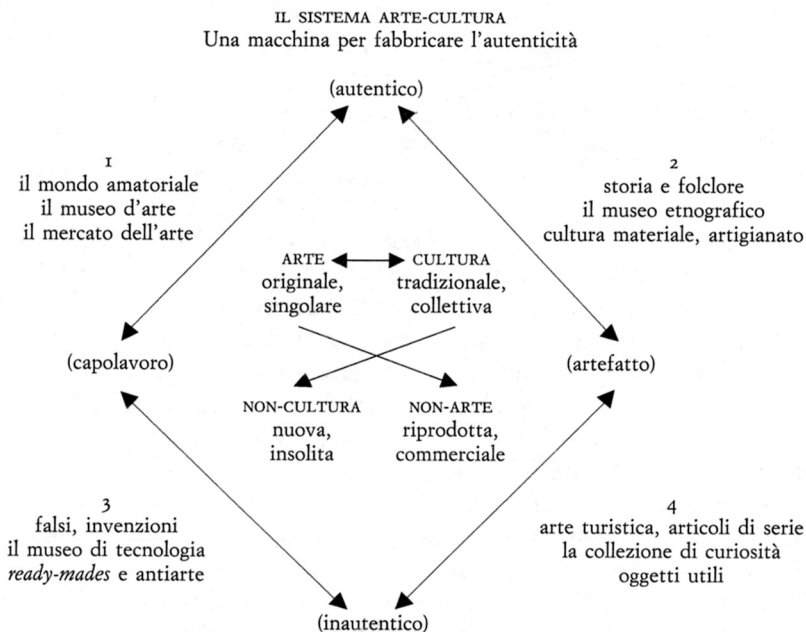


# Maria Luisa Ciminelli

## *Una macchina per fabbricare l'etnocentrismo: osservazioni critiche sul "sistema arte/cultura" di James Clifford*

Sono passati quasi venti anni da quando James Clifford<sup>1</sup> presentò il diagramma del sistema arte-cultura come "macchina per fabbricare l'autenticità" in pagine giustamente famose e ormai ritualmente citate<sup>2</sup>.

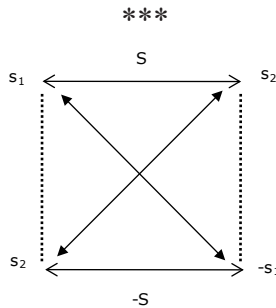


1. Nel capitolo "Sul collezionare arte e cultura" de *I frutti puri impazziscono* (1988, pp. 257 sgg. [1988, pp. 222 sgg.]).

2. Uno degli stimoli da cui nasce questo scritto è stato il casuale incontro *online*, nel novembre 2004, con la relazione di una studentessa della Cornell University intitolata "Swatch Watches: 1983-present" (una nuova versione è ancora nel Web: <<http://instruct1.cit.cornell.edu/courses/hist100.96/weldeproject/HeatherLynn.html>>), connotata da una fin troppo ortodossa applicazione del diagramma di Clifford (quando l'antropologia e la critica culturale hanno pienamente maturato le tematiche da lui precocemente affrontate), tanto da farmi inizialmente pensare che si trattasse una pubblicità molto cool della nota marca di orologi.

Parte del loro perdurante fascino è probabilmente esercitata dal “magico” quadrato greimasiano, che sembra funzionare come una sorta di *tecnologia dell'incantamento* (Gell 1992, 1998): un'affascinante tecnica interpretativa, forse tanto più seducente quanto ormai desueta, in tempi non solo post- ma anche anti-strutturalisti. La formula generativa del quadrato greimasiano o meglio, di quel che Greimas denomina “la *struttura elementare della significazione*”, riproduce infatti – secondo lo stesso Autore – “le modèle du mythe proposé par Lévi-Strauss” (Greimas 1970, p. 138, corsivo aggiunto)<sup>3</sup>.

In questo scritto vorrei evidenziare alcuni errori di costruzione<sup>4</sup> nel diagramma di Clifford che rischiano di non far emergere appieno le premesse su cui si basa il *sistema arte/cultura* da lui rappresentato: “macchina per fabbricare l'autenticità”, certamente, ma anche “macchina per fabbricare l'etnocentrismo”.



La “struttura elementare della significazione” di Greimas (1970, p. 160) si sviluppa a partire da due termini opposti, o meglio *contrari* ( $s_1$  VS  $s_2$ ) dai quali, per negazione, si generano i *contraddittori* (o *subcontrari*) anch'essi tra di loro in relazione di contrarietà, sebbene attenuata ( $-s_1$  VS  $-s_2$ ). Una relazione d'*implicazione* (o *presupposizione*)<sup>5</sup> si stabilisce inoltre tra un termine e il contraddittorio del suo contrario ( $s_1$  e  $-s_2$ ;  $s_2$  e  $-s_1$ ). Oltre a quelle già menzionate (*contrarietà* e *contraddizione*), esiste una relazione di tipo *gerarchico*: è quella *iponimica* che le due coppie di contrari ( $s_1$  e  $s_2$ ;  $-s_1$  e  $-s_2$ ) intrattengono rispetto al

3. Prendendo in considerazione solo i termini semplici ( $s_1$ ,  $s_2$ ,  $-s_1$  e  $-s_2$ ), sul cui significato avremo modo di tornare ampiamente, “la *struttura elementare della significazione*” può essere descritta, scrive Greimas (1970, p. 138), come la messa in correlazione di due coppie di contraddittori:

$$\frac{s_1}{-s_1} \approx \frac{s_2}{-s_2}$$

Gran parte dell'articolo “The Interaction of Semiotic Constraints” (scritto con la collaborazione di François Rastier nel 1968 e tradotto con il titolo “Le jeu des contraintes sémiotiques” in *Du sens*), in cui Greimas presenta il suo modello, è dedicato ad un'esplorazione del “sistema delle relazioni sessuali” esplicitamente debitrice a Lévi-Strauss nell'impostazione dell'opposizione iniziale Natura/Cultura (cf. Greimas 1970, pp. 142-143) e implicitamente nella terminologia utilizzata.

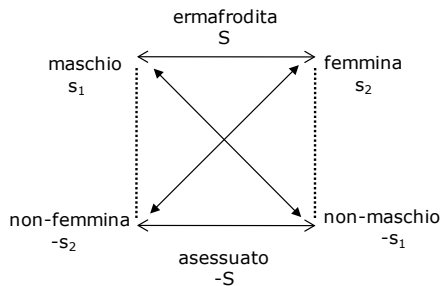
4. Se è vero, come osserva Clifford (1988, p. 257), che il quadrato greimasiano è “un po' costrittivo”, la sua logica tuttavia è, e deve essere, stringente (cfr. anche *infra* e note 8, 9).

5. Di cui Greimas (1970, p. 137 n. 1) si astiene dal precisare l'orientamento ( $s_1$  a  $s_2$  o, viceversa,  $s_2$  a  $s_1$ ) in quanto non indispensabile alla dimostrazione.

termine complesso che rispettivamente li ricomprende: *S*, che sussume  $s_1$  e  $s_2$  e che può essere chiamato *asse del complesso*;  $-S$ , che sussume i contraddittori ( $-s_1$  e  $-s_2$ ) della coppia di termini precedente, tra di loro in relazione meno marcata di opposizione o contrarietà, e che può essere chiamato *asse del neutro*.

