

PERCORSI DI LETTURA

Centro Studi Etnografia

DIGITALE



**Aria di Pixel. Oltre la scrittura etnografica:
Digital Auratic Reproducibility**

Aria di Pixel. Oltre la scrittura etnografica: Digital Auratic Reproducibility

Massimo Canevacci
Università degli Studi di Roma “La Sapienza”

ARIA DI PIXEL

OLTRE LA SCRITTURA ETNOGRAFICA :: Digital Auratic Reproducibility

Massimo Canevacci

I parte

1) OLTRE LA SCRITTURA ETNOGRAFICA

Premessa

- a. Reificazione della forma-scrittura
- b. Congelamento delle avanguardie
- c. Indifferenza alla comunicazione digitale
- d. Assenza della critica politico-economica

2) Digital Auratic Reproducibility

- a. Bateson, Benjamin, Warhol
- b. politiche comunicazionali

3) METROPOLI COMUNICAZIONALE

- a. transurbanesimo
- b. composizioni metodologiche
- c. excursus etnografico

II parte

4. dirty secret: *crisi dell'università*

5. le lieu e la douleur: *Sophie Calle*

6. front-page e home-page: *The New York Times*

7. A Giant Ponzi Scheme: *Bernard L. Madoff*



ARIA DI PIXEL

Digital Auratic Reproducibility



1. Oltre la scrittura etnografica

- premessa.

La pubblicazione di *Writing Culture* coinvolse la cattedra di Antropologia Culturale verso un rinnovamento della didattica e della ricerca antropologica. Essa presentò un'alternativa alla museificazione precoce della disciplina verso innovativi ambiti della scrittura, cui seguì un'indifferenza ostile delle istituzioni accademiche e delle altre scienze sociali.

Eppure prima del nuovo secolo, quelle aspettative critiche sembravano essere disattese dalle accelerate sfide culturali basate sul digitale che spingevano verso composizioni innovative i soggetti della ricerca etnografica non centrate solo sulla retorica delle scritture, quanto estese ai mix-media della comunicazione visuale. Così la radicale frattura provocata da *Writing Culture* sembrò destinata a chiudere un passato autoritario piuttosto che ad aprire un presente sperimentale.

Anziché un'antropologia applicata verso orizzonti empirici diversi, con la partecipazione di soggettività “native” e attraverso linguaggi non solo scritture, si aprì una fase di immobilità crescente, tanto più stridente di fronte all'imprevisto irrompere di scenari global-politici, ibrido-culturali, tecno-comunicazionali. Paradossalmente, queste ansie verso un rinnovamento linguistico furono accolte e praticate da architetti, designer, artisti, stilisti, musicisti e persino pubblicitari; e inizialmente anche dalle scienze della comunicazione, prima che si rinchiudessero dentro il recinto di una “disciplina” per giornalisti; mentre la sociologia andava a pezzi e la psicologia si inseriva sempre più nella gestione delle risorse umane. E quell'antropologia, che aveva

capito la crisi immanente nel corpo delle scienze umane, purtroppo si bloccava nelle sue potenzialità critiche.

A tale disordine concettuale si accompagnò una crisi epistemologica verticale più vasta. Una obsoleta divisione del lavoro intellettuale continua ad essere applicata dentro università dai curricula ossificati di fronte alle crescenti progettualità trans-disciplinari. *Writing Culture* non riuscì a cogliere quest'altra crisi che stava investendo un'università che non innovava i saperi, né i nessi culturali della comunicazione estesa alle arti cui; da qui l'esigenza di ripensare i limiti del gruppo e la sfida del presente-futuro che per me si basano sui seguenti punti:

- Reificazione della forma-scrittura
- Congelamento delle avanguardie
- Indifferenza alla comunicazione digitale
- Assenza della critica politico-economica
- Composizione processuale mix-mediale
- Polifonie narrative tra i diversi soggetti della ricerca

Questi sono i fili attraverso cui tessere prospettive che vadano oltre la stasi dell'antropologia critica connessa alle arti visuali e comunicazione digitale: all'etnografia autonomizzata dall'appartenenza disciplinare si offrono possibilità di *attraversare, incrociare e snodare i fili del mutamento culturale e comunicazionale senza definire la matassa.*

- a. **Reificazione della forma-scrittura**

Writing Culture conclude un ciclo anziché aprirne uno nuovo. La critica della scrittura è affrontata quando sta per iniziare un processo altro, articolato in una pluralità diversificata e simultanea di trame narrative dalla comunicazione digitale. La stessa scrittura non è più solo alfabetica, ma una composizione ideogrammatica di suoni, icone e lettere. Tale concetto di composizione offre il senso del mutamento narrativo oltre la semplice forma-scrittura: un *morphing* fluido di codici diversi, simultaneità ipertestuali, polifonie *loopate* verso mutazioni percettive. In questa *aria-di-pixel* si dissolve il

monologismo scritturale e si dilatano concettuali sensoriali.

La riflessione sulle retoriche della scrittura etnografica, dove i classici dell'antropologia diventano *fieldwork*, era stata iniziata da Geertz senza il concetto politico di *autorità*. Con tale aggiunta si perfeziona la ricerca verso il passato, ma non si apre al futuro. In quel periodo altri autori percepivano che stava diffondendosi qualcosa di più complesso – e *autoritario* – della pura scrittura: nel 1983 si realizzano *Videodrome* e *Neuromance* non casualmente a Toronto. Il seminario di Santa Fé è dell'84 e *Writing Culture* esce nel '86. Cronenberg e Gibson – influenzati da Mac Luhan – stanno oltre la semplice scrittura, linguaggi narrativi per immagini *composti* dal digitale¹.

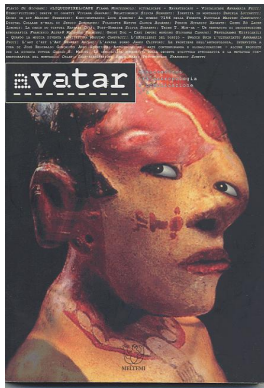
Si afferma la pervasività della comunicazione digitale che esprime un salto qualitativo dal precedente monologismo scritturale attraverso un libro e un film di successo. Da qui la sensazione che per gli autori *Writing Culture* la scrittura coincida con la letteratura accademica, mentre *cyberpunk* o *videocarne* siano assenti dal loro orizzonte. Poiché l'intero gruppo sapeva bene che Malinowski fu influenzato da Conrad, mi domando chi è il Conrad di *Writing Culture*?²

Questa incapacità di avvertire la nascente web-cultura o il pulsare delle arti visuali a loro contemporanee è il limite del gruppo *Writing Culture*, che pur ha sfidato come nessuno la sclerosi della disciplina. Un limite che non favorisce scelte radicali orientate verso il presente-futuro: la critica culturale si volge contro autorità passate o accademie ossificate. Mancò la forza visionaria di partire da uno specifico ambito retorico (la scrittura etnografica) per attraversarlo e farne una chiave di lettura critica per altre trame narrative. L'indifferenza per la comunicazione in particolare digitale blocca il gruppo e volge la critica, per quanto giusta, verso il passato. Una critica storicista e non contemporanea. A distanza di qualche decennio è possibile affermare che *Writing Culture* appare più come l'ala radicale del maestro che come un flusso epistemico radicalmente altro. Rimanendo vincolato al paradigma di Geertz (la scrittura-fiction

come *fieldwork*), non riesce a vedere i fili delle nascenti tessiture narrative. Il risultato è la reificazione della forma-scrittura, che si presenta come ordine logico esclusivo attraverso cui dare conto dell'esperienza etnografica.

- b. Congelamento delle avanguardie.

Connessa a tale ambito è l'assenza delle arti contemporanee, nonostante che *The Predicament of Culture* abbia uno dei capitoli più belli proprio sul rapporto etnografia e surrealismo. Mi aspettavo un'attenzione verso quello che stava accadendo nei tanti rivoli delle arti che in quel tempo stavano mutando il nesso corpo-identità-digitale che è il panorama mutante di un'antropologia contemporanea. Invece diventò sempre più chiaro che la prospettiva era solo *storicista*(3). Per Clifford, le avanguardie possono intrecciarsi con l'antropologia: ma solo nel ciclo fatale degli anni 20-30. Tale storicismo appare ancor più singolare poichè in quegli anni vi è un rinnovamento della *body art* che, intrecciando corpo digitale e identità ibrida, sviluppa inedite applicazioni



sensoriali verso un' antropologia dell'arte contemporanea. Diversi e (ora) notissimi artisti/e – tra cui Orlan, Stelarc, Morimori, Marceli Antunes Rocha - si affacciano all'epoca e che furono determinanti per nuove metodologie di ricerca. Sophie Calle attraverso “banali” fotografie e dolorose scritture diaristiche compone una delle avventure artistiche più significative, basata su una radicale etnografia del sé. Calle traspare le esperienze di Michel Leiris nell'oggi e ci emoziona come solo questi nessi compositivi tra l'esposizione biografica e l'esplorazione linguistica riescono a dare. Sophie Calle etnografa. Infine, è da sottolineare l'altra assenza – altrettanto fondamentale – di una architettura post-euclidea che stava cambiando lo scenario urbano dalla città moderna alla metropoli comunicazionale. La relazione tra metropoli e comunicazione è una delle scelte metodologiche fondamentali di Benjamin, autore ben presente in questi autori, che pur tuttavia trascurano o ignorano tale relazione compositiva dei linguaggi emergenti (cfr. i § successivi). E allora ritorna la domanda

su perché le sperimentazioni non furono indagate nella contemporaneità. Confesso che per me l'uscita di *Strade* fu una inaspettata delusione, come se anche i frutti "impuri" impazzissero ...

- c. **Indifferenza alla comunicazione digitale**

Come accennavo, la cultura digitale ha una storia fin dall'inizio intrecciata con l'antropologia. E non casualmente l'autore di riferimento è ancora Bateson. Nell'intervista realizzata da Steward Brand (la cui figura sarà importante nella cybercultura) insieme a Mead dal titolo *Per l'amor di dio, Margaret!* (1976), Gregory presenta la scelta di collaborare con Wiener tra il 1946 e 1953 con cui abbandona la "disciplina" ed estende l'antropologia alla cibernetica. E allora perché Marcus, acuto interprete/prosecutore di Bateson, non parla mai del rapporto di Gregory con la cibernetica? Forse vi è un pregiudizio nel gruppo-Writing Culture che riproduce la cosiddetta dicotomia tra le *due culture* (E.Snow) e che causa l'indifferenza alla nascente tecnologia digitale che stava modificando esperienze quotidiane, economie globali, stili culturali.



Bateson aveva elaborato il termine di schismogenesi durante le sue prime ricerche etnografiche: nei processi di interazione ci sono meccanismi di autocorrezione che frenano le relazioni di tipo conflittuale; il modello di retroazione o *feedback* è elaborato da Wiener attraverso altri itinerari e finirà per intrecciarsi con il primo e quindi a coinvolgere Gregory. Ed entrambi – Bateson e Wiener - fin dall'inizio criticano quei cibernetici che isolano l'*input-output*. Dice Bateson: "La cibernetica di Wiener era la scienza dell'intero circuito (...). Non interessa l'input-output, quanto ciò che accade all'interno del circuito più ampio e tu *sei parte* del circuito più ampio(...). L'ingegnere è fuori della scatola e Wiener è *dentro* la scatola...*io sono dentro la scatola*". In questa citazione vi è tutta la sfida della nuova antropologia, di etnografi che stanno dentro la scatola, e che dovrebbero di nuovo allearsi con i cibernetici per delaborare un modello web 3.0 che vada oltre la logica binaria degli attuali software,



che dissolva i verticismi autoritari web 2.0, coinvolgendo ogni processi di creazione multi-logica una nuova fase della cultura suggerimento di Margaret Mead



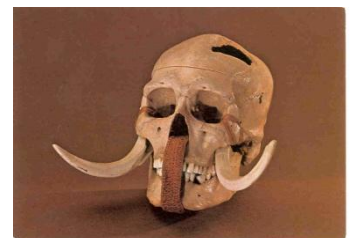
ancora presenti nel navigante nei e multi-sensoriale di digitale. Su dice von Foerster:

“ciò che ci serve adesso è una descrizione del ‘descrittore’; o, in altre parole, abbiamo bisogno di una teoria dell’osservato” (1987:152). Esattamente come ancora oggi... Intrecci e infusi tra antropologia e cibernetica - tra etnografia e web - hanno questo compito di fronte: la mutazione possibile di Internet. La “descrizione-del-descrittore” è compito - tra gli altri - del c.d. nativo e quindi di una composizione polifonica tra diversi soggetti della ricerca.

