



DISPENSA DI
ANTROPOLOGIA CULTURALE E
DELLO SVILUPPO

EDIZIONE A.A. 2022 - 2023

A cura di Elisa Roscitano



Questa dispensa è scritta da studenti senza alcuna intenzione di sostituire i materiali universitari. Essa costituisce uno strumento utile allo studio della materia ma non garantisce una preparazione altrettanto esaustiva e completa quanto il materiale consigliato dall'Università.

ANTROPOLOGIA CULTURALE E DELLO SVILUPPO

INTRODUZIONE

Cultura = qualcosa con cui abbiamo a che fare quotidianamente → È un termine che sta in noi anche senza legarsi all'antropologia.

L'antropologia non è un sapere esoterico; si occupa di ciò che già conosciamo, proprio perché ne facciamo uso, ma lo mostra sotto una diversa prospettiva.

L'antropologia si occupa di ciò che siamo e di ciò che facciamo nella quotidianità, per farcelo vedere sotto una nuova luce.

Antropologia = *antropos* + *logos* = "discorso sull'uomo"

Discorso che vuole essere fondato, che vuole dire qualcosa di attendibile.

Questo *logos* vuole essere una scienza → L'antropologia vuole occuparsi della cultura sotto un profilo scientifico.

Antropologia culturale = **scienza umanistica e sociale che studia gli esseri umani in relazione alla loro capacità di produrre cultura.**

L'antropologia è un sapere *della differenza*, perché studia tutti gli esseri umani come produttori di cultura. → Ciò che fa l'umanità della nostra specie, cioè la capacità di produrre cultura, è di tutti, non esistono società che siano prive di cultura.

L'antropologia, superando le differenze tra le società, ha riconosciuto a tutte loro la capacità di produrre cultura, ovvero ha attribuito a tutte la stessa umanità.

Razzismo = le diverse forme di umanità vengono gerarchizzate.

L'antropologia sconvolge tutto questo e lo fa a partire dalla propria idea di cultura.

Dove sta la scientificità dell'antropologia?

Cosa fa concretamente un antropologo? Che metodo usa?

Un antropologo lavora con ordine e metodo.

Metodo = modo di fare regolato per raggiungere uno scopo.

Oggi si è nella società *della chiacchiera*, anche a causa dei social network. Molto spesso non ci si cura neanche del concetto di attendibilità, ci si muove nell'orizzonte di semplici credenze e non ci sono più veri atti di fede

COSA GLI ANTROPOLOGI INTENDONO PER CULTURA?

Secondo E. B. Tylor, nel suo *Primitive culture* (1871):

"La cultura in senso antropologico è quell'insieme complesso che include le conoscenze, le credenze, l'arte, la morale, il diritto, il costume e qualsiasi altra capacità e abitudine che l'uomo acquisisce come membro di una società."

Non è la specificità di una certa cosa che la rende culturale, ma le modalità con cui viene acquisita, prodotta e trasmessa.

È culturale tutto ciò che viene appreso dagli esseri umani vivendo in una determinata società.

I modi in cui un bambino acquisisce i geni dei genitori quando viene concepito sono tutti di tipo naturale.

→ Culturale è ciò che non è naturale e viceversa.

Manipolazione del codice genetico vs. naturale DNA

Fecondazione in vitro vs. concepimento per via sessuale

Dove sono allora i confini tra natura e cultura?

Cucinare è una cultura degli esseri umani ma in Giappone ci sono scimmie che prima di mangiare le patate le salano con l'acqua del mare → Perché è un comportamento culturale e non naturale? Perché non è iscritto nel codice genetico della specie delle scimmie.

Solo questa specifica comunità di scimmie fa questa cosa → Uno di loro ha scoperto e appreso questa pratica, trasmettendola a tutta la comunità e ai successori.

Gli studiosi parlano di *culture animali* = ciò vuol dire la specie umana non ha il monopolio della cultura (Ci sono ovviamente livelli di complessità culturale).

COSA È ARTE E COSA NON LO È?

L'Occidente ha ritenuto a lungo che l'arte fosse composta esclusivamente dalle sue produzioni.

La differenza veniva stabilita sulla base dei contenuti.

es. Quella delle tribù africane non era considerata arte.

(Hegel sosteneva proprio questo)

Gli antropologi però sostengono che non sono i contenuti a rendere qualcosa *arte*, ma la **modalità** con cui l'arte viene creata e trasmessa.

Tylor dice che la cultura non è un'accozzaglia di cose disparate, ma è un insieme complesso, formato da cose diverse ma tra loro collegate e influenzate. La cultura è un insieme complesso di parti tra loro interagenti.

La religione non è indipendente dalla politica, ma neanche dall'arte. Tutte queste cose, anche se si influenzano a vicenda, creano un insieme complesso ma **organizzato** → Tante cose diverse che delineano una certa unità, un insieme del conoscibile.

Le cose si comprendono in rapporto alle altre, non isolandole → Un antropologo può decidere di studiare l'arte, ma non lo potrà fare isolando l'arte da tutto il resto = L'arte si capisce cos'è solo se la si mette in connessione con tutto il resto.

Il concetto di cultura consente di descrivere ma anche di comprendere come si legano le parti di quell'insieme complesso.

La "*società che siamo*" stia in rapporto alle altre società = Non comprendiamo ciò che siamo se guardiamo solamente il nostro ombelico.

Tante discipline studiano gli esseri umani, ma gli antropologi lo fanno dal punto di vista culturale. Ciò che producono gli esseri umani, i prodotti culturali, sono tra loro estremamente diversi, per questo l'antropologia è un *sapere della differenza*.

Siamo tutti uguali e al contempo tutti diversi.

Diversamente dai filosofi, l'antropologo non può studiare gli esseri umani stando a casa, deve viaggiare, deve spostarsi e *mappare* quella che è la diversità del pianeta.

Se metto al centro di tutto solo me stesso e le mie credenze, tutto ciò che è differente lo considero sbagliato. Invece l'antropologo mette tutto sullo stesso piano, non nel senso che si converte ad ogni religione di cui acquisisce conoscenza, ma che le rispetta tutte ugualmente.

L'antropologo vuole indebolire l'egocentrismo che fa credere ad ogni uomo di essere il centro dell'universo.

❖ Non solo ciò che conosco, ma anche tutto ciò che non conosco, anche tutto ciò che ancora deve essere creato, sarà cultura, purché venga acquisita dagli esseri umani in quanto membri di una società.

Il linguaggio, i modi, i credi, vengono tutti sviluppati dagli esseri umani nelle società in cui vivono grazie a ciò che hanno nel loro codice biologico.

Bambini abbandonati cresciuti dai lupi → Sono esseri umani o no?

Hanno le capacità umane nel loro codice biologico, quindi se lo si facesse tornare nella società imparerebbe a parlare?

Ormai, dopo essere stati cresciuti e formati nella comunità dei lupi, il processo è irreversibile.

IL CONCETTO DI CULTURA OGGI

“Un complesso di idee, simboli, azioni e disposizioni storicamente tramandati, acquisiti, selezionati* e largamente condivisi da un certo numero di individui, mediante i quali questi ultimi si accostano al mondo in senso pratico e intellettuale”

- Ugo Fabietti, *Elementi di antropologia culturale* (2004)

L'insieme complesso che è la cultura è formato da parti che non sono tra loro indipendenti, che sono entrate in relazione per qualche motivo e si sono modellate reciprocamente.

*Fabietti non parla solo di acquisire e tramandare la cultura, ma introduce anche il concetto di **selezione**. Se non ci fosse la capacità di trasmettere, in corrispondenza di ogni cambio generazionale bisognerebbe ricominciare a scoprire tutto.

Le culture hanno una storia, non c'è cultura senza una tradizione culturale.

Ma il fatto che la cultura venga acquisita e comunicata non significa che rimanga uguale a se stessa: essa viene interiorizzata, reinterpretata, messa in discussione, in ogni generazione ma anche singolarmente, in ogni individuo.

Taylor affermò che se tu condividi una cultura dentro una stessa società, grossomodo dividerai tutto di essa —> Idea di cultura tendenzialmente **omogenea** = le culture si confrontano come blocchi separati, tu fai parte o di una cultura o di un'altra.

Invece il mondo è complesso e le culture si incontrano, scontrano e influenzano.

Le culture nascono dagli scambi, quindi se cambiano è anche perché hanno relazioni tra loro.

Anche stando in una singola società, in essa ci sono culture diverse.

Oggi sembra facile dire ciò, ma anni fa non era così (ad esempio in Italia si pensava che ci fossero gli italiani e basta).

L'Italia è sempre stata multiculturale, basti pensare che prima ancora delle migrazioni all'estero c'erano le migrazioni interne da una regione all'altra.

L'Italia è uno degli stati più multiculturali al mondo: se in passato negli altri Stati c'era una sola lingua, una sola tradizione culinaria, in Italia ogni regione aveva il suo dialetto, la sua cucina tipica, etc...

Tutta questa cultura a cosa serve? Serve agli individui per accostarsi al mondo in senso pratico e intellettuale, per pensare al nostro posto nel mondo, al nostro scopo, alla vita dopo la morte.

Tutti questi pensieri diventano possibili se vengono filtrati dalla cultura.

Spesso quando parliamo di cultura pensiamo sia quella colta, siano gli studi, dalla scuola all'università, ma se fosse così tutte le società che non hanno una scrittura dovrebbero essere considerate prive di cultura.

C'è una cultura orale come c'è una cultura basata sulla scrittura.

Un bambino da 0 a 5 anni che non sa leggere o scrivere è privo di cultura? No, perché avrà vissuto con qualcun altro, avrà imparato a parlare, a vivere in società, a comprendere le emozioni, a mangiare, ...

(Non bisogna considerare la famiglia standard, la famiglia standard non esiste, esistono solo tanti modelli familiari nel mondo che sono tutti diversi)

La cultura in senso antropologico va oltre l'istruzione, ha a che fare con apprendimenti pratici e intellettuali.

Apprendimenti intellettuali —> Il pensiero accompagna o segue le azioni.

Se uno studioso va in Africa a fare ricerca in città sperdute, deve adattarsi, deve mangiare cose diverse, e col pensiero lo sa fare, ma poi doverlo fare veramente è diverso.

Ognuno di noi, crescendo, crea in sé un *imprinting* di gusti che poi ci porta a considerare non buono ciò che è diverso.

Se sono in Africa e tutti mangiano cose che io, per abitudini e gusti diversi, considero disgustose, io vomiterò = reazione culturale che passa attraverso il corpo.

La cultura non è solo pensata, è anche **incorporata** = spesso diventa qualcosa di inconsapevole.

DALLA CULTURA IN SENSO INDIVIDUALE ALLA CULTURA COME DIMENSIONE COLLETTIVA:

Dimensione individuale = in passato si pensava che la cultura dell'animo si sviluppasse solo attraverso gli studi e l'ozio contemplativo, e a ciò potevano accedere solo coloro i quali avevano la manodopera servile che faceva i loro doveri —> cultura solo per la classe dominante.

Gli antropologi invece considerano la cultura come struttura collettiva, infatti si studiano le società, non i singoli individui.

L'artista nella sua individualità ovviamente fa la sua differenza, ma per capire ciò che lui crea bisogna considerare la società in cui egli ha vissuto.

DALLA CULTURA COLTA ALLA CULTURA CHE SI APPRENDE VIVENDO:

Cultura colta = istruzione opposta all'incultura.

Cultura che si apprende vivendo = usi e costumi.

Un modo per vivere è fare lo studente —> ciò che si apprende non sono solo nozioni, si apprende come stare in mezzo alle altre persone, come abbigliarsi, cosa fare del futuro, ...

DALLA CULTURA COME CONCETTO ESCLUSIVO E NORMATIVO ALLA CULTURA COME CONCETTO ESPLICATIVO E DESCRITTIVO:

Cultura come concetto normativo = ci sono modelli che gerarchizzano società e persone (le civiltà) ed escludono coloro che li hanno da coloro che non li hanno.

La cultura prescinde dai giudizi di valore —> Ciascuna cultura costruisce sistemi di valori, ma l'antropologo che le studia non esprime giudizi, vuole semplicemente comprendere come funziona.

Ciascun antropologo potrebbe essere credente o meno, ma non deve sottoporre ciò che studia al giudizio del suo credo —> se sta studiando l'Islam, deve comprenderlo dall'interno, deve comprendere come i musulmani vedono sé stessi.

DALLA CULTURA COME CREAZIONE SPIRITUALE ALLA CULTURA COME COSTRUZIONE SIMBOLICA E MATERIALE:

Costruzione materiale = cultura come exteriorità della cultura.

L'antropologo non dirà mai che per fare cultura bisogna abbandonare la materialità del mondo in cui si vive.

Per gli antropologi la cultura ha la sua materialità.

(es. Non solo la cucina ma anche la coltivazione dei campi è cultura)

UNIVERSALITÀ E PARTICOLARITÀ DELLA CULTURA

"Noi tutti cominciamo con l'equipaggiamento naturale adatto per vivere mille tipi di vita, ma finiamo con l'averne vissuta una sola. Essere umani non significa essere un qualsiasi uomo, vuol dire essere un particolare tipo di uomo, e naturalmente gli uomini sono diversi".

- Clifford Geertz, *Interpretazione di culture* (1973)

Tutti gli esseri umani hanno la potenzialità di produrre cultura.

Se fossi nata in un altro anno, in un'altra regione, in un altro stato, che persona saresti stata?

Dobbiamo guardare alla particolarità delle situazioni e conoscerle in profondità

FARE UMANITÀ - NATURA E CULTURA

1. L'uomo è un essere biologicamente incompleto (Gehlen).
2. La cultura non si aggiunge ad un animale ormai completo ma è parte della formazione di questo stesso animale (Geertz).
3. L'incompletezza costitutiva dell'uomo richiede una foggatura, l'acquisizione di una forma: la cultura è la sua natura (Remotti).

L'essere umano è un essere naturale **incompleto**, perché se agli altri animali per sopravvivere basta il corredo istintuale, ereditato biologicamente, l'uomo ha perso questo istinto.

Un cavallo appena nato capisce come camminare a 4 zampe e cosa deve mangiare.

L'uomo è onnivoro ma non capisce da solo cosa mangiare —> Lasciato a sé nella natura, l'uomo non sopravviverebbe.

Per crescere e diventare adulto l'uomo ha bisogno di una "stampella", che è data dalla cultura. * (*vedi dopo*)

Il bambino cresciuto coi lupi correva a 4 zampe e non ha mai più imparato a camminare.

Nella società degli uomini le strade sono asfaltate e illuminate; perciò, gli uomini non devono guardare a terra e stare attenti a dove vanno, ma possono guardarsi intorno e apprendere dallo scambio con altri individui.

Capitalismo —> Natura come serbatoio di materie prime da sfruttare attraverso l'ingegnosità umana. Ciò ha causato sia del bene che del male.

* *es.* Una donna vuole imparare a camminare su tacchi alti e deve seguire un apprendimento tale che la camminata appaia come se fosse naturale, finché non riesce a muoversi senza dover ragionare su come si fa, perché *incorporata* —> Apprendimenti culturali che avvengono per incorporazione.

L'essere umano, per poter sopravvivere, deve essere completato dalla cultura.

La natura dell'essere umano è manchevole = Mancanza di un percorso preciso che sia per tutti. Ciò è anche una grande possibilità, perché ogni uomo può costruirsi da sé il suo percorso.

La cultura ci dà una forma, ci dà un'identità, che varia da gruppo sociale a gruppo sociale.

La cultura è fatta di invenzione e siccome le invenzioni sono tante e diverse una delle scoperte degli antropologi è il trovarsi di fronte l'inaspettato.

Finché si rimane a casa, si pensa che la propria cultura sia tutto, ma quando si esce si comprende che da un'altra parte essa non conta niente.

INCOMPLETEZZA E PRECARIETÀ

- Il carattere arbitrario e convenzionale della cultura implica la sua **revocabilità potenziale**.
- La sensazione di precarietà si accresce con l'esposizione all'alterità.
- Diventa necessario stabilire dei confini più o meno rigidi.
- La solidificazione della cultura avviene attraverso un processo di naturalizzazione.

Tutto ciò che noi consideriamo sicuro, certo e giusto è arbitrario e pertanto revocabile. Ma solo perché sono nato in un certo posto io penso di poter credere con certezza in quello che credo.

Tutto ciò che siamo e che facciamo non solo *avrebbe potuto essere* diverso, ma *potrebbe essere diverso*. La cultura facilita il processo di cambiamento e il confronto tra noi e gli altri, per questo genera sfasamento tanto più ci si rapporta con l'alterità.

es. Nella nostra società, il potere temporale è stato concesso da quello spirituale (il re si faceva nominare dal papa).

