

Città e romanzo #2

intervista a Alberto Sobrero

a cura della redazione di Tracce Urbane

D: Che rapporto c'è tra città, romanzo e modernità?

R: Forse potremmo cominciare dalla fine, accostando le difficoltà e le trasformazioni del narrare letterario alle difficoltà e trasformazioni del narrare antropologico. Sulle ripetute acrobazie che nel Novecento hanno caratterizzato la fenomenologia del romanzo, e per altro verso sulla sterzata metodologica e sul continuo tentativo di rimessa a punto che l'etnografia ha vissuto negli ultimi decenni, è stato scritto tanto ed è inutile tornarci su, se non per dire che il vero punto in comune all'una e all'altra vicenda è proprio la nozione di *Krisis*. Scriverei *Krisis* con il K proprio per riferirmi al dibattito che il libro di Massimo Cacciari suscitò a metà degli anni Settanta. Con quello, come con altri testi -lo ricorda bene la mia generazione- si chiudeva l'illusione del "superamento", l'idea, per dirla nel modo più semplice, che il futuro contenesse o fosse capace di tradurre al positivo il negativo del presente, o, se volete, l'illusione di quella che alcuni vedevano come la felice forma della contraddizione. Quella storia della dialettica, insomma. Ricordo quel libro perché, rispetto ad altri, Cacciari, intendeva la nozione di Crisi non come carattere di un particolare periodo della modernità, ma come il segno, lo stigma della modernità in quanto tale. Ben inteso, per modernità non intendo qui la storia degli ultimi decenni, o dell'ultimo secolo, ma piuttosto un modo pensare e di abitare il mondo che in Occidente prende forma tra il XVI e XVII secolo, nell'epoca delle grandi scoperte, nei secoli nei quali finisce il tempo della Verità del Libro e torna il tempo della storia. Si moltiplicano i libri, gli autori, i lettori, ognuno con la sua verità. Di questa crisi, o meglio di questo succedersi di crisi, della storia del succedersi di illusioni e di cadute, parla il romanzo e parla la storia della città. Inizia la storia, per molti versi trionfale, dell'uomo comune: tutti possono diventare personaggi di romanzi e tutti hanno il diritto di abitare la città. Ma nel momento in cui rivendica la propria soggettività, e si fa autore e padrone della propria vita, l'*everyman* si scopre personaggio "malinconico" di una commedia più grande, di un canovaccio di cui non controlla né l'inizio, né la fine. Il romanzo comincia con l'irridere l'epica cavalleresca e finirà, sempre più di

frequente, con ridere di se stesso e delle proprie pretese, con il dichiarare la propria impotenza narrandi. Così la città comincerà con l'abbattere le proprie mura, ma presto finirà per perdere qualsiasi ordine spaziale. Nel secolo passato tutto si accelera e il tema della fine attraversa tutta l'urbanistica, dalle riflessioni di Frank Lloyd Wright in *The Disappearing city*, a saggi come quello di Vittorio Gregotti, *Contro la fine dell'architettura*, o di Leonardo Benevolo, *La fine della città*. La storia del romanzo moderno e della città marciano insieme. Ricordo sempre la profezia geniale di Victor Hugo: il libro, la libertà di scrivere e di leggere, segno primo della modernità, distruggerà la città, *Ceci tuera cela!* E oggi potremmo dire anche l'inverso: la città ha distrutto il libro. La città svanisce e al suo posto troviamo una massa infinita di anonimi fabbricati, intervallati dalle opere babeliche degli archistar, e poi, cavi sotterranei, linee cablate, occhi invisibili, presenze che ci osservano, di cui non riconosciamo più il senso e che non sappiamo più raccontare. La città di K. immaginata da Agosta Kristof nella sua trilogia (*Trilogie des jumeau*) è senza nome: solo un K. che rimanda a un altro famoso protagonista senza nome. Il titolo migliore per tutta questa storia mi è sempre sembrato quello dell'opera di Brecht *Ascesa e rovina della città di Mahagonny*.

Quanto più il mondo diventa urbano tanto più il romanzo perde la capacità di narrarlo. È evidente nel romanzo del secolo passato, dai surrealisti in poi, ma il sentiero era già tracciato nei romanzi del Sette-Ottocento. Su tutti penso a Flaubert e a Balzac. A leggerlo bene c'è sempre in Balzac una vena satirica, un guardare le cose dall'esterno, attraverso quel che chiamava «un non so che specchio», la percezione di una crisi prossima ventura. Era un reazionario, ma aveva la visione del sociologo e l'intuito del poeta. Lucien Rubempré ne *Le Illusioni perdute* può ancora, e forse per l'ultima volta, osservare la città dall'esterno. Balzac quasi lo sente gridare: «E vide Parigi».

Il fatto è che la crisi è nella natura stessa del romanzo moderno. In diversi tempi e modi, il romanzo parla della crisi, attraverso la propria possibilità/impossibilità di uscirne. Ma la strada è sempre più stretta, accidentata, imprevedibile. La scrittura si fa sempre più sconnessa. I romanzi di Joyce, di Gadda, di Kafka, di Pasolini, etc., etc., non iniziano e non finiscono, così come non ha un inizio e non ha una fine la città. Le storie non hanno più un ordine, come l'ultimo romanzo di Paul Auster, *4321*,

non ha indici, e i capitoli si succedono come nel *Tractatus* di Wittgenstein: 1.1,1.2,1.3,2.1 etc., etc. Il mondo è una rete di città. Non è un'affermazione di maniera, ma è molto concreta: ovunque siamo, ovunque andiamo, la nostra vita è sempre vita urbana. L'arte, che sia la letteratura o la pittura, ha sognato di porsi al di fuori, di afferrare la città dall'esterno, di poterla raccontare dall'esterno, ma la storia sarà diversa. Alla rappresentazione medievale della città di mura, e poi alle piazze della città ideale nel Rinascimento, fanno seguito le grandi vedute urbane di Van Wittel, i paesaggi di Canaletto: ma è illusione di breve periodo. La città sfugge e a contenerla non ce la faranno né le esperienze pittoriche degli impressionisti e dei futuristi, né la metafisica di De Chirico. Ormai tutto è città e noi ci siamo dentro, o meglio ne siamo parte. La possiamo vivere e osservare dall'esterno dell'interno, chiusi in una macchina, come in *Cosmopolis* di De Lillo. O ne possiamo parlare attraverso i suoi squarci, come nell'anarchitettura di Gordon Matta-Clark, nei lampi onirici di Franz Ackermann, nei ritratti intimi, dal basso, della New York di Bernardo Siciliano. Faccio esempi di una narrativa artistica che alla fine del secolo scorso si è insinuata nel discorso ufficiale, nel "piano", nel "progetto", ne ha reso evidenti i fallimenti, ne ha contestato dall'interno il diritto di raccontare la vita degli altri. Ma, distrutto il codice, anche il messaggio è diventato confuso, frammentario, sconnesso. Paul Auster è un grande autore, come Siciliano un artista riconosciuto, ma vorrei leggerli come ambedue in qualche modo vicini alla *street art*-arte pubblica, *urban art*, o come la si vuole chiamare, intesa come tentativo di superare definitivamente la barriera fra dentro e fuori, fra arte e non arte, fra legale e illegale, fra osservatore e osservato, fra codice e messaggio. In breve diciamola così: non solo la storia della città e del romanzo sembrano marciare per sentieri paralleli, ma è come se la natura di "crisi", segno precipuo della modernità, si diramasse ormai in tutte le forme espressive, violando senza rispetto ogni passato confine, come se l'unica possibilità fosse ormai narrare le cose dall'interno delle cose. È un paradosso, lo so, ma da qui bisogna partire.