“Ma che ne sai tu!”, sussurra *Bella-di-Giorno* a WC, dopo aver “sentito” il contenuto della scatola nera che l’asiatico le offre. Buñel e la sua incarnazione *Bella-di-Giorno*, insieme a Bateson/Wiener, offrono ai etnografi/e la possibilità desiderante di penetrare nella scatola.

- d. Assenza della critica politico-economica

Rileggendo i testi pubblicati dal gruppo, un’ulteriore problema emerge: l’assenza a riferimenti circa la critica politico-economica. Il culturale, assorbe l’intero universo antropologico e, in questo senso, è giusta la critica di *culturalismo*. L’economia appare come qualcosa di altro, meno “poetico” e certamente alieno alle scritture retoriche. Tale assenza è ancora più grave in quanto siamo per entrare dentro quella svolta epocale che prenderà il nome di *globalizzazione*. Sono altri ricercatori, anche antropologi con le basi dentro il post-coloniale, che getteranno le basi per un riflessione critica su quella che si chiamava *struttura* e che correttamente invece Appadurai delinea secondo i cinque *flussi panoramatici*, che mettono in discussione la dialettica struttura-sovrastruttura e quindi ogni possibilità di sintesi. In *Writing Culture* ogni riferimento al marxismo vecchio e nuovo è eliminato. Non è possibile sviluppare una critica



all'antropologia classica focalizzata sulle sole forme retoriche della scrittura, senza penetrare nei poteri neocoloniali, che Fanon affrontava nelle dimensioni psichiatriche, e militanti. E proprio Franz Fanon emerge come critico applicato alle complesse penetrazioni psichiche e politiche dell'autoritarismo coloniale francese. L'autorità non è riassunta dalla scrittura: e Fanon apre al corpo razzializzato e segnato da (e consegnato a) altre forme di dominio, i cui problemi irrisolti si stanno verificando adesso non solo nelle periferie metropolitane.

Il mercato muta sotto i loro occhi come le tecnologie, le arti e le identità: a queste accelerazioni scomposte il gruppo rimane sordo-cieco. Può sembrare un ulteriore paradosso, ma all'interno dei processi materiali/immateriali dei panorami economico-politici, si configura una territorialità diasporica analizzata con acutezza da soggetti ricercatori che rientrano nelle dispersioni post-coloniali. È difficile sviluppare una critica all'antropologia classica sulle sole forme retoriche della scrittura, senza penetrare nei poteri neocoloniali, che Fanon affrontava nelle dimensioni psichiatriche militanti. E proprio Franz Fanon anticipa il post-coloniale analizzando le penetrazioni psico-politiche dell'autoritarismo colonialista francese. L'autorità non è riassunta dalla scrittura: e Fanon apre al corpo razzializzato e segnato da altre forme di dominio, i cui problemi irrisolti stanno esplodendo non solo nelle periferie metropolitane.



Il mercato muta insieme a tecnologie, arti, identità: e a queste accelerazioni disordinanti il gruppo rimane indifferente o lontano. Saranno ricercatori che vivono le diaspore post-coloniali a penetrare nei processi materiali/immateriali dei panorami economico-politici. Bhabha, Mbembe, Sen connettono il politico con l'etnografia in senso esteso, non trascurano il potere del linguaggio, ma neanche rinviando o rimuovono l'istanza della trasformazione politica dello stato di cose. Il collasso clamoroso della speculazione finanziaria dovrebbe trovare etnografi in grado di decifrare sia la corruzione dei flussi di capitale fittizio, sia quei comportamenti di cittadini che hanno immaginato di entrare dentro queste *bolle finanziarie* per modificare stili e status.

- **2) Digital Auratic Reproducibility**

- a. **Bateson, Benjamin, Warhol**

In tali scenari, le anticipazioni cibernetiche di Bateson si possono incontrare con le riflessioni riproducibili di Benjamin. L'insuperabile *storyteller* delle città si incontra – in un montaggio metodologico – con il maestro dell'ecologia della mente, del doppio vincolo, della metacomunicazione fotografica applicata nei villaggi balinesi: “Nessuno è stato un fotografo all'altezza di Gregory” ... “Non ho mai visto nessun libro che anche solo si avvicini a Balinese Character” (144)

Come è noto, Benjamin elabora una delle sue opere più famose sulle potenzialità della riproducibilità tecnica di entrare in conflitto dialettico con l'aura, attraverso cui la classe operaia e proletaria potesse sfidare le classi aristocratico-borghesi nell'esperienza dell'esperienza estetica. Poiché la tecnologia è parte costitutiva dell'esperienza artistica, essa - diventando riproducibile - può imprimere a una svolta rivoluzionaria nella elaborazione, produzione e fruizione delle arti.

Successivamente, e con un itinerario del tutto autonomo, l'arte di Andy Warhol affronta la *serialità* in un modo diverso: affine dalla *riproducibilità* di Benjamin quanto diversa dalla *massificazione* di Adorno. La pop art entra nel corpo seriale delle merci, seleziona le icone più “simboliche” diffuse dai mass media, le disloca e le svuota del loro potere simbolico attraverso serialità, riproducibilità, massificazione. Warhol unifica finalmente Adorno e Benjamin sotto il suo segno fatto di un dandysmo ludico ed erotico.

Tra i due amici francofortesi vi fu tensione politica e teorica: Adorno rispose al saggio di Benjamin con un libro sulla reificazione dell'ascolto in cui mostrava uno scenario in cui le tecnologie massificate - anziché liberazione sotto il segno delle riproducibilità - aumentavano a dismisura i processi di reificazione. Tali divergenti visioni su tecnologia e cultura di massa non si risolsero mai a causa del loro sistema filosofico: la dialettica hegel-marxiana. Grazie all'ignorare tale metodo, Warhol riesce non a sintetizzare, ma a *sincretizzare nella serialità pop* i due amici sciogliendo la

dialettica riproducibile/massificato. La sua arte svuota il potere dei simboli e – assimilando Mao, Marilyn e Campbell – neutralizza il loro potere politico, sessuato, mercificato per diffonderli come *segni impuri*. Dopo di lui, auratico o massificato non hanno più senso.

Riproducibilità, massificazione e serializzazione si intrecciano, confliggono e si riproducono a una condizione: l'esistenza della cultura di massa da cui dipende Warhol. Senza mass-media non esiste pop-art. La comunicazione digitale, invece, espande potenzialità compositive autonome dai media anzi sono altro dai mass media. Internet sottrae l'iniziale *mass* ai media, è *un media* oltre le masse massificate, riproducibili o serializzabili: il web afferma "il media", *un media* singolare-plurale che incorpora una serie di operazionalità che prima erano differenziate e che ora si unificano in uno strumento unico. Tale media singolare-plurale si connette alle potenzialità esperienziali, emotive, compositive di *soggettività multivideali*.

Dai pixel dei mass media generalisti emerge il concetto di *Fake* che già nel cinema classico si era presentato come visione politica altra: *fake* non significa falso (non-vero), bensì esplorare oltre l'opposizione dualista vero-falso. Se è proprio dell'arte fuoriuscire da questa trappola³, certamente l'arte dal digitale moltiplica tale potenzialità. Orson Welles presenta questa dissoluzione in uno degli ultimi film - *F or Fake* (1974) - dove le prospettive di un *fake-being* auraticamente riproducibile espanso dal digitale configura identità fluide oltre la dicotomia falso-vero. Quello che conta è uno scenario totalmente altro che dovrebbe essere il contesto della ricerca: *D.A.R.*

Lo scenario che sta emergendo, intrecciando cibernetica e digitale, offre prospettive inedite diverse. Una generazione di artisti, designer, performer, architetti, sound-designer (le cui perimetrazioni disciplinari sono sfidate e attraversate) inizia a plasmare opere *prima* della produzione-consumo dei mass-media generalisti e una volta egemonici. E allora anziché opposizione dialettica e classista tra aura e riproducibilità,

³ Ricordo una celebre frase di Picasso: "Art is a lie that makes us recognise the truth".

le articolazioni digitali mescolano queste due prospettive che - da dicotomiche - diventano sincretiche, polifoniche, diaporiche. Emerge una *comunicazione auratica riproducibile* che il digitale scioglie oltre il dualismo delle tecnologie (e filosofie) analogiche. Ogni tratto immesso nel web – sia esso musicale, letterario, artistico o all’interno di un social network - può rimanere nella sua forza espressiva “auratica” e/o essere disponibile a infinite “riproducibilità” decentrate. Anziché arte collettiva, sono *artisti connettivi* che si affermano. Da qui la crisi del *copyright* che sta diventando elemento politico-economico, cultural-comunicazionale, giuridico-tecnologico caratterizzante il conflitto contemporaneo esteso sui principi classici di cittadinanza.

In questa “alleanza” tra Bateson e Benjamin, i meccanismi autocorrettivi della cibernetica transitano nel digitale e nella web-comunicazione, auto-regolano i circuiti di trasmissione delle informazioni, spingono verso scenari di una riproducibilità auratica digitale, oltre la dialettica, le dinamiche di classi, la logica binaria: **D.A.R.** I processi liberazionisti non possono rimanere rinchiusi dentro modelli di software che incorniciano i soggetti interconnessi che, incorniciando i soggetti interconnessi, riaffermano economie e valori tradizionali.

In questo senso, gli itinerari dell’industria culturale – discussi con passione anticipata da Benjamin e Adorno – e poi della comunicazione digitale favoriranno una tendenza insospettabile: la cultura digitale incrocia dimensione auratica e riproducibilità tecnica.

Anziché un oppositivo dualismo tra aura borghese e riproducibilità operaia (tra reificazione e immedesimazione), il digitale sincretizza riproducibilità e aura. Tale aura riproducibile – che è una aporia per il pensiero dialettico – esprime manifestazioni liberazioniste per una comunicazione digitale di cui le composizioni etnograficamente drammaturgiche sono i risultati principali. Infatti, questo mix scomposto e decentrabile di tecnologie e soggettività rende qualsiasi prodotto visuale sia consumabile virtualmente in ogni luogo e sia potenzialmente modificabile.

La comunicazione digitale è nello stesso tempo irriproducibile e riproducibile.

E questo transito dissolve i legami con le classi sociali che ancora Benjamin individuava con certezza: borghese-aristocratica nel primo caso; operaia-proletaria nel

secondo. Quella forza estetica che si coagulava nel concetto di aura – la fruibilità dell’opera d’arte in un tempo e in contesto dato (l’ *hic et nunc*) - ora si innesta tra le innovazioni digitali praticabili nell’esperienza di ogni teen-ager *glocal*.

Il digitale è auraticamente riproducibile.