Di questa "struttura elementare della significazione" Greimas illustra dettagliatamente non solo le *relazioni*, ma anche le *dimensioni* costitutive: dal punto di vista dimensionale, il modello greimasiano vede non solo due *assi* (del *complesso* e del *neutro*) ma anche due *schemi*, ciascuno costituito da una relazione di contraddizione ( $s_1$  e  $-s_1$ ,  $s_2$  e  $-s_2$ ), e due *deissi*, definite dalle relazioni di implicazione che si stabiliscono tra  $s_1$  e  $-s_2$  su di un lato del quadrato, e tra  $s_2$  e  $-s_1$  sull'altro.

Il seguente esempio, relativo ad un'opposizione iniziale *maschio* VS *femmina*<sup>6</sup>, rende facilmente comprensibile la notazione logica:

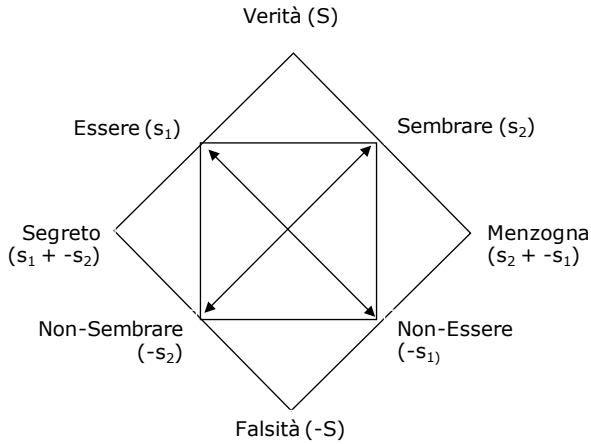


Riassumendo, tra *maschio* e *femmina* c'è relazione di contrarietà, che sussiste per quanto attenuata anche tra le negazioni dei termini contrari (*non maschio* e *non femmina*); *non femmina* implica *maschio* e *non maschio* implica *femmina*; il termine complesso (*ermafrodita*) sussume i significati *maschio* + *femmina*; il termine neutro (*asesuato*) quelli *non-maschio* + *non-femmina*.

Un'elaborazione ulteriore è rappresentata dal "quadrato di veridizione" (Greimas e Courtés 1986), articolato sull'opposizione iniziale *essere* VS *sembrare* e sugli schemi detti "dell'immanenza" (che collega *essere* a *non essere*) e "della manifestazione" (che collega *sembrare* a *non sembrare*). Nel quadrato di veridizione appaiono anche i termini complessi relativi alle deissi, dette *positiva* ( $s_1 + -s_2$ ) e *negativa* ( $s_2 + -s_1$ )<sup>7</sup>.

6. Da pensare, per evitare problemi di *gender*, come applicata alla zoologia.

7. Come commenta Sbisà (s.d.), "Le modalità veridittive vere e proprie (...) si determinano sui lati del quadrato [in questa resa grafica sugli apici del quadrato esterno]: essere + sembrare dà luogo alla verità; non essere + non sembrare dà luogo alla falsità; essere + non sembrare dà luogo al segreto; sembrare + non essere dà luogo alla menzogna. La definizione della falsità è controversa ma possiamo spiegarla tenendo conto che un Destinante che giudichi un'affermazione del Soggetto dicendo "Non è così e non sembra così" ne afferma appunto la falsità palese".

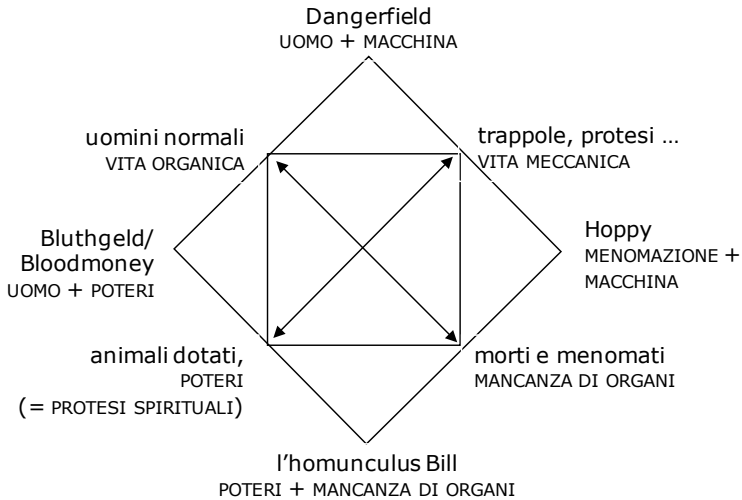


Questa resa grafica del quadrato di veridizione si ispira a quella adottata da Fredric Jameson (1975) – autore di cui Clifford cita un diverso lavoro (Jameson 1981)<sup>8</sup> – nel saggio dedicato alla lettura del *Dr. Bloodmoney* di Philip Dick (1965).

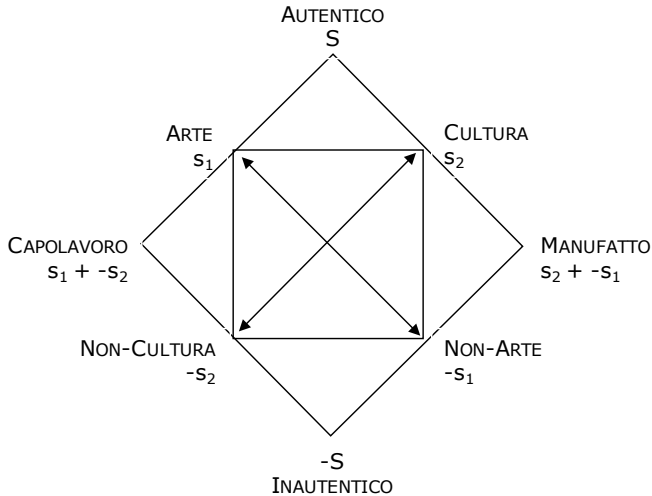
Nello scenario postbellico immaginato da Dick, l'astronauta Dangerfield (molti nomi sono simbolici) è ormai intrappolato nella capsula spaziale, che continua a descrivere un'orbita intorno alla Terra senza speranza di ritorno; sulla Terra, l'*homunculus* Bill, dotato di poteri extranormali e intrappolato nel corpo della sorella, non può sopravvivere autonomamente; lo scienziato Bloodmoney (che poi si fa chiamare Bluthgeld ed in seguito Mr. Tree), responsabile del fall-out atomico e della successiva guerra nucleare, è un uomo psicopatico ma dotato di poteri extranormali; un focomelico (in verità dotato ancor più di Bloodmoney di poteri straordinari, cosa che nel quadrato greimasiano di Jameson però non appare, né può apparire)<sup>9</sup>, fa un tutt'uno con la sua "focomobile", macchina che gli permette di sopperire alla mancanza di arti, dotandolo di membra meccaniche dalle funzionalità superiori a quelle organiche. Esistono ovviamente uomini "normali" e uomini menomati (*non-uomini* al pari dei morti, che giocano anch'essi un ruolo importante nella narrazione), così come macchine "normali"; il contraddittorio di quest'ultime (quindi le *non-macchine*, che Jameson vede come "protesi spirituali" ossia poteri straordinari anormali), è impersonato dagli animali mutanti, dotati di poteri straordinari ovvero, genericamente, umani (come l'intelligenza e il linguaggio):

8. Secondo Clifford (1988, p. 257), nel lavoro citato Jameson mostra, facendo uso del quadrato di Greimas, come "qualsiasi opposizione binaria può, per effetto di negazioni e sintesi appropriate, generare un campo di termini molto più ampio, il quale, comunque, rimane racchiuso, con assoluta necessità, nel recinto del sistema iniziale" (Jameson 1981, p. 62). Il corsivo, non presente nell'originale, è da leggersi in relazione alla nota 3.

