema dei culturalismi oppositivi è, infatti, che, da un lato, non riescono a vedere le continuità tra il sé e l'altro, non riuscendo quindi a rendere conto di come questi si definiscano a vicenda; dall'altro, sottovalutano (e reprimono) le proprie differenze interne, replicando la logica delle ideologie che combattono. Ma soprattutto ignorano come le differenze si siano costituite storicamente, tendendo a concepire la liberazione dal rapporto di dominio come un ritorno nel sé autentico, magari proiettato in un passato mitico.

Per decostruire le rappresentazioni della differenza culturale, con i loro effetti gerarchizzanti, occorre dunque abbandonare ogni essenzialismo, anche quelli oppositivi, e rivolgersi verso la disarticolazione dei dispositivi che ne consentono la riproduzione all'interno del discorso professionale dell'antropologia. Per questo è necessario *scrivere contro la cultura*. Un compito che per Abu-Lughod si compone di tre strategie: la prima, teorica, consiste nel sostituire il termine cultura con i termini *pratica* (Bourdieu) e *discorso* (Foucault), entrambi utili perché «lavorano contro l'assunto della chiusura» e «l'idealismo del concetto di cultura»; la seconda, analitica, consiste nel concentrare l'attenzione sulle «varie interconnessioni tra la comunità e l'antropologo che ci lavora e ci scrive sopra»; la terza, etico-politica, consiste nell'articolazione di un «umanesimo tattico» che, privilegiando «l'etnografia del particolare», rifiutando ogni forma di sapere generalizzante, disarmi il rapporto di potere che si instaura attraverso l'accesso ineguale alla parola legittima della scienza.

Una proposta che, se da un lato sembra reminiscente dei *contresaperi* di Michel Foucault, dall'altro appare nello stesso tempo assumere, con una certa ingenuità, che il rapporto potere/sapere costituisca qualcosa di superabile, e non un dato strutturale della produzione di conoscenza sull'altro, con cui fare comunque i conti; e sembra prefigurare la possibilità del superamento in una sorta di riforma stilistica, nella adesione a un linguaggio e uno stile che, neutralizzando il potere del discorso "professionale", si avvicini all'esperienza vissuta dei soggetti. Con il rischio di dare corpo a un'utopia populista, che, come certe filosofie ingenuie del "dialogo", non tiene conto del fatto che, ancora prima che sul linguaggio "professionale", è sulle diverse posizioni all'interno del sistema mondiale delle ineguaglianze e del gioco intellettuale della scienza che si costruisce il divario tra osservato e osservante, e che da questo divario scaturiscono gli effetti di potere e la legittimità della parola legittima.

## ***Il neorazzismo***

Abbiamo visto come la critica più radicale al concetto di cultura ruoti intorno alla sua progressiva assimilazione a quello di razza. La cultura avrebbe preso il posto della razza nel suddividere e gerarchizzare gli esseri umani, e i suoi effetti pratici non sarebbero ormai più distinguibili da quelli che aveva la razza finché era operante come ideologia e come sapere scientifico.

Questa analisi, che è radicata in una revisione interna di lungo periodo del sapere disciplinare dell'antropologia iniziata negli anni '70, deriva la sua forza dalla lettura di un fenomeno che si sviluppa parallelamente, e che è stato definito da alcuni *neorazzismo* (Barker) e da altri *razzismo differenzialista* (Taguieff), *razzismo senza razze* (Balibar), o *fondamentalismo culturale* (Stolcke). Si tratta di una sorta di mutazione avvenuta nel secondo dopoguerra, soprattutto in ambito europeo, all'interno dei discorsi e delle pratiche che sanciscono la discriminazione e l'esclusione sociale degli altri. Il razzismo biologico diviene oggetto, in questo periodo, di una doppia interdizione. L'orrore dei campi di sterminio nazisti rende sempre meno pronunciabile il discorso della razza, bandendolo

dal campo politico ufficiale, dove aveva, invece, ricoperto un ruolo di primo piano durante la guerra e nei decenni precedenti. Mentre le scienze biologiche cancellano progressivamente il concetto di razza dal novero dei concetti scientifici, rendendolo inutilizzabile nel discorso legittimo del sapere. A questa doppia interdizione, politica e scientifica, la destra europea di ispirazione più radicalmente nazionalista reagisce instaurando un nuovo discorso che si libera del concetto di razza e di gerarchia razziale, riarticolandosi intorno all'idea della differenza culturale.

Il passaggio avviene gradualmente, e soprattutto in relazione al tema dell'immigrazione dalle ex-colonie, in diversi paesi europei. Pierre-André Taguieff evidenzia l'emergere del "tema differenzialista" nel discorso della *nuova destra* francese già alla fine degli anni '60 con «la riformulazione implicita del "razzismo" nel vocabolario della differenza (riformulazione che tende a soppiantare definizioni basate sull'ineguaglianza e sulla gerarchia) e il correlativo spostamento, sul piano retorico, dall'argomento inegualitario (classico indicatore di "razzismo" secondo la vulgata antirazzista) all'argomento differenzialista».<sup>10</sup> Alain de Benoist, il principale teorico della *nuova destra*, già fautore di un razzismo biologico e inegalitario, si converte alla concezione di «un mondo plurale basato sulla diversità delle culture», dove la segregazione non risponde più all'esigenza di isolare razze diverse e gerarchicamente ordinate, ma di impedire la progressiva omologazione e perdita d'identità culturale di "etnie" differenti. L'orrore per la mescolanza e l'ibridazione e il relativo timore della degenerazione, fantasmi che turbano ogni pensiero della razza, si trasferiscono sul piano culturale adottando un linguaggio differenzialista che è apparentemente basato sul principio del mutuo rispetto tra le culture.

Questo discorso, fondato su una concezione organica delle comunità come aggregati di individui radicati in un territorio e caratterizzati dall'ampia condivisione di tradizioni e storia comune, naturalizza le culture e le etnie attraverso il ricorso ad argomenti di tipo etologico. *L'imperativo territoriale*, la presunta tendenza universale dei gruppi umani caratterizzati da solidarietà primarie e naturali, da condivisioni di affetti e di cultura (le etnie), a difendere il proprio territorio, il proprio "ambiente naturale", dalle intrusioni degli "altri" è posto alla base delle nuove politiche di esclusione. Le tensioni e i conflitti tra le popolazioni locali e i migranti provenienti da paesi lontani vengono così ad essere attribuiti non tanto al permanere del razzismo e di atteggiamenti e pratiche di discriminazione, quanto piuttosto alla *presenza* stessa degli immigrati, concepiti come estranei culturalmente inassimilabili, che minacciano l'unità e l'omogeneità culturale del "noi", sia questo concepito in termini nazionali (come, ad esempio, in Gran Bretagna), o etnici, come nelle versioni regionaliste o micronazionaliste prevalenti in Francia ed in Italia.

Il neorazzismo differenzialista delle nuove destre europee, al di là delle molte e corpose differenze che lo attraversano, è unito nell'individuare nella lotta alla società multiculturale la principale sfida per salvaguardare l'identità europea dalle minacce di dissoluzione che sarebbero connaturate alla presenza degli immigrati. La segregazione etnica e l'ostilità verso la presenza degli immigrati viene dunque legittimata attraverso il principio del diritto alla preservazione della propria (e altrui) differenza culturale. A quello che viene definito *l'egalitarismo coercitivo* delle élites globali viene contrapposto il *diritto alla differenza* dei popoli, o, nelle parole di un esponente della Lega Nord, la «necessità culturale e socio-biologica di preservare nella loro diversità i vari gruppi etnici, riconoscendo ad ognuno di essi uno specifico valore». Appropriandosi del discorso anticolonialista caro alla sinistra europea, che vedeva nella rivendicazione del diritto alla differenza delle culture minoritarie un tentativo di arginare la destrutturazione violenta delle società extra-europee ad opera dei poteri coloniali e neocoloniali, la *nuova destra* gli fa subire una torsione che, pur mantenendone apparentemente inalterati alcuni presupposti (l'uguale valore attribuito a tutte le culture,

---

<sup>10</sup> Riformulazioni simili, almeno per il rilievo accordato alla cultura a dispetto della razza, potrebbero essere individuate in Gran Bretagna – è del 1968 il famoso discorso del politico conservatore Enoch Powell sui *fiumi di sangue* che sarebbero scorsi se non si fosse provveduto a limitare l'immigrazione – e in Germania, sempre negli anni '60, con *l'etnopluralismo* di Eichberg.

il diritto alla preservazione dei propri modi di vita), lo trasforma in uno strumento per riarticolare in modi legittimi un discorso della “maggioranza bianca” che produce effetti sociali simili a quello, ormai squalificato, della razza: un *razzismo senza razza*.

Sono diverse le valutazioni degli studiosi riguardo alla novità rappresentata da questo discorso, riflesse anche nella varietà delle etichette che sono state proposte per definirlo. Se tutti, o quasi, concordano sulla derivazione, per metamorfosi, dal vecchio razzismo biologico inegalitario (testimoniata anche dagli individui e dai movimenti politici che se ne fanno portavoce, spesso passati per una precedente fase inegalitaria), nonché sulla inadeguatezza dei vecchi strumenti dell’antirazzismo per rispondere alle nuove sfide poste dall’approccio differenzialista, diverse sono le valutazioni sul fatto se prevalgano o meno gli elementi di continuità su rotture e discontinuità, e di conseguenza sugli strumenti concettuali utili all’analisi. Il nodo sembra essere rappresentato dalle relazioni tra razza, cultura e nazione. Per coloro che suggeriscono un’analisi in termini di razzismo si tratterebbe di un discorso che eufemizza il vecchio e impronunciabile discorso della razza, facendo di una cultura naturalizzata il sostituto aggiornato ed eufemizzato della razza. La razza si presenta, dunque, come una sorta di referente nascosto, clandestino, del discorso differenzialista, che tende di quando in quando a emergere alla superficie. Secondo questo approccio, se da un lato elementi biologici permangono sotto la superficie del discorso neorazzista, dall’altro lo stesso razzismo storico non era privo di elementi culturalisti e differenzialisti. Il razzismo di stato, nazista prima e fascista poi, sebbene concepito in termini “scientifici” e biologici ha ripreso e rielaborato anche temi culturalisti. Come ha ricordato Jean-Loup Amselle, quando si è trattato di decidere le politiche operative della discriminazione razziale (che hanno portato a decidere chi salvare, chi privare di diritti e chi sopprimere nei campi di sterminio, tra i milioni di potenziali appartenenti alle razze “degenerate” e “pericolose”, in particolare gli ebrei), il discorso biologico ha ceduto il campo a criteri essenzialmente culturali, quale l’appartenenza religiosa dei soggetti e dei loro parenti in linea ascendente. Da questo punto di vista, razzismo “biologico” e “culturalista” potrebbero essere considerati come due versanti di uno stesso discorso che rimandano l’uno all’altro, e sono intrecciati – ora apertamente, ora segretamente – in molti modi diversi e storicamente mutevoli.

Per altri sarebbe, invece, del tutto fuorviante sottovalutare la sostanziale discontinuità di un discorso della discriminazione ed esclusione sociale che si articola intorno ai concetti antropologici di cultura ed etnia, invece che a quello biologico di razza. Si rischierebbe, infatti, di non comprendere i motivi del successo della metamorfosi del razzismo in qualcosa che è contemporaneamente simile (nel predicare l’esclusione e la discriminazione) e molto diverso per la sua struttura concettuale e per il repertorio degli strumenti retorici che utilizza. Per Verena Stolcke, che ha proposto l’etichetta di *fondamentalismo culturale*, il successo della svolta culturalista e differenzialista è radicato nel suo fare appello ad alcune «assunzioni implicite nelle moderne nozioni di cittadinanza, identità nazionale e stato-nazione». La chiave del successo del fondamentalismo culturale risiederebbe nel suo ricalcare la struttura concettuale di un discorso politico estremamente influente e condiviso (quello dello stato-nazione), che fa dell’appartenenza e della lealtà alla comunità nazionale, definita in termini di condivisione di cultura, la base dei diritti elementari di cittadinanza. Gli altri, gli stranieri, coloro che non appartengono alla comunità nazionale e cui sono attribuiti vincoli di lealtà verso altre appartenenze del tutto simmetrici a quelli attribuiti ai cittadini verso la propria comunità, costituirebbero un pericolo da arginare per difendere la cittadinanza stessa dalla crisi irreversibile che deriverebbe per via della loro semplice presenza (in questo senso potrebbero essere letti tutti quei provvedimenti che richiedono agli immigrati un *surplus* di attestazioni di lealtà rispetto ai “cittadini”: esami di lingua e cultura, abbandono di tradizioni religiose, etc.; se vogliono restare “tra noi” devono dimostrare di essere *più* leali di un cittadino autoctono). Questa naturalizzazione dell’appartenenza, dove nazione e cultura sono inestricabilmente fuse, sarebbe replicato specularmente dall’emergere, nel discorso politico ufficiale contro le discriminazioni, della nozione di *xenofobia* accanto a (e al posto di) quella di razzismo: nozione che condivide con le teorizzazioni della

*nuova destra* un immaginario etologico che, attribuendo alla natura umana l'avversione per l'altro, ne fa un dato costante e ineliminabile della storia.

In questa prospettiva, non solo le nozioni e gli strumenti concettuali elaborati dall'antropologia classica sono del tutto inefficaci a contrastare il razzismo, ma si presentano come gli strumenti stessi di cui questo si serve dopo aver assunto una veste culturalista e differenzialista, facendo degli antropologi i complici oggettivi, per quanto involontari, delle discriminazioni ed esclusioni operate a danno degli altri. Più che alle culture e alle differenze culturali, l'antropologia critica immaginata da chi condivide le analisi di Stolcke si dovrebbe dunque interessare ai processi di produzione delle differenze, ovvero ai significati politici socialmente attribuiti alle differenze culturali.

È, infatti, all'interno del campo politico, dei mutevoli rapporti di egemonia e di dominazione tra gruppi sociali, che andrebbero ricercate le ragioni della produzione di differenze culturali investite di significato sociale. È, cioè, solo all'interno di un rapporto politico che le differenze molteplici e disperse si condensano in segni identitari, che definiscono e rivelano appartenenze: ogni identità è una identità per gli altri, ogni differenza culturale identifica solo all'interno di un rapporto, ogni cultura esiste solo nella relazione con chi non ne fa parte, con chi la guarda dal di fuori.

## Riferimenti bibliografici

- Abu-Lughod, Lila (1991), *Writing against Culture*, in Richard Fox (ed.), *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, School of American Research, Santa Fe (NM).
- Appadurai, Arjun (1996), *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis; *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2001.
- Asad, Talal (ed.) (1973), *Anthropology and the Colonial Encounter*, Ithaca Press, London.
- Bianco, Carla (1988), *Dall'evento al documento*, CISU, Roma.
- Bourdieu, Pierre (1978), *Afterword*, in Rabinow (1977).
- Clifford, James (1988), *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.); *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel secolo 20°*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.
- (1997), *Routes: Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.); *Strade: viaggio e traduzione alla fine del secolo 20°*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- Clifford, James e Marcus, George (1986), *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*, University of California Press, Berkeley; *Scrivere le culture*, Meltemi, Roma 2000.
- de Gérando, Joseph Marie (1799), *Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages*, riprodotto in Jean Copans et Jean Jamin (a cura di), *Aux origines de l'anthropologie française*, Jean Michel Place, Paris 1994.
- Dumont, Jean-Paul (1976), *Under the rainbow: nature and supernature among the Panare Indians*, University of Texas Press, Austin.
- (1978), *The headman and I: ambiguity and ambivalence in the fieldworking experience*, University of Texas Press, Austin.
- Evans-Pritchard, Edward E. (1937), *Witchcraft, Oracles, and Magic Among the Azande*, Oxford University Press, Oxford; *Stregoneria, oracoli e magia tra gli Azande*, Angeli, Milano 1976.
- (1941), *The Nuer*,

- Freilich, Morris (1970), *Marginal natives at work: anthropologists in the field*, Schenkman Pub. Co., Cambridge (Mass.).
- Geertz, Clifford (1973), *The interpretation of cultures*, Basic Books, New York; *Interpretazioni di culture*, Il Mulino, Bologna 1987.
- Golde, Peggy (1970), *Women in the field: anthropological experiences*, Aldine, Chicago.
- Henry, Frances & Saberwal, Satish (eds) (1969), *Stress and response in fieldwork*, Holt, Rinehart and Winston, New York.
- Hymes, Dell (ed.) (1969), *Reinventing Anthropology*, Random House, New York; *Antropologia radicale*, Bompiani, Milano 1979.
- Lévi-Strauss, Claude (1955), *Tristes tropiques*, Plon, Paris; *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano 1965.
- Malinowski, Bronislaw (1922), *Argonauts of the western Pacific: an account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea*, G. Routledge & Sons, London; E.P. Dutton & Co., New York.; *Argonauti del Pacifico occidentale : riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Newton Compton, Roma 1978.
- Marcus, George & Cushman, Dick (1982), *Ethnographies as Texts*, «Annual Review of Anthropology» 11: 25-69.
- Mauss, Marcel (1947), *Manuel d'ethnographie*, Payot, Paris.
- Morgan, Lewis Henry (1851), *The League of the Ho-dé-no-sau-nee or Iroquois*, Sage and brothers, Rochester; *La Lega degli Ho-dé-no-sau-nee, o Irochesi*, CISU, Roma 1998.
- (1871) *Systems of Consanguinity and Affinity of the human family*, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- (1877) *Ancient Society: or researches in the lines of human progress. from savagery, through barbarism to civilization*, Macmillan, London; *La società antica: le linee del progresso umano dallo stato selvaggio alla civiltà*, Feltrinelli, Milano 1981.
- Ortner, Sherry (1984), *Theory in Anthropology since the Sixties*, Comparative Studies in Society and History Vol. 26, No. 1 (Jan., 1984), pp. 126-166.
- Rabinow, Paul (1975), *Symbolic domination: cultural form and historical change in Morocco*, University of Chicago Press, Chicago.
- (1977), *Reflections on Fieldwork in Morocco*, University of California Press, Berkeley.
- Rivers, William H. R. (1913), *Report on Anthropological Research Outside America*, in W. H. R. Rivers, A. E. Jenks, and S. G. Morley (eds), *Reports on the Present Condition and Future Needs of the Science of Anthropology*, Carnegie Publication, no. 200. Washington, DC: 5-28.
- Smith Bowen, Elenore (1954), *Return to laughter*, Victor Gollancz, London.
- Sperber, Dan (1984), *Il sapere degli antropologi*, Feltrinelli, Milano.
- Spindler, George D. (1970), *Being an anthropologist: fieldwork in eleven cultures*, Holt, Rinehart and Winston, New York.
- Stocking, George (1992), *The ethnographer's magic and other essays in the history of anthropology*, The University of Wisconsin Press, Madison 1992.
- Stolke, Verena (1995), *Talking Culture: New boundaries, new rhetorics of exclusion in Europe*, «Current anthropology» 36: 1-24.

- Taguieff, Pierre-André (1988), *La force du préjugé: essai sur le racisme et ses doubles*, La Découverte, Paris; *La forza del pregiudizio: saggio sul razzismo e sull'antirazzismo*, Il Mulino, Bologna 1994.
- Urry, James (1972), *Notes & Queries on Anthropology and the development of field methods in British anthropology, 1870-1920*, «Proceedings of the Royal Anthropological Institute» 1972: 45-57.
- Wagner, Roy (1981), *The invention of culture*, Chicago University Press; *L'invenzione della cultura*, Mursia, Milano 1992.
- Wax, Rosalie H. (1971), *Doing fieldwork: warnings and advice*, University of Chicago Press, Chicago.

# Patrimonio culturale

di Gino Satta

L'idea che un particolare complesso di beni, in quanto testimonianza della storia di un luogo e deposito materiale delle memorie di un passato condiviso da coloro che lo abitano, sia oggetto di un interesse pubblico diretto alla sua identificazione, conservazione e trasmissione alle generazioni future si è progressivamente affermata in Europa in epoca moderna; André Chastel (1986), nel ricostruire le condizioni storiche per l'apparizione della nozione «globale, vaga e invadente» di patrimonio culturale, le iscrive in una storia di lunga durata, che prende le mosse con il culto rinascimentale della classicità, ed ha il suo culmine all'epoca della rivoluzione, alla fine del XVIII secolo. Fino ad allora, infatti, l'interesse per la conservazione e trasmissione di un'eredità del passato era stato «straordinariamente selettivo». Ancora iscritti all'interno di «genealogie mitiche» che conferiscono loro valore, i beni sono selezionati in funzione del prestigio della storia cui essi rimandano e che rappresentano: privilegiando, ad esempio, le eredità classiche sulle «vergognose vestigia dei Goti» (come si esprimeva nella seconda metà del XVIII secolo l'abate Lebeuf; cit. in Chastel 1986, p. 1436). È solo con le requisizioni dei beni ecclesiastici e nobiliari, e con le distruzioni dei simboli dell'*Ancien régime* che seguono la rivoluzione del 1789, che il problema della conservazione si presenta in termini più generali, e insieme urgenti<sup>1</sup>; e che comincia a delinearsi una nuova concezione dei monumenti e delle vestigia del passato, come beni che, in quanto ne rappresentano la continuità storica, appartengono alla nazione nel suo complesso, e che gli amministratori pubblici hanno il dovere, nel suo interesse, di preservare e rendere fruibile.

Altri momenti – anche molto antecedenti – potrebbero essere selezionati e messi in evidenza nella ricostruzione di una genealogia della nozione di patrimonio che non può prevedere, com'è ovvio, alcuna puntuale data di nascita. Dalla derivazione del concetto stesso di patrimonio dal diritto

1. Dominique Poulot (1997) ha sottolineato il carattere per certi versi paradossale della «conservazione rivoluzionaria dei monumenti dell'*Ancien régime*» che sarebbe all'origine della nozione di patrimonio.

romano al radicamento della nozione di monumento nel culto antico dei morti, sono molti gli elementi – rintracciabili in vario modo nelle pieghe delle nostre concezioni patrimoniali – le cui origini possono essere fatte risalire a tempi più o meno remoti<sup>2</sup>.

Ma se gli studiosi hanno manifestato una decisa tendenza a concentrarsi sul passaggio che avviene a partire dalla fine del XVIII secolo, in modi e con tempi anche molto diversi a seconda dei luoghi, è perché vi hanno visto delinearsi un rapporto nuovo della società e – soprattutto – delle sue istituzioni politiche, con le vestigia del passato, che attribuisce a queste significati e funzioni inediti. Oggetto di un interesse pubblico che ne altera lo statuto e li assoggetta a uno specifico regime giuridico, i beni – inizialmente i monumenti, poi anche le opere d'arte – divengono il supporto per una nuova forma di immaginazione politica, storica e identitaria. Materializzazioni e depositi della memoria storica, e garanti della sua continuità, i beni «appartengono» a quella «comunità immaginata» (Anderson, 1991) che compare come nuovo soggetto sulla scena politica con la dissoluzione degli imperi dinastici. «Titolare della sovranità – ha sintetizzato Salvatore Settis – non è più il re o il principe, ma il popolo, l'insieme dei cittadini»; il che fa di questi «gli eredi e i proprietari del patrimonio culturale, tanto nel suo valore monetario che nel suo valore simbolico e metaforico, come incarnazione dello Stato e della sua memoria storica, come segno di appartenenza, come figura della cittadinanza e dell'identità del Paese», e assegna loro «la responsabilità, da tutti condivisa, di preservarlo per le generazioni future» (Settis, 2002, pp. 23-4). Il patrimonio culturale diviene dunque il «fulcro dell'identità nazionale e della memoria storica» (Settis, 2002, p. 5).

Nello stesso momento in cui i cittadini sono riconosciuti come proprietari dei beni, in quanto appartenenti a una determinata «comunità immaginata», quei beni assumono una importante funzione politica. Richard Handler, riprendendo da MacPherson il concetto di «individualismo possessivo»<sup>3</sup>, ha tentato di delineare l'ontologia politica (occidentale) che presiede il dispositivo patrimoniale moderno: «nell'ideologia nazionalista (come nell'antropologia di senso comune) i gruppi (le nazioni, le culture)

2. Lo stesso Chastel sottolinea l'importanza del culto rinascimentale della classicità per l'attribuzione di valore ai monumenti dell'antichità; e il volume curato da Andrea Emiliani (1978) evidenzia quanto le legislazioni degli Stati preunitari abbiano contribuito – già a partire dall'epoca rinascimentale – alla formazione di quella particolare cultura della tutela che ha rappresentato una riconosciuta specificità della storia culturale italiana.

3. Crawford MacPherson (1962) elabora il concetto di «individualismo possessivo» nel tentativo di delineare quella che con termine foucaultiano Balibar (2002) definisce una *episteme* condivisa delle filosofie politiche liberali – per molti versi opposte – di Hobbes e di Locke.

sono individui allargati – entità la cui identità è concepita come basata sul possesso della “proprietà culturale”, proprio come l’individuo in una società di mercato è in larga misura definito nei termini di ciò che possiede» (Handler, 1997, p. 3; trad. mia).

È, insomma, il contesto della formazione degli Stati nazionali e delle loro istituzioni lo sfondo sul quale viene generalmente tracciata (pur con significative differenze che qui non è possibile considerare) la genealogia del patrimonio culturale.

All’origine del dispositivo patrimoniale sono collocate, dunque, due questioni fondamentali, tra loro correlate: l’emergere di un nuovo soggetto collettivo, la nazione, che si pone come titolare di alcuni particolari diritti su un insieme di beni ritenuti rilevanti rispetto alla propria stessa identità e continuità storica; e l’individuazione di un particolare insieme di beni da sottoporre a un regime di esistenza e di gestione differente da quello vigente per gli altri beni. Beni che in virtù della rilevanza storica e identitaria loro attribuita, devono essere sottratti alla distruzione, alla dispersione e, almeno in parte, alla circolazione e al commercio<sup>4</sup>. Il cui valore si realizza, cioè, come nota ancora Chastel, solo attraverso la loro trasmissione alle generazioni future<sup>5</sup>.