Questo potenziale mix innovativo – *auratico-riproducibile* - è un indicatore decisivo per intendere cosa sta cambiando nelle arti contemporanee. Esso è un salto paradigmatico ed espressivo netto rispetto al passato. Infatti, la relazione sociologica tra consumo e media analogici divideva dicotomicamente i soggetti sociali in chi produceva e in chi consumava: nel primo caso, il lavoratore portatore di politica o l’artista esentato dal lavoro; nel secondo, il *consumer* assoggettato in una passività indotta dall’appiattimento omologante, dall’indifferenza dei significati.

Ne consegue una crescente alterazione che va dai mass-media classici ai post-media contemporanei, innalzando il canto funebre per i primi: i mass-media stanno morendo perché il referente non è più il concetto sociologico di massa, bensì il concetto comunicazionale di multividuo. La comunicazione digitale post-media favorisce l’emergere di una soggettività che non ha più una identità stabile, fissa, compatta basata su un unico lavoro, un solo territorio, una famiglia eterna; bensì fluide identità mutanti fatte di “ii”.

- b. **Politiche comunicazionali**

La comunicazione visuale è sempre più centrale non solo per i nuovi media e per la cultura digitale, ma anche per quella che si chiamava *politica*. Infatti, tale concetto si riferiva alla *polis*, a quella idea di città e di cittadinanza connessa con un certo modello urbano e quindi anche sociale. La piazza, i partiti, la sfera pubblica, la produzione, la dialettica erano determinazioni pratiche di questa visione simbolica della politica.

Tutto questo sta svanendo nell’*aria dei pixel*: la comunicazione digitale è diventata il concetto materiale/immateriale che subentra allo storicamente determinato concetto di società. La svolta determinante è che la società è un concetto astratto che non riesce più a dare un senso a quanto sta avvenendo: è troppo *storico*. Di conseguenza, una politica

che non stia criticamente dentro la comunicazione è inesistente e i lamenti contro tale mutazione non fanno altro che aumentare la distanza tra una politica contemporanea *comunicazionale* e una “critica” ancorata alla tradizione.

Questo non significa affermare una transizione “from society to communication”, che nel linguaggio anglosassone caratterizza tanti titoli e persino modalità del pensare a mio avviso entrambi inadeguati. Tale tipologia sottintende una concezione del mondo cripto-evoluzionista, secondo cui si passa da un concetto centrale ma datato (la *società* in questo caso), ad uno emergente che subentra all’altro: la *comunicazione*. Questa logica dualista ed evolutiva è profondamente diversa dal mio modo di focalizzare i processi del mutamento, determinati da disgiunzioni parziali, tensioni conflittuali, coesistenze sincretiche, fratture compositive.

Nel corpo della società è sedimentata quella dimensione storica che proprio “lei” - “società civile” - rivendicava quando emerse contrapponendosi allo *Stato*, nel cui nome sono stati compiuti straordinari processi rivoluzionari ed emancipatori delle classi lavoratrici a partire dall’inizio dell’800 fino al secondo dopoguerra. La sedimentazione dialettica tra società e Stato (cioè la politica) era legata a un tipo di formazione giuridica e filosofica a sua volta connessa con quei sistemi produttivi di tipo industriale. In tale quadro, le scienze sociali si sono affermate fino a perdere le tensioni critiche. All’interno di tale sistema politico si inquadravano le dinamiche delle classi con i conflitti sociali da esse emergenti, l’affermarsi dei partiti in chiave universalistica (proletari, borghesi, religiosi), la dialettica come strumento logico che ordina i conflitti antitetici in prospettive di sintesi, il dualismo come “braccio armato” agli ordini delle visioni universalistiche. Queste ultime continuano a usare una forza dicotomica “poliziesca” dalle potenti connotazioni emotive e regressive, funzionali alla diffusione di uno *schema pulsionale semplificato* che oppone amico-nemico, noi-loro, bene-male, ordine-anomia, maschio-femmina, organico-inorganico, natura-cultura ecc...

Una diversa visione non evolutiva bensì processuale cerca di svolgere concetti non più dicotomici, secondo cui *prima* ci sarebbe la società e *adesso* la comunicazione. La processualità è obliqua e disordinata, è come un attrattore che si muove su un piano

inclinato su diverse angolature, per cui va avanti e a volte indietro, si blocca in attesa di raccogliere frammenti significativi che si connettono, mescolano, distinguono secondo logiche differenziate, nè sintetiche nè universalistiche. Questo transito verso molteplicità decentrate accende tensioni, coesistenze, conflitti oltre un paradigma dualista funzionale all'universale.

Le conseguenze sono trasparenti: gli spazi comunicazionali dei panorami visuali contengono una importanza affine a quella che, nell'era industriale, era espressa dai tempi produttivi applicati alle classi sociali. Per cui gli interstizi delle aree metropolitane vanno affrontati con la stessa serietà con cui si faceva l'inchiesta operaia per mutare le condizioni del lavoro. La mia ipotesi è che il nuovo contesto urbano – che con un concetto approssimativo e provvisorio definisco *metropoli comunicazionale* – emerga dentro e fuori lo stato-nazione; che la globalizzazione espanda queste aree metropolitane come enclavi reticolari tra loro connesse più significative delle forme statuali irrigidite.

Per indagare nel corpo di questo processo è necessario modificare le metodologie di ricerca e le modalità delle narrazioni. Trans-disciplinarietà e trans-urbanesimo delineano dimensioni *transitive* di identità, culture, soggettività, dove i concetti emersi negli ultimi decenni – sincretismo digitale, feticismo visuale, polifonie diaporiche – vanno applicati e risolti secondo composizioni adeguate agli scenari sperimentali da tempo affermatasi. Una etnografia applicata ai panorami sonici, ai bodyscape/location, al design emozionale o all'architettura post-euclidea diventa decisiva: e la scrittura - modificata nelle sue logiche e soggettività compositive - è una delle componenti narrative possibili.

- 3) METROPOLI COMUNICAZIONALE

“O antropologo Claude Lévi-Strauss detestou a Baía de Guanabara / Pareceu-lhe uma boca banguela”

Caetano Veloso , *O Estrangeiro*

- a. **transurbanesimo**

La trasformazione della tradizionale città verso una fluttuante metropoli è il

contesto all'interno del quale collocare lo sguardo etnografico. Le pratiche delle culture digitali su siti-web, design, architetture, musiche, moda, pubblicità; la fine del lavoro fisso e l'affermazione di identità fluide; le soggettività performative nel consumo e nelle estetiche; le individualità diasporiche che attraversano e incrociano luoghi, spazi, zone, interstizi; i processi di ibridazione tra frammenti *glocal* espansivi; l'accelerazione politica della comunicazione visuale: tutto questo delinea la transizione in atto *dalla città industriale alla metropoli comunicazionale*.

Tale metropoli *dissolve la società* con la sua dialettica dualista e la centralità del lavoro industriale; *frantuma la cultura* nel suo significato omogeneo in miscele sincretiche; *dilata la comunicazione*, determinante per penetrare e modificare “tutto quello che è solido” che svanisce nell'aria-dei-pixel. Anziché usare terminologie che si sono rivelate inadeguate (post-moderno su tutte), le esplorazioni più interessanti – intrecciando antropologia e architettura - individuano nel *transurbanesimo* il contesto fluido dove si pratica un tale mix di corpi e spazi (Koohlaas, Oosterhuis, Mulder). Tale trasformazione si basa sull'innovazione di panorami corporei e urbani tra le zone metropolitane, e sulle possibilità per un nuovo soggetto (“multividuo”) di transitare negli interstizi, produrre comunicazione e quindi metropoli con identità altrettanto transitive. In altre parole, più che il lavoro è il nesso architetture/urbanesimo che crea identità e si relaziona con un sentire metropolitano esteso oltre i confini materiali della città. La metropoli comunicazionale è *materialimmateriale*.

I nessi tra tecnologie digitali e stili corporei liberano potenziali *identità diasporiche, sincretismi tecnologici, paesaggi sonori, immaginazioni visuali, oralità iconiche*. Questa pulsante metropoli accende mescolanze tra pubblico-privato, natura-cultura, organico-inorganico, familiare-straniero che oltrepassano le semplificazioni binarie, gli universalismi filosofico-religiosi, gli strutturalismi antropologici, le neutralità interpretativiste. Nelle pratiche processuali transurbane, il mutamento – il *transito* - trasforma la città in metropoli. Non è la produzione industriale il centro economico-politico che definisce e inquadra la società civile: il trittico *cultura-consumo-comunicazione* dissolve il tradizionale concetto di società, sincretizza stili e

visioni-del-mondo, fluidifica territori, matrimoni, lavori, sessi, generazioni, etnicità. Transitare significa attraversare, incrociare e assemblare spazi, zone, *selves*, identità.

- b. composizioni metodologiche

Trans-urbanesimo altera le condizioni del vedere prospettive, scorci, ritmi. Da qui l'attenzione etnografica per ogni dettaglio che ha come indicatori privilegiati la relazione tra *bodyscape* e *location*: cioè le attrazioni *dialogiche* tra corpi panoramatici e luoghi-spazi-zone-interstizi.

Le aree di ricerca empirica per un'antropologia della metropoli confluiscono e defluiscono tra correnti che connettono *architetture post-euclidee*, elaborate e costruite dal digitale; *urbanistica*, oltre l'idea moderna del "progetto", la metropoli si produce per frammenti o macchie individualizzanti; *comunicazione visuale*, l'espansione del design nel suo significato più esteso include location per film, pubblicità, documentari, sound-design; *paesaggi corporei*, moda, stili, performance, comportamenti, manifestazioni; *connettività digitali*, codici e logiche influenzano le precedenti scene, insieme al *no-copyright* e al *web 3.0*.

Nell'ipotesi di ricerca, le identità si costruiscono, modificano, pluralizzano all'interno di tale processo connettivo, dove i nessi tra corpo e architettura delineano potenziali identità. Le metodologie etnografiche transdisciplinari focalizzano sul *farsi-vedere*, un training per osservare e osservarsi tramite il proprio sguardo attento a selezionare *attrattori*: indicatori qualitativi di codici visuali ad alto valore feticista che assorbono l'attenzione e *fissano* lo sguardo; l'attrattore incorpora una semiotica feticizzata col potere di *incollare* l'occhio e di decifrare la crescente proliferazione di mini-simboli fetish. Etnografia della metropoli sposta il campo di ricerca dalle periferie ai flussi interstiziali, dove si manifestano tendenze di *minoranze-non-minoritarie*: anticipazioni di piccole minoranze, caratterizzate in senso comunicazionale e non sociologico, che possono diventare "temporanee maggioranze" per i rispettivi ambiti culturali.

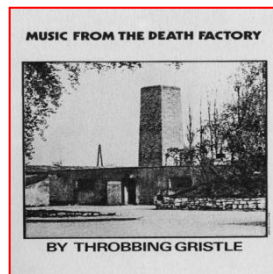
La canzone iniziale di Caetano Veloso, poeta e musicista brasiliano di formazione

antropofagica e tropicalista, esprime la migliore critica che si possa fare al grande Lévi-Strauss: un antropologo che detestò sia Rio de Janeiro, dove la sua celebre baia gli apparve come una bocca sdentata ...