Se il potere viene dato dal papa, vuol dire che viene da Dio, che è supremo.

Se molti credono in Dio e quindi riconoscono il re come tale, questa cultura si solidifica e si dà a vedere come qualcosa di naturale, certo e indubitabile.

Sulla base di cosa seleziono una cosa piuttosto che un'altra? —> questione dei confini della cultura, confini legati al modo di sentire e vedere il mondo.

Confine = io arrivo fin *qui* e dall'altra parte c'è qualcuno che io non sono.

I confini sono spostabili, abbattibili —> Società molto chiuse o società più aperte, questo fa la differenza.

Geertz da una definizione di cultura a partire da un **modello**:

- "La cultura è un complesso di *modelli per* e di *modelli di* acquisiti, tramandati e selezionati che hanno una valenza comunicativa e operativa."

—> I *modelli per* hanno valenza operativa, servono a fare e creare qualcosa.

—> I *modelli di* sono le rappresentazioni delle realtà che essi contribuiscono a creare.

I modelli spesso si discostano fortemente dalla "regola".

Quali sono le differenze tra i modelli e le realtà di fatto? E perché ci sono? Questo è ciò di cui si occupa l'antropologo.

- I modelli interagiscono tra loro dando luogo a complessi integrati più o meno coerenti.
- Di questi modelli spesso non siamo consapevoli, sono introiettati o incorporati, costituiscono un *habitus*.

La cultura completa la natura —> La natura umana è piena di potenzialità proprio perché è mancante e ciò vale anche per il corpo.

Infatti, non c'è società umana in cui gli individui accettino il corpo che viene dato loro alla nascita, tutti lo devono modellare e modificare per renderlo adatto a quello considerato "perfetto" dalla loro cultura.

ETNOGRAFIA: IL LAVORO SUL CAMPO

Il sapere antropologico è importante perché se pretendiamo che una qualsiasi cosa ci venga detta o insegnata abbia una validità, essa deve essere dimostrata, ma per essere dimostrata bisogna capire com'è stata prodotta.

Una tale validità non è assoluta, ma sarà sempre connessa ad un punto di vista che non è solo soggettivo, ma anche storico e culturale.

Dire che noi non possiamo astrarre da noi stessi, quindi far finta di non esserci come se il nostro sguardo fosse libero e neutrale, non vuol dire che siamo condannati a vedere solo noi stessi, perché in realtà quello che siamo si costruisce dentro delle relazioni con gli altri —> Il processo di individuazione attraverso il quale ci costruiamo come soggetti ha dall'inizio la presenza dell'altro (basti pensare alla relazione madre-figlio).

Quello che siamo si modifica costantemente nel rapporto con gli altri, anche se non lo vogliamo e anche se non ce ne accorgiamo. Siamo sempre noi ma siamo anche sempre un po' diversi.

La costruzione della nostra identità avviene cercando una nostra coerenza con noi stessi, che molto spesso non c'è. La costruzione dell'identità, che sia personale o sociale, non può fare a meno della relazione con l'altro.

La cultura è un insieme di modelli di cui le persone fanno uso, consapevolmente o meno.

Etnografia = metodo di cui fa uso l'antropologo basato sulla ricerca sul campo.

Lo studio etnografico è uno studio di profondità, per questo spesso i tempi dell'antropologo sono lunghi. Viaggio e soggiorno in antropologia hanno tempo e modalità specifiche che definiscono il lavoro sul campo. L'antropologo non si limita ad una registrazione di dati, ma osserva partecipando alla vita quotidiana delle persone che studia, cerca di "mettersi nei loro panni".

L'antropologo non riproduce semplicemente il punto di vista dell'altro, ma cerca di darne conto in modo critico, oscilla tra partecipazione e presa a distanza.

L'antropologo mette in luce il divario che esiste fra il dire e il fare, le molteplicità dei punti di vista e dei comportamenti delle persone che vivono in una certa cultura o situazione.

Il viaggio non è solo questione di distanze spaziali, è una questione di passaggio dentro un altro mondo, che può essere fuori dalla porta di casa o dentro casa.

Quando si parla di culture di genere, l'altro potrebbe essere semplicemente il partner, perché in gioco vi è la questione culturale tra il maschile e il femminile.

L'antropologo oltre a viaggiare *soggiorna*, si ferma e si impone di stare fermo perché solo così può andare in profondità —> questo lavoro è **l'osservazione partecipante** = si osserva e si partecipa, si osserva partecipando e si partecipa osservando.

Partecipare vuol dire assumere il punto di vista dell'altro, cercando di vedere il mondo come lui lo vede, ma per poter vedere questo mondo bisogna anche praticarlo, quindi imparare a starci dentro.

L'antropologo è quindi come un bambino che deve imparare da capo come vivere, a partire da come ci si presenta, come ci si saluta, quali sono le regole della buona educazione (e in questo caso un bambino "locale" ne sa più di lui).

È un processo lungo di apprendimento e tanto più si entra, tanto più si è in grado di vedere, comprendere e interpretare quello che accade. Se si osserva solo da fuori, il malinteso è sempre in agguato.

Per partecipare però non basta la semplice volontà, occorre che i locali lo consentano, perché un apprendimento tecnico è diverso dalla serie di apprendimenti derivanti dall'essere nati, cresciuti e formati in un certo luogo piuttosto che in un altro (i quali sono comunque difficili da sviluppare a posteriori).

Tutto questo pone delle questioni deontologiche, cioè di etica della professione, perché bisogna pensare non solo a ciò che è utile o meno per ampliare il proprio sapere, ma anche a ciò che può essere lecito o illecito.

Quando si parla di costruzione del rapporto con un nuovo popolo non bisogna pensare a noi come soggetti che costruiscono il sapere e agli altri come oggetti analizzati al microscopio, perché anche loro sono persone che si pongono gli stessi interrogativi su ciò che a loro è estraneo.

La partecipazione non basta, perché l'obiettivo dell'antropologo non è solo imparare a vivere in una società diversa, ma costruire un sapere che sia comunicabile e comprensibile anche da chi non ha fatto la stessa esperienza.

L'esperienza sul campo va tradotta in un linguaggio che sia comprensibile innanzitutto alla comunità scientifica, ma poi anche ad un settore più vasto, e ciò comporta un progressivo distacco da un terreno specifico. Bisogna essere in grado di *sistemare* l'esperienza dentro nozioni, tendenzialmente astratte, che sappiano mettere in comunicazione gli studi di soggetti diversi.

L'osservazione è un processo di distanziamento (mentre la partecipazione è di avvicinamento) che permette di guardare il mondo da fuori e restituire un nuovo punto di vista, riconosciuto dai locali o meno.

L'antropologo non vuole solo dare conto del punto di vista dell'*indigeno* come se fosse un megafono, ma tramite l'osservazione esercita uno sguardo critico che può mostrare punti di forza e debolezza, criticità e meriti.

L'antropologo mette in luce le differenze e gli sfasamenti tra quello che le persone in una determinata società e cultura dicono, mostrano e pensano di loro stesse, le forme dell'auto rappresentazione e i modi effettivi in cui si comportano.

Non ci si potrà mai sostituire all'indigeno e davvero vedersi come lui si vede, ma ci si potrà avvicinare. Si può cambiare, ma nella relazione con l'altro si resta sempre chi si è e l'altro resta l'altro.

La relazione con l'altro è **dinamica**, perché noi cambiamo con gli altri e gli altri cambiano con noi.

"Il limitarsi a concetti vicini all'esperienza lascia l'etnografo immerso nelle sue immediatezze, e intrappolato nel linguaggio comune. Il limitarsi a concetti lontani dall'esperienza lo lascia arenato in astrazioni e soffocato dal gergo."

ANTROPOLOGIA DELL'ARTE

"L'antropologia dell'arte può essere definita come lo studio teorico delle relazioni sociali in prossimità di oggetti che mediano l'agency sociale."

- Alfred Gell

Agency = agire internazionale, che mira a qualcosa e non è casuale.

L'antropologia dell'arte si occupa degli oggetti e non solo delle opere d'arte; quindi, è un campo molto più vasto rispetto a quello degli storici dell'arte. Si occupa della funzione che gli oggetti svolgono: quella di **mediare le relazioni e le azioni tra le persone**.

Avvicinandosi all'arte contemporanea o andando verso altre parti del mondo, capire cosa è arte e cosa no. Dove c'è arte e dove no, diventa molto più complicato. Per questo motivo Gell, essendo un antropologo abituato a viaggiare, ha sentito la necessità di trovare una definizione "ampia" che potesse includere non solo l'arte contemporanea (com'è da noi intesa), ma la vastità dello studio delle culture in cui non esiste un termine per tradurre *arte*. La distinzione tra arte e non-arte, infatti, è una costruzione culturale moderna.

Se si parla di arte africana, non si può dare per scontato che stia solo in Africa, perché anzi la gran parte degli oggetti della cultura africana è situati in musei e collezioni e non nella sua terra d'origine, al punto tale che l'Africa non ha più un patrimonio culturale materiale su cui fare poggia la propria memoria e trasmissione.

Tutto questo è conseguenza della colonizzazione.

Evangelizzazione = forte strumento di *inculturazione* che strappa alle popolazioni i propri usi e costumi per fargliene adottare altri.

La religione infatti porta con sé il senso del peccato, della morale, del pudore, della posizione dell'uomo e della donna, la struttura della famiglia, l'educazione dei figli, le pratiche di abbigliamento, etc...

Quando i colonizzatori arrivarono in Africa, credettero che le popolazioni locali adorassero i loro manufatti, ovvero la materialità dell'oggetto piuttosto che la simbologia. Anche la cultura cattolica cristiana fa uso di materializzazioni, ma quello che viene adorato è ciò che l'oggetto rappresenta, perché l'oggetto è segno della divinità, non divinità stessa.

I colonizzatori, quindi, credettero di dover educare gli africani e distrussero gran parte dei manufatti africani, considerati incarnazioni demoniache.

In questo caso si nota come gli oggetti della cultura africana siano stati reinterpretati alla luce della cosmologia cristiana e considerati non più manifestazioni di Dio, ma tracce del demonio.

PROSPETTIVA OLISTICA

Il carattere olistico di una cultura non comporta il tentativo di conoscerla nella sua totalità. Occorre stabilire dei collegamenti tra i vari aspetti della vita delle persone che vivono in una certa cultura.

Olismo = stile di ricerca che nasce dalla consapevolezza dell'interdipendenza di tutti gli aspetti del fenomeno studiato.

La dimensione olistica in un mondo globale non coincide con quella locale.

"L'antropologo che lavora sul terreno deve, con serietà ed equilibrio, percorrere l'intera estensione dei fenomeni in ogni aspetto della cultura tribale studiata, senza distinguere tra ciò che è banale, incolore o comune e ciò che lo colpisce come straordinario e fuori dal consueto.

Un etnografo che si concentri sullo studio della sola religione o della sola organizzazione sociale ritaglia un campo d'indagine artificiale e incontrerà ostacoli nel suo lavoro."

- Bronislaw Malinowski

Inizialmente gli antropologi indagavano le culture non andando direttamente sul campo, ma attraverso materiali di recupero, documenti, testimonianze orali o scritte, oggetti.

Malinowski e i suoi colleghi hanno segnato una svolta importante per l'antropologia, perché hanno affermato che l'antropologo deve costruire da sé e ricavare in prima persona le informazioni, non facendo riferimento ad altri o restando a distanza.

L'antropologia si costruisce nel viaggio.

Il riferimento alla serietà e all'equilibrio non sembra essere un'indicazione sul metodo, ma ha a che fare con la moralità, con il mantenere un comportamento dignitoso e controllato.

"Considerare tutto senza distinguere" vuol dire che l'antropologo deve capire come vive chi vive in una determinata cultura senza basarsi su ciò che i locali pensano di loro stessi.

È anche vero che le impressioni, le emozioni e gli impatti non sono un limite o un ostacolo, perché ciò che stupisce da esterni può contribuire a porre qualcosa sotto una nuova luce per i locali, qualcosa che a loro sfugge perché troppo vicino o consueto, quotidiano.

La dinamica tra essere interni e essere esterni non è solo quella tra chi sa e chi no: lo sguardo "da fuori" può essere per certi versi più esposto a malintesi, ma per altri può essere in grado di portare alla luce ciò che è sotto gli occhi di tutti ma che nessuno vede perché troppo vicino.

IL CASO DEL CAMERUN

In Camerun i confini sono stati tracciati dalle potenze coloniali europee all'indomani della conferenza di Berlino del 1884-85, di conseguenza non corrispondono ad una vocazione nazionale. Sono state messe insieme popolazioni che avevano scarsi rapporti tra loro e sono state separati popoli con rapporti di parentela, linguistici e culturali.

Bandjoun è la capitale del dipartimento di Koung-Khi, in Camerun.

❖ Si analizzi una fotografia panoramica che da un'idea di ciò che c'è nei dintorni.

Nemo = *casa del popolo* = edifici al centro della foto.

Ambiente rimodellato, forgiato dalla mano degli uomini (agricoltori) —> Ambiente antropizzato, ma *culturalizzato*.

La terra è coltivata e ciò che produce viene venduto nei mercati del Camerun.

Le specie vegetali autoctone sono una rarità e stanno dentro piccoli boschetti (le foreste sacre) che costituiscono diverse formazioni culturali —> Se restano questi boschetti è per ragioni/ scelte culturali. Foresta sacra = sorta di cattedrale arborea, luogo preservato dagli "attacchi" degli agricoltori perché si crede vi risiedano delle divinità.

È uno spazio paragonabile, oltre che ad una cattedrale, ad un giardino —> Il giardino è natura addomesticata, ha guardiani, sentieri costruiti, ecc...

Perché gli antropologi fanno paragoni? Per provare a comprendere l'uno attraverso l'altro, senza classificare.

Una tale ricchezza del terreno è stata anche una sfortuna, a causa dell'eccesso di popolazione che la prosciugava.

L'equilibrio tra risorse agricole e demografia è sempre instabile —> si scelse di vendere parte della popolazione come schiavi per preservare la ricchezza della terra (= regolazione della crescita demografica)

COME SI COLLEGA L'AFRICA ALLA MODERNITÀ?

In realtà non c'è società o cultura che sia autosufficiente e che si generi tutta al suo interno, si trae sempre vantaggio dagli scambi con l'esterno.

Il tramite con cui sono arrivate varie culture in Africa è il colonialismo europeo.

Ad esempio, nella foto in analisi ci sono abeti, alberi tipici della Germania (in questa zona dell'Africa c'è un clima fresco e temperato che consente agli abeti di crescere).

Dentro questo paesaggio c'è un punto saliente: le forme triangolari bianche che sono i tetti di ingressi monumentali.

(Quando si parla di paesaggio, si intende un punto di vista panoramico)

Il numero di tetti che sovrasta gli ingressi definisce l'importanza di chi ci abita —> guardare gli edifici è come guardare una **mappa politica** che permette di tracciare una gerarchia.

(Attenzione non solo ai contenuti ma anche alla modalità con cui essi vengono trasmessi!)

Una fotografia non è un disegno, ma non è meno costruita del disegno, né più affidabile di un disegno (es. perché non si sentono i rumori, gli odori, ...). Bisogna cercare di leggere in modo critico i modi attraverso i quali ci vengono comunicate certe idee sul mondo.

❖ È possibile avere un'idea della divisione dei terreni concessi dal re al popolo grazie ad un disegno fatto da un colonizzatore francese.

Il re distribuisce la terra fra la popolazione sulla base delle loro necessità, in particolare in base al numero delle persone.

Se ti do tanta terra quanta ne hai bisogno, poi la tua famiglia cresce te ne do di più, ma se decresce te ne tolgo un po'? —> Un possesso temporaneo finì così col diventare definitivo e si trasformò in diritto di proprietà (diritti d'uso e del possesso della terra, elemento di tanti conflitti).

Perché la terra è divisa in strisce? Così ogni famiglia ha tutti i tipi di terreno che quell'ecosistema offre.

❖ Un pittore camerunese ha rappresentato un paesaggio esotico delle sue zone e l'ha dato al proprietario di un hotel, che l'ha esposto all'esterno vicino ai parcheggi delle macchine.

Ci sono modi diversi di guardare un paesaggio o di guardare un quadro che rappresenta quel paesaggio. (es. abbiamo una certa aspettativa riguardo le zone dell'Africa, anche se magari quel paesaggio che abbiamo immaginato non è mai esistito).