D: Quanto e come nei tuoi lavori l'immaginario letterario ha influenzato quello "scientifico", e viceversa?

R: Direi decisamente tanto. In tutti i miei lavori, nel lavoro, sul campo a Capo Verde, come nel lavoro teorico, l'arte e in particolare

la letteratura mi hanno aiutato molto. È però necessario mettere in evidenza un aspetto particolare della vicenda culturale africana, un aspetto che spesso è poco considerato. Purtroppo l'antropologia africana non ha fatto molti passi avanti: con poche eccezioni continua ad essere fatta da Europei, con categorie europee o da allievi di antropologi europei. Certo, qualcosa di simile si potrebbe dire anche per gli scrittori africani: la letteratura africana è scritta nelle lingue della colonizzazione, è pubblicata per lo più da editori europei ed è destinata a lettori europei, o a una élite africana di cultura europea. Di certo, tuttavia, l'Africa è più presente nella sua letteratura che non nella sua antropologia. Il romanzo africano nasce con la fine del colonialismo, e in particolare intorno a due circostanze destinate a cambiare il volto dell'Africa: l'emigrazione verso l'Europa e lo sviluppo dei centri urbani. L'opposizione fra un modo di pensare e di essere africano e un modo di essere europeo, è tema centrale di tutta la letteratura migrante, dei romanzi scritti da africani in Europa, a partire da *L'aventure ambiguë* di Hamidou Kane. Ma il motivo dominante della letteratura africana – diciamo così: della letteratura africana in Africa – è senz'altro quello del passaggio dalla vita di villaggio alla vita urbana. È il tema centrale in *Ormai a disagio* di Chinua Achebe, il tema di *Jagua Nana* di Cyprian Ekwensi, ma principalmente è tema prevalente nell'opera del premio Nobel Wole Soyinka e di un altro scrittore nigeriano, Ben Okri, l'autore, fra l'altro, di *The Famished Road* e di un racconto breve *Astonishing the Gods*, lavori di cui spesso mi servo per far capire agli studenti le radici dell'attuale problema dell'emigrazione dall'Africa.

In Capo Verde, negli anni '80, ho trovato una situazione diversa. Ma Capo Verde è un'Africa molto particolare. Secondo gli insegnamenti dell'antropologia più classica, prima di andare nei villaggi avevo letto i lavori di etnologia sulle isole. Ma erano prodotti del colonialismo portoghese. Passai presto ai romanzi degli stessi Capoverdiani e non mi nascosi che i Capoverdiani avevano già, e da tempo, riflettuto sulla propria cultura e sulla propria storia. Non feci finta di trovare solo l'esotico. Anzi, in quel caso, di esotico ce n'era poco, e mi interessava poco o niente. Capo Verde era il mondo delle case di pietra vulcanica e dei tetti di paglia, ma era anche il mondo in cui, negli anni Trenta e poi negli anni Cinquanta, alcuni ragazzi, di ritorno dagli studi in Portogallo, pubblicavano una rivista semiclandestina,

Claridade, discutendo di Lévi-Strauss, di Gilberto Freyre e della lingua creola. E quello che non potevano dire nei loro saggi, lo dicevano nei loro racconti e romanzi, aggirando la censura e magari vincendo qualche premio letterario in Portogallo. Direi che romanzi come *Chiquinho* di Baltazar Lopes, o *Chuva Braba* di Manuel Lopes, mi hanno aiutato più di tutti (pochi per la verità) testi disciplinari portoghesi e americani sulla cultura delle isole. Ricordo un episodio: quando finii il libro lo portai a Bernardo Bernardi per conoscere il suo giudizio. Dopo averlo seriamente letto, da persona seria qual era, mi chiamò e mi disse che finalmente aveva capito l'anima delle isole, usò proprio il termine "anima", fece i complimenti per come era scritto, ma aggiunse che ora avrei dovuto scrivere un libro di etnologia.

Qualcosa di analogo potrei dire pensando ai miei lavori più teorici. Il libro *Antropologia della città* ricostruisce un pezzo della storia della disciplina, dalla Scuola di Chicago alle teorie degli anni Novanta sulla città-mondo, ma a rileggerlo oggi mi rendo conto come - più di quanto allora avessi pensato e programmato - il filo conduttore sia proprio il romanzo sulla città. Da Balzac e Hugo a Flaubert, e, poi da Hesse a Brecht, a Joseph Roth, tutti detrattori della città europea, della sua perdita di identità, del suo cosmopolitismo. E da lì, passando per il romanzo americano di Stephen Crane, di Sherwood Anderson, dello stesso Scott Fitzgerald, autori che invece amano la città proprio per la velocità delle sue trasformazioni, sono arrivato a lavorare intorno alla scrittura della forma città in Calvino, e al romanzo di fantascienza di Asimov e di Arthur Clarke. Oggi, a riscriverlo, parlerei dei flussi migratori, della rete, della street art, ma mi lascerei condurre da De Lillo, da Auster e dagli altri.

D: Sono d'altronde tanti gli esempi, nella modernità, di studiosi e romanzieri le cui scritture sono sovrapponibili in termini di "contenuto". Come si spiega questo fenomeno?