- c. **excursus etnografico**

L'excursus seleziona tre architetture londinesi come indicatori empirici del processo di mutazione dalle aree industriali dismesse (e relativa logica dialettica) alla metropoli comunicazionale.

a. Questa prima immagine è architettura industriale spazio e delle persone che vi classe, come soggetto tempi e metodi, corpi e la fase successiva



una classica fabbrica, la cui configura il controllo dello lavorano. Li inquadra come collettivo per determinarne desideri. È un *flyer* che prefigura postindustriale, opera di alcuni

musicisti che sono riusciti a *sentire* il mutamento prima di politici o scienziati sociali. Da una scheggia del punk britannico nascono i *Throbbing Gristle* che, a partire dagli '80, individuano nella fabbrica morta lo spazio compositivo per la musica *industrial*. Strumenti e luoghi lavoristi si trasformano in panorami musicali. Una sensibilità acustica e "politica" dissonante esce da queste esperienze informando un tipo di soggettività radicale. Una musica multisensoriale ingloba spazi e strumenti atipici, si *sente* con un corpo che persegue la bellezza transitiva di muri scrostati, pavimenti polverosi, macchine abbandonate, da cui emettere pulsioni soniche **eXtreme** e disordinanti. Il lavoro non è più il centro che ordina e dà senso a tutto il resto (musica, arte, amore, religione...); le distinzioni tra centro e periferia saltano muovendosi a macchie di leopardo. Istanze performatiche spingono un soggetto irrequieto a un tipo di *attivismo* che invade i luoghi del "tempo di lavoro" e li trasforma in interstizi temporanei del desiderio.

b. Nella seconda immagine, la fabbrica è morta, la *gentrification* della centrale elettrica al centro di Londra diventa *Tate Modern*, il



più significativo spazio espositivo dell'arte contemporanea. *Tate Modern* accompagna la metamorfosi dalla città industriale alla metropoli comunicazionale: *la produce*. L'arte - come ogni soggettività - necessita di ampi spazi su cui vivere le proprie opere, che diventano performatiche come i luoghi del consumo. La *Tate* non ha finestre come uno shopping center: l'osservazione deve essere indirizzata all'interno e non al suo esterno. Dalla foto si può notare che la struttura architettonica è quella classica, design industrialista, prospettiva geometrica squadrata come quella dell'operaio che ci lavora dentro o del cittadino che la vede da fuori. È percepibile l'affinità tra architetture e soggettività: la fabbrica richiede un'identità fissa, ripetitiva, omogenea. In poco tempo, *Tate Modern* - con la pesante struttura architettonica esterna e il mutante design interno - diventa insufficiente. Così gli architetti che disegnarono la ristrutturazione - Herzog e de Meuron - progettano la *Tate2*: le loro scelte architettoniche sono tra le più politiche per possano attestare la transizione dall'era industriale alla metropoli comunicazionale.



c. Osservando il progetto *Tate-Modern2*, il processo transitivo è avviato ed è chiaro che i vari *post* (industriale o moderno) diventano obsoleti: si innalza un edificio *comunicazionale* - sincretico, polifonico, metamorfico - dalle sfaccettature irregolari, diagonali, dissonanti. Ogni piano è diverso non solo dagli altri, ma al suo stesso livello si configurano diversificate identità contigue, sovrapponibili e transitabili. Emerge l'*oltre* la geometria euclidea, la prospettiva rinascimentale, la società industrialista, l'identità lavorista. Già Marx (che studiava Londra e non le favelas, in quanto queste erano prodotte da quella) distingueva *werke* da *arbeit*: il primo ripetitivo e alienato, il secondo creativo e libero, ma entrambi all'interno della struttura industriale. È tempo di nuovi concetti per designare attività lavorazionali mutanti (*opus*) come le identità del soggetto. Il desiderio di auto-espressività cresce con l'estensione di spazi concettuali diagonali e di tecno-sincretismi digitali, in conflitto con le rigidità professionali e i curricula universitari. Il soggetto è sospinto a cercare composizioni identitarie altrettanto multi-sfaccetate, fluide, irriducibili alle geometrie politiche

classiche. Il digitale è non solo tecnologia: è anche potenzialità logico-espressiva che induce flussi di soggettività che emergono e si disperdono lasciando detriti di pixel nel transitare.

Le identità esprimono il processo più conflittuale per tali transiti. A lungo il concetto di identità è stato fondato su radici precise e inamovibili: identità connessa per tutta la vita a un lavoro fisso, a un matrimonio indissolubile, a un territorio conosciuto, una sessualità definita, a una classe-di-età esatta. Lavoro-amore-territorio-generazione inquadravano l'identità dentro una cornice stabile. Ora tutto questo si diluisce in una costante mutazione identitaria che favorisce la possibilità di vivere molteplicità lavorative, sessuali, spaziali, generazionali. Il *multividuo* – traduzione latina dal greco *atomon*, l'indivisibile nucleo del sociale – è un soggetto comunicazionale che coabita con grappoli inquieti di “ii” in conflitto con gli schemi tradizionali del politico (6).

La Tate Modern Due è un multividuo architettonico, auratico-riproducibile, affine alle identità fluttuanti di un soggetto transurbano. Entrambi producono una metropoli compositiva tra spazi comunicazionali.

Osservando in sequenza i diversi soggetti-architettonici, essi mutano le relazioni tra politica e partito, lavoro e desiderio, comunicazione e società. La frontalità industrialista e mono-prospettica della vecchia *Tate* è il sintomo di una sinistra e di una scienza sociale rinchiusa in una fabbrica svuotata tanto delle macchine tayloriste o toyotiste quanto delle metodologie nate dal suo corpo. Dalla nuova sta emergendo una multi-spazialità dalle prospettive oblique, diagonali, inquiete che intessono montaggi simultanei di codici asimmetrici e sincretici. Soggettività architettoniche e umane potranno dialogare attraverso polifonie dissonanti e temporenee. Entrambe producono metropoli e comunicazione - non merci e tantomeno società. Da tali flussi transurbani si possono sentire rumori e paesaggi, estetiche e stili, performance e design: composizioni multi-linguistiche per concetti sensoriali.

II Parte



Il segreto è di non rifiutarsi di guardare le parole scritte, anzi, bisogna guardarle intensamente fino a che scompaiono

Calvino (1994:55)

4. **dirty secret**

La crisi delle università. Questa introduzione vuole partire dal riconoscimento della riflessione critica sull' antropologia culturale come “disciplina” presentata – a partire dagli anni '80 – da un gruppo di antropologi (e non), che rappresentò per me una pietra miliare per tutte le scienze sociali. Per questo non è necessario analizzare quel testo “maledetto”, quanto tentare di capire lo iato crescente tra quelle premesse per il rinnovamento di un' antropologia come critica culturale e la situazione di normalizzazione impaludata attualmente dominante. È con un' appassionata empatia per quel gruppo di studiosi che si snodano le seguenti riflessioni oltre ogni recinto disciplinato, per tentare di smuovere quella reazione accademica che fu devastante nella sua calma piatta.

Mark C. Taylor in un articolo sul “New York Times” intitolato *End the University as we know it* individua alcuni elementi che dovrebbero essere sotto gli occhi di tutti coloro che hanno a che fare – qui ed ora – con l' università. Il sistema disciplinare e i curricula degli studenti si avvolgono in un nodo di ferro arrugginito che impedisce, tra l' altro, il dispiegamento delle energie intellettuali e espressive degli stessi studenti e quindi dei professori; a questo si aggiunge un diffuso sistema di cooptazione (non solo

in Italia) che spinge i dottorandi ad adeguarsi piuttosto che a cercare le proprie vie di ricerca. La rigidità dei curricula, spiegabile solo con la volontà di controllo politico da parte della Facoltà, è entrato da tempo in aperta *contraddizione epistemologica* con le estese potenzialità cognitive e comunicazionali che tecnologie e culture digitali offrono. Da tempo la micro-specializzazione rinchiude il sapere nella sua riproduzione o al massimo in innovazioni settorialistiche. Le possibilità di uno studente o di un ricercatore di connettere saperi diversificati è praticamente impossibile, mentre i confini tra le scienze o le facoltà cedono. Potrei raccontare tanti episodi in cui il nesso professori-facoltà-curriculum congela le aspirazioni di saperi innovativi transdisciplinari da parte di giovani ricercatori. **La semplice parola transdisciplina fissa** nell'organizzazione scientifica del lavoro universitario - articolato territorialmente per facoltà disciplinate - gestisce concorsi e curricula secondo un sistema *peer to peer* (cioè *prof to prof*) per soli professori ordinari da cui sono esclusi studenti e docenti "subalterni".

"The emphasis on narrow scholarship also encourages an educational system that has become a process of cloning. Faculty members cultivate those students whose futures they envision as identical to their own pasts, even though their tenures will stand in the way of these students having futures as full professors (...). The *dirty secret* of higher education is that without underpaid graduate students to help in laboratories and with teaching, universities couldn't conduct research or even instruct their growing undergraduate populations".

Tale *dirty secret* è sotto gli occhi di tutti e ignorarlo significa compartecipare all'involuzione universitaria e quindi riprodurre lo sporco segreto. Il progetto di abolire i dipartimenti permanenti e creare "problem-focused programs" significherebbe rovesciare il problema (la logica) della ricerca: a partire da una didattica in cui lo studente può avere la massima disponibilità a incrociare ambiti disciplinari che costituiscono il suo specifico - non-omogeneo né omogenizzabile - percorso universitario. Nel fare una tesi sul corpo, ad es., uno studente può e anzi dovrebbe avere la massima apertura didattica per svolgere un suo personale itinerario che

eventualmente possa connettere medicina, arte, filosofia, antropologia e altre materie che un docente tutor aperto possa suggerire. I curricula si devono adeguare allo studente e non il contrario. Nello stesso tempo si dovrebbero incoraggiare l'elaborazione di tesi iper-testuali, in quanto la sua presentazione "classica" su carta stampata non riesce più a esprimere le potenziali tensioni plurilogiche e multi-linguistiche. La scrittura è diventata mono-scrittura. Essa si è rinchiusa dentro recinti affini a quelli dell'università: per questo la critica alle retoriche trascritte nei testi delle scienze sociali è rivolta al passato e per farla stra-volgere verso il presente-futuro significa procedere sull'oltre, dove la composizione dei tanti linguaggi possa esprimere il senso della ricerca.

Infine, un'altra dimensione presente da tempo è estremamente semplice: l'università non può rimanere rinchiusa dentro le mura della stessa università. Uscire dai campus dovrebbe appartenere alla prassi consolidata per unire didattica e ricerca, in particolare per le scienze umane. Portare gli studenti dove si elaborano moduli comunicazionali interstiziali o produttivi è parte costitutiva dell'esperienza universitaria. Uscire all'aperto, camminare e dialogare nei quartieri a recente immigrazione, costituisce un esempio per aprirsi alle problematiche emergenti; partecipare a eventi performativi è altrettanto significativo per estendere le proprie frontiere musicali o teatrali; entrare negli studios cinematografici, nelle gallerie d'arte, nei laboratori di moda o informatici, fare esperienze per quanto limitate nei contesti indigeni con l'attiva partecipazione didattica di quest'ultimi: tutto questo spalanca le mura universitarie verso quanto di più innovativo, forse minoritario, spesso perturbativo, certamente applicato e vissuto sul campo possa esistere. I saperi non nascono solo nelle università o nelle aziende: ma anche nei tanti fieldwork cui è fondamentale partecipare fin dai primi anni dei corsi per sentire la complessità delle innovazioni e delle differenze. La filosofia sta fuori della filosofia. Così come l'antropologia sta fuori della storia dell'antropologia culturale, forse tra le opere di una artista itinerante.