Esiste prima il luogo e quel modo di guardarlo o prima il quadro e quel modo di guardarlo?

La clientela dell'hotel dov'è esposto il quadro è tipicamente camerunese, non europea, quindi questo quadro viene visto con occhi camerunesi.

Se non fosse stato così, i camerunesi non avrebbero avuto interesse a guardare questo quadro così come il proprietario dell'hotel non avrebbe voluto nemmeno acquistarlo.

Secondo la nostra tradizione, chi sta in alto ha il potere, chi sta in basso no.

Deriva da una contrapposizione naturale? Basti pensare al corpo umano: la testa è la cosa più importante, è la sede dell'intelligenza, senza un piede vivi ma senza testa no.

es. Dio sta in alto, nei cieli, mentre il diavolo in basso, negli inferi.

Allo stesso modo la destra è più importante della sinistra (infatti si dice "sedere *alla destra* del Padre" e il diavolo si sa che risiede idealmente sulla spalla sinistra).

In realtà, a Bandjoun le cose stanno diversamente: **il basso conta simbolicamente più dell'alto.**

Se nella nostra cultura i castelli venivano costruiti in cima alle colline e in basso stavano i contadini, a Bandjoun in alto si trovano solo i pascoli, non cresce niente di coltivabile, e vengono seppelliti i suicidi o i criminali. In basso, invece, ci sono i fiumi, la terra è più fertile.

A qualche km dalla zona reale, i colonialisti francesi avevano costruito una cittadella più moderna, in stile europeo, con la prefettura e le chiese in alto. I francesi credevano di aver avuto la meglio sulla volontà e sulla tradizione del re di Bandjoun e di aver fatto prevalere la loro impostazione. A sua volta, il re credeva di aver preso in giro i francesi perché avevano costruito in alto, nelle zone che di consuetudine lui e il popolo non volevano e disdegnavano.

Questo è un **malinteso culturale**, dal quale nacquero reciproci vantaggi.

Rilievo della dimensione politica —> la cultura non è semplicemente un insieme di significati attribuiti al mondo da una serie di intellettuali, la cultura si costruisce vivendo in un mondo attraversato da conflitti.

Gli abitanti di Bandjoun erano passati dalla paglia alla lamiera, dopo che quest'ultima era stata importata —> fu considerato decadimento culturale, perdita delle tradizioni.

Perché si è passati alla lamiera? La paglia marcisce e va frequentemente sostituita (e non è così facile da reperire), inoltre nella stagione secca può bruciare.

La lamiera ha il fascino dell'esotico, è importata e devi comprarla per poterla avere —> se puoi comprarla vuol dire che hai denaro e sei coinvolto nell'economia, non sei solo un contadino.

IL VALORE DEI DEFUNTI

I morti, i predecessori, ci accompagnano, sono in qualche modo materialmente presenti nel mondo che hanno lasciato —> **La cultura è fatta di eredità.**

Gli antropologi si occupano delle relazioni che i vivi hanno coi morti, che sono mediate dalle cose.

Gli antropologi si occupano del presente e dei vivi, mentre gli storici si occupano del passato.

L'antropologo lavora sulla contemporaneità, non cerca di risalire il tempo alla ricerca del primitivo che non c'è più o che non c'è mai stato, ma cerca di sintonizzarsi sul mondo che c'è.

Però è anche vero che gli interrogativi che gli storici rivolgono al passato sono figli del presente, motivo per il quale la storia e la storiografia cambiano nel tempo.

Lo stesso vale per l'antropologo: la cultura è fatta di eredità culturale, quindi di un passato che può essere ancora presente.

I morti sono presenti quotidianamente come *antenati*, agiscono (e hanno agito) in questo mondo e influenzano le vite dei vivi.

(Queste presenze sono ingombranti o marginali?)

Il giorno dei morti è stato "sostituito" da Halloween, importato dall'America.

Per festeggiare occorre un'occasione, la quale a sua volta deve essere un giorno così speciale da interrompere la quotidianità.

Il giorno dei morti era un giorno di cordoglio e tristezza, mentre Halloween è una festa di allegria.

L'importanza che diamo ai morti si riflette sul senso che diamo alla vita.

Ogni periodo storico dà risposte diverse, ma quella della morte è stata sempre una questione importante in ogni società —> Ognuno di noi ha la consapevolezza che, così come nasciamo, moriamo.

Al giorno d'oggi tendiamo ad accantonare questi pensieri, come se fossero cose lontane da noi.

IL RE DI BANDJOUN

Il *fo* (Capo, re) di Bandjoun è la figura più importante.

A Bandjoun si ritiene che ogni nuovo re sia la reincarnazione del precedente (fino ad arrivare al primo re fondatore) —> Il re non muore mai, ciò che viene meno è solo la sua temporanea incarnazione in una figura singola.

Il re possiede un corpo duplice: uno deperibile, che muore con l'individuo, e uno imperituro, una sorta di corpo mistico che perdura.

La morte inquieta, crea un vuoto, e questo vuoto va riempito —> I riti funerari servono a regolare la transizione in una maniera codificata, a non far sentire il vuoto.

Foto del re di Bandjoun.

Chi ha scattato questa foto?

Il fotografo vuole far capire che lui è l'autore della foto anche senza essere presente e lo fa lasciando un segno nella foto che ha scattato, magari tramite lo stile utilizzato, le scelte prospettiche, etc...

Questa foto fa parte di un progetto editoriale, di un libro riguardo i re africani.

Questo libro è una sorta di ambasciatore che porta in giro per il mondo la buona reputazione del re di Bandjoun.

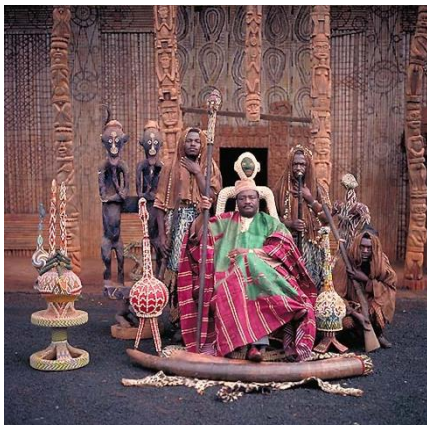
Il re è in posa = ha accettato di fare parte del libro (perché ha capito di poter trarne un vantaggio).

La foto accontenta entrambe le parti: il fotografo e il re.

Ovviamente è una "scommessa", perché non si sa in anticipo quanto sarà famoso il libro, ma vale la pena tentare, perché non c'è nulla da perdere e tanto da vincere.

Non c'è nulla da perdere perché la foto è bella, il re ha deciso come mostrarsi e si è messo nella sua posa migliore.

La foto è stata scattata nel palazzo del re. Perché? Sicuramente il fotografo è rimasto colpito dal palazzo reale e l'ha ritenuto adatto a mostrare la regalità del re. Mentre il re ovviamente non avrebbe accettato di farsi ritrarre in un posto diverso da questo.



Le decorazioni sono forse state concordate insieme, ma la figura principale è il re.

Ai lati del re ci sono i Ministri degli esteri e degli interni. L'uomo accucciato è il servitore.

Accanto al re, sulla sua destra, c'è una sorta di sedile non occupato. Perché? Perché è il trono personale del re precedente che non può essere usato. Ad ogni nuovo re, infatti, veniva costruito un trono esclusivo —> Presenza degli antenati.

✧ Ai piedi del re ci sono una zampa di elefante e una pelle di leopardo.

La zanna dell'elefante non simboleggia la forza del re (—> grandezza dell'elefante), ma la rende effettiva. L'elefante partecipa della corporeità stessa del re, così come il leopardo.

Entro l'orizzonte delle credenze locali, la notte il re può trasformarsi in elefante o leopardo e combattere i nemici —> Non sono solo tracce di animali, costituiscono il *doppio animale* del re.

(Presenza corporea del re che sta al di fuori del suo corpo umano)

Il re mette avanti un piede e lo appoggia alla zanna di elefante

Si intravede un orlo di pantalone —> è stato un errore o è stato volontario?

✧ Le decorazioni di zucche accanto al re contengono acqua e hanno valenza simbolica, perché secondo le credenze popolari da questi contenitori sgorga acqua che non ha mai fine.

Acqua ~ fertilità

Sperma e acqua sono considerati intercambiabili —> Quando una donna è incinta il marito deve avere rapporti con lei per nutrire il feto con il suo sperma.

I simboli hanno grande potere e agire sui simboli vuol dire creare nuovi rapporti di forza.

Anche le parole, gli idiomi, sono simboli —> Quando si usano le parole accadono delle cose.

✧ Secondo le credenze popolari, il re era in grado di fecondare ogni donna del regno e questo potere era reso effettivo dal fatto che il re ha un centinaio di mogli.

Ogni moglie ha la sua casetta intorno al palazzo reale e il re deve far loro visita e dormire a turno con ognuna di loro.

Il re eredita le mogli del re precedente e poi sceglie le sue più giovani.

❖ Data la duplice natura del re, secondo la credenza popolare egli, essendo corpo mistico, non ha bisogno di mangiare. Da ciò deriva che il re non può mangiare in pubblico.

Veramente la popolazione crede in queste cose?

Ma allora i cristiani credono veramente che nell'ostia ci sia il corpo di Cristo?

La **credenza** non è un atto individuale, ma un **sistema condiviso**.

Io credo in qualcosa perché trovo conferma negli altri → è come un gioco di specchi

Nessuna credenza è esente da dubbio. Il credere in qualcosa va sempre sostenuto, conquistato e riaffermato, non è mai *per sempre*, e spesso ha un "retropensiero" di dubbio e incertezza.

Ciò che conta dal punto di vista sociale è che la credenza regga sulla scena pubblica.

Per imporre il potere occorre la forza, ma la forza da sola non basta.

(Forza ≠ violenza)

Il potere, per essere effettivo, deve essere visto, ma al contempo il potere è dato anche dall'aura di segreto che ci si crea attorno ad esso.

Cosa far vedere e cosa tenere nascosto è una decisione che va presa di volta in volta.

Nel caso del re di Bandjoun, l'aura di segreto è data dalle sue trasformazioni notturne o dalle attività svolte di nascosto nel Nemo.

Le differenze visibili tra cose e persone sono in realtà riconducibili a differenze di tipo quantitativo (c'è chi ne ha di più e chi ne ha di meno).

Tutte le relazioni tra le persone sono mediate dalle cose.

Non solo le società opulente come la nostra, ma anche le più povere, costruiscono le relazioni interpersonale utilizzando le cose → Dove gli oggetti sono rari, hanno un'importanza maggiore.

La quantità può circolare dentro il creato e può essere ceduta, sottratta.

↪ Se ti sottraggono della forza, ti ammali, deperisci e muori, quindi occorre averne di più per non rimanere senza → *L'abbondanza è sinonimo di bellezza*.

IL NEMO

Nemo = casa del popolo

Tsa = quartiere reale

Il Nemo sta in basso e ai lati ci sono due palazzi, uno nuovo e uno più vecchio. Tra il palazzo nuovo e il Nemo c'è il museo di Bandjoun, mentre dietro ci sono le Foreste sacre, dove si tengono le riunioni delle Società segrete delle maschere.

Società segrete delle maschere = contrappeso al potere del re e della corte. Sono una sorta di *lobby* a cui possono accedere solo uomini tramite riti di iniziazione.

Proprio per il loro ruolo politico, queste società sono tenute in grande considerazione dal re, per evitare di creare malcontenti nel popolo.

In alto c'è la piazza del mercato e, a congiungere lo spazio più sacro del Nemo con essa, c'è un viale. La piazza del mercato è accessibile a tutti ma lo spazio in basso, proprio perché sacro, è esclusivo.

Ci sono luoghi inaccessibili e luoghi accessibili a pochi, come i punti di incontro delle società segrete: ognuna di loro ha il suo giorno e il suo orario perché se società diverse si incontrassero ci sarebbero violenti scontri.

Dentro il Nemo, se accompagnati, possono però entrare i turisti stranieri, solo perché sono completamente estranei a ciò che accade lì e la loro presenza è ininfluente.

Il Nemo è detto **ventre** di Bandjoun perché tutti gli abitanti della città si identificano in esso in modo viscerale (es. i milanesi "si identificano" nel Duomo ma non sono legati a questo punto).

Perché proprio "ventre", come una parte del corpo umano? → Edifici *antropomorfizzati*.

Gli abitanti si riconoscono appartenenti alla comunità anche grazie alla presenza del re; infatti, il Nemo contribuisce attivamente alla produzione dell'unità politica.

Quando il Nemo viene costruito, tutti i sudditi sono chiamati ad aiutare e se sono impossibilitati (per problemi fisici, perché sono in viaggio, etc...), devono contribuire con una donazione in denaro. Per questo il **Nemo è di tutti**: ognuno mette il suo.

Il Nemo ha avuto una storia "sinusoidale": costruito, poi distrutto, poi ricostruito, etc...

LA SETTIMANA CULTURALE DI BANDJOUN

La *Msem Todjom*, la settimana culturale, è un insieme di celebrazioni diverse che si tiene a Bandjoun. Quello del termine "culturale" è un uso anche pratico, strategico e politico del termine, che ha un'origine antropologica e che serve per avere vantaggi*, per avere visibilità e risonanza fuori dalla cerchia del popolo.

*Anche di tipo economico, perché per partecipare a questi eventi bisogna pagare.

Nonostante ciò, non bisogna dimenticare che questi eventi non sono svolti per i turisti, ma per la popolazione stessa, per l'orgoglio, la fierezza e il senso di appartenenza.

Durante la settimana culturale avvengono le **danze delle maschere**, ovvero spettacoli realizzati dalle varie Società delle maschere, che si mostrano al popolo solo in queste occasioni.

(Ci sono vari tipi di danze, più o meno costose, aperte ai giovani o solo agli adulti, etc...)

Una delle danze più importanti è la *Nnso*, la danza con le maschere di elefante.

Questa danza è svolta nello spazio del Nemo adibito alle occasioni cerimoniali: le maschere **escono dall'interno del Nemo, luogo che raccoglie la forza del popolo**, poi salgono in processione lungo il viale per danzare sulla piazza del mercato. In questo spostamento dalla zona più sacra a quella "profana", le maschere sono l'elemento di connessione tra le due dimensioni.

Le maschere usate per le danze non sono sempre tipiche maschere africane, sono "contaminate" dagli scambi con l'esterno: ad esempio le perline che adornano le maschere di elefante sono fatte di vetro di Murano, oppure alcune maschere sono di gomma, comprate in mercati esteri (es. maschere del film *Screams*).

Anche i costumi tipici di queste danze sono stati influenzati dagli scambi con l'estero: un individuo con indosso la pelle di leopardo (tipica dei nobili) può avere ai piedi un paio di sneakers.

Un'altra danza è quella dei guerrieri, a cui possono partecipare anche gli adolescenti e la cui quota di partecipazione costa poco.

A questa danza tutti hanno accesso e quindi tutti possono sentirsi parte della comunità.

Non bisogna però dimenticare che agli spettacoli possono prendere attivamente solo gli uomini, perché le donne non sono ammesse nelle Società segrete.

↳ Questa esclusione dalla tradizione delle maschere avviene in tutta l'Africa, tranne che in alcune parti della Liberia e del Gambia, dove c'è una tribù che ha riti di iniziazione femminili in cui vengono usate.

Infatti, solo gli uomini possono costruire le maschere e hanno il monopolio su di esse, perché sono considerate molto potenti.

La maschera non copre la figura umana, ma manifesta la presenza di un qualcosa di oltre-umano, di uno **spirito**. L'uomo diventa così il supporto attraverso il quale questi spiriti si manifestano e diventano accessibile ed è fondamentale mantenere i buoni rapporti con loro.



Perché le maschere sono state create? In realtà, non solo per il contatto con gli spiriti, ma anche come strumento per regolare le relazioni di potere che passano dalla differenza di genere.

Infatti, le maschere danzano per **impressionare le donne**, per spaventarle e indurle così a comportarsi in maniera adeguata, da buone mogli e madri. Addirittura, grazie ad esse gli uomini hanno il potere di "sanzionare" i cattivi comportamenti delle donne attraverso la violenza.

La punizione più grave comporta la sterilità —> La donna sterile viene emarginata perché considerata inutile alla società.

Danza dei guerrieri

Indossano maschere di gomma, non le tradizionali maschere africane. Come per il passaggio dalla paglia alla lamiera, ci si chiede allora quanto può essere importante questo cambiamento e quanto può impattare sulla tradizione.

In realtà, *la maschera* non è l'oggetto in sé, ma è l'evento, la performance nel suo insieme, e ad essa partecipa tutto il popolo —> la partecipazione delle donne è dato dal loro assistere agli spettacoli.