9. E ciò proprio a causa della logica stringente e "costrittiva" del quadrato greimasiano (cfr. note 3 e 8).



Escludendo i contenuti delle "zone", sui quali tornerò subito, il quadrato di Clifford (che sembra adottare nel suo "sistema arte/cultura" la struttura greimasiana del "quadrato di veridizione") può essere reso mediante la stessa grafica utilizzata da Jameson:



Proviamo ora a rileggere Clifford:

A partire da una opposizione iniziale, si generano, con un procedimento di negazione, quattro termini. Vengono così a definirsi degli assi orizzontali e verticali e, tra di essi, quattro aree semantiche: 1) l'area dei capolavori autentici, 2) l'area degli artefatti autentici, 3) l'area dei capolavori inautentici, 4) l'area degli artefatti inautentici (Clifford 1988, p. 258).

Alla luce di quanto detto sinora, la descrizione che Clifford dà della costruzione del quadrato greimasiano non è molto chiara, né la terminologia molto corretta. In particolare, se è vero che esistono nel quadrato greimasiano degli “assi verticali e orizzontali” (rispettivamente, le due deissi, positiva e negativa, e le due relazioni di contrarietà, che identificano l’asse del complesso e l’asse del neutro), non è previsto che “tra di essi” si situino “quattro aree semantiche”: si tratta piuttosto di altri quattro termini, o poli, o categorie semantiche.

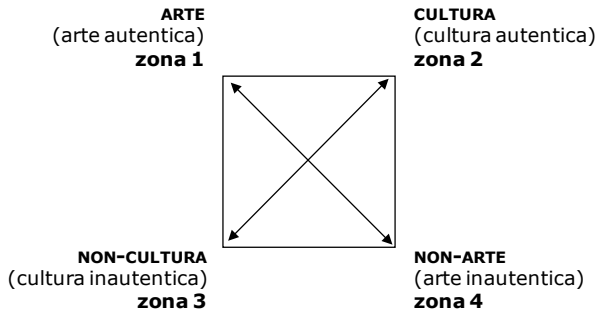
Quel che più conta, né il termine complesso (AUTENTICO = S), né il termine neutro (INAUTENTICO = -S), né le deissi positiva (CAPOLAVORO =  $s_1 + -s_2$ ) e negativa (ARTEFATTO =  $s_2 + -s_1$ ) sembrano essenziali nello schema cliffordiano: non aggiungono niente ai contrari (ARTE =  $s_1$  VS CULTURA =  $s_2$ ) e ai subcontrari (NON-ARTE =  $-s_1$  VS NON-CULTURA =  $-s_2$ ) del tipico quadrato greimasiano. In altre parole, le quattro aree individuate da Clifford non sembrano costituire che semplici ampliamenti semantici dei quattro termini del quadrato interno, cioè i contrari (ARTE VS CULTURA) e i subcontrari, o contraddittori dei primi (NON-ARTE VS NON-CULTURA)<sup>10</sup>.

Si può infatti considerare senza problemi la zona dei “capolavori autentici” (area 1) come ARTE *tout court* e la zona degli “artefatti autentici” (area 2) come CULTURA *tout court*: Clifford intende infatti situare nella zona 1 le “opere d’arte” o l’“arte” bella” (non solo e non necessariamente i “capolavori”, *masterpiece*, come nella denominazione complessiva dell’area) e nella zona 2 gli “artefatti culturali”, “l’artigianato (...), l’arte popolare, un certo antiquariato, l’arte *naïve*”: insomma, artefatti o manufatti<sup>11</sup> (*artifact*), considerati non tanto dal punto di vista “estetico” quanto da quello “scientifico”, in quanto espressione di una cultura (“etnografica”, precisa una sola volta Clifford) (Clifford 1988, p. 258).

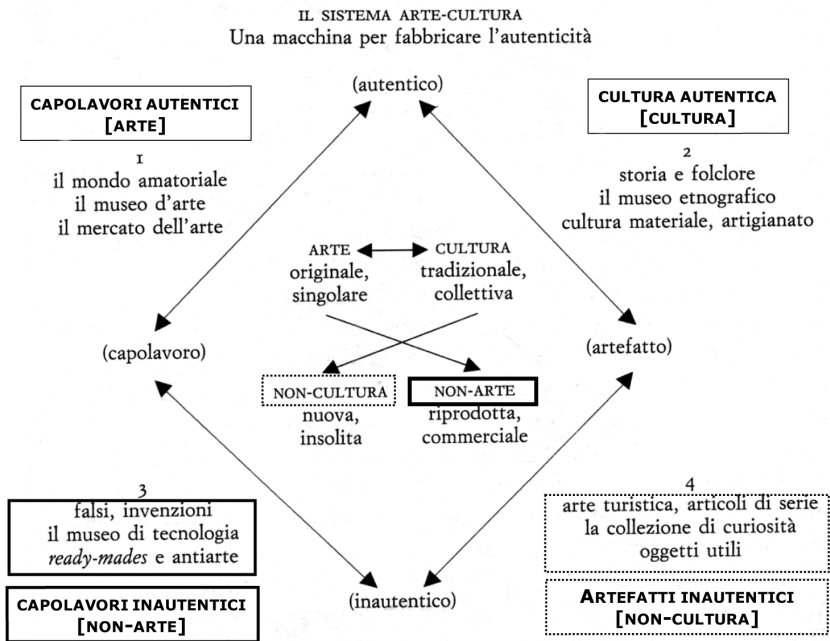
A questo punto, l’area dei “capolavori inautentici” (zona 3) dovrebbe corrispondere al contraddittorio di ARTE (NON-ARTE) e l’area degli “artefatti inautentici” (zona 4) al contraddittorio di cultura (NON-CULTURA), come nel seguente schema, aderente alla logica del quadrato greimasiano:

10. Il che potrebbe spiegare, del resto, il concetto alquanto *eterodoso* di “aree semantiche”.

11. Sembra opportuno introdurre la traduzione MANUFATTO per l’inglese *artifact* (reso nella traduzione italiana con “artefatto”), anche perché il termine si riferisce alla deissi negativa, sintesi di CULTURA + NON-ARTE: un oggetto appartenente alla CULTURA, quindi, dal quale dovrebbe risultare assente ogni qualità riferibile all’ARTE, così come nel CAPOLAVORO (sintesi di ARTE + NON-CULTURA), stante la sua qualità estetica assoluta, sarebbe assente ogni riferimento alla cultura d’origine. Tornerò più avanti sulla problematica distinzione tra *artefatti* e/o *manufatti* (“culturali” ossia “etnografici”: v. *infra* nel testo) “falsi” e “inautentici”.