R: Questo è inevitabilmente l'interrogativo centrale: diciamo il rapporto fra il narrare letterario e il narrare etnografico. Ne approfitto per chiarire nel modo più semplice, ma per l'ennesima volta, come intendo la questione. Sarebbe da scriverlo in grassetto: antropologia e letteratura sono due territori diversi e ben distinti. Lo dico non tanto per gli equivoci prodotti dalla lettura del mio lavoro, a cominciare, appunto, dal lavoro su Capo Verde e da *Antropologia della città*, ma principalmente per la

tendenza a confondere i due territori come spesso capita in tutta quella letteratura statunitense che in qualche modo, più o meno aperto, rimanda al libro di Fernando Poyatos *Literary Anthropology* (fine anni Ottanta). Ci sono libri che dicono e insegnano molto, libri che non dicono niente, e libri che fanno danni e il libro di Poyatos appartiene a questa terza specie. Dico che ha fatto danni perché, l'idea di Poyatos, la teorizzazione che il romanzo possa essere in qualche modo la fonte etnografica della narrazione antropologica, la ritroviamo in autori diversi –prima e dopo Poyatos, per la verità– in tutti quegli autori che leggono, ad esempio, Stevenson, Conrad o Pasolini come libri di antropologia, o, all'inverso, che cercano nella scrittura etnografica di questo o quell'antropologo, di Lévi-Strauss o di Leiris, uno spazio letterario. Cito appositamente autori che ho trattato nel mio lavoro in modo da essere il più chiaro possibile. Diciamola così: la nostra non è certo una scienza, se per scienza si intende una prospettiva capace di descrivere più o meno oggettivamente il mondo, di porsi, più o meno illudendosi, al di fuori dello spazio osservato, di enunciare leggi che non dipendono dalla posizione dell'osservatore. Sperimentalmente lo sappiamo da quasi un secolo; filosoficamente da molto più tempo: le leggi saranno pure immutabili, ma il punto sono le condizioni di possibilità e i limiti del nostro conoscere. Certo, le scienze della natura possono contare su verità più durevoli. Tra l'una e l'altra rivoluzione del paradigma scientifico sono passati secoli, periodi che Thomas Kuhn nel suo testo sulla *Struttura delle rivoluzioni scientifiche*, chiama "normali", periodi ordinati da precise norme di metodo. Per altro verso, bisogna riconoscere che da sempre le leggi della quotidianità, diciamo della fisica del buon senso, funzionano e garantiscono il mondo a nostra misura. Oggi di questo mondo quotidiano, di questo mondo di mezzo, ne sappiamo molto di più, ma è ben noto che più ne sappiamo, più ci affacciamo ai confini, nell'infinitamente grande o nell'infinitamente piccolo, più le certezze cominciano a incrinarsi.

Per le nostre discipline la situazione può essere più o meno tranquillizzante. Dipende dai punti di vista. Meno tranquillizzante perché a volte ci accorgiamo di sapere dell'*altro* anche meno di quanto gli scienziati sanno della materia; più tranquillizzante perché la nostra normalità è assai più internamente differenziata e soggetta a variabili interpretative di quella dei fisici o dei chimici,

e le nostre svolte epistemologiche, anche se più frequenti, sono comunque meno faticose e sconvolgenti. La nostra posizione è sul confine: immediatamente al di fuori dai paradigmi duri che nei periodi normali governano la ricerca scientifica, ma anche ben lontani da quella libertà che comunemente si attribuisce all'arte. Quando a Roma una delle tante riforme ci permise di costituire un nostro corso autonomo di secondo livello, chiesi di chiamarlo, in accordo con Pietro Clemente, *Discipline etnoantropologiche*. Non scienze, ma comunque discipline, esito di un lavoro che richiede un metodo, che deve rispettare i criteri riconosciuti dalla comunità scientifica, che è parte di un lavoro collettivo, di un sistema istituzionale di ricerca. Nei casi migliori esito di un procedere riflessivo, consapevolmente parte (o controparte) di un sistema "politico" più generale.

Dire che stiamo al confine vuol dire, però, poco o niente. È solo un modo ricorrente per cavarsi d'impaccio. Quel mi è sembrato interessante nel mio lavoro è piuttosto capire come si formi quel confine, come si muova, come e perché cambi forma. Come la stessa scienza si faccia a volte letteratura e come l'immaginazione letteraria abbia, in tante occasioni, contribuito alla ricerca scientifica. Come il libro di Kuhn, che tanta importanza ha avuto per la mia generazione, possa essere letto in termini più attuali. Qui, però, sono costretto ad allargare ancora un po' i termini della risposta.

Da tempo si è detto che l'uomo per sua natura, in forme diverse, in modi diversi, è un "narratore di storie": chiamiamoli miti, leggende, memorie, storie più o meno verosimili o più o meno immaginarie. Da tempo sappiamo che raccontare storie è una cosa seria. Gli specialisti dell'evoluzione ci dicono qualcosa di più, ci dicono che la capacità di immaginare storie, la capacità di narrare, nel senso più semplice di dare senso e ordine al mondo, deve aver avuto nell'evoluzione mentale vantaggi rapidamente crescenti, analoghi a quelli avuti dalla posizione eretta nella storia dell'evoluzione fisica. Sono stati gli stessi scienziati della mente a riprendere la categoria filosofica dell'*intenzionalità*, come la disposizione innata nell'uomo a dare un senso a tutti gli stimoli che gli arrivano dal mondo esterno. L'intenzionalità è propria a suo modo di ogni forma di vita. Anzi la capacità di narrare, di dare senso agli stimoli del mondo esterno, è ciò che caratterizza e permette la vita. A suo modo è quello che fa un fiore rispetto alla luce o che fa un animale rispetto al proprio

ambiente. Con una differenza rispetto a noi: o del tutto o in parte, le storie delle piante e degli animali sono già narrate e impresse ben bene nel loro DNA, le nostre lo sono solo in parte, e spesso in una parte profonda e inarrivabile della coscienza. Gregory Bateson, pur nel modo confuso che gli era proprio, pur conoscendo poco di genetica, e, dunque spesso confondendo quel che noi diremmo piuttosto istinto con quel che intendiamo come cultura, ha anticipato di diversi anni con la sua nozione di "mente" quel che oggi ci dicono i cognitivisti. Ciò su cui questi ultimi stanno da tempo lavorando è una teoria generale del narrare e, così impostato, il problema non è più che rapporto ci sia fra letteratura e antropologia, ma come si generi, nei millenni che abbiamo alle spalle l'intenzionalità umana, la nostra "naturale" predisposizione a narrare -metterei "naturale" fra virgolette perché è comunque esito dell'evoluzione e l'evoluzione è sempre un'interazione- e poi, come dalla nostra intenzionalità si origini quel cespuglio di modi del narrare, come i diversi rami si combinino, si distinguano, si sovrappongano: la narrazione religiosa e quella matematica, la narrazione antropologica e quella fisica, la letteraria e la politica, ma anche la narrazione festiva e quella quotidiana, la narrazione degli altri e in primo luogo la narrazione più o meno silenziosa del proprio sé. Ognuna con le sue regole e retoriche. Come una storia si leghi con l'altra, come l'una si generi dall'altra.