E se quello che conta è la performance, allora se la maschera non danza e viene separata dal costume non ha più valore.

Per questo motivo non è rilevante che non siano maschere tradizionali di legno, perché non è l'oggetto in sé che caratterizza la danza delle maschere; l'importante è che facciano paura, perché i guerrieri devono spaventare le donne, e che assolvano alla loro funzione.



HERVÉ YOUMBI E LE SUE MASCHERE

Hervé Youmbi è un artista moderno che ha costruito delle maschere di elefante ispirandosi alla danza delle maschere di Bandjoun.

Mentre le maschere africane vengono usate e poi "muoiono" in un museo, Youmbi ha dapprima creato delle maschere per un'esposizione e poi ha proposto alle Società segrete di utilizzarle nelle loro danze.

Come manifestazione di questo suo intento, Youmbi ha esposto le sue maschere con delle casse da viaggio, per simboleggiare che sono "in partenza" verso l'Africa.

Una maschera di Youmbi alla fine è riuscita ad entrare in

una danza delle maschere perché suo cugino, facendo parte di una Società, ha fatto da tramite.

I PALI DEL NEMO

Sono stati creati edifici equivalenti del Nemo di Bandjoun, ma quest'ultimo è certamente il più grande e il più ricco, oltre che quello col tetto di paglia più spesso —> attestazione materiale della forza del re e della comunità di Bandjoun.

I pali della parte frontale del Nemo sono finemente scolpiti e ognuno di essi ha un significato simbolico. La parte dietro del Nemo non è scolpita perché lì non ci va nessuno e non vale la pena investire soldi e tempo per decorarla; solo le Società delle maschere, il re o la corte ci possono andare, ma sempre in segreto.

Ambiguità del Nemo —> La parte posteriore è quella più importante dal punto di vista religioso e simbolico, ma quella più curata e rifinita è quella frontale.

Il Nemo è il centro della comunità, ma è come se fosse un centro spostato, perché il vero centro è la Foresta sacra —> il Nemo è centro ma anche frontiera.

Affermare che la parte posteriore del Nemo è quella più importante non vuol dire sminuire quella frontale o considerarla superflua, anzi: le decorazioni servono a chi non può andare dall'altra parte, sono per il popolo e hanno la funzione di impressionare chi le guarda.

In realtà, negli ultimi anni è stato concesso ai turisti di fare il giro (tranne di andare nella Foresta sacra), perciò quando il Nemo è stato ricostruito, sono stati scolpiti e decorati anche i pali della parte posteriore, per renderla più "presentabile" al pubblico.

Gioco di potere = dosare cosa è pubblico e cosa è privato, cosa è visibile e cosa non.

⇔ Il Nemo è rappresentazione di questo gioco, di questa dualità —> Non si può comprendere il Nemo soltanto guardando i pali, ma bisogna capirne i significati nascosti.

Sono pilastri, parti integranti dell'edificio che apparentemente sembrano sostenere il tetto (in realtà il tetto si sostiene da solo); potrebbero quindi essere ornamentali o simbolici.

Un ornamento è considerato quasi superfluo, è solo piacevole da vedere. Ma in realtà ciò che si definisce ornamento produce un'**impressione** su chi lo guarda, produce effetti concreti.

Infatti, se i pali del Nemo fossero semplici tronchi e non fossero scolpiti e rifiniti, si avrebbe tutt'altra percezione dell'edificio —> Per il semplice fatto di essere visti, questi pali producono un effetto.

PALO #1

Il tipo più "classico" dei pali del Nemo è quello che raffigura gli antenati: i personaggi sono molto simili tra loro, sono rappresentati in modo semplice e quasi stereotipato.

In particolare, quello in analisi ha in mano una campana, che per tradizione è considerato un "contenitore della forza" —> Seppur poco elaborato, questo palo ha una raffigurazione energica.

Questo palo è stato prodotto dai fabbri, figure considerate potenti perché maestri del fuoco, dotati di capacità tecnologiche specializzate.

PALO #2

Scultura di un uomo in giacca e cravatta: è un inviato della Banca Centrale che arriva a Bandjoun con una borsa piena di soldi.

Apparentemente è un intruso, rispetto alle figure scolpite negli altri pali —> Rottura col passato?

La differenza non è solo nell'iconografia e nel soggetto rappresentato, ma anche nello stile: prima c'erano figure molto simili, che differivano solo per dettagli, costruite sulla frontalità, simmetriche, sospese nel vuoto, senza sfondo.

Questa volta ci sono stati grandi cambiamenti:

- Nello stile —> cambiamenti di modi di guardare e **concettualizzare il mondo**.
- Nel contenuto —> È una scena in cui le tre figure interagiscono, c'è un contatto fisico mediato dalla borsa, quindi c'è movimento e i personaggi hanno un percorso.
- I tratti del volto sono meno stereotipati = maggior grado di individualità.
- L'inviato sembra un europeo, mentre le figure sotto sono persone di Bandjoun. A proposito di ciò, nella rappresentazione di queste ultime si intravede la logica tradizionale: infatti, le figure di Bandjoun, anche se sono piccoli, non sono bambini (come l'avremmo interpretata secondo il nostro codice), ma adulti (si capisce da come sono vestiti, dai sonagli alle caviglie) così scolpiti perché *gerarchicamente inferiori*.
- L'inviato ha una strana acconciatura (mentre in Africa non si portano i capelli lunghi, solo i barboni e gli emarginati lo fanno, si ha molta cura del taglio dei capelli).

GLI SCULTORI DEL NEMO

Nella nostra società l'arte è un concetto fissato, stabilito e compreso. Ma è lo stesso in Camerun?

I loro manufatti, le incisioni, le statue, dove le collochiamo? Nel settore artistico?

Non dobbiamo considerare l'arte come qualcosa di universale e condiviso. Dobbiamo valutare caso per caso se ciò che noi, in base alla nostra tradizione, valuteremmo come arte, appare come arte anche agli occhi dell'indigeno.

È necessario costruire la rete di relazioni che sta intorno ad un'opera d'arte, capire come funziona, come viene usata e per quale scopo, come viene considerato, etc...

Ciascuno dei pali del Nemo è stato scolpito da un singolo scultore. Cosa mette il singolo individuo nel suo scolpire? Cosa mette *del suo*? È un semplice scultore, che mette in campo le sue conoscenze tecniche per trasformare istruzioni in forme materiali? Oppure può influenzare il lavoro col suo stile?

Si chiede agli scultori di compiere un lavoro su commissione, quindi con richieste e obiettivi precisi. In cosa consiste la committenza? Qual è lo spazio di libertà e di scelta lasciato al singolo scultore?

Se do a tre scultori diversi le stesse indicazioni a parole, faranno tre sculture che si somigliano ma sicuramente diverse tra loro. Ognuno ha il proprio modo di interpretare le cose, ma anche se tutti capissero perfettamente cosa fare, farebbero comunque un lavoro diverso perché ognuno ha il suo metodo di lavoro, la sua manualità.

Quando si deve realizzare un centro importante come il Nemo, si apre un campo di forze, pieno di interessi, gusti e idee che spesso divergono e si scontrano, soprattutto se sono coinvolti scultori che intendono utilizzare un edificio della collettività per i loro fini individuali.

Il Nemo è un risultato coerente di un progetto di insieme.

• Barthélémy Toguo

Ha fatto parte marginalmente del mondo dell'arte contemporanea perché per gran parte degli anni '80, dopo essere andato via da Bandjoun, esponeva e viveva di ciò che vendeva.

Gli fu commissionata l'incisione di un palo del Nemo, ma già si sapeva che non sarebbe stato "all'altezza degli altri", perché egli non era propriamente uno scultore.

• Artista locale

È un artista che non si è mai mosso da Bandjoun e non che non lavorava per il mercato, ma su committenza del re o delle Società delle maschere —> Non aveva l'ambizione di fare qualcosa di nuovo, faceva ciò che gli veniva detto come gli veniva detto, anche riproducendo cose già esistenti.

Le società gli commissionavano oggetti simbolici ma con valenza funzionale.

Una tale figura cade al di fuori di ciò che è chiamata arte in senso stretto, non è propriamente un artista, perché non vuole e non aspira ad avere accesso al mercato dell'arte, ma rimane legato al contesto tradizionale e al popolo locale.

• Tzuako Innocent

È il principale responsabile degli sconvolgimenti delle sculture del Nemo (infatti è lui che ha scolpito l'emissario della Banca).

Egli si definisce un artista, è ambizioso; lavora per committenza (corte e ricchi) ma al contempo cerca di vendere i suoi lavori. In realtà, lavora per un mercato che non esiste —> Cerca di vendere i suoi oggetti su bancarelle vicino casa.

IL MEDIASCAPE

Mediascape = il termine deriva dall'antropologo Appadurai, che ha pensato la cultura non come un insieme coeso e coerente, ma come **flussi**, come **circolazione**.

In un mondo ormai globalizzato, non ci sono più la località o la staticità: oggi le culture si costruiscono tenendo insieme il livello locale con quello globale.

A livello globale, ciò che prevale sono flussi, circolazioni di persone, informazioni, immagini. Ognuno di questi è un panorama, uno *scape*: panorama etnico, panorama finanziario, panorama mediatico, etc...

Il mediascape è la circolazione di immagini che passa attraverso diversi media, immagini che vengono captate e portate in maniera differenziata dentro le differenti località.

La cultura locale sta così nel punto di intersezione dei diversi panorami, che però non sono esattamente sovrapponibili (es. i flussi monetari non corrispondono a quelli di persone, hanno ritmi e velocità diversi). La dimensione locale è data dal punto di contatto tra ciò che è preso dall'esterno e ciò che si è sviluppato internamente.

es. Le pratiche religiose africane risentono delle pratiche locali politeistiche, ma anche del panorama religioso esterno, che viene captato e proiettato lì.

Ciò che fa la specificità di ciascuno è ciò che viene preso da questo flusso e il suo rapporto con ciò che si produce localmente o che è stato ereditato dalle generazioni precedenti.

Le culture non sono più un insieme coerente, di pezzi in cui tutto ritorna (come un puzzle), ma sono in continua trasformazione e mettono insieme materiali eterogenei che hanno una diversa origine.

❖ Foto di un'abitazione del Camerun

Questa casa è così fatiscente che probabilmente non arriva la corrente, ma sul tetto è stata incastrata un'antenna che non funzionerà neanche: perché? Essa produce un'impressione su chi passa, chi la guarda pensa che in quella casa vive qualcuno di avanzato, di connesso col mondo attraverso l'antenna stessa.

Più che per motivi pratici e funzionali, quindi, sta tutto nell'aspirazione, nel desiderio —> Implica un modo per fare parte, o per provare a fare parte, della modernità.

Anche persone che nel mondo tecnologico non vivono, lo conoscono e sentono il desiderio di farne parte.

❖ Poster dal mercato di Bandjoun

Per indagare il mediascape locale, la serie di immagini che circolano a Bandjoun, si analizza una serie di poster che sono venduti al mercato.

Sono presenti riferimenti al cristianesimo, donne seminude, band musicali, immagini tratte da film, etc... Se questi poster possono essere trovati al mercato vuol dire che indicano un modo di sentire che è condiviso da almeno una parte della popolazione di Bandjoun e non sono più una scelta individuale (come poteva essere l'antenna in una casa).

Chi li produce? E perché sceglie queste rappresentazioni? Sono stati prodotti in Nigeria, nello stato confinante, e sono scritti in inglese. Sono rappresentati determinate idee del mondo che si presentano come modelli di vita per la collettività.

Sono "immagini di immagini": in ogni poster ci sono varie immagini collegate tra loro da un filo conduttore.

1. **Calendario religioso** con scene della vita e della passione di Cristo.

A Bandjoun la maggioranza segue i culti locali politeisti ma è contemporaneamente cristiana, cattolica o protestante, perché li aderire ad una nuova religione non vuol dire abbandonare la precedente.

Ciò che conta è avere sempre religioni *che funzionano*, che sappiano accrescere la comunità.

Le diverse divinità coesistono grazie ad una divisione del lavoro —> Le divinità locali si prendono cura della prosperità in questo mondo, perché ne conoscono i luoghi e li abitano essi stessi. Le divinità monoteiste, invece, si curano della vita nell'altro mondo, del paradiso. Non sono intercambiabili, per questo possono convivere.

2. **Foto di una donna** (probabilmente europea) che si sta spogliando.

Nel poster ci sono delle scritte che contrastano con l'immagine: il testo (scritto con un font colorato e divertente) invita alla purezza e a combattere la lussuria, ma è inserito sotto l'immagine di una donna seminuda, oggetto di desiderio.

Questo poster è in vendita in una piazza del mercato, in una piccola cittadina sotto gli occhi di tutti, quindi chi lo comprerebbe?

Una donna, se lo facesse, non sarebbe affatto ben vista (in Africa l'omosessualità viene punita).

Se il testo contraddice l'immagine, chi lo compra/vende lo fa per il testo o per l'immagine?

Probabilmente, ciò che interessa di questo poster è l'immagine, quindi a cosa serve il testo? Serve come alibi per rendere l'immagine socialmente accettabile?

3. Raccolta di **locandine di film** americani o indiani.

Hollywood e Bollywood sono largamente diffusi in Africa.

4. Raccolta di immagini raffiguranti **professioni** a cui i bambini dovrebbero aspirare (dottore, infermiere, militare, calciatore, avvocato, speaker televisivo).

Un tale poster indica una visione del mondo e della vita che va in una determinata direzione.

Questo poster, insieme a quello religioso, si pongono come esempi di buona vita.

❖ Riferimenti a Bin Laden

In giro per i mercati del Camerun è possibile trovare poster/riviste con articoli riguardanti Bin Laden e, addirittura, persone che indossano magliette con stampato il volto del terrorista.

Ci si chiede allora: perché? Le persone sanno veramente chi è Bin Laden al punto da indossare magliette con la sua faccia?

Si può ipotizzare che siano forme di propaganda distribuite gratuitamente —> Allora le persone prendono le t-shirt perché regalate, anche senza sapere cosa è raffigurato.

Ma al di là delle motivazioni, con consapevolezza o meno, le persone possono così contribuire a veicolare la propaganda Jihadista.

Bin Laden potrebbe anche essere diventato figura "bandiera" oltre che degli estremisti islamici, anche di tutti gli altri popoli che si sentono vittime dell'Occidente —> è forse questo il motivo per il quale le persone indossano le magliette di Bin Laden? Per sottolineare che si sentono vittime dell'Occidente?

PALO #3

Nel Nemo ricostruito nel 2004, fu scolpito uno dei pali più innovativi mai creati fino a quel momento: sono raffigurati due musicisti Jazz provenienti dal Camerun, Manu Dibango e Jamari.

L'autore di questo palo è l'anticonformista Tzuako Innocent, che con questa scultura ha dato una spinta centrifuga verso la modernità.

La modernità sta dappertutto, nella vita quotidiana, negli affari, etc...

La tradizione sta invece nella corte, nelle concessioni famigliari, nell'ambito religioso, nelle Società delle maschere, nei momenti di partecipazione collettiva, tutto ciò da forza all'unione del popolo.

Il problema, quindi, non è la presenza della modernità in generale, ma la sua presenza dentro un qualcosa di importante, miliare, come i pilastri del Nemo.

Perché un palo così rivoluzionario è stato accettato dal re?

L'artista ha spiegato la sua scelta per convincere la corte: le figure sono un duo Jazz africano (uno di loro è addirittura di Bandjoun) che rappresentano il modello di un "Camerun di esportazione", sono due vincenti perché sono riusciti a fare successo nel mondo.

L'artista voleva proporre qualcosa di nuovo, ma al contempo rimanere fedele al Nemo → Va bene avere gli antenati come modelli, ma bisogna anche trovarne di originali.

Il Nemo è un modello di vita comunitaria e l'aspirazione di Tzuako era duplice: guadagnare fama e notorietà facendo del Nemo una vetrina, mettendoci qualcosa di nuovo e inconfondibile che potesse essere ricondotto a lui, senza però abbandonare la tradizione.

Il sassofonista ha le guance gonfie perché sta suonando → **Riattualizzazione della tradizione** = Nelle sculture tradizionali, le guance gonfie c'erano già, anche se avevano un significato diverso.



PALO #4

Lo stesso artista ha riprodotto, su un altro palo, un calciatore. È un generico calciatore o no?

L'artista ha scolpito la scritta "Mondiali" sotto i piedi del calciatore → Riferimento ad un evento.

