

#15

ANTROPOLOGIA MUSEALE



[UN MUSEO PER LA STORIA DEI POPOLI NATIVI AMERICANI:
INTERVISTA A RICHARD WEST] [PERCORSI MUSEALI
POSTCOLONIALI] [VICISSITUDINI DELLA CARTOLINA POSTALE]
[LAS VEGAS: SCRITTURE DI LUCE] [PAESAGGI MINERARI
SARDI: POETICHE DELLA MEMORIA] [GALLERIA: MUSEO DELLE
CULTURE DEL MONDO - CASTELLO D'ALBERTIS] [PATRIMONIO
CULTURALE IN MAROCCO] [DIDATTICA E INCLUSIONE SOCIALE]
[ULASSAI: STAZIONE DELL'ARTE] [RICORDO DI CLIFFORD
GEERTZ]

Clemente, Cristofano, De Palma, de Sanctis Ricciardone, Del Vecchio,
Giorgi, Giuffrè, Luna, Monaco, Padiglione, Scarpati, Scarpelli, Sturani,
Vereni, West

quadrimestrale|anno 4|numero 15|inverno 2006|€ 6,00

Spedizione in A.P.D.L. 353/2003 (convertito in L. 27/02/04 n. 46) art. 1 comma 1-DCB-B0

In caso di mancato recapito inviare a Imola UDR per la restituzione al mittente previo pagamento "resi"

Antropologia Museale
Rivista quadrimestrale della Società Italiana per la Museografia e i Beni Demoetnoantropologici
Anno 4, Numero 15, inverno 2006
www.amrivista.org

Direttore: Vincenzo Padiglione
Redazione: Pietro Clemente, Vito Lattanzi,
Sandra Ferracuti, Rosa Anna Di Lella, Nadia Truglia, Francesco Staffa (editing)

Hanno collaborato a questo numero: Mariaclaudia Cristofano, Maria Camilla De Palma, Paola de Sanctis Ricciardone,
Noemi Del Vecchio, Elisabetta Frasca, Sabina Giorgi, Martina Giuffrè, James Luna, Claudia Monaco, Emanuela Rossi,
Dario Scarpati, Federico Scarpelli, Enrico Sturani, Piero Vereni, Richard West.

Progetto grafico: Hstudio - www.hgrafica.com
Direttore responsabile: Peppino Pelliconi
Stampa: Tipografia Moderna (Ra)
Abbonamento annuo (3 numeri)
Italia: 15,00 euro

Una copia: 6 euro - arretrati il doppio. Chi volesse sottoscrivere l'abbonamento o richiedere, con l'invio al proprio domicilio, numeri arretrati, dovrà effettuare un versamento sul c/c postale n. 18195404 intestato a Editrice La Mandragora

I dati forniti dai sottoscrittori degli abbonamenti vengono utilizzati esclusivamente per l'invio della pubblicazione e non vengono ceduti a terzi per alcun motivo
Le fotografie ed i testi, anche se non pubblicati, non vengono restituiti

Proprietà: Editrice La Mandragora
Via Selice, 92 - 40026 Imola (Bo)
Tel. 0542 642747 - Fax 0542 647314
E-mail: info@editricelamandragora.it
L'Editrice La Mandragora srl è iscritta al Registro Operatori di Comunicazione al n. 5446 dal 30 novembre 2001

Registrazione Tribunale di Bologna n. 7225 del 14 giugno 2002

 Associato all'USPI: Unione Stampa Periodica Italiana

Recapiti della redazione:
c/o Insegnamento di Antropologia Culturale - Facoltà di Psicologia 2
Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
Via dei Marsi, 78 - 00185 Roma
Tel. 06 49917627
E-mail: vincenzo.padiglione@uniroma1.it
Notizie e corrispondenze: sandraferracuti@hotmail.com - rosa.annadilella@libero.it - nadiatruglia@libero.it

È on line la nuova veste del sito della rivista *am*: www.amrivista.org

Casa del Virrey Liniers di Alta Gracia, le modalità di presentazione museografica non costituiscono un atto neutrale. Esse si pongono come una rappresentazione-ricreazione di una parte di mondo che è manifesto di determinate relazioni storiche, sociali e politiche che emergono dalla scelta degli oggetti e dal modo in cui essi sono esposti.