Ogni ramo del cespuglio, ogni modo attraverso il quale osserviamo e narriamo il mondo, ha sue specifiche caratteristiche, criteri di possibilità, regole interne, parametri di credibilità e verifica. Narrare il mondo *sub specie religionis* non è evidentemente lo stesso che narrare il mondo *sub specie scientiae*. Il mondo può essere narrato sotto diversi aspetti, e nulla ci obbliga alla coerenza: quando si rispettino le regole interne al codice, narrazioni contraddittorie possono convivere, senza pestarsi troppo i piedi. Ciò non toglie che fra i diversi codici vi siano gerarchie, implicazioni, e relazioni di diverso tipo, e che privilegiare questo o quel modo di narrare il mondo, il mondo esterno o interno che sia, dipenda dalla cultura, dal periodo storico, dalla storia di ognuno. Lo dico molto sommariamente, ma è la nozione di narrazione che ci propongono scienziati evolucionisti come Edelman e Tomasello, ma anche cognitivisti (psicologi e antropologi) come John Tooby e Leda Cosmides, Pascal Boyer, Jerome H. Barkow, Pascal Boyer, etc., etc.

Prendiamo ora in considerazione il narrare di quel modo particolare che di solito chiamiamo letterario, e in particolare consideriamo il genere del romanzo moderno. Le sue regole interne sono molte: l'autore può, ma non deve necessariamente, far riferimento a fatti e personaggi realmente accaduti; è libero di inventare personaggi e situazioni; può, ma non deve necessariamente, affermare principi etici; l'interpretazione dei fatti è a discrezione dell'autore, non c'è bisogno di dimostrazioni, né di qualsivoglia genere di verifiche. Da parte sua il lettore è ultimo e sommo interprete. Di regole ce ne sono molte altre e variano nel tempo, ma bastano queste per intendere, anche se molto genericamente, come il narrare del romanzo sia ben distinto dal narrare di un saggio storico o antropologico, da una narrazione morale (religiosa, patriottica, educativa etc.), o dal resoconto di un esperimento di biochimica. All'interno di questa generica griglia potremmo, come è ovvio, ritagliare molte e diverse situazioni, parlare, ad esempio, di sottogeneri, di incroci sperimentali, etc., ma direi di non complicarci la vita. Fatto sta che le regole di un saggio di antropologia non sono quelle di un romanzo. Se io vado a Capo Verde e descrivo la Tabanca (una sorta di Candomblé) devo confrontarmi, o almeno in questo caso tentare di confrontarmi, con la letteratura antropologica sull'argomento; la mia descrizione deve considerare le regole di una scrittura istituzionale, deve rispettare le regole che ci permettono di riconoscere un saggio di antropologia come etnograficamente fondato e, almeno per quanto riguarda i fatti, la mia descrizione deve essere verificabile dagli antropologi che verranno dopo di me.

Il confine fra il narrare letterario e il narrare antropologico è chiaro e in certi momenti molto netto, malgrado... Ecco, appunto, malgrado alcune osservazioni. La prima: tutte le narrazioni, tutti i modi di narrare si sono inizialmente imparentati con il narrare letterario. Dico imparentati pensando alle somiglianze di famiglia di wittgensteiniana memoria. Senza andare al mondo classico, penso, alla nascita della scrittura scientifica nel Rinascimento: libri come il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, il *Principe*, le *Vite* del Vasari, i *Saggi* di Montaigne, gli *Esercizi spirituali* di Loyola, sono opere di astronomia, di scienza della politica, di critica d'arte, di una scienza mistica allora nascente, ma anche narrazioni letterarie, opere che inventano una scrittura diversa, fondano mondi, immaginano mondi diversi

senza preoccuparsi troppo di verificare la loro narrazione. Che l'aspetto letterario abbia una grande rilevanza nei periodi di mutamento generale del paradigma epistemologico, ce lo ricorda sempre il fatto che l'America si chiama America e non Colombia, perché la Relazione di Amerigo Vespucci era scritta in modo molto più affascinante e romanzesco, e, dunque, per l'epoca più apprezzabile e vera, della Relazione del povero Colombo.

Nelle rivoluzioni epistemologiche le scienze, dure o non dure che siano, cominciano "inventando" mondi, ma inventare è, appunto, invenire, trovare, trovare altri modi di narrare, avere la capacità di porre altre domande, di percepire e ordinare diversamente le esperienze. La capacità di tornare a "meravigliarsi" avrebbe detto Wittgenstein.

Riassumo così. Fare antropologia e fare letteratura sono cose diversissime. La nostra non è una scienza, non raggiunge verità di lungo periodo; i risultati sono continuamente storicizzati dallo sguardo dell'osservatore etc. Ma è comunque una disciplina: interna a istituzioni, a canoni di ricerca e di scrittura, a condizioni di verità. Per altro verso, un sistema disciplinare che tende a chiudersi nelle proprie istituzioni, magari universitarie, che pretenda di farsi universalmente vero, è destinato in breve a ripiegarsi su se stesso, ad appassire e morire. È in quel caso che inventare" (*invenire*), usare immaginazione, fare un passo di lato e riconoscere i propri limiti e condizioni storiche, può essere la strada per rinnovarsi.

Certo nel caso dell'antropologia il problema si complica: se è già una pretesa narrare noi stessi, narrare gli altri è un doppio paradosso. Per dirla nel modo più semplice: non solo nel narrare noi stessi facciamo finta di vederci dall'esterno, di sdoppiarci, di costruire un altro io che ci osserva, ma narrando gli altri facciamo finta di vedere l'uomo dall'esterno, di porci al posto di Dio. Ma questo è un altro aspetto della questione.

D: Sono però molti anche gli scrittori che, nel raccontare le nostre città, ripropongono in forma romanzata tesi sociologiche e antropologiche. Ancora una volta: cosa produce questo fenomeno? Come nasce questo bisogno? Che uso fanno di questa letteratura "scientifica"?