5. le lieu e la douleur



Il testo sull'autorità della scrittura sta ancora dentro questo irrigidimento del sapere universitario, che pur ha voluto sciogliere. La scrittura, infatti, è il linguaggio che è più mutato a partire proprio dagli anni di *Writing Culture*. Forse questo non si poteva prevedere, ma certamente si poteva e doveva accompagnare. Invece è stato ignorato fondamentalmente perché è stata rimossa l'irruzione della comunicazione e della cultura digitale che si situano fuori da quel paradigma. Di fronte a tale terremoto multi-linguistico e trans-iconico, continuare a parlare delle retoriche della scrittura è apparso col tempo una operazione datata, rivolta solo al passato e indifferente verso il presente. Di conseguenza, le giuste critiche da loro rivolte sui maestri, sulle procedure e sui poteri istituzionali dell'Antropologia Culturale hanno in parte chiuso con quel passato: ma non sono riuscite ad aprire verso il futuro: in quanto il futuro era ed è non solo scrittura. La scrittura non è più il centro della composizione accademica, persino nella dissertazione finale, essa necessita sia di modificarsi nei suoi sviluppi interni - concettuali ed espressivi - sia connettersi e transitare con altri moduli narrativi tra immagini, suoni, video, documenti di viaggio, lettere, montaggi e link potenzialmente senza una fine e senza un inizio dichiarati ed espliciti. Non solo: tutto si estende potenzialmente alle diverse forme artistiche attuali.

L'opera di Sophie Calle *M'as-tu vue*, esibita al Centre Pompidou (2003-04), è un esempio contemporaneo (tra l'altro non digitale, cui rimando la rivista *Avatar*, 1999-2004) di come una artista riesca a focalizzare sistemi narrativi emozionati, complessi e auto-riflessivi sulla scia dell'*etnografia del sé*. Infatti, per quanto problematizzato dallo stesso Michel Leiris (1988), questo approccio è tante cose sciolte insieme: metodo, autorappresentazione, biografia, passione, ricerca, connessione, mutazione, coinvolgimento, oltrepassamento, espressività visuale, scritturale, compositiva, autoscatto. Esse nel processo stesso dello scivolamento si mescolano parzialmente,

temporaneamente, fluttualmente. La sfida oltre la scrittura e la sua autorità parte da qui. L'autoscatto diventa una sorta di documento temporaneo che, nonostante la sua volontà, esprime il sintomo di un processo emozionale che si svolge tra culture o, meglio, spazi diversi: si penetra tra non più intime stanze di banali hotel, le cui tappezzerie seriali sembrano incorporare un inconscio ormai arresosi allo strapotere di autorità esterne, incontrollate e inarrestabili. Come l'amore.

Il concetto sensoriale "Douleur Exquise" (1995-2003) penetra dentro la pena di un amore perduto che accompagna la donna e l'artista per un esteso tratto della sua vita. Il luogo della pena è la banale *stanza 261* presso l'Hotel Imperial a New Dehli. La composizione si mostra ora narrativamente nelle stanze del Pompidou come un labirinto nel quale non ci si perde spazialmente bensì emozionalmente.

"Her works constitute both the culmination and the prolongation of situations that were staged and experienced in an autobiographical mode. The axis of her works reflects a relationship between art and life that stands well apart from the neutral, distant and informative register of conceptual art".

Queste parole possono costituire un approccio relazionale analogo per l'antropologia contemporanea, dove l'etnografia del sé si riesce a sfidare e andar oltre le definizioni neutrali-informative attraverso cui le scienze sociali registrano quello che si sa da tempo, ben prima di compilare questionari o fare interviste dalle risposte arcinote. Vorrei sottolineare una importanza che forse appare implicita e che invece a mio avviso diventa paradigmatica per una *epistemologia del soggetto compositivo*: il rituale ha perso molti dei suoi classici significati legati al collettivo, al coinvolgere intere classi di età o gruppi culturalmente omogenei unificati per quell'evento specifico gestito appunto dal rito. Il rituale si individualizza, diventa parte di una frammentata esperienza personale, senza aspirazione al coinvolgimento di gruppi o classi maggiori. Sta lì, il rituale, perduto e tappezzato dentro lo scatto della *stanza 261* che, nella sua

brutale assenza, attesta l'esplosivo coinvolgimento sensoriale della *donnartista* perdutasi nella solitudine dell'innamoramento. Una soggettività abbandonata che si muove tra biglietti di prenotazioni, stanze di hotel, letti smossi, rigide tappezzerie.

Le crescenti soggettivazioni del rituale, invece di versare lacrime sul tempo perduto, dovrebbero spingere la ricerca etnografica a coglierne quegli elementi progressivi che svincolano dalle presenze oppressive del collettivo e che, persino nei momenti delle disperazione amorosa, attestano l'irriducibile forse espressiva del soggetto. Come etnografa dei propri sé - grappoli di *my-selfes* - Sophie Calle tenta di liberarsi dagli accerchiamenti dell'amore perduto rendendolo manifesto, trasparente, visibile in primo luogo all'amante perduto e agli sguardi di visitatori performers, che con il loro passeggiare meandrico modificano il contesto asettico quasi quanto la tappezzeria dell'hotel Imperiale e forse liberano o cambiano gli estremi dolori conficcati tra le pieghe delle lenzuola. Né catartica né terapeutica, l'opera d'arte compositiva nei labirinti cerca costantemente di lenire un dolore insopportabile attraverso la condivisione e l'iterazione. Nella sua ossessività, l'iterazione non ripete, ma spinge il nodo alla sua dissoluzione. Se tracce di psicologia sono rintracciabili, si trovano come impronte nel letto vuotato o tra una moquette indistruttibile: non è questo il livello scelto dall'autrice seguendo un passato ormai impraticabile. La psiche, se c'è, giace o si muove tra l'amante, lei stessa, qualcuno di noi osservatori partecipi.

Ciò che emerge è la connessione possibile – forse impellente - tra il *dirty secret* delle università rinchiusa e *le lieu e la douleur* di una stanza vuota. Connessione che ciascuno può praticare a suo genio...

Da questo esempio di artista, si evince come quello che doveva essere la svolta di *Writing Culture* - penetrare dentro le interconnessioni crescenti tra una *etnografia spontanea* diffusa tra artisti contemporanei e una *etnografia critica* che dissolve le retoriche autoritarie impregnate nelle scienze sociali - è rimasto fuori dall'orizzonte del

seminario. In un'altra opera, Clifford celebra gli innesti tra etnografia e surrealismo negli anni '20-'30 da un punto di vista storico, mentre rimane indifferente verso quei panorami a lui contemporanei che stavano elaborando pragmatiche artistiche sperimentali su corpo, identità, tecnologie. Vi erano già allora (come adesso) scenari affini e veloci attraverso cui si manifesta questa *etnografia spontanea*: ovvero un modo di svolgere pratiche artistiche intorno ai temi antropologici emergenti senza avere le basi metodologiche o i principi teorici dell'antropologia accademica, rimescolando linguaggi, narrazioni, composizioni. E il digitale ha rappresentato il passaggio da due visioni diverse che si influenzano reciprocamente a una connessione continua (*hybridities*) attraverso immanenze tecnologiche mutanti che si espandono tra panorami sonici, corporei, visuali, identitari. Spesso in tale processo creativo (poetico) riescono a manifestare il pulsare trascinate della ricerca. Molte delle esperienze degli ultimi decenni sono connesse a questa sensibilità corporalmente aperta. Una etnografia spontanea attraversa le diverse discipline o espressivi, generi narrativi o compositivi, i cui risultati aprono verso scenari inediti dalla forte attrazione comunicazionale. La scrittura è veramente una delle forme linguistiche attraverso cui si produce etnografia: le arti visuali o performative e la cultura digitale aprono scenari inediti senza fine che alimentano un'antropologia altra. Le arti e le culture digitali si innestano nella comunicazione orizzontale – auratica e riproducibile – e sfidano l'elaborazione di software che sappiano rispondere a tali sfide.

6. front-page e home-page

The New York Times

Try the new *Global Edition*. International news from a global perspective. Switch to Global Edition »

Vorrei svolgere alcuni appunti per una ricerca futura sulla transizione dal giornale di carta come lo abbiamo conosciuto e i giornali online, finalizzata a sottolineare i versanti aperti da tempo su questo terreno non solo informazionale che

spinge quello che era un lettore – e ora anche ascoltatore, spettatore, surfer, buyer, informatore, twitter - oltre la scrittura monologica. A tal fine seleziono come indicatori empirici le differenze comunicazionali tra *front-page* e *home-page*.

Premetto che per anni ho tagliato, ripiegato e archiviato diligentemente ritagli di giornali per me importanti, da non perdere o non dimenticare, che poi rimanevano nelle cartelle predisposte dalle improbabili consultazioni. I ritagli di foto o articoli diventavano col tempo ingialliti, pieni di strati sottili di polveri allergiche, spesso deprivati di quel contenuto che mi aveva coinvolto. Insomma *feticci di carta*. Feticci stampati da cui era difficile separarsi e che conservarli mi dava la sensazione di un continuo e prolungato contatto, come è nel potere del feticismo che si rispetti. In genere dopo un certo tempo, mi decidevo a buttare quelli che ormai erano anche per me troppo datati e continuavo a conservarne alcuni in attesa della prossima selezione.

La prima pagina di un giornale solo di carta, quella che non solo strilla la notizia, ma che configura la linea politico-culturale della redazione (e della proprietà), continua certamente ad essere efficace anche adesso, ma allora era diversa. Una architettura di titoli e catenacci (sottotitoli) molto chiara e ordinata gerarchicamente, con un inizio discorsivo che continua nelle pagine interne, l'articolo di fondo attestato sulla destra, dove l'occhio del lettore è attratto con più determinazione. La gerarchia qualitativa dipende dalla notizia del giorno (politica, economica, cronaca, culturale ecc.). Le foto, prima timide, poi ingigantite e infine colorate accompagnano il tutto. Per contenere concorrenza dei media e fatturato non solo pubblicitario, già negli anni precedenti il digitale diversi i quotidiani diventarono veicoli di vendita a prezzi bassi di film, libri, CD, gadget vari. In passato compravo due giornali e osservavo con un mix di invidia e pena quelli che ne compravano molti e forse tutti - li immaginavo chiedere al giornalaio: “mi dia i giornali” ... “quali?” ... “tutti” – cioè i professionisti della c.d. “élite” che camminavano penserosi con questo pacco sotto il braccio come fosse il suo bambino da sfogliare.

Così quello che era il giornalaio - persona da sempre invidiata che aveva l'accesso gratuito a tutti i giornali, riviste, del mondo – cominciò a mutare di

professione diventando un mini-shopping stracarico di merci visuali sulla strada, come un albero della cuccagna da cui pendono infiniti doni quasi gratuiti da poter afferrare per poi rinserrarsi nel proprio spazio privato a consumarli avidamente. Leccornie di carta e non solo. Era alquanto normale commentare un articolo particolarmente significativo o provocatorio: questi giornali hanno prodotto società e la dialettica pubblico-privato. Le foto accompagnavano il testo (all'inizio una sola, centrale), una sorta di spiegazione aggiuntiva la cui autonomia espressiva era determinata dalla scrittura. Il periodo dalla mia infanzia fino alle prime lotte politiche era caratterizzato dagli "strilloni", persone che gridavano le notizie delle edizioni speciali per strada con un accento romano dialettale specifico, veri artisti dello strillo, una specie di canto urlato con un unizio fortissimo e un finale strascicato: in tal modo si lasciava intendere che era accaduta una cosa terribile ma che a causa del finale debole non si capiva bene del tutto. Un'arte operistica dello strillo che dice e non dice in una sorta di cantilena ripetuta agitando una copia come se non fosse possibile resistere all'afferrarla. A Roma il "Paese Sera", giornale popolare di sinistra, era specializzato a fare almeno tre edizioni al giorno più quelle speciali in cui il titolo a caratteri cubitali in *prima pagina* riassumeva la notizia terribile (4).