## 1. L’inflazione patrimoniale

Il catalogo dei beni che fanno parte di questa speciale categoria che noi oggi chiamiamo *patrimonio culturale* non è affatto stabile e ha storicamente manifestato una continua tendenza all’espansione, che si è particolarmente accentuata nell’ultimo mezzo secolo<sup>6</sup>.

4. La tensione tra i diritti di proprietà e l’interesse pubblico alla preservazione e fruizione del patrimonio costituisce una costante della storia del patrimonio culturale.

5. Nathalie Heinich (2009, pp. 28-9) ha notato la compatibilità tra la teoria di Maurice Godelier (1996) circa gli oggetti sacri come depositari immaginari delle identità sociali e certi attributi del patrimonio. Il che porterebbe a mettere in discussione, se non la modernità delle nozioni di patrimonio, almeno quella delle logiche che permettono di condensare in particolari oggetti l’identità dei gruppi sociali e la loro continuità nel tempo.

6. I nomi con i quali noi oggi li designiamo – *patrimonio culturale*, *beni culturali* – appartengono alla storia del xx secolo più che a quella del xviii e xix. Secondo Marilena Vecco (2007, p. 32): «il termine patrimonio, nella sua accezione moderna è utilizzato per la prima volta il 4 ottobre 1790 in una petizione rivolta all’Assemblea costituente da François Puthod de Maisonrouge, il quale tentava di convincere gli emigrati a trasformare il loro patrimonio familiare in patrimonio nazionale». Che si tratti o meno del primo uso simile a quello attuale, resta il fatto che per una definizione giuridica delle espressioni *patrimonio culturale* e *beni culturali* bisognerà attendere la seconda metà del xx secolo (Vecco, 2007, p. 19; vedi anche *infra*, Casini).

Nathalie Heinich (2009), nel tracciare un quadro di quella che François Hartog (2003) ha definito «inflazione patrimoniale», ha distinto quattro diverse dimensioni di espansione nel corso del tempo. La prima, cronologica, è quella che porta a attribuire valore a beni sempre più temporalmente prossimi all'oggi di chi compie le valutazioni patrimoniali, in una corsa paradossale verso la condizione limite di un «presente che storicizza se stesso» (Hartog, 2003, p. 85), e cioè di una produzione culturale immaginata in funzione della sua prossima patrimonializzazione. La seconda, topografica, è quella che porta ad allargare il raggio dello sguardo patrimoniale dall'emergenza monumentale al suo contesto, ben testimoniata dal passaggio dal *monumento* al *sito* come oggetto di considerazione patrimoniale. La terza dimensione, categoriale, è quella che si manifesta nel progressivo abbandono della nozione elitaria e gerarchica di prestigio e nella crescente inclusione di beni un tempo esclusi o considerati minori; cui fa riscontro, nella quarta dimensione, concettuale, l'affiancamento della tipicità all'unicità nell'identificazione del bene patrimoniale.

Se una scomposizione analitica delle diverse dimensioni dell'estensione del campo patrimoniale può essere utile, va tuttavia ricordato che queste dimensioni non costituiscono momenti distinti, ma fanno parte di processi pluridimensionali, non lineari e tuttora in corso, nei quali si intersecano e sovrappongono in molti modi (talvolta anche contraddittori). E che in questi processi sono presenti accelerazioni, fratture, soluzioni di continuità.

Non è nostra intenzione tentare di proporre un percorso coerente di lettura delle molte e differenti trasformazioni che hanno investito il campo patrimoniale negli ultimi due secoli. Non solo perché richiederebbe conoscenze e competenze di straordinaria ampiezza, ma anche perché si tratterebbe di comporre in un unico quadro un insieme di storie differenti e, per molti aspetti, anche divergenti. Come ha osservato Daniele Jalla a proposito delle istituzioni museali europee, si tratta di «una storia strutturalmente diversa da paese a paese. E quindi da scrivere a più mani se si vuole evitare il rischio [...] di indebite assimilazioni al proprio modello nazionale di fenomeni troppo diversi per essere ricondotti a un'unica matrice» (Jalla, 2005, p. 14). Ciò che qui interessa, piuttosto, ed è questo l'argomento intorno al quale abbiamo cercato di costruire questo numero di «Parolechiave», è di riflettere su alcuni nodi pratici e teorici inerenti la proliferazione degli oggetti e delle logiche del patrimonio culturale che caratterizza la *contemporaneità*, a partire dalla seconda metà del XX secolo.

## 2. Dai monumenti al patrimonio

Il primo nodo che vorremmo evidenziare è quello relativo alla rilettura complessiva che avviene quando il tradizionale approccio basato sui con-

cetti di rarità e pregio artistico, compendiato in Italia nell'espressione *Antichità e belle arti* con la quale era identificato l'oggetto delle politiche del patrimonio<sup>7</sup>, viene ampliato per accogliere una nuova concezione del monumento storico. Maturato nella particolare cultura italiana della tutela, che aveva storicamente considerato rilevante la relazione tra beni (anche mobili) e luoghi (Settis 2002), il nuovo approccio trovava espressione dapprima nella Carta di Gubbio (1960)<sup>8</sup>, e in seguito in quella di Venezia (1964), dove la nozione di monumento storico veniva estesa a comprendere «tanto la creazione architettonica isolata quanto l'ambiente urbano o paesistico che costituisca la testimonianza di una civiltà particolare, di un'evoluzione significativa o di un avvenimento storico», precisando inoltre che tale definizione «si applica non solo alle grandi opere ma anche alle opere modeste che, con il tempo, abbiano acquistato un significato culturale»<sup>9</sup>. All'interno di questa concezione, che è stata definita «ambientale», il «monumento non può essere separato dalla storia della quale è testimone, né dall'ambiente dove esso si trova» (art. 7). Il monumento è dunque parte di un tessuto culturale più ampio e deve il suo valore storico e culturale non solo (o non tanto) alle sue qualità estetiche quanto al suo essere «testimonianza di una civiltà». Espressione cruciale, quest'ultima, che apre a una lettura antropologica del concetto di bene culturale (Cassese, 1975)<sup>10</sup>, e che ritroviamo con poche variazioni nella definizione elaborata dalla Commissione Franceschini (1967):

Appartengono al patrimonio culturale della Nazione tutti i beni aventi riferimento alla storia della civiltà. Sono assoggettati alla legge i beni di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario, ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà.

7. Dalla metà del XIX secolo e fino alla creazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (1975), le politiche di tutela sono gestite in Italia dalla *Direzione generale antichità e belle arti* istituita presso il Ministero dell'Istruzione.

8. La *Dichiarazione finale* approvata all'unanimità a conclusione del *Convegno Nazionale per la Salvaguardia e il Risanamento dei Centri Storici* (Gubbio 17-18-19 settembre 1960), invocava la necessità di «una immediata disposizione di vincolo di salvaguardia, atto ad efficacemente sospendere qualsiasi intervento, anche di modesta entità in tutti i Centri Storici, dotati o no di Piano Regolatore, prima che i relativi piani di risanamento conservativo siano stati formulati e resi operanti».

9. *Carta del Restauro* di Venezia, art. 1. La Carta è risultato del *Congresso Internazionale degli Architetti e Tecnici dei Monumenti* (31 maggio 1964) tenuto sotto gli auspici dell'UNESCO e che ha dato luogo alla costituzione dell'ICOMOS.

10. Lo stesso Cassese (1975) sottolinea però anche i limiti antropologici della definizione, che nel limitare il patrimonio alle sole «testimonianze materiali» esclude per principio tutti quegli aspetti «immateriali» della cultura che gli antropologi ritengono non meno rilevanti di quelli materiali.

È stato sottolineato che il pregio della definizione proposta dalla Commissione Franceschini (e poi ripresa sostanzialmente dalla Commissione Papaldo) è di dare del bene culturale una definizione «aperta» che permette «la più ampia possibilità di intervento pubblico» (Giannini, 1976). Una delle conseguenze rilevanti della formulazione aperta è di rendere dinamica la nozione di patrimonio, riconoscendone la variabilità storica e attribuendo agli esperti un ruolo fondamentale nel definire ciò che ne fa parte, in relazione alle nuove conoscenze e concezioni che storicamente si succedono (Cassese, 1975).

La relativa degerarchizzazione dei beni culturali, la ridefinizione del loro significato in termini storico-culturali più che estetici, lo spostamento dell'attenzione dalle emergenze monumentali ai contesti territoriali e dai capolavori al patrimonio diffuso, sono i tratti salienti di nuove concezioni del patrimonio che si propagano, in modi differenti e specifici ma con una spiccata dimensione sovranazionale, tra gli anni Sessanta e Settanta del XX secolo.

### **3. Il patrimonio dell'umanità e la globalizzazione dei beni culturali**

Interconnesso al primo, anche se in modi complessi e non lineari, è il secondo nodo, che riguarda la comparsa e la rapida affermazione di una nuova dimensione sovranazionale del patrimonio. Se il lungo lasso di tempo che va fino alla metà del XX secolo ha visto nascere e consolidarsi le istituzioni preposte alla identificazione, allo studio, alla tutela, alla conservazione, al restauro e alla fruizione dei beni, all'interno del quadro fornito dallo Stato-nazione, dai suoi dispositivi ideologici e dalle sue strutture amministrative, le innovazioni che avvengono nella seconda metà del XX secolo vedono una nuova dimensione sovranazionale sovrapporsi a quella nazionale e acquisire un peso sempre maggiore.

Fondata nell'immediato dopoguerra con la missione di «costruire la pace nelle menti degli uomini e delle donne» (come recita il motto riportato nel sito internet dell'organizzazione<sup>11</sup>), la *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO), con le sue emanazioni e i suoi affiliati e *partners*<sup>12</sup>, è stata al centro dei più impor-

11. Il motto pare riecheggiare, con la sola aggiunta delle «donne» per scongiurare la discriminazione di genere, la dichiarazione che apre il preambolo della Costituzione dell'UNESCO: «since wars begin in the minds of men, it is in the minds of men that the defences of peace must be constructed».

12. È diretta emanazione dell'UNESCO l'*International Centre for the Study of the Pre-*

tanti cambiamenti che hanno ridefinito in modo sostanziale il campo patrimoniale. Dalla *Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato* (1954), meglio nota come *Convenzione dell'Aja*, cui è convenzionalmente attribuita la prima definizione di «beni culturali» e la prima affermazione della loro appartenenza al «patrimonio dell'umanità», alle più recenti Convenzioni sulla *Salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* (2003) e sulla *Promozione della diversità delle espressioni culturali* (2005), di cui si parlerà più diffusamente in seguito, l'UNESCO ha contribuito a una complessiva ridefinizione dell'oggetto e delle politiche dei beni culturali, cui gli Stati hanno partecipato in diversi modi e si sono poi variamente adeguati attraverso le ratifiche e le conseguenti modifiche delle legislazioni nazionali, come anche più in generale attraverso l'adozione (più o meno convinta e spesso parziale) di concetti, tematiche e prospettive centrate sulla dimensione sovranazionale<sup>13</sup>.

Di particolare rilievo, nel disegnare questa nuova dimensione, è l'elaborazione del concetto di “patrimonio dell'umanità”. Janet Blake ha messo in evidenza la derivazione della nozione dalla dottrina del diritto internazionale che riguarda gli spazi non soggetti a sovranità e appropriazione da parte degli Stati: la nozione di *Common Heritage of Mankind* è stata inizialmente introdotta per le risorse minerali dei fondali marini, per essere poi estesa alla luna e alle sue risorse (Blake, 2000, p. 70). Ma la sua traslazione al campo patrimoniale non è priva di difficoltà, dal momento che entra in conflitto implicito con il principio della sovranità statale. Al contrario dei fondali marini, infatti, i beni culturali sono oggetto senza alcun dubbio della sovranità statale, e il reclamarne il controllo a nome dell'umanità porta con sé una ambiguità di fondo relativa al ruolo reale svolto dagli Stati. Come organizzazione intergovernativa, l'UNESCO poggia in maniera determinante sulle azioni intraprese dagli Stati membri per tutto ciò che concerne l'identificazione e la tutela dei beni. Sono gli Stati, attraverso i Comitati Nazionali UNESCO, a selezionare i beni da proporre all'organizzazione come candidati all'inclusione nel “patrimonio dell'umanità” e a occuparsi poi, pur con alcuni vincoli derivanti dall'inclusione, della loro

*servation and Restoration of Cultural Property* (ICROM), organizzazione intergovernativa fondata durante la nona Conferenza generale UNESCO di New Delhi (1956) e stabilita a Roma nel 1959; mentre sono organizzazioni non governative, rispettivamente associata e *partner*, l'*International Council on Monuments and Sites* (ICOMOS), e l'*International Council of Museums* (ICOM).

13. Non vanno dimenticate la *Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property* (1970), né, soprattutto, la *Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage* (1972), che ha dato vita alla *World Heritage List*.

effettiva gestione<sup>14</sup>. Se si debba interpretare la nuova dimensione sovranazionale come un'estensione della sovranità degli Stati, un potenziamento dei loro dispositivi di classificazione, come in Palumbo (2010), o piuttosto come una erosione su un duplice fronte (sovranazionale da un lato, locale dall'altro) dei suoi ambiti di azione, è questione complessa, che ci limitiamo a segnalare.

All'attività dell'UNESCO si deve inoltre l'invenzione del prodotto che più di ogni altro ha modificato l'immaginario patrimoniale contemporaneo: la *World Heritage List*. Istituita sulla base della *Convenzione sulla protezione del patrimonio culturale e naturale mondiale* (1972), la lista è diventata nel corso del tempo una sorta di marchio di qualità dei beni culturali a livello mondiale. L'iscrizione nella lista, per via dei benefici (reali o presunti) che ne derivano in termini di immagine e, soprattutto, di sviluppo turistico<sup>15</sup>, è stata ed è oggetto di una notevole competizione tra gli Stati membri e, al loro interno, di gruppi di pressione aggregati intorno alle suddivisioni amministrative locali, che ha stimolato la produzione di una nuova immaginazione patrimoniale globalizzata e di nuovi "beni" che ad essa corrispondono<sup>16</sup>.

Questa nuova forma di «produzione di località» (Appadurai, 1996), che è spesso letta (forse in modo semplicistico) come una forma di resistenza identitaria alla logica omologante della globalizzazione dei mercati, sembra al contrario leggibile come una forma di adattamento efficace al regime dell'«accumulazione flessibile» (Harvey, 1989): nello spazio senza più confini della circolazione globale dei capitali, sarebbe infatti proprio la «produzione di località» una delle strategie efficaci per convogliarne e intercettarne il flusso. La «inflazione patrimoniale» contemporanea sarebbe dunque correlata, secondo questa analisi, al fatto che la produzione di località attraverso il patrimonio è un elemento cardine delle forme egemoniche di immaginazione economica: parte della retorica sullo «sviluppo sostenibile», ad esempio nella forma del bene culturale come marchio territoriale ai fini della promozione del «turismo culturale» e della

14. Una eccezione è prevista per quei beni che possono essere considerati bisognosi di urgenti interventi, la cui inclusione in una speciale lista può essere decisa senza passare per gli Stati cui appartengono. Alcuni casi molto noti mostrano tuttavia che l'eccezione funziona più come sanzione politica che come efficace strumento di tutela.

15. È del 21 marzo la notizia della commercializzazione di un pacchetto turistico di estremo lusso (il più caro al mondo, riporta Abcnews) che per la fantastica cifra di 990.000 sterline (circa 1,2 milioni di euro) permette di visitare in due anni tutti i 962 siti iscritti nella WHL. <http://abcnews.go.com/Travel/worlds-expensive-vacation/story?id=18771496>.

16. Per un'analisi antropologica dei conflitti relativi alla invenzione e promozione patrimoniale di un bene culturale, il «barocco del Val di Noto», poi iscritto nella WHL, si veda Palumbo, 2003.

commercializzazione dei «prodotti tipici», questa forma di produzione è anche all'origine di una continua tensione tra le tradizionali dimensioni identitarie attribuite ai beni culturali – proclamate e messe in evidenza, ad es., dall'UNESCO – e quelle economiche che ne dominano l'iscrizione all'interno dei programmi ai vari livelli amministrativi. Da questo punto di vista, l'UNESCO – ha sostenuto Wolfgang Kemp (2005) – funzionerebbe come un *franchiser* che concede il proprio marchio a dei *franchisee* (gli Stati), i quali lo utilizzano per commercializzare i propri prodotti culturali. Una critica radicale che forse semplifica eccessivamente il complesso rapporto tra le dimensioni nazionale e sovranazionale, identitaria ed economica, dei beni culturali globali, ma mette bene in evidenza alcuni aspetti problematici insiti nella logica delle liste che ha caratterizzato l'azione dell'organizzazione<sup>17</sup>.

È opportuno sottolineare che, in maniera tutto sommato paradossale, la WHL – pur derivando da una *Convenzione* che matura nel contesto della “svolta ambientale” degli anni Sessanta – reintroduce indirettamente la logica elitaria dei *rariora* e del “sommo pregio”. A far parte della lista sono, infatti, solo alcuni beni (o meglio, *siti*), cui viene riconosciuto un valore che travalica i contesti locali che rappresentano (*outstanding universal value*), mentre la grande maggioranza degli altri siti e beni, considerati rilevanti solo a livello nazionale, sono di fatto declassati a patrimonio di livello gerarchico inferiore.

La competizione per le ricadute economiche e di immagine (anch'esse ritenute avere un valore economico, per quanto indiretto, come ad es. per la commercializzazione di prodotti tipici del territorio) trascina i beni culturali in un'arena globale dove il valore economico tende a permeare, quali che siano le intenzioni degli attori istituzionali, i siti e i beni, così come il modo di immaginarli, produrli e riprodurli. L'uso frequente, nel dibattito politico italiano sui beni culturali, della metafora delle ricchezze sottoutilizzate (il “petrolio d'Italia”), inaugurata dalla infausta stagione dei “giacimenti culturali” negli anni Ottanta, affonda le sue radici in un immaginario che del bene culturale coglie innanzitutto il valore economico, e alla logica della realizzazione del suo valore nella trasmissione oppone – almeno implicitamente – quella dello sfruttamento fino ad esaurimento.

Sarebbe sicuramente scorretto attribuire all'azione dell'UNESCO un radicale slittamento di senso che trova le sue ragioni in processi di più ampia portata, così come ridurre le complesse questioni relative alla formazio-

17. Sulla questione della riduzione del patrimonio a liste vedi Hafstein, 2008; Schuster, 2002.

ne di un nuovo patrimonio che trascende, per quanto ambigualmente e solo in parte, la dimensione nazionale, alla sola competizione globale per il riconoscimento guidata da ragioni strumentali; e tuttavia è difficile non considerare rilevante, in un'analisi delle dinamiche patrimoniali contemporanee, l'interrelazione tra la accesa competizione internazionale per il riconoscimento dei beni culturali globali e le politiche del patrimonio promosse dall'organizzazione.

#### 4. La svolta immateriale

Il terzo nodo, quello dal quale ha in realtà preso avvio il nostro dibattito redazionale, è quello relativo al rapporto tra materiale e immateriale, intorno al quale sembrano convergere molteplici questioni tra quelle qui richiamate: dalla ulteriore proliferazione dei beni patrimoniali, liberati dal vincolo della materialità o oggettualità, alla ridefinizione *antropologica* dei loro significati e delle loro gerarchie, alla redistribuzione dei ruoli tra esperti e “comunità patrimoniali” e, soprattutto, alla introduzione di prospettive post-coloniali e non eurocentriche, la «svolta immateriale» che ha portato alla *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* rappresenta probabilmente la novità con la maggior potenzialità di radicale riplasmazione delle concezioni e pratiche relative al patrimonio culturale.

La *Convenzione*, adottata dalla Conferenza Generale dell'UNESCO il 17 ottobre 2003 ed entrata in vigore il 30 aprile 2006<sup>18</sup>, è il risultato di un lungo processo di elaborazione, iniziato alcuni decenni prima, ai tempi dell'adozione della *Convenzione per la tutela del patrimonio culturale e naturale mondiale* (1972). Su sollecitazione di diversi paesi extra-europei, insoddisfatti per un approccio al patrimonio accusato di essere «monumentalista» e, per questo, «eurocentrico ed escludente» (Londres Fonseca, 2002), l'UNESCO inaugura un percorso di studio e riflessione sulle azioni di tutela da mettere in opera per quelle che sono identificate, secondo il lessico adottato all'epoca, come forme di “cultura tradizionale e popolare” (o “folklore”). L'attenzione si concentra, inizialmente, sulla questione della tutela del folklore dallo sfruttamento commerciale non autorizzato, secondo il modello offerto dal copyright<sup>19</sup>. Almeno fino a quando, nel 1978,

18. La *Convenzione* è stata ratificata dall'Italia il 27 settembre 2007 con Legge n. 167.

19. La questione era stata sollevata nell'aprile del 1973 dal governo della Bolivia, in relazione, a quanto pare, allo scandalo suscitato dallo sfruttamento commerciale di un brano musicale tradizionale andino, *El condor pasa*, che le popstars americane Simon & Garfunkel nel 1970 avevano reinterpretato facendone un successo mondiale. Già nel 1971, in realtà, l'UNESCO aveva preparato un documento intitolato *Possibility of Establishing an International Instrument for the Protection of Folklore* [Document B/EC/IX/II-IGC/XR.1/15] (Sherkin, 2001).

UNESCO e WIPO (World Intellectual Property Organization) concordano di abbandonare il lavoro congiunto condotto a partire dai primi anni Sessanta per stabilire uno strumento internazionale per la protezione del folklore da aggiungere alla *Convenzione di Berna* (sul copyright), e convengono sul fatto che sarà la sola UNESCO a occuparsi di predisporre un quadro di riferimento per la salvaguardia del folklore, mentre la WIPO si limiterà a collaborare per i soli aspetti della tutela riguardanti il copyright (Sherkin, 2001)<sup>20</sup>. Separati i problemi relativi alla proprietà intellettuale, l'UNESCO si concentra negli anni Ottanta su un nuovo «approccio globale» (Aikawa, 2004), che intende porre su nuove e più ampie basi interdisciplinari la questione della salvaguardia del folklore, e che trova una prima concreta realizzazione nella *Raccomandazione sulla salvaguardia della cultura tradizionale e del folklore* (1989)<sup>21</sup>. In questa gli Stati membri sono invitati ad adottare alcune misure attive di salvaguardia della «cultura tradizionale e popolare», definita come

l'insieme delle creazioni di una comunità culturale, fondate sulla tradizione, espresse da un gruppo o da individui e riconosciute come rispondenti alle aspettative della comunità in quanto espressione della sua identità culturale e sociale, delle norme e dei valori che si trasmettono oralmente, per imitazione o in altri modi;

e che comprende «la lingua, la letteratura, la musica, la danza, i giochi, la mitologia, i riti, i costumi, l'artigianato, l'architettura ed altre arti». È stato notato che tra le azioni previste dalla *Raccomandazione*, suddivise in identificazione, conservazione, tutela e diffusione, predominano nettamente quelle relative allo studio e alla documentazione, contribuendo a dare al documento un *archival focus* (Alivizatou, 2012, p. 10), che è ritenuto in seguito una delle ragioni principali della sua scarsa efficacia (Seitel, 2001).

La novità rilevante degli anni Novanta è il progressivo spostamento del dibattito e delle politiche verso i temi che saranno centrali nella *Convenzione* del 2003. Nel 1992 viene istituito il programma *Intangible Cultural Heritage*, il cui obiettivo è di «promuovere il rispetto» per questa forma di patrimonio, «la consapevolezza della necessità della sua preservazione e trasmissione e il riconoscimento del ruolo cruciale dei praticanti e delle comunità» (Aikawa, 2004, p. 139). Il passaggio dal «folklore» al «patri-

20. La collaborazione, continua, in effetti, anche negli anni successivi, ma ormai con ambiti limitati e, per molti versi, considerati dalla stessa organizzazione di importanza minore (Sherkin, 2001; Zagato, 2008).

21. Le raccomandazioni sono strumenti non vincolanti, dunque non soggetti a ratifica da parte degli Stati, nei quali sono formulati principi e norme che gli Stati membri sono invitati ad applicare.

monio immateriale» è anche il passaggio dalla priorità accordata a forme di azione centrate sulla documentazione da parte di esperti qualificati ad altre finalizzate alla «revitalizzazione e trasmissione» (Aikawa, 2004, p. 139) imperniata sui detentori delle competenze e dei saperi tradizionali (Kurin, 2004). Nel 1993 viene istituito il progetto *Living Human Treasures*, che sollecita gli Stati a impegnarsi nel riconoscimento e nell'assistenza verso i detentori di competenze e conoscenze artistiche tradizionali di grande rilievo culturale, con il fine dichiarato di pervenire all'istituzione di una lista analoga alla WHL<sup>22</sup>. Finalità che è, infine, raggiunta con l'istituzione nel 1997 di un nuovo programma, denominato *Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*, che prevede una proclamazione biennale di «capolavori» da includere in una lista del patrimonio immateriale dell'umanità. I pochi anni della vita del programma – cui, dopo tre proclamazioni (2001, 2003, 2005), è stato posto termine con l'entrata in vigore della *Convenzione*<sup>23</sup> – sono accompagnati da critiche e accese discussioni, a partire dalla stessa nozione di “capolavori” e dallo strumento della lista, che sono sembrati a molti in netto contrasto con il fine dichiarato di preservare la diversità culturale, favorendo il rispetto e la rivitalizzazione delle tradizioni più marginali e a rischio di scomparsa<sup>24</sup>.

Numerosi aspetti della *Convenzione* e delle filosofie che la ispirano sono stati sottoposti a critiche radicali sia durante la sua elaborazione, sia in seguito. È stata da più parti evidenziata la natura paradossale dello stesso obiettivo della “salvaguardia” che la *Convenzione* si propone: che significa «salvaguardare una tradizione», cioè qualcosa che per sua natura è, al contrario degli oggetti “materiali”, privo di delimitazioni precise, e soggetto a una costante rielaborazione nel corso della sua trasmissione da una generazione all'altra? Cosa si dovrebbe salvaguardare (e cosa no) e chi è titolato a deciderlo? E poi, non rischia di essere la salvaguardia tanto più

22. Il modello dei *Living Human Treasures* sembra dover essere rintracciato nelle legislazioni di Giappone e Corea, che dagli anni Cinquanta/Sessanta riconoscono una particolare protezione per i detentori delle conoscenze tradizionali (Zagato, 2008; Bortolotto, 2008).