R: Ho fatto un giro molto lungo per rispondere alla precedente domanda. Ora cerco di essere più breve. Ricordavo il libro di Kuhn sulla logica delle rivoluzioni scientifiche. L'ambito di

Kuhn è quello delle scienze dure, ma se proviamo a pensare a qualcosa del genere per le nostre discipline, ci troveremmo probabilmente di fronte allo stesso movimento kuhniano: un alternarsi di periodi normali e di rivoluzioni, di periodi nei quali l'attenzione è rivolta al codice e periodi nei quali è rivolta prevalentemente al messaggio, o, ancora, periodi in cui prevale la narrazione disciplinare e periodi di ritorno verso una narrazione letteraria. Di certo il Rinascimento, poi l'Illuminismo, e il gli anni a cavallo fra Otto e Novecento, sono momenti che hanno rimesso in discussione il precedente paradigma, periodi nei quali alcuni autori hanno criticato le vecchie regole e proposto criteri diversi di conoscenza e definizione dell'*altro*: rivoluzioni che per fasi più o meno lunghe hanno poi fatto scuola, hanno costituito i presupposti delle nostre discipline. Certo, nei nostri campi tutto accade in termini molto più soggettivi e ideologicamente situati, si procede spesso per salti improvvisi; ma, comunque, benché continuamente attraversato da eccezioni e da spinte diverse, il movimento pendolare rimane, di volta in volta, abbastanza riconoscibile. Ora, di questo movimento qualcosa di più potremmo dire. Ad esempio, se studiamo il linguaggio delle opere che chiamerei di confine, penso, ad esempio, a Montaigne, o, un secolo e mezzo, due secoli dopo, a Rousseau, è facile accorgersi che ci troviamo non solo di fronte a proposte antropologiche nuove e originali, ma anche alla necessità di elaborare un nuovo stile, una diversa retorica, di creare un nuovo linguaggio. Ed è inevitabile che l'orizzonte sia quello letterario. È come se ci si tornasse ad immergere nel regno delle parole, o al di là delle parole, per cercare nuove strade, nuove interpretazioni, nuove fonti di idee.

Una configurazione così fatta della storia delle discipline eterologiche tende naturalmente a privilegiare l'alternarsi fra periodi normali e rivoluzioni disciplinari, e, nel caso della storia dell'antropologia del '900, a intendere, i diversi paradigmi disciplinari (evoluzionista, funzionalista etc.) come tentativi, più o meno forti, di imitare le scienze, a partire dalla definizione dell'oggetto, o dei metodi della ricerca. Penso alla premessa di Malinowski ad *Argonauti*. È significativo come all'inizio del Novecento tanti antropologi abbiano cominciato la loro opera affermando "Questo non è un romanzo", con il famoso incipit "I saw it with my eyes", o con qualcosa del genere, prendendo le distanze da Melville, da Stevenson o Conrad, dalle narrazioni

e romanzi di viaggio dell'Ottocento, e poi dallo splendido romanzo antropologico di Frazer. E meno che mai è un caso, che in momenti della ricerca nei quali sembra che le sicurezze personali delle categorie tradizionali vengano meno, la descrizione tenda ad assumere toni letterari, come Malinowski, travolto e quasi intossicato dalla lettura di romanzi, rivela nei suoi Diari, o lo stesso Lévi-Strauss confessa in *Tristi tropici*. Capita spesso che in periodi di crisi, propri o della disciplina, si senta il bisogno di cambiare il modo di narrare e descrivere l'altro, che al linguaggio dell'antropologia si preferisca la forma letteraria della propria esperienza. In Italia il caso più noto e più seducente è forse quello di Giulio Angioni, ma pensate a quanti antropologi in diversa forma, dal diario sul campo, alle proprie memorie, al racconto, al romanzo vero e proprio, hanno sentito la necessità di una scrittura più libera, di porre e porsi domande non previste nei manuali, di ascoltare l'altro in modo diverso. Magari con esiti fruttuosi. Un buon esempio? Malinowski comprende il senso del *Kula ring* proprio negli ultimi giorni del suo campo, dopo la lettura di un famoso raccontino di Stevenson, *Il diavolo in bottiglia*. L'ipotesi è di Carlo Ginzburg e a leggere le lettere di Malinowski alla futura moglie, mi sembra più che fondata. Per dirla ancora con Wittgenstein per ritrovare la strada di una rappresentazione perspicua, di uno sguardo non predefinito, per tornare a meravigliarsi delle differenze del mondo, l'immaginazione è uno strumento indispensabile.

D: Per capire determinati processi di trasformazione delle nostre città contemporanee (Roma, Milano etc.) non sono pochi i casi di studiosi (urbanisti, architetti, antropologi, sociologi, storici urbani, geografi etc.) che utilizzano come "biografia" romanzi e racconti sulla città scritti da letterati. Cosa produce questo fenomeno? Perché ne sentono il bisogno? Che uso fanno di questa letteratura?

R: Torniamo in città. Per quanto riguarda le società più semplici il lavoro etnologico ha ottenuto buoni risultati. Siamo riusciti nel tempo a correggere molti errori di lettura delle parole degli altri, a rendere, per quanto possibile, la nostra rappresentazione più perspicua; nei casi migliori siamo riusciti a dialogare con gli altri, senza per questo la pretesa di stare, finalmente, sulla strada della verità. Penso ancora a Wittgenstein, ovviamente. Ogni tanto bisogna cambiare piede d'appoggio, non bisogna mai illudersi che la ricerca sia conclusa. Ben inteso, i buoni risultati

a cui mi riferisco si spartiscono equamente fra il di più che abbiamo compreso degli altri e il di più abbiamo compreso di noi attraverso gli altri. Anche se con intoppi istituzionali, con crisi e strappi vari, il circolo ermeneutico è andato avanti. Ma la società più complessa pone subito dei problemi. È di noi che parliamo. La difficoltà qui si fa evidente, come evidente e più forte è il rischio di una visione soggettiva, di un insabbiamento nei propri pregiudizi. Non ci sono distanze, non ci sono mediazioni. Non dobbiamo prendere né la nave, né l'aereo. Se l'altro, l'alterità, è la condizione del conoscere, se la conoscenza è sempre un processo dialogico, relazionale, riflessivo, ne consegue inevitabile che la macchina interpretativa minacci spesso di imballarsi alla prima fermata.

La grande sfida non è tanto riconoscere l'enigma in ciò che è lontano dalla nostra quotidianità, quanto riconoscere il nostro quotidiano come enigmatico ed eccezionale. Insomma: "qui Rodi qui salta". Si è sempre detto che l'antropologia è nata come disciplina degli altri lontani, diversi da noi. Per molti versi è vero. È vero per quanto riguarda i suoi grandi temi, i contenuti. Ma non per i problemi di metodo. I maggiori problemi di metodo le si sono posti da quando negli anni '70 è stata quasi costretta a confrontarsi con i propri vicini. È da allora che le categorie classiche hanno cominciato a rivelarsi inadeguate e l'antropologia ha cominciato a dubitare delle proprie verità, si è ritrovata coinvolta nel proprio oggetto, si è scoperta una storia fra tutte le altre storie. Come spesso si diceva: "Più leggo quanto gli antropologi scrivono delle abitudini degli abitanti di New York, più ho dubbi su quanto hanno detto dei costumi culturali delle isole Vanuatu". La citazione è decisamente approssimativa, ma il senso è chiaro.