Tuttavia, se nello schema di Clifford la zona 1 (“capolavori autentici”) e la zona 2 (“artefatti [o manufatti] autentici”) sono situate rispettivamente in corrispondenza dei termini contrari ARTE e CULTURA, le zone 3 e 4 risultano invece scambiate di posizione: la zona 3, pur essendo quella dei “capolavori inautentici” non appare in corrispondenza del contraddittorio di ARTE (cioè NON-ARTE) ma del contraddittorio di CULTURA (NON-CULTURA), mentre la zona 4, area degli “artefatti [manufatti] inautentici” (cioè NON-CULTURA) appare in corrispondenza di NON-ARTE:

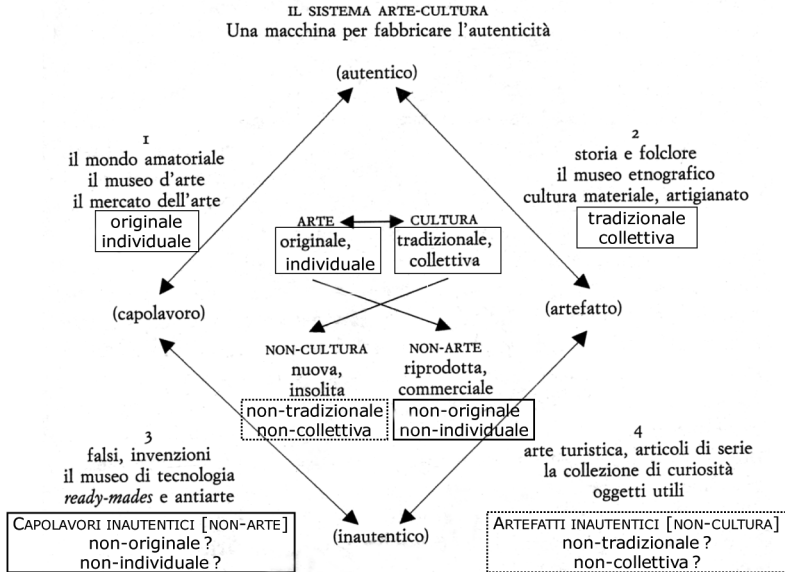


C'è dunque qualcosa che non va.

Per verificare se la zona 3, area dei “capolavori inautentici”, corrisponde al contraddittorio di ARTE (cioè NON-ARTE) e se la zona 4, area degli “artefatti [e/o manufatti] inautentici”, corrisponde al contraddittorio di CULTURA (cioè

NON-CULTURA), possiamo introdurre le qualità attribuite ad ARTE e CULTURA e ai loro contraddittori nelle quattro aree. Per chiarezza, oltre ai qualificativi usati da Clifford aggiungiamo nei contraddittori le negazioni dei qualificativi usati per i termini contrari: così, se l'ARTE è "originale, individuale"<sup>12</sup> e la CULTURA "tradizionale, collettiva", la NON-ARTE si distinguerà non solo perché "riprodotta, commerciale" ma anche perché *non-originale* e *non-individuale*, mentre la NON-CULTURA oltre ad essere "nuova, insolita" sarà anche *non-tradizionale* e *non-collettiva*:

Le qualità dei "capolavori inautentici" (o dell'arte inautentica, la NON-ARTE)



della zona 3 dovrebbero negare quelle dei "capolavori autentici" (ARTE) della zona 1: i capolavori inautentici dovrebbero quindi essere *non-origionali* e *non-individuali*, ovverosia, come scrive Clifford, *riprodotti* e *commerciali*. Compaiono in questa zona le false opere d'arte e le varie forme di anti-arte occidentale; ma anche

12. Questa traduzione dell'originale *singular* sembra più pertinente di quella proposta nella traduzione italiana, "singolare" (che è in definitiva solo un sinonimo di "originale"): il riferimento all'individualità dell'artista, o a *contrario* al suo anonimato, è infatti essenziale nell'argomentazione di Clifford ("Una maschera o una statua [nel museo etnografico] possono essere raggruppate con oggetti formalmente dissimili e spiegate come parte di un complesso rituale o istituzione. I nomi dei singoli scultori sono ignorati o soppressi. Nei musei d'arte una scultura è identificata come creazione di un *individuo*", Clifford 1988, pp. 261-262, corsivi aggiunti). Il termine "individuale" inoltre rappresenta il contrario dell'attribuzione "collettiva" predicata della cultura, così come "originale" si oppone a "tradizionale". Per quanto riguarda il "pregiudizio dell'anonimato dell'artista primitivo" stigmatizzato da Sally Price (1989), si deve osservare che riconoscimento dell'individualità degli stili e degli artisti "primitivi" è iniziato da poco: nel catalogo della mostra *Africa: capolavori di un continente* tenutasi al GAM di Torino nel 2003/2004 (Bassani 2003), ad esempio, si individuano le mani di differenti artisti - il Maestro dei Kunda (Luba-Hemba, Congo), il Maestro delle capigliature a cascata (Luba, regno di Kikondja, Congo), ecc.



le invenzioni tecnologiche passibili di passaggio all'area 1, come nel caso degli oggetti di "design" moderno ... (per esempio il mobilio, gli elettrodomestici, le automobili ecc. in mostra al Museum of Modern Art di New York)" (Clifford 1988, p. 260). Ora, i falsi sono sicuramente *non-originali* (mancano di originalità, imitando uno stile riconoscibile e attribuibile: sono in qualche modo *riprodotti*, pur non essendo articoli "di massa") e sono realizzati a fini commerciali; ma sono *non-individuali* solo in quanto l'autore, il falsario, per ovvi motivi non li firma con il suo vero nome. Sono bensì *individuali*, sebbene in modo mendace e fraudolento, in quanto devono essere firmati con il nome dell'artista falsificato, o a lui chiaramente attribuibili. Per quanto riguarda le invenzioni, queste sono *originali* e *individuali* (firmate: brevettate dall'autore, ad esempio), e assolutamente non *riprodotte* o *di serie*, sebbene non si possa escludere che siano anche *commerciali*. Dell'anti-arte e dei *ready-mades* Clifford (1988, p. 260) sottolinea l'ostentazione di "non originalità o 'inautenticità' (la lattina di zuppa di Warhol, la fotografia di Sherry Levine di una fotografia di Walter Evans, l'orinatoio, lo scolabottiglie o il badile di Duchamp)"; ma, ancor prima che fosse loro riconosciuta l'*originalità* tipica dell'ARTE, questi sono stati oggetti quantomeno *individuali* (firmati), se non *nuovi* e *insoliti* – caratteri che, a differenza di Clifford, vorrei riconoscerli, proprio in quanto nati come "arte per intenzione" (Errington 1994, p. 203)<sup>13</sup>.