In questo senso vi è una crisi verticale delle foto giornalistiche tradizionali. Per gli altri media, si rinvia a pubblicità varie in genere (ri)prodotte dello stesso gruppo editoriale. Per aumentare l'appeal, ogni giorno del giornale ha una sua identità che offre servizi specifici (salute, viaggi, moda, cinema e spettacoli ecc.). Così la mitica prima pagina cerca di offrire non più il pezzo principale, poi quello di spalla e infine quelli secondari o di costume. E infine, last but not least, ha un *prezzo*...

Ora tutto sta cambiando "quotidianamente". La *homepage* dello stesso giornale online già si configura potenzialmente come un ipertesto. Vi è sempre la notizia più importante, meno "strillata" e non sempre "politica", ancora una volta sulla sinistra dello screen, mentre le altre scritte si succedono secondo una gerarchia instabile, che muta nel corso della giornata diverse volte, in quanto le informazioni-flash (24 ore su 24) sono più caratterizzanti dei commenti, destinati a specifici link. Sulla destra oppure

disseminate secondo un mutante design emozionale (e il design della home page è sempre più news) grappoli di foto, video, musiche, pubblicità, dizionari che rinviano a una quantità enorme offerta che nel giornale di carta è semplicemente inimmaginabile. Le sequenze spesso hanno a che fare con celebrities, dilatando pettegolezzi globali su persone in genere poco conosciute, oppure su nudi il cui numero crescente al limite del soft-porn è indicativo di creare un appeal erotico a un lettore-spettatore-voyer. Tutto prosegue nel settore mix-media crescente tipo Corriere-TV che offre salti continui delle info.

Le immagini, sia come foto giornalistiche o come riproduzioni di opere d'arte, hanno una resa visiva incomparabile con quella di giornale di carta; le posso salvare facilmente collocandole in cartelle già predisposte e che posso utilizzare con estrema facilità o inviare in tempo reale ad amici in tutto il mondo. I servizi sono anche in video, in genere brevi e focalizzati. Diversi link mi connettono rapidamente a film, concerti, musei, esposizioni, dibattiti. Posso avere sia info aggiornate costantemente (come era la "edizione speciale") sia leggere saggi impegnativi anche di giorni passati senza dover andare nelle emeroteche. Ho preso una abitudine che prima mi potevo permettere rare volte (o che osservavo solo tra quei consumatori di giornali di professione): nel mio segnalibri, ho memorizzato i titoli di 6 giornali globali oltre a poter dare un'occhiata a tutti quelli che voglio, realizzando finalmente il mio sogno di avere accesso gratuito nel chiosco del giornalaio. *Tutto questo a costo zero.* Così ho quotidianamente una panoramica globale in inglese, spagnolo, portoghese e italiano. L'inglese mi consente di essere informato anche su altri paesi (es, Cina). Insomma il transito dalla *front-page* e *home-page* è comunicazionalmente enorme. La *home-page* di un quotidiano sta unificando tutta una serie di media che prima erano separati. Un processo affine ai cellulari. Entrambi stanno diventando "un media", ovvero unificano nella loro singolarità (*un*) la pluralità (*media*): sono singolari-plurali. Si espande a dismisura l'offerta di notizie ipertestuali globali e decresce il tempo riflessivo dato a una singola decisiva news. Forse, più che essere accompagnato dall'articolo di fondo per crearsi la

propria opinione e così diventare pubblica, il lettore-spettatore-surfer si auto-afferma e al meglio contribuisce alla diffusione di notizie e commenti attraverso i social network (5).

È interessante accennare che il diffondersi in tanti paesi di giornali ancora una volta gratuiti (tipo *Metro*) è simmetrico a questa mutazione comunicazionale: essi coprono un pubblico analogico popolare restio a comprare giornali di carta e che non ha l'abitudine di connettersi per leggere i giornali online. Una stratificazione di consumatori di news influenzata dai TG che legge con diffidenza e che si adegua a questi giornali gratuiti dagli articoli brevi e dalla semplice scrittura. Quindi non in competizione con i giornali elettronici, ma a coprire segmenti di persone escluse sia dai giornali venduti a prezzi di mercato che di quelli gratuiti online.

Allora i *giornali-di-carta* si articolano tra un'adeguazione a un pubblico popolare non-digitale e una crescente diffusione (in genere, per ora gratuita) di *giornali-di-pixel* orientata verso soggetti differenziati e digitalizzati, che si muovono su scenari globali dove si parlano diverse lingue (cfr. *El País.com. Edición Global*). Si sperimenta una diversa visione della pubblicità, che contribuisce in maniera determinante alla stabilità finanziaria dei quotidiani, trasformando quello che era il target sociologicamente inteso per aree omogenee di consumatori da colpire con avvisi di consumo ben definiti, in un target fortemente individualizzato, il cui *obiettivo* tende a coincidere con una singola persona. Questa l'enorme sfida di pubblicità e comunicazione. *Il target si è individualizzato*. Il target del soggetto digitale è esploso in una miriade di frammenti individuali sui quali possono transitare temporanei lettori differenziati.

La pubblicità si fa sempre più stile di vita o evento emozionale che accompagna le scelte con le stesse strategie di una recensione teatrale o filmica. Si veda la raffinatezza di una pubblicità online sul *NYT-Global Edition*:

“Turn this page in a show room”...”click to view 360°” ... “engineering

aficionados, design mavens, adrenaline junkies: your new car is here. This is *Mercedes Benz*”.

È un linguaggio adeguato per chi è abituato a utilizzare web-pidgin, sincretismo linguistico digitale che transita tra linguaggi locali (*aficionados*), mainstream (*engineering*) o giovanilistici (*junkies*). E allora la nuova scintillante Mercedes si posiziona sulla stessa homepage del *NYT* che diventa un'inclinata autostrada-di-pixel, che solleva la macchina come in un tappeto volante sullo scenario dei grattacieli notturni di New York. La forza persuasiva dell'immagine è chiara: la Mercedes è il Times di New York, una Mercedes-Benz “clearly visible in the prominent grill mounted star. This is performance in a pure view”. Non casualmente i simboli della casa automobilistica si collocano a destra (come icona) e a sinistra (in lettere) del titolo storico frontale *NYT* (cfr. la citazione iniziale). La pubblicità dice il *vero*: la homepage si fa performativa e la sua potenza comunicazionale è di gran lunga non solo maggiore, quanto *altra*. È probabile che questa strategia comunicazionale digitale trasformi in breve questo *medium* - che ha accompagnato la nascita stessa della modernità con l'affermazione dicotomica tra sfera pubblica e sfera privata, la cui dialettica senza il giornale sarebbe difficile da immaginare – in qualcosa di ancora non visto. E forse il tempo dell'accesso gratuito sta per finire: forse accompagnerà il simmetrico decadere del prezzo del giornale di carta. Quando questo sarà del tutto morto, allora l'altro - quello digitale - avrà il suo prezzo. E ai vari *Metro* resteranno le briciole di mercato residuo popolare, comunicazionalmente conservativo quanto sempre più importante dal punto di vista politico-elettorale (6).

Attraverso la home page posso scorrere video, sequenze fotografiche ad alto valore visuale e a volte contenutistico, immagini erotiche che spesso sfociano nel soft-porno, l'emergere delle celebrities sui cui pettegolezzi privati si costruiscono strategie compulsive “perverse”, musiche che posso scaricare: insomma è un flusso dove c'è di tutto e su cui il cliccare ha sostituito il svoltare le pagine unificando tutto quello che era separato. È possibile sostenere che i nuovi giornali online sono il prolungamento della

rivoluzione iniziata da Victor Gruen con i *mall* (1950): l'architetto unificò quello che prima era separato in tanti singoli negozi, applicando al consumo quel metodo che Taylor e Ford avevano inventato per il lavoro. Neanche il toyotismo definisce lo scenario attuale tanto meno il suo "post", bensì è il *Gruen-stile* che estende nel giornale quello stesso metodo: tutti quei media che erano separati sono unificati dalla homepage.

Produzione, consumo e comunicazione hanno finalmente la stessa epistemologia organizzativa.

7. A Giant Ponzi Scheme



Infine, vorrei sostenere che la potenziale delusione era già presente nel sottotitolo del libro: *poetiche e politiche in etnografia*. Se è immanente al concetto di poesia la dimensione creatrice, le critiche scritturali presenti nel testo in parte riescono a penetrare dentro tale corpus: ma certamente il politico rimane escluso. E ancor di più quella che doveva essere la prospettiva di fondo, cioè indagare le relazioni possibili che avrebbero potuto favorire il rinnovamento delle politiche e delle poetiche. Entrambi gli assi prospettici sottotitolati rimangono fuori-testo. In tal modo, il titolo riesce a compiere la sua missione di sottoporre a critica le modalità della scrittura antropologica che – a partire dai suoi classici fino alle accademie attuali – produce e riproduce obsoleti autoritarismi retorici; mentre il sottotitolo fallisce il suo obiettivo e manifesta quelle crepe del libro che col tempo hanno finito con l'ingoiare l'intera operazione editoriale. L'assenza clamorosa di queste aperture poetico-politiche inquadra il limite di *Writing Culture* che, come detto, chiude su un passato autoritario, ma non riesce ad aprire verso un presente-futuro dove proprio quei due orizzonti concettuali erano e sono tuttora in attesa di liberarsi per mantenere le promesse.

Come è noto, gli orizzonti del politico saranno aperti da ricercatori emersi dai contesti post-coloniali diffusi nelle aree metropolitane. Vorrei ricordare che la critica più

odiosa rivolta a Edward Said da parte di James Clifford si riassume nello “sputare nel piatto dove si mangia” (1988, pp. 293-316). Ho sempre trovato assurda e impregnata di uno snobismo “primo-mondista” questa osservazione, che è forse la chiave di lettura degli anzidetti limiti dell’intero gruppo o di una sua parte consistente. La critica di chiunque e dovunque sia elaborata deve essere affrontata per quello che sostiene, non perchè un palestinese insegna alla Columbia o vive in un campo profughi. E Said penetrò dentro uno dei problemi tuttora decisivi di “un” *Occidente* egemonico che ha costruito, attraverso le principali istituzioni accademiche, immagini di “un” *Oriente* stereotipo che è diventato strumento di controllo politico (Said, 1978). Nonostante l’impegno di Said e con l’indifferenza asettica di Clifford, tale stereotipo culturale orientalista è diventato ancora più forte negli anni ’90, laddove le voci degli antropologi si perdevano in “strade” silenziose.

Non solo la politica verso l’Islam è assente: è assente la politica per le culture indigene che in quei decenni stavano iniziando un processo di autonomia basato non casualmente nell’auto-rappresentazione delle proprie culture grazie alle nascenti tecnologie digitali (da INDIAnet e dai tanti siti “nativi” sempre più autogestiti, cfr. Carelli, 1999). Gli stessi ambiti tematici poetico-letterari, così come iniziavano ad affermarsi nei paesi post-coloniali, avevano una forza tutta politica che nel libro in questione non trova eco. Altre visioni extra-politiche nasceranno da “minoranze-non-minoritarie”: pezzi di culture giovanili metropolitane che iniziano a giocare e dissolvere i codici espressi dai media mainstream; singoli soggetti diasporici che, secondo itinerari del tutto autonomi, sospingono saperi *altri* contro e oltre i recinti delle accademie.