23. Il Programma, istituito nel 1997, è inizialmente concepito con riferimento a quanto stabilito dalla *Raccomandazione sulla salvaguardia della cultura tradizionale e del folklore* (1989) e dalla *Convenzione per la tutela del patrimonio mondiale, culturale e naturale* (1972) (CLT/CH/ITH/PROC/BR3: 6). L'art. 31 della Convenzione del 2003 stabilisce il termine del programma all'entrata in vigore della convenzione (che avverrà il 30 aprile 2006) e l'incorporazione dei beni già proclamati *Capolavori* nella «lista rappresentativa del patrimonio immateriale dell'umanità».

24. È indicativa delle molte perplessità degli specialisti sul programma la discussione che segue il resoconto della prima proclamazione su *Current Anthropology* (Nas, 2002). Per il dibattito sul carattere escludente e decontestualizzante delle liste e sull'effetto «vetrina» ad esso associato, per il quale la finalità dell'iscrizione nella lista può prendere il sopravvento sulla salvaguardia effettiva, vedi Hafstein (2008).

efficace quanto meno è necessaria? E sono veramente gli Stati i soggetti più adatti a salvaguardare quelle tradizioni minoritarie che spesso sono le più a rischio di abbandono?

Altri critici hanno rilevato l'ironia, forse anche il paradosso, insiti nel tentativo di contrastare gli effetti (presunti, o comunque immaginati) della globalizzazione sulle tradizioni, globalizzando le tradizioni stesse, istituendole in «beni culturali globali» attraverso l'inserimento nella lista rappresentativa del patrimonio immateriale dell'umanità; sottomettendole, cioè, a logiche universalistiche che contrastano con la natura inevitabilmente particolare e locale della produzione culturale<sup>25</sup>.

Paradossalmente, per una *Convenzione* che si ispira al tradizionale concetto antropologico di cultura, sono proprio gli antropologi ad aver avanzato le riserve più radicali. In effetti, il paradosso è solo apparente. La *Convenzione*, infatti, interviene quando gli antropologi sono da almeno un ventennio impegnati nella decostruzione del concetto di cultura e delle sue implicazioni «essenzialistiche»; e, sebbene sia riconoscibile nei documenti UNESCO uno sforzo per oltrepassare una concezione statica e oggettivante della cultura in direzione di una dinamica e processuale, permangono in essi numerose ambiguità non risolte (Bortolotto, 2008; Ciminelli, 2008).

Espressione di queste ambiguità, e di particolare interesse dal punto di vista teorico, è la questione dell'«autenticità» dei beni immateriali. Sebbene il termine non compaia mai esplicitamente nei documenti, e sia stato anzi rifiutato in nome di una concezione processuale della cultura, non è difficile vedere come questo sia iscritto implicitamente nella stessa impresa di salvaguardare i beni dagli effetti deculturanti della globalizzazione (Bortolotto, 2008), che costituisce il fine dichiarato della *Convenzione*. La folklorizzazione, nella forma della commercializzazione turistica o mediatica, compare del resto in maniera ricorrente tra le motivazioni invocate – nelle schede che descrivono i 90 capolavori proclamati tra il 2001 e il 2005 (UNESCO 2006) – per giustificare l'attivazione di misure di salvaguardia. Il che comporta una distinzione – implicita ma necessaria – tra forme «autentiche», da preservare, e forme «inautentiche».

Distinzione che sembra tornare, come invertita, nella letteratura critica sulla *Convenzione* del 2003, dove sono proprio i meccanismi di classificazione e gestione dei beni immateriali promossi dall'UNESCO a essere accusati di favorire una loro sempre maggiore sclerotizzazione, nelle forme della spettacolarizzazione folkloristica o turistica. Ha scritto Barbara Kishenblatt Gimblett: «heritage is a mode of cultural production that gives the

25. Si vedano in particolare i commenti di Handler, Fog Olvig e Kurin in Nas, 2002.

endangered or outmoded a second life as an exhibition of itself» (Kirshenblatt-Gimblett, 2004, p. 56). In questa direzione sembrano andare anche quelle critiche che, utilizzando il concetto di *etnomimesi* (Cantwell, 1993), interpretano la patrimonializzazione come una forma di rappresentazione della cultura a uso di pubblici esterni, spettacolarizzazione e mercificazione condotta secondo parametri – anch’essi esogeni – imposti sulla base di un discorso egemonico globale.

Non è qui possibile entrare in una discussione tanto complessa e piena di implicazioni. Vale però la pena di ricordare che – come ha suggerito Handler – è proprio la nozione di «autenticità», che permette di distinguere tra le forme «genuine» e quelle «spurie», a essere epistemologicamente problematica (Handler, 2003; Handler, Linnekin, 1984). E che, come mostrano i più recenti e qualificati lavori di antropologia storica, la questione della *etnomimesi* non è specificamente contemporanea e precede di gran lunga l’opera dell’UNESCO nel campo del patrimonio immateriale<sup>26</sup>.

Se qualcosa può essere imputato all’UNESCO, a nostro avviso, non è principalmente di operare per la museificazione e mercificazione delle culture, quanto piuttosto di promuovere forme di immaginazione patrimoniale che concepiscono le differenze culturali in modo piuttosto idealistico e depoliticizzato (Kurin, 2004) e, per questo, faticano a mettere a fuoco i processi reali all’interno dei quali esse sono riprodotte, primo tra tutti la stessa patrimonializzazione.

Ha notato Lauso Zagato che, per quanto l’UNESCO tenda a presentare la *Convenzione* del 2003 come il coronamento di un lungo percorso di elaborazione sulle politiche del patrimonio, caratterizzato da una continuità di fondo, questa contiene in realtà diversi elementi discordanti o problematici rispetto alle politiche precedenti<sup>27</sup>. La svolta immateriale non rappresenta, in effetti, la semplice aggiunta di un nuovo tipo di patrimonio a quelli già da tempo riconosciuti; l’introduzione di concezioni radicalmente eterodosse quali quelle promosse dai paesi “orientali” (Giappone, Corea) e sostenute da molti paesi africani, latino-americani e dell’est Europa, aspira a produrre una lettura nuova e differente dei temi e delle politiche patrimoniali. Visto attraverso il prisma dell’immateriale, l’intero universo patrimoniale si scompone e si ricompone in forme nuove. Il convegno

26. I saggi raccolti da Ruth Phillips e Christopher Steiner (1999), ad esempio, mostrano particolarmente bene quanto le tradizioni artistiche e religiose dei popoli amerindiani siano state influenzate dalla domanda esterna di «autenticità» culturale e di esotismo già dalla seconda metà del XIX secolo.

27. Discontinuità la cui origine andrebbe ricercata «nella riacquisita centralità della questione identitaria dopo la caduta del muro di Berlino» (Zagato, 2008, p. 28).

ICOM di Seul<sup>28</sup> ha mostrato in modo eloquente quanto persino il mondo più tradizionalmente legato agli oggetti e alla loro conservazione, quello dei musei, sia rimesso in movimento dai molteplici problemi sollevati dalle nuove prospettive che mettono in discussione i paradigmi e le pratiche eurocentriche fino a ieri egemonici<sup>29</sup>.

È troppo presto per dire quali saranno gli effetti di lungo periodo delle nuove concezioni e pratiche patrimoniali introdotte dall'Unesco con la «svolta immateriale», e non mancano le preoccupazioni riguardo alle loro compatibilità con le politiche di tutela tradizionalmente rivolte ai beni «materiali» o sul loro possibile uso per legittimare come *Intangible Heritage* forme culturali in contrasto con il rispetto dei diritti umani o dei diritti di minoranze discriminate; preoccupazioni che sono riflesse nelle clausole stesse della *Convenzione*<sup>30</sup>. Molto dipenderà da come un dibattito per molti versi ancora «acerbo» si svilupperà<sup>31</sup>, e dalle direzioni che a questo saranno impresse dalla accresciuta pluralità di soggetti che partecipano all'impresa patrimoniale, ma è assai probabile che si tratterà di effetti rilevanti, che contribuiranno a una nuova configurazione globale del campo patrimoniale, dove le sue salde radici nella storia europea moderna non saranno più le sole che contano.

28. Sul convegno Icom di Seul si veda, oltre a Garlandini in questo volume, il numero di *Museum International* 56(1-2), 2004.

29. Purtroppo non è stato qui possibile rendere conto del vivacissimo dibattito che le tematiche post-coloniali hanno introdotto nel mondo dei musei, rimettendo in discussione distinzioni consolidate (ad es. tra musei d'arte, scientifici, etnografici), pratiche espositive, rapporti tra oggetti e saperi (di chi li produce, ma anche di chi li studia e di chi li osserva), questioni sulla proprietà e sul diritto di parola (a chi appartengono e chi ha diritto di parlarne?), rapporti tra materiale e immateriale, tra conservazione e riproduzione. Per una solida introduzione si vedano Karp e Lavine (1991) e Karp e Kratz (2006).

30. L'art. 2, comma 1, dove è data la definizione di «patrimonio immateriale», si conclude con la seguente affermazione: «Ai fini della presente Convenzione, si terrà conto di tale patrimonio culturale immateriale unicamente nella misura in cui è compatibile con gli strumenti esistenti in materia di diritti umani e con le esigenze di rispetto reciproco fra comunità, gruppi e individui nonché di sviluppo sostenibile». Mentre l'articolo 3, relativo alle «relazioni con altri strumenti internazionali», precisa: «Nulla nella presente Convenzione potrà essere interpretato nel senso di: *a*) alterare lo status o di diminuire il livello di protezione dei beni dichiarati parte del patrimonio mondiale secondo la Convenzione del 1972 per la protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale a cui una parte del patrimonio culturale immateriale è direttamente associata; *b*) pregiudicare i diritti e gli obblighi degli Stati contraenti derivanti da qualsiasi strumento internazionale correlato ai diritti della proprietà intellettuale o all'uso di risorse biologiche ed ecologiche di cui sono parte».

31. Zagato (2008, p. 28) scrive di una «fulminea approvazione del testo finale a seguito di una discussione oltremodo ridotta in sede di 32° Conferenza generale Unesco; ciò in netto contrasto [...] con l'inanità dei lunghi sforzi precedenti».

## Riferimenti bibliografici

- AIKAWA N. (2001), *The 1989 Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore: Actions Undertaken by Unesco for Its Implementation*, in Seitel (ed.) (2001), pp. 13-9.
- ANDERSON B. (1991), *Imagined Communities*, Verso, London; trad. it., *Comunità immaginate*, manifestolibri, Roma 1996.
- APPADURAI A. (1996), *Modernity at large*, University of Minnesota Press, Minneapolis; trad. it., *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2001.
- BALIBAR E. (2002), 'Possessive Individualism' Reversed: From Locke to Derrida, in "Constellations", 3, pp. 299-317.
- BLAKE J. (2000), *On Defining the Cultural Heritage*, in "International & Comparative Law Quarterly", 49, pp. 61-85.
- BORTOLOTTO C. (a cura di) (2008), *Il patrimonio immateriale secondo l'Unesco: analisi e prospettive*, IPZS, Roma.
- BROWN M.F. (2003), *Who Owns Native Culture?*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- CASSESE S. (1975), *I beni culturali da Bottai a Spadolini*, in "Rassegna degli Archivi di Stato", XXXV (1-3), pp. 124 ss.
- CHASTEL A. (1986), *La notion de patrimoine*, in P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, vol. I, pp. 1433-69.
- CHOAY F. (1999), *L'allegorie du patrimoine*, Seuil, Paris; trad. it., *L'allegoria del patrimonio*, Officina, Roma 1995.
- CIARCIA G. (2006), *La perte durable*, Cahiers du Lahic, Paris.
- CIMINELLI M.L. (2008), *Salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e possibili effetti collaterali: etnomimesi ed etnogenesi*, in Zagato (a cura di), (2008), pp. 99-122.
- GIANNINI M.S. (1976), *I beni culturali*, in "Rivista trimestrale di diritto pubblico", 1, pp. 3 ss.
- GODELIER M. (1996), *L'enigme du don*, Fayard, Paris.
- HAFSTEIN V. T. (2008), *Inviting a noisy Dance-band into a Hospital: Listing the Intangible*, in Bortolotto (a cura di) (2008), pp. 95-113.
- HANDLER R. (1985), *On having a Culture*, in G.W. Stocking (ed.), *Objects and Others: Essays on Museums and material Culture*, University of Wisconsin Press, Wisconsin, pp. 192-217; trad. it., *Avere una cultura*, in G.W. Stocking (a cura di), *Gli oggetti e gli altri*, Einaudi, Roma 2000, pp. 261-89.
- (1997), *Cultural Property*, *Culture Theory and Museum Anthropology*, in "Museum Anthropology", 21, 3, pp. 3-4.
- (2003), *Cultural Property and Culture Theory*, in "Journal of Social Archaeology", 3, 3, pp. 353-65.
- HANDLER R., LINNEKIN, J. (1984), *Tradition, Genuine or Spurious*, in "Journal of American Folklore", 97, pp. 273-290.
- HARTOG F. (2003), *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Seuil, Paris; trad. it. *Regimi di storicità*, Sellerio, Palermo 2007.
- HEINICH N. (2009), *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Ed. MSH, Paris.

- HOBSBAWM E., RANGER, T. (eds.) (1983), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge; *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1987.
- JALLA D. (2005), *Prefazione*, in Ribaldi (a cura di) (2005), pp. 10-24.
- KARP I., KRATZ C. (eds.) (2006), *Museum Frictions*, Smithsonian Institution Press, Washington.
- KARP I., LAVINE, S.D. (eds.) (1991), *Exhibiting Cultures*, Smithsonian Institution Press, Washington.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT B. (2004), *Intangible Heritage as Metacultural Production*, in "Museum international", vol. 56, 1 2, pp. 52-65.
- KURIN R. (2004), *Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 Unesco Convention: a critical appraisal*, "Museum International", vol. 56, 1-2, pp. 66-77.
- LONDRES FONSECA M. (2002), *Intangible Cultural Heritage and Museum Exhibitions*, in "ICOM UK News", 63, pp. 8-9.
- MACPHERSON C.B. (1962), *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*, Clarendon, Oxford; trad. it., *Libertà e proprietà alle origini del pensiero borghese: la teoria dell'individualismo possessivo da Hobbes a Locke*, ISEDI, Milano.
- MAFFI I. (2006), *Introduzione*, in "Antropologia", 7, (numero monografico: Il patrimonio culturale), pp. 5-17.
- NAS P. (2002), *Masterpieces of Oral and Intangible Culture*, "Current Anthropology", 43, 1, pp. 139-48.
- PALUMBO B. (2003), *L'Unesco e il campanile*, Meltemi, Roma.
- (2010), *Sistemi tassonomici dell'immaginario globale. Prime ipotesi di ricerca a partire dal caso Unesco*, in "Meridiana", 68, pp. 37-72.
- PHILLIPS R.B., STEINER C.B. (eds.) (1999), *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- POULOT D. (1997), *Musée, nation, patrimoine: 1789-1815*, Gallimard, Paris.
- RIBALDI C. (a cura di) (2005), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, Il Saggiatore, Milano.
- SCHUSTER M.J. (2002), *Making a List and Checking it Twice: The List as a Tool of Historic Preservation*, Conference of the Association for Cultural Economics International, Rotterdam, June 13-15, 2002 <http://culturalpolicy.uchicago.edu/papers/workingpapers/Schuster14.pdf>.
- SEITEL P. (ed.) (2001), *Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment*, Smithsonian Institution, Washington.
- SETTIS S. (2002), *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Torino.
- SHERKIN S. (2001), *A Historical Study on the Preparation of the 1989 Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*, in Seitel (ed.) (2001), pp. 42-56.
- UNESCO (2006), *Masterpieces of the oral and intangible heritage of Humanity*, UNESCO, Paris.
- VECCO M. (2007), *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Franco Angeli, Milano.

- ZAGATO L. (a cura di) (2008), *Le identità culturali nei recenti strumenti Unesco*, Cedam, Padova.
- (2008), *La convenzione sulla protezione del patrimonio culturale intangibile*, in Zagato (a cura di) (2008), pp. 27-70.

# Perennità. Il duro desiderio di durare\*

di Daniel Fabre

Nous vivons dans l'oubli de nos métamorphoses  
Paul Eluard, *Le dur désir de durer* (1946)

Il 23 febbraio 1974 *La suonatrice di chitarra*, il dipinto di Vermeer, fu rubato nottetempo a Kenwood House (Hampstead Heath, Londra). I ladri minacciarono di bruciarlo nel giorno di San Patrizio se le loro richieste non fossero state ascoltate al più presto; chiedevano il trasferimento delle due sorelle Price, membri dell'IRA in sciopero della fame, in una prigione dell'Irlanda del Nord. Le due donne erano state accusate di un attentato all'autobomba e incarcerate in Inghilterra. Sembra, però, che nessuna di queste richieste fosse stata esaudita quando, il 7 maggio successivo, il quadro fu ritrovato da Scotland Yard in un cimitero, avvolto in fogli di giornale. Mary McCarthy, che fra l'altro commenta il fatto in un articolo poco noto (*Vivere con le cose belle*, 1990), non manca di sottolineare il profondo disagio suscitato da questo ricatto. Da un lato i rapitori parlavano di "esecuzione" del Vermeer, dall'altro le autorità britanniche si tenevano su una posizione molto ferma: non si cede ai terroristi. Il rifiuto di negoziare sarebbe stato altrettanto categorico se ci fosse stata in ballo la vita di un ostaggio. Ma l'emozione era tanto più grande in quanto questo «oggetto-persona» – secondo la felice espressione di Nathalie Heinich (1993) – è assolutamente unico, perché dipinto tre secoli fa e perché il suo autore – che ha lasciato solo trentacinque opere – non può più dipingerne altri, mentre l'umanità non smette di riprodursi. All'inclusione del quadro nella categoria delle persone si aggiungeva una qualità supplementare: esso aveva attraversato il tempo e doveva continuare questa esistenza intatto per una durata teoricamente senza limiti. Tra la sopravvivenza del Vermeer e il trasferimento delle sorelle Price, sia gli intenditori, sia il pubblico in generale non esitavano a scegliere: che si mandassero le terroriste in Irlanda e che si riportasse presto il Vermeer nello spazio atemporale

\* Questa riflessione è stata per la prima volta presentata al Convegno sui "Valori non estetici dell'opera d'arte" ideato da Nathalie Heinich e Jean-Marie Schaeffer, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Parigi, ottobre 2012.

al quale era stato strappato dalla più calda delle vicende politiche! D'altra parte, anche i rapitori condividevano la stessa reverenza, visto che finirono per informare discretamente la polizia dell'abbandono del Vermeer tra le tombe del cimitero di San Bartolomeo, il che suggeriva che il dipinto da loro stessi umanizzato era immortale per natura e doveva, salvo incidenti, essere mantenuto tale in una infrangibile *perennità*. Questo sostantivo – derivato dal latino *perennis, per annis*: “per tutto l'anno”, quindi “per tutti gli anni”, per sempre – è stato introdotto in francese da Montaigne nel senso generico di “perpetuo”, ma indica per noi, oggi, il valore particolare di un prodotto umano protetto con cura dall'erosione del tempo.

Il caso del Vermeer rubato mette in evidenza il favore che la collettività – che la riconosce come tale – deve all'opera d'arte, un favore che traduce e produce una qualità, la perennità, che tutti devono custodire e garantire. Essa è, in effetti, il valore che permette di perpetuarsi a tutti gli altri valori che l'opera contiene. Valore ancillare, dunque, ma anche fragile: lo si vede in certi *realia* carichi di secoli, dei quali ciò non fa che aumentare il prestigio – è il famoso «valore di antichità» di Aloïs Riegl (1903; Fabre, 1999) –, ma implica soprattutto dei dispositivi particolari e un impegno collettivo che assicurino a questi oggetti continuità e permanenza, instaurando, volontariamente e attivamente, la loro sopravvivenza. Il termine, dunque, è da intendersi sempre alla forma attiva: la perennità non è mai acquisita, ma è la risultante di un costante lavoro di *perennizzazione*. Certo, questo valore non appartiene esclusivamente all'opera d'arte; esso la include in un insieme più vasto di cui il monumento è, senza dubbio, il modello più generale, a condizione di restituire alla monumentalità l'ampiezza sintetica che la Rivoluzione Francese ha messo in campo, includendo in questo termine l'insieme di ciò che, del passato e del presente, deve essere salvato, conservato e trasmesso: legge, lingua, letteratura, edifici, siti ed evidentemente... opere d'arte.

L'appello per salvare a tutti i costi *La suonatrice di chitarra* esprimeva, nel 1974, il sogno, il desiderio, la volontà collettiva di garantire a quest'opera una presenza continua che fa eco a una seconda presenza, quella di Vermeer pittore, «Dall'eternità infine in Lui convertito» (Mallarmé, 1991), per riprendere i famosi versi di Mallarmé a proposito di Poe. Ma non basta volere e decretare che qui si congiungono permanenza e durata: l'identità e il tempo sono, in effetti, due categorie che sembrano inconciliabili per essenza. Questione centrale dell'ontologia che l'adagio popolare enuncia lapidariamente: «Non si può essere e essere stato». Il dilemma è stato recentemente rivisitato dal filosofo Stéphane Ferret (1996) e dall'antropologo Gérard Lenclud (2009). Entrambi ci invitano a considerare il problema logico conosciuto come “Paradosso di Teseo”, la cui prima formulazione risale a Plutarco. Nelle sue *Vite parallele*, lo storico racconta a proposito dell'eroe Teseo, questo aneddoto:

La nave su cui Teseo fece il viaggio e tornò salvo con gli altri giovani era a trenta remi; essa fu conservata dagli Ateniesi fino ai tempi di Demetrio Falereo, benché se ne asportassero di mano in mano le parti di legno deperite e si sostituissero con altre robuste, saldate al resto. In tale modo il vascello fornì ai filosofi un esempio vivente per la questione molto discussa, se le cose, crescendo, rimangano le medesime o mutino: alcuni sostenevano che la nave era rimasta la stessa, per altri era diventata un'altra (Plutarco, 1958, p. 18-19).

La nave restaurata non diviene un'altra dopo un po'? I sofisti e poi i logici si sono interrogati sul momento preciso in cui questo cambiamento, se si ammette che avvenga, si produce. Si è anche elaborata la situazione di partenza, supponendo che le tavole della nave tirate a riva vengano conservate e usate per costruire un'altra nave, in grado di navigare, oppure finiscano in un museo che le sistema, nella forma di una imbarcazione incompleta, e le presenta ai visitatori come la nave di Teseo, grazie al sapere dell'archeologo e all'invenzione plastica del museografo. Tutte queste variazioni interrogano il rapporto che ha con il tempo l'identità singolare, detta numerica, quella di cui l'opera d'arte visuale – che ci sembra essere la sola a essere se stessa e a restarlo – costituisce la realizzazione iperbolica. Di fatto, l'enigma della nave di Teseo mette in gioco, immediatamente, tre proprietà distinte dell'oggetto: il suo materiale – il legno, il metallo, la tela –, la sua forma – che è quella minuziosamente strutturata di una nave – e la sua funzione, potremmo dire la sua missione – trasportare Teseo e il suo equipaggio fino a Creta. La soluzione del paradosso consiste comunemente nel considerare queste proprietà come dissociabili e gerarchizzabili. Se la nave di Teseo è un oggetto tecnico al quale è assegnata una finalità operativa, il compimento della sua funzione predomina. Il materiale è completamente sostituibile e la forma può essere adattata: è sufficiente che «funzioni», che le parti assemblate cooperino, come dice Hume, per un «fine comune» (Ferret, 1996, p. 115). Se la nave di Teseo è un oggetto archeologico o un oggetto d'arte, il materiale e la forma diventano entrambi invariabili, mentre la funzione cambia del tutto: la si deposita in un museo, la si studia, si discute l'esattezza e la verosimiglianza della sua ricostruzione, la si contempla, la si celebra. Essa diviene un monumento o, come si dice dagli anni Sessanta, *heritage*, patrimonio.

Ed eccoci dotati di un piccolo equipaggiamento concettuale per pensare, in modo pragmatico, le maniere di creare o di mantenere la perennità, cioè la proprietà di un artefatto di rimanere identico nel tempo, il che presuppone che identità numerica e identità diacronica possano divenire compatibili almeno nel caso particolare dei monumenti, delle opere d'arte, del patrimonio. Quali soluzioni del dilemma di Teseo propongono le operazioni concrete suscitate dallo sforzo di perennizzare?

## I. Dei molti modi di perennizzare

Tre situazioni possono illustrare fino a che punto l'idea di una necessaria continuità temporale si saldi, in Europa, con l'attribuzione di un valore eccezionale a oggetti che raggruppiamo sotto il termine "arte". Ma, allo stesso tempo, esse ci fanno toccare con mano la diversità dei modi di perennizzare e dunque di produrre e perpetuare l'identità di queste cose che proteggiamo dai rischi della durata.