Altrettanto incongruenti rispetto alle qualità loro attribuite dalla posizione nel quadrato appaiono alcuni degli "artefatti inautentici" della zona 4 (cultura inautentica, ossia NON-CULTURA). Per negazione rispetto alla zona 2 (CULTURA), gli oggetti dell'area 4 dovrebbero infatti essere *non-tradizionali* e *non-collettivi*, ovverosia *nuovi*, *insoliti*. Eppure non c'è nulla di più *collettivo* e *usuale* (*non-insolito*) degli articoli di serie o degli oggetti utili. Viceversa, la collezione di curiosità è connotata – o meglio è stata, dato che Clifford (1988, p. 262) si riferisce al collezionismo storico dei "gabinetti di curiosità" – proprio dalla ricerca di articoli quantomeno *insoliti*<sup>14</sup>, per quanto non necessariamente *non-collettivi*. Anche le connotazioni dell'"arte turistica" possono essere contestate: sicuramente *non-tradizionale*, l'arte turistica potrebbe essere considerata sia *nuova*, *insolita* rispetto agli artefatti "autentici", ossia "tradizionali" (v. *infra*), sia *riprodotta* e "di serie", come scrive Clifford sottolineandone la mancanza di *originalità*, ovvero la "modernità" (Clifford 1988, p. 260).

I conti insomma non tornano. Possiamo però provare a dare una diversa lettura del diagramma di Clifford, pensando che non la *denominazione*, ma la *posizione* delle aree 3 e 4 sia corretta.

Spazialmente, nel diagramma, l'area 3 è situata esattamente in corrispondenza del contraddittorio di CULTURA. E scrive Clifford: "Gli oggetti della zona 3 sono

13. Per quanto in questo caso, trattandosi di arte occidentale, sia adeguata anche l'espressione "arte per destinazione", aderisco alla rivisitazione antropologica che Susan Errington fa della celebre antinomia "arte per destinazione/arte per metamorfosi" di André Malraux (poi ripresa da Jacques Maquet), trasformandola in "arte per intenzione/arte per appropriazione" (cf. anche Bidima 1998).

14. Più esattamente, tra il XVI e il XVII secolo l'interesse era rivolto alle "cose rare, eccezionali, straordinarie esotiche, mostruose": cf. Pomian (1987, pp. 362, 61 sgg.), che è esplicitamente citato da Clifford (1988, p. 262) anche per i significati delle parole *curioso*, *curiosità* nello stesso periodo e per il valore delle *rarietà* i nel *cabinet* di Pierre Borel.

tutti potenzialmente collezionabili nella sfera generica dell'arte: sono, infatti, *inconsueti, inequivocabilmente distinti dalla cultura o da questa manifestamente tagliati fuori*" (Clifford 1988, p. 260). La zona 3, per quanto denominata dei "capolavori inautentici", potrebbe perciò definirsi come quella della NON-CULTURA: della *cultura inautentica*, dunque.

Per verificare l'ipotesi, vanno anche in questo caso esaminate le attribuzioni dei termini dell'opposizione iniziale e dei contraddittori: e nella zona 3 appaiono in effetti tutti oggetti (invenzioni, *ready-mades*, anti-arte) non solo "inconsueti" e "nuovi", ma anche *non-tradizionali e non-collettivi (individuali, firmati)* - ad eccezione però delle false opere d'arte, che presentano qualche problema anche in questa nuova collocazione per la loro mancanza di originalità (almeno nel senso di *riproduzione* di uno stile).

Ad ogni modo, se accettiamo l'attribuzione della zona precedente al contraddittorio NON-CULTURA, la zona 4 deve corrispondere a quella della NON-ARTE (o dell'*arte inautentica*) e contenere, per analogia, oggetti *inequivocabilmente distinti dall'arte o da questa manifestamente tagliati fuori*: oggetti dunque "riprodotti, commerciali", *non-originali e non-individuali*. Gli articoli di serie o gli oggetti utili della zona 4, che rispondono perfettamente a questa descrizione, possono infatti "passare" alla zona 3 solo quando sia loro riconosciuta una "speciale creazione inventiva" (cf. Clifford 1988, p. 260), cioè quando sia loro riconosciuta una qualità *nuova, insolita* (cosa che peraltro conferma l'interpretazione della zona 3 come NON-CULTURA). Anche la collocazione dell'"arte turistica", che risultava problematica nella zona della NON-CULTURA si dimostra ora adeguata: l'arte turistica è infatti *non-originale* perché prodotta "in serie" (*riprodotta*), è *commerciale* ed è *non-individuale* (in quanto anonima).

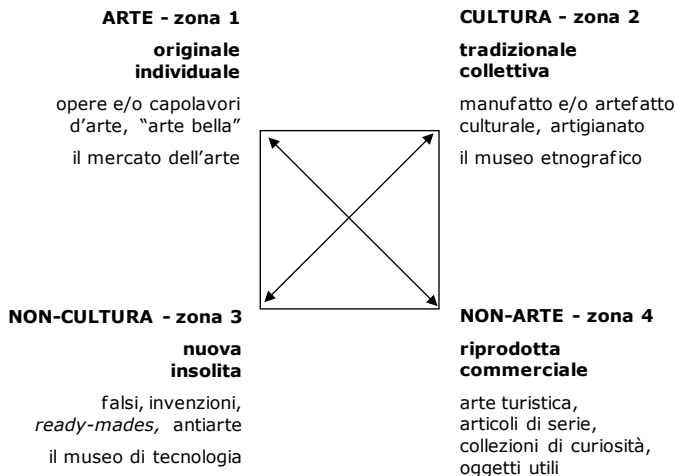
Fin qui le attribuzioni della zona 4 sembrano dunque confermare la sua interpretazione come relativa, a dispetto della denominazione, al contraddittorio di ARTE: resta però il problema costituito dalla collezione di curiosità. La collezione di curiosità, costituita da oggetti giudicati *insoliti* (v. *supra* e nota 14), sembra più attinente all'area 3 della NON-CULTURA, e potenzialmente, come per gli item rubricati nell'area 3, passibile di diventare ARTE al mutare storico del gusto, o CULTURA al mutare storico della scienza. Questo almeno è successo a parte degli articoli che un tempo appartenevano alle *Wunderkammern*, alle quali Clifford (1988, p. 262) esplicitamente si riferisce<sup>15</sup>. Tuttavia, poiché Clifford (1988, p. 257, 261) intende il "sistema arte-cultura moderno" come "sincronico" e improntato alla "storicità", risalire fino ai gabinetti di curiosità, sembra decisamente anacronistico<sup>16</sup>.

Ricordando che tra i subcontrari, come ci insegna Greimas, la relazione di contrarietà è meno marcata che tra i termini iniziali (il che può dar conto delle doppie attribuzioni possibili per alcuni oggetti delle aree 3 e 4), e dando per buone anche le questioni più problematiche (i falsi della zona 3 e la collezione

15. Si veda ancora quanto Pomian (1987, p. 361 sg.) riassume sulle rivalorizzazioni, succedutesi nel tempo, dei diversi tipi di oggetti delle collezioni di curiosità.

