



visual ethnography

vol. 1, n. 2, December 2012, pp. 1-20 | www.vejjournal.org | ISSN 2281-1605

Sam Pack

Kenyon College, USA

“Uniquely Navajo?”: The Navajo Film Project Reconsidered

Abstract

*This year marks the forty-year anniversary of the publication of *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology* (1972). This seminal study has profoundly impacted not only what would become known as the anthropology of visual communication but related fields such as psychology, sociology, and media studies, among others. The book has since been adopted into the visual anthropology canon, and it occupies a familiar niche at the end of most bibliographies in the field. Rightfully hailed as a classic, the Navajo Film Project's findings have largely gone unquestioned—until now.*

Keywords

Visual Anthropology, Indigenous Media, Subject-generated Imagery, Media Ethnography

Sam Pack

is an associate professor of cultural anthropology at Kenyon College. His research interests address the relationship between media and culture and specifically focus on an anthropological approach to the production and reception of television, film, photographs, and new media. In this capacity, he has conducted ethnographic studies among school-aged children in inner city Philadelphia, middle-class families in suburban Pennsylvania and New Mexico, adults in two different Native American communities (Navajo Nation and Salt River Pima-Maricopa Indian Community). He is currently revising his manuscript, titled *Television Through Navajo Eyes: Situating Reception in Everyday Life*, for publication..

This year marks the forty-year anniversary of the publication of *Through Navajo Eyes*. This seminal study has profoundly impacted not only what would become known as the anthropology of visual communication but related fields such as psychology, sociology, and media studies, among others. The book has since been adopted into the visual anthropology canon, and it occupies a familiar niche at the end of most bibliographies in the field. Rightfully hailed as a classic, the Navajo Film Project's findings have largely gone unquestioned—until now.

The most interesting conclusion from the Navajo Film Project was the specific ways in which Sol Worth and John Adair found the films to be uniquely “Navajo” as opposed to “amateur” or even just “different.”¹ The researchers cited three major structural patterns that rendered the films culturally distinctive: a conspicuous amount of screen time devoted to walking, the frequent use of jump cuts, and a near absence of facial close-ups. They posit that these patterns are manifestations of the cultural lens through which Navajos view the world, and a primary objective of their analysis was to discover similarities between the films' narrative structure and specific aspects of Navajo life. Worth and Adair argue that there are clear linguistic sources for the observed patterns as both the jump cuts and the transitional walking are interpreted as reflecting basic features of Navajo language and oral tradition while the authors attribute the lack of close-ups to an aspect of Navajo traditional interpersonal behavior (Messaris 1994: 122).

The evidence that the researchers cite can be explained in other ways. Alternative interpretations are made possible by the original fieldnotes from the project. These “back stage” writings serve as a kind of Rosetta stone, and they are particularly enlightening when contrasted with the “front stage” presentation of the published manuscript. However, I will refer to the fieldnotes using my own discretion. The notes were never published, although Worth and Adair put forth a concerted effort to make all of their research materials available to the general public.² Besides “nuts and bolts” data, the fieldnotes are filled with personal feelings and private thoughts not necessarily intended to be shared with others. For this reason, I have decided not to include any incriminating statements made by the researchers about the participants and each other.

In the following pages, I will critically reconsider the Navajo Film Project. My purpose here is not to discredit their findings—as has been the case for recent publications that purport to unmask or deconstruct widely celebrated anthropological studies.³ The project cannot and should not be judged by contemporary standards. It is important to remember

¹

In his review of the native-made films, John Collier also alludes to a characteristic Navajo film language: “The cameras' psychological selectivity and sweep of expression allowed the Navajos to speak aggressively and fluently in their own idiom and to override the anthropologists' preconceptions with the silent language of the film” (1974: 482).