Andiamo, guidati da Paul Zanker, tra le statue antiche della Grecia e di Roma: quasi otto secoli di rappresentazioni plastiche di personaggi illustri sono il tema di un grande libro, tradotto in Italia nel 2009, ma non ancora tradotto in Francia, *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*. Vi si apprende, innanzitutto, che tutti i ritratti degli antichi filosofi, degli scrittori e degli oratori greci non ci sono arrivati, a parte rare eccezioni, se non attraverso le loro copie romane: fatto importante che, per lo studio della statuaria antica in generale, ha dato vita a una branca della "filologia dell'arte", la *Kopienkritik*, la critica delle copie. Il trasferimento dal mondo greco a quello romano implicava, a quell'epoca, la realizzazione del modello in un materiale identico anche se nuovo – marmo, pietra, più tardi bronzo. Invece la forma veniva completamente trasformata: per i Greci, il ritratto non poteva essere concepito senza la totalità del corpo, che esprime le qualità fisiche e morali della persona, sia visibili che interiori, la sua *kalokagathia*. Per i Romani, i ritratti si riducevano alla testa, qualche volta al busto; il viso era una sineddoche della persona rappresentata. Anche la funzione cambiava: nella *polis* greca, le statue in piedi dei saggi e dei poeti avevano una posizione d'onore sull'*agorà* o addirittura enunciavano a chi erano dedicati i templi. A Roma esse divennero le icone di una peculiare deferenza per la lingua, la letteratura e il sapere dei Greci. Sono delle "teste parlanti" con le quali i letterati latini dialogano nella loro intimità, privati elementi di decoro che offrono una sorta di enciclopedia visiva del *nec plus ultra* dell'ellenicità. Nel suo nuovo allestimento, il Museo archeologico di Napoli, che ho recentemente visitato, presenta una galleria di teste di uomini che corrispondono ad altrettante glorie greche. Questa collezione è stata ritrovata nel peristilio e sulla terrazza di Villa dei Papiri, a Ercolano, una villa chiamata così perché il suo proprietario vi aveva riunito più di milleottocento testi, per la maggior parte provenienti dal mondo ellenistico, a conferma della sua devozione per l'antichità.

In seguito, dal IV-V secolo d.C., la figura del saggio e del poeta riveste uniformemente, nella pittura e non più nella scultura, i tratti giovanili di Cristo; la presenza, visibile e ammirata, di Socrate, Platone, Pindaro o Omero è garantita da forme che cambiano e si inserisce in spazi differenti.

In effetti, il supporto di questa permanenza non è tanto nella forma – Zanker mostra in modo molto convincente come essa segua le mode: dopo il vecchio con barba curata si passa all'uomo glabro, fino a Gesù con la barba leggera – quanto nel *nome proprio*. I Romani lo incidono sempre sulla base delle effigi, accompagnandolo, talvolta, con una citazione e una breve biografia. È il nome che garantisce l'identità nel tempo, la sua presenza è sufficiente alla perennità di ciò che designa. Starà ai nostri storici ricostruire un'arte greca del ritratto scolpito basandosi sulla sua trasformazione romana, che è intenzionale, e alla quale si deve la sua perennizzazione.

Il secondo caso è più conosciuto. Si tratta dell'icona nella cristianità bizantina e, poi, ortodossa. La teologia dell'icona rivela un dibattito sulla legittimità di rappresentare non solo gli esseri e le cose del mondo creato da Dio, ma la santità e la divinità stesse. Per la dottrina il problema si risolve dichiarando che l'iconografo non imita un modello materiale, ma un ideale – chiamato archetipo, prototipo, *hypostasis* o *hypokeimenon* – di cui egli tenta di fare una copia fedele, ma mai assolutamente identica. Rinvio qui ai lavori molto dettagliati di Marie-José Mondzain su questo tema (anche se io non vedo i legami che l'autrice trova tra le icone bizantine e l'immaginario pittorico contemporaneo). Dunque, dal punto di vista dottrinale, la sola perennità possibile è quella dell'archetipo – che è, a dire il vero, estraneo al tempo. Esso garantisce una costanza e una verità cui la rappresentazione si avvicina soltanto: quest'ultima è funzione delle qualità spirituali del pittore, della sua preparazione ascetica, dell'intensità dei suoi ritratti, del fervore delle sue preghiere, del suo ruolo di mediatore, come mostra bene il superbo film di Tarkovsky, *Andrei Rublev*. Ma interviene anche una certa continuità materiale, messa in evidenza da Vladimir Soloouchine in *Le tavole nere* (1990), la sua intrigante autobiografia. Raccontando, nella presentazione, la sua iniziazione di collezionista di icone al tempo del comunismo, egli insiste sul momento cruciale del mestiere, che consiste nello scoprire, sotto la pittura recente, altre immagini che hanno ricoperto lo stesso legno e che è necessario scollare, dunque distruggere, per trovare quella più antica, quella più preziosa, che risale, nei casi migliori, fino al XVI secolo. L'iconoclastia del mercante permette a Soloouchine di fare il percorso a ritroso e di entrare nel dettaglio delle tecniche degli antichi pittori. Lo scopre recuperando le vecchie icone, senza dubbio quelle delle iconostasi che sono state più esposte alla fiamma delle candele, fino a divenire delle «tavole nere» sulle quali disegno e colore sono quasi indistinguibili. Soloouchine, a sua volta, riveste della sua biacca queste tavole senza nodi prima di tentare, come i suoi predecessori, di cogliere l'archetipo, di averne la visione e di avvicinarsi a esso con la rappresentazione. Solo una parte del materiale – il supporto in legno – sembra durare, la forma che di-

venterà visibile è una nuova realizzazione del prototipo mentre la funzione liturgica rimane strettamente identica, almeno fino al passaggio dell'opera nella collezione, fino al mercato o al museo, secondo un percorso che So-louchine descrive molto bene e sul quale bisognerà tornare.

Del terzo esempio, quello dell'architettura religiosa medievale, ricorderò semplicemente qualche tratto, rifacendomi, in particolare, all'opera di Henry Kraus (1979) sull'economia delle cattedrali, che propone otto visite di cantieri molto attente alla loro cronologia interna. Vi si apprende che la costruzione di una cattedrale gotica che non supera un secolo è un fatto raro, se si tralascia quella «prodigiosa eccezione» costituita dalla cattedrale di Chartres, edificata in trentacinque anni. In generale, sono necessari due, tre, quattro secoli per arrivare allo stato finale che, a volte, come a Narbonne, resta comunque largamente incompiuto rispetto al progetto iniziale. Dunque, per i contemporanei, non è la cattedrale a essere perenne, ma il suo cantiere. Inoltre non si deve pensare che la costruzione proceda in maniera lineare e si arresti quando l'edificio è architettonicamente compiuto; in realtà, il protrarsi dei lavori impone delle continue riprese, consolidazioni e ricostruzioni parziali. I restauri ragionati del XIX secolo si accontentarono, a volte, di essere una semplice prosecuzione. Uno storico dell'architettura col quale discutevo di questo problema a proposito di Notre-Dame di Parigi, il cui cantiere durò dal 1163 al 1350, mi disse che la cattedrale attuale non contiene più del 30% delle pietre tagliate o scolpite durante il Medioevo. Questo ci riporta direttamente al paradosso di Teseo: qui, chiaramente, la funzione assicura l'identità diacronica – perché la preoccupazione di consacrare il luogo e di dirvi messa, anche se in una cappella secondaria, sembra immediata e primaria – mentre la forma diventa distinguibile in un tempo spesso molto lungo e il materiale è continuamente rinnovato.

Queste immersioni in storie lontane e diverse tra loro sono testimonianze di situazioni occidentali che rivelano e per diversi aspetti arricchiscono le componenti e le tecniche della perennizzazione. Nel caso della statuaria romana e delle cattedrali gotiche, il materiale è subordinato alla funzione, non è il supporto privilegiato per la perennità; se necessario, infatti, lo si cambia. In quello delle icone russe, non è la materialità delle immagini a essere conservata: si lascia che l'uso le cancelli e si recupera soltanto il supporto, arricchito, nel frattempo, per aver riportato alla luce altre immagini sacre, sempre presenti, ma nascoste negli strati inferiori del palinsesto. E questo è un modo per rappresentare l'archetipo, comunemente invisibile, ma accessibile allo sguardo mistico dell'iconografo. La forma, lo abbiamo visto, può subire delle trasformazioni considerevoli, come per il ritratto scultoreo antico o per la cattedrale; quanto alla funzione abbiamo sottolineato fino a che punto si modifichi per i ritratti tra la

Grecia e Roma, mentre rimane invariata per le icone e le cattedrali. Questi esempi sono trappole tese al nostro etnocentrismo. Se li guardiamo dal nostro presente, abbiamo tendenza a pensare che ci sia soluzione di continuità tra i volti tridimensionali greci e latini: i loro referenti – i pensatori e i poeti illustri – sarebbero identici, ma la loro realizzazione e il loro uso totalmente diversi. Mi sembra ci sia un errore di prospettiva, o un anacronismo sintomatico. Per i Romani questi ritratti sono delle opere completamente greche; spesso scolpite o modellate da artigiani greci e importate via nave, esse perpetuano un passato culturale che a Roma è venerato, ne assicurano la perennità. Una perennità, alla fine di questo primo percorso, che ci appare legata ad altri supporti: il nome proprio dei poeti antichi o il prototipo metafisico che implica, nell'esperienza dell'iconografo, una forma particolare di estasi.

## 2. La materia e la forma

Queste differenze ci portano a pensare che l'ingiunzione della perennità e la sua realizzazione, per come emergono dal caso del Vermeer rubato, si impongono e, soprattutto, si generalizzano molto tardi, in questa configurazione particolare, nel contesto occidentale dell'arte. In effetti, due degli esempi appena citati danno la preminenza alla funzione delle opere d'arte, sfuggendo ai vincoli logici del paradosso di Teseo. David Hume ha già riflettuto su questa elusione, adducendo l'esempio di una chiesa di mattoni sgretolata dal tempo e ricostruita in pietra: è la stessa o è un'altra? Basta riprendere la sua argomentazione (Ferret, 1996, p. 115). Se si pone la perennità sul versante dell'uso – essenzialmente religioso – queste epoche confondevano l'identità numerica e l'identità specifica, l'identità *ipse* e l'identità *idem*, per usare le parole di Paul Ricœur. Quando si tratta di celebrare la messa, un luogo sacro vale l'altro e le icone sono intercambiabili come oggetti di devozione. Se basta che la nave stia a galla non c'è bisogno che sia “la nave di Teseo”. Ora, lo statuto moderno dell'arte – sull'origine del quale gli studi recenti (Belting, Heinich, Shiner, Pommier), condotti da prospettive molto diverse, sono in fin dei conti d'accordo – instaura tra il Rinascimento italiano e il XVIII secolo una esigenza superiore che definisce l'opera innanzitutto nella sua assoluta unicità, essa pure ricondotta alla singolarità del suo autore, della sua firma, il che trasforma profondamente il suo rapporto con la perennità. A voler seguire la riflessione anticonformista di Sarah Walden (1985), storica dell'arte e restauratrice di altissimo livello, sembra che i pittori in modo particolare siano stati sensibili a questa mutazione ontologica delle loro produzioni, al punto di riprovare, come contraddittoria, la doppia ingiunzione rivolta all'artista moderno: quella di conferire al quadro la vivacità del sensibile – che è la prova evidente del

suo genio personale – e quella di assicurare a esso una durata perenne. Entrano in conflitto due importanti valori. In effetti, si pensava che la vivacità della presenza emanasse dai pigmenti e dalle colle più fragili, più volatili e dunque sottomessi a rapide esfoliazioni, opacizzazioni, mentre i colori solidi e durevoli, che la vernice fissava, si rivelavano immediatamente meno luminosi. Sotto lo sguardo dello specialista rispettoso che – munito di reagenti chimici, di microscopi elettronici e di scanner – si immerge oggi nella loro stessa materia, scopriamo delle soluzioni di compromesso con le quali i pittori di un tempo tentavano di far convivere vivacità istantanea della percezione e permanenza dei materiali e delle forme, «esigenza di finezza e di longevità» (Walden, 1985, p.49). Ci sarebbe qui tutta una storia da fare. Segnalo solo che queste contraddizioni s'intensificano e si diffondono con una forza e un'evidenza impressionanti nel XIX secolo.

È allora che si assiste, per la prima volta, a numerosi slittamenti, quasi totali, delle funzioni. Per esempio le architetture regali e religiose cominciano a cambiare destinazione; parallelamente si impone la cristallizzazione dell'identità delle opere attorno al nesso *forma e materia*, la cui continuità simultanea ne viene a definire, da sola, la perennità. Da quel momento in poi, la funzione non domina più il tempo delle opere, al massimo essa deriva dalla stabilità ideale della forma e della materia, ne diventa la semplice traduzione. Custodire le opere in un museo, istituzione in continua espansione dopo la Rivoluzione francese, serve a tradurre la nuova definizione e l'imperativo della perennità. Questo dispositivo conferma la sua efficacia dal momento in cui una pratica anteriore come quella della collezione, più o meno privata, finisce inesorabilmente, quando la preoccupazione della trasmissione si fa sentire, per divenire dono al museo, concepito come macchina per l'immortalità. Mutazione capitale, ben studiata dagli storici (Poulot, 2001), di cui *Il cugino Pons* di Balzac (2003) sviscera le figure psicologiche e relazionali. Questo imperativo generale rende necessarie due operazioni, conosciute da molto tempo, ma divenute centrali a quell'epoca: la conservazione metodica e il restauro ragionato. La prima ha lo scopo di preservare le opere d'arte dall'effetto del tempo, la seconda quello di cancellarlo o, almeno, di attenuarlo. Insieme, esse aspirano a mantenere e a prolungare indefinitamente la forma e la materia. La novità, relativa, la generalizzazione e soprattutto l'improvvisa diffusione di queste pratiche – presentate come l'esito dei progressi del valore dell'arte, del monumento e, più tardi, del patrimonio nella coscienza collettiva – aprono un periodo di turbamento profondo quanto alla temporalità delle opere, turbamento di cui il *Diario* di Delacroix (2002) offre senza dubbio la più lucida e la più impegnata delle cronache.

Nel 1853, egli esprime il suo rifiuto dei restauri – delle «pulizie» dice lui – che opera al Louvre il suo amico Frédéric Villot il quale

«ha ucciso» *Le nozze di Cana* di Veronese, pulendolo fino al pallore. Ma bisognerà attendere il 1860 perché esploda un caso a proposito dei Rubens e del *San Michele* di Raffaello, che condussero, dopo un'accesa campagna stampa, alla destituzione di Villot dall'incarico. Ad ogni modo, Delacroix è convinto che le pitture contemporanee, e soprattutto le sue, sono fatte per scomparire un giorno e quindi si oppone, in cuor suo, alle operazioni di restauro del gotico che scopre nel 1850 nella cattedrale di Colonia:

Più assisto agli sforzi per restaurare le chiese gotiche, e soprattutto per ridipingere, e più persisto nel mio gusto di trovarle più belle quando erano meno dipinte. Si ha un bel dirmi e provarmi che [in origine] lo erano, cosa di cui son convinto, perché le tracce esistono ancora; io persisto a credere che bisogna lasciarle come le ha fatte il tempo; quella nudità le adorna a sufficienza; l'architettura serba tutto il suo effetto, mentre i nostri sforzi, di noi altri uomini d'un altro tempo, per dar luce a questi bei monumenti, li coprono di controsensi, fanno strider tutto, rendendo tutto falso e odioso (Delacroix, 2002, p. 336).

Al bello «storico» confuso con l'esattezza archeologica, Delacroix oppone il bello che è il risultato della durata, una durata «naturale», che vorrebbe scevra di interventi umani. In opposizione alla preoccupazione dominante nella sua epoca, la perennità gli appariva come un'illusione, nella misura in cui, da una parte, come dice un'espressione comune da prendere alla lettera, «il tempo fa il suo lavoro» e, dall'altra, gli uomini e le società cambiano con lui. In altre parole, la nave di Teseo diviene per forza qualcos'altro, ma di un'alterità che raccoglie il conturbante profumo del passato. Nel frattempo, però, essa corre il rischio di non essere più del tutto se stessa se coloro che custodiscono la sua perennità la scrostano, la ridipingono, la rimodellano o perfino «la riportano al suo stato completo, che potrebbe non essere mai esistito in un dato momento» (Viollet-le-Duc, 1866).

### 3. La rovina e la resurrezione

L'isolato appello di Delacroix per la deliberata sospensione dell'azione conservatrice e restauratrice ci conduce direttamente a un secondo paradosso, derivato da quello di Teseo: quello della rovina. Amare le tracce del passaggio del tempo sulle opere d'arte, quali che esse siano, significa accettare la loro scomparsa e sospendere qualsiasi pretesa di tramandarle nello stato in cui sono state ricevute. Se la poetica europea delle rovine (Mortier, 1974), alla quale *Night Thoughts* di Young hanno dato un primo slancio, pretende che non si intervenga in niente sullo stato dei monumenti e dei siti, ammettendo così la loro disgregazione e rinunciando a qual-

siasi perennità, non è più così nell'epoca in cui la conservazione estende al massimo il suo ascendente. Ora, una rovina tende alla distruzione se non si vigila scrupolosamente che rimanga nel suo stato di rovina, cioè se non la si rinnova periodicamente. Essa gode allora di una perennità che si lega paradossalmente solo ai segni del tempo distruttore, una perennità esattamente *désœuvrée* (fuori opera) che mi sembra tradurre bene un certo rapporto dei contemporanei col passato. Viollet-le-Duc – ideatore di un concetto di restauro di cui rivendica l'assoluta modernità – e Ruskin – difensore degli effetti del tempo – hanno, come tutti sanno, incarnato posizioni opposte, ma entrambi restano presi nel cerchio delle alternative delimitate dal binomio conservazione/restauro (Makarius, 2004).

Di fronte all'utopia dell'opera irrigidita nel movimento della sua perdita si moltiplicano le iniziative che, per rispondere alle distruzioni improvvise, affermano, al contrario, l'obbligo di riprodurre in modo identico le opere perdute, chiedendo con voce unanime di riannodare i fili spezzati della perennità. Queste situazioni tendono a moltiplicarsi oggi, in risposta ai disastri, di cui ormai tutto il mondo viene a conoscenza istantaneamente, provocati dalle guerre o dalle catastrofi naturali. L'incendio del ponte di Lucerna, del teatro "La Fenice" di Venezia, del castello di Lunéville, la distruzione del ponte di Mostar, durante la guerra nei Balcani, della biblioteca di Sarajevo, dei Buddha di Bamiyan, dei mausolei dei santi a Timbuctù, del parco di Versailles a causa di una tempesta... portano tutti, in uno slancio emozionale collettivo, all'auspicio – che ha una dimensione quasi religiosa – di ristabilire nella sua integrità ciò che è stato distrutto (Fabre, 2002; 2013). Questo riscatto, questa resurrezione sono, in effetti, diventati dei miracoli desiderati e delle performance tecniche realizzabili. Ma questa occasione ci permette di verificare il carattere squisitamente storico dell'idea che associa la perennità alla conservazione congiunta di forma e materia. Quando, il 5 febbraio 1994, il Parlamento di Bretagna di Rennes fu in parte distrutto dalle fiamme, la protesta collettiva impose la ricostruzione del palazzo "così com'era", assolutamente identico. Gli architetti scoprirono ben presto che questa identità era impossibile, poiché dall'inizio del XVII secolo l'edificio, di stile italiano, aveva subito sette o otto trasformazioni profonde e non si poteva ricostruire quindi il suo stato originale, né quello intermedio. Inoltre, la sua funzione contemporanea – è sede della corte d'appello di Rennes – ha delle esigenze pratiche che contraddicono l'idea stessa di una riproduzione fedele e invitano, anzi, ad approfittare dell'occasione per rendere la costruzione più comoda. Il risultato è stato un compromesso tra un palazzo nuovo che presenta oggi l'apparenza artificiale dell'antico, e il suo retro, che nasconde un profondo ammodernamento funzionale.

#### 4. Due perennizzazioni

In tutti questi casi, vissuti drammaticamente dall'opinione pubblica nazionale e internazionale, l'ingiunzione della ricostruzione integrale e fedele sembra imporsi con una forza che ci dice fino a che punto la perennità, così intesa, sia divenuta una parola d'ordine dominante. Non siamo forse tentati di pensare che la sua traduzione stabilizzata – la forma e la materia – abbia trionfato dovunque nel mondo grazie alla mediazione delle istituzioni e delle professioni che hanno il compito di diffonderla? In effetti è sconcertante constatare a che punto la creazione dell'Unesco nel 1945 e la messa in opera, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, della sua politica patrimoniale, fondata su organizzazioni centralizzate (l'ICOM per i musei e l'ICOMOS per i monumenti) hanno contribuito alla diffusione mondiale delle dottrine e dei modelli che assicurano il trionfo della concezione occidentale e recente della perennità. Questa unificazione non è stata compiuta senza dibattito, ovviamente, ma esso è stato a lungo dominato da una dottrina monolitica che sembrava essere riuscita a fissare le regole e le “buone pratiche”, per quel che concerne opere d'arte, musei e monumenti. Un'importante controversia è nata alla fine del xx secolo intorno non tanto al valore della perennità – nessuno pensa di abbandonare tutte le opere all'erosione del tempo e all'incuria dell'uomo! – quanto alle modalità della sua realizzazione. Un'altra soluzione al paradosso di Teseo è entrata sulla scena culturale manifestando una grande forza sovversiva, attraverso l'UNESCO, che fu e resta il teatro di questo scontro non violento.

Nel 1999, Koichiro Matsuura, un diplomatico giapponese, fu chiamato a dirigere l'organizzazione internazionale, nel momento in cui il Giappone ne era il più importante sostenitore finanziario. A riguardare oggi gli atti di quella presidenza, capace di lasciare un segno ben riconoscibile, è evidente che, con grande abilità politica, essa ha promosso e, alla fine, imposto una nuova classe di beni culturali detti di “patrimonio immateriale”; beni culturali su cui gli antropologi hanno molto riflettuto, perché comprendono una parte dei loro classici oggetti di ricerca (Bortolotto, 2006; 2011). Il punto essenziale, nella nostra prospettiva, non è tanto questa categoria in sé, ma il fatto che essa fornisce una risposta completamente nuova alla domanda sulla relazione tra tempo e identità. La perennità non dipende esclusivamente dalla conservazione della forma e della materia, ma anche dalla persistenza e dalla trasmissione dei saperi necessari ad assicurare la continuità rinnovata della produzione e della creazione<sup>1</sup>. Queste conoscen-

1. La bibliografia su queste concezioni occidentali e orientali della materialità (e dun-

ze sono incarnate negli uomini e nelle donne – artigiani, artisti, attori sociali – e sono al centro della nuova definizione. Basterebbe, dunque, che esistessero dei carpentieri navali formati secondo la tradizione del loro mestiere perché la questione della conservazione della nave di Teseo perdesse il suo carattere oggettuale. Il loro sapere, a condizione di essere stato accuratamente trasmesso, sarebbe capace di produrre la stessa nave, atta alle stesse funzioni.

A mio avviso, la costruzione concettuale di questa risposta “orientale” al paradosso di Teseo non risale a una tradizione immemorabile che avrebbe improvvisamente preso coscienza di sé. La sua esplicitazione è piuttosto il risultato di un incontro e di un confronto innescati verso la metà del XIX secolo fra l’Europa occidentale e l’Oriente giapponese e cinese. Nel 1866 Viollet-le-Duc fonda esplicitamente la sua teoria del restauro su una distanza critica nei confronti delle pratiche orientali: «In Asia, nel passato come nel presente, quando un tempio o un palazzo subivano l’affronto del tempo, se ne costruiva un altro a fianco. Non per questo il vecchio edificio viene distrutto; lo si abbandona all’azione dei secoli che se ne impadroniscono come di una cosa loro, per consumarlo poco a poco» (Viollet-le-Duc, 1984, p. 121). Per gli avversari – minoritari – del nuovo restauro, quest’Asia «barbara» si trasformerà, nei decenni successivi, in modello, e conquisterà posizioni al punto che oggi un “orientalismo” diffuso è alla base degli interrogativi generali sulle nozioni di arte, di opera e di autore. Mi sembra che la prima e la più completa espressione di questo mutamento sia dovuta al poeta Victor Segalen, che nel 1911 vi dedica una delle sue steli più meditate e più elaborate. Mi si permetta di citare qui di seguito il testo definitivo, straordinario se si considera di quanto anticipi il dibattito contemporaneo.

PER SEMPRE

Questi barbari escludono il legno, l’argilla, la terra ed edificano nella roccia per costruire l’eterno!

Venerano tombe gloriose d’essere ancora; ponti famosi per essere antichi e templi di pietra così dura che non uno strato se ne muove.

Si vantano che il loro cemento indurisce sotto i soli; le lune muoiono lucidando le loro lapidi; niente infrange la durata di cui questi ignoranti, questi barbari favoleggiano!

Voi! Figli di Han, nella vostra saggezza che dura da diecimila anni, e dieci mila volte dieci migliaia d’anni, guardatevi da questo inganno.

que della perennità) comincia a essere considerevole, anche se manca ancora un’analisi storica precisa dei momenti di questo confronto. Io utilizzo, tra gli altri: Simon Leys, 1991; Bourdier, 1993; Ogino, 1993; Fiévé, 1999; Zhang, 2003; Fresnais, 2003; Wang, 2013; Bortolotto, 2013; quest’ultimo testo contiene una ricca bibliografia.

Nulla di immobile sfugge agli affamati denti dei secoli. La durata non è affatto la sorte di ciò che è solido. L'immutabile non abita i vostri muri, ma in voi, uomini lenti, uomini costanti.

Se il tempo non può aggredire l'opera, è l'operaio che esso azzanna. Saziamolo: questi tronchi ricchi di linfa, questi colori vivi, questi ori che la pioggia lava e il sole scolora.

Sia la sabbia il vostro fondamento. Copiosamente bagnate la vostra argilla. Accatastate la legna per il sacrificio: presto la sabbia cederà, si gonfierà l'argilla, il duplice tetto pungerà con le sue schegge il suolo:

L'intera offerta è accolta!

Allora, se dovete sopportare la pietra insolente e il bronzo orgoglioso, che la pietra e il bronzo accettino i contorni del legno perituro e simulino il suo caduco sforzo.

Nessuna rivolta: onoriamo i secoli nella loro reiterata caduta e il tempo nella sua voracità.