Abbiamo imparato a descrivere la città consapevoli di quanto questa descrizione sia localmente e storicamente definita, di quanto, ogni descrizione sia solo una delle descrizioni possibili. *Le città invisibili* di Calvino costituiscono in questo senso una lezione insuperabile. Citerei quasi a memoria la descrizione della città di Dorotea. Dopo le illusioni dell'ultimo pensiero normativo, dopo la crisi dello strutturalismo, il pendolo è tornato a muoversi verso la letteratura. Non si inventa si guarda diversamente, attraverso uno sguardo inclinato, capace di mettere in crisi le strutture concettuali unificanti.

Da tre, quattro decenni ormai l'antropologia vive una condizione

sperimentale, ogni testo sembra esplorare diverse possibilità di scrittura, diverse forme retoriche, diversi incroci con altri generi. Una sorta di anarchia benefica che ci viene dalla crisi delle certezze, ma che risponde, per altro verso, alla crisi della forma dell'oggetto città di cui dicevo. Un'anarcontropologia, se ci piace ricalcare l'anarchitettura, ma un'anarchia ordinata, perché, come dicevo, interna alla costruzione del sapere dell'antropologo, interna alle istituzioni della cultura, e, principalmente, perché più che mai risultato, pur sempre inconcluso, dell'etnografia, del lavoro sul campo, in campo aperto, come dice Ferdinando Fava in un suo recente testo. Personalmente non mi auguro che questo periodo possa concludersi in qualche nuovo modello di verità e di certezze di metodo. Ritengo, anzi, che, questa anarchia disciplinata dell'antropologia urbana prometta alla nostra disciplina nel suo complesso una vivacità e un'attualità che sembrava aver perso.

Da tempo avevo in mente un testo che raccogliesse i migliori lavori italiani di antropologia urbana, che ne chiarisse e ne confrontasse i metodi e i risultati. Per quel che leggo ne verrebbe fuori un quadro interessante, la possibilità di confrontare i metodi, di osservare da vicino i tanti, possibili posizionamenti di chi fa ricerca. È un lavoro che non ho fatto e non farò, un po' per pigrizia e un po' per delusione verso l'istituzione, ma credo che sia un buon suggerimento per qualche giovane e magari per questa stessa rivista.

D: Qual è il romanzo sulla città che ha trovato più innovativo negli ultimi anni?

R: Come già ho detto, in periodi della storia delle idee come quello che stiamo vivendo l'orizzonte di riferimento torna spesso a essere la letteratura. È una disposizione consapevole o spesso semplicemente involontaria. Noi viviamo nel mondo delle storie possibili che i romanzi ci raccontano. Ce ne si renda conto o meno, si sia o no lettori di romanzi, le storie che i romanzi raccontano ci arrivano da tutte le parti. Attraverso tutti i canali dello spettacolo e dell'informazione, le cose accadono come nei romanzi, le rileggiamo come storie possibili che diventano reali. Anche in questo caso a chi dovesse impegnarsi nel lavoro che ho appena auspicato, suggerirei di notare come l'antropologia urbana abbia perso la veste linguistica specifica nella quale i grandi indirizzi disciplinari avevano tentato di configurarla, per avvicinarsi

piuttosto al linguaggio, allo stile, alla retorica della letteratura. Spesso la narrazione letteraria ci aiuta a capire l'atmosfera, ma direi quasi il sentimento di una città, o di un quartiere. Pietro Clemente intitolò a Roma un suo corso "Il paese di qualcuno". Si potrebbe dire "La città di qualcuno": la Torino di Pavese, la Ferrara di Bassani, la Milano di Gadda e così via. Penso ai lunghi elenchi etnografici di cose, di persone, di parentele, attraverso i quali Emilio Gadda ne *L'Adalgisa* ritrova un animo femminile nella vita borghese della città. Gadda era uno scrittore e uno scienziato, ma aveva una grande consapevolezza di come il suo lavoro si inserisse nella storia della riflessione antropologica sulla città. Mi sembra che proprio ne *L'Adalgisa* ricordi i versi di Baudelaire sulla velocità con la quale si trasforma la città. A volte è come se la letteratura riuscisse a intrecciare un colloquio con la città o con una sua parte. Come se la città, con i suoi paesaggi, palazzi, incroci, gli si presentasse davanti per quel conversare che è poi lo strumento del mestiere dell'antropologo. È il conversare di Gozzano con Torino (e non su Torino), un parlare, sempre a bassa voce: il senso di intimità, di antica nobiltà, di eleganza, di tristezza che percorre i suoi versi. Capita spesso, ma non so il perché, che i romanzi urbani siano tristi: Lisbona di Pessoa o di Tabucchi, Istanbul di Pamuk, la stessa Roma di Pasolini. Dal primo romanzo e dai racconti romani fino a *Petrolio*, la Roma di Pasolini è una città più melanconica di quanto non appaia a una prima lettura.

Per rispondere alla domanda, e almeno per la letteratura italiana, direi che il romanzo urbano più significativo è proprio *Petrolio*. Inviterei a rileggere dall'Appunto 71. Carlo/Pasolini attraversa una Roma degli anni Settanta, la Roma ormai artificiale, teatrale, plastificata delle nuove periferie. Ha la Visione di una città pensata e costruita da chi, per dirla con De Certeau, guarda le cose dall'alto da un qualche grattacielo del potere. Le donne sono vestite alla moda, una moda povera di gonne a fiori stampati e pettinature composte in casa. Gli uomini si atteggiavano a questo o a quel personaggio famoso. Tutto è falso, trasparente, triste, ma solo può intenderlo chi come Carlo/Pasolini è capace di vedere diversamente, di avere una *Visione* diversa della realtà. Dietro il sipario di quel teatro c'è un'altra *Visione*: una Roma povera, ragazzi che potevano ancora sperare in attesa della vita, e vecchi che hanno perduto quella speranza, ma almeno l'hanno avuta. Ben inteso: nessun rimpianto, nessuna nostalgia del

passato, ma nostalgia per quello che forse non è mai stato, ma che diventa vero attraverso la falsità del presente. Pasolini sta immaginando un'altra storia possibile. Gente povera, eppure, scrive Pasolini, gente bellissima, allegra. E quel che era comune a tutti è che sapevano raccontare storie, storie della loro vita, del loro quartiere.