Secondo questa prospettiva, particolarmente cara ai museologi latino americani intervenuti all'incontro, il museo può divenire il luogo della legittimizzazione del passato, della costruzione di un'identità nazionale e della memoria collettiva.

Dall'Argentina al Cile, dal Messico al Venezuela passando per la Costa Rica, l'intera platea latino americana ha lamentato un passato – spesso non ancora superato – di fratture e di omissioni nella memoria collettiva e della coscienza storica attraverso un uso politico e ideologico dei musei in America Latina. Questo processo nei musei latino americani ha origine nel secolo XIX, in seguito al raggiungimento dell'indipendenza nazionale dei singoli paesi. In questa fase storica, il bisogno di ogni singola nazione di identificarsi in una società civile e moderna, portò a evitare il confronto con le culture precolombiane, originarie del continente. L'obiettivo era connettersi idealmente agli stati-nazione europei acquisendone i valori. Per questo bisognava il più possibile esaltare il passato coloniale, considerando le società indigene solo in rapporto a esso e attribuendo la loro scomparsa alla loro incapacità di adattarsi alla "civiltà". Così, come ha sottolineato Oscar Navarro, i musei nazionali latino americani divennero una sorta di pantheon nazionale di eroi ed eventi significativi.

In Argentina in particolare, i musei proposero un progetto di paese e un modello egemonico di nazione diretto all'argentinitizzazione dei propri abitanti. Questo processo, che si acui negli anni Quaranta in seguito alla seconda e vasta ondata migratoria, fece sì che i musei divennero il mezzo principale per legittimare "l'ordine e il progresso sociale", per "formare il cittadino", per consolidare un'unica identità nazionale.

Il museo è uno strumento che può servire agli scopi della costruzione di una nazione. Esso genera orgoglio, rafforza il consenso e l'identificazione e fornisce risorse per la costruzione delle identità. Come ha sottolineato André Gob dal Belgio, attraverso la sua potenza evocativa, la materialità probante delle sue collezioni, il museo si fa storico e mitografo.

Per tali ragioni, a giudizio di Olga Bartolomé, direttrice del Museo di Antropologia dell'Università di Cordoba, è compito del museo riconoscere la complessa trama delle relazioni che determinano i tratti culturali di una nazione e che continuano a essere parte dell'identità della sua gente. A suo avviso i musei devono intendere l'identità nazionale come uno strumento che favorisca la partecipazione diretta e creativa dei visitatori con la realtà, facendo riferimento alla storia in quanto memoria critica e non come nostalgia del passato.

Questa contromisura metodologica è alla base di un'ulteriore, e a mio avviso importante, riflessione emersa nel corso dell'incontro dell'ICOFOM: quella sulle modalità contemporanee di rappresentazione della storia nei nuovi musei nazionali.

Come ha sottolineato Hans Martin Hinz, direttore del Museo Storico Tedesco di Berlino (inaugurato lo scorso 2 giugno), negli ultimi venti anni, nelle società industrializzate, un gran numero di musei di storia nazionale hanno visto la luce. Il *National Museum of American History* di Washington, il *National Museum of Australia* di Canberra, il *National Museum of Japanese History* di Sakura, nei pressi di Tokio, il *Canadian*

Museum of Civilization di Ottawa, il *National Museum of New Zealand - Te Papa Tongarewa* di Wellington, testimoniano tutti di una nuova modalità di presentazione della storia stessa: non più mirante a "ricostruire" e glorificare il passato, ma bensì a determinare nel visitatore una consapevolezza sui problemi del presente.