Queste figure non rappresentano più generiche funzioni umane, come il servitore o l'antenato (nel senso generale del termine). Sono scolpite scene dinamiche, con il loro contesto e con personaggi esistenti.

Il calciatore ha la pancia gonfia e l'ombelico a vista, come richiami alle sculture tradizionali → Non c'è una sostituzione, **tradizione e modernità vengono sviluppate insieme**.

È in movimento, sta palleggiando con due palloni e ha un braccio proteso verso dietro, con una bottiglia in mano.

Come viene vissuto il calcio a Bandjoun? È stato "adottato" e ha lo stesso valore che ha in Occidente o è ancora considerato qualcosa di esotico che resta patrimonio di altri?

Nella vita sociale italiana, il calcio è importantissimo e le squadre sono ciò attorno cui viene costruito un senso di appartenenza.

Il calcio in Camerun è un forte elemento di unità nazionale, è quasi più importante di quanto non sia in Europa. Ecco perché la figura di un calciatore è potuta entrare nel Nemo.

↔ Tra i poster del mercato di Bandjoun, ce n'era uno che raffigurava alcune professioni che i ragazzi possono intraprendere e tra queste c'era anche il calciatore.

Ci sono camerunensi, visti come **modelli di vita**, che sono riusciti ad entrare in squadre di calcio di alti livelli → Dimostrazione che è possibile emergere, che alcuni ce l'hanno fatta.



Il Nemo è tradizione "in purezza", quindi una figura così trasgressiva (modernità scolpita proprio nel cuore della tradizione) *intacca* questa purezza?

Il calciatore è portatore di un duplice significato: unisce la sacralità, la religiosità del Nemo, con una figura tratta dalla vita quotidiana.

La figura del calciatore era già stata creata come statuetta, in particolare come premio per un torneo di calcio locale; quindi, la scultura di Tzuako non parte dal niente, ha dietro la tradizione calcistica africana.

Ciò che è diverso in questo caso, però, è che l'artista ha portato una tale figura "profana" in un qualcosa di sacro come il Nemo.

Il braccio che esce dal palo è una proiezione della scultura dentro il mondo che sta fuori dal palo stesso, fuori dal Nemo.

Lo scultore aveva chiesto che, nel momento in cui fosse tagliato l'albero che sarebbe diventato il nuovo palo, fosse preservato un ramo —> L'artista aveva già previsto questa scultura, **aveva già un progetto**, e ciò è totalmente innovativo.

La quasi totalità delle sculture africane sta nel tronco dell'albero, non ci sono parti che fuoriescono dal esso come il ramo in questo caso.

La bottiglia che tiene in mano il calciatore è di birra, è una Guinness.

Sulla bottiglia c'è una macchia bianca: è traccia dell'etichetta che era stata attaccata dall'artista stesso per rendere identificabile la bottiglia e che poi è stata strappata.

Perché proprio una Guinness? Perché è sponsor della squadra di calcio del Camerun. Inoltre, è una delle birre che costa di più (il prezzo definisce il prestigio).

Sui giornali la pubblicità dice "*Guinness, che la forza sia con voi*" —> Alla Guinness è associata la forza e, di conseguenza, la virilità, per questo è "tipica" del calciatore.

Tzuako stesso afferma di bere Guinness prima di iniziare a scolpire —> Lo scultore, come il calciatore, è un lavoro di fatica tipicamente maschile, per questo serve un *boost di virilità* dato dalla birra.

Fino agli anni '60 la Guinness veniva venduta in farmacia (così come la Coca Cola), proprio perché era considerata un ricostituente, non una semplice bevanda.

La Guinness prodotta e bevuta in Africa ha un gusto diverso rispetto a quella europea, perché si adatta ai gusti locali e ha una componente tipicamente africana dentro.

Il Nemo diventa così veicolo per far conoscere la Guinness, una bevanda che va bevuta nei momenti *forti*, quando c'è qualcosa da celebrare.

Sull'etichetta attaccata alla bottiglia, Tzuako aveva scritto la sua firma e il suo indirizzo, per mandare un messaggio al direttore della Guinness e chiedere una ricompensa per la **pubblicità** che aveva fatto alla sua birra —> Questa cosa era ovviamente inaccettabile, perciò l'etichetta è stata strappata.

Dopo Tzuako, tutti gli scultori iniziarono a firmare i loro pali.

Tzuako è sempre alla ricerca di nuovi mercati, nuovi acquirenti, ma non ha mai successo —> Ha scolpito una serie di bottiglie di Guinness in legno da vendere ai bar così che potessero esporle, ma nessuno accettò.

Come è possibile che la produzione di un palo così sovversivo non sia stata fermata prima che il lavoro fosse concluso? In realtà, quando Tzuako scolpì questo palo, riuscì a lavorare senza supervisione perché, in quel periodo, il re era malato e ricoverato in ospedale. Addirittura, questo palo è collocato nel punto di massima visibilità, vicino l'ingresso.

Egli ha pertanto presentato alla corte il palo già finito e, a lavoro concluso, non c'era più nulla da fare.

❖ **Raffigurazioni di riti funebri**

In una foto scattata durante un funerale, si osserva una danza eseguita da alcune donne (la morta era una loro compagna di danza). Queste donne indossano delle tute con stampate immagini di tappi di bottiglie di Guinness.

L'azienda Guinness, per farsi pubblicità, ha regalato queste divise —> Se un cartello pubblicitario dopo un po' si rovina, una tuta viene usata (e quindi il logo viene visto) tantissime volte.

Inoltre, proprio perché regalati, questi vestiti saranno trattati bene e quindi dureranno più a lungo.

Le persone portano addosso la pubblicità della birra e la diffondono in ogni luogo, anche dove normalmente non sarebbe potuta arrivare (ad esempio ad un rito funebre) —> Per un'azienda, investire in un sistema pubblicitario come questo ha pochi costi e tantissimi ricavi.

Le donne capiscono cosa stanno indossando? La indossano perché è stata regalata loro? O perché anche loro bevono la birra Guinness?

Questo funerale, essendo di una persona "comune", è molto diverso dai funerali degli esponenti della corte.

Nel caso del funerale della regina madre, ad esempio, i riti sono più solenni e partecipano anche le Società delle maschere.

In questi eventi si mangia e si beve "in ordine gerarchico" —> Ci sono tanti tavoli quante sono le classi sociali e ognuno di essi mangia solo quando il tavolo "sopra" ha finito (il tavolo più importante, nonché il primo a mangiare, è quello dell'élite).

PALO #5

In questo palo è stato scolpito il Papa della chiesa cattolica.

È un Papa in generale o uno specifico? È Papa Giovanni Paolo II.

La presenza del Papa tra i pali creò controversie —> Paura che il Nemo diventi possesso privato di qualcuno, dei personaggi che vi sono ritratti.

Nel Nemo ricostruito dopo l'incendio, c'è di nuovo un palo che raffigura un Papa, solo che questa volta si tratta di Benedetto XVI, che è stato scolpito traendo ispirazione da una fotografia in cui saluta i fedeli con le braccia alzate.

Il Papa viene raffigurato con le braccia alzate —> L'artista richiede che al tronco in cui sarà scolpito il palo non vengano tagliati ben due rami, che diventeranno le braccia.

Solitamente ogni palo ha un tema e, in questo, il tema è la religione, infatti sotto il Papa è stato intagliato un fedele che sta pregando con le mani giunte.

Il Papa è la figura più in alto nel palo in cui si trova —> è il meno importante, perché a Bandjoun ciò che conta di più sta in basso (ad altezza occhi, nel caso dei pali).

PALO #6

Rappresentazione di una maschera (NON è una maschera perché non danza).

Anche qui c'è un braccio verso fuori.

A proposito della differenza tra le maschere vere e proprie e le loro raffigurazioni, ciò vale anche per i dipinti in cui esse vengono ritratte.

La prima e l'ultima maschera sono tagliate a metà, come se stessero entrando ed uscendo dal quadro —> Riproduzione del movimento delle riprese video.

Rappresentazione delle maschere attraverso *media* differenti —> Vedute parziali perché legate ad un certo *media* e ad una certa scelta di rappresentazione.

Quando si parla di creatività, di immaginazione, un artista reinventa la realtà e la rielabora.

I quadri sono vari modi di rappresentare la realtà di Bandjoun e la danza delle maschere.

(es. Quando andiamo al cinema a vedere un film tratto da un libro, siamo sempre delusi perché non è mai come pensavamo.)

Un tempo la fotografia, i video, erano commissionati a professionisti. Oggi, tramite i telefoni, siamo tutti in grado di farlo e chiamiamo i fotografi solo per eventi speciali (es. matrimonio).

Allo stesso modo, ormai ci sono tante foto delle danze delle maschere perché il popolo stesso fa riprese e foto.

PALO #7

È incisa la scritta *Daji Podjo* = è una delle società delle maschere.

Le società delle maschere più importanti hanno un palo a loro dedicato.

Tra loro in competizione, pare che alcune abbiano pagato gli artisti per avere il loro palo più in vista rispetto alle altre società —> Contro la tradizione di purezza del Nemo?

↪ Trasgressione riassorbita attraverso una reinterpretazione, creazione di un nuovo pensiero collettivo.

L'INCENDIO DEL NEMO

Quando si parla di arte a partire dal museo, si manifesta la cultura della **conservazione** e della **preservazione** del patrimonio. Ciò è giusto se si tratta di tramandare la conoscenza ai posteri o di trasmettere la diversità culturale alle nuove generazioni del genere umano.

Ma proprio perché ciò che chiamiamo arte non sta in una dimensione a parte, ma permea il nostro mondo pieno di lotte, interessi e scontri politici, l'arte entra direttamente in queste lotte in quanto arma e posta in gioco.

Un edificio è importante finché viene mantenuto, ma è altrettanto importante quando viene distrutto, perché vuol dire che è avvenuto un rovesciamento di potere o un cambiamento politico (es. Presa della Bastiglia, attacco al Palazzo d'Inverno).

Quando il Nemo è stato distrutto nel 1959, era il periodo della liberazione dal colonialismo francese. Durante questa guerra è nato lo Stato camerunese, ma al contempo c'era una guerra civile tra la classe dominante e lo stato popolare formato dai cadetti che erano stati venduti come schiavi o costretti ad andare via perché l'eredità passava tutta nelle mani del primogenito. Questo attacco al Nemo non prevedeva la sua ricostruzione.

Nel 2004, il nuovo conflitto che distrusse il Nemo fu una lotta a livello della dinastia reale. Il Nemo venne distrutto perché gli esclusi dalla nomina di regnante ritenevano che il nuovo re fosse illegittimo.

Attacco a chi occupava in maniera illegittima il trono, non al Nemo stesso.

Un attacco al Nemo esponeva il dissenso in modo plateale —> Sulla scena pubblica non si poteva manifestare il proprio dissenso, perciò l'incendio è la sua massima manifestazione.

Incendio del Nemo = attacco massivamente visibile ma al contempo anonimo (anche se tutti sanno chi è stato) —> Pubblicamente si disse che l'artefice fosse stato un soggetto esterno per salvare, ai limiti del possibile, l'unità della comunità.

In questo caso, però, i pretendenti del trono avevano compiuto questa azione per rifare il Nemo daccapo e ristabilire il potere anche attraverso di esso (infatti, nella versione successiva, furono scolpiti anche i pali della parte posteriore —> "lo facciamo più nuovo e più bello").

Per discolarsi pubblicamente e comunicare di non essere coinvolti nell'incendio del Nemo, le persone svuotavano dell'acqua sopra i detriti e poi, sempre con un po' di acqua, si lavavano gli occhi.

PALO #8

Guardando le scene dal basso verso l'alto, le sculture raccontano l'incendio di Bandjoun.

Rievocazione dell'evento calamitoso, che non è taciuto ma viene descritto nel Nemo stesso —> Il Nemo racconta una parte della sua storia e si fa carico della rappresentazione di sé stesso.

Questo palo racconta una storia che sta negli eventi veramente accaduti, storia "profana".

Il rischio è che la storia di Bandjoun venga mercificata.

C'è scolpita una scritta: "Edificato nel 1874 e arrivato fino al 1935".

Prima di ricostruire il Nemo è stato fatto una sorta di modellino da sottoporre al re —> nuova forma di rappresentazione del Nemo.

In realtà chi costruisce il Nemo neanche lo guarda il modellino, ma è stato fatto per attribuire valore al Nemo usando una modalità espressiva che viene dall'architettura internazionale.

Nel modellino c'è una sorta di buco, una zona vuota —> è la zona della foresta sacra, che non può assolutamente essere rappresentata.

NOMINA DEL RE

Il re viene nominato dal predecessore, ma questa nomina non viene resa pubblica prima della sua morte, viene solo confidata al Consiglio dei 9 notabili che assiste il re nella gestione del regno.

Il successore viene scelto tra i figli (non necessariamente il primogenito) o tra i fratelli.

Alla morte del re c'è una grande cerimonia pubblica in cui viene reso noto chi è il successore. Come? Delle guardie girano tra la folla e ad un certo punto, a sorpresa, si fermano davanti al successore e lo rapiscono. In realtà il successore sa che è lui il prescelto, ma deve fare finta di no e ribellarsi al momento del rapimento, così che la gente non pensi che lui lo sapesse prima e avesse ucciso il vecchio re per prendere il suo posto.

Ci vuole fiducia —> Come fa il re ad assicurarsi che, alla sua morte, il Consiglio rispetterà le sue volontà? Non può, per questo ci sono continuamente scontri.

Il successore deve stare per mesi in un determinato luogo segreto per purificarsi dalla vecchia vita e prepararsi ad essere il nuovo re.

Quando arrivarono i francesi in Camerun e rimossero il re, rompendo la linea dinastica e mettendo come sovrano un loro ufficiale, il popolo non lo volle riconoscere e ad oggi, ancora alcuni considerano la monarchia non legittima.

Di questa questione si parlò anche sui giornali —> Sulla rivista **"Jeune Afrique Economie"**, in copertina, fu scritto: "Dopo 19 anni senza re, Bandjoun festeggia l'arrivo di sua maestà".

Com'è possibile 19 anni senza re? In realtà il giornale si schiera: il re che c'era stato fino a quel momento era considerato un usurpatore; quindi, il giornale ha fatto finta che non esistesse.

Bandjoun sembra un posto sperduto, e invece un giornale internazionale gli dedica la copertina di un suo numero e diverse pagine dentro.

Adirittura, dentro il giornale c'è una foto del direttore del giornale che indossa una maschera di elefante.

PALO #9

Scene di vita rurale (idealizzata) nel nuovo stile di Luke Patrice.

Scene tradizionali in uno stile non tradizionale —> Figure in azione, prese a $\frac{3}{4}$, di spalle, ma non frontali; stile dolce e armonioso, forme fluide e rotondeggianti.

Immagine idealizzata della tradizione —> vagheggiamento nostalgico di un mondo ideale che di fatto non è mai esistito.

Elogio della tradizione che ha un fine e uno sfondo politico —> È dentro questa tradizione che il re trae la sua legittimità.

Le fotografie erano il modello di Tzuako, mentre Luke disegna direttamente sul legno, non c'è un modello, traccia le forme sul tronco col gesso senza fare un disegno prima.

IL CURATORE DEL NEMO

Per il nuovo Nemo viene scelto un curatore, delegato del re, che ha un progetto: rendere il Nemo una sorta di **enciclopedia di Bandjoun**, ovvero creare un modello di vita di Bandjoun tenendo insieme modernità e tradizione.

(Palo con gli animali di Bandjoun, palo con le piante, palo con i vecchi re, etc...)

Il curatore deve mediare tra ciò che gli artisti vogliono fare e ciò che vuole il re. Egli però non può intervenire su come lavorano gli artisti, perché lui non sa scolpire, ma solo sul posizionamento dei pali.

Il curatore chiede agli artisti di ricreare un palo con uno stile di uno scultore che è morto —> Ripresa di uno stile di uno scultore che è diventato famoso nei musei del mondo = Un pezzo museale finisce nel Nemo —> Il Nemo sta diventando un museo a cielo aperto.

Il Nemo vuole preservare la tradizione ma nel momento in cui lo fa, contribuisce in realtà a distaccarla dal vissuto, perché è qualcosa che si comincia a contemplare da fuori, piuttosto che a viverla direttamente.

(Processo di *museificazione* della realtà)

Se le statue muoiono quando vanno in un museo, rendere il Nemo una sorta di museo vuol dire allora far morire le statue già nella dimensione in cui dovrebbero avere vita, ovvero nei pali che vengono visti e osservati quotidianamente.

⇨ Il caso delle maschere di ippopotamo

Museificate, molto famose. Si indossano sopra la testa, attaccate al costume della danza.