16. "Importante fenomeno socioculturale" nei secoli xvi e xvii, i gabinetti di curiosità scompaiono "rapidamente nel corso della prima metà del xviii" (Pomian 1987, p. 64).

di curiosità della zona 4), si possono in definitiva risistemare le cose nel modo seguente:



Mi avvio ora alla conclusione mediante alcune ultime osservazioni, riguardanti la zona 4.

La prima concerne i percorsi degli oggetti rubricati nell'area 4 (NON-ARTE): in base alla loro provenienza, essi seguono infatti due diverse vie per accedere alla zona 1 (ARTE).

La *produzione materiale "interna" alla cultura occidentale* (gli articoli di serie, gli oggetti utili) rubricata nella zona 4 (NON-ARTE) transita per la zona 3 (NON-CULTURA) nel momento in cui le è riconosciuta una certa originalità e inventiva, e di qui alla zona 1 (ARTE), cui hanno avuto accesso a pieno titolo le opere riunite da Clifford sotto le etichette *ready-mades* e *anti-arte* e, almeno in una certa misura, gli oggetti di design (ultimamente – a partire dall'esposizione di Giorgio Armani inaugurata al Guggenheim di New York nel 2000 – anche la moda sembra in procinto di passare dalla zona 3 alla zona 1). È vero che alcuni oggetti prendono la strada della zona 2 (CULTURA), ma solo "quando diventano pezzi rari di una certa epoca e quindi collezionabili (le vecchie bottigliette di Coca-Cola in vetro verde)" (Clifford 1988, p. 259): si tratta cioè di oggetti che appartengono al passato, percepito come culturalmente lontano dalla modernità.

Per contro, la *produzione materiale "esterna" alla cultura occidentale* non può che transitare per la zona 2 (CULTURA) per arrivare alla zona 1 (ARTE). Questo è il caso dell'"arte turistica", come Clifford spiega in un passo molto importante,

in cui emerge, come criterio di *autenticità* per l’“arte tribale”, il riferimento all’*etnicità dell’autore*<sup>17</sup>:

Molti oggetti non occidentali di produzione corrente lascia [sic] lo status di “arte turistica” per rientrare nella strategia artistico-culturale creativa. Alcune produzioni correnti dei popoli del Terzo mondo hanno completamente perduto le stigmate dell’inautenticità commerciale moderna. Ad esempio, la pittura “primitiva” haitiana – un’arte commerciale, di origine relativamente recente e impura – si è trasferita pienamente nel circuito arte-cultura. Non è un caso che queste opere siano entrate nel mercato dell’arte attraverso il settore 2, acquistando valore non soltanto come lavori di singoli artisti ma di haitiani. La pittura haitiana è circondata da specifiche associazioni con la terra del vudù, la magia e la negritudine. Sebbene singoli artisti siano pervenuti alla notorietà e siano apprezzati per se stessi, sono tuttavia circondati da un’aura di produzione “culturale” ben più, per esempio di Picasso, la cui valutazione non dipende in modo significativo dal suo essere un “artista spagnolo”. Lo stesso vale (...) per molte opere recenti di arte tribale, non importa se ci giungano dal Sepik o dalla Costa nordoccidentale americana. I lavori in questione si sono largamente liberati dalle categorie di arte turistica o di serie, nelle quali i puristi li avevano spesso relegati a causa della loro modernità; ma non possono accedere direttamente alla zona 1, al mercato dell’arte, se non portandosi dietro nugoli di cultura autentica (tradizionale). Non ci può essere passaggio diretto dalla zona 4 alla zona 1 (Clifford 1988, pp. 259-260).

Nonostante che sia *firmata (individuale)* e *originale*, e che possa ben essere collocata nell’area dell’ARTE autentica in quanto “arte per intenzione” (v. *supra*, nota 13), l’arte “etnica” (o “tribale”) contemporanea può dunque essere considerata ARTE autentica solo come ulteriore “evoluzione”, nel sistema arte/cultura moderno, dell’arte “turistica” promossa dall’area 4 all’area 2 (“Non ci può essere passaggio diretto dalla zona 4 alla zona 1”). Se fosse inserita da subito nell’area 1 salterebbe del resto l’opposizione iniziale ARTE VS CULTURA, come apparirà più chiaro dal seguito.

Vi è infatti un’altra omissione nel diagramma di Clifford, su cui è ora importante soffermarci: nonostante che agli “artefatti inautentici” sia intitolata una delle quattro aree, infatti, in nessuna di esse compaiono gli artefatti *falsi*. Dove andrebbero collocati questi particolari falsi “etnografici”, o “culturali”?

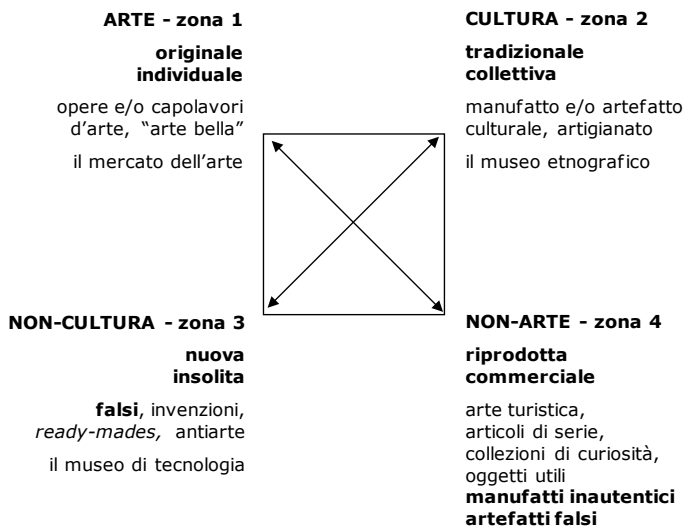
Se accettiamo che le false opere d’arte siano situate nella zona della NON-CULTURA, nella quale le sistema Clifford, essi dovrebbero collocarsi nell’area della NON-ARTE (zona 4), dove peraltro ben si pongono in quanto *riproduzioni* create a fini *commerciali*, sebbene non sempre *inequivocabilmente distinti dall’arte* (v. *infra*).

Esiste tuttavia un problema preliminare relativo alla denominazione “artefatti inautentici”: se le *false* opere d’arte sono automaticamente opere *inautentiche*, nel caso degli artefatti (e dei manufatti) corre una grande differenza tra *falsità* e *inautenticità* (cfr. Sieber 1976; Shiner 1994).

17. Criterio, quello dell’etnicità dell’autore, sottolineato anche da altri autori (ad es. Svašek 1997a, 1997b), in particolare per l’*artigianato etnico* (cf. Errington 1998), ambito in cui è talvolta recepito a livello legale: si veda il caso del *New Mexico’s Indian Arts and Craft Sales Act* (cf. Evans-Pritchard 1987, pp. 291-292).