In ogni caso, è ormai evidente che - se per politica si intende un’arte per la trasformazione del mondo o almeno dello stato delle cose - essa risulta assente e certamente non assorbita dalla critica della scrittura etnografica. E a questo scopo - il mutamento delle cose presenti - le scienze umane, sociali o etnografiche non possono rinunciare, particolarmente in questa fase in cui le questioni connesse alle alterità culturali stanno diventando drammaticamente politiche. Ora, specie in Europa, sta

diventando sempre più chiaro che i processi legati alle migrazioni crescenti di flussi di popolazioni provenienti da culture o mondi altri sarà sempre più crescente: e che a fronte di tale inarrestabile flusso, strati *popolari privilegiati* (apparente ossimoro che cerca di dare senso relazionale a quello che si intende per povertà o ricchezza) e europei politicamente autoritari e dei rispettivi governi si collocano su posizioni esplicitamente razziste, eurocentriche e persino xenofobe. La paura - gestita con cinismo politico da tali forze conservatrici e ignorata da quelle “progressiste” - ha assunto tratti psico-politici e cultural-comunicazionali rispetto alla quale chi lavora sul campo delle etnografie è tenuto a rispondere con impegni fattuali empirici. Parallelamente a tale conflittualità globale basata sulle migrazioni, un ulteriore fronte è stato aperto dalle religioni monoteiste: la chiesa cattolica si è inventata – specie con l’attuale papa e certamente col suo intero apparato episcopale – una guerra teorica contro il cosiddetto “relativismo”, che altro non è che l’insopportabile accusa verso chi ha valori diversi dalla chiesa romana, cui non è sopportabile immaginare un cattolicesimo senza quel significato di universale cui ha sempre aspirato.

Un processo analogo iniziò con i fondamentalismi sia protestanti neo-con negli Usa, dove assunsero il potere nei governi Bush; sia islamici come nell’Iran di oggi dove si cerca di bloccare una possibile transizione di aperture e di schiacciare i giovani più sensibili. La sessuofobia è un tratto trasversale di tali governi monoteisti, da qui l’esigenza di riportare nei campi empirici di una ricerca - tutta politica - la sessualità, rielaborando le celebri ricerche francofortesi ad opera del primo Eric Formm e successivamente dei movimenti studenteschi tedeschi sex-pol (cfr. Horkheimer,1936, Fromm,1936, Reiche, 1968). Le relazioni attuali tra sessualità, erotica, porno rendono sempre più intricata la connessione con una psiche razzializzata la cui pellicola è sempre più perforata dai media vecchi e nuovi. E allora non è casuale che le due parole più cliccate su internet siano teologia e pornografia.

Migrazioni, monoteismi, pornoteismi sono ambiti di impegno politico per un'etnografia degna di questo nome cui spetta il compito di dare visioni e soluzioni pragmaticamente possibili per mutare lo stato di cose presenti. Politiche che possano miscelarsi su tali territori - materiali e immateriali - elaborando poetiche dissonanti verso i poteri dati, posizionandosi non su scelte neutrali o oggettive, bensì soggettive trasformatrici.

L'economia politica esprime già delle critiche che vengono da paesi che non è più possibile definire né “emergenti” né “post-coloniali”, che si presentano sullo scenario con la forza di visioni tra le più avanzate globalmente e alcune sorprendenti, come la scelta recente (2009) dei governi di Cina e Brasile di usare nei loro scambi di merci le rispettive monete (yuan e real) e non più il dollaro. Credo che questo sia un indicatore non solo monetario di una radicale autonomia nelle operazioni finanziarie di mercato coniugate con scelte politiche inimmaginabili solo qualche anno fa. Vorrei citare dal primo di questi due grandi paesi alcuni saggi sulla crisi finanziaria esplosa negli Usa attraverso la rivista *China Left Review*:

“China does not have to accept the fate of financial crisis made in the US, if Chinese policymakers have the courage to think independently and to boldly experiment with new approaches. To eliminate poverty, China must first eliminate a poverty of creative ideas among its policymaking circles overwhelmed by wholesale acceptance of voodoo neoliberal market fundamentalism propaganda” (Liu, 2008)

E in effetti il sistema finanziario connesso a quello industriale e politico-religioso dell'era Bush jr ha qualcosa che non è riassumibile nelle dimensioni che una volta si sarebbero definite “strutturali” né risolte con una classica critica dell'economia politica. Qui entra in campo - o avrebbe dovuto entrare - l'etnografia per scoprire i sottili meccanismi psico-culturali che hanno convinto tante persone tutt'altro che credulone ad affidare gli interi risparmi delle loro vite a un personaggio come Bernard L. Madoff, la cui maggiore truffa nella storia degli Usa (65 billion of \$) ha come vittime preminenti personaggi della comunità ebrea come Spielberg o Elie Wiesel (premio Nobel per l'impegno a favore delle vittime dell'olocausto nel 1986), che

avevano come scopo beneficenza e carità. È probabile che il citato accostamento tra mercato neoliberale e pratiche voodoo (tradotto per il nostro ambiente antropologico come irrazionalistiche) sia un ambito molto concreto su cui indagare etnograficamente. D'altronde l'intera opera di Adorno e Horkheimer – *La Dialettica dell'Illuminismo* – si basa sull'inestricabile intreccio tra mito e razionalità, che l'Occidente tenta di risolvere eliminando dalla *ratio* illuminata ogni traccia di superstizione mitica e che invece si rovescia nel suo contrario: nell'irrazionalità scatenata. In Berny Madoff, appunto...

“ ‘Psychopath’ — it’s too nice a word for him,” Mr. Wiesel said in his first public comments on Mr. Madoff (15.2 milioni di dollari persi)- “ ‘Sociopath,’ ‘psychopath,’ it means there is a sickness, a pathology. This man knew what he was doing. I would simply call him thief, scoundrel, criminal” (Strom, 2009). Ma un criminale veramente fuori dal comune: in quanto ebreo newyorkese riesce ad essere sia truffatore di filantropi ebrei americani e sia riproduttore di quell'antisemitismo mai sopito. Certo, ormai sappiamo che il male è banale, eppure Madoff deve avere una psicologia salda che lo ha reso indifferente a ogni complesso di colpa per avventurarsi nei cuori-portafogli di persone o associazioni troppo meritevoli per essere ingannate. Non solo ladro e truffatore, ma anche un cinico astuto che sapeva come penetrare nell'intimo dei suoi simili per svuotarli di ogni difesa, attirare ogni tipo di investitore (da Abu Dhabi all'Austria), diffondere pregiudizi latenti.

“We checked the people who have business with him, and they were among the best minds on Wall Street, the geniuses of finance,” Mr. Wiesel said. “I am not a genius of finance. I teach philosophy and literature — and so it happened” (Strom, 2009) (7).

E in quanto professore di filosofia, Wiesel sa bene che non è sufficiente essere dei geni finanziari (anche perché gli economisti sembrano capaci solo di “predire il passato”). Ci vuole qualcosa di altro. Di più perverso. Come direbbe Cronenberg in “Videodrome”, ci vuole una *filosofia* per essere qualcosa di più che dei semplici criminali. E Madoff è un grande filosofo. “Remember, there was a myth he created around him, that everything was so special, so unique that it had to be secret” (Henriques, 2009).

Questo il punto o il cuore di tenebra della bolla finanziaria. Il mito che questo personaggio è riuscito a creare intorno a se stesso doveva assurgere a una dimensione così speciale da diventare segreto. Esattamente come nelle iniziazioni di tanti rituali, sia “nativi” che “mafiosi”, ad un certo punto si perviene a un vertice indefinito che oscura ogni scelta razionale dettata dalle (poco ferree) leggi economiche: *ed è il segreto*. Un segreto che si accetta e si condivide tra i membri della stessa *cultura*. Non si discute.

“In 1990, he became the nonexecutive chairman of the Nasdaq market, which at the time was operated as a committee of the [National Association of Securities Dealers](#). An electronic stock market, where all trading takes place through NASDAQ's computer network rather than at a central trading location. Started in 1971, NASDAQ surpassed the New York Stock Exchange in annual share volume during the 1990s. His rise on Wall Street was built on his belief in a visionary notion that seemed bizarre to many at the time: *That stocks could be traded by people who never saw each other but were connected only by electronics*” (sottolineatura mia) (*ibidem*).

Di nuovo nel tentativo di spiegare il personaggio si ricorre a concetti extra-finanziari che coinvolgono dimensioni visionarie e bizzarre ma soprattutto una delle fondamenta della ricerca sociale: che le relazioni interumane si basano sulla nozione del *face-to-face*. E che in tali relazioni in cui ci si vede, scruta, osserva e giudica, i rapporti umani diretti hanno un senso cognitivo. L'eroe-Nasdaq porta il sistema tecnologico applicato alla sua borsa alle estreme conseguenze. Per questo Madoff esprime la massima razionalità filosofica possibile in un contesto dato che connette tecnologie digitale e investimenti finanziari. *Una razionalità che a un certo punto della sua ascensione osserva un segreto*. E che convince a non penetrare dentro questo segreto innumerevoli persone e istituzioni globali solo in quanto ha creato intorno a sè un mito. E nulla è più mito del denaro e della sua trasfigurazione in dollaro. Infatti questo modello digitale-finanziario funziona a patto che nessuna persona sia un soggetto che incontra altri soggetti in una sfera pubblica. Perché NASDAQ dissolve il concetto di pubblico e la dialettica ad esso connessa. Tutto si gioca su un tavolo elettronico dove non ci incontrerà mai se non per mail.

“But, when money goes global, fraud does too” (*ibidem*).

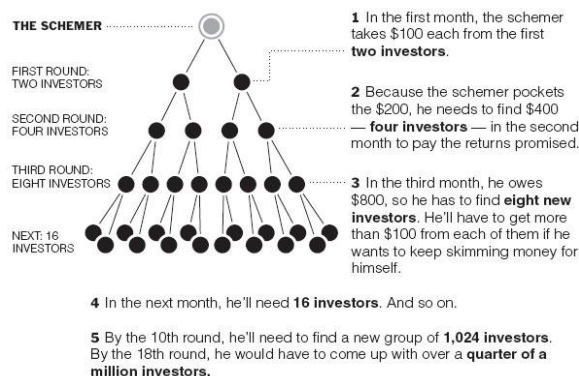
Madoff aveva applicato su chiave digitale e planetaria un meccanismo inventato da un migrante italiano emiliano, generoso truffaldino anche lui non di ebrei ma di emigranti italiani in Canada e negli Usa: Charles (o meglio Carlo) Ponzi. L’operazione è abbastanza semplice se si rimane circoscritti nell’ambito delle tradizioni pololari: come nella *catena di sant’Antonio*, quanto più si allarga la spirale di persone che danno soldi con somme crescenti, tanto più tutti guadagnano. Ponzi aveva applicato questo meccanismo popolare a un sistema bancario che, pur in modalità ancora grossolane, offriva tassi di interesse doppi e tripli di altre banche anche in tempi brevissimi. Il gioco è semplice: “The returns are repaid, at least for a time, out of new investors’ principal, not from profits. This can continue as long as new investors line up with cash, and old investors don’t try to withdraw too much of their money at once” (Henriques, 2009).

Questo il grafico della piramide finanziaria, prima che Madoff la trasformasse in una enorme bolla:

Wanted: More Dupes. Lots More.

As they unfold, Ponzi schemes ultimately require an unsustainably large pool of investors to keep the racket going.

In this simplified example, the schemer starts by taking \$100 from investors, promising to double it within a month. But instead of investing their money, he pays them with funds from larger, successive rounds of investors.



THE NEW YORK TIMES

La catena di Sant’Antonio o di Saint Charles (8) (fonte: Catherine Rampbell, 2008)

Ma improvvisamente molte persone hanno cominciato a richiedere *cash*, a causa delle brutte notizie circa la nascente crisi economia. I depositi di Madoff erano sottili, così dopo qualche giorno tutto svaporò esattamente come per Ponzi, inventore

localista. Solo che questa volta l'intera economia mondiale iniziò a tremare come nel '29. È la "natura" *razionalmente irrazionale* di un tardocapitalismo molecolare che progetta di crescere senza limiti e che produce dal suo stesso interno cicli incontrollabili non solo dalle ferre leggi economiche ma anche da risorgenti mix di iniziatiche pulsioni mitiche.