La società che le indossava non danza più, il re l'ha sciolta —> Queste maschere spariscono da Bandjoun, ma diventano molto famose nel resto del mondo.

Adirittura, essendo diventata una sorta di cimelio storico per l'importanza e la reputazione ottenute nei musei occidentali, la maschera di elefante ha un palo dedicato nel Nemo.

L'eco di una mostra a Marsiglia (chiamata *Bacham*) dedicata solo a queste maschere (il cui curatore era originario di Bandjoun) arrivò a Bandjoun, la quale ne rivendicò la paternità.

Innocent decise di scolpire maschere di ippopotamo sperando di fare soldi approfittando della fama del momento —> In realtà non riuscirà a venderle né a Bandjoun, perché nessuno ne ha bisogno, né fuori, perché i collezionisti le considerano riproduzioni infedeli.

Le maschere di Innocent, infatti, non hanno mai danzato, quindi non sono vere maschere, sono solo delle rappresentazioni scultoree. Inoltre, sono scolpite in uno stile diverso dalle originali della Società delle maschere.

L'interesse dei collezionisti elitari nei confronti dell'arte africana ha dato un valore monetario contabile alla cultura di Bandjoun.

Questi circuiti economici danno alla cultura una dimensione diversa.

Però per mantenere alto il prezzo, preservarlo nel tempo, occorre che l'oggetto sia raro: per questo motivo i collezionisti decidono di non acquistare più in Africa, dove forme d'arte considerate uniche all'estero, come le maschere, sono molto comuni. Vengono preferiti i passaggi da collezioni a collezioni.

LA MOSTRA COME CAMPO ETNOGRAFICO

IL CASO DELLA MOSTRA "L'AFRICA DELLE MERAVIGLIE" (GENOVA, 2011)

Campo etnografico = il fare della ricerca + il prodotto finale + la sua circolazione.

Rendere la mostra un campo, ovvero un luogo in cui fare, in forma diversa, un'ulteriore ricerca etnografica —> Mostra come luogo di ricerca in cui si sviluppa un'etnografia.

La mostra non è solo il luogo in cui si divulga una ricerca fatta altrove, ma è il luogo in cui la ricerca continua.

Oggi è possibile perché il museo è cambiato, perché insiste di più nelle relazioni interpersonali e interculturali che si formano —> La ricerca del museo amplia i suoi orizzonti, ora riguarda anche le relazioni con l'esterno tramite gli stakeholders, la pubblicità, etc...

Il museo, le mostre, possono quindi diventare terreno etnografico.

Il museo si interessa un po' meno delle collezioni, ma di più dell'uso degli oggetti per costruire **relazioni con persone e culture** —> *Public program* più importante di ciò che è effettivamente messo in mostra.

Gli oggetti diventano strumenti che non possono essere considerati separati dal mondo sociale esterno (es. Ormai non si può pensare il Louvre scisso dalla Gioconda e viceversa).

Molti oggetti sono sparsi per il mondo a causa delle razzie, dei furti etc... —> Gli eredi culturali degli oggetti spesso ne reclamano la restituzione, ma così gli oggetti diventano "pesanti".

Il museo che a fine '900 sembrava morto e sepolto, oggi è diventato centrale nelle *politiche culturali e sociali, proprio perché non guarda solo al passato, ma piuttosto a **costruire il futuro**.

Il museo si configura come momento in cui si cerca un nuovo e diverso modo di stare insieme e diventa una sorta di *agorà*, una piazza culturale in cui si fanno discorsi collettivi.

(*Il museo è una forma di *soft power*)

Organizzare una mostra non è come scrivere un libro. Non può essere fatto in solitaria, bisogna relazionarsi sia con un'amministrazione pubblica (che ha la sua agenda e le sue opinioni) che con enti privati.

Oltre ad un'ingente somma di denaro, serve anche uno spazio che sia disponibile in un dato calendario culturale, oltre che adatto e coerente con il programma della mostra.

Prima ancora dell'inizio della mostra, inoltre, bisogna fare attente considerazioni sui visitatori, sugli investimenti da effettuare (vale la pena investire tempo e denaro su questa mostra per un anno?), su come gestire gli allestimenti e gli spazi dell'area ospitante (es. dove e come inserire il bookshop?), etc...

Locandina della mostra



Il **titolo** intercetta un immaginario socialmente diffuso —> Soddifazione sia delle esigenze di marketing che delle ricerche dell'antropologo.

Se una delle questioni è indagare il rapporto degli italiani con il loro modo di vedere l’Africa e le sue arti, se questo titolo porta tanta gente alla mostra vuol dire che è un qualcosa che va indagato, perché significa che l’italiano si aspetta di essere meravigliato dall’Africa.

Se mi limitassi a sfruttare il senso comune e rinforzarlo, farei buoni profitti ma non buona antropologia (perché gli antropologi vogliono smontare il senso comune).

Cosa dire riguardo la **grafica** della locandina? A quale *target* mira? Quale può essere il pubblico interessato? Che visitatore-tipo è atteso?

Target = pubblico tendenzialmente adulto, con un livello di istruzione medio alto.

La grafica è sobria e tranquilla, non c’è l’effetto luna-park, non c’è l’effetto horror, non è una grafica che “grida”, anzi i fascioni rossi laterali sembrano quasi le eleganti quinte di un teatro.

Anche la scelta della statua, dotata di una patina liscia (e non sporca) e di un’estetica di tipo classicistico, poco *primitivizzante*, suggerisce meraviglia, ma una “meraviglia tranquilla”.

“Palazzo Ducale” è in grassetto rosso = è lo spazio più prestigioso, più “ufficiale” e più grande.

Questa locandina è stata anche riportata sulle tovagliette del ristorante di Palazzo Ducale, per raggiungere e coinvolgere più persone possibili —> **Se non c’è gente in mostra, non c’è mostra.**

Questa mostra si svolge a Palazzo Ducale e a Castello d’Albertis. La riflessione può essere quindi fatta sia sul contenuto (mostra) che sul contenitore (luoghi).

D’Albertis era un capitano appassionato di collezionismo che ha reso il castello un’esposizione delle sue passioni (oggi è il Museo delle Culture di Genova) —> Il contenitore ha una storia culturale che riguarda varie culture e il collezionismo italiano.

Stefano Arienti = artista che venne coinvolto nell’organizzazione della mostra negli spazi di Palazzo Ducale.

All’ingresso della mostra, per attirare l’attenzione dei visitatori, veniva proiettato un video.

Questo video voleva contrastare la serietà e sobrietà della locandina, mediante l’uso di musica rock, immagini veloci, serie di parole e ripetizioni quasi come scioglilingua, focus sulle collezioni italiane che trattano di Africa (quindi non più focus sull’Africa in sé, ma sulle collezioni italiane che ne posseggono una parte dei manufatti).

Questo video vuole generare disorientamento —> **L’antropologia lavora sul disorientamento ma anche sul riposizionamento.**

Riposizionamento = il video vuole far capire ai visitatori che la mostra non tratta tutta l’Africa o tutta l’arte, ma ciò che dell’Africa è presente nelle collezioni italiane.

Nei fotogrammi finali del video si vede un garage —> I manufatti che non vengono esposti vengono tenuti in un magazzino, dove andranno anche il resto delle cose una volta che la mostra sarà finita. Si vuole così evidenziare che l’arte africana che è stata esposta non proviene più dall’Africa, ma dalle collezioni italiane, e che quando finirà questa mostra, quei manufatti verranno spostati in altre collezioni italiane, non torneranno più in Africa.

OGGETTO ETNOGRAFICO O OPERA D’ARTE?

Valore documentario	Valore estetico
Disponibilità	Rarità
Intercambiabilità	Unicità
Basso valore economico	Alto valore economico
Esposizione didattica	Esposizione percettiva
Assenza di pubblicazioni sul singolo oggetto	Letteratura critica
Risonanza	Meraviglia

Questi due **modi di guardare** gli oggetti non sono solo "sguardi", ma sono modi pratici di trattare gli oggetti (in contrasto tra di loro).

Esposizione percettiva = incontro con l'opera

Esposizione didattica = pannelli con scritte e spiegazioni

L'ESPOSIZIONE DEGLI OGGETTI

Il mondo è pieno di oggetti e anche l'Africa è piena di oggetti, quindi cosa porto a casa?

A partire da quali principi, da quali obiettivi effettuo questa scelta? È questa selezione che dà vita alle collezioni.

Collezione = raccolta selezionata di oggetti in base a determinati principi.

In base a determinati criteri, oggi esistono i *Concept store*, negozi la cui struttura assomiglia a dei musei.

Arte primitiva e paradigma dell'evoluzionismo culturale → La diversità delle culture è ridotta semplicemente ad una questione quantitativa e non qualitativa.

Riduzione della diversità culturale che mira a rendere l'altro simile a noi.

Una tale riduzione serve in realtà come giustificazione di un processo di dominazione che prova a passare per un processo di civilizzazione ("è inutile che vi lamentate perché stiamo facendo il vostro bene").

Questa concezione si riflette nel modo di disporre gli oggetti in un'esposizione → Gli oggetti vengono disposti in modo da mostrare lo sviluppo progressivo della razionalità umana, dove quest'ultima consiste nella capacità tecnica di dominare la natura.

Criterio evoluzionistico di esposizione degli oggetti, basato sulla loro efficienza tecnica.

Gli oggetti non vengono quindi disposti per aree geografico-culturali, ma in base all'idea dello sviluppo progressivo dell'umanità, che però avviene a diverse velocità.

GLI OGGETTI ESOTICI E IL MONDO DELL'ARTE

Tratti facilitanti l'ingresso degli oggetti esotici nel mondo dell'arte = Modernità delle forme, iconicità, ritualità, tracce d'uso, durata, dimensioni, trasportabilità.

L'entrata nel mondo dell'arte di oggetti "esotici" è stata possibile anche grazie a Picasso.

Picasso era un collezionista di *arte negra* ed era solito andare a comprare al mercato delle pulci. Spesso ciò che trovava erano copie, ma a lui non interessava perché "*Non cerco il capolavoro, ma l'idea che può far nascere in me nuove idee*".

Grazie a Picasso, che si ispira a questi stessi oggetti, nasce il Cubismo → Una statuetta africana che prima era considerata primitiva, grazie al Cubismo verrà vista come moderna.

❖ Desmoiselles des Avignon

I volti delle donne rappresentate rimandano a maschere del Congo che però Picasso non ha mai visto → Picasso non copia, ma si ispira = Anche se non ha visto quelle maschere precise (le *Pende*), ha visto e "analizzato" tutte le altre e grazie a ciò ha creato in sé l'idea.

I volti non sono più ritratti di persone, ma sembrano delle maschere, perché sono lontane dai tratti umani reali.

Se guardiamo una maschera del Congo oggi, la consideriamo moderna perché la associamo a Picasso.

Qual è stato l'impatto di Picasso in Africa? È stata disegnata una locandina in cui, in secondo piano, c'è un artista africano che contempla le sue maschere ormai "svuotate" dal loro senso e dalla loro magia, abbandonate su un tavolo davanti a lui. In primo piano, c'è un ritratto di Picasso, per evidenziare l'effetto che il pittore ha avuto sulla cultura africana.

↳ Ormai pensando all'avvenire dell'arte africana, anche in Africa non si può non considerare Picasso.

IL VALORE DEI MANUFATTI

L'arte africana ha criteri diversi, si basa sui rituali e sull'uso → Se un oggetto è stato lavorato dall'artista ma nessuno ne ha fatto uso, non sarà considerato autentico, ma *incompleto*, perché manca di "vissuto".

Si avvicina pertanto a ciò che noi consideriamo **antiquariato** —> Il fascino degli oggetti d'antiquariato sta anche nell'uso che ne è stato fatto, non solo nella manifattura, e il loro valore cresce tanto più sono stati vissuti.

Una copia nuova di un mobile, che non è stato vissuto, non ha una storia, non vale nulla.

Oggi non è più la durata nel tempo che dà valore all'arte, basti pensare che molta arte contemporanea è effimera, dura solo il tempo dell'esibizione e poi svanisce.

Dimensioni, materiali, manifattura, sono tutte variabili dell'analisi e della stima degli oggetti, che mutano in base all'epoca, alla società, etc...

(es. Il marmo era considerato nobile; alcune maschere africane erano state fatte con foglie)

Gli africani hanno capito che conviene fare statuette che entrano nelle valigie dei turisti, per vendere di più.

DARE FORMA ALLA REALTÀ ATTRAVERSO LA COLLEZIONE

Una collezione, che sia privata o pubblica, museale o meno, ha l'ambizione di costruire una sorta di rappresentazione del mondo, è una specie di *condensato miniaturizzato* di ciò che è il mondo, come un **microcosmo**.

Puoi girare il mondo ma non vedrai mai la totalità degli animali —> Un museo di zoologia prova a racchiudere in uno spazio limitato l'intero mondo animale, anche se non potrà mai riportarlo tutto, è un'esperienza parziale.

Qualsiasi sia la scelta che facciamo, qualsiasi sia il media che utilizziamo, abbiamo sempre delle immagini parziali.

Il museo prova a racchiudere in uno spazio limitato il mondo intero.

Qualunque esso sia, ogni collezione assume un criterio ordinatore, che può essere consapevole o meno, esplicito o implicito.

es. Nel percorrere le sale espositive del British Museum, c'è una sorta di risalita del tempo.

es. In un album di figurine sono "esposte" in ordine le squadre di serie A, B e poi C.

Se si analizza la mostra "Africa delle meraviglie", i criteri che stabiliscono un canone, che stanno alla base della collezione, non sono costruiti in Africa, ma in Occidente —> Perché una determinata cosa africana sia considerata arte, serve un occhio occidentale che la identifichi come tale.

Quello che chiamiamo *arte africana*, allora, si costruisce nel passaggio degli oggetti dall'Africa fino al loro arrivo in Occidente. Ma come vengono ottenuti questi oggetti? C'è una sorta di salto, una discontinuità, data da rapporti di forza in cui gli oggetti stessi sono la posta in gioco, poiché vengono rubati, trafugati, e portati in Occidente.

Ma al loro arrivo in Italia, come vengono pensati, usati e collocati questi oggetti?

Una mostra africana fa vedere qualcosa dell'arte attraverso l'Africa, qualcosa che non avrebbe potuto essere colta guardando, ad esempio, una mostra di impressionisti. Quindi attraverso l'Africa si ha una **visione diversa dell'arte**, una visione arricchita, messa in discussione, etc...

Ma cosa vedo dell'Africa passando per l'arte? Qualcosa sì, ma non tutto, ad esempio non posso vedere la vita nei campi dei profughi, la parte dell'Africa povera e misera. Attraverso l'arte, l'Africa mostra il meglio di sé, ciò che si può ammirare e che può piacere.

L'anno in cui si è svolta la mostra sull'Africa a Genova è lo stesso anno in cui si festeggiarono il 50° anniversario della nascita delle Repubbliche Africane e il 150° Anniversario dell'Unità d'Italia.

—> Ulteriori collegamenti tra Africa, Italia e relative collezioni.

Tutte queste sono spunti per l'antropologo che servono a collegare la mostra con ciò che accade fuori dalle mura dei locali della mostra, per **creare dei dialoghi col mondo esterno**.

La parte di Africa da cui derivano gli oggetti esposti nella mostra è quella subsahariana.

Basti pensare che, nell'Africa del Nord, è vietata la riproduzione di figure religiose in modalità antropomorfa.

Analizzando la cartina che mostra le zone da cui arrivano gli oggetti, si nota come le forme d'arte non sono legate ai confini nazionali, ma a gruppi etnici che possono essere a cavallo tra più Stati. La mostra, quindi, non copre tutta l'Africa, siccome è basata sulle collezioni italiane che posseggono solo una parte di arte africana (in particolare quella subsahariana).

Pensando all'arte africana, in particolare, per superstizione non si collezionano maschere, perché fanno paura, perché sono troppo "potenti". Anche chi lo fa, ne ha poche e sicuramente non le mette in camera da letto. Perché?

Questione della collocazione degli oggetti nelle case → Ogni locale della casa ha un senso, un significato, una specifica funzione (es. L'anticamera è un luogo di attesa, che precede l'entrata nell'intimità della casa di qualcuno, mentre la camera da letto è riservata a pochissimi).

C'è una sorta di passaggio dallo spazio aperto sull'esterno (ingresso) ad uno sempre più intimo (la camera da letto), che non tutti possono effettuare.

Se le maschere sono percepite come pericolose, come qualcosa che ci osserva, non è un caso che non abbiano accesso alla camera da letto, luogo in cui dormiamo, ovvero in cui siamo maggiormente indifesi.