Questa poesia opera un ribaltamento della gerarchia riconosciuta. L'Occidente, che in altri testi Segalen associa già all'Egitto faraonico, è il vero «barbaro» che oppone le sue pietre, i suoi assemblaggi a secco e il suo cemento solido alla voracità del tempo, mentre l'Oriente sacrifica a quest'ultimo le sue creazioni, fragili e mortali quanto gli esseri viventi. Questo quadro, con altre poesie della stessa raccolta e altri testi in prosa scritti sin dall'arrivo in Cina nel 1909, apparentemente contrapposti all'anatema di Viollet-le-Duc (Segalen, 1987, pp. 66-71), suggerisce non soltanto che la vana resistenza al tempo rivela la *hybris* – la dismisura occidentale – ma anche che l'antichità leggibile nella patina che si deposita sulle opere e che nutre il sentimento di un'estraneità del passato non potrebbe essere una qualità apprezzata in un mondo di *uomini lenti e costanti* che accettano di rifare incessantemente al tempo l'offerta peritura delle loro opere. Questo pensiero ha trovato la sua parabola – nuova soluzione del paradosso di Teseo – nella storia giapponese del Gran Santuario di Ise. Elevato al rango di luogo emblematico della fede scintoista e nazionale, secondo alcune formule modificate nella storia (Bouvier, 1993), il tempio principale, costruito in legno di cipresso del Giappone, sin dalla fine del VII secolo viene distrutto con un ciclo di ventuno anni e ricostruito su uno spazio adiacente al sito precedente. Architetti e artigiani hanno conservato la forma dell'edificio basandosi su documenti scrupolosamente trasmessi: qui le due fonti della perennità sono il gesto e la scrittura.

Anche se il caso del tempio di Ise, legato al culto imperiale, è eccezionale, le circostanze storiche che hanno portato alla legislazione sui beni culturali in Giappone e poi in Cina hanno fatto sì che lo si adottasse almeno come esempio da opporre ai modelli della conservazione

e del restauro all'occidentale, che si sono comunque diffusi negli Stati dell'estremo oriente. La nozione di «tesoro vivente», adottata dopo le grandi distruzioni atomiche nel 1950, è la traduzione concettuale e giuridica della preminenza del saper fare sul prodotto. La convenzione sul patrimonio culturale immateriale del 2003 ha ratificato, grazie all'alleanza politica dell'Oriente e dell'Africa – estremamente povera di monumenti duraturi figuranti sulla lista del patrimonio mondiale del 1972 – l'ingresso sull'arena internazionale di una concezione diversa della perennità. Essa è ormai sostenuta dalle comunità che si riconoscono in queste pratiche e valutata, idealmente, non più da agenzie centralizzate come l'ICOMOS, ma da una moltitudine di associazioni attive sul territorio nei Paesi firmatari.

Non bisogna tuttavia immaginare che la formula occidentale della perennità stia deponendo le armi davanti all'ondata orientalista. Innanzitutto, quest'ultima è valida per le arti della performance che implicano la realizzazione, ogni volta particolare, di un'opera che esiste soltanto virtualmente prima di essere realizzata. Non stupisce che i primi «tesori viventi» giapponesi siano dei maestri del teatro tradizionale, come il *kabuki*, e che i grandi campi di applicazione della convenzione del Patrimonio Culturale Immateriale corrispondano a produzioni legate al tempo della loro realizzazione (danze, musiche, canti, rituali, feste, tradizioni orali narrative...) il cui risultato è ogni volta diverso. Ovviamente, la convenzione prevede anche la distinzione delle pratiche che oltrepassano il tempo della loro azione, come le tecniche artigianali, i cui oggetti creati restano. In questi casi, così si dice, il sapere dell'artigiano primeggia sull'opera finita.

Eppure, questa valorizzazione dei processi, socializzati e incorporati, rientra a sua volta, irresistibilmente, nella logica della conservazione materiale, poiché oggi tutte le arti della performance aspirano a essere fissati attraverso la registrazione visiva e sonora che bilancia il loro carattere istantaneo e finisce per costituire archivi e collezioni che perennizzano la singolarità della rappresentazione (nel senso teatrale del termine) e pongono a loro volta problemi sensibili di perennizzazione del loro fragile supporto. Mentre, d'altro canto, i «tesori viventi», questi maestri incaricati di trasmettere ciò che sanno fare, finiscono per occupare inevitabilmente la posizione di artisti le cui performance e le cui produzioni sono ambite, qualificate, monetizzate ad alto prezzo e a volte conservate in musei che li identificano come forma e materia. Ciò permette, per esempio, ad alcune fabbricazioni anonime, relativamente effimere e generalmente femminili – poiché derivanti da artigianati della terra modellata e decorata e del filo tessuto e ricamato – di aspirare all'immortalità delle opere d'arte.

## 5. Il presente al futuro

Così, il dualismo contemporaneo del materiale e dell'immateriale, di cui è facile e banale denunciare il carattere fittizio, ricopre in realtà un dibattito più decisivo sull'identità delle opere di cultura nel tempo. A modo suo, accetta la sfida della perennità. Ma non è questo l'unico movimento che oggi insidia l'applicazione di questo valore; ce n'è un altro che supera il paradosso di Teseo in maniera inattesa. In effetti, quest'ultimo formula un problema legato alla conservazione e alla trasmissione del passato: l'eroe viene onorato perché ha liberato la *polis* da un mostro che reclamava il suo tributo di vittime ateniesi, la sua nave è conservata e riparata in nome di questa memoria in una logica di riconoscimento della storia (o del mito) come lezione di vita (Hartog, 2007). La perennizzazione di ciò che viene dal passato è stata a lungo un modo per riconoscere la grandezza delle sue opere e la forza dei suoi esempi. In questo la perennità faceva corpo con la nozione di monumento intenzionale, commemorativo. Una svolta capitale sta oggi invertendo la direzione della freccia del tempo. Non si tratta più soltanto di perennizzare ciò che fu, ponendosi nella posizione di servi della tradizione e dei suoi capolavori, ma di fare della trasmissione *in quanto tale* un'ingiunzione, un imperativo, un dovere. Questo tema è soggiacente nel dispositivo del patrimonio immateriale, ossessionato dalla minaccia della perdita, ma occupa una posizione ben più esplicita in diverse configurazioni attuali in cui l'opera, quale essa sia, emerge e si definisce principalmente per il fatto di essere rivolta al futuro. La perennizzazione è scritta nel suo atto di nascita, non avviene *a posteriori*, fa corpo con il suo stesso progetto. Quest'ultimo, dunque, mira a perennizzare il presente e a rivolgerlo agli uomini – o, a volte, agli esseri sconosciuti – del futuro. Questo presente da eternizzare si svolge fra due polarità, complementari e contraddittorie: quella dell'avvenimento e quella dell'oggetto. Esse si sovrappongono a un'altra tensione fra l'eccezionale e il banale. Due casi esemplari basteranno per illustrare questo tipo di perennizzazione e fare emergere le contraddizioni che la animano.

Il 3 marzo 1946 viene pubblicato nel "Journal Officiel" il *Progetto di legge relativo alla conservazione delle rovine e alla ricostruzione di Oradour-sur-Glane*. Il villaggio è stato incendiato il 10 giugno 1944 dalla divisione *Das Reich* che ha massacrato i suoi abitanti. Il 4 marzo 1945 il generale De Gaulle, in visita, gli aveva conferito uno statuto particolare: «Oradour-sur-Glane è il simbolo delle disgrazie della Patria. Bisogna conservarne il ricordo perché una disgrazia simile non possa ripetersi». Una conservazione che ha valore di scongiuro, dunque. «Per l'eternità», precisa il testo di legge. Non si pensava agli effetti del tempo. Oltre alla scomparsa progressiva dei testimoni, che priva le macerie del richiamo degli avven-

nimenti che ne giustificano la conservazione, una metamorfosi trasforma progressivamente il villaggio martire in un sito le cui rovine sono verdi e fiorite, immagine di una comunità di altri tempi che tutt'attorno non esiste più. Un turismo da ecomuseo si sostituisce pian piano al pellegrinaggio del ricordo, al punto che alcuni provano il bisogno di mettere dei cartelli in questo spazio – «Bottega del fabbro», «Casa della sarta»... – per confortare un'estetica della nostalgia ispirata da questo luogo immobilizzato in un silenzio propizio al sogno (Farmer, 2004). Dieci anni dopo, questa metamorfosi insidiosa porta alla chiusura del villaggio e alla creazione di un «centro di interpretazione» la cui traversata obbligatoria reimmerge il visitatore nell'orrore dell'evento e lo invita a riflettere sulle cause di una guerra che non deve più tornare. La perennizzazione memoriale non aveva, dunque, tenuto conto della doppia trasformazione di un luogo fragile e di un pubblico nato e cresciuto in altre epoche. Ma il richiamo oggettivo della storia, nei suoi dettagli e nel suo contesto, è sufficiente? Certamente no, visto che ormai si profila il bisogno di «ricaricare» questo spazio con riferimenti ad altri massacri di civili a noi più vicini, il che significa fare di Oradour, all'opposto delle intenzioni alla base della sua prima conservazione, un esempio della presenza perpetuata del male.

Senza dubbio meno drammatico, ma altrettanto problematico, mi sembra il gesto che spinse nel 1957, per ragioni mai esplicitate, a procedere a una strana sepoltura sotto una lastra che è sempre nella hall della *Comédie Française* a Parigi e che porta queste parole:

SOTTO QUESTA PIETRA  
 MARTEDÌ X DICEMBRE MCMLVII  
 IN PRESENZA DI ANDRE DE TROQUER  
 PRESIDENTE DEL PARLAMENTO  
 È STATO DEPOSTO PER IL FUTURO  
 L'INSIEME DELLE REGISTRAZIONI GRAMMOFONICHE  
 ISCRITTE NEL PALMARES DEL 1957  
 DELL'ACCADEMIA DEL DISCO FRANCESE  
 IN VETTA AL QUALE FU INCORONATA QUALE  
 «ESEMPIO DELLE VIRTÙ ARTISTICHE DEL XX SECOLO»  
 L'INTERPRETAZIONE ORIGINALE DEL PORT-ROYAL  
 DI HENRY DE MONTHERLANT  
 DAI  
 COMMEDIANTI FRANCESI

Riconosciamo qui il gesto che un secolo prima, nel 1907, aveva portato a seppellire in una cripta sotto l'Opera le grandi voci dell'epoca registrate su ventiquattro dischi. La Fiera mondiale di New York del 1939 ha chiamato questo tipo di operazione «capsula del tempo». Consiste nel riunire in un

contenitore ermetico, molto resistente e generalmente sepolto, gli elementi che si vuole lasciare in eredità al futuro (Jarvis, 2003). Questi progetti, moltiplicati negli Stati Uniti dagli anni Quaranta, aventi proporzioni a volte gigantesche, consistono nel porsi mentalmente nel “futuro anteriore” e nel riunire tutto ciò che potrebbe sembrare emblematico di una persona, di una famiglia, di una località, di una nazione, o semplicemente della “nostra epoca” così come si definiscono nelle loro produzioni. L'avvenire immaginato dalle capsule del tempo è variabile: la loro apertura può essere legata alla morte del loro autore, il che rinvia a una banale trasmissione generazionale, ma è generalmente programmata per durate molto più lunghe o addirittura indeterminate quando la capsula è accompagnata da un dispositivo che fa scomparire le proprie tracce e anche la semplice menzione, in modo da ritardare il più possibile la sua scoperta, lasciandola al puro caso. In questo caso la perennità non è più riservata alle opere eccezionali, ma al contrario si estende, in maniera deliberata, a un insieme di oggetti, d'immagini e di scritti emananti dal presente. Tuttavia, il semplice fatto di elaborare un programma di perennizzazione per queste cose banali provoca una sorta di mutazione. Estrapolandole dall'uso, e trattandole come testimoni rivolti all'ignoto, le si rende infinitamente preziose, come dimostrano gli scavi e gli inventari che oggi rianimano, con cura archeologica, delle capsule del tempo che hanno appena un mezzo secolo. In questi dispositivi, che diventano molto popolari, stando al proliferare su internet delle istruzioni per confezionarle e delle vendite dei contenitori destinati a quest'uso, la manipolazione del tempo destinata a generare un eterno presente prende la forza di una sublimazione memoriale e estetica della vita. La perennizzazione crea i valori, non si accontenta più di ratificarli e di proclamarli perpetuandoli. Ovviamente le capsule del tempo potrebbero, se la loro realizzazione si generalizzasse, essere percepite come le rivali private delle istituzioni che hanno il compito delle perennizzazione culturale. Così vediamo le grandi istituzioni e i loro rappresentanti (*Library of Congress, British Museum...*) interessarsi da vicino a questo movimento, con lo scopo di consigliare e guidare i protagonisti. Ciò facendo, esse esprimono una domanda che oggi ossessiona tutte le istanze conservatrici: in che modo le biblioteche, gli archivi e i musei potrebbero afferrare il presente?

## 6. Conclusione: la perennità in preda all'arte

Il valore di perennità ci è parso sempre attivo, ma tanto più mutevole nei suoi dispositivi in quanto gli è sotteso, ben al di là della salvaguardia dell'opera d'arte e del patrimonio, il rapporto delle nostre società con il tempo. Rapporto esplicitato in discorsi, riti, istituzioni, che non appare semplicemente

come un'ingiunzione dottrinale le cui modalità sarebbero sempre oggetto di dibattito. Di fatto, come mostrano diverse soluzioni pratiche al paradosso di Teseo, la perennità tende a diventare una questione e un argomento di cui l'arte si appropria, e che esprime sia in forma di meditazione discorsiva, sia in maniera più autonoma, come fonte per una concettualizzazione sensibile. Così l'immaginario della traversata del tempo, incarnato in un sito o in un oggetto che da questa qualità trae una potenza sovrumana, è uno dei temi preferiti del romanzo archeologico (Voisenat, 2008); ma quest'ultimo si nutre dell'odissea storica di alcuni oggetti reali, eroi di narrazioni altrettanto fantastiche dovute a dotti conservatori (Hoving, 1981). Dal loro canto, gli artisti contemporanei si appropriano della perennizzazione in quanto essa getta un ponte fra la vita dell'arte e la vita sociale. Esplorano tutte le forme di soluzione del paradosso dell'identità nel tempo, rappresentandole spesso in maniera iperbolica. Le rovine di Anne e Patrick Poirier (Makarius, 2004) o le capsule del tempo di Andy Warhol sono singolari interventi sulla perennità. Più radicate mi sembrano le esperienze di Jochen Gerz, ed è dunque su una di esse che si concluderà questo percorso.

La circostanza è locale e eccezionale. Il piccolo villaggio di Biron, in Dordogna, non aveva un monumento ai caduti. Negli anni Ottanta il consiglio municipale considerò che la cosa fosse di competenza del Ministero della Cultura, poiché si trattava di un "monumento". Si rivolsero quindi alla Direzione regionale degli affari culturali di Bordeaux, dove un consigliere per le arti plastiche ebbe l'idea di sottoporre la questione a Jochen Gerz che, da diversi anni, creava dei monumenti paradossali. L'artista accettò, a condizione di poter realizzare un'opera a modo suo. Cominciò a interrogare sulla guerra la gente di Biron, li registrò e estrasse dalle loro testimonianze delle frasi che, unanimemente, condannavano questa barbarie e invocavano un mondo di pace (Gerz, 1997). Queste frasi furono incise su piccole lastre di plastica a buon mercato fissate non soltanto sulla stele innalzata – unica, ironica concessione alla forma monumentale – ma anche al suolo tutt'intorno. È stato stabilito che il tesoro delle frasi registrate deve servire in futuro per rinnovare le iscrizioni. Gerz ha dunque proposto di costruire un monumento paradossale. Egli denuncia il suo oggetto – né eroismo né lamentazioni, ma un rifiuto della guerra in sé – esprime il punto di vista di contemporanei anonimi, è sottomesso al cambiamento e, a questo titolo, definisce la perennizzazione come un rinnovamento continuo. Tuttavia, resta un dettaglio. Come nella quasi totalità dei casi in cui la perennità si emancipa dall'immobilità della forma e della materia, la scrittura accorre in soccorso della durata: Gerz ha raccolto e pubblicato in un libro le frasi lapidarie degli attuali abitanti di Biron...

*Traduzione dal francese di Anna Iuso e Francesco Della Costa*

## Riferimenti bibliografici

- BALZAC H. (2003), *Il cugino Pons*, B.U.R., Milano (ed. orig., *Le cousin Pons*, Gallimard, Paris 1847).
- BATTESTI, JACQUES (éd.) (2012), *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Bayonne, Musée basque.
- BELTING H. (1997), *Image et culte: une histoire des images avant l'époque de l'art*, Editions du Cerf, Paris (ed. orig., *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, C.H. Beck, München 1990).
- BORTOLOTTO C. (a cura di) (2008), *Il patrimonio immateriale secondo l'Unesco: analisi e prospettive*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma.
- (2011), *Le Patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Ministère de la Culture et de la Communication/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
  - (2013), *L'Unesco comme espace de traduction. La fabrique globale du patrimoine immatériel*, in "Gradhiva", 18 [in corso di stampa].
- BOUVIER M. (1993), *Le mythe et l'industrie ou la protection du patrimoine culturel au Japon*, in "Genèses", 11, pp. 82-110.
- DELACROIX E. (2002), *Diario (1804-1863)*, Einaudi, Torino (2 voll.).
- DURRANS B. (2012), *Time capsules as extreme collecting*, in Were, Graeme & J.C.H. King, *Extreme Collecting: Challenging practices for 21st Century Museums*, Berghahn Books, New York, pp. 181-202.
- FABRE D. (2000), *Ancienneté, altérité, autochtonie*, in Fabre (éd.), *Domestiquer l'histoire. Ethnologie des monuments historiques*, Ministère de la Culture et de la Communication/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, pp. 195-208.
- 2002 *Catastrofe, scoperta, intervento o il monumento come evento*, in A. Ricci (a cura di), *Archeologia e urbanistica. XII Ciclo di Lezioni sulla Ricerca applicata in Archeologia (Certosa di Pontignano 2001)*, All'Insegna del Giglio, Firenze, pp. 19-27, [http://www.bibar.unisi.it/sites/www.bibar.unisi.it/files/testi/testiqds/q53-54/urban\\_02.pdf](http://www.bibar.unisi.it/sites/www.bibar.unisi.it/files/testi/testiqds/q53-54/urban_02.pdf).
  - (éd.) (2013), *Émotions patrimoniales*, Ministère de la Culture et de la Communication/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
- FARMER S. (2004), *10 juin 1944, Oradour, arrêt sur mémoire*, Perrin, Paris.
- FERRET S. (1996), *Le paradoxe de Thésée. Le problème de l'identité à travers le temps*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- FIÉVÉ N. (1999), *Architecture et patrimoine au Japon: les mots du monument historique*, in R. Debray (éd.), *L'abus monumental*, Fayard, Paris, pp. 323-45.
- FRESNAIS J. (2001), *La protection du patrimoine en République Populaire de Chine (1949-1999)*, Editions du CTHS, Paris.
- GERZ J. (1996), *Le monument vivant de Biron, La question secrète*, Actes Sud, Arles.
- HARTOG F. (2007), *Regimi di storicità*, Sellerio, Palermo (ed. orig., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Le Seuil, Paris 2003).

- HEINICH N. (1993a), *Les objets-personnes: fétiches, reliques et œuvres d'art*, in "Sociologie de l'art", 6, pp. 25-56.
- (1993b), *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'Age classique*, Editions de Minuit, Paris.
- HOVING T. (1981), *La Croix de maître Hugo*, Calmann-Lévy, Paris.
- JARVIS W. (2003), *Time Capsules, a Cultural History*, McFarland éditeur, Jefferson.
- KRAUS H. (1979), *God was the Mortar. The Economics of Cathedral Building*, Routledge & Kegan Paul, London.
- LENCLUD G. (2009), *Les cultures humaines et le bateau de Thésée. Le problème de l'identité des cultures à travers le temps*, in D. Laborde (éd.), *Désirs d'histoire. Politique, mémoire, identité*, L'Harmattan, Paris, pp. 221-48.
- LEYS S. (1991), *L'attitude des Chinois à l'égard du passé*, in *L'humeur, l'honneur, l'horreur. Essais sur la culture et la politique chinoises*, Robert Laffont, Paris, pp. 11-48.
- MAC CARTHY M. (1990), *Vivere con le cose belle*, il Mulino, Bologna (ed. orig., *Occasional Prose*, Harcourt, San Diego - New York - London 1984, 1<sup>st</sup> ed., 1974).
- MAKARIUS M. (2004), *Ruines*, Flammarion, Paris.
- MALLARMÉ S. (1991), *Poesie*, Mondadori, Milano (trad. di Patrizia Valduga, introduzione di Jacques Derrida).
- MONDZAIN M.-J. (1996), *Image, icône, économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Le Seuil, Paris.
- OGINO M. (1995), *La logique d'actualisation. Le patrimoine et le Japon*, in "Ethnologie française", n. s., 25, 1, pp. 57-64.
- PLUTARCO (1978), *Vite parallele*, Einaudi, Torino (2 voll.).
- POMMIER É. (2007), *Comment l'art devint l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, Paris.
- POULOT D. (2001), *Patrimoine et musées: l'institution de la culture*, Hachette, Paris.
- RIEGL A. (1903), *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*, Im Verlage Von W. Braumüller, Wien und Leipzig.
- SEGALEN V. (1987), *Stele*, trad. di L. Sollazzo, Guanda, Parma (ed. orig., 1982, *Stèles*, éd. critique H. Bouillier, Mercure de France, Paris).
- (1987), *Briques et tuiles*, éd. H. Bouillier, Fontfroide, Fata Morgana.
- SHINER L. (2001), *The Invention of Art. A Cultural History*, The University of Chicago Press, Chicago.
- SOLOOUCHINE V. (1990), *Les planches noires. Notes d'un collectionneur débutant*, Éditions du Progrès, Moscou.
- TARCOVSKY A. (2001), *Andreï Roublev*, in *Œuvres cinématographiques complètes I*, Exils éditeurs, Paris, pp. 153-381 (ed. orig., 1969).
- VIOLLET-LE-DUC E. (1866), *Restauration*, in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècles*, tome VIII, Bance et Morel, Paris, pp. 121-43.
- (1984), *L'éclectisme raisonné*, choix de textes et préface de Bruno Foucart, Denoël, Paris.
- VOISENAT C. (éd.) (2008), *Imaginaires archéologiques*, Ministère de la Culture et de la Communication/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.

- WALDEN S. (1985), *The Ravished Image. Or How to Ruin Masterpieces by Restoration*, Weidenfeld & Nicolson, London.
- WANG L. (2013), *La convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Son application en droit français et chinois*, L'Harmattan, Paris.
- ZANKER P. (2009), *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Einaudi, Torino (ed. orig., *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, C. H. Beck Verlag, München 1995).
- ZHANG L. (2003), *La naissance du concept de patrimoine en Chine*, Paris, Editions Recherches.

# Da Gramsci all'UNESCO. Antropologia, cultura popolare e beni intangibili

di Fabio Dei

## I. Patrimonio intangibile

Patrimonio immateriale o intangibile (*Intangible Cultural Heritage*, ICH) è una categoria entrata solo di recente nel discorso delle politiche culturali, nonché delle discipline scientifiche che si occupano di cultura nel senso etnografico o antropologico del termine. La sua diffusione è legata alla centralità che le ha assegnato l'UNESCO, nelle sue strategie di valorizzazione e salvaguardia dei beni culturali basate sul riconoscimento di repertori globali di «capolavori dell'umanità». Dopo aver creato con successo liste dei beni artistici e monumentali, ambientali, archivistici e documentari, a partire dagli anni Novanta l'UNESCO si è dedicato anche ai beni etnografici – quelli, cioè, che non consistono in opere materiali e durevoli ma in saperi, performance, forme espressive tramandate dalla tradizione orale e legate esclusivamente alla memoria, alle pratiche, al linguaggio di «portatori» viventi. Lo scopo di questa estensione a un'accezione antropologica della cultura è prima di tutto consentire la partecipazione alle «liste dei capolavori» anche ai paesi (come molti di quelli ex-coloniali) privi di reperti monumentali e storico-artistici; ma anche di includere, per lo stesso Vecchio Mondo, tutto l'ambito del «tradizionale» e del «popolare» indagato e valorizzato ormai da due secoli di studi folklorici.

I primi documenti UNESCO in proposito utilizzano ancora questi ultimi concetti: è il caso della “Raccomandazione per la salvaguardia della cultura tradizionale e del folklore”, del 1989, cui fanno seguito un programma sui “Tesori umani viventi” (1993) e uno sui “Capolavori del patrimonio orale e intangibile dell'umanità” (1999). Il concetto di «intangibile» finisce per inglobare tutti gli altri nel documento fondamentale adottato nel 2003, la “Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale intangibile”, che istituisce una «lista rappresentativa» analoga a quella del patrimonio materiale. La Convenzione viene adottata da molti dei paesi membri dell'UNESCO (inclusa l'Italia, che la ratifica nel 2007), finendo per guidare le politiche culturali sia dell'amministrazione centrale sia dei governi regionali e locali.

Il documento del 2003 stabilisce una definizione “costituzionale” dei beni intangibili, che da allora in poi si troverà costantemente ripresa a tutti i livelli di elaborazione delle politiche culturali:

Si intendono per «patrimonio culturale intangibile» pratiche, rappresentazioni, espressioni, conoscenze e saperi – così come gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati ad essi – che le comunità, i gruppi e, in alcuni casi, gli individui riconoscono come facenti parte del loro patrimonio culturale. Tale patrimonio culturale intangibile, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi interessati in conformità al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia, e fornisce loro un senso di identità e continuità, promuovendo così il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana (UNESCO, 2003).

Si deve notare la forte connotazione antropologica di questo documento, che: a) si apre a molteplici processi e prodotti culturali («pratiche, rappresentazioni, saperi, strumenti, oggetti...»), con un elenco tendenzialmente aperto che ricorda le classiche definizioni di cultura; b) insiste sui gruppi e sulle comunità come soggetti «portatori» di tali beni, che sono dunque collocati in una dimensione sociale; c) precisa che il patrimonio è da intendersi come radicato nell’ecologia dei gruppi sociali, cioè nelle modalità pratiche di interazione con l’ambiente da un lato, con la memoria e il passato storico dall’altro; d) specifica le modalità di trasmissione, che rimandano all’oralità e al rapporto diretto fra generazioni; e) infine, propone un richiamo forte al concetto centrale della tradizione antropologica, vale a dire la conoscenza e il rispetto della diversità culturale. Anche la successiva specificazione dei campi tematici di cui il patrimonio intangibile è composto ricorda (sia pur con alcune lacune) l’indice di un manuale di antropologia:

a) tradizioni e espressioni orali, incluso il linguaggio, intesi come veicolo del patrimonio culturale intangibile; b) arti dello spettacolo; c) pratiche sociali, riti e feste; d) conoscenza e pratiche concernenti la natura e l’universo; e) artigianato tradizionale (ibid.).