I nuovi musei di storia non pongono più la priorità maggiore sul valore storico degli oggetti. Grazie a un approccio interdisciplinare, che si arrende alla frammentarietà e mai pretende di essere un sistema concluso e completo, conducono il visitatore a un'autoriflessione per mezzo della memoria storica, lo provocano, suscitando domande, interrogativi e curiosità.

Il congresso ICOFOM ha determinato un momento di confronto e scambio insostituibile su un tema di fondamentale importanza etica come quello del rapporto tra la museologia e la storia. Il museo può essere spazio di riconciliazione sociale, luogo di legittimizzazione di una identità locale o nazionale, spazio della rappresentazione e costruzione della memoria collettiva. Tutto questo nella misura in cui il rapporto con la storia e la memoria della comunità cui il museo stesso fa riferimento, venga affrontato, come ha suggerito André Désvallées, con prudenza, spirito critico e rigore metodologico.

1 - Cfr. *Museology and History - a Field of Knowledge*, a cura di Hildegard K. Viereg, Monica Risnoco de Gorgas, Regina Schiller, Martina Troncoso, ICOFOM Study Series - ISS 35, Munich/Germany and Alta Gracia-Cordoba/Argentina 2006.

2 - Martin Schärer (Svizzera), Vicepresidente dell'ICOM.

Mariaclaudia Cristofano

Museale e visuale

Una lettura del numero 14 della rivista *am Antropologia museale*. *Culture visive: parole chiave degli antropologi*.

Mi piacciono gli elenchi, le liste, le parole chiave. Mi pare veicolino un sano intento pedagogico, che vedo duplice: da un lato invogliano al dettaglio, a non trascurare i particolari; dall'altro spingono il lettore a creare connessioni altrimenti improbabili, a cercare piste interpretative poco battute. Mi piacciono meno, gli elenchi, quando aspirano all'eshaustività, quando pretendono di essere enciclopedici e quindi completi. Allora ne diffido quasi pregiudizialmente, perché credo soffochino proprio quello che dovrebbe essere (almeno per come lo concepisco io) lo spirito della ricerca e della pratica antropologica, che è proprio l'impegno sistematico a creare nessi poco evidenti, a sviluppare incroci impuri. Quando Saussure diceva che "tutto si tiene", non



credo (o non voglio credere) che stesse dandoci un'informazione sul reale, quanto un'indicazione programmatica, un progetto di ricerca. "Tutto si tiene" è una sfida. Tutto si tiene? Fammelo vedere, su, bello. *Abito e inquadrare; immagine e voce; violenza e iperluogo*. Tutto si tiene.

Il numero 14 (speciale) di *am* è concepito e (dis)organizzato esattamente secondo questi principi: un elenco che affastella in una struttura quasi barocca voci apparentemente incongrue (che c'entrano i *confini* (Fabietti), e che c'entra lo *sviluppo* (Malighetti), con le culture visive? Poi uno legge che i Baluch hanno una concezione "liquida" dei confini agricoli, e inizia a riflettere sulla non necessità di certe visibilità che diamo per scontate; poi uno legge che lo sviluppo oggi si declina in emergenza, e che questa ha necessità di un apparato mediatico di sostegno per sopravvivere come prassi politicamente legittima a fianco di voci più prevedibili (*digitale, etnofiction, immagine, inquadrare, produzione, visualismo*). La sfida, credo, consiste nell'accettare il mandato della nostra disciplina, fatta di dettagli "inessenziali" (cfr. Herzfeld 2005) che rapidamente si aggan- ciano in quadri fluidi di significazione per scompaginarsi e riaggregarsi lungo altre direttrici, secondo altri campi semantici. Le voci, per dichiarata volontà redazionale, sono compresse (non nei 1300 caratteri indicati da Padiglione nell'introduzione, ma in 13.000) e non pretendono esaustività di sorta. Sono, inutile quasi dirlo, prospettive, modi di riflettere sulla nostra disciplina da un determinato punto di vista. Come i giochi linguistici dell'Oulipo o certi libri di Pennac o Queneau; come alcune strutture chiuse della poesia (il sonetto, costretto a dire tutto in quattordici versi), queste voci accettano una mutilazione preventiva, che è poi il modo più onesto per riconoscere la necessaria incompletezza e ricorsività del nostro sapere (non solo antropologico, ovviamente).