I casi estremi possono rappresentati da *manufatti inautentici* come le ciotole wahgi escluse dall'esposizione *Paradise*, di cui Clifford parla altrove (Clifford 1997, cap. 6), e da *artefatti falsi*<sup>18</sup> come ad esempio i falsi "bronzi" antichi del Benin, la cui apparizione nel mercato europeo e statunitense si è incrementata a partire dagli anni Ottanta (cfr. Willet 1976, Blacknun 2003). Nel mezzo si situano oggetti ritenuti inautentici dai collezionisti in quanto "non tradizionali", come le *colon statues*, o in qualche modo "falsificati" – ad esempio mediante i processi di invecchiamento dei mercanti africani (cfr. Steiner 1994, 1995), o le "correzioni" apportate dai mercanti europei su *minkisi* (Snoep 2005) e altro (Sieber 1976). In base alla definizione invalsa tra i collezionisti e criticata da Clifford (1988, p. 263 e *passim*), può essere infatti chiamata Arte Primitiva *autentica* solo un'opera che sia: a) realizzata da un membro della società "primitiva" in questione, b) con stile, tecniche e materiali "tradizionali" (che escludono il contatto con l'Occidente, ma non quello con altre società "tribali"), c) realizzata a fini – ancor meglio se effettivamente utilizzata in contesti – "tradizionali" (ossia, fondamentalmente, "rituali"), che non contemplano mai il commercio (cfr. Kasfir 1992; Shiner 1994).

Sebbene la questione dell'autenticità sia più complessa<sup>19</sup>, propongo di inserire nella zona 4 sia i *manufatti inautentici*, sia gli *artefatti falsi*, al fine di evidenziare i differenti destini di tali categorie di oggetti nell'ambito del "sistema arte-cultura":



18. Come si evince dagli esempi che cito nel testo, uso il termine "artefatto" anziché il più generico (e corretto) "manufatto", per indicare gli oggetti ormai riconosciuti come "arte primitiva", cioè promossi dalla zona della cultura autentica a quella dell'arte autentica, e uso il concetto di "falso" in modo analogo a quello normalmente utilizzato in relazione all'arte occidentale. La distinzione tra *manufatti inautentici* e *artefatti falsi*, di cui tra breve chiarirò lo scopo, non è in contrasto con quanto Shiner (1994, pp. 226-227) osserva riguardo il concetto di "falso" nel collezionismo d'arte primitiva, che intersecandosi con la distinzione arte/artigianato crea un "paradosso logico".

19. In particolare, per i presupposti etnocentrici impliciti in un certo concetto di *tradizione* e nella dicotomia *arte/artigianato*, che a sua volta comporta questioni di *gender*: affronto più ampiamente la questione altrove (Ciminelli 2008).

I *manufatti inautentici* dall'area 4 possono muoversi verso la zona 2, della *CULTURA* autentica: è quanto è successo virtualmente alle ciotole wahgi, dal momento in cui lo stesso O'Hanlon ripensa criticamente ai motivi della sua precedente esclusione (cf. Clifford 1997, p. 206)<sup>20</sup>. Viceversa, allo stesso titolo delle false opere d'arte, che una volta scoperte sono retrocesse dalla zona 1 alla zona 3, gli oggetti "etnografici" o "culturali" inizialmente rubricati nella zona 2 e successivamente giudicati inautentici o falsificati possono essere retrocessi alla zona 4.

Tuttavia, che cosa succederebbe di *artefatti culturali* già promossi dalla zona 2 alla zona 1, considerati dunque a pieno titolo *ARTE*, dei quali sia successivamente riconosciuta la falsità? Questi *artefatti falsi* non potrebbero certo retrocedere nella zona della *CULTURA* autentica, bensì dovrebbero "saltare" direttamente nell'area 4, rappresentando così l'unico esempio di transito tra zone "incrociate": transito tanto più problematico in quanto il passaggio reciproco, dall'area 4 all'area 1, è come si è visto l'unico percorso esplicitamente escluso da Clifford (1988, p. 260).

È forse per questo motivo che i *falsi* non compaiono anche nell'area 4 (falsi manufatti culturali), oltre che nell'area 3 (falsa arte): qui infatti emerge il problema della antinomia iniziale (*ARTE VS CULTURA*) sulla quale, infine, vorrei soffermarmi.

\* \* \*

Quel che fonda l'opposizione arte VS cultura è l'attribuzione etnocentrica di una cultura solo alle *altre* culture: quelle che, in opposizione all'arte<sup>21</sup> e, più in generale, alla cultura "moderna", la *nostra*, connotata dall'*individualismo* (Dumont 1983), sono "tradizionali" e "collettive". Queste culture *altre* sono le culture "primitive", ma anche le subculture "folk" interne alla nostra cultura, o le culture "estinte" appartenenti al nostro passato (v. *supra*), produttrici di cultura materiale come artefatti o manufatti da museo etnografico e/o storico.

Se così non fosse, non solo gli oggetti utili, la tecnologia e gli articoli di serie (area 4) ma anche le invenzioni (area 3) avrebbero potuto essere inseriti nell'ambito della cultura (autentica) in quanto prodotti "materiali" della *cultura* moderna, la *nostra*. La differenza tra *oggetto utile* (nell'area 4) e *manufatto culturale*

20. È interessante e istruttivo leggere la citazione di O'Hanlon riportata da Clifford (1997, p. 206), in cui il curatore critica la "definizione alquanto puritana di 'cultura materiale wahgi' che lo aveva portato a escludere dall'esposizione *Paradise*, oltre che "una gamma sorprendentemente vasta di altri oggetti", una ciotola effettivamente usata dai Wahgi per la lavorazione del pandano in quanto realizzata da un intagliatore sepiak.

21. Se si considera l'arte parte della cultura ("materiale" e "immateriale"), anziché contraria ad essa, l'opposizione iniziale potrebbe essere vista come *opposizione gerarchica* nel senso di Dumont (1966, 1983, 1988): la cultura *ingloba*, ad un livello che è gerarchicamente superiore (quello della *cultura* come caratteristica dell'umanità), l'opposizione arte/cultura, che si rende *pertinente* solo in relazione ad un contesto gerarchicamente subordinato, com'è quello oppositivo tra *culture* stesse (il livello, cioè, dell'opposizione *noi/altri*). Come si è ricordato in apertura, una relazione di tipo *gerarchico* è quella presente, secondo Greimas, tra il termine complesso e i due contrari, che esso assume (v. *supra*): tuttavia il concetto di *gerarchia* e la nozione di *opposizione gerarchica* di Dumont, di cui ho fatto uso altrove in relazione anche alla nozione di *opposizione privativa* (Ciminelli 1998, pp. 123 sgg.), sono affatto diversi. Per una recente sintesi sull'innovazione strutturalista di Dumont si veda Parkin (2003).

(nell'area 2) si fonda infatti non tanto sulla modalità di produzione (industriale/a mano) quanto sulla provenienza stessa degli oggetti (dalla nostra/dalle altre culture), mentre l'esclusione delle *invenzioni* dall'area della cultura autentica si spiega in base al fatto che le *culture* ("tradizionali" e "collettive") non sono in grado di produrre del "nuovo".

L'area dell'*inautenticità culturale* (non-cultura), costruita sulla negazione di caratteristiche culturali (tradizionalità, collettività) predicabili solo delle culture *altre*, ma contenitore di oggetti che appartengono solo alla *nostra* (invenzioni, *ready mades*, anti-arte), palesa così tutta l'ambiguità del "sistema arte/cultura".