LA FIGURA DEL COLLEZIONISTA

C'è un legame che non si può trascurare tra un collezionista, la sua biografia e ciò che colleziona.

Un collezionista non colleziona per hobby nel tempo libero, lo fa perché è la sua **vocazione**, ci investe soldi, tempo e spazio, *spende se stesso* nella sua collezione.

Per un collezionista, la sua collezione diventa un modo attraverso il quale costruire la propria biografia, la collezione definisce la sua vita. Per questo motivo, nelle collezioni private non c'è solo l'arte, ma c'è la biografia stessa dei collezionisti. Il collezionista lega il proprio nome ai suoi oggetti.

Rapporto intimo con gli oggetti → Per il collezionista, la collezione è una sorta di protesi, è una forma di accrescimento del loro corpo.

Tutti i collezionisti si pongono una questione: "Che fine faranno i miei oggetti dopo di me?"

Gli oggetti si caricano di speranza = Il collezionista spera di sopravvivere attraverso la sua collezione, così come uno scrittore sopravvive nelle parole che ha lasciato al mondo.

(Caducità della vita del collezionista vs. Fermezza della vita degli oggetti)

Il collezionista si sente investito di una funzione sociale e culturale estremamente importante. Se gli oggetti non fossero passati tra le sue mani, sarebbero spariti per sempre?

"Io non sono proprietario degli oggetti, ne sono solo il custode. Non esercito un potere su di essi, ma li conservo e preservo."

Ma allora, un collezionista a chi lascerà i suoi oggetti? A chi affiderà la sua collezione? Spesso ai musei, magari con delle condizioni (es. che la collezione non si sgretoli, che venga esposta, magari in una sala che porta il nome del collezionista stesso, etc...).

Che succede se il museo non accetta la collezione? O se il collezionista non ha nessuno a cui lasciarla? La collezione rischia di essere sgretolata, che i suoi oggetti siano venduti all'asta e sparsi di nuovo per il mondo. Nel vissuto del collezionista non c'è solo una perdita materiale, ma è come se la vita stessa del collezionista fosse fatta a pezzi.

Le collezioni hanno un valore intimo legato alla vita delle persone, hanno una **storia** che porta con sé memoria e traccia dei collezionisti precedenti, come se le avessero incorporate. Infatti, tanto è maggiore il valore del collezionista precedente, tanto più aumenta il valore della collezione stessa.

La collezione è una sorta di **comunità** a cui hanno partecipato, nel tempo, diversi collezionisti.

I collezionisti negano che il rapporto tra persone e oggetti sia di proprietà → Viene nesso ai margini il rapporto mercantile.

La questione economica scompare del tutto anche nel momento in cui, poco prima di morire, un collezionista decide di **donare** la sua collezione ad un'istituzione culturale, non pensa neanche lontanamente di venderla/metterla all'asta.

Con riferimento all'esposizione della mostra africana a Palazzo d'Albertis, gli oggetti che oggi i collezionisti vogliono, all'epoca il capitano non li portava a casa, perché aveva un altro criterio, un'altra visione del mondo.

Gli oggetti a Palazzo d'Albertis sono sistemati con un criterio: ci sono 5-6 vetrine nella sala espositiva e ciò che ci sta dentro è lì perché ha un valore, la vetrina lo rende accessibile allo sguardo ma lo protegge dall'essere toccato (e fa ciò senza "dirlo" —> criterio implicito).

La vetrina è un oggetto culturale il cui simbolismo si può apprendere facendone esperienza, avendovi a che fare.

Il fatto che il vetro della teca sia cristallino al punto tale da far sembrare che quasi non ci sia, crea ambiguità. Anche se non sembra, **ogni incontro con l'arte è mediato**, che sia da libri, dalle parole altrui, dalle percezioni, etc..., pertanto ci si può ingannare.

Come i collezionisti definiscono cosa è più o meno bello? Più o meno autentico?

Queste statuette sono tutte simili tra loro, quindi cosa definisce le loro differenze di valore?

Sono state disposte così dai collezionisti stessi, quelle più vicine alla statuetta grande (che raffigura una madre con un bambino in braccio) sono le più importanti.

I collezionisti sono molto gelosi delle loro cose, quindi collocare le statuette in base ad una gerarchia vuol dire differenziare anche loro stessi, a seconda di chi è più bravo, di chi ha le cose più belle, di chi ha fatto gli affari migliori, etc...

Per disporre queste statuette, quindi, i collezionisti dovevano mettersi d'accordo e, *in primis*, accordarsi sui criteri su cui si basano i valori, che spesso vengono dati per scontati, non sono espliciti.

Per fare ciò, ciascun collezionista ha dovuto mettere in discussione la propria reputazione.

DA COSA DERIVA LA PRATICA DEL COLLEZIONISMO?

Al di fuori del collezionismo d'arte, cosa significa collezionare?

A muovere l'economia e i consumi, è proprio la forma della collezione. Gli oggetti non hanno valore se presi singolarmente, ma fanno parte di un **determinato ordine** che è appunto una collezione.

Basti pensare alla moda, che funziona presentando stagionalmente una collezione —> Non sono capi "alla rinfusa", ma hanno una serie di relazioni sistematiche tra loro.

Quando un brand vuole creare la propria identità, forma un insieme coerente di oggetti che hanno uno stile comune riconoscibile.

Qualsiasi vendita di oggetti funziona così, infatti in genere essi sono mostrati in un catalogo.

Persino gli album di foto che abbiamo sul telefono, le *playlist*, sono collezioni.

Spinta al **consumo** —> Processo di continue acquisizioni, spesso con l'aspirazione o la prospettiva di completare la collezione, ma in realtà pensiamo che manchi sempre qualcosa, è un processo che non ha veramente una fine.

Alla base di una collezione c'è un'**attribuzione di significato**. Gli oggetti perdono il loro valore d'uso, vengono sottratti dal loro uso ordinario, e acquisiscono un valore basato sul significato che ad essi viene attribuito.



es. Le macchine d'epoca non sono macchine performanti, ciò che conta è che portino con sé il ricordo e l'atmosfera di un'epoca passata.

Per quanto riguarda le statuette africane, inizialmente sono state collezionate perché ciò che rappresentavano (corpi pieni e formosi delle donne) veniva sessualizzato.

I nudi marmorei classici, invece, non subiscono la stessa sorte, la pulsione erotica è sublimata da un tipo di apprezzamento artistico —> Piacere da carnale ad intellettuale.

Il rapporto coi nudi africani è più diretto, per via della rappresentazione e di una sorta di *supremazia* che i bianchi credono di avere.

Le popolazioni africane sono considerate primitive, ovvero più vicine alla natura, ma ciò veniva interpretato come più istintuali e quindi più sessualmente disponibili.

A causa di ciò, si creano rapporti di forza e superiorità per i quali i bianchi si sentono autorizzati a dominare i corpi delle donne nere più che quelli delle donne bianche. Basti pensare che, in epoca della schiavitù, i servizi che le popolazioni erano costrette ad offrire erano anche di tipo sessuale.

Proprio per queste dinamiche, per le diffuse violenze che le donne nere hanno dovuto subire, oggi c'è una grande varietà di colori di pelle tra i vari popoli africani.

Ma il collezionismo è un tipo di pratica culturale esclusiva dell'Occidente?

In Africa si colleziona oppure no? Se sì, in che modo?

Bisogna distinguere tra ciò che si intende per collezione in Occidente e in Africa. Ciò che gli africani intendono per collezionismo può comprendere statuette che rappresentano gli antenati, oggetti usati per pregare, etc...

Ad esempio, in alcune famiglie si tengono i crani dei defunti, che vengono prelevati qualche tempo dopo la sepoltura.

Gli oggetti usati si possono collezionare? Si colleziona ciò che ha significato, ma gli oggetti, se sono stati usati, vuol dire che hanno un significato.

Il collezionismo africano spesso è più vario, una collezione può contenere oggetti di tante categorie diverse, mentre in Occidente è più usuale "categorizzare" (es. c'è chi colleziona statue, chi stampe, chi maschere).

Anche in Africa, il collezionista è **custode** della propria collezione (deve preservarla e darle il giusto valore) e dà importanza alla collocazione degli oggetti, che viene studiata con strategia (come in un museo, vengono creati spazi/ambienti appositi).

Tra ciò che accade in Occidente e ciò che accade in Africa, però, c'è differenza nei rapporti tra oggetti e persone —> Non basta avere i soldi, gli oggetti li puoi avere a seconda della posizione sociale che ricopri, poiché essi **mostrano il tuo rango**, il tuo titolo.

"È la posizione sociale di un individuo che gli impone un certo tipo di oggetti e questi hanno un preciso significato all'interno della casa e famiglia."

Importanza dei simboli animali —> Un cavaliere della corte ha, all'ingresso di casa sua, dei peluche di lupi e tigri, animali pericolosi che rappresentano il potere e la forza del padrone di casa (che ha un alto rango sociale).

Se in Occidente un peluche è un giocattolo che sta nella camera dei bambini, in Africa la raffigurazione animale ha un altro significato.

Gli oggetti non sono immediatamente disponibili, si collezionano nei **viaggi**.

I viaggi dei collezionisti occidentali, però, sono mirati (es. un collezionista italiano va in Africa appositamente per cercare statuette e arricchire la sua collezione). Gli africani tendono a viaggiare per altri motivi, ad esempio per completare gli studi, e ciò che portano a casa sono come *souvenir*, ricordi dei luoghi —> Atteggiamento simile al **turista**.

Se gli oggetti collezionati sono souvenir allora non sono opere d'arte? Dipende dai diversi concetti di ciò che è arte che si possono avere.

Ma non basta comprare souvenir qua e là in qualche viaggio, per essere un collezionista bisogna avere tanti oggetti e la collezione deve durare nel tempo, ovvero deve essere costituita con dedizione nel corso degli anni.

Se qualcuno compra una collezione intera già fatta, non viene considerato un collezionista, ma solo un individuo che ha avuto i soldi per appropriarsi della collezione di qualcun altro, quindi del suo gusto, del suo saper trovare e selezionare.

IL MERCATO DELL'ARTE

"Un mercato in cui i produttori non hanno come primo scopo la vendita, dove gli acquirenti spesso non hanno idea del valore di ciò che comprano e dove i mercanti esigono il pagamento per cose che non hanno mai visto, da compratori che non hanno mai incontrato: ecco il mercato dell'arte contemporanea."

- Plattner

Due modelli economici	
<u>Formalismo</u>	<u>Sostanzialismo</u>
Universalismo	Relativismo
Individuo razionale (Rapporto costi-benefici)	Atti materiali legati alla particolare vita sociale
Desideri illimitati, ma mezzi insufficienti (problema della scelta)	Preminenza della struttura sociale
Natura egoistica dell'essere umano	Natura sociale dell'essere umano

Formalismo —> Focalizza l'agire del singolo individuo.

Sostanzialismo —> Parte dalla cultura e dalla vita sociale, analizza gli individui in relazione alla cultura.

Il mercato dell'arte sembra *enigmatico*, irrazionale, e sfugge alle usuali leggi della domanda e dell'offerta. L'arte non prescinde dall'economia, ma l'economia artistica ha forme d'agire differenti.

La razionalità economica abitualmente corrisponde al saper usare bene i soldi, al risparmiare e al capitalizzare, ma è sempre così?

È questo ciò che vuole fare l'artista? È questo il suo *fine*?

I fini dell'individuo non sono razionali, sono **preferenze culturalmente costruite** e ci vuole coerenza tra i mezzi scelti per realizzarli e i fini stessi.

Pertanto, l'**apparente irrazionalità** delle decisioni prese nel mondo dell'arte può essere compresa a partire dalla particolarità del contesto culturale e quello che avviene al centro partendo dai margini, quindi semplicemente dai diversi fini della dimensione artistica.

Le opere d'arte rispondono ai meccanismi che regolano anche qualsiasi **merce di lusso** e possono essere compresi in termini di razionalità economica, identità personale e rischio assunto dal consumatore.

Un artista è tale 24/7, non smette mai di essere artista perché vede il mondo come forma d'arte.

La motivazione determinante degli artisti non è il successo commerciale (la massimizzazione dei profitti), ma l'affermazione di sé come artisti, cioè il **riconoscimento sociale**.

Gli artisti non sono disposti a svendersi, non vogliono rispondere a logiche di mercato facendo ciò che si vende di più in quel momento. Infatti, in un'opera d'arte si cerca anche la personalità dell'artista stesso. L'opera d'arte è un particolare bene di consumo che contribuisce all'elevazione della società e al riconoscimento dello *status* sociale di chi lo possiede.

L'alto prezzo dell'opera d'arte non è il risultato della scarsità dell'offerta e abbondanza della domanda, ma del suo ruolo di indicatore di status: la sua **"inutilità"** è condizione del suo alto valore sociale e culturale.

Lo sviluppo del mercato dell'arte, fino al crollo del 1990, è correlato allo sviluppo economico degli USA —> Si fanno più soldi e le persone, invece di reinvestirli subito per capitalizzare, vogliono costruirsi una posizione sociale: qui entrano in gioco le opere d'arte.

Gli investimenti in opere d'arte sembrano "sprechi" se osservati da un punto di vista materiale (così come ogni investimento in merci di lusso), ma sono **guadagni immateriali in senso di reputazione**.

Il valore delle opere d'arte è spostato in una dimensione diversa da quella delle merci ordinarie.

Io posso permettermi di "buttare" soldi in opere = *Status* elevato.

Gli individui ritrovano se stessi dentro gli oggetti e lo stesso vale per le merci di lusso (arte compresa)
→ Valore immateriale che va al di là dell'oggetto stesso.

Secondo l'antropologo Appadurai, **i beni di lusso sono:**

- Ristretti alle élite tramite prezzi o leggi.
- Di difficile acquisizione (scarsità reale o provocata).
- Capaci di vincolare importanti messaggi sociali.
- Richiedono un sapere specializzato per essere consumati.

- Sono strettamente legati a corpo, persona e personalità.

L'AUMENTO DEL PREZZO DELL'OPERA D'ARTE SECONDO BAUDRILLARD

L'atto del consumo non è solo un acquisto, una riconversione del valore di scambio in valore d'uso, ma una trasmutazione dal valore di scambio economico al valore di segno che crea il valore di lusso.

es. *Orinatoio* di Duchamp: ha perso il suo valore d'uso, non è più un orinatoio, è un'opera d'arte.

A differenza dello scambio economico, il prezzo non rimanda all'equilibrio tra domanda e offerta e non c'è correlazione tra valore di scambio e valore d'uso.

La funzione essenziale dell'aumento di prezzo è l'istituzione di una comunità di privilegiati attraverso un atto competitivo attorno ad un corpus limitato di segni: quanto sei disposto a pagare per entrare nel club?

Il valore universale dell'arte, puramente formale, è ciò che resta a chi è escluso dal *potlatch** privilegiato.

* Il Potlatch è una cerimonia che si svolge tra alcune tribù di nativi americani attraverso cui individui dello stesso status sociale distribuiscono o fanno a gara a distruggere beni di valore per affermare pubblicamente il proprio rango o per riacquistarlo nel caso lo abbiano perso.

È un esempio di economia del dono, in cui gli ospitanti mostrano la loro ricchezza e la loro importanza attraverso la distribuzione dei loro possedimenti, spingendo così i partecipanti a contraccambiare quando terranno il loro Potlatch.

TECNICHE DI MERCATO

Nei mercati locali, le opere d'arte non hanno valore d'investimento: il produttore non ha come scopo primario il guadagno, ma l'affermazione di sé attraverso il lavoro.

Di conseguenza, il rischio e l'incertezza per il consumatore sono maggiori → C'è un gran numero di produttori e un piccolo numero di consumatori disposti ad assumere il rischio di entrare nel mercato.

Come si mantiene un alto senso di sé producendo opere che nessuno compra?

- ✓ Mito dell'artista misconosciuto.
 - ✓ Contrasto con il gusto dominante e con il giudizio dei critici.
 - ✓ Adesione acritica alla novità.
- (Van Gogh ne è un chiaro esempio)

Come fanno i consumatori a ridurre i rischi?

- ✓ Consultando esperti, leggono pubblicazioni di settore, informandosi sull'arte che si vende nei mercati principali.
- ✓ Guardando lo stile, il numero e la qualità delle esposizioni a cui l'artista ha partecipato, oltre che alla reputazione dei collezionisti che possiedono le sue opere.
- ✓ All'interno di ciascuna fascia di prezzo, considerando le caratteristiche materiali dell'opera: dimensioni, tecnica, preziosità dei materiali, esistenza di multipli.