Un altro modo per cogliere lo spirito che anima questo numero speciale di *am* è annotarsi a parte i testi citati alla fine di ogni voce: tranne rarissimi casi, non esistono praticamente sovrapposizioni, autori o titoli citati da più di un paio di voci per volta. Come a dire che abbiamo rinunciato a un canone disciplinare (se mai l'abbiamo avuto) e ci affidiamo serenamente a percorsi e specialismi spesso individuali, che non temono di sfiorare i permeabili confini disciplinari.

Se penso che tra qualche giorno dovrò aiutare Paola de Sanctis Ricciardone a "insegnare" questo testo ai ragazzi del corso di Storia della Cultura Materiale dell'Unical, da un lato mi tremano le vene ai polsi, ma dall'altro mi rendo conto che – se riusciamo a trasmettere lo spirito del progetto – avremo veicolato uno dei cardini della disciplina.

Proverò quindi a ricostruire con le parole rese disponibili in questo numero di *am* il discorso della relazione tra musei e dimensione visiva.

Il progetto perseguito da Vito Lattanzi, Paolo Piquerdu e Vincenzo Padiglione e realizzato in tempi rapidissimi dalla redazione di *am* (a cui vanno i miei complimenti per la qualità finale, oltre che tutta la mia solidarietà di redattore editoriale che sa cosa significhi lavorare d'estate con più di trenta autori sotto la pressione dell'urgenza) è estremamente complicato e va dipanato almeno in alcuni dei suoi elementi costitutivi. L'intento primario è quello di far dialogare due settori (o due approcci) dell'antropologia, e cioè l'antropologia visuale da un lato e l'antropologia museale dall'altro, riconoscendo di primo acchito un legame tra i due, come racconta bene Padiglione nella sua presentazione. Ma qual è la natura di questo legame? Ovviamente,

si tratta di un intreccio storico complesso. Da un lato è evidente che il museo si leghi alla visibilità dell'oggetto e anzi sia sostanzialmente il luogo del visibile dell'oggetto (Kezich, *Museo*). Ma se si introduce la tecnica, a uno sguardo ingenuo (che è quello che intendo in parte mantenere in questa mia lettura) il museo e l'immagine in formato archiviabile sembrano, come oggetti della tradizione antropologica, figli di approcci diversi, se non antitetici. Da un lato il museo come luogo *chosiste* della documentazione, dall'altro la visualità cine-foto-ottica come espressione critica della museificazione. Di qui il museo come staticità, di là il visuale come spazio della dinamicità relazionale. Su un versante il museo della ricerca "a tavolino", sull'altro il visuale come supporto sempre più imprescindibile del "campo" e filtro quasi inevitabile dell'*osservazione partecipante* (Paggi). Non dobbiamo dare troppo credito a questa irritante opposizione tra musei e tecnologie della riproduzione dell'immagine: basta leggere la voce *visualismo* (Faeta) per ricordare come l'antropologia sia stata, fin dai suoi esordi, ossessionata contemporaneamente dal *possedere* e dal *rappresentare* visivamente i nativi. Ma non mi sembra neppure giusto sminuirlo come un residuo di letture imprecise. Con tutte le cautele del caso, dobbiamo ammettere che museo e immagine archiviabile si oppongono costitutivamente almeno nella loro genesi, dato che il museo si fonda come uno spazio che sottrae gli oggetti della cultura materiale dal loro contesto per renderli fruibili (o almeno osservabili e studiabili) in altro contesto, mentre l'antropologia visuale porta la propria tecnologia *in situ* e ritorna con rappresentazioni degli oggetti e delle loro relazioni, ma senza la necessità di sottrarli materialmente dal luogo originario della loro fruizione.