Intervistato da un cronista americano durante un suo ricovero in ospedale, parlando del suo schema Ponzi afferma:

« Io ho dato agli abitanti di Boston il miglior spettacolo che sia mai stato visto sul territorio dai tempi dello sbarco dei Padri pellegrini! Valeva ben quindici milioni di verdoni il vedermi mettere su tutta la baracca »(Wikipedia) (9).

Invece, quando le notizie sull'arresto di Madoff iniziarono a diffondersi l'11 dicembre, questo fu il primo pensiero di un suo vecchio amico, che lo aveva conosciuto da quando era pioniere a Wall Street: "There must be an error. It must be another Bernie Madoff." Then he added, "But then, there is no other Bernie Madoff". Ancora una volta emerge dall'oscurità un altro classico dell'antropologia: il *doppio* come disperato tentativo di rinunciare a capire l'enormità della truffa. Madoff era anche un padre che con la stessa sicurezza aveva ingannato, oltre ad amici filantropi ebrei, anche i figli. E quando la bolla era esplosa, "he told his sons that his business was "a big lie, a giant Ponzi scheme" (Henriques , 2009).

Ponzi era un attore che andava per strada a convincere i suoi compaesani lavoratori a non ritirare i soldi e questi poveri truffati pensavano che i veri truffatori erano le altre banche. Qualcosa di simile - ad un livello letterario o accademico e persino politico o performativo - lo recitava Madoff, che predicava sul denaro che si accumula aumentando le passività. Forse in futuro sarà possibile che una etnografia politica orientata anche politicamente e sensibile ai risvolti poetici o mitici del capitale finanziario-industriale possa smascherare *just in time* gli oscuri movimenti di capitale connessi con lucidi ladri di pixel. Ponzi & Madoff sembrano variazioni di Kurtz, le cui ingenue incarnazioni teologiche tentavano di nascondere l'oscuro cuore finanziario che

persino un sano conservatore come Conrad sapeva bene che stavano tra Bruxelles e Londra. E ora tra New York, nowhere e dappertutto...

Il *segreto iniziatico* della più grande bolla finanziaria mai esplosa nella storia diventa sempre più affine o coniugabile insieme all'altro *dirty secret* che avvolge l'università globale: entrambi si connettono a un dolore esteso nei corpi di chi sta dentro o fuori il sistema di Wall Street, dentro o fuori il sistema accademico. Risolvere le interconnessioni tra questi due sporchi segreti entrambi speculativi - quello cerebro-finanziario e quello cerebro-universitario - potrebbe allontanarci da un crescente *douleur exquise*...

E per tornare alla citazione calviniana iniziale, vedere scomparire le parole scritte e di conseguenza le condensazioni autoritarie delle scienze sociali, umane e comunicazionali va "letto" non nel senso di abolire le scritture; al contrario, credo che tentare di proseguire l'itinerario di quel gruppo di ricercatori significhi aprirsi verso altri e molteplici linguaggi: e che affermare l'arte di fissare le parole contiene un segreto diverso da quelli precedenti, cioè un *farsi sguardo* oltre il potere irrazionalmente razionale della sola scrittura attraverso un *metodo compositivo dissolutivo*.

Il fissare le parole fino alla loro scomparsa può favorire la crescita di generi narrativi tra loro diversi, i viaggi sono viaggiatori non più inquadrati nè targhettizzati, i cui itinerari possibili si articolano lungo composizioni dissonanti e dislocanti attraverso una *riproducibilità auratica digitale (D.A.R.)*. L'arte poetica-politica del fissare le parole scritte attesta l'inizio di un viaggio *homeless* dove da quella stessa *page* ormai imbiancata come uno schermo possano fuoriuscire flussi di parole ideogrammatiche, concetti sensoriali, codici visuali, icone alfabetiche, glifi immaginari, dattili coreografici, tastiere instabili...

Note

1. Su altri piani, si veda *Delirious New York* di Rem Koolhaas (1978!), che avrebbe potuto evitare le accuse di postmodernismo
2. Per me potrebbe essere *Il Soccombente* (1983!) di Thomas Bernhard, la cui scrittura “insopportabile” penetra nell’universo della musica sconvolto dall’imprevisto arrivo di un altro canadese: Glenn Gould. Dalle sue prime note i maestri del pianoforte avvertono di essere *soccombenti*, come quegli antropologi analizzati da *Writing Culture*.
3. Solamente George Marcus transitò dalla critica culturale alle relazioni etnografiche con un artista cubano : “An opportunity to pursue different tangents of the idea of fieldwork as collaboration than the limited imaginary developed from the 1980s critique occurred for me when I was introduced in 1996 to the work of the Cuban artist Abdel Hernandez and his circle in exile” (1997:13)
4. Il cinema americano dedicò film memorabili alla *front page*, in quanto la relazione tra i due media (cinema e giornali) è costitutiva dell’industria culturale nascente e delle relative spettacolarizzazioni: oltre al celebre *Citizen Kane* di Orson Welles (1941), Billy Wilder da *Ass in the Hole* (1951) a *The Front Page* (1971) e in Italia *Sbatti il mostro in prima pagina*, di Marco Bellocchio (1972))
5. Si pensi all’importanza di Twitter o Face Book per la manifestazioni in Iran dopo le elezioni del 2009
6. Per me è stato facile salvare nella cartella per il libro sia la pubblicità che gli articoli citati nel prossimo paragrafo presi dal NYT. Lo posso consultare dalla mia scrivania, selezionarne o citarne punti, lo posso diffondere in tempo reale ad amici o colleghi sparsi nel mondo.
7. “Asked what punishment he would like to see for Mr. Madoff, Mr. Wiesel said: “I would like him to be in a solitary cell with only a screen, and on that screen for at least five years of his life, every day and every night, there should be pictures of his victims, one after the other after the other, all the time a voice saying, ‘Look what you

have done to this old lady, look what you have done to that child, look what you have done,' nothing else" (Strom, 2009).

8. La **catena di sant'Antonio** è un sistema per propagare un messaggio inducendo il destinatario a produrne molteplici copie da spedire, a propria volta, a nuovi destinatari. Tra i metodi comunemente sfruttati dalle catene di sant'Antonio vi sono storie che manipolano le emozioni, sistemi piramidali che promettono un veloce arricchimento e l'uso della superstizione per minacciare il destinatario con sfortuna, malocchio o anche violenza fisica o morte se "rompe la catena" e rifiuta di aderire alle condizioni poste dalla lettera. Le catene di sant'Antonio traggono il proprio nome dal fenomeno italiano che consisteva nell'inviare per posta lettere ad amici e conoscenti allo scopo di ottenere un aiuto ultraterreno in cambio di preghiere e devozione ai santi (Sant'Antonio è considerato uno dei santi oggetto di maggiore devozione popolare). Negli anni cinquanta del Novecento erano infatti diffuse lettere che iniziavano con "Recita tre Ave Maria a Sant'Antonio" e proseguivano descrivendo le fortune capitate a chi l'aveva ricopiata e distribuita a parenti e amici e le disgrazie che avevano colpito chi invece ne aveva interrotto la diffusione. Quella delle catene di sant'Antonio è fin dagli albori di Internet una pratica espressamente vietata dalla netiquette, ma rimane ugualmente diffusa attraverso persone che in tal modo dimostrano involontariamente, oltre ad una certa ingenuità, la loro scarsa o nulla conoscenza del mondo dell'informatica e della rete (Wikipedia).
9. Dopo diverse avventure, Ponzi morì senza soldi a Rio de Janeiro nel 1949 dove è sepolto nel cimitero dei poveri

Bibliografia

- Blumenthal, R. *Lost Manuscript Unmasks Details Of Original Ponzi* , “The New York Times”, May 5, 2009
- Calle, S. *M’as-tu vue*, Catalogue, co-edition Centre Pompidou/Xavier Barral, 2004
- Calvino, I. , *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1994
- Canevacci, M. (ed), *Avatar*, “dislocazioni tra antropologia e comunicazione”, n. 1-6, Roma, Meltemi, 2001- 2005
- Carelli, V., *Video nas Aldeias*, catalogo, 1987
- Creswell, J - Landon, T. Jr., *The Talented Mr. Madoff* , “The New York Times”, January 24, 2009
- Fromm, E, *Sozialpsychologischer Teil* (in Horkheimer, 1936), (tr it “Parte sociopsicologica”)
- Gruen, V. (et alii), *What Makes a 1940 Store Obsolete?*, in “Architectural Forum”, 1950
- Henriques, D.B., *Madoff Scheme Kept Rippling Outword, Across Borders*, “The New York Times”, December 19, 2009
- Horkheimer, M. (a cura di), *Studien über Autorität und Familie*, Alcan, Paris, 1936 (tr it “Studi sull’ autorità e la famiglia”, Torino, Comunità, 1974)
- Koolhaas, R. (ed.) 2001 *Project on the City (2)*, Taschen, Kohn
- Leiris, M. *Conversation with M. Leiris*, S. Price-J.Jamin eds., in "Current Anthropology", XXIX, 1, 1988
- Liu, H., *Saving the Chinese Economy from the Global Financial Crisis*, in “China Left Review”, vol. 2, 2009
- Mudler, A. (a cura di) 2002 *TransUrbanism*, Rotterdam, V2_Publishing
- Noever, P. (a cura di) 1991 *Architecture in Transition*, Munchen, Prestel
- Oosterhuis, K. 2003 *Hyperbodies. Toward an e-motive architecture*, Basel, Birkhause
- Rampbell, C., *A Scheme with no Off Button*, in “New York Times”, December 20, 2008

Reiche, R., *Sexualität und Klassenkampf*, Verlag Neue Kritik, Frankfurt a.M., 1968 (tr it
“Sessualità e lotta di classe”, Bari, Laterza, 1969)

Stoher G.-Schopf, C. (a cura di) 2005 *Hybrid: Living in Paradox. Ars Electronica 2005*,
Linz, Hatje Cantz

Strom, S., *Elie Wiesel Levels Scorn at Madoff*, February 26, 2009, “The New York
Times”

Taylor, Mark C., *End the University as we know it*, “The New York Times”, 2009

Zuckoff, M., *Ponzi's Scheme: The True Story of a Financial Legend*. Random House:
New York, 2005.

Periodici online

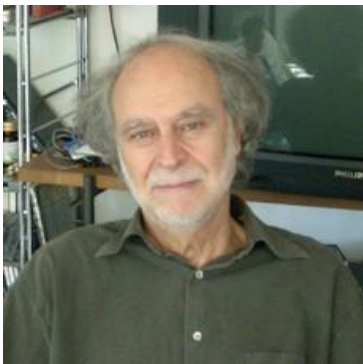
El País.com. Edición Global

Folha online

Il Corriere della Sera.it

La Repubblica.it

The New York Times, *Global Edition*



Massimo Canevacci. Docente di Antropologia Culturale presso la Facoltà di Sociologia dell’Università La Sapienza di Roma, è direttore e curatore della rivista "Avatar".

Ha pubblicato tra l’altro: *Antropologia della comunicazione visuale. Per un feticismo metodologico* (Costa & Nolan, 1995), *Sincretismi. Un’ esplorazione nelle ibridazioni culturali* (Costa & Nolan, 1995), *La città polifonica*, *Saggio sull’ antropologia della comunicazione urbana* (Seam, 1993), *Culture eXtreme. Mutazioni giovanili tra i corpi delle metropoli* (Meltemi, 1999).