Come i mercanti realizzano i loro profitti?

- ✓ I mercanti che rappresentano gli artisti cercano di averne l'esclusiva su scala regionale o nazionale (commissione del 50%).
- ✓ Cercano di ottenere commissioni anche per opere vendute direttamente dall'artista (→ è la promozione della galleria che fa il valore di mercato dell'artista).
- ✓ Il gallerista fa cultura, il venditore vuole realizzare un profitto.
- ✓ Competono con figure terze che avanzano pretese di commissioni (es. arredatori).

Convergenza intorno al valore dell'opera:

- ✓ L'abilità dei mediatori del mercato dell'arte poggia sull'**autorevolezza** del loro buon gusto e sulla conoscenza della carriera di opere e artisti (il sapere che manca al consumatore inesperto).
- ✓ Tanto più locale il mercato, quanto più *carente* l'informazione disponibile al consumatore e tanto più il prezzo diventa indicatore della qualità dell'opera.

- ✓ Il rischio è ridotto attraverso relazioni economiche a lungo termine che equilibrano profitti e perdite (il tempo e l'impegno che chiede spiegano il numero limitato di acquirenti rispetto a quello che ci si potrebbe aspettare guardando al solo reddito).
- ✓ Poiché i collezionisti imparano ad **apprezzare l'arte nel corso di un processo sociale**, la loro relazione estetica è influenzata più dalle opinioni che dalle caratteristiche materiali dell'opera.

FOCUS SULLA CITTÀ DI DOUALA

Douala è la città del Camerun più importante dal punto di vista economico e culturale, oltre ad essere uno dei porti fondamentali dell'Africa centrale per via della sua posizione sulla foce di un fiume.

Proprio a causa di una tale posizione strategica, fu colonizzata sia dai tedeschi che dai francesi.

È una "**città-mosaico**" → Fratture etniche, generazionali, materiali.

È una città caratterizzata da un cosmopolitismo che non si traduce in una città organica, poiché è formata da svariati quartieri divisi per gruppi etnici.

Le divergenze generazionali sono dovute al fatto che, in generale in Africa subsahariana, il concetto di gioventù è molto particolare: anche gli adulti si considerano *petits*, ma non dal punto di vista anagrafico, bensì da quello dello **sviluppo personale**. I *petits*, infatti, sono coloro i quali non sono riusciti ad avanzare nella vita e a realizzarsi.

I *grands*, i potenti, per essere tali hanno accresciuto relazioni e prestigio, ma l'hanno fatto "a discapito" degli altri → i *grands* sono pochi e "sfruttano" i *petits* per le loro faccende.

Per quanto riguarda i servizi, Douala è caratterizzata dalla carenza di infrastrutture, da un sistema stradale in rovina e da traffico e mobilità limitati (a causa di ciò, è nata la mansione del "mototassista", la più comune tra i giovani).

Le varie parti della città non sono ben collegate tra loro, per gli acquedotti, per l'elettricità, per la viabilità, etc...

Ma nonostante questi impedimenti di diversa natura, i movimenti tra quartieri sono frequenti, anche se tra di essi regnano tensioni e competizione.

È particolarmente sviluppato il pendolarismo tra la grande città e i villaggi (che in realtà sono come piccole cittadine, non sono villaggi come vengono intesi in Occidente). In Camerun, infatti, non c'è il primato della città sulla "campagna", anzi il **mondo rurale** mantiene una centralità simbolica, semantica e premiante rispetto al mondo urbano (che su quello rurale è in realtà fondato).

↔ *Continuum* città-campagna.

Adirittura, è diffusa una sorta di politica dell'autoctonia che sottolinea anche l'importanza dell'appartenenza etnica, dalla quale si sviluppa ogni risorsa, mediante la rivitalizzazione delle cerimonie tradizionali e della vita culturale dei villaggi.

Douala è una città che *non radica*, attraversata da una pluralità di dimensioni spazio-temporali.

Basti pensare che i suoi quartieri hanno nomi particolari che rimandano alla tendenza verso "l'altro lato", verso il viaggio, l'esplorazione dell'oltre (es. Denver, Dallas, Chicago, Madagascar).

"Noi di Douala ci immaginiamo sempre da qualche altra parte. Anche se non necessariamente vorremmo andarcene, ci comportiamo come se ce ne fossimo già andati.

Questo ci condiziona: da un lato, quelli che ci sono vicini, agiscono come se non vedessero ciò che sta succedendo. La vita attorno non li tocca perché non si trovano davvero qui, stanno vivendo il loro sogno. D'altro canto, poiché così tante persone sono in così tanti altri posti con la testa, questo diventa il loro unico punto di vista comune. Così non possono contare l'uno sull'altro, perché nessuno ha idea di ciò che l'altro sta vivendo.

È una maniera di vivere da tutte le parti e da nessuna parte allo stesso tempo."

LE PRODUZIONI TRA I QUARTIERI DI DOUALA

Dual'Art è un'ONG fondata nel 1991 nel quartiere amministrativo di Bonanjo ed è la più importante istituzione culturale della città.

La sua missione è la creazione di opere di arte pubblica nei quartieri popolari della città, con l'obiettivo di trasformare il modo con cui gli abitanti vedono se stessi e proiettano la loro immagine nella città e nel mondo, oltre che la disgregazione sociale che sta rovinando la città.

Doual'Art chiede agli artisti di risiedere e interagire coi quartieri in cui lavorano per realizzare opere che sappiano dialogare con le sensibilità locali e le esigenze degli abitanti —> Opere **site specific** = vengono create partecipando al contesto in cui verranno inserite e funzionano come opere soltanto nel posto specifico in cui devono stare.

Le opere di Doual'Art pongono la disgregazione sociale di Douala al centro della loro riflessione, cercando di stimolare nuovi modi di vivere la città, di relazionarsi con lo spazio urbano.

es. Fontanelle di acqua potabile con zone per stare all'ombra, panchine colorate come centri di aggregazione sociale.

Le installazioni di Doual'Art avevano in mente di favorire scambi gratuiti, la collaborazione e l'integrazione sociale, ma l'immagine sociale da essa promossa fu contestata in molti casi.

Uno dei più noti è quello della statua "**Nouvelle liberté**", raffigurante un ballerino che simboleggia l'unione dei camerunesi. Il fatto che una statua così grande fosse stata messa al centro di un'importante rotonda stradale e che fosse stata creata da un Bamileke creò così tante polemiche che, alla fine, rimase incompiuta e fu chiamata *Mostro/ maleficio* dal popolo.

Un altro importante caso è quello della mostra "**New Deido**", organizzata da Doual'Art in collaborazione con alcune associazioni cattoliche. Fu un'esposizione delle creazioni del quartiere, per evidenziarne le risorse e potenzialità.

Il giorno dell'inaugurazione, un gruppo di uomini mascherato lanciò volantini firmati "Khmer rossi" (un gruppo sovversivo comunista) in cui era evidenziata la necessità di "ripartire senza preoccupazioni e memoria" —> Ciò che questa performance artistica voleva mostrare è che la collaborazione può nascere solo dalla distruzione?

I casi della "Nouvelle liberté" e New "Deido" suggeriscono l'opportunità di prendere in considerazione altri linguaggi, al di là di quelli istituzionali, guidati "dall'alto", per comprendere come la gente ordinaria articola l'esperienza della città e immagina un'esistenza comune nella propria quotidianità.

I quartieri popolari di Douala ospitano una vivace produzione di arte popolare, realizzata al di fuori circuiti ufficiali da persone che non hanno un'educazione formale nel campo artistico, ma che hanno "imparato facendo": si tratta di parrucchieri, taxisti, piccoli commercianti, gente comune che produce musica, spettacoli, sketch e video per il pubblico sia locale che non.

Perché gli abitanti dei quartieri popolari dedicano tempo e risorse alla produzione di video? I motivi economici principali sono:

- "Non facciamo l'arte per l'arte" —> Non per diletto, ma per guadagnare qualcosa in più.
- Limiti dell'orientamento commerciale (pirateria, canali televisivi locali privati).
- Logica della pluralizzazione delle fonti di guadagno.
- La produzione video è integrata, non solo accostata, alle altre attività lavorative.

La visione di Douala del video non è coerente, ma sfaccettata e multipla: nei video sono mostrati modi diversi di vivere e relazionarsi con la città e i suoi abitanti.

Le immagini situano le storie all'interno di uno spazio sociale, culturale, economico, ben preciso e riconoscibile, appunto la città di Douala —> La città è più specificata dei personaggi, che invece tendono ad essere privi di profondità psicologica, stereotipati (es. il truffatore, la vittima, etc...).

Il primato della città sui personaggi è quindi marcato formalmente.

Non vengono raccontate storie individuali, ma **storie collettive**, storie di una città —> Gli artisti pongono nel carattere collettivo il valore delle loro narrazioni.

Gli attori stessi affermano: "*Le questioni sollevate nella serie hanno permesso alle persone che hanno avuto storie simili, di comprendere e dirsi «Noi non siamo soli, ci sono tante altre persone che hanno avuto lo stesso problema». Questo era il nostro obiettivo.*"

Le storie della società sono la **realtà di tutti**, tutti si possono identificare in esse.

I video sono piattaforme per riflettere sull'esistenza collettiva e per provare ad immaginare e articolare degli orizzonti comuni.

“LA TERRA DEGLI UOMINI ROSSI” – film di Marco Bechis

Si può rappresentare tramite il cinema, tramite un film, la differenza culturale?

Che ruolo possono avere le immagini sul pubblico?

Che tipo di relazioni rappresenta questo film tra il pubblico e la popolazione di cui parla?

Le immagini hanno il potere di rappresentare ma anche di cambiare la realtà → Il significato di un'immagine non si esaurisce mai nell'immagine stessa.

Nel film, i protagonisti sono: la comunità Kaiowà*, rappresentata da attori non professionisti scelti tra il popolo stesso, e i brasiliani bianchi (interpretati da attori professionisti).

*Chi sono i **Kaiowà**?

- ✓ Appartengono all'etnia Guaranì, che è presente in Brasile, Paraguay, Uruguay e Argentina.
- ✓ Vivono in Brasile e in Paraguay e parlano la lingua *tupi*.
- ✓ Sono tra le prime popolazioni con cui gli europei entrarono in contatto quando arrivarono in Sudamerica.
- ✓ L'espropriazione delle loro terre si accelera nel '900, con la creazione di riserve che causano una crisi economica, sociale e culturale.
- ✓ Dagli anni '80, si organizzano per rivendicare il proprio territorio e, nel 1988, la Costituzione riconosce il diritto delle popolazioni indigene alla terra.

La sceneggiatura del film fu scritta dai Kaiowà e da Bechis → Il film non recupera un “passato perduto” né rappresenta un'etnia idealizzata, ma pone i Kaiowà in contemporaneità, mostrando una **crisi culturale** piuttosto che una cultura da conservare/trasmettere.

I Kaiowà *si appropriano* così del progetto del film, ma la loro presenza attiva non è distruttrice di cultura, bensì produttrice di una cultura nuova e della storia.

Questo film costruisce e media relazioni tra i Kaiowà e i bianchi, tra i Kaiowà e il mondo, ma anche tra Kaiowà stessi.

Il film fu approvato dallo sciamano ed ebbe una duplice funzione:

- A livello globale, servì ai Kaiowà per raccontare al mondo la sua “lotta”. Il progetto, perciò, fu considerato efficace per diffondere i messaggi che volevano portare al mondo. (es. I Navajo, una comunità americana, rifiutò di partecipare ad un film come questo perché non avrebbe portato alcun beneficio alle proprie pecore)
- A livello locale, servì per entrare diversamente nel contesto nazionale, per avere una sorta di occhio esterno.

Quando Bechis assunse veri indigeni come attori, spiegò loro cosa significasse recitare, e loro lo assimilarono a ciò che loro fanno nei loro riti locali. Ma Bechis aveva bisogno di Kaiowà che recitassero in uno stile “occidentale” (il film sarebbe infatti stato presentato al festival di Venezia), pertanto mostrò loro dei film di Sergio Leone e di Hitchcock, per rendere l'idea di come si recita in Occidente.

↪ **Importanza di saper comunicare tramite dei mezzi comprensibili ad un pubblico lontano.**

Nell'incipit del film vengono mostrati dei turisti che navigano su un fiume con una barca e che, nell'ammirare il paesaggio, scorgono un gruppo di indios, con indosso tatuaggi, armi e abiti tradizionali. Nel *frame* dopo, però, viene mostrato come questi indios in realtà siano pagati per recitare quella parte, ma che in realtà sono persone comuni: infatti, dopo che i turisti sono andati via, si sono rivestiti (jeans e maglietta) e hanno ricevuto i soldi pattuiti per la “scena”.

Con la diffusione della tecnologia video, si aprono nuove possibilità di rappresentazione delle minoranze, tradizionalmente escluse.

es. I Rom non producono film su loro stessi, le rappresentazioni dei Rom che abbiamo vengono da parti terze, magari da giornalisti —> Controllare la rappresentazione degli altri è una forma di esercizio di potere?

SCREEN MEMORIES

Secondo Freud, le memorie-schermo sono le memorie che i soggetti elaborano per difendersi dai traumi. Da un punto di vista antropologico, invece, l'accezione di questo termine è diversa, si riferisce proprio agli schermi digitali.

(La terra degli uomini rossi non è una *screen memory* perché l'autore non è un'esponente della comunità rappresentata!!)

- Sono **rappresentazioni strategiche** in grado di rinegoziare l'appartenenza degli indigeni alle comunità nazionali —> I video diventano un modo per costruire il legame con certi territori, riti, etc...
- Trasformano ciò che rappresentano, ovvero la posizione delle minoranze all'interno di una comunità nazionale; promuovono nuove forme di auto-comprensione e costruiscono relazioni.
- Sono dirette anche ad un pubblico non indigeno: sono rappresentazioni **interculturali**, perché sono in grado di parlare attraverso le culture.
- Danno nuovo prestigio alle culture orali, perché entrano in nuovi circuiti caratterizzati da più autorevolezza* e contribuiscono ad eliminare gli stereotipi —> Mettere la propria cultura in video vuol dire cercare nuovi modi per tramandarla.

*Chi ha la telecamera è più potente —> I leader della comunità Kayapo "si sfidano a immagini" per stabilire la supremazia.

"ENJOY POVERTY" – film di Renzo Martens

Per due anni, l'artista Martens ha esplorato il Congo, dalla capitale Kinshasa fino alle profondità. Con uno stile filmico *casual*, videocamera in mano, ha analizzato l'industria della lotta alla povertà dopo la fine della guerra civile, apparendo egli stesso sullo schermo.

Martens filmò i *peacekeepers* alla ricerca dell'oro per grandi compagnie internazionali, corpi dei ribelli morti assaltati da giornalisti occidentali, infermieri bianchi farsi foto con orgoglio al lavoro, mostrando il loro logo ovunque per pubblicità, lo sfruttamento dei braccianti osservato con soddisfazione dal loro datore di lavoro, etc...

Tutte queste scene significavano solo una cosa: la povertà era radicata in quella terra e provare a combatterla non comportava alcun beneficio per i poveri. Per questo motivo, Martens lanciò il suo programma di "emancipazione": insegnò ai poveri che le immagini delle loro condizioni potevano essere la loro fonte di maggior guadagno.

Pertanto, sotto la guida del regista, fotografi locali iniziarono a focalizzarsi sui bambini malnutriti, sulle condizioni di scarsa igiene, sul lavoro nei campi, piuttosto che sugli eventi o le celebrazioni. Addirittura, Martens fece montare un'insegna neon (la scritta *Enjoy Poverty*) nel mezzo della foresta, che diventò un punto di ritrovo per le danze nei bambini.

Nel suo film, quindi, Martens rappresenta tutto ciò e illustra cosa ne deriva da quest'esperienza.

[f http://bit.ly/Peer2Peer_Bocconi](http://bit.ly/Peer2Peer_Bocconi)
[f http://bit.ly/Blab_Bocconi](http://bit.ly/Blab_Bocconi)
[g https://www.blabbocconi.it/dispense/](https://www.blabbocconi.it/dispense/)
[i @blabbocconi](https://www.instagram.com/blabbocconi)

Per dubbi o suggerimenti sulla dispensa:



ELISA ROSCITANO



+39 3897648715



@eliroscitano

Per info sulla nostra Area Didattica:



**SOFIA
GRITTI**



+39 3426120862



@nonlosoff



**GIOVANNI
BARBARO**



+39 3277175240



@gianni_barbaro2



**CARLOTTA
CAROMANI**



+39 3703723764



@carlottacaromani