La lista del patrimonio immateriale non è solo una estensione di quella dei monumenti o dei siti, in grado di garantire una più equilibrata distribuzione dei riconoscimenti su scala mondiale. Rispetto alla lista «materiale» vi sono importanti differenze. In primo luogo si tratta di una lista «rappresentativa», che non pretende cioè di selezionare delle assolute «eccellenze» ma di segnalare più ampi complessi culturali. Inoltre, al centro dell’attenzione patrimonializzante stanno non tanto degli “oggetti” quanto dei “processi culturali”, intesi come repertori di com-

petenze creative in costante sviluppo e mutamento. Ciò pone in discussione anche il requisito dell'autenticità, centrale per l'identificazione del patrimonio storico-artistico e che diviene qui meno pressante (la vitalità di una tradizione richiede un certo grado di variabilità storica). Ancora, e di conseguenza, la salvaguardia viene intesa non come conservazione o documentazione ma come modo per favorire il passaggio dei saperi fra generazioni (non necessariamente all'interno di uno stesso territorio, giacché si ammette la possibilità di una diffusione diasporica di certe forme patrimoniali). Ciò implica, infine, che gli interlocutori principali delle politiche UNESCO non sono gli esperti o gli studiosi, ma principalmente i «portatori» di quel sapere o tradizione, cioè i soggetti o le comunità che ne sono protagonisti.

## 2. Il patrimonio e il concetto antropologico di cultura

Gli antropologi dovrebbero essere molto contenti. A 130 anni dalla celebre definizione di E.B. Tylor, l'accezione etnografica di cultura sembra assunta dalle massime istituzioni internazionali - nel quadro di un processo di ridefinizione in senso antieurocentrico del concetto di patrimonio e di una particolare sensibilità per la valorizzazione delle differenze culturali. In effetti, la diffusione della cornice patrimoniale dell'Unesco ha molto influenzato l'antropologia contemporanea, in particolare nella sua declinazione folklorica o, come si dice in Italia, demologica. A tal punto che l'antropologia del patrimonio si è affermata come nuova specializzazione disciplinare, o meglio ancora – come vedremo tra un attimo – come definizione di un campo che era in precedenza identificato in termini di «cultura popolare».

D'altra parte, il rapporto tra l'approccio patrimonialista e l'antropologia è stato fin dall'inizio teso e difficile. In una lucida discussione sulle origini e la costruzione della Convenzione UNESCO del 2003, Chiara Bortolotto (2008, p. 20) sostiene che «le reazioni degli studiosi più direttamente chiamati in causa dall'introduzione di questa nuova categoria patrimoniale, gli antropologi, sono state quasi unanimemente di perplessità se non di vera e propria ostilità». L'affermazione è forse eccessiva: ma senza dubbio vi sono stati motivi di frizione più che occasionali. L'elaborazione della nozione di *Intangible Heritage*, tra gli anni Ottanta e Novanta, poggia sull'uso di categorie antropologiche classiche come cultura, identità, comunità, tradizione. Ma l'antropologia internazionale, in quegli stessi anni, si caratterizza proprio per un ripensamento critico radicale di queste stesse nozioni: per la loro decostruzione, se vogliamo, nel senso che identità culturale, tradizione etc. appaiono il frutto di processi di plasmazione retorica e politica. Se c'è un nucleo irrinunciabile, in

questa fase del dibattito antropologico, questo non consiste nell'impiego del concetto di cultura e dei suoi derivati, ma al contrario nella critica al culturalismo ingenuo ed "essenzialista".

Ingenuo ma non innocente. Del culturalismo si analizza infatti in quegli anni la componente di "violenza epistemologica" – i rapporti che ha intrattenuto con il dominio coloniale, ad esempio, e il ruolo che gioca nelle forme contemporanee di xenofobia e neorazzismo, nonché nei cosiddetti conflitti etnici. Anche la nozione di patrimonio è investita da questa critica. Lontano dal rappresentare una "proprietà" ovvia o naturale di altrettanto naturali comunità, il patrimonio appare il risultato di consapevoli strategie di ordine politico-istituzionale. In particolare, un influente filone di studi (rappresentato dai lavori di Richard Handler sul Canada e di Michael Herzfeld sulla Grecia) collega i processi di patrimonializzazione con le politiche nazionaliste e con le relative concezioni di identità/alterità, appartenenza/esclusione. Sono gli Stati-nazione a gestire, inventariare, autenticare il patrimonio – per certi versi a "inventarlo" nel contesto delle strategie di «immaginazione di comunità». Anche oggi, pur in cornici disegnate da organismi sovranazionali, restano gli Stati gli insindacabili soggetti delle politiche patrimoniali. Ciò vale per il patrimonio intangibile non meno che per quello materiale. Basti ricordare la coincidenza fra la moderna scoperta del folklore, alla fine del Settecento, e lo sviluppo del nazionalismo romantico (Burke, 1980, pp. 125s.); o la sistematica facilità con cui i totalitarismi del Novecento hanno usato il folklore come strumento di formazione del consenso di massa.

Questi argomenti non sono certo condivisi o intesi da tutti nello stesso modo. Personalmente, ad esempio, trovo che la critica al culturalismo rischi talvolta di trasformarsi nella riedizione di vecchie forme di determinismo economico-politico, decisamente pre-antropologiche (Dei, 2002). Inoltre il ruolo del nazionalismo non è certo dappertutto lo stesso, e il significato delle pratiche di patrimonializzazione non può esser ridotto solo ad esso. È il caso proprio dell'Italia, dove i "paesi" e le identità locali hanno rappresentato e rappresentano una cornice patrimoniale più importante di quella dello Stato (si veda Clemente, 1997 e, per una declinazione dell'approccio "critico" attenta alle peculiarità italiane Palumbo, 2003). Malgrado queste riserve, lo scetticismo verso concezioni essenzialiste della cultura è largamente passato nella attuale sensibilità antropologica. Il che porta a storcere il naso con una certa frequenza di fronte ai modi in cui l'UNESCO tratta le questioni della cultura, dell'identità, della tradizione; anzi, per meglio dire, di fronte alle pratiche locali suscitate dalla corsa alle candidature UNESCO, che spingono a indulgere in passioni localiste e atteggiamenti nostalgici, a promuovere il pittoresco, a far surrettiziamente "rivivere" tradizioni inventate o, al contrario, a ingessare e musealizzare pratiche viventi.

### 3. L'antropologia del patrimonio tra critica e partecipazione

Naturalmente, queste stesse dinamiche di trasformazione sono oggetti molto interessanti di osservazione e descrizione etnografica. Così gli antropologi del patrimonio possono intraprendere due strade diverse. Da un lato, possono farsi etnografi della patrimonializzazione, assumendo le categorie patrimoniali (cultura, comunità etc.) come oggetto di studio e non come propria risorsa. Dall'altro, possono invece partecipare e interagire con le pratiche e i discorsi patrimoniali (e con le istituzioni che li sostengono), cercando di raffinarle e di portarle verso una maggiore consapevolezza riflessiva. Berardino Palumbo (2009, p. XXXIX) ha chiamato queste posture antropologiche, rispettivamente, «critica» e «partecipativa» – aggiungendone una terza, quella «interna», che semplicemente accetta le categorie patrimoniali di senso comune e il ruolo di *expertise* concesso all'antropologia dal discorso istituzionale, senza porsi i problemi epistemologici sopra accennati.

Ciò che cambia, in questi atteggiamenti, non è tanto il grado di adesione o ostilità alle pratiche UNESCO, quanto il rapporto tra il discorso antropologico e quello patrimoniale delle istituzioni o del senso comune. Nella postura «interna» questi due discorsi stanno sullo stesso piano. Si assume come ovvia l'esistenza di certi beni culturali (ad esempio una festa, un genere di canto popolare, una tecnica artigianale), esattamente come per la storia dell'arte si assume l'esistenza di un repertorio di opere della pittura rinascimentale, o dell'architettura gotica. Il sapere disciplinare esperto è integrato nel discorso pubblico di validazione e valorizzazione di questi beni: sostiene le politiche istituzionali e i relativi impianti normativi (ad esempio, le pratiche di censimento, schedatura, salvaguardia, musealizzazione), e ne è a sua volta legittimato. La postura «critica» invece si pone in modo metadiscorsivo verso i processi di patrimonializzazione: ne fa oggetto di analisi etnografica, senza confondersi con le loro categorie. L'etnografia, che secondo Palumbo è il suo metodo caratterizzante, appare qui come strumento di netta separazione dall'oggetto.

Più complessa è la situazione della postura «partecipativa», in cui si padroneggia l'impianto critico e riflessivo ma al tempo stesso si sceglie di operare nel campo patrimoniale (ad esempio, collaborando alle pratiche di riconoscimento di un «bene» o di candidatura alla lista UNESCO). Sempre secondo Palumbo, qui il tratto decisivo è la capacità di oggettivare se stessi, *à la* Bourdieu, dunque di esser «consapevoli del carattere “politico” della propria partecipazione» (ibid.), del proprio stesso coinvolgimento nei processi studiati. D'accordo: vorrei però anche aggiungere che rispetto

all'approccio «critico» ciò che cambia è il rifiuto di una prospettiva radicalmente metadiscorsiva. Qui i due discorsi, quello patrimoniale e quello antropologico, si intrecciano e si modificano a vicenda. L'etnografia in questo caso può rappresentare uno strumento non di separazione ma di «fusione di orizzonti». E il circolo ermeneutico descrive forse più correttamente questa posizione conoscitiva che non l'oggettivazione del soggetto oggettivante.

In questo modo si possono superare certe rigidità dell'approccio «critico», che presenta a sua volta due tipi di rischio. Da un lato, un arroccamento nel campo accademico e la difficoltà a mettersi in gioco nella sfera pubblica. Dall'altro, una tendenza a liquidare il discorso patrimoniale o culturalista come pura ideologia o mistificazione, a fronte di una più oggettiva visione delle realtà sociali. Dimostrare che le «entità» patrimoniali sono costruite politicamente e retoricamente non autorizza affatto a considerarle illusorie, frutto di una sorta di falsa coscienza e dunque smascherabili da un più solido linguaggio che parli di potere e non di cultura. Proprio l'etnografia può mostrare che sono in gioco meccanismi molto più complessi, istanze eterogenee e spesso contraddittorie – mai interamente riducibili a una questione di apparenze ed essenze, di ideologia e di realtà. Ad esempio, la patrimonializzazione di una festa non potrà esser compresa come spontanea manifestazione dei sentimenti identitari di una comunità, ma neppure solo come frutto di interessi politici ed economici – o tanto meno come dispositivo ideologico del nazionalismo. Magari vi agiscono tutti questi elementi, ma inestricabilmente intrecciati in configurazioni peculiari che vanno ricostruite volta per volta.

#### 4. Paradigmi proto-patrimoniali

L'antropologia del patrimonio si profila dunque come una disciplina fedele alla propria vocazione critica e riflessiva, che non può appiattirsi all'interno del discorso patrimoniale e delle sue più ingenuie categorie; ma che, d'altra parte, è consapevole di stare dentro i dibattiti e le pratiche pubbliche di gestione dei beni culturali. Non può limitarsi a osservare i protagonisti dei processi di patrimonializzazione dall'esterno – come insetti al microscopio, o come se non facessero parte della propria stessa comunità morale.

Vorrei però adesso discutere un aspetto diverso del problema. L'antropologia del patrimonio, comunque la si voglia intendere, copre uno spazio che in precedenza era almeno in parte occupato dalla tradizione degli studi folklorici e di cultura popolare. Questo «trasferimento di competenze» è avvenuto in modi diversi a seconda dei paesi e delle tradizioni di studio. Qui

farò esclusivamente riferimento al quadro italiano - che presenta comunque diversi punti in comune con altre situazioni europee, in particolare quella francese. In Italia lo studio dei beni immateriali e dei processi della loro patrimonializzazione non si è aggiunto ai precedenti approcci demologici, ma li ha sostituiti – si è sovrapposto ad essi un po' come un nuovo paradigma scientifico rispetto al vecchio (anche se questa «rivoluzione scientifica» è stata per così dire implicita, non dichiarata). È dunque cambiata l'agenda antropologica, la messa a punto dei campi e degli oggetti di ricerca, forse il modo stesso di intendere il significato e il valore delle pratiche disciplinari. Cosa si è guadagnato e cosa si è perso in questo passaggio?

Facciamo un passo indietro. L'avvento del paradigma patrimoniale alla fine del ventesimo secolo non è stato certo il primo radicale mutamento nella storia degli usi della cultura popolare. L'idea stessa di una «cultura popolare» come distinta e peculiare rispetto a quella degli intellettuali e dei ceti alti era stata inventata da un gruppo di intellettuali tedeschi sul finire del Settecento (Burke, p. 12). In precedenza gli scrittori si divertivano talvolta a rimarcare gli errori o le superstizioni del popolo, ma non lo ritenevano capace di autonoma produzione culturale. In epoca romantica si ritiene invece di cogliere nei prodotti della letteratura orale la forza plasmante di uno specifico *Volksgeist* – cruciale stimolo al rinnovamento estetico da un lato, ai movimenti per l'autonomia e l'unità nazionale dall'altro. In Italia tutto questo arriva con un po' di ritardo, e trova la sua espressione più forte in Niccolò Tommaseo e nel suo incontro con la poetessa pastora Beatrice di Pian degli Ontani, nel 1832:

Feci venire di Pian degli Ontani una Beatrice, moglie d'un pastore, donna di circa trent'anni che non sa leggere e che improvvisa ottave con facilità, senza sgarar verso quasi mai: con un volger d'occhi ispirato, quale non l'aveva di certo madama De Sade [ ] Donna sempre mirabile; meno però, quando si pensa che il verseggiare è quasi istinto ne' tagliatori e ne' carbonai di que' monti (Tommaseo, 1932, p. 26).

«Il verseggiare è quasi istinto»: dunque una sensibilità artistica spontanea e collettiva, di cui la singola poetessa è portatrice quasi inconsapevole. I dotti non possono far altro che raccogliere questa sapienza popolare prima che vada perduta. È importante notare che i romantici pensavano di aver scoperto l'arte popolare appena in tempo: la consideravano infatti in via di estinzione di fronte all'incedere della modernità, della tecnologia, dell'industrializzazione. Un tema che ritornerà costantemente nelle fasi successive degli studi e degli usi pratici del folklore – rappresentando evidentemente una caratteristica costitutiva o «strutturale» del modo in cui esso è definito.

Un salto in avanti di molti decenni ci porta al 1911. Per il cinquantennale dell'Unità d'Italia, si organizzano a Roma tre grandi mostre sui tesori della cultura nazionale: una riguarda l'archeologia, una la storia dell'arte, la terza il folklore. Quest'ultima ("Mostra Etnografica delle Regioni"), insieme a un grande convegno internazionale di etnografia, è organizzata da Lamberto Loria, viaggiatore ed erudito che nel 1908 aveva aperto a Firenze il primo museo italiano di etnografia. Nelle sue parole, la mostra intende rappresentare:

il documento vivo della spontanea vita popolare, negli usi, abitudini, fogge, negli utensili e negli strumenti del lavoro [...]. Nessun paese può, quanto il nostro, offrire tante varietà e così tenace persistenza di tradizioni locali, tradizioni manifestatesi con bellezza di colori, di poesia e anche di musica (cit. in Puccini, 2005, pp. 16-7).

Rispetto al fugace incontro montano del filologo con la poetessa pastora, il folklore è adesso diventato patrimonio culturale del Paese, chiamato a celebrarne l'unità e la gloria accanto alla grande Storia e alla grande Arte. Le differenze che distinguono le regioni italiane sono assunte non come limite ma come risorsa e ricchezza del giovane Stato italiano. Dietro tutto questo c'è la lunga fase degli studi positivistici, che assumendo un concetto etnografico di cultura hanno esteso la loro attenzione dalla letteratura orale a tutti gli aspetti della vita popolare (inclusi i costumi, le cerimonie, le "credenze", gli oggetti della casa e del lavoro e così via).

Il positivismo resta l'approccio dominante anche negli anni tra le due guerre, nei quali tuttavia il mutamento cruciale consiste nell'asservimento della folkloristica (ribattezzata autarchicamente "popolaresca") al fascismo. Il regime vede nel folklore uno strumento di creazione del consenso tra le masse popolari, e lo sfrutta sia inventando un'ampia gamma di feste, manifestazioni, rievocazioni storiche, sia piegando le tradizioni a ideologia di una italianità rurale e conservatrice (Cavazza, 2003). I folkloristi, con maggiore o minore entusiasmo, accettano questa nuova forma di legittimazione e uso pubblico della propria disciplina, arrivando alla fine degli anni Trenta ad aderire con molta naturalezza alle teorie della razza. Paolo Toschi, una delle figure più rappresentative di questa fase, scriverà sulla rivista *Lares*:

Si vedono rispecchiati nella millenaria tradizione del nostro popolo i caratteri genuini inconfondibili della razza italiana. Lo studio delle tradizioni popolari si potenzia quindi in un rinnovato interesse e plasma, oltre tutto, il suo vero valore sotto l'aspetto politico e sociale (Toschi, 1938).

## 5. Gramsci e la cultura popolare

Con il dopoguerra si apre una modalità del tutto nuova di intendere e valorizzare la cultura popolare, che resisterà fino alla fine del secolo e all'avvento del paradigma patrimoniale. Ne è al centro l'idea, radicata nei *Quaderni del carcere* di Gramsci, del folklore come cultura delle classi subalterne. Cambia con ciò il modo di intendere il soggetto del folklore: non più un "popolo" indifferenziato, arretrato, ingenuo, ma le classi sociali dominate e sfruttate, e auspicabilmente protese verso l'emancipazione. Le differenze che nel folklore si esprimono sono dunque connesse alla condizione sociale: sono da un lato il frutto delle strategie egemoniche delle classi dominanti, dall'altro di tali strategie segnalano i limiti, proponendosi come embrionali forme di resistenza. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, personaggi come Ernesto De Martino e Gianni Bosio sviluppano questa prospettiva sia negli studi accademici che nella sfera etico-politica. Entrambi si accostano alla cultura dei ceti oppressi (le «plebi rustiche del Mezzogiorno» nel primo caso, i contadini e gli operai della Val Padana nel secondo) tentando di mostrarne la plasmazione storica nel rapporto asimmetrico con la cultura dominante. Entrambi non potrebbero esser più lontani dalla pratica del folklore come «ricerca del pittoresco», che già Gramsci denunciava nei *Quaderni*: si pongono piuttosto l'obiettivo di «dar voce» ai gruppi sociali che non riescono a far sentire la loro presenza nella sfera pubblica, favorendo lo sviluppo della loro coscienza di classe.

Emblemi di questo posizionamento del rapporto tra colto e popolare sono certamente il famoso passo demartiniano – «entravo nelle case dei contadini pugliesi come un "compagno", come un cercatore di uomini e d'umane e dimenticate storie...»; e l'elogio che Bosio propone del magnetofono, lo strumento magico che consente l'irruzione delle voci contadine e proletarie nella Storia e il rovesciamento del ruolo dell'intellettuale, chiamato a imparare dal popolo per guadagnare una posizione antiegemonica (De Martino 1953, Bosio 1975 [1967]). In questa fase, gli studi sulla cultura popolare confluiscono in un più ampio progetto di storia dal basso e di documentazione e denuncia delle condizioni di vita dei ceti diseredati; per quanto riguarda invece i suoi usi pubblici, il *folk* diventa un genere di protesta, che nel clima degli anni Sessanta e Settanta si fonde con altre forme di cultura alternativa e "antiborghese".

Il significato della nozione di "borghesia" cambia però rapidamente nei decenni del secondo dopoguerra che stiamo considerando. De Martino scompare nel 1965, Bosio, ancora molto giovane, nel 1971. Entrambi fanno riferimento a una struttura di classe della società italiana piuttosto lineare e dicotomica: ceti dominanti da un lato e ceti dominati dall'altro, agrari e borghesia contro contadini e proletariato, una cultura egemonica

contro una cultura subalterna. È in questa contrapposizione duale che si colloca la definizione del “popolare”. Sempre a cavallo fra anni Sessanta e Settanta, Alberto M. Cirese pone il dualismo egemonia-subalternità alla base di una vera e propria rifondazione epistemologica degli studi folklorici, ricompresi sotto la nuova etichetta di «demologia». La demologia definisce il proprio oggetto in modo relazionale: tutti quei tratti culturali caratterizzati in senso subalterno e dunque estranei al livello egemonico (anche se, in virtù dei processi di circolazione culturale, un tratto egemonico può divenire nel tempo subalterno o viceversa; Cirese, 1971). Questa impostazione, pur richiamandosi a Gramsci e De Martino, tradisce tuttavia aspetti importanti del loro pensiero. De Martino, ad esempio, considerava il proprio approccio storicistico alla cultura dei contadini meridionali come una rottura netta rispetto alle correnti positivistiche del folklorismo. Infatti non definiva mai le sue ricerche in termini di folklore, prendendo anzi ferocemente le distanze dagli eredi della tradizione positivista, in particolare Paolo Toschi (Alliegro, 2011, pp. 342-3; Dei, 2012, p. 106-9). Cirese, formatosi proprio con Toschi, tenta invece di ricucire un rapporto di continuità. Gli studi folklorici per lui possono e devono esser ricompresi all'interno del nuovo paradigma teorico; la demologia che delinea nel suo influente manuale del 1971, intitolato appunto *Cultura egemonica e culture subalterne*, è una scienza che continua a occuparsi degli stessi oggetti (repertori della tradizione orale, tecniche, usi e costumi del mondo contadino), pur ridefinendoli e collegandoli a una teoria economico-politica.

Un esito lontanissimo dalle intenzioni di De Martino e, io credo, anche dalla originaria impostazione di Gramsci. Per quest'ultimo, l'egemonico e il subalterno non sono da intendere in senso sostantivo – vale a dire come due culture in senso antropologico, chiaramente distinte e isolabili sul piano descrittivo e analitico. Si tratta piuttosto di linee di frattura all'interno di un *continuum* culturale storicamente mutevole. L'egemonico è un processo di plasmazione guidato dai ceti dominanti e soprattutto da quei loro cruciali intermediari che sono gli intellettuali; il subalterno è l'aggregato, per definizione frammentario e non sistematico, di ciò che viene escluso o che positivamente resiste alla plasmazione egemonica. Tali processi definiscono una molteplicità di “gradi” o posizioni intermedie; una molteplicità tanto maggiore quanto più articolata e complessa si fa la stratificazione sociale. E l'Italia del secondo dopoguerra, naturalmente, si caratterizza per una vera e propria rivoluzione demografica e sociologica: l'urbanizzazione e la scomparsa del mondo contadino tradizionale, l'incremento dei ceti medi, l'espansione dei consumi e la pervasività dei mass-media e dell'istruzione pubblica mutano i rapporti sociali. Le classi si «allungano» e si segmentano, le

differenze culturali cominciano a poggiare più sulla diversificazione dei consumi che non sulla trasmissione di autonome tradizioni folkloriche; la «corrispondenza» fra i livelli di capitale economico e quelli di capitale culturale si fa molto più incerta che in passato, e si intreccia con altri tipi di differenze, soprattutto quelle generazionali.

## 6. Fortuna e declino della demologia

È una situazione che potrebbe ancora esser descritta attraverso le categorie gramsciane, ma certo non attraverso una disciplina come la demologia che intende isolare il folklore come autonomo oggetto di studio. Come accennato, anche la valorizzazione “antiborghese” della cultura popolare cambia completamente senso. Ciò che dà significato al “folk” non è più soltanto, né principalmente, la contrapposizione al livello colto, bensì quella alla inautenticità del «pop», cioè della cultura di massa. I tratti culturali del mondo contadino non sono più, come in De Martino, gli scandalosi sintomi dell’oppressione o, come in Bosio, gli emblemi della lotta di classe; rappresentano piuttosto un modo di vita più autentico in alternativa al consumismo e alla massificazione. In questa stagione i canti popolari sono valorizzati non contro la musica della Scala ma contro quella leggera e commerciale; le case coloniche non contro le ville signorili (di cui anzi divengono una variante minore) ma contro gli appartamenti suburbani; i mobili poveri dell’arredamento rurale non contro l’antiquariato di lusso ma contro la produzione industriale in serie, e così via.

Ma il grande paradosso di questi anni è che la cultura di massa o “piccolo-borghese” contro cui si rivolgono i sostenitori del folk è proprio quella degli strati più bassi e popolari: quei contadini inurbati, quei ceti operai di periferia, che solo pochi anni prima avevano visto nell’accesso agli appartamenti condominiali, ai mobili di plastica, alla televisione e ai supermercati un cruciale veicolo di avanzamento sociale. Quindi il folk si indirizza proprio contro i suoi originari portatori. La sua rivendicazione distintiva caratterizza ceti in ascesa sociale, che dunque dovrebbero esser propriamente definiti “borghesi”. Sono in parte gli ex-contadini, ormai abbastanza lontani dalle loro origini (almeno una generazione, di solito) per farne oggetto di nostalgia, contemplazione estetica, patrimonializzazione; ma soprattutto gli intellettuali, che nella autenticità povera del folk trovano il perfetto strumento di rivendicazione del proprio status sociologico, caratterizzato da basso capitale economico e alto capitale culturale. È un paradosso che trova la sua più alta e drammatica espressione nella figura di Pier Paolo Pasolini – quanto più determinato a strapparsi di dosso, quasi come una pelle, l’*habitus* borghese, tanto più inflessibile nel suo

sdegnoso gesto di disprezzo per quelle masse che, non avendo mai avuto niente, agognano di andare a scuola, guardare la televisione e guidare la Seicento.

