

Il soggetto ubiquo. Esplorazioni etnografiche su corpi d'occhio, comunicazione digitale, performance autoritarie

Massimo Canevacci

(Universidade de São Paulo)

Contact: Massimo Canevacci, maxx.canevacci@gmail.com

ABSTRACT

This article is based on an extended concept of visual communication; taking in photography, cinema, design, art, fashion, architecture, social networks; focusing on some key words with the aim of exploring the current political cultural neo-authoritarian phase; in its research it applies ethnographic indiscipline, astonishing methodology and polyphonic compositions. The key concepts are:

ubiquitous subjects - ubiquitousness is there in the fluid context in which the experience of the contemporary subject takes place given the pervasive nature of digital culture.

visual fetishism – the changing fetishism in contemporary communication is a challenge to anthropology.

cultural syncretism – incompatible cultural fragments are bound together in a montage of things that are familiar and strange at the same time.

metropolis of communication- the industrial city fades and is increasingly replaced by a new metropolis defined by digital communication.

In this roaming perspective astonishing methodological can observe the possible relationship between meta-fetishism and meta-morphosis (metamorphic fetishism) which passes through and mixes myth and history, petrification and reification, digital and analogue. Exact imagination can involve the dispersion of ubiquitousness which fluidify all fixed identity resulting in liberation and regression, indifference and resentment. The experiences that seem to define the cosmopolitan-digital condition give rise to a congestion of impulses which seduce and submerge the subject.

Ubiquitous utopia emerges between the nowhere of utopia and everywhere of ubiquitousness: and in the middle you have possible imagination which gives rise to subversive non-anthropocentric anthropology where human beings are no longer the centre of the cosmos but cohabit with other subjectivity or relatively autonomous entities, which may be commercial, mineral, vegetable, animal in kind or even digitally divine creations.

KEYWORDS

Ubiquitous subjects; visual fetishism; cultural syncretism; metropolis of communication; non-anthropocentric anthropology.

- MARX 66



Roma, stazione Termini, autobus 66-Marx (foto MC)

Il mio viaggio sull'ubiquità inizia con l'incontro notturno di questo strano autobus a Roma. Una visione che mi lasciò sospeso nell'aria, incerto per un lento attimo se fosse vera o immaginaria.

Dopo aver vissuto molti anni di Brasile, una sera arrivo alla "mia" stazione Termini intorno alle 23.30 e mi colpisce questo autobus fermo nel piazzale con la scritta **66 MARX**. L'enorme piazza sembrava deserta, nessuno l'attraversava e anche tutti gli altri autobus stavano fermi e spenti, quasi dormendo. Solo lui, Marx, mi fissava quasi si aspettasse da me una risposta o un'azione significativa. Marx filosofo, Marx capolinea o Marx autobus. Siccome è da qualche tempo che critico il concetto di feticismo in generale e anche la sua versione in particolare, la visione marxiana del feticismo delle merci, mi sento in colpa e quasi ammonito dalla severità del suo nome luminoso. Quando l'incertezza si dissolve nell'aria, mi viene un'idea: interpreto il capolinea come un'allegoria che sfida la politica-culturale attuale. Quella critica intendo. Interpreto il messaggio che l'autobus mi sta mandando in questo modo: tra qualche minuto il 66 inizierà a muoversi e dal centro di Roma arriverà in una periferia dove Marx è ridotto a un segnale stradale. Lui non è più il pensatore amato che penetra nel corpo della produzione capitalistica, che afferma il lavoro operaio essere centrale per la valorizzazione delle merci. Marx da *simbolo internazionalista* nella lotta dei lavoratori è diventato un *segno localista* nella mappa della città.

Sarà che anche Marx sta diventando ubiquo? - mi domando - Perché solamente accettando anzi favorendo la propria condizione ubiqua la critica dislocata si sposta dal centro verso la periferia, verso queste inesplorate quanto sconosciute periferie che in tante metropoli sembrano cadute nelle braccia di un pericoloso conservatorismo se non in espliciti atteggiamenti reazionari...

Penso che questa allegoria esprime un processo di de-simbolizzazione (Marx ridotto a capolinea) e, nello stesso tempo, innesta una sfida a ri-simbolizzare un Marx che esce dalle fabbriche e cammina nelle metropoli del margine: a spostare la ricerca dalla centralità operaia alle periferie popolari. L'allegoria inscritta nell'autobus indica che per capire la politica - nel senso della trasformazione dello stato di cose

presenti - è urgente salire sul **66**, arrivare al capolinea dove Marx convive con altri grandi filosofi da lui sfidati. Non è tempo di interpretare bensì di trasformare il mondo, diceva, ma neanche di stare fermi al centro. Le periferie sono da tempo parte politica di una metropoli in mutazione, o meglio, le grandi aree metropolitane - non solo quella romana - hanno tanti “centri decentrati” e le periferie anziché marginali sono diventate uno di questi centri frastagliati da capire nelle loro profondità movimentate. Ora mi sembra di capire meglio: l'autobus **66** mi sussurra che non è più tempo di viaggiare sul **75** (*) e che, se si vogliono trasformare le cose, è urgente salire su questo **66** alla scoperta di quello che è stato abbandonato dalla critica. E dall'etnografia. Nel frattempo, mi accorgo che sta per suonare la mezzanotte e devo dirigermi rapidamente verso un altro capolinea per non perdere l'ultima corsa: quella del **tram n.5** che mi deve portare al Pigneto e sul quale vivrò esperienze estranianti affini se non più drastiche di quelle che avrei provato salendo sul **66**. Arrivo appena in tempo e il tram è stracarico di persone, quasi tutti uomini e – almeno all'apparenza – nessun romano. Ma chi è romano oggi?

- Ubiquità

Ubiquità è un concetto che ho “incontrato” in un altro contesto estraniato. Vivevo e insegnavo in Brasile, a São Paulo, e con affannata regolarità tornavo almeno due volte l'anno a Roma, quella che *era* la mia città. Parlando con amici tra le due metropoli, percepii che la mia esperienza soggettiva stava vivendo un processo in cui lo spazio (tra due continenti) e il tempo (tra fusi orari) stavano modificando la loro tradizionale regola. Avevo avvertito già negli anni '90 del secolo scorso queste quotidianità sfasate, ma solo con l'affermazione piena del digitale tutto cambiò di segno e radicalmente. Scoprii che le mie esperienze diventavano ubiqua e che stavano trasformando le relazioni tra me e gli altri. Non solo: anche all'interno di me stesso le coordinate spazio-tempo mutavano lasciandomi disorientato più del solito e persino la mia identità accelerava fluttuazioni nonostante la mia scelta di vivere con lentezza. A partire da questa esperienza, che potrei definire impropriamente etnografia del sé, iniziai a riflettere sulle possibili modifiche più generali, che non fossero cioè solamente mie e che tale disagio che accompagnava il piacere dell'eccesso identitario nei collegamenti poteva contenere aspetti problematici non solo in soggettiva, quanto in senso *connettivo*. In ogni caso, posso sostenere che sono state le mie iniziali esperienze personali a farmi interrogare se qualcosa stesse cambiando sul tema classico dell'identità.

Con queste premesse, che maturavano indistintamente quanto problematicamente dentro e fuori le mie fluttuazioni soggettive, fui invitato a partecipare a un convegno che sembrava aspettarmi al varco tra salvezza e minaccia. Fu anche un segno del destino, in quanto il tema del seminario internazionale organizzato dall'*Instituto Estudos Avançados* della Università di Sao Paulo (IEA-USP) - dove i due anni da professore visitante scadevano proprio durante quell'evento - era il *tempo*. Era l'occasione che aspettavo o, meglio, che mi aspettava come un brigante nel passaggio di una gola solitaria. La scelta era quasi obbligata e così presentai la relazione con un titolo secco: **Ubiquitime**, e un sottotitolo più esplicito: **The ethnographic experiences of digital cultures and the syncretic mix of spacetimes**.

* autobus che va da Termini a Monte Verde

Accludo una parte dell'abstract per mostrare affinità e divergenze con la mia posizione attuale:

My paper will present an anthropological perspective on time through the key-concept of ubiquity: **ubiquitimes**.