Che ne è, oggi, di questa divergente genealogia? Sempre semplificando, possiamo dire che la "rivalità" costitutiva tra tecnica museale e tecnica visuale è divenuta una solida alleanza quanto più si sono consolidati due mutamenti, uno per ognuno dei due settori.

1. Il museo DEA è sempre meno luogo di oggettivazione dell'altro (Stocking jr 2000) per divenire sempre più spazio di riflessione del noi. I musei DEA – sempre più locali per fruizione e manufatti esposti – stanno diventando consapevolmente campi in cui tra utenti e produttori degli oggetti esposti si pone un legame diretto e continuativo. La *memoria* (Marano) gioca in questo tipo di museo un ruolo nuovo e sostanzialmente assente in precedenza dato che l'intento classificatore e differenziante in senso bourdieano viene sostituito da una funzione identificante spesso tramite il collante emozionale del ricordo. Da spazio chiuso e altro in cui regna l'*ordine* (Pasquinelli) della differenza materiale, il museo inizia a farsi luogo che si apre all'*im-materiale* (Ricci e Tucci), consapevole da un lato dei limiti del *realismo* (Simonica) e delle complicità epistemologiche della *mimesi* (La Cecla) e conscio dall'altro della necessità di incorporare nel suo progetto nuove *fonti* (Puccini) e nuove strategie anche di *marketing* (de Sanctis Ricciardone) se vuole continuare ad avere un futuro. Non mancano inoltre i "musei del presente" e della quotidianità, che implicitamente criticano il presupposto che l'oggetto, per essere museificabile, debba essere eccezionale. L'accento sulla quotidianità e l'uso dell'oggetto "normale" impongono al museo nuove *poetiche* (Clemente) sottraendolo almeno in parte alla logica angosciosa della predazione o della preservazione a tutti i costi. Da soggetto rapace, il museo si è fatto spazio tenace di ricomposizione dell'appartenenza. Da macchina generatrice di tratti contrastivi a spazio di discussione sulle scelte identitarie potenziali

e praticabili. La stessa abitazione domestica subisce questo processo di museificazione (**Padiglione**, *souvenir*) di noi stessi. In sintesi, il passaggio mi pare quello dal museo come forma rigida della *differenza* (**Lattanzi**) a struttura potenziale e flessibile dell'identità. Sulle cause di questo mutamento vale la pena di rileggere la voce *oggetto* (**Mirizzi**) che spiega con rapidi esempi il suo divenire segno. Che questo possa avvenire modificando i nostri canoni dell'arte (**Cossa** e **Tiberini**) e della cultura materiale in generale (cfr. *abito*, **Gri**) e soprattutto accettando un cosciente rapporto tra dimensione emotiva e dimensione conoscitiva del museo è una condizione che garantisce vitalità allo stato attuale del contesto museale.

2. Il secondo mutamento cui accennavo riguarda direttamente il visuale, che non è più, nel suo dominio tecnico, patrimonio dell'etnografo o del documentarista. I mutamenti tecnologici che consentono strumentazioni maneggevoli ed economiche per *inquadrare* (**Tiragallo**) e la *rivoluzione digitale* (**Marazzi**) hanno aperto lo spazio all'*etnofiction* (**Canevacci**) e in generale agli *indigenous media* cioè all'uso dei mezzi di comunicazione da parte degli stessi tenutari per preservare i loro patrimoni culturali (**Ginsburg** 1995).