Gli Appunti di *Petrolio* sulla *Visione* di Carlo riprendono, in altro modo, una tecnica che era già in *Ragazzi di vita*: una sorta di tecnica del raddoppiamento (non saprei chiamarla diversamente), capace di farci sentire come illusione la pretesa di capire il volto e le parole dell'altro, l'illusione che il mondo si possa rappresentare riportando semplicemente fra virgolette le famose interviste. Quel che dobbiamo cogliere, è, piuttosto, la nostra difficoltà a capire. Dobbiamo sentire come parti dell'immagine e del discorso dell'altro ci restino oscure, intraducibili. Dobbiamo scontrarci con l'alterità, non appropriarcene, accontentandoci di tradurne bene o male le parole, o di produrne chiare diapositive. Il lavoro etnografico comincia dove il nostro discorso si inceppa e le fotografie si fanno confuse. È in quegli strappi che dobbiamo cominciare a lavorare ed è allora che le parole e le immagini dell'altro cominciano ad assumere quella vita, quell'autonomia e spessore, che altrimenti la nostra traduzione gli nega. Certo nei romanzi è facile, ed è per questo che spesso anche i migliori antropologi si arrendono e preferiscono scrivere racconti.

Se invece di un romanzo dovessi indicare un autore, chiederei la possibilità di indicarne due: Don De Lillo e Paul Auster. Tutta la loro opera è il tentativo di descrivere la città dall'interno della città, o nel caso dell'ultimo romanzo di Auster, *4321*, di parlare della vita dall'interno della vita. Diciamolo così.

D: Qual è il saggio sulla città che ha trovato più innovativo negli ultimi anni?

R: Su questo non ho dubbi: *L'invenzione del quotidiano* di Michel De Certeau. È un libro difficile, anche perché per capire questo passaggio della riflessione di Certeau bisogna leggere tutta la sua opera e non fermarsi, come spesso capita, all'opposizione strategia/tattica che è solo un modo per rendere più esplicito un approccio di metodo ben più consistente e articolato. Consigliere a questo proposito di saltare a piè pari la prima prefazione di Abruzzese e di leggere attentamente, invece, la successiva di Luce Giard. Certeau è l'autore che mi propongo di affrontare nel

mio corso di quest'anno. Qui posso accennare alla premessa di tutto il lavoro certiano, a quella premessa che, forse con scandalo degli antropologi, chiamerei mistica. Ambigua parola: del resto non meno ambiguo è quel territorio batesoniano dove anche gli angeli temono entrare, o l'inconscio freudiano, o la *différance* di Derrida, e mettiamoci pure, ambiguità per ambiguità, l'ethos trascendentale del trascendimento di De Martino. Ma, come diceva da qualche parte Bataille, la parola mistica può non piacere, può essere ambigua, ma trovatene una che renda meglio proprio l'ambiguità che si vuole esprimere. Non c'è niente da scandalizzarsi e meno che mai da temere per le proprie convinzioni laiche. Certeau appartiene a quella non piccola famiglia di studiosi, filosofi, letterati, ma anche di ricercatori di discipline eterologiche, e ora di scienze dure, che hanno in comune la convinzione - lo dico con Gregory Bateson - che la perdita della dimensione del sacro abbia costituito un danno grave per la ricerca e per i nostri studi in particolare. La lista sarebbe lunga per i romanzieri come per gli antropologi, e per coloro che non so in quale categoria collocare. Arriverei a uno degli ultimi libri che ho letto, *L'innominabile attuale* di Calasso.

Non è tanto Nietzsche, come comunemente si ricorda, il punto di partenza, quanto Wittgenstein. È con Wittgenstein che l'*inconceivable* e *unspeakable* da categoria filosofica diventa dispositivo epistemologico, o, diciamo forse meglio così, è con Wittgenstein che l'inconoscibile, non più inteso solo come limite del nostro conoscere, entra con forza nei modi della nostra conoscenza e ne modifica la forma e i percorsi. Rispetto alla rivoluzione kantiana, il decisivo passaggio wittgensteiniano mi sembra stia proprio in questo: nell'intendere pienamente e direi operativamente la presenza dell'assenza, nella linguistica, come nella storia e nell'antropologia. A partire da questo punto si capisce meglio la critica di Wittgenstein a Frazer, anche al Frazer che percepisce la presenza di un inconoscibile che circonda il proprio edificio antropologico. *L'invenzione del quotidiano* è un testo dichiaratamente wittgensteiniano, benché, ma non posso tentare di spiegarlo in poche parole, Certeau percorra territori diversi, attraversando diversi incroci e scenari. Il gesuita francese non è certo il primo e meno che mai l'unico a ripensare la questione in questi termini, ma da studioso della mistica è stato di certo colui che ne ha tratto le estreme

conseguenze, sia sul terreno religioso, che su quello della ricerca sociale. Da questa premessa, e quindi dai suoi primi lavori, bisogna prendere le mosse per intendere la rilevanza e il contributo della sua riflessione. Basterebbe ricordare la stessa definizione di città, la descrizione *up-down* in opposizione a centro-periferia, l'irriducibilità dell'altro, le *revenant*, il ritorno della voce nel testo, il fantasma della vocalità nella nostra scrittura dell'altro. È il grande tema teorico di tutte le discipline eterologiche, quando non vogliono essere strumento e forma del potere: la necessità di trovare un linguaggio che parli dell'altro, senza parlare al posto dell'altro. Se ne avessi la capacità mi piacerebbe poi fare l'ulteriore passaggio, tornare dalla ricerca sul campo alla mistica, vedere come l'esperienza sul campo ridefinisca la riflessione teorica. O meglio come i due momenti concrecano.

D: Romanzo, saggistica, racconto, diario di campo sono tutte macchine di scrittura il cui "contenuto" da un punto di vista stilistico è più che mai ibrido, se guardiamo alle più recenti pubblicazioni che hanno per oggetto determinate città che l'autore vuole raccontare. Che uso fare allora oggi di questi confini?

R: In parte penso di avere già risposto. Dicevo che all'inizio dell'epoca moderna, tra Cinque e Seicento, troviamo alcuni testi che rompono con la tradizione del passato e aprono a nuove esperienze, anche prima di definirne rigorosamente la forma e i contenuti. Facevo l'esempio di testi ibridi come i *Saggi* di Montaigne o il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, e dovrei dire del processo di distillazione attraverso il quale la scrittura, lo stile, la logica della scienza si separerà da quella letteraria. Qualcosa di simile accade fra Otto e Novecento, dopo il definitivo tramonto dell'illusione positivista di un possibile approccio normativo nelle scienze sociali, accade con operemondo come *Il ramo d'oro*, *Cuore di tenebra* o *L'interpretazione dei sogni*. Sempre più ci si rende conto di essere parte del mondo e che il mondo è "mondo narrato", e tanto più risulta difficile, e per certi tratti impossibile, narrarlo. La filosofia, l'arte, e le stesse scienze dure vivono in quel momento una rivoluzione analoga, ma è inutile tornare su questo notissimo crocevia della storia delle idee, se non per dire come, da allora e per tutto il secolo, il movimento delle idee abbia accelerato in senso riflessivo, come la "prospettiva riflessiva", chiamiamola semplicemente così,