Beninteso, in Pasolini non v'è traccia di nostalgia o contemplazione romantica. Ma la sua poetica contribuisce a una valorizzazione del popolare-folklorico fortemente antigramsciana – qualcosa di radicalmente contrapposto alla cultura di massa e che di fatto non può esistere nel presente, in quel tempo in cui non ci sono più le lucciole. La demologia accademica, da parte sua, ha difficoltà ad applicare il metodo gramsciano alle complesse trasformazioni socio-culturali cui sta assistendo. Il principio «popolare uguale subalterno» dovrebbe condurla a studiare la cultura di ceti subalterni diversi da quello contadino, come la classe operaia, e a indagare i modi in cui la tensione egemonico-subalterno si manifesta nell'ambito del consumo di massa e dell'industria culturale. Ma la disciplina non è attrezzata per muoversi in questa direzione (a dire il vero, le scienze sociali italiane *tout court* probabilmente non lo sono). La scelta di continuità con il folklorismo la porta a trincerarsi nel rapporto privilegiato con gli oggetti di studio classici: le forme della tradizione orale, le tecniche artigianali, le feste e la ritualità rurali, le credenze e le pratiche magico-religiose.

Fino agli anni Ottanta, comunque, studiosi e organizzatori culturali trattano questi temi sottolineandone la connotazione sociale subalterna e il potenziale di resistenza rispetto all'omologazione della società di massa. Si consideri il seguente passo:

Parlare oggi di cultura popolare [ ] significa non solo ricercarne i segni distintivi nella soffitta dei nostri ricordi, ma proporre una sfida intellettuale e politica nei confronti di coloro che per l'analisi della società attuale rimuovono l'esistenza del conflitto e dei dislivelli socio-culturali profetizzando la rapida conclusione del processo di omologazione antropologica, evocato con grande carica poetica e civile da P. P. Pasolini (De Martin, in De Simonis, 1984, p. 9).

Siamo all'inizio degli anni Ottanta e chi scrive è l'assessore alla cultura di un piccolo paese toscano, introducendo un convegno sulla mezzadria e sulla cultura contadina tradizionale. Il conflitto e le differenze di classe stanno al centro dell'attenzione e giustificano l'interesse per il popolare. Non v'è ancora alcun cenno al «patrimonio», ai «beni» o a concetti analoghi: anzi, un'altra amministratrice pubblica nello stesso convegno mette severamente in guardia dalle tendenze a piegare la cultura popolare verso usi localistici e nostalgici, per non parlare di quelli commerciali e turistici (Bucciarelli, in *ibid.*, p. 8).

## 7. Dove si nasconde il subalterno

Solo pochi anni dopo il quadro cambia. Il linguaggio patrimoniale si afferma largamente, risignificando l'intero ambito della cultura popolare sulla base dei suoi assunti-chiave: il concetto di "bene intangibile" e la sua assimilazione epistemologica ai beni monumentali e storico-artistici; una visione universalista e gerarchizzante della "bellezza" e del "valore" di certi tratti culturali; il riferimento a «comunità patrimoniali» compatte e interclassiste; la promozione dei sentimenti identitari e l'interesse per il ritorno turistico. Le ragioni di questo mutamento sono vaste e complesse. L'accentuata sensibilità patrimoniale è probabilmente da ricondurre a una svolta nelle politiche della memoria culturale che caratterizzano sia l'Occidente che il mondo postcoloniale nella seconda metà del Novecento, con il superamento delle forme classiche dell'immaginazione comunitaria nazionalista (Lowenthal, 1998; Gillis, 1996). Di questo clima le convenzioni UNESCO sono state più la conseguenza che la causa.

Nel contesto italiano, il paradigma del patrimonio intangibile si è comunque trovato la strada spianata anche nel campo degli studi accademici. Ha fatto la sua comparsa in una fase di crisi irreversibile della demologia, basata – come abbiamo visto – su una fondamentale incoerenza tra gli assunti teorici e la scelta di campo. I primi (l'impianto gramsciano) chiederebbero di studiare i mutamenti storici nei rapporti tra processi egemonici e subalternità culturale; la demologia si concentra invece sugli oggetti classici della tradizione folklorica, escludendo dal proprio campo la cultura di massa, le nuove tecnologie comunicative e le pratiche della vita quotidiana in contesti contemporanei. In questa situazione, e approfittando anche del declino di Gramsci nel clima culturale italiano dagli anni Ottanta in poi, il tema del "popolare" è silenziosamente passato in secondo piano. Gli studiosi più innovativi hanno preferito concentrarsi sul problema delle retoriche rappresentative. Gli anni Novanta e 2000 hanno visto ad esempio raffinati sviluppi nel campo dell'antropologia museale e di quella visuale, esercitati però su un repertorio di tradizioni piuttosto standardizzato che si allontana sempre più dai problemi dei «dislivelli di cultura». La cornice UNESCO e il linguaggio patrimoniale sono accolti volentieri come legittimazione e sistematizzazione di un approccio che nei fatti era già affermato.

Mi sono chiesto sopra cosa si guadagna e cosa si perde in questo mutamento di paradigma. Dei guadagni si è detto. Dai frammenti della demologia si è costituita in Italia un'antropologia del patrimonio solida e raffinata, specie attorno a esperienze come quelle dell'associazione Simbdea (Clemente, 2006). Una disciplina capace di situarsi nella sfera pubblica, dialogare con istituzioni e «comunità patrimoniali» di base, mantenendo

al tempo stesso una consapevolezza critica sulle implicazioni politiche e retoriche del riconoscimento dei beni immateriali. Ciò che si è perso è il legame con il nucleo più forte degli studi antropologici italiani del dopoguerra, quello che li ha caratterizzati anche sul piano internazionale e nel rapporto con altre discipline (in particolare la storia). Certo, la questione della cultura popolare non potrebbe esser posta oggi nei termini degli anni Sessanta o Settanta. Tuttavia il paradigma Gramsci-De Martino assecondava una vocazione specifica dell'antropologia: la sua ricerca degli strati culturali più bassi e profondi, e il tentativo di porre in relazione la stratificazione e le dinamiche di circolazione culturale con quelle sociali.

Del resto, il concetto antropologico di cultura ha fin dall'inizio questa connotazione: spinge a frugare nei bassifondi, nei mucchi di spazzatura, in ciò che non viene detto esplicitamente, negli interstizi delle pratiche istituzionali e ufficiali, nel "brutto" più che nel "bello". Per questo, come accennato all'inizio, il concetto di cultura è difficilmente integrabile con la logica patrimoniale, la quale mira invece a far emergere in superficie e a riconoscere istituzionalmente un piccolo numero di tratti culturali "belli" o "di valore" (che dunque si distinguono per questo da una miriade di altri che non sarebbero di altrettanto valore e non meriterebbero di essere documentati o "salvaguardati").

Il romantico Tommaseo che incontrava Beatrice di Pian degli Ontani sulle montagne dell'Appennino, e lo storicista e marxista De Martino che incontrava la tarantata Maria Di Nardò nelle piane del Salento, erano accomunati da uno stesso posizionamento epistemico: cercavano di mostrare la presenza della cultura là dove le istituzioni e il senso comune dell'epoca non pensavano di trovarla. Quando oggi quegli stessi fenomeni – l'improvvisazione poetica, la pizzica e il tarantismo etc. – sono patrimonializzati, il loro senso socio-culturale si inverte. Vengono "riconosciuti"; istituzionalizzati, si trovano a far parte di un repertorio di "bellezze", di "tesori viventi", divengono oggetto di "salvaguardia" e "tutela", insomma sono cultura ufficiale, egemonica. L'antropologia sociale può qui legittimamente studiare i processi di patrimonializzazione, d'accordo. Ma per altri versi la vocazione dello sguardo antropologico, a questo punto, lo spinge a volgersi altrove, verso la «cultura» non riconosciuta, verso quegli spazi e quei momenti della vita sociale in cui il senso comune o le istituzioni non penserebbero proprio di cercarla.

Quali spazi e momenti? In altre parole, dove si nasconde il «popolare» in una società di massa, governata da sistemi (Stato, mercato, mezzi di comunicazione capillarmente diffusi) che non lasciano spazio a sfere di folklore autonome e "alternative"? Non basta più cercare in luoghi – e neppure tra ceti sociali – periferici e marginali. Si tratta piuttosto di saper scrutare negli interstizi della vita quotidiana, in quelle pratiche o in quelle

estetiche che la rete a maglie larghe delle istituzioni non riesce interamente a coprire e a determinare. Le routine della vita quotidiana, gli oggetti ordinari e apparentemente insignificanti degli appartamenti suburbani, le “guerriglie” distintive nell’arena del consumo, persino i tempi morti che si insinuano all’interno delle attività ufficiali. L’ordine delle tattiche più che quello delle strategie, per usare l’abusata espressione di Michel de Certeau. Questo sembra il pane per i denti degli antropologi, lontano dalle luci e dalle celebrazioni dei musei e del “patrimonio”.

C’è qui un intero terreno di ricerca, una epistemologia della cultura popolare, da ricostruire – almeno, se non si vuole che il paradigma patrimoniale cancelli anche gli aspetti più originali e fecondi della vocazione demologica e dell’eredità di Gramsci, De Martino e Bosio. Altrimenti, l’antropologia si troverebbe a rivestire il ruolo di un sapere esperto che si esercita su un repertorio chiuso di beni “tradizionali” – come la storia dell’arte lo è per la pittura del Cinquecento, o la numismatica per le monete antiche; custode, dunque, di una ufficialità e di una egemonia, non importa quanto disposte a includere nelle proprie teche le vestigia imbalsamate di quanto un tempo era subalterno. Col rischio di tradire, in cambio di un riconoscimento ministeriale, una vocazione che ne ha fatto, per larghi tratti del ventesimo secolo, uno tra i più potenti strumenti di critica sociale.

### Riferimenti bibliografici

- ALLIEGRO E. V. (2011), *Antropologia italiana. Storia e storiografia, 1869-1975*, SEID, Firenze.
- BORTOLOTTO C. (2008), *Introduzione. Il processo di definizione del concetto di “patrimonio culturale immateriale”. Elementi per una riflessione*, in C. Bortolotto (a cura di), *Il patrimonio immateriale secondo l’Unesco. Problemi e prospettive*, Libreria dello Stato, Roma, pp. 7-48.
- BOSIO G. (1975), *L’intellettuale rovesciato*, Edizioni Bella Ciao, Milano [1ª ediz. 1967].
- BURKE P. (1980), *Cultura popolare nell’Europa moderna*, Milano, Mondadori (ed. orig., *Popular Culture in Early Modern Europe*, Temple Smith, London 1978).
- CAVAZZA S. (2003), *Piccole patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, seconda edizione, Il Mulino, Bologna.
- CIRESE A.M. (1971), *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palumbo, Palermo.
- CLEMENTE P. (1997), “Paese/paesi”, in M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell’Italia unita*, Laterza, Roma-Bari, pp. 5-39.
- (2006), *Antropologi fra museo e patrimonio*, in “Antropologia”, VI, 7, pp. 155-73.
- DE MARTINO E. (1953), *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni*, in “Società”, IX (3), pp. 313-42.

- DE SIMONIS P. (a cura di), (1984), *Il tradizionale nella società toscana contemporanea*, Associazione Intercomunale n. 10 - Area Fiorentina, Firenze.
- DEI F. (2012), *L'antropologia italiana e il destino della lettera D*, in "L'uomo", n.s., 1-2, pp. 97-114.
- GILLIS J. (ed.), (1996), *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton University Press, Princeton.
- LOWENTHAL D. (1998), *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge University Press, Cambridge.
- PALUMBO B. (2003), *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia Orientale*, Meltemi, Roma.
- (2009), *Patrimonializzare*, in "Antropologia museale", 22, pp. xxxvii-xl.
- PUCCHINI S. (2005), *Itala gente dalle molte vite*, Meltemi, Roma.
- TOMMASEO N. (1832), *Gita nel Pistoiese*, in "Antologia. Giornale di Scienze, lettere ed arti", n. 22 del II decennio, ottobre, pp. 13-33.
- UNESCO (2003), *Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*, Paris, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00006>.

## Musei postcoloniali in Europa

### Il Louvre a Abu Dhabi: egemonia e decentramento di un marchio globale

L'11 novembre 2017 è stato inaugurato a Abu Dhabi, con ampia copertura dei media di tutto il mondo, quello che è stato definito «il primo museo universale del mondo arabo». Progettato da Jean Nouvel (una delle maggiori “archistar” globali, già autore dell'*Institut du monde arabe* e del *Musée du Quai Branly* a Parigi), frutto di un cantiere durato una decina d'anni, e costato una notevole cifra (600 milioni di euro, secondo fonti di stampa, solo l'edificio), il Louvre Abu Dhabi sarà presto raggiunto sull'isola di Saadiyat dalla nuova succursale del Guggenheim di New York, progettata da Frank Gehry, che si annuncia non meno magnificente e spettacolare, e dallo Zayed National Museum, progettato da Norman Foster, per creare un “distretto culturale” all'avanguardia nel mondo, destinato a diventare uno dei grandi attrattori turistici globali. Il Louvre Abu Dhabi è insomma la più recente – ma non sarà certo l'ultima – di una serie di realizzazioni di grandi strutture espositive destinate a cambiare i paesaggi urbani, ridisegnando interi settori delle città e ristrutturando nel contempo la loro economia intorno all'offerta di consumi culturali. Un fenomeno, quello delle riconversione urbana intorno alla costruzione di spazi espositivi polifunzionali (che forse è riduttivo chiamare semplicemente “musei”), di cui si potrebbe individuare il precursore nel Centre Pompidou di Parigi, progettato da Piano e Rogers negli anni '70 e inaugurato nel 1977, e che oggi sembra proliferare a livello globale.

«Con l'inaugurazione [...] della succursale del Louvre a Abu Dhabi – ha scritto Jean-Loup Amselle (2017) qualche mese prima dell'evento – il museo entra in una nuova era, quella dell'investimento e del decentramento fuori d'Occidente». L'operazione condensa in effetti alcuni aspetti emblematici dell'attuale campo di tensioni che – all'inizio del XXI secolo – attraversa l'antica istituzione museale: la centralità della dimensione finanziaria, che rimanda al ruolo fondamentale attribuito ai consumi culturali dalle nuove strategie post-sviluppiste della crescita economica; il diffondersi a livello globale di un nuovo modello di opera pubblica, basato sulla combinazione tra il prestigio degli oggetti esposti e quello dell'edificio destinato a accoglierli (opera esso stesso, che talvolta sembra oscurare ciò che contiene, e che non è in ogni caso riducibile alla sola funzione di contenitore); l'intreccio sempre più stretto con l'industria del lusso, i cui grandi marchi figurano non a caso tanto come *sponsor* di iniziative, quanto come realizzatori in proprio di grandi spazi espositivi (l'antesignano Cartier, che ha inaugurato nel 1994 il proprio spazio parigino, anch'esso progettato da Nouvel, è stato recentemente raggiunto da Louis Vuitton che ha aperto nel 2014 al Bois de Boulogne la propria Fondazione, progettata da Gehry; Prada ha inaugurato uno spazio a Milano, Pinault a Venezia, Yves Saint Laurent a Marrakech, solo per citare alcuni altri casi); la trasformazione dei grandi musei occidentali (del Louvre in questo caso) in marchi globali, che tentano di consolidare la propria egemonia

“decentrandosi”, l’unica strategia che, in un mondo multipolare, sarebbe in grado di consentire loro di mantenere la «pretesa egemonica» dell’universalità.

In effetti, a dispetto delle intenzioni proclamate di voler trovare «un nuovo centro di gravità [...] un’altra organizzazione delle cose [...] un equilibrio differente nello spazio intellettuale [...] prospettive multiple [in grado di] disarticolare una certa visione del mondo imposta dall’Occidente» (des Cars 2013, pp. 30-31), il Louvre Abu Dhabi è da più parti accusato di avere semplicemente trasferito – senza grandi modifiche – il canone occidentale, che dal mondo classico (greco-romano, con l’aggiunta dell’Egitto), con qualche deviazione in Asia e nel “mondo islamico”, porta all’arte europea moderna e culmina in una contemporaneità tutta euro-americana, senza alcuno sforzo reale di «“unthink” western taxonomies» (McClellan, cit. in Exell 2016, p. 89). Un “decentramento” – sostiene Amselle – dove la posizione di operatore dell’universalizzazione continua a essere saldamente occupata dalla vecchia Europa.

Da questo punto di vista, il caso del Louvre Abu Dhabi, nel quale il mondo multipolare e le nuove geografie dei flussi di capitale si presentano inestricabilmente intrecciati con valori, tassonomie, visioni del mondo che portano le tracce dell’epoca coloniale, rappresenta un buon punto di partenza per una ricognizione sui musei postcoloniali che assuma l’aggettivo – come ha suggerito Stuart Hall – non nel senso di una mera demarcazione temporale, in «una di quelle periodizzazioni basate su “stadi” epocali in cui tutto all’improvviso cambia contemporaneamente, tutte le vecchie relazioni scompaiono per sempre e altre interamente nuove vengono a sostituirle», quanto piuttosto nell’accezione assai più sottile e problematica che allude alla *persistenza* di qualcosa, il “coloniale”, che «non è morto, dal momento che continua a vivere nei suoi postumi» (Hall 1996, p. 303). Non il riferimento a una frattura temporale tra un prima e un dopo radicalmente differenti, dunque, ma piuttosto il riconoscimento di una condizione ambivalente che – nella trasformazione – porta in sé le tracce delle visioni del mondo e dei conflitti che hanno animato i mondi coloniali; conflitti che tendono ora a riprodursi all’interno delle società decolonizzate e a interessare quei territori metropolitani che erano stati un tempo al centro dei dissolti imperi.

## La nuova museologia

Se trova il punto di maggiore visibilità nei grandi musei d’autore, la rinnovata vitalità di cui gode l’istituzione-museo all’inizio del XXI secolo si sostanzia di un tessuto molto diffuso e eterogeneo di realtà “museali”. Secondo una stima recente, oltre il 95% dei musei attualmente esistenti nel mondo è stata istituita dopo la seconda guerra mondiale, e la maggior parte dopo il 1975 (Fyfe, in MacDonald 2006): una espansione, che attrae nell’orbita museale ambiti sempre più vasti dell’esperienza umana, contribuendo nello stesso tempo a modificare le forme espositive e a renderle sempre più differenziate, come testimoniano le vivaci discussioni intorno alla definizione di museo e alle sfide che cambiamenti sociali e nuove tecnologie pongono riguardo alla sua identità (Mairesse 2017).

La proliferazione dei musei ha coinciso con un profondo ripensamento della loro natura e delle loro funzioni, che ha dato origine a una vasta letteratura critica e a un acceso dibattito interno alle organizzazioni internazionali che se ne occupano. L'ICOM (*International Council of Museums*) definisce il museo come «une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation» (Statuts de l' ICOM, art. 3, §1). Una definizione che porta i segni del complicato tentativo di comporre diverse concezioni e pratiche museali, ed è continuamente esposta alla inevitabile sfida di un "pluralismo" che riconosca la irriducibilità a un unico modello dei diversi musei, la differenza delle storie e delle tradizioni locali, nonché i confini porosi dell'universo museale contemporaneo: la necessità, cioè, di pensare il museo anche in relazione ad altri contesti (i centri commerciali, i parchi tematici) che, come le *Esposizioni Universali* per i musei dell'Ottocento, rappresentano dei riferimenti inevitabili per comprendere – anche per opposizione – la dimensione antropologica della fruizione (Jallà, in Ribaldi 2005).

L'espressione "il nuovo museo" è spesso utilizzata per sintetizzare una sorta di cambiamento di paradigma avvenuto nell'universo museale, i cui inizi sono collocati – in tempi e luoghi differenti secondo i diversi autori – tra gli anni '70 e '80 del XX secolo (per una antologia in italiano sull'argomento, si veda Ribaldi 2005). La critica degli anni '70 esprime, nella contrapposizione tra *museo-tempio* e *museo-forum*, la necessità di una riforma radicale dell'istituzione, finora concentrata «troppo sui metodi, troppo poco sulle finalità» (Vergo 1989, p. 3), e del suo rapporto con la società; una riforma tesa alla democratizzazione della fruizione museale, all'apertura verso pubblici diversi, alla messa in discussione dell'elitismo autoritario della museologia tradizionale.

Se il modello museale si diffonde oltre i confini dell'Occidente moderno dove ha preso forma e si è consolidato, negli anni '80 del XX secolo la questione delle differenze e della loro rappresentazione irrompe nei musei occidentali, a partire da quelli nordamericani. Anche i musei sono investiti da quella "riflessività" che – sulla base di una particolare lettura di quella che è stata in seguito chiamata *french theory* – sta mettendo in discussione le rappresentazioni elaborate dalle scienze umane, contribuendo a decostruirne i paradigmi. L'approccio riflessivo svela il carattere politico delle scelte – apparentemente tecniche e neutre – sulle quali le rappresentazioni riposano, indagando su «come e da chi i significati sono iscritti, e su come alcuni di questi arrivino a essere considerati "veri" o scontati» (MacDonald 2006, p. 3; tr. mia): i musei si rivelano «ambienti ideologicamente attivi» (Ames 1992).

Con l'irruzione del problema delle differenze nuovi problemi si presentano riguardo alle collezioni, agli allestimenti, ai singoli oggetti (Karp e Lavine 1991; Karp e Kratz 2006). Questioni che riguardano lo statuto (cosa sono), la proprietà (a chi appartengono), la funzione sociale (perché conservarli), i significati (cosa rappresentano, e per chi). Le collezioni museali appaiono come il risultato di «storie particolari di dominio, gerarchia, resistenza e mobilitazione» (Clifford

1997, p. 213, tr. mia) e i musei come “zone di contatto”, arene dove le questioni che riguardano le differenze sono negoziate all’interno di relazioni ineguali. Ai cambiamenti teorici si aggiungono, a partire dagli anni ’80, episodi sempre più frequenti in cui l’operato dei musei è oggetto di aperta contestazione da parte di appartenenti a gruppi (in genere minoritari) che ritengono di avere motivo di sentirsi offesi o discriminati per i modi e i contenuti delle rappresentazioni.

## I musei e la differenza

Il cambiamento di paradigma e l’irruzione delle differenze riguardano i musei nel loro complesso, e forse anche più in generale ciò che Tony Bennett (1995) ha riunito nel concetto di «*exhibitionary complex*» – quell’insieme di «istituzioni che operano un trasferimento di oggetti e corpi dai luoghi chiusi e privati in cui erano stati mostrati in precedenza (ma a un pubblico ristretto) ad arene sempre più aperte e pubbliche dove, attraverso le rappresentazioni cui sono sottoposti, si trasformano in veicoli per diffondere i messaggi del potere [...] in tutta la società» (Bennett in Ribaldi 2005, p. 120). In quanto prodotto di saperi che ordinano, classificano, gerarchizzano, a partire da valori e criteri assunti come universali, ma che hanno in realtà una storia vernacolare in larga parte europea, o euro-americana, nessun museo ne è esente, ma due categorie ne sono investite in modo del tutto particolare: da un lato i grandi musei enciclopedici della tradizione illuminista (anche detti musei “universali”), dall’altro i musei “etnografici”, quelli che Benoît de l’Estoile, in contrapposizione «ai musei del Sé», che «raccolgono i beni inalienabili di una comunità [...] e li ordinano in modo da proporre una visione del presente di questa comunità a partire dal suo passato» (Lomnitz, cit. in de l’Estoile 2007, p. 11; tr. mia), ha chiamato «i musei degli altri». Entrambi hanno costitutivamente a che fare con la rappresentazione delle differenze culturali e hanno con le vicende coloniali una relazione storica molto stretta, essendosi in gran parte formati e alimentati nell’epoca degli imperi e grazie ai rapporti di forza che essi garantivano; in entrambi «l’attribuzione di significato a un passato sfuggente e a oggetti sottratti al loro contesto d’origine si carica di connotati associati al dominio e alla creazione di miti» (Prakash in Ribaldi 2005, p. 243).

I musei enciclopedici, i cui primi e più influenti modelli possono essere individuati nel British (1759) e nel Louvre (1793), sono interessati da una serie di problemi connessi con la loro proclamata “universalità”, che ha portato nel corso degli anni a smembramenti e integrazioni delle collezioni e a modifiche consistenti degli spazi espositivi per tenere conto delle nuove necessità politiche della narrazione universalista: ad esempio, l’apertura nel Louvre di una nuova ala destinata a ospitare il *Département des Arts de l’Islam* (2012), una “deviazione” dal canone che un museo che si vuole universale non può oggi non contemplare.

Il retaggio coloniale di collezioni che sono state in larga parte costituite nell’epoca degli imperi, in condizioni che è forse eufemistico definire di scambio ineguale, prelevando talvolta anche interi complessi monumentali dai luoghi dove sorgevano, ha generato inoltre nella contemporaneità un lungo strascico di polemiche e di richieste di restituzione, nonché un

dibattito piuttosto infuocato dove si incontrano spesso termini dalla forte connotazione morale, come “saccheggio” e “spoliazione”. Nel 2002, nel clima della polemica sui marmi del Partenone, posseduti dal British Museum e rivendicati dalla Grecia, i direttori di 19 importanti musei europei e (in maggioranza) statunitensi sottoscrissero la *Declaration on the Importance and Value of Universal Museums*, un documento nel quale affermavano il ruolo fondamentale di istituzioni dall'impostazione enciclopedica, le cui collezioni si sono costituite stratificandosi nel corso di un paio di secoli, per la conservazione di un patrimonio culturale che apparterebbe all'intera umanità, e sostenevano la necessità di riconoscere appieno le storie dei beni, che sono stati da loro preservati, e che hanno nel tempo acquisito nuovi significati attraverso lo studio, proprio grazie alla loro collocazione museale. Fatti salvi i casi di beni acquisiti illegalmente, i musei “universali” si pronunciavano quindi contro le politiche indiscriminate di *repatriation*, cioè di restituzione degli oggetti ai luoghi d'origine. Nell'illustrare le motivazioni della *Dichiarazione*, il direttore dello *Staatlichen Museen* di Berlino chiedeva: «a chi appartiene un vaso Attico del V secolo a.C., esportato in Etruria 2500 anni fa, legalmente scavato da una delegazione vaticana, venduto al re di Prussia e trasferito dalla collezione reale al nascente museo 170 anni fa? A Atene, Vulci, Roma o Berlino?» (Schuster in ICOM 2004, tr. mia). Ma se l'argomento contro la “proprietà culturale” colpiva nel segno, ciò non impediva che la *Dichiarazione* fosse nel complesso interpretata come un tentativo surrettizio di creare «un diverso pedigree» per i musei universali che li mettesse al riparo dalle richieste di restituzione, senza porsi il problema del carattere asimmetrico delle relazioni sottese alla propria posizione, non solo per il privilegio che l'Occidente si è unilateralmente attribuito di stabilire i criteri del valore dei beni culturali prodotti dall'intera umanità (espressa nella nozione stessa di “musei universali”), ma soprattutto per il monopolio storico occidentale di quella tipologia museale (Abungu in ICOM 2004): a causa dei retaggi del dominio coloniale sul resto del mondo – «the restless desire and power to collect the world» secondo la nota espressione di Clifford (1997) – solo l'Occidente possiede infatti un patrimonio che può ambire a rappresentare una storia “universale”. Gli altri possono tutt'al più ambire a rappresentare la propria storia locale.