Non dobbiamo ovviamente far coincidere la dimensione della vista come senso biologicamente e culturalmente determinato con la questione tecnica della registrazione, conservazione e riproducibilità del veduto su supporti elettronici. Lo *spazio figurativo* (**Putti**), cioè la capacità dell'uomo di resecare il reale per riprodurlo in forma visiva, accompagna la nostra specie da tempi immemori. Ma se la mano *nativa* non preme più solo il colore sulla roccia e può invece spingere anche il pulsante *rec* o *play*, è chiaro che siamo di fronte a un mutamento radicale. Il visuale tecnologicamente assistito sta al pretecnologico come la voce sta alla scrittura, dato che apre spazi omologhi di ricorsività e replicabilità che mutano la sostanza stessa del rapporto con il senso della vista. E se l'uomo ha sempre avuto una sua percezione e concezione dello spazio tridimensionale di cui è parte (*paesaggio*, **Angioni**) e se è certo oggi che la visione non è un prerequisito dell'azione ma ne costituisce una forma basilare (*ecologia*, **Grasseni** e **Ronzon**), è evidente che qualunque modifica sostanziale della modalità della visione modifica radicalmente il contesto vissuto e le potenzialità dell'azione in quel contesto. Detto altrimenti, da quando sono disponibili (non solo agli specialisti) mezzi di archiviazione elettronica della visione è mutato il rapporto tra soggetti e reale. Non si tratta ovviamente di dare credito eccessivo all'estremismo baudrillardiano, ma di riconoscere che l'alfabetizzazione elettronica non è una prerogativa "occidentale" e, fatte salve le sperequazioni economiche, oggi si rende disponibile a chiunque. Può suonare paradossale che l'antropologia abbia messo in discussione il suo *visualismo* (**Faeta**) proprio quando il dominio dell'immagine diveniva patrimonio comune, ma questo sembra essere un destino comune a gran parte del sapere antropologico, di cui tendiamo a liberarci nel momento in cui diventa condiviso.

Nato come sguardo oggettivante dell'Occidente, il *frame* tecnologico si è decolonizzato e indigenizzato, liberando – per quanto in forme paradossali – nuove strategie di resistenza all'omogeneizzazione culturale.

Museale e visuale, quindi, hanno vissuto ognuno nelle sue forme il generale movimento che nell'antropologia culturale ha portato a una progressiva perdita di fuoco dell'oggetto: nel mu-

seale la fine dell'oggettivazione dell'altro è passata (o sta passando) per un'apertura alla museificazione del noi, mentre nel visuale questa stessa de-oggettivazione passa con forza attraverso l'appropriazione indigena delle tecnologie di riproduzione. Credo che tutto questo emerga dalla lettura incrociata delle parole chiave di *am*, che offrono un quadro sufficientemente complesso di questo rapporto.

Quando qualcuno ha il coraggio di tentare un'operazione come questa, uno degli esercizi più facili (e quindi più sterili) che si possano fare, leggendo il risultato, è andare a caccia di quel che manca: quale voce, quale riferimento, quale spunto. Non intendo quindi pormi in questa chiave critica, ora che mi limito a porre una domanda: anche se sono presenti utili riflessioni sul *film* (**Pennacini**) – come oggetto non necessariamente etnografico ma comunque degno di riflessione antropologica – come mai non c'è una voce come *mass media* o *televisione* nella lista delle parole chiave? Se parliamo della dominanza del visuale nelle culture contemporanee e del rapporto tra visuale e museale, la televisione diviene uno snodo quasi necessario.