² Chalfen reports that all of the films made by the Navajo as well as the researchers' notes and interviews are located at the Library of Congress (1997: 9).

that the research was conducted four decades ago during a different era with a different set of assumptions. Specifically, by pre-dating the “crisis of representation” in anthropology, Worth and Adair operated in a less politically correct climate in which to talk about non-Western peoples.⁴ I agree with Richard Chalfen, the project’s unheralded research assistant and author of the revised edition of *Through Navajo Eyes*, that the project should be valued for their moment in history as well as commended for their contributions to the academic discourse of many disciplines (1997: 287). The researchers embarked upon the project in good faith, attempting to be honest and accurate observers and sensitive to the impact their study might have on the local community (Sultze 2001: 128). Readers should keep in mind that it is very easy to castigate our forefathers for their deficiencies from the comfortable perspective of a rear view mirror.

Emphasis on Walking

The first characteristic that the researchers identified as “wrong” was the abundant footage of people walking, which they considered superfluous to the narrative logic of the films.⁵ From initially deeming this as an error to realizing that the filmmakers were deliberately utilizing walking sequences, Worth and Adair concluded that walking had a profound link to Navajo worldview (Cohen 1988: 117). Their assertion that walking is fundamental to a Navajo way of telling a story was corroborated by traditional myths and stories (Worth and Adair 1972: 146-48).

The researchers refute several alternate explanations for the walking footage, pointing to a lack of such footage in Western versions of similar Navajo practices⁶ and a second film made by Johnny Nelson about the building of a shallow well, which was the only Navajo-made film that did not include prominent instances of walking. Worth and Adair explain the latter discrepancy by stating that because Nelson was telling a “traditional” story in the silversmith film, he was compelled to do so in “the traditional Navajo way”; conversely, in the shallow well film, he was describing non-Navajo ways and so told it in “English” (1972:151).

³ These include the posthumous publication of Bronislaw Malinowski’s diary written while he was conducting his seminal fieldwork among the Trobriand Islanders (1989), Derek Freeman’s exposition of Margaret Mead’s Samoan research (1999), David Stoll’s revelation that the celebrated Guatemalan peasant, Rigoberta Menchu, had sensationalized and even fictionalized aspects of her life story (1999), and Patrick Tierney’s accusations against Napoleon Chagnon that the anthropologist was directly responsible for instigating endemic warfare among the Yanomami and staging mock battles for filming purposes and, more damning, that Chagnon and geneticist James Neel deliberately tested a dangerous measles vaccine on the villagers that caused hundreds and perhaps thousands of deaths (2000).

⁴ This is evident in how the researchers refer to “African Americans” as “Negroes.”

⁵ In his fieldnotes, Worth initially attributed the excess walking to a lack of familiarity with the technology: “When in doubt about what to do, shoot someone walking” (July 18, 1966: 237). Adair, however, pointed out that this was a “perfect illustration of the Navajo need for motion” (July 18, 1966: 238).

⁶ For instance, Adair’s film on Navajo silversmithing is generally void of any walking.

In my opinion, Worth and Adair are over-intellectualizing something that has a rather simple and straightforward explanation. The discrepancy between the two films by Nelson has less to do with a “uniquely Navajo” film grammar than differences in subject matter. *The Navajo Silversmith* depicts Navajo life as it existed long ago when vehicles were not available whereas *The Shallow Well* addresses a contemporary event demonstrating how Navajos live and work in the present.⁷ So it is perfectly logical to include scenes of walking in the first while the second ends with a series of shots of pickup trucks driving away from the well in order to signify divergent modes of transportation between “then” and “now.”⁸

Preponderance of jump cuts

The researchers assume that continuity editing constitutes a rule for film grammar. According to this rule, when an action is broken up by editing, each new shot should pick up at exactly the point at which the previous shot left off or else it is considered an error and is called a jump cut (Messaris 1994: 76-77). Worth and Adair attribute the fact that the filmmakers chose not to edit for continuity to Navajo syntactical organization. They specifically cite *The Spirit of the Navajo*, a film produced by Maxine and Mary Jane Tsosie, as violating a rule of Western continuity editing. The sequence of interest occurs during a part of the film in which the medicine man is shown gathering certain plants for use during