È come se al diagramma mancasse una dimensione: il *sistema arte/cultura* rappresentato soffre infatti di quello stesso genere di omissione che Clifford aveva giustamente evidenziato nel Musée de l'Homme. Il Musée de l'Homme, che "aveva tutti i crismi di un sapere scientifico ufficialmente riconosciuto", era dedicato alle "arti della vita" di tutta l'umanità:

Siffatta totalità – scriveva Clifford (1988, p. 173) – presuppone una omissione, la fonte esclusa della proiezione. Quel che non era messo in mostra al Musée de l'Homme era l'Occidente moderno, con la sua arte, le sue istituzioni, le sue tecniche. Così gli ordini dell'Occidente erano presenti ovunque nel Musée de l'Homme tranne che in vetrina. Nelle sue sale ben classificate andava perduto un impatto importante perché il museo incoraggiava la contemplazione dell'umanità come un tutto, visto, per così dire, di lontano, con distacco ed equanimità. L'identità dell'Occidente e il suo "umanismo" non erano mai esibiti o analizzati, mai messi apertamente in questione.

In modo analogo, nel *sistema arte/cultura* non si tematizza la *fonte esclusa* dell'opposizione iniziale, ossia la *nostra* cultura (moderna, occidentale). Come ho cercato di mostrare nell'analisi del diagramma, l'opposizione arte/cultura viene così a coincidere con quella noi/altri, e la "macchina per fabbricare l'autenticità" si rivela una "macchina per fabbricare l'etnocentrismo".

## Bibliografia

- Bassani, E., a cura di, 2003, *Africa: capolavori da un continente*, Firenze, Artificio Skira.
- Bidima, J. G., 1998, *L'art négro-africain*. Paris, PUF (1. ed. 1997).
- Blacknun, B. W., 2003, "A Note on Benin's Recent Antiquities", *African Arts*, n.36, p. 86.
- Ciminelli, M. L., 1998, *Follia del sapere e saperi della follia. Percorsi etnopsichiatrici tra i Bamanan del Mali*, Milano, Franco Angeli.
- Ciminelli, M. L., 2008, *D'incanto in incanto. Storia antropologica del consumo d'"arte primitiva" in Occidente*. Bologna, CLUEB.
- Clifford, J., 1988, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press; trad. it. 1999, *I frutti puri impazziscono: Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri.



- Clifford, J., 1997, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press; trad. it. 1999, *Strade: Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Dick, P., 1965, *Dr. Bloodmoney or How We Got Along After the Bomb*, New York, Ace Books; trad. it. 2005, *Cronache del dopobomba*, Roma, Fanucci.
- Dumont, L., 1966, *Homo hierarchicus : Le système des castes et ses implications*, Paris, Gallimard; trad. it. 1990, *Homo hierarchicus : il sistema delle caste e le sue implicazioni*, Milano, Adelphi.
- Dumont, L., 1983, *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. 1993, *Saggi sull'individualismo: una prospettiva antropologica sull'ideologia moderna*, Milano, Adelphi.
- Dumont, L., 1971, *Introduction a deux théories d'anthropologie sociale: groupes de filiation et alliance de mariage*, Paris-La Haye, Mouton.
- Errington, S., 1994, "What Became Authentic Primitive Art?", *Cultural Anthropology*, n. 9, pp. 201-226.
- Errington, S., 1998, *The Death of Authentic Primitive Art And Other Tales of Progress*, Berkeley, University of California Press.
- Evans-Pritchard, D., 1987, "The Portal Case. Authenticity, Tourism, Traditions, and the Law", *Journal of American Folklore*, n. 100, pp. 287-296.
- Gell, A., 1992, "The technology of enchantment and the enchantment of technology", in J. Coote, A. Shelton, a cura di, *Anthropology, art and aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, pp. 40-63; trad. it. 2008, "La tecnologia dell'incanto e l'incanto della tecnologia", in A. Caoci, a cura di, *Antropologia, estetica e arte*, Milano, Franco Angeli.
- Gell, A., 1998, *Art as Agency. An Anthropological Theory*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- Greimas, A. J., 1970, *Du sens : Essays sémiotiques*, Paris, Ed. du Seuil ; trad. it. 1974, *Del senso*, Milano, Bompiani.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, 1986, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 2 voll. Paris, Hachette; trad. it., 1986, *Semiotica : dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La Casa Usher.
- Greimas, A. J., Rastier, F., 1968, "The Interaction of Semiotic Constraints", *Yale French Studies*, n. 41, pp. 86-105.
- Jameson, F., 1975, "After Armageddon: Character Systems in Dr. Bloodmoney", *Science Fiction Studies*, n. 2, pp. 31-42.
- Jameson, F., 1981, *The Political Unconscious: Narrative as a Social Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press; trad. it. 1990, *L'inconscio politico*, Milano, Garzanti.
- Kasfir, S. L., 1992, "African Art and Authenticity: a Text With a Shadow", *African Arts*, n. 25, pp. 40-53, 96.
- Parkin, R., 2003, *Louis Dumont and Hierarchical Opposition*, Oxford, New York, Berghahn Books.
- Pomian, K., 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Gallimard ; trad. it. 2007, *Collezionisti, amatori e curiosi: Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano, Il Saggiatore.



- Price, S., 1989, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, University of Chicago Press; trad. it. 1992, *I primitivi traditi. L'arte dei "selvaggi" e la presunzione occidentale*, Torino, Einaudi.
- Sbisà, M., s.d., "La semiotica narrativa di A. J. Greimas: Concetti principali e istruzioni per l'uso", <[http://www.univ.trieste.it/~dipfilo/sbis/semiodisp\\_2.PDF](http://www.univ.trieste.it/~dipfilo/sbis/semiodisp_2.PDF)>.
- Shiner, L., 1994, "'Primitive Fakes,' 'Tourist Art,' and the Ideology of Authenticity", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 52, pp. 225-234.
- Snoep, N. J., 2005, "La production et la transformation d'un objet ethnographique africain. Le cas de la collecte des minkisi à la fin du xix siècle", in M. Coquet, B. Derlon, M. Jeudi-Ballini (s.l.d.), *Les cultures à l'œuvre: Rencontres en art*, Paris, Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Sieber, R., 1976, "Forgeries without Forgers", *African Art*, n. 9, pp. 22-24.
- Steiner, C. B., 1994, *African Art in Transit*, New York, Cambridge University Press.
- Steiner, C. B., 1995, "The Art of Trade: On the Creation of Value and Authenticity on African Art Market", in G. Marcus, F. R. Myers, a cura di, *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, The University of California Press.
- Svašek, M. 1997a, "Visual Art, Myth and Power. Introduction", *Focaal. Journal of Anthropology*, n. 29 (numero monografico su "Visual Art, Myth and Power", a cura di M. Svašek and G. van Beek) pp. 7-24.
- Svašek, M., 1997b, "Identity and Style in Ghanaian Artistic Discourse", in J. MacClancy, a cura di, *Contesting Art: Arts, Politics and Identity in the Modern World*, Oxford, Berg.
- Willet, F., 1976, "True or False? The False Dichotomy", *African Arts*, n. 9, pp. 8-14.