abbia rimescolato, di volta in volta, i confini interni ed esterni della conoscenza, e come, fin da allora, la prospettiva riflessiva si sia presentata come strumento di critica culturale, capace ad ogni passaggio di approfondire i dubbi sulle certezze raggiunte. Lungo il percorso dell'antropologia le esperienze surrealiste fra le due guerre, e più tardi la crisi degli anni Settanta, la svolta ermeneutica, e poi i volumi ben noti che un decennio dopo escono dal seminario di Santa Fe, rappresentano episodi della stessa vicenda. Fino a quel che chiamiamo il *linguistic turn* e poi a quel che a volte è stato inteso come il suo ribaltamento, all'*ontological turn*. Intendiamoci nulla di particolarmente nuovo; la prospettiva riflessiva, l'idea che il mondo sia il mondo che noi narriamo, ha attraversato più volte la filosofia, l'arte e la stessa scienza. Due esempi più che classici: le considerazioni di Foucault su le *Meninas*, e la lettura di De Certeau del *Giardino delle delizie*. Non voglio entrare nel dibattito fra i sostenitori di una prospettiva linguistica e i sostenitori di una prospettiva ontologica, anche sono portato a pensare che la seconda sia più che altro una sorta di estensione e radicalizzazione della prima all'interno della prospettiva riflessiva: quel che mi interessa è osservare come la capacità critica della prospettiva riflessiva più che con la storia delle idee debba ormai misurarsi con la storia delle cose, con la storia di un mondo sempre più costruito, artefatto, manipolato. Osservare il mondo dall'esterno dell'interno rimane l'unica possibilità di scrivere del mondo, di rappresentare il mondo e noi stessi con il mondo, ma una prospettiva sempre più difficile: come pensava De Certeau, per farlo bisogna scendere al livello della strada, posizionarsi nelle incrinature del discorso uniformante, nei piccoli spazi delle sue incoerenze, nelle alterazioni del suo ordine.

Non per portare acqua al mulino, ma mi sembra davvero che all'interno di queste riflessioni le esperienze dell'antropologia della città possano offrirci suggerimenti interessanti. Prendo le mosse da una scrittura che non hai considerato e che invece mi sembra la più rappresentativa, se non l'unica, per conoscere e parlare della città: la *Street Art*, l'Arte pubblica (la *Public Art* inglese), l'Arte di strada, o come la si vuole chiamare. Se è vero, come dicevo, che tutto è città e che nessuno sguardo dall'esterno è ormai possibile, la *Street Art* è la forma più significativa di uno sguardo dell'esterno dell'interno. Dico la forma più significativa, perché anche l'Arte con la A maiuscola sempre più spesso

prende questa strada: con tecniche diverse utilizza la città per rappresentare la città, cerca di far parlare e ascoltare la città, muri, edifici, strade. Di dialogare con la città. Insomma: sei dentro, non ne puoi uscire, l'unico sistema per tirarsene fuori è negarla riproducendola, guardare i muri come fossero specchi, e leggervi, vedervi riflessa una città diversa fatta di contrasti, di ironia, di protesta. È un po' quello che leggevo in *Petrolio*. È un po' quello che fa Gordon Matta-Clark: osserva la città dalle sue fessure, dai suoi squarci, dai suoi residui, immagina palazzi sventrati o mette insieme ruderi di costruzioni; con i suoi giochi di luce chiude e spalanca spazi. E si pone, quasi invisibile, all'interno delle proprie visioni. È un modo di rappresentare la città che supera i confini fra le varie arti e diventa piuttosto una performance. La città è non solo sfondo, ma testo e strumento del proprio discorso. Non mi interessa entrare nelle dispute e sapere se questa è o meno Arte, se è *Street Art* o *Land art* urbana, o cosa, l'importante per me è il suo carattere riflessivo, la sua natura di performance. Lo stesso carattere riflessivo che caratterizza l'opera di Banski: a suo modo anche Banski con i suoi murali squarcia le pareti fra l'esterno e l'interno, dilata e rimescola il confine fra arte nobile e arte povera, riproduce stile e motivi di tele famose ma vi aggiunge qualche dettaglio ironico dissacrante. Siamo di fronte a un fenomeno nuovo di grandissimo interesse e che sarebbe sbagliato, come capita, giudicare con vecchie categorie, separare l'autentico dal falso, le performance illegale di Blu che a Roma dipinge i vagoni delle metropolitane dal gigantesco murale concepito William Kentridge sull'argine di lungotevere: più di mezzo chilometro a partire di raffigurazioni sulla storia di Roma. In quest'ultimo caso anche la stessa barriera sporco/pulito è messa in crisi, visto che le figure sono prodotte per idropulitura in modo che la linea del disegno sia lo sporco prodotto dall'inquinamento dell'aria.

Kentridge ha intitolato l'opera *Triumphs and Laments*, un po' come *l'Ascesa e rovina* di Brecht. Opere effimere, naturalmente destinate a consumarsi nel tempo e fortemente localizzate e che, anzi, assumono senso solo in un dato tempo e in un dato luogo. Opere nelle quali mi sembra si rifletta tutto quello che accennavo sulla natura di una città che è ormai scomparsa e che può essere vista e raccontata solo attraverso la propria immagine nello specchio dei propri muri. Per il resto si tratta di strade vuote, silenziose, o di rumori senza senso, a meno che

come faceva Laurie Anderson non li si inserisca nelle proprie armonie Ed è la stessa logica di certi murales.

Alberto Sobrero

Alberto Sobrero è professore di discipline demo etnoantropologiche all'Università La Sapienza di Roma. Ha ricoperto diverse cariche istituzionali e ha diretto numerosi progetti nazionali e internazionali. Negli anni Settanta Sobrero si è occupato della storia culturale del mondo contadino; a metà degli anni Ottanta ha iniziato la sua attività di cooperazione internazionale come antropologo sociale attraverso la partecipazione a diversi progetti di sviluppo del Ministero degli Esteri e della FAO in Africa sahariana e in Africa occidentale (Senegal, Niger, Capo Verde). Dagli anni Novanta si occupa di società complesse sia da un punto di vista teorico, sia attraverso ricerche sul campo in Italia. Queste ricerche, oltre al volume sulla storia dell'antropologia urbana (*Antropologia della città*, Carocci 1992/2007), hanno riguardato in generale i processi migratori in Italia e hanno dato vita a importanti pubblicazioni, tra cui la curatela dei volumi *Persone dall'Africa e Culture della complessità*. Attualmente si occupa di tematiche teoriche legate alla narrazione antropologica (*Antropologia dopo l'antropologia*, Meltemi 2002; *Il cristallo e la fiamma*, Carocci, 2010), con particolare riferimento all'etnografia urbana.