Digital cultures and communication are going to transform the classical distinction of space-and-time, favouring a decentred and non-linear experiences of spacetimes. A strong metaphorical use of this term has been used recently on web-culture. A shared affirmation is that the web is ubiquitous and so ubiquities characterizes internet's space-time (*human and not-human*) relations. Ubiquitimes also expands a restless montage of syncretic concepts and polyphonic methods in digital culture. I'll discuss the differences between the traditional avant-garde concepts of simultaneity and of the theological one of ubiquity. Than I'll present the digital emergence and the contemporary different meanings of ubiquity as immanent inter-connections and inter-sections on times-and-spaces. **Ubiquitimes** play a logical-sensorial immanence of material/immaterial character; express tensions beyond hegemonic dualism or regressive dichotomous *ratio*. **Ubiquitimes** is the exact imagination potentiality connected to digital every-day life. I'll select some empirical cases in order to demonstrate my hypotheses on *auto-generative experiences of ubiquitous times (ubiquitimes)* in different cultures and persons: a mythical Greek divinity (*Kairos*), a *Swatch* advertising, a *Bororo* funeral ritual, a post-Euclidean architect (*Zaha Hadid*), and finally the subjective experiences with digital technologies (*multividual*).

Il metodo espositivo attuale è continuativo con queste proposizioni, in quanto basato su *concetti sincretici* provenienti da diverse culture e *composizione polifonica* nella sperimentazione di scritture etno-poetiche, saggistiche, immagini e, quando possibile, paesaggi sonori. La scelta fu (e continua a essere) basata sull'incrociare la dimensione lineare del tempo con quella fluttuante dello spazio: e il risultato si andava definendo, per l'appunto, *ubiquo*. Da allora ho continuato a svolgere ricerche su questo concetto che modificava la sua tradizionale versione a causa dell'affermazione di quelle tecno-culture che conosciamo bene (smartphone, social network, wapp ecc). Pur tuttavia alcune prospettive si sono modificate, specie per quell'eccesso costruzionista o propositivo con cui si caratterizzava.

In ogni caso, ubiquità è il concetto centrale-decentrato che emerge trasformato nei suoi significati tradizionali. Il cambio di senso della parola è determinato da un soggetto che, inserito nei flussi della comunicazione digitale, vive l'esperienza quotidiana in cui le classiche coordinate spazio/temporali si mescolano e si trasformano. L'accelerazione delle identità ubique presenta uno dei maggiori eventi del nuovo millennio da analizzare attraverso un'etnografia indisciplinata. Già verso il 1990, artisti e curatori hanno connesso la fase post-industriale con il post-umano, da cui si sono affermate le prime identità multiple (Documenta, X, 1997). A mio avviso è importante questa relazione ma ha una visione troppo parziale e auto-referenziale. Infatti, già nel 1988 Mark Weiser aveva anticipato questo processo basato sull'*ubiquitous computing*, affermando che l'ubiquità caratterizzante le relazioni di spazio/tempo nella comunicazione digitale coinvolgeva *umani* e *non-umani*. Il tradizionale paradigma dicotomico tra esseri umani (*antropos*) e merci, cose, oggetti non-umani si andava dissolvendo nell'aria di pixel, per parafrasare una celebre frase di Marx ed Engels. Tale questione mette in discussione il tradizionale antropocentrismo della cultura occidentale, per cui sarebbe necessario illustrare il mio concetto chiave, *feticismo*, che presenterò in un altro contesto. Qui accenno solo alla mia prospettiva di liberare il feticismo da tutte quelle incrostazioni che si sono sedimentate sul suo "corpo", dal colonialismo all'illuminismo, dal marxismo alla psicoanalisi fino al banale senso comune attuale. La dialettica va in crisi insieme a ogni principio dicotomico.

Sempre seguendo Weiser, pioniere dell'ubiquità digitale:

Ubiquitous computing definisce la terza onda del computer. Prima c'erano *mainframes* (sistemi centrali), ciascuno condiviso da tante persone. Ora siamo nell'era del personal computer, persone e macchine coabitano non facilmente tra loro sul *desktop* (...). Dopo arriva *ubiquitous computing* (Weiser, 1988).

Mark Weiser affronta una prospettiva ancor più perturbante, forse influenzato dall'ecologia della mente di Gregory Bateson: **“Il computer potrebbe estendere il vostro inconscio”** (*ibidem*). Bateson già criticò la nota distinzione freudiana tra ego-es-super-io, per affermare che l'ego si espande fuori del soggetto lungo i canali della comunicazione: per questo il concetto di mente si dilata e scorre tra umani, foreste di sequoia o anemoni di mare. Tale modello ecologico della comunicazione – del tutto diverso dalle banalità ambientaliste dominanti specie in Italia – attraversa e mescola le tradizionali distinzioni tra umano e non-umano. La natura per lui è un essere vivente che scambia informazioni mentali con ogni creatura attraverso le tecnologie, che sia una ruota o un chip. In questo senso, il *sacro* (non la religione!) è la trama immanente che connette cosmologicamente ogni essere: e per *essere* si deve intendere un sasso, un albero, un bambino, una farfalla. I mondi minerali, vegetali, animali, umani sono connessi in una concezione mentale non più antropocentrica, bensì espansa e basata sugli scambi informativi tra le varie parti viventi. La dicotomia organico-inorganico è superata attraverso una visione neo-animista che preferisco definire *meta-feticista*. Questo è il motivo per cui Norbert Wiener invitò Gregory Bateson e Margaret Mead nel gruppo di studiosi che inventarono la cibernetica. L'alleanza iniziale tra informatica e antropologia – in genere rifiutata o ignorata – è dovuta alla *schismogenesi* che aveva elementi in comune con il *feed-back*: il primo concetto fu elaborato da Bateson nella sua ricerca sul rituale *Naven* tra gli Iatmul in Nuova Guinea, dove poteva accadere o meno una scissione – *retroattiva* – tra gruppi parentali.

Attualmente, le conseguenze secondo cui l'inconscio si espande nello schermo del computer - mescolando le pulsioni visuali tra *skin* e *screen* - sono verificabili in diffuse esperienze quotidiane: le statistiche *vedono* i clic egemonici su teologia e *youporn*, da cui le probabili conseguenze nelle espansioni di risentimenti illimitati, *fake* inverificate, *haters* incontrollati. Su queste riflessioni è importante seguire Tim Berners-Lee, inventore del Web al CERN e ancora tra le persone più avanzate e critiche su internet:

Abbiamo bisogno di una maggiore trasparenza degli algoritmi per capire come decisioni importanti possano affect come sono fatte le nostre vite, e forse un gruppo di principi comuni da essere seguiti. E' necessario chiudere urgentemente i punti ciechi (*blind spot*) per regolamentare le campagne elettorali (2017).

La rivoluzione digitale e l'accelerazione delle pragmatiche comportamentali stanno prefigurando *identità ubiqua* che possono favorire risultati divergenti. Non solo la bellezza di attraversare i limiti spazio/temporali in un processo liberatorio e moltiplicativo della propria soggettività, ma anche per la perdita di certezze territoriali dell'io che causa l'espansione di micro-razzismi. Le conseguenze presentano scenari ambigui e conflittuali che riassumo così: *Il soggetto cosmopolita è liberamente ubiquo e convive con le regressioni della personalità digital-autoritaria*. Questa conclusione è molto diversa dalla mia prima relazione sull'*ubiquitime*: una attenzione verso il peggiore realismo mi ha costretto a tale drammatica revisione in soli tre anni dalla prima conferenza.

Si tratta, dunque, di affrontare etnograficamente tale sfida per cercare di risolverla in senso progressivo e liberatorio, senza perdere di vista la complessità di ritardi, indifferenze, pregiudizi, razzismi che investono ogni persona nelle proprie *anomiche moralità*. La morale di un popolo intero o di una comunità ristretta si basa su valori (*mores*) condivisi dalla maggioranza e che cambiano nella storia. L'anomia è l'assenza di regole (*nomos*) che si accentuano durante i cambiamenti nella vita quotidiana. L'alleanza digitale tra anomia e moralità è una delle cause dell'attuale scollamento nella solidarietà pubblica e privata che, anziché indirizzarsi verso il suicidio individuale, crea una massa crescente autoritaria e irregolare che immagina di avere una più alta moralità da difendere. Le "normali patologie" psico-culturali con i relativi risvolti socio-politici sono crescenti in quanto gli stili comunicazionali stanno trasformando le classiche distinzioni di spazio-tempo e di pubblico-privato. Il digitale permea differenti comportamenti e favorisce esperienze non-lineari di *spazitempi* o, come ho suggerito prima, di **ubiquitimes**, che liberano e avviluppano, emancipano e deturpano le ambigue sincronie di un soggetto senza respiro.

Il concetto di ubiquo ruota intorno a un metodo di ricerca sul campo - l'etnografia - che movimentava discipline diverse e stabilisce relazioni privilegiate tra cultura, comunicazione e consumo. Questo saggio non ripercorre la storia di tale concetto e come sia mutato nel tempo; d'altronde, è proprio dell'ubiquità non rimanere ferma neanche di fronte a se stessa. Recentemente c'è stato un forte uso metaforico di tale termine per identificare un modus di operare attraverso la web-cultura. Un'affermazione alquanto condivisa è che il web è ubiquo e che l'ubiquità comunicazionale caratterizza le relazioni spazio-temporali di Internet.

Nella tradizione occidentale, il concetto di ubiquo ha una matrice "spirituale" vincolata alla teologia cristiana che simbolizza nell'occhio triangolare il divino attraverso cui Dio Padre ti osserva *ovunque*. Questa *teologia osservante* imprime una marca totalizzante che annulla il privato attraverso il controllo visuale *erga omnes*. Grazie all'ubiquo teologico, la condizione umana è osservata, giudicata, condannata, perché il peccatore non sfugge nascondendosi, in quanto "l'occhio divino" è ubiquo, ti guarda sempre e ti trascende.

Nell'affrontare l'uso contemporaneo di ubiquità, è necessario svolgere un breve excursus sul *cronotopo* di Bachtin e la *simultaneità* dei Futuristi. L'accezione attuale di ubiquo espande quella di *cronotopo* elaborata dalla critica letteraria. La sua matrice scientifica - nel senso di scienze cosiddette esatte - fu trasformata da Bachtin in una metodologia da applicare nei romanzi ottocenteschi. Il cronotopo unifica quelli che erano gli *a-priori* che alcuni scrittori praticano nella scrittura dove spazio-tempo presentano una dinamica unificata. In tal modo, l'autore moltiplica in ogni personaggio i risvolti sia psicologici che dialogici, mentre l'eroe non è più proiezione dell'autore cui subordinare tutti gli altri personaggi. Insomma, il cronotopo è presupposto per lo sviluppo decentrato della polifonia letteraria, in cui le soggettività si moltiplicano nelle loro specifiche quanto irriducibili individualità. Di conseguenza, se l'eroe non è più proiezione monologica dell'autore, ogni personaggio può sviluppare una sua autonomia linguistica e psicologica. Cioè *polifonica*.

Un altro concetto affine è *simultaneità*. I futuristi hanno affermato e amato tale concetto, applicandolo sia nelle arti plastiche (pittura e scultura) che in quelle performative, in cui le declamazioni di poesie, musiche, racconti erano presentate appunto in simultanea nei palcoscenici. Questa scelta espressiva è di fondamentale interesse per il mio discorso: i futuristi sono stati i primi che, come avanguardia, hanno amato la metropoli contrapposta alla noia della campagna e dei chiar di luna. Da tale "metropoli-che-sale" (geniale quadro di Boccioni, 1910) emergono panorami dissonanti, estensioni corporee, frizioni rumorose:

insomma tutte quelle sensorialità che determinano *simultaneamente* l'esperienza tecno-urbana fin dall'inizio del secolo scorso.

La simultaneità è anche figlia del nascente cinema che, nel montaggio, esprime una contiguità ottica tra segmenti narrativi diversi. Per i futuristi, la simultaneità è esperienza estetica fatta da innesti frammentati tra metropoli e macchine; un pulsare espressivo di immagini o "parole libere" dalla *consecutio* classica che è possibile grazie a un soggetto altrettanto simultaneo: il futurista. Ovvero colui che ha la soggettività addestrata a cogliere flessibilità visionarie tra spazi-tempi vissuti nei panorami urbani. Tale ottica simultanea è arte verso un futuro annunciato nei movimenti macchinici, iconici e sonici che nascono nella strada, attraversano la finestra dell'atelier e si posizionano nella tela del pittore o nello spartito del musicista. *Simultaneamente*.

I concetti non hanno significati immobili, bensì si modificano almeno in parte a seconda del contesto e delle trasformazioni storiche. Attualmente l'ubiquo digitale esprime tensioni oltre il dualismo *materiale/immateriale*, in parte ereditato dal monismo teologico ancora presente. Da qui le possibilità *ubique-polifoniche-sincretiche-feticiste* che esprimono un oltre le opposizioni binarie, funzionali a ricondurre la condizione umana dentro il dominio di una *ratio* dicotomica. *Ubiquo è incontrollabile, incomprensibile, indeterminabile*. Il concetto potrebbe muoversi al di fuori del controllo politico verticale, della razionalità monologica, di una fenomenologia lineare.

Ubiquità è l'immaginazione esatta che congiunge le tecnologie digitali con le arti visuali favorendo la co-creazione attiva di quelli che erano considerati spettatori.

Questa affermazione ancora costruzionista continua a esprimere al meglio la mia posizione attuale. La stessa identità del ricercatore non rimane identica a se stessa, in quanto svolge relazioni diagonali nei diversi contesti dove si devono usare differenziate metodologie. Tale identità è più flessibile rispetto al passato industrialista, è un'identità che oscilla tra contesti diversi dentro-e-fuori la stessa cornice (*frame*) del soggetto. Per cui anche l'occhio etnografico deve farsi ubiquo per decodificare la coesistenza di codici discordanti (scritti, visuali, musicali, mixati) e praticare narrazioni altrettanto differenziate attraverso la composizione polifonica. Il ricercatore si colloca in tale situazione ubiqua nelle proprie esperienze quotidiane con l'altro; e questo altro è altrettanto ubiquo, nel senso che vive laddove sta in quel momento attivo il suo sistema comunicazionale digitalizzato. Tale esperienza non significa smaterializzazione dei rapporti interpersonali. *Anche*. Essa attesta fondamentalmente una complessa rete di connessioni psico-corporee, ottiche e manuali, cerebrali e immaginarie che smuovono l'apparente immobilità del soggetto. Gli evidenti risvolti psicologici necessiterebbero una ricerca specifica, insieme a un'auto-ricerca da parte del soggetto-etnografo che sperimenta su se stesso queste accelerate mutazioni. Il concetto di *multividuo* si manifesta in tali connessioni ubiquo: l'etnografia ubiqua espande un soggetto connettivo, attraverso frammenti temporanei di spazi/tempi privati di quella identificazione "normale" del proprio sé. Sono trame che connettono frammenti temporanei di spazi/tempi deprivati di quella identificazione "normale" del proprio sé.

Gli scambi tra le diverse culture, che in passato sono stati visti e analizzati come dissoluzione delle culture «deboli» - strutturalmente e tropicalmente *tristi* in quanto destinate all'*entropologia* secondo Lévi-Strauss - crescono secondo mescolamenti attivi caratterizzati da sincretismi polifonici e non da passive omologazioni. L'etnografo non è più il solo ricercatore addestrato secondo procedure stabilite nella

ricerca sul campo: perché, da un lato, il *campo* si è dilatato nella simultaneità digitale; e, dall'altro, si è diffusa l'auto-rappresentazione da parte dei soggetti nativi che affermano la propria autonoma cosmologia.

Di conseguenza, i rapporti tra *aldeia* e metropoli sono sempre più fitti e pluri-dimensionali, nel cui flusso comunicazionale codici, stili, comportamenti si mescolano. Le culture indigene sono sempre più coinvolte nell'autonoma gestione della comunicazione digitale. L'ubiquità indigena favorisce *l'auto-rappresentazione*: i nativi rappresentano le loro visioni del mondo e il ruolo dell'antropologo perde la centralità unica del sapere e della scrittura. È una mutazione politica che si realizza attraverso l'uso potenzialmente orizzontale della comunicazione. L'interprete non è più solo l'antropologo, il giornalista, il missionario o il turista: i miei amici Bororo o Xavante non delegano più a nessuno la rappresentazione dei propri rituali cosmologici. L'ubiquità culturale e identitaria connette il villaggio (*aldeia*) e la metropoli. Un antropologo innovatore, quale George Marcus (1995), ha elaborato il concetto di *multi-sited ethnography*, con cui egli sottolinea che l'attuale ricerca empirica non è più, come in passato, centrata su un solo e unico territorio (es. il villaggio), bensì scorre incessantemente tra contesti diversi, tra *aldeia* e metropoli, tra codici e siti una volta strutturalmente separati e che ora sono incrociati, simultanei e soprattutto ubiqui. Qualsiasi ricerca etnografica sul campo si trova di fronte uno scenario cultural-comunicazionale non più basato sulla fissità localista, bensì su flussi *multi-sited*, cioè i diversi siti (nel senso di luoghi) sono attraversati dai siti (nel senso dei social network). Nella mia esperienza personale, trenta anni fa iniziai una ricerca di antropologia urbana a São Paulo. E la realizzai. Ma quando, quindici anni dopo, iniziai una ricerca etnografica con i Bororo, scoprii che le relazioni tra una grande metropoli come São Paulo e un piccolo villaggio come Meruri (Mato Grosso) erano così connesse dalle tecnologie digitali (computer, tablet, TV, iPhone) che era impossibile separarli nella ricerca (cfr. Marcus, 1995; Canevacci, 2017).

I soggetti polifonici dell'esperienza etnografica sono sincreticamente ubiqui quanto reciprocamente connettivi.

- Diaspore

Le biografie di Edward Said e Daniel Barenboim sono un manifesto vivente per sincretismi artistici e soggettività ubiqua. Il loro dialogo polifonico su musica, politica e storie di vita è una testimonianza impressionante per affermare visioni alternative del mondo (2004). Essi hanno riflettuto, insegnato e musicato nei più differenti paesi con lo scopo di attraversare fluidità culturali e identitarie contro e oltre ogni endogamia fondamentalista. Inoltre, hanno praticato desideri di costruire ubiquità spazio-temporali per scoprire molti e differenziati "Orienti" e "Occidenti" nelle esperienze quotidiane. La loro è una prospettiva etnografica che anticipa le critiche agli attuali sovranismi o razzismi, senza mai accettare tale "immaginaria" dicotomia geopolitica e per esplorare itinerari estetici differenziati. La condizione esiliata di Said - auto-definitosi "espatriato trascendentale" - gli hanno permesso di aprire il campo dei *cultural studies*. E la filosofia della musica di Barenboim ha forgiato le condizioni di soggetto cosmopolita. Nel seguire il loro dialogo polifonico, il loro concetto di diaspora si ascolta in un modo divergente e parallelo.

Edward Said ha incorporato una tensione transitiva tra diaspora individuale e identità esiliata. Per questo, le sue riflessioni sono significative: esperienze soggettive e teorie generali sono connesse nell'elaborazione di visioni critiche che hanno sfidato l'ordine disciplinare accademico e affermato gli innovativi studi culturali. Egli stesso rievoca - 25 dopo la prima edizione di *Orientalism* (1978) - che

i modi in cui un lavoro sulle rappresentazioni de 'l'Oriente' si presta ad una crescente rappresentazione e interpretazioni errate (...). Il desiderio umano ed umanistico di illuminismo ed emancipazione non è facilmente rinviabile. Mi piacerebbe credere che l'*Orientalismo* abbia avuto un posto nella lunga e spesso interrotta strada verso la libertà umana (Said, 2003: XV - XXX).

Daniel Barenboim ha scritto sul *potere della musica* seguendo una prospettiva secondo cui tutto è connesso con tutto (2007). La trama che connette (*the pattern which connect*) è metodo antropologico e visione etica affermatasi con le citate ricerche di Gregory Bateson. Così una metodologia ubiqua e indisciplinata riesce a connettere un critico letterario e politico, un musicista direttore d'orchestra, un antropologo vagante. Il potere della musica non è ristretto alla sua arte specifica, la include ovviamente, ma la trascende attraversando problemi sociali e umorali specifici non solo dei suoi tempi, ma anche anticipando qualche possibile futuro. Barenboim cita l'esempio del *late style* in Beethoven che è anche il titolo di un libro di Said (2006), in cui questi afferma possibili esperienze estetiche non ancora state scritte, viste o udite. L'ispirazione del titolo e della relativa filosofia compositiva è ripreso da un frammento di Adorno (*Spätstil Beethovens*, 1937). Said segue tale visione quando afferma che "esplorare l'esperienza del *late style* implica una tensione non armoniosa e non serena e, soprattutto, una sorta di deliberata produttività improduttiva che va contro" (2006:7). Tale *unproductive productiveness* può favorire la crisi relativa alla reificazione dell'ascolto e alla ragione strumentale.

Un compositore "esiliato" come Beethoven e un filosofo "negativo" come Adorno continuano a esplorare figure musicali dissonanti, immagini di narrazioni ignote attraverso Barenboim e Said. Tra suoni inauditi e concetti ubiqui, questi quattro autori hanno vissuto l'esilio ciascuno in modi differenti. Lo stile ultimo si realizza quando l'autore si sente libero da ogni legame istituzionale o normativo: in questa condizione immateriale, la creatività non ha limiti storici, armonici o estetici. Il *late style* si illumina e l'autore è condotto lungo sentieri sconosciuti dove ogni sintesi conciliatoria è rigettata. In questo senso, Said scrive:

Per Adorno, molto più di chiunque abbia parlato delle ultime opere di Beethoven, quelle composizioni che appartengono al terzo periodo del compositore (...) costituiscono un evento nella storia della cultura moderna: un momento in cui l'artista che è completamente padrone del suo medium, tuttavia abbandona la comunicazione con l'ordine sociale stabilito di cui fa parte e raggiunge una relazione contraddittoria e alienata con esso. Le sue ultime opere costituiscono una forma di esilio (Said, 2006: 7-8).

In *Parallels and Paradoxes* (2004), il dialogo tra Said e Barenboim è esemplare nel metodo, nella prospettiva politico-culturale, nelle connessioni tra differenze identitarie. Già il titolo contiene la sfida di percorrere tratti paralleli tra identità, musiche, letterature, società; e di accettare quei paradossi da essere vissuti piuttosto che risolti. La convergenza tra paralleli e paradossi è un paradigma esemplare per la costruzione di un umanesimo ubiquo, sincretico e polifonico. Questi autori rifiutano confini politici e barriere culturali: entrambi sono l'esempio di una filosofia dialogica applicata al loro contesto geopolitico. Said è nato a Gerusalemme da una famiglia palestinese, cresciuto al Cairo come arabo-cristiano, seguito scuole negli Stati Uniti, divenuto professore alla Columbia University. Barenboim è nato a Buenos Aires da una famiglia russo-ebrea, ha vissuto nello Stato di Israele, è divenuto direttore delle più importanti orchestre di Berlino, Milano, Chicago. Insieme hanno immaginato e performato "the Palestinian West Bank" di musica, celebrando il 250 anniversario di Goethe a Weimar, mettendo insieme musicisti arabi ed ebrei.

Nell'introduzione, Barenboim scrive sull'amico Said da poco deceduto: "Era una di quelle rare persone che vedevano le connessioni e i parallelismi tra le diverse discipline" (2004: 136). E lo stesso Said sottolinea nel dialogo con Barenboim: "Nel tuo lavoro come performer, Daniel, e nel mio lavoro di interprete di letteratura e critica letteraria, bisogna accettare l'idea di mettere da parte la propria identità per esplorare l'"altro" (ivi, 234). Questo soggetto posizionato rappresenta il metodo antropologico e le pratiche etnografiche che transitano verso gli studi culturali: non è possibile capire l'altro, mantenendo fissa la propria identità, stabili i comportamenti, ripetitivi i concetti.

Il dialogo tra Daniel e Edward mette insieme le possibili convergenze parallele tra filosofia ed etnografia, musica e letteratura, Oriente e Occidente. Da questo punto di vista, l'università e l'orchestra sono spazi dove arti e scienze esplorano piuttosto che si conformano; e quindi, seguendo ancora Said: "Il paradosso è che mentre la musica è accessibile, non può essere capita" (2004:510). Segue questa riflessione di Barenboim che non ha solo un interesse biografico, quanto è filosofia vagante: "mi sento tedesco quando dirigo Beethoven e italiano quando dirigo Verdi (2004:2432). Musica e scrittura sono in un profondo dialogo con i "miei" autori, la cui finalità è condensata in questa frase di Said: "la missione umanistica deve essere capace di mantenere le differenze ma senza quel dominio bellicoso che normalmente accompagna le affermazioni di identità" (ivi, 2223). Tale distinzione è importante perché spesso affermare le differenze può significare legittimare la subalternità degli "altri", in relazione all'identità dominante.

In un altro testo, *Out of Places*, Said costruisce i suoi spazi di memoria e temporalità: "insieme al linguaggio, è la geografia – specialmente nei dislocamenti tra partenze, arrivi, addii, esili, nostalgie – che è il centro delle mie memorie: Gerusalemme, Cairo, Libano, Stati Uniti" (Said, 1999:120). Questi movimenti creano un tipo di identità più fluida, multipla, frammentata, che l'autore cerca di trasformare o rovesciare da potenziale debolezza dell'ego in arricchimento cosmologico del soggetto. Nel dialogo tra Said e Barenboim vi è l'incontro del politico che estrae il poetico e viceversa grazie agli incroci delle loro identità. E Said scrive: "Secondo me, è impossibile nel XXI secolo reclamare credibilmente una singola identità". Egli stesso mette in risalto il problema dell'identità nel suo nome: Edward - "a foolish English name" – e Said "the unmistakably Arabic Family name" (2004:143) (*).

Per lui, l'identità fluida è una riflessione storica determinata biograficamente:

Penso che l'identità sia un insieme di correnti, fluenti, piuttosto che un luogo fisso o un insieme stabile di oggetti. Sicuramente lo sento per me stesso ... Non è solo possibile avere identità multiple, ma anche, direi, qualcosa a cui aspirare. Il senso di appartenenza a culture diverse può solo arricchirsi (Said, 2004: 262-7).

- Polifonie

La prima volta che arrivai a São Paulo – nel 1984 – era appena iniziato il carnevale. Non conoscevo nessuno e sapevo che le uniche due persone di cui avevo i riferimenti telefonici erano fuori città. Tutte le banche erano chiuse e (era un giovedì) e avrebbero riaperto solo la settimana successiva. All'Istituto Italiano di Cultura in rua Frei Caneca mi consegnarono la chiave di un piccolo appartamento privato nella medesima strada. Ignoravo la possibilità di fare il «cambio parallelo» coi dollari (un cambio paralegale quotato anche nei giornali) e quindi mi ritrovai in difficoltà economiche, non potendo avere *cruzzeiros*. Fui aiutato dalla stessa impiegata dell'Istituto Italiano, dove tornai poco dopo a chiedere in prestito dei soldi e

che mi scambiò per il solito turista con problemi di denaro – come mi confessò più tardi, dopo aver visto con suo grande stupore la mia foto sulla Folha de São Paulo. Con quei pochi *cruzeiros*, che mi salvarono da una situazione per me nuova, potei solo «sopravvivere» e con non poche difficoltà.



foto di Bruno Giovannetti a Sao Paulo, 2016.

Una donna senza casa dorme nel suo lettuccio di cartone sotto il graffito di una bambola assassina con in mano un coltello sanguinante. La donna è morta? Tale montaggio ingombrante si è realizzato grazie all'istantanea, l'arte della fotografia che sa cogliere in quell momento e in quell posto un evento perturbatore e unico. Arte spontanea di strada. Montaggio esistenziale.

La solitudine in una grande metropoli può essere vissuta in modo più o meno sopportabile, a seconda della sensibilità di ciascheduno; ma quando tutta questa metropoli è attraversata da quella corrente di eccitazione carnevalesca caratterizzante il Brasile, subirne l'esclusione è solamente doloroso. La prima cosa che mi comprai – e che conservo ancora – fu la mappa della città. Ma questa, anziché aiutarmi, inizialmente mi procurò una confusione ancora maggiore: mai avrei immaginato una tale enormità di São Paulo e, insieme, una tale vischiosità. Ogni mappa caratterizza la «sua» metropoli, ma quella era ed è una così grande metropoli, che sovrappone e mescola stili e punti di riferimento in un modo parossistico, per cui l'unica cosa da fare per uno «straniero» come me, con all'epoca scarsissime conoscenze di portoghese, non poteva che essere (oltre all'immobilità) lo smarrimento. Infatti, la stessa mappa della città era così enorme che aprirla tutta per strada era impossibile oltre che inutile. Era come se la mappa coincidesse col medesimo territorio, anziché esserne una ristretta ricostruzione simbolica: il che poteva gettarmi nella disperazione o, appunto, nello smarrimento. E proprio lo smarrirmi fu, più che una mia decisione, un mio abbandono quasi adesivo al fluire delle emozioni.

Ed è certo che, se perdersi in una città qualunque è facile, perdersi a São Paulo è solo vertiginoso. Abituato alla mia città – Roma – dove l'unico modo possibile per conoscerla è percorrerla a piedi, decisi di usare il medesimo «linguaggio» e cominciai a camminare: fu così che, sbagliando, tentai di avere ragione del territorio paulistano. Sbagliando, perché São Paulo – come capii dopo – non solo è troppo vasta, ma è comprensibile lungo il suo territorio pubblico almeno tanto quanto dentro il suo spazio privato; e nelle scorrerie, specie notturne, con l'automobile lungo le «autostrade interne». Pubblico, private, movimento

sono altrettante fonti di percezioni cognitive. Ben presto imparai che questa «Grande Città» è conoscibile alternando tre ritmi del comportamento e del controllo spazio-temporale: l'immobilità domestica, l'iper-velocità notturna, la lentezza del cammino solitario. Tutte e tre queste dimensioni sviluppano altrettante modalità dell'osservazione, il cui intrigo finale costituisce la rete attraverso cui rappresentare il flusso metropolitano.

Eppure, in prospettiva, camminare con la mappa in mano fu uno sbaglio utile, perché, a differenza di Rio, la vita sociale di strada è poco significativa – in quanto si svolge di preferenza nel chiuso delle case private, negli shopping center, nei locali che fanno tendenza o nelle istituzioni culturali; così iniziai ad osservare come la città comunica coi suoi edifici, le strade, le insegne, i negozi, il caos di un traffico insaziabile. Già da queste note, si delinea una città che comunica con voci diverse e tutte co-presenti: una città che intona un coro polifonico, in cui diversi itinerari musicali, materiali sonori o rumori inquinanti si incrociano, si scontrano e si fondono, conseguendo linee di fuga armoniche o più spesso dissonanti.

La città si presenta polifonica fin dalla sua prima esperienza.

L'impossibilità di percorrere a piedi enormi parti del territorio metropolitano mi spinse a selezionare alcune aree secondo un'ottica qualitative basata sullo stupore. Su questi luoghi elettivi concentravi sguardi e passeggiate fino ad elaborare le prime ipotesi di lavoro, la selezione degli indicatori e persino un metodo specifico attraverso cui rappresentare la città, a mano a mano che si chiarivano ai miei occhi i codici caratteristici di una strada, di alcuni edifici o di interi quartieri. Rimango convinto che è possibile elaborare una più o meno precisa metodologia di ricerca sulla comunicazione urbana solo ad un patto: quello di volersi perdere, di godere nello smarrirsi, di accettare l'essere diventato straniero, sradicato e isolato prima di potersi ri-costituire una nuova identità metropolitana. Sradicamento ed estraneazione sono momenti fondamentali che – più subiti che predeterminati – permettono l'ascolto di miscelezioni imprevedibili e casuali tra livelli razionali, percettivi ed emotivi come solo la forma-città sa coniugare.

Spesso lo sguardo sradicato dello straniero ha la possibilità di cogliere quelle differenze che lo sguardo addomesticato non vede perché troppo interno, troppo abituato da un eccesso di familiarità. E proprio le differenze costituiscono uno straordinario strumento di informazione che, selezionate, articolate e percepite secondo un determinato criterio, possono contribuire a disegnare un diverso tipo di mappa, attraverso cui descrivere i comportamenti della metropoli. La città in generale e la comunicazione urbana in particolare sono paragonabili a un coro che canta con una molteplicità di voci autonome che si incrociano, si relazionano, si sovrappongono, si isolano o si contrastano; di conseguenza la scelta metodologica è di «dar voce a molte voci», sperimentando un approccio polifonico con cui rappresentare il medesimo oggetto: la comunicazione urbana, appunto. La polifonia è nell'oggetto e nel metodo. Ed è così che il presunto oggetto si rivela composto da tanti soggetti urbani con cui si deve apprendere a dialogare.

Ciascun frammento sviluppa un proprio tema, come un solista che segue una spartito musicale; esso si articola secondo regole sue proprie e, insieme, è condizionato dagli sviluppi melodici di tutti gli altri. Dall'insieme di voci soliste selezionate – saggistiche, letterarie, visuali, musicali, artistiche – dovrebbe risultare l'«estro armonico» della città, la sua capacità di cantare con diverse voci da cui è possibile elaborare – *polifonicamente* - la sua rappresentabilità. È caratteristica della città la sovrapposizione di melodie e di armonie, di rumori e di suoni, di regole e di improvvisazioni, il cui spartito - simultaneo o

frammentario - comunica il flusso temporaneo dell'opera. Attraverso la moltiplicazione degli approcci – «sguardi», «timbri», «voci» – si potrà pervenire vicino all'oggetto/soggetto della ricerca. Questa è la polifonia: una narrazione composta da strumenti interpretativi ciascuno diverso dagli altri ma convergenti verso un paradigma inquieto. Una narrazione che oscilla tra astrazioni urbane ed emozioni smarrite; tra selezione fotografica e linguaggi della loro rappresentazione attraverso edifici parlanti, strade enigmatiche, pubblicità bizzarre, alberi smarriti, allegorie mute.

La parola “polifonica” è stata il risultato più importante di questa mia prima ricerca empirica: una antropologia urbana basata sul metodo etnografico a São Paulo. Qui ho appreso a stare sul campo, vivere un mix di straniero e familiare; osservare ogni dettaglio con sensibilità micrologica; rifiutare generalizzazioni e stereotipi; percepire le mie reazioni emotive come parte della ricerca; vivere la solitudine nel perdersi tra i flussi della metropoli. Lo stare soli nella folla è un'arte che ti fa soffrire, ti esalta, ti annoia. La riflessività impone dolcemente il suo metodo: il ricercatore dialoga e riflette sui diversi e spesso contrastanti sé interni, sulle proprie identità che emergono incontrollate sul campo.

L'uso della macchina fotografica divenne un essenziale moltiplicatore di linguaggi: ho dovuto apprendere a usarla secondo criteri che le pratiche insegnavano, piuttosto che i manuali. Scegliere le inquadrature; affinare lo sguardo, diventare sguardo, occhio che vede e si vede, cogliere ogni minima differenza; non prendere mai appunti sul campo; memorizzare sempre le riflessioni per poi scriverle a casa. Per evitare *assaltos* (ladri), mettevo la camera in una banale busta di plastica, sceglievo la scena da inquadrare, la tiravo fuori rapido, fotografavo e la rimettevo a posto. Così – guardando, selezionando, fotografando - ho appreso a dialogare con le tante voci che edifici, strade, insegne, alberi, cose mi comunicavano. Recentemente, mi è stata criticata questa scelta di non intervistare persone. Eppure ero e rimango contrario all'intervista sociologica per diversi motivi e quel transitare urbano mi fece sentire che persone erano e sono anche edifici, strade, alberi: per cui la mia dialogica etnografica è basata sull'inventare dialoghi tra due soggettività attraverso l'interpretazione di codici visuali. Fu esperienza estraniante ed esaltante discutere con la *Piramide del Potere* sull'Avenida Paulista, dove FIESP gestisce la politica finanziaria (ma anche politica: ha diretto l'impeachment contro la Presidenta Dilma Rousseff) dell'intero Brasile attraverso un modello architettonico autoritario e una fitta griglia metallica sulle pareti che rende invisibile lo sguardo interno; meravigliarmi di un Mac Donald a forma di chiesa medioevale, con l'ingresso circolare a forma di hamburger e di lato un vero campanile con la classica “M” al posto delle campane; interrogare una maestosa quanto solitaria *seringueira* sul perchè del risentimento diffuso contro gli alberi dai cittadini. E posso dire che i miei amici paulistani mi hanno confessato di non aver riflettuto sui dettagli per loro troppo familiari espressi dalla città.

Il mio sguardo straniero si raffinava con lo stupore: altra reazione che divenne metodo: lo *stupore metodologico*. Apprendere a stupirsi significa che l'intero mio corpo poteva collocarsi in una dimensione porosa, aperta all'ignoto, farsi attraversare da codici sorprendenti, mai immaginati, del tutto estranei alle mie esperienze e proprio per questo da me desiderati. Senza che lo abbia definito durante o dopo questa prima ricerca, lo stupore metodologico inizia a far parte delle mie “tecniche” di auto-osservazione. Confesso che già ritenevo una mia caratteristica abile e puntigliosa la capacità di saper osservare. Eppure il contesto differente sfidava questa mia, almeno immaginata, capacità. Quindi, *osservarmi-mentre-osservo* divenne un altro gioco di specchi dentro il quale dovevo fluttuare senza poter assumere la prospettiva classica, oggettiva e monologica della disciplina. Un'ansia indisciplinata mi spingeva a mescolare punti di

vista, arti visuali e scienze urbanistiche, letterature e cinema, pubblicità e design. Fu durante questo processo empirico che emersero i due concetti decisivi e impreveduti della ricerca: polifonia e sincretismo; il terzo – ubiquità – è emerso negli ultimi anni.

Credo sia impossibile vivere al di fuori dei flussi urbani caratterizzati dall'espansione della comunicazione digitale e dalla ubiquità soggettiva. Polifonica è stato l'aggettivo determinante che qualificava la ricerca da narrare non più con una singola voce, un unico stile, un monologismo linguistico. Affermare la simmetria (non l'identità) tra la molteplicità di codici che la comunicazione mette in scena, le voci tra loro differenti, spesso oppostive e ancor più caotiche: questa è la composizione narrativa cui tengo di più. Se il contesto empirico della ricerca esprime dissonanze polifoniche, si deve elaborare una costellazione che sia altrettanto polifonica e anche dissonante. La dissonanza, infatti, favorisce creatività non solo culturali, artistiche quanto anche cognitive: oltre le presunte armonie musicali e sociologiche troppo spesso indicatori di tendenze autoritarie.

Michail Bachtin - saggista sovietico lui malgrado – scrisse un saggio che influenzò una parte degli antropologi a partire dagli anni '80 del secolo passato. Secondo lui, la narrativa polifonica si afferma con Dostoevskij in quanto i suoi romanzi sviluppano un diverso modello compositivo: l'eroe non è più proiezione dell'autore, né i personaggi secondari sono un ulteriore sviluppo dello stesso modello di linguaggio; ciascun personaggio ha il suo preciso linguaggio dialogico, una diversificata psicologia "orizzontale", una decentrata soggettività stilistica. In tal modo, la polifonia sviluppa una composizione di voci diversificate (come nelle sinfonie) in cui ognuno ha la sua radicale soggettività strumentale. Il successo della polifonia in una parte (minoritaria) degli antropologi è chiara: anche i testi classici della disciplina hanno un'unica voce solista (l'antropologo che scrive), mentre sono assenti le voci degli altri: informatori o nativi. I testi accademici sono pieni di pagine bianche dove sono sparite le voci, le emozioni, le intonazioni, i dialetti o le lingue, persino la presenza dell'altro. L'autore e l'eroe si sono unificati nella figura dell'antropologo. Lui è il narratore di se stesso e l'eroe della sua storia. Tale struttura gerarchica della scrittura in relazione alla ricerca deve svaporare. E Bachtin ha favorito tutto questo affrontando le voci del romanzo ottocentesco.

Nel corpo stesso dell'antropologia e del suo metodo – l'etnografia – si deve compiere una simmetrica rivoluzione per affermare la presenza testuale di parole, discorsi, individualità altre, in quanto vi sono strette correlazioni retoriche tra il romanzo e il saggio. La composizione delle scritture può sperimentare forme alterate incrociando paradigmi concettuali, metodi empirici e stili narrativi. La polifonia consiste nella moltiplicazione delle voci soliste presenti sul campo e sul testo; prefigura simmetrie tra vocalismi dei panorami metropolitani, eccessi visuali analogico/digitali, composizioni narrative. Il metodo è il montaggio: la metropoli manifesta frammentazioni estreme e parziali giustapposizioni che le avanguardie del novecento hanno compreso per prime e che i *social network* hanno dilatato. La polifonia, quindi, si deve ascoltare, leggere e vedere dentro il testo.

Lo scambio tra scienze umane, cinema e arte presenta uno dei terreni decisivi per la ricerca sincretica. Se il presunto "oggetto" della rappresentazione etnografica è multivocale - una grande metropoli, un villaggio nativo, un social network - il metodo della sua composizione non può che essere altrettanto multivocale. Da ciò discende la necessità di moltiplicare i punti di vista che osservano e trascrivono un determinato fenomeno: moltiplicare i metodi di ricerca e gli stili di rappresentazione. L'oggetto acquisisce una configurazione adeguata alla sua verità nella misura in cui si moltiplicano i punti di osservazione e di

spiegazione. Il metodo della ricerca antropologica dovrebbe essere polifonico perché moltiplica i sensi e i soggetti delle osservazioni, oltre che nelle narrazioni. Uno stesso fenomeno può essere colto - “compreso” - con uno stile saggistico “classico” e/o sperimentale, con i codici della fotografia e sensibilità poetico-letterarie, persino vivendo performance di strada.

Ciascuna prospettiva obbedisce alle sue proprie regole, attraverso cui, nella rigorosa coerenza con i propri criteri e incoerenza con tutti gli altri, costruisce una mappa adeguata al territorio da capire. L'insieme delle voci che si arricchiscono a configurare la “cosa” possono e, a volte, devono essere anche tra loro dissonanti e non solo armoniche, come il termine polifonia potrebbe far intendere. Anzi. Il contrasto armonico, la dissonanza, l'atonalità, il rumore fanno parte della sensibilità estetica contemporanea. Moltiplicare le soggettività del ricercatore significa che emozione e ragione, poeticità e scientificità, genere e numero, non si confondono, ma si lacerano, si accrescono, si differenziano. Contaminare i generi non deve significare la loro omogeneizzazione, bensì accrescere le variazioni cromatiche, sonore, estetiche.

- Tram n.5



E così, dopo essere rimasto bloccato di fronte all'autobus **66** un tempo indeterminato, il mio vagare finisce sullo spazio del **Tram n. 5**. Tornato a Roma dopo averla lasciata nel 2008 per São Paulo, ora vivo in un primo piano di una casetta popolare, in una zona delimitata dalle due vie consolari (Preneestina e Casilina) e attraversata dal treno. Sono senza macchina e i miei movimenti sono basati su lente camminate dagli incontri spesso sorprendenti. Il Pigneto è una sorta di *paese metropolitano*: è *paese* per gli incontri tra persone che ricordano luoghi dove ci si conosce un po' tutti per nome, come la sora Concetta che sta nella casa di fronte e il centro di *Capoeira* di lato, nemesi di un Brasile lontano e sempre vicino; le macchine si fermano alle strisce o ci parcheggiano sopra; le tante carrozzine con bimbi portati da giovani coppie dalle diverse parti del mondo. È *metropoli* in quanto cosmopolita, qui si produce innovazione negli stili di vita, nei locali trendy, nei vestiti adeguati ai contesti, nei negozi piano terra di design, nel bar *Zazie al Metro* che di giorno è pieno di mamme coi figli che fanno didattica dal vivo, gli stili musicali alternativi al *Fanfolla da Lodi*, la libreria femminista aperta a seminari di strada, nell'altra libreria *Yeti* che ha vinto il comune per il libero transito di persone con handicap. Quando sono andato in questura per il passaporto, avevo davanti una coppia cinese e dietro una bangla: i poliziotti gentilissimi in pochi minuti hanno riempito la pratica e dopo una settimana era tutto pronto.

Un *paese metropolitano*, questo è il Pigneto.

Per uscire da questa isola prendo il tram, in genere il **n. 5**, ma anche il 14 o il 19. Sono particolarmente affezionato al **n.5** per un motivo personale. Da adolescente abitavo vicino a viale XXI Aprile, nel mitico palazzo Federici, quello di *Una giornata Particolare*, che era attraversato appunto dal tram numero **5**. Era un tram avventuroso, sempre stracarico di gente anche aggrappata fuori le porte lasciate aperte dall'autista, dove si poteva fumare sul vagone posteriore. Questo 5 arrivava fino alla Garbatella, quartiere malfamato secondo le leggende dell'epoca, dove mai sarei andato, mentre l'altro capolinea finiva a piazza Istria, dove c'era il mio liceo Giulio Cesare. Da ragazzini, prendevamo le lattine tipo Birra Peroni o Chinotto Neri, guardavamo con attenzione che non passasse il **5**, mettevamo sulle rotaie a una certa distanza le varie lattine e aspettavamo un po' nascosti dietro un orribile monumento alla guerra 15-18. Quando il tram passava, le lattine erano schiacciate con un rumore sordo, le prendevamo rapidi e ci giocavamo lanciandole con delle schicchere tra il pollice e l'indice per chi faceva le rotazioni più virtuose o le mandava più lontano.

E ora il tram **n. 5** mi è riapparso come in un film neo-realista che congiunge la stazione Termini con piazza dei Gerani, cioè Centocelle. Devo dire che la prima volta che ho ripreso questo (per me) mitico tram è stata un'emozione e le emozioni sono presto cresciute in tutt'altra direzione. In primo luogo, è ovvio che qualsiasi mezzo pubblico ha tipologie di passeggeri differenti a seconda gli orari, le zone e persino per lo stile. Così ho cominciato tra spontaneità umana e coercizione professionale a svolgere le mie pratiche di osservazione etnografica quotidiana, i cui risultati furono sorprendenti. Cioè per uno come me *romano de Roma*, nato a palazzo Federici, scuole Fratelli Bandiera, Tito Livio e Giulio Cesare dopo aver vissuto dieci anni in Brasile, paese per eccellenza dal grande caleidoscopio etnico-culturale, con ricerche passionante in Mato Grosso con i miei amici Bororo, dove usavo i mezzi pubblici di un multiverso colorato: all'improvviso mi sono sentito *straniero nella mia città e nel mio tram*.

Confesso che questa percezione mi ha turbato profondamente, quasi mettesse in discussione non solo i miei valori multi-culturali, ma persino la mia identità che ho sempre affermato essere fluttuante e molteplice. Ricordo perfettamente quella notte in cui tutto mi è sembrato mettersi in discussione: verso mezzanotte da Termini prendo da solo l'ultimo tram. Salgo con difficoltà e mi sento accerchiato da una moltitudine di persone in gran parte di origine centro-africana o maghrebina, ma anche qualche cinese o bangla, come al Pigneto vengono definiti. Probabilmente tornano a casa dopo aver venduto cianfrusaglie ai turisti, aver lavorato in nero nelle pizzerie o altri scambi che si possono immaginare. Ma questa analisi, posteriore all'evento, non mi avrebbe potuto rasserenare. Infatti, ero agitato. Mi sono sorpreso a tastare le tasche con cellulare o portafogli. Stavo all'erta, insomma. Vedo una donna sola che fissa il cellulare quasi a proteggersi e già mi sento un eroe pronto a difenderla da tentativi di stupro o furti. Sento che un pericolo improvviso può risucchiarmi in un vortice di violenze difficile da controllare. E a ogni fermata le persone crescevano di numero, specie a piazza Vittorio, spesso portandosi dietro enormi sacchi di plastica con dentro i resti delle mercanzie. Lo spazio interstiziale è ormai finito. Vedo che sale un'altra ragazza, anche lei con lo sguardo fisso sul cellulare quasi a difendersi dalla massa. Mi vedo nervoso. Insomma la mia immaginazione è trascinata avanti dalle rotaie stridenti del tram **n. 5**. Quando riesco scendere, con non poche difficoltà, sento un sollievo, una sorta di liberazione dall'aver scampato un grave rischio. Fermo al semaforo in attesa del verde cerco di capirmi e mi trovo straniero a Roma.

Un antropologo che scopre un disagio che sconfinava con la preoccupazione e anche l'ansia di un pericolo imminente quanto immaginario solo perché ha preso il tram n. 5 di notte. E posso dire che sono stato in

posti veramente difficili viaggiando nell'intero Brasile o camminando in strade pericolose da solo, ma mai ho avuto una sensazione così. Mi sono allora domandato cosa stesse succedendo nella mia città. Dopo quella prima occasione, ho iniziato a prendere regolarmente il tram, con maggiore freddezza e distacco, così percepivo le differenze di "rango" dei passeggeri ma anche le reazioni di quelli che dovevano essere miei concittadini. Viaggiando nelle ore con meno traffico, tra le 10 e le 12 o tra le 14 e le 16, osservo dei probabili pensionati che, seduti, fissavano con una visibile rabbia repressa il comportamento di un gruppo di 3-4 magrebini, dalle canotte corte che mostrano tatuaggi estremi; scherzano tra loro alquanto violentemente senza curarsi degli altri, ridono e lottano, si colpiscono, per un gruppo autoreferenziale, gli altri non esistono. Cambio inquadratura: i "romani" - seduti e pensionati - sembrano schifati ... si guardano tra loro in un silenzio iper-loquente. Sento il risentimento diffuso e normalizzato, forse anche rabbia. È il panorama umano che è cambiato per loro quasi all'improvviso e qualcosa di irreparabile si è rotto negli sguardi dei "miei" romani. Un altro giorno è destinato all'etnografia felice: vedo una donna sui 60 anni seduta di sera verso le 20. Ha una minigonna aderente ma mi attirano le sue scarpette a stivaletto con tante perline. Mi do coraggio e le faccio i complimenti stando in piedi. Lei mi sorride quasi radiosa e mi mostra una borsa con delle creme e dice che è appena tornata dal comprare in un certo negozio diverse creme per la pelle e in particolare per il viso: «guardi che guance, tocchi pure la prego - mi fa - sono lisce!». Imbarazzato, mi viene in aiuto mia moglie Sheila, che ha seguito la scena: la donna le consiglia il negozio con le creme, poi comincia a raccontare la sua vita, un padre geloso che non le permetteva di uscire né di truccarsi, rimasta illibata a lungo e poi...La storia finisce bruscamente perché purtroppo lei deve scendere. Ci salutiamo con affetto e curiosità sperando di rivederla, con quelle scarpette sexy.

Certo, in questi dieci anni Roma è cambiata con tempi accelerati e spazi ingolfati che i miei saltuari ritorni non mi avevano chiarito. Come la rana messa a bollire lentamente, Roma a un certo momento critico è bollita ed è saltata giù dalla pentola schizzando tutta la sua rabbia per la perdita della propria gioventù e per avvertire un improvviso **estraniamento domestico**. All'improvviso deve essere esploso un disagio che si è trasformato in odio represso, quella rabbia che non può manifestarsi per strada, forse in qualche bar, non saprei, forse tra gli anziani seduti nei giardinetti: ma ho sentito il perché di un risentimento sordo che infine ha preso la parola e che si è rovesciato come un fiume in piena dovunque e specialmente nei *social network*. E io che avevo di nuovo immaginato che la comunicazione digitale avrebbe favorito la partecipazione orizzontale dei soggetti interculturali: e invece si assisteva a valanghe oscure di un risentimento finalmente "liberato" contro tutto e tutti. O quasi.

Eppure lo stridore dell'arrivo su questi binari sconquassati del mio tram, il **tram n. 5** che mi accompagna fin dal liceo, magari dopo averlo aspettato una ventina di minuti, continua a farmi sentire vivo come un *flaneur* che, invece di camminare senza una meta precisa tra i flussi della città, si muove stando fermo su binari rigidi, guardando non solo le performance all'interno ma anche i codici all'esterno. I bei graffiti dell'*ex-Smia Viscosa* si uniscono alle luci rosse al neon di *Las Vegas*, un locale che richiama giocatori d'azzardo. E poi arrivo al Pigneto, al mio paese metropolitano, cammino lungo le mie strade dai nomi di condottieri invincibili e di fronte a casa mia c'è affacciata alla finestra la sora Concettina che mi guarda e sorride: "Ma come sta Marcellino? Non lo vedo da una settimana!"



opera d'arte di autore (a me) ignoto su muro scrostato e piante selvatiche (foto MC)

Nel mio girovagare, ho fotografato tante scenografie all'aperto del Pigneto. Ne possiedo una collezione e qui ne mostro solo alcune. Lo stupore come metodo è una caratteristica della ricerca qui più che giustificata: a pochi metri dal mio appartamento, in un vicolo escluso per auto o moto si apre uno spazio stupefacente: da una casa semi-diroccata emergono classici mattoni scrostati e slabbrati. Sul lato frontale, è circondata da un recinto di metallo a rete a protezione della proprietà; invece lateralmente le mura sono libere e così mostrano opere d'arte degne per un'esposizione di arte metropolitana al *Macro*.

Ogni volta che ci passo, e avviene spesso, mi domando perché non venga visitata da frotte di turisti o amanti d'arte. Ai miei occhi è un suprematismo multi-prospettico che crea linee di fuga in profondità, laterali, fuoriuscenti... Tutto da visitare e ammirare gratis, all'aperto, passeggiando con calma, ascoltando con gli occhi le polifonie che creano tensioni dissonanti e visioni metropolitane. Questo ciclo di opere è concepibile solo in quanto produce metropoli. È una bellezza spontanea creata da soggetti che respirano metropoli. Quando l'ammiro, mi domando come sia possibile che questa opera rimanga intatta per visioni-in-cammino lungo un contesto diroccato. Nelle mie fantasie, gli eredi dell'edificio una volta abitabile litigano tra loro da alcune generazioni, senza che il comune possa o voglia intervenire. Non conosco l'autore di tale bellezza e ogni volta ho il timore che le ruspe la buttino giù per costruirci chi sa quale palazzaccio.

Il grigio biancore delle prospettive diagonali sembra infilarsi nel corpo dell'edificio diroccato, sembrano linee di fuga che penetrano lo sguardo oltre che il muro. Esse disegnano la bellezza enigmatica dell'astratto, un astratto così concreto dove questi filoni grigio-biancastri liberano la visione del viandante che si domanda fin dove essi potranno arrivare all'interno di una casa che, da diroccata, diventa viva come solo l'arte sa vivere lo spazio. *Metropoliz*.

L'altra immagine per me potrebbe essere il simbolo del quartiere: un fantasma azzurro con la bocca a "v" tinta di rosso, occhi-finestra, capelli-corna curvati dal vento o perché spaventati dal traffico. Questo fantasma timido osserva i clienti di *Necci* mentre entrano o escono dal locale indifferenti delle sue occhiate timorose. Le sue mani aperte mostrano dita raggrumate in atteggiamento di difesa o paura. Altro segno impressionante è il suo emergere dal terriccio stradale, forse è uscito dal buco visibile in basso dentro cui si era rinchiuso. È un fantasma che suscita tenerezza e il desiderio segreto di entrare dentro i suoi "panni" per rivivere con lui lo stupore che gli arrossa le parole non dette.

Fantasma Azzurro, autore (a me) ignoto, via Braccio di Montone (foto MC)

Infine, una piccola selezione di storie trascritte sui muri dal significato filosofico enigmatico su amore, esistenza e sesso che si incontrano camminando per le strade del Pigneto e che invitano a un dialogo costante dalle impossibili conclusioni.



(foto MC)

Aver perso l'amore non della *mia* vita, ma della *tua*, di quella che potrebbe essere la donna amata, rimane un enigma per me irrisolvibile: certo, la vita della donna amata è piena di un amore che non potrà più essere suo per motivi che ignoriamo. Ma il perché, secondo l'anonimo innamorato, lei dovrebbe non aver più amore solo perché lui lo ha perso, questo sembra un eccesso ingiustificabile razionalmente. E che la catastrofe sia immanente all'esistenza è una idea che l'autore evocato qui in basso, per ultimo, Walter, il

grande narratore delle città, la condividerebbe di certo. Eppure grazie a questi incongrui messaggi la metropoli continua a narrarsi in un montaggio che non avrà mai fine e che ognuno potrà assemblare a suo piacimento. La mappa non è il territorio. E in questa fase sia la mappa che il territorio sono determinati dall'ubiquità.



Bibliografia

- Bachtin, M. *L'autore e l'eroe*. Torino: Einaudi, 1988.
- Bateson, G. *Verso un'ecologia della mente*. Milano: Adelphi, 1976.
- Bateson, G. *Naven*. Torino: Einaudi, 1988.
- Barenboim, D. – Said, E. *Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society*. London: Pantheon, 2002.
- Benjamin, W. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1966.
- Benjamin, W. *Parigi capitale del XIX secolo*. Torino: Einaudi, 1986.
- Berners-Lee, T. "I invented the Web", *The Guardian*, 12/03/2017.

Canevacci, M. *La linea di polvere. La cultura Bororo tra tradizione, mutazione e autorappresentazione*. Milano: Meltemi, 2018.

Canevacci, M. *La città polifonica*. Roma: Rogas, 2019.

Canevacci, M. *Antropologia della comunicazione visual*. Milano: Postmedia Books, 2019.

Documenta X, *Politics – Poetics*. (Katalog) 1997.

Marcus, G. “Ethnography in/of the World System: the Emergence of Multi-sited Ethnography”. *Annual Review of Anthropology* (1995) 2: 95-110.

Marx, K. *Il Capitale*. Roma: Editori Riuniti, 1967.

Said, E. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.

Said, E. *Out of Place*. London: Granta Books (Kindle), 1999.

Said, E. *On Late Style*. New York: Pantheon Books, 2006.

Turkle, S. *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*. New York: Simon & Schuster, 1995.

Weiser, M. *Computer Science Challenges for the Next 10 Years*. New Brunawick: Rutgers University Press, 2016.