Pietro Clemente nella voce *poetiche* ci ricorda i tre principi che guidano la pratica museale: educare, conoscere, dilettere. Già Boas nel 1907 (cit. in Jacknis 2000)¹ aveva proposto un terzetto simile (divertimento, istruzione, ricerca), pensando ai tre potenziali pubblici del museo (bambini e masse da divertire, colti da educare, studiosi per ricercare) ma vale la pena di ricordare che, con una sola differenza dovuta alla specificità del mezzo (informare al posto di conoscere o ricercare), gli studiosi di *mass media* attribuiscono questa stessa tripletta al servizio pubblico di diffusione radiofonica prima, e poi televisiva. Insomma, ancora oggi la BBC dichiara di seguire i principi del servizio pubblico stabiliti negli anni Venti dall'allora direttore John Reith: "to inform, educate and entertain" (Hibberd 2005). È ovvio che non tutta la televisione si identifica con la BBC, ma forse è il caso di distinguere (come si è fatto per il film) tra mezzi di comunicazione di massa intesi come oggetto di studio dell'antropologia e come strumenti di lavoro e comunicazione del sapere antropologico. In questa seconda accezione credo che vi sia una solidarietà costitutiva tra musei e *mass media*. Se è vero che i grandi dirigenti del servizio pubblico hanno concepito la radio e la televisione come strumenti finalizzati a realizzare gli stessi scopi dei musei, possiamo azzardare un anacronismo, e dire che i grandi museologi dell'Ottocento stavano facendo comunicazione di massa con i mezzi tecnologici allora disponibili. Non avendo la possibilità di portare le immagini e gli oggetti dentro le case degli utenti, cercavano di portare gli utenti nei musei. Il museo, quindi, è una sorta di televisione prima della televisione.

Oggi la rivoluzione digitale significa, al di là degli ovvi vantaggi sulla *produzione* e *l'archiviazione*, un mutamento sostanziale nel sistema della *distribuzione* delle immagini: il *broadcasting* analogico (che è condizionato dai limiti fisici di disponibilità dello spettro elettromagnetico delle frequenze) viene affiancato (e spesso rimpiazzato) dal *broadcasting* digitale (che supera di fatto il problema della banda elettromagnetica come risorsa limitata, togliendo legittimità ai monopoli e agli oligopoli) e soprattutto dal *narrowcasting* (reti tematiche) e da tutte le forme di ricezione *on demand* (tra cui inizia a farsi piede il *podcasting*, cioè il download di una specifica porzione di informazione selezionata dall'utente). Esperimenti fortunati come le radio via Internet e YouTube.com prefigurano un nuovo modo di fare comunicazione e tele-visione in cui salta il rapporto verticistico

e gerarchico tra emittente centrale e riceventi finali, in cui cioè il mondo dei mezzi di comunicazione di massa si apre al *peer to peer*. Come potrebbe interagire tutto questo con il patrimonio museale e in generale con i beni DEA? Se i musei si pensassero più radicalmente tele-visivi si otterrebbe il contemporaneo vantaggio di rendere culturalmente spendibile la televisione, almeno in alcuni suoi settori. Spero e credo che il numero speciale di *am* dedicato alle culture visive apra lo spazio per una riflessione sistematica su questi temi.

Una richiesta finale: diteci chi è Sam Pezza. O almeno aprite un concorso per scoprirlo.

Riferimenti bibliografici

Boas F. (1907), "Some principles of museum administration", *Science*, 25: 932-933, cit. in Ira Jacknis "Franz Boas e le mostre. Sui limiti del metodo museale in antropologia", in George W. Stocking jr, a cura, *Gli oggetti e gli altri: saggi sui musei e sulla cultura materiale*, Roma, Eri, 2000 (edizione originale 1985): 117-159.

Ginsburg F. (1995), "Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity", in Leslie Devereaux, Roger Hillman, a cura, *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*, Berkeley, University of California Press: 256-290.

Herzfeld M. (2005), *Cultural intimacy: social poetics in the nation-state, second edition*, New York, Routledge.

Hibberd M. (2005), *Il grande viaggio della BBC. Dagli anni Venti all'era digitale*, Roma, Rai-Eri.

Stocking G.W. jr (2000), a cura, *Gli oggetti e gli altri: saggi sui musei e sulla cultura materiale*, Roma, Eri, (edizione originale 1985).

1 - In questo saggio Jacknis ricostruisce in modo esemplare il complesso rapporto di Boas con il mondo dei musei, segnalando anche le sue perplessità sull'uso del visuale nella ricerca antropologica.

Piero Vereni