A 15 anni dalla *Dichiarazione* la nuova succursale del Louvre sembra dunque proporre, in termini rinnovati e “decentrati”, forse anche con qualche interessante capovolgimento di fronte, questioni che agitano da tempo l'universo museale euro-americano: è ancora possibile rappresentare una storia universale? Da quale punto di vista? L'Occidente ne ha ancora il monopolio? Ne costituisce ancora necessariamente il centro?

### I musei etnografici e i nuovi “musei degli altri”

È però nell'ambito dei musei etnografici che l'ultimo quarto di secolo ha visto le trasformazioni più dirompenti, con una completa riorganizzazione che ha comportato chiusure, ristrutturazioni, smembramenti e accorpamenti, cambiamenti di nome e missione, riaperture sotto nuove spoglie.

Se il collezionismo di oggetti esotici ha una lunga storia (non solo occidentale), l'istituzione di musei destinati alle collezioni "etnografiche" ha inizio nell'Europa e nelle Americhe del XIX secolo, in connessione con la istituzionalizzazione dei saperi antropologici, che spesso trovano proprio in questi musei la loro prima dimora. In circa un secolo, nel periodo che William Sturtevant (1969) ha definito la «Museum age» dell'antropologia, vengono istituiti i principali musei etnografici del mondo, riflesso di un sapere che – concepito come una storia naturale dell'uomo – unisce lo studio della specie umana (antropologia fisica) a quello delle differenze culturali (etnografia o etnologia), nell'ambito di una cornice teorica evoluzionista che assegna ai popoli extra-europei il ruolo di "antenati" o "fossili viventi": una rappresentazione "allocronica" della differenza culturale (secondo la terminologia di Fabian 1983), che, traslandola impropriamente su un asse temporale, consente di pensare l'altro come appartenente a un tempo differente da quello di colui che osserva, e di stabilire implicite quanto ferree gerarchie di valore.

Prendendo come discriminante la conferenza di Berlino (1885), possono essere distinte nella creazione dei "musei degli altri" due ondate: la prima, dal 1849 al 1884, nella quale sono istituiti i maggiori musei propriamente etnografici; la seconda, dal 1890 al 1931, coincidente con il culmine dell'espansione coloniale europea, nella quale sono istituiti musei "coloniali", «dedicati alla collezione, alla ricerca e all'esibizione di prodotti esotici [...] fortemente influenzata da ideologie, politiche e aspirazioni coloniali» (Shelton 2006, p. 65). Anticipati di qualche anno da San Pietroburgo (1836), farebbero parte della prima categoria i musei di Copenhagen (1849), Göteborg (1861), Belém (1866), Harvard (1866), Lipsia (1868), Monaco (1868), New York (1869), Berlino (1873), Madrid (1875), Dresda (1875), Roma (1876), Parigi (1878), Oxford (1883), Rotterdam (1883), Cambridge (1884); cui si potrebbe aggiungere il primo museo etnografico italiano, il *Museo nazionale di antropologia ed etnologia* di Firenze (1870). Tra i "coloniali" sarebbero annoverabili invece Brema (1890), l'*Imperial Institute* di Londra (1893), il *Musée Royal de l'Afrique Centrale* di Tervuren (1898), il *Tropenmuseum* di Amsterdam (creato nel 1910, ma aperto nel 1926), il *Musée des Colonies* di Parigi (aperto in occasione della *Exposition Coloniale Internationale* del 1931, che Malraux trasformerà nel 1960 nel *Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie*).

Come hanno notato diversi autori (a partire da Sturtevant 1969), la perdita di rilevanza dei musei etnografici inizia con il trasloco dell'antropologia nelle università e il suo allontanamento dal focus sulla cultura materiale. Ciò avviene, in tempi e modi diversi nei differenti contesti, nella prima metà del XX secolo: molto precocemente negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, più tardi in altri paesi (de L'Estoile 2007). Sempre meno connessi alle tendenze recenti della ricerca, spesso ingessati in allestimenti obsoleti se non anacronistici, in drastico calo di visitatori, i musei etnografici entrano in crisi prima ancora che la critica postcoloniale – quell'insieme composito e eterogeneo di pratiche teoriche che hanno inteso "provincializzare" i modi egemonici di pensare il mondo per accogliere le voci e le esperienze dei soggetti subalterni – arrivi a metterne in discussione lo statuto epistemologico.

Le risposte alla crisi, che cominciano a manifestarsi tra la fine degli anni '80 e l'inizio dei '90, si articolano intorno a un ventaglio di opzioni divergenti. Nel contesto nordamericano, in particolare il Canada e gli USA, il tentativo di ricostruzione della "autorità etnografica", cioè della credibilità delle rappresentazioni etnografiche, passa principalmente attraverso lo sviluppo di una museografia partecipativa, dove i portatori di interessi (*stakeholders*) siano coinvolti nelle scelte espositive, così come nell'attribuzione di significati e rilevanza alle collezioni, e – in alcuni casi – anche nella loro gestione. Incoraggiata da una legislazione che obbliga i musei che detengono materiali "sensibili" a stabilire relazioni con gli *stakeholders*, la partecipazione assume gradazioni differenti. Nel caso del *National Museum of the American Indian* di Washington, sezione dello Smithsonian, ad esempio, l'inclusione delle "Native voices" è – dal 1989 – ufficialmente parte della missione del museo, che intende nello stesso tempo costituire «una risorsa per le comunità Native» e un mezzo per «offrire al grande pubblico una introduzione onesta e meditata alle culture Native – presenti e passate – in tutta la loro ricchezza, profondità e diversità» (così il sito del museo <http://www.nmai.si.edu/about/>).

L'Europa sembra aver prevalentemente percorso altre strade (del resto anch'esse non sconosciute nel continente americano), muovendosi in direzioni differenti, che possono anche trovarsi combinate in vario modo: il *formalismo estetizzante*, che ruota intorno a un cambiamento di statuto degli oggetti, da "reperti etnografici" a "opere d'arte"; la riconversione dall'etnografia al *museo delle culture del mondo*, che vede nell'istituzione più il promotore di un dialogo e di un'educazione interculturale che non un luogo di promozione e elaborazione del sapere antropologico (cioè del sapere sull'altro); il *museo relazionale*, dove collezioni e allestimenti diventano testimonianze storiche dei rapporti tra una determinata comunità locale e il mondo; con infine la sua variante *meta-museale*, dove è il museo stesso che diventa l'oggetto dell'esposizione, consentendo di narrare attraverso collezioni e allestimenti la storia dei modi in cui le differenze sono state pensate e rappresentate nel corso del tempo. In crisi di legittimità, la vecchia strategia *essenzialista*, che mostra le culture come immobilizzate in un passato precedente il contatto (coloniale) con l'Occidente, si presenta oggi soprattutto nella forma meta-museale della citazione, come – ad esempio – nei Musei civici di Modena, dove il vecchio allestimento evoluzionista delle collezioni etnografiche è stato preservato (ma messo tra virgolette attraverso gli apparati) come documentazione della storia del museo stesso (per diverse tipologie degli allestimenti museali, Price 2007, pp. 170-171, Ames 1992, de l'Estoile 2007).

Pochi sembrano, comunque, i musei che non hanno ritenuto necessario rispondere in qualche modo alla crisi. Il *Museum of Mankind* di Londra ha chiuso nel 2004 per essere riaggregato al British, di cui era una gemmazione, nel *Department of Africa, Oceania and the Americas*; il *Musée Royal de l'Afrique Centrale* di Tervuren (Bruxelles) ha chiuso nel dicembre 2013 per affrontare una impegnativa ristrutturazione – non ancora terminata – che si propone di affrontare «il passato coloniale del Belgio in maniera aperta e adulta», si legge sul sito istituzionale, "decolonizzando" tutti gli aspetti della rappresentazione delle altre culture; il *Tropen* di

Amsterdam, fino al 1950 *Koloniaal Museum*, ha affrontato un radicale rinnovamento, riaprendo nel 2003 con un allestimento focalizzato sulla storia del colonialismo olandese, secondo Robert Aldrich «the most thorough and thoughtful displays on colonialism [I have] seen in any museum» (in *African and Black Diaspora* 2009, p. 149); Göteborg, Colonia, Francoforte, Ginevra, Vienna hanno abbracciato – seppure in modi differenti – il modello del *Museo delle culture del mondo* (per una mappatura degli interventi di ristrutturazione / riallestimento dei musei etnografici europei, si veda Pagani 2014). La creazione del MUDEC a Milano, il coinvolgimento del Pigorini di Roma nelle iniziative del RIME (*Reseau International des Musées d'Ethnographie*), il progetto – ancora embrionale – del *Museo delle Civiltà* di Roma, testimoniano che anche dalle nostre parti, nonostante molti ritardi e qualche ombra (poco si sa, ad esempio, del destino della imponente collezione etnografica costituita in occasione del *Giubileo* del 1925, e che è al momento inaccessibile presso i Musei Vaticani), la scena è in continuo movimento.

## Il museo *des Arts premiers* e la memoria del colonialismo

L'operazione museale che ha suscitato il maggiore interesse, per il suo carattere drastico e la sua imponenza, ma soprattutto per il carattere di punto di riferimento che ha da subito assunto in Europa, è quella che ha visto la ristrutturazione dell'intero settore museale etnografico francese. È stata preceduta da un lungo dibattito, iniziato con la pubblicazione di un *manifesto* (*Pour que les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux*, “Libération” 15 marzo 1990) firmato dal collezionista e mercante d'arte Jacques Kerchache – e sottoscritto da un buon numero di intellettuali, tra i quali diversi antropologi – che denunciava l'accecamento “coloniale” che aveva fino ad allora impedito di riconoscere il valore estetico universale delle opere prodotte «dai tre quarti dell'umanità» (cioè dalle «culture africane, americane, artiche, asiatiche e oceaniane»), e ne perorava l'immediato ingresso al Louvre: una sorta di risarcimento simbolico verso quelle popolazioni nei confronti delle quali l'Occidente ha avuto atteggiamenti di violenta esclusione e sopraffazione, che intendeva segnare una netta rottura con l'epoca coloniale e il disprezzo per le altre culture che l'aveva caratterizzata. Tra molte polemiche e resistenze, ciò che il manifesto chiedeva è avvenuto nel 2000, con l'istituzione dell'*antenne* presso il *Pavillon des sessions* del Louvre di un futuro museo *des Arts premiers*, il cui progetto aveva nel frattempo cominciato a prendere forma.

L'operazione che ha condotto all'istituzione del nuovo museo ha comportato la chiusura del *Musée de l'Homme*, il principale museo etnografico francese, ospitato dal 1937 nel Palais de Chaillot (e erede del *Musée d'Ethnographie* del Trocadero aperto nel 1878), e lo smembramento tripartito delle sue collezioni: le etnografiche extraeuropee conferite all'istituendo museo, quelle europee al futuro *Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée* (MUCEM, inaugurato a Marsiglia nel 2013), e le sole collezioni di antropologia fisica lasciate al nuovo *Musée de l'Homme* (che ha riaperto nel 2015 con un nuovo allestimento e una nuova missione). Ha anche comportato la definitiva chiusura del *Musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, le cui collezioni sono

state trasferite al nuovo museo, e la cui sede è stata adibita dal 2007 a ospitare il *Musée National de l'Histoire de l'Immigration*, suscitando qualche polemica per la dissonanza tra il carattere dell'istituzione e il luogo – il vecchio *Palais des Colonies* dell'*Exposition coloniale internationale* del 1931 – carico di pesanti e esplicite simbologie coloniali, nonché la chiusura definitiva del vecchio *Musée national des arts et traditions populaires* di Parigi, le cui collezioni sono andate a aggiungersi a quelle del MUCEM.

Inizialmente denominato *des Arts premiers* (delle *Arti prime*) il nuovo museo ha finito per essere inaugurato nel 2006 come *Musée du Quai Branly*, prendendo il nome dal luogo dove sorge lungo la Senna l'edificio che lo ospita, per risolvere i disaccordi e estinguere le contestazioni sull'espressione, che richiamava vecchi e imbarazzanti stereotipi coloniali (che rimandasse a “primitivo” o a “primordiale”, il termine aveva comunque una innegabile connotazione “allocronica”, in piena continuità con quell'epoca coloniale che pretendeva di lasciarsi alle spalle); nel giugno 2016 al nome si è poi aggiunta la dedica a Jacques Chirac, il Presidente della Repubblica che ne ha fortemente voluto e sostenuto la realizzazione.

Gli anni di gestazione del nuovo museo hanno visto contrapporsi concezioni radicalmente differenti riguardo al valore e al significato delle collezioni etnografiche. I fautori delle *arti prime* accusavano i musei etnografici di soffocare la bellezza delle “opere” presentandole insieme a cianfrusaglie prive di valore e sovrastate da un apparato informativo che avrebbe inibito l'emozione estetica, e si battevano perché gli oggetti fossero selezionati sulla base della qualità artistica ed esposti in modo tale da consentire ai visitatori un rapporto non mediato con essi. Un piedistallo, un alone di luce dall'alto, una adeguata ripulitura che ne facesse emergere la patina, voci diffuse sul valore assicurativo, sarebbero bastati, secondo la parodistica “ricetta” del *Musée cannibale* (2002), a garantire la metamorfosi dell'oggetto etnografico in opera d'arte.

I critici del nuovo corso estetizzante, dal canto loro, ne hanno messo in evidenza le molteplici debolezze. A cominciare da quelle più strettamente connesse all'allestimento: la mancanza di informazione contestuale, piuttosto che garantire un più diretto rapporto con l'oggetto, avrebbe in realtà contribuito a renderlo del tutto incomprensibile, quando non a generare sistematici fraintendimenti («ci viene proposto – ha scritto Louis Dumont – di guardare i begli oggetti dell'altrove attraverso i pregiudizi di borghesi *parvenus*»); proseguendo con quelle relative ai dubbi significati politici dell'estetizzazione («le nostre opere d'arte hanno diritto di cittadinanza dove noi non siamo ammessi» ha notato sarcasticamente l'ex Ministra della Cultura maliana Aminata Traoré); per finire con quelle sui contorni poco trasparenti dell'operazione: l'intreccio tra collezionisti, mercanti e istituzione, con i sospetti di cospicui conflitti d'interesse (Dupaigne 2006).

Al momento dell'inaugurazione, nel giugno 2006, l'accoglienza riservata al nuovo museo dalla critica internazionale è – per usare un eufemismo – piuttosto tiepida. A destare perplessità è innanzitutto l'edificio, progettato da Jean Nouvel: «concepito come una giungla sinistra, rosso, nero e oscuro, con oggetti scelti e allestiti senza nessuna logica discernibile», ha scritto Michael

Kimmelman sul *New York Times*, il museo sembra sorprendentemente mal concepito. Una lettura simile è, in effetti, quella che sembra prevalere nel mondo anglofono, dove l'evocazione insistita della giungla, dei luoghi oscuri e tenebrosi, come scenario per mettere in mostra le arti non occidentali appare quantomeno inadeguata, se non una spia delle notevoli difficoltà che incontra in Francia (ma forse anche in Europa più in generale) il ripensamento del passato coloniale (Price 2007; Lebovics in *African and Black Diaspora* 2009). Ma se la concezione architettonica è apparsa infelice in modo quasi unanime, più articolati sono stati i punti di vista sul significato e le potenzialità del nuovo museo per ciò che concerne il rinnovamento della museografia etnografica.

Centrato sulle logiche del collezionismo occidentale di *exotica*, e piuttosto reticente sulla storia coloniale degli oggetti (tanto quelli frutto di relazioni di scambio "ineguale" quanto quelli acquisiti come "bottino di guerra"), il museo è apparso a alcuni in continuità con una concezione paternalistica della differenza culturale, che riconosce l'altro senza mai dargli la parola, elaborandone una immagine a proprio uso e consumo. Conoscitori, mercanti, studiosi, tutti invariabilmente occidentali, sono gli antenati iscritti nella genealogia del museo: protagonisti della scoperta della bellezza (e prima ancora della definizione) di un'arte esotica i cui autori sembrano comparire solo nel ruolo minore di anonimi e inconsapevoli artefici (Price 2007). Rivolto a un passato concepito come più autentico del presente – che sarebbe contaminato dalle dinamiche omologanti della globalizzazione – il riconoscimento del valore estetico dell'arte esotica sembra inoltre escludere per principio le produzioni e i produttori contemporanei. Nello stesso tempo, l'idealizzazione delle condizioni di produzione del passato sembra favorire una comprensione falsata degli oggetti nella loro storicità, impedendo di cogliere le complesse vicende che precedono il loro ingresso nelle collezioni occidentali (Phillips e Steiner 1999). Una risposta insoddisfacente alla domanda di costruzione di nuove forme di discorso sulla diversità culturale.

Altri, pur non lesinando critiche all'ingenuità antropologica di certe concezioni estetizzanti, hanno cercato di cogliere i significati meno appariscenti di un'operazione che sembra aver risposto a una domanda sociale esistente (de l'Estoile 2007), portando alla luce un "gusto degli altri" che si sarebbe manifestato lungo la storia dell'Europa contemporanea, almeno a partire dalla fine del XIX secolo, e che avrebbe trovato oggi nel Quai Branly le forme per la sua realizzazione. Una disposizione verso la differenza che potrebbe portare, se accompagnata da un adeguato dibattito culturale, a configurare una via diversa per la trasformazione dei "musei degli altri", al di là dei due "essenzialismi" contrapposti del museo etnografico tradizionale, con la sua ormai insostenibile pretesa di parlare degli altri senza consultarli, e del nuovo museo "comunitario" cui sembrano tendere le "politiche del riconoscimento", che si trova invece impigliato nella complessa gestione delle politiche dell'identità. Un museo della relazione che, piuttosto che espellere o cancellare il passato coloniale tramite paternalistici riconoscimenti della differenza culturale, si potrebbe adoperare per farne il centro dell'allestimento, indagando la storia degli oggetti e dei diversi significati che assumono nel loro transitare attraverso i confini

culturali, contribuendo a immaginare una via europea, differente da quella partecipativa nordamericana, alla rappresentazione postcoloniale della differenza culturale.

## Restituzione, partecipazione, condivisione

La distanza rispetto all'esperienza nordamericana è in effetti evidente. Nel 1990 il Congresso degli Stati Uniti varava una legge, il *Native American Graves Protection and Repatriation Act* (NAGPRA) che obbligava i musei a individuare e contattare gli *stakeholders* in ordine alla restituzione (o gestione condivisa) dei resti umani e degli oggetti che rivestivano particolare importanza per le comunità native dal punto di vista religioso. Una parte della comunità museale accolse con preoccupazione la novità, che sottraeva ai "saperi esperti" il monopolio dell'autorità (compresa l'autorità di parola) sugli "oggetti degli altri", costringendoli a prendere seriamente in considerazione non solo le rivendicazioni proprietarie, ma anche le idee degli altri sul valore e il significato dei beni posseduti dai musei: a porsi il problema della legittimità dei propri saperi, delle proprie operazioni scientifiche, di fronte ad altri che non erano più oggetti muti della rappresentazione museale, ma soggetti, parti in causa nella sua costruzione.

Il bilancio stilato dalla comunità museale più direttamente coinvolta, quella nordamericana, a 20 anni dalla promulgazione della legge che ha dato il via al processo della *repatriation*, sembra essere sostanzialmente positivo (si veda il numero monografico di *Museum Anthropology* 2010 dedicato ai 20 anni del NAGPRA). Contrariamente a quanto si temeva, la *repatriation* non ha svuotato i musei: li ha invece messi in discussione e costretti a interrogarsi sugli oggetti che possiedono, sul modo di esporli, sui significati che rivestono per le diverse comunità rappresentate. Li ha obbligati a confrontarsi con altri saperi e visioni del mondo, che hanno spesso arricchito le conoscenze sui beni posseduti, rianimandoli.

In Europa, a quasi 30 anni dal NAGPRA, sembra invece tuttora diffusa una certa diffidenza nei confronti della *repatriation* come nuova modalità di rapporto con gli "oggetti degli altri". La restituzione viene praticata, quando è ritenuto opportuno, già da tempo. Fin dagli anni '70 i musei europei hanno infatti dovuto affrontare le richieste di restituzione di oggetti da parte degli stati postcoloniali, soddisfacendole in molti casi, specie quando si poteva provare che erano stati acquisiti illegalmente o con la violenza. Negli ultimi decenni diversi musei hanno anche iniziato a restituire i resti umani: quelli di Saartjie Baartman (la celebre Venere Ottentotta), per esempio, resi dal *Musée de l'Homme* al Sud Africa nel 2002 per essere oggetto di una solenne cerimonia di sepoltura. Molto più timida sembra essere l'apertura dei musei agli apporti esterni e al coinvolgimento dei soggetti interessati, cioè alla condivisione dell'autorità etnografica. Differenziata sulla base dei singoli contesti nazionali, la disponibilità alla condivisione dell'autorità risente delle culture istituzionali particolari (che trattano in maniere molto differenti i beni pubblici), delle resistenze dei "saperi esperti" (talvolta arroccati su rivendicazioni di competenza esclusiva dal sapore tardo-positivista), delle diverse storie coloniali e dei differenti atteggiamenti degli Stati verso di esse (in certi casi, come quello italiano, oggetto di una

persistente rimozione, in altri ripensata in modo più o meno radicale e con esiti differenti), così che risulta difficile individuare non solo un unico indirizzo, ma persino temi e politiche comuni.

Tra le resistenze più diffuse e motivate, sembra essere quella che riguarda le possibili derive “comunitariste” della *repatriation*. Prendere seriamente in considerazione il destino culturalmente assegnato agli oggetti può, ad esempio, portare a ledere altri beni di rilievo pubblico (la parità di genere, la laicità dello Stato, l’interesse collettivo per la conservazione del bene); negoziare la rappresentazione di una cultura può comportare silenzi, censure, falsificazioni che contrastano con la cultura scientifica degli operatori museali. Vista da prospettive europee, la gestione partecipata appare meno facile e attraente. Resta il fatto che è probabilmente proprio sul terreno accidentato della condivisione dell’autorità, sulla “decolonizzazione del sapere” (per prendere in prestito una espressione di Pietro Clemente), piuttosto che su quello della restituzione degli oggetti, che si giocherà la partita postcoloniale dei musei europei.

## Bibliografia

J.L. AMSELLE, *Il museo in scena*, Roma 2017.

*Définir le musée au XXI<sup>e</sup> siècle. Matériaux pour une discussion*, F. MAIRESSE (DIR.), Paris 2017.

K. EXELL, *Modernity and the Museum in the Arabian Peninsula*, London 2016.

C. PAGANI, *Politiques de reconnaissance dans les musées d’ethnographie et des cultures au XXI<sup>e</sup> siècle*, tesi di dottorato, Université Paris-Est-Créteil–Università degli studi di Milano 2014.

L. DES CARS, *Louvre Abu Dhabi: Birth of a Museum*, Paris 2013.

*Museum Anthropology*, n. 33 (2), 2010.

*African and Black Diaspora*, 2 (2) 2009.

B. DE L’ESTOILE, *Le goût des autres: de l’Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris 2007.

S. PRICE, *Paris Primitive. Jacques Chirac’s Museum on the Quai Branly*, Chicago 2007.

B. DUPAIGNE, *Le scandale des arts premiers*, Paris 2006.

*A Companion to Museum Studies*, S. MACDONALD (ED.), Oxford 2006.

*Museum frictions: public cultures, global transformations*, I. KARP e C.A. KRATZ (EDS.), Durham 2006.

*Il nuovo museo. Origini e percorsi*, C. RIBALDI (CURA), Il Saggiatore, Milano 2005.

ICOM, *Declaration on the Importance and Value of Universal Museums*, with comments by P.-K. SCHUSTER and G. ABUNGU, «ICOM news» 1, 2004.

*Le musée cannibale*, M.O. GONSETH, J. HAINARD, R. KAEHR (DIR.), Neuchâtel 2002.

*Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, R. PHILLIPS, C.B. STEINER (EDS.), Berkeley 1999.

J. CLIFFORD, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (MA) 1997.

S. HALL, *When was the postcolonial?*, in *The Post-Colonial Question*, I. CHAMBERS e L. CURTI (EDS.), London and New York 1996.

T. BENNETT, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, New York 1995.

M.M. AMES, *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*, Vancouver 1992.

N. THOMAS, *Entangled Objects: Exchange, Colonialism and Material Culture in the Pacific*, Cambridge (MA) 1991.

- Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, I. KARP e S.D. LAVINE (EDS), Washington 1991; tr. it. parziale *Culture in mostra . Poetica e politiche dell'allestimento museale* , Bologna 1995.
- The New Museology*, P. VERGO (ED.), London 1989.
- J. FABIAN, *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York 1983.
- W. STURTEVANT, *Does anthropology need museums?*, «Proceedings of the biological Society of Washington» 182, 1969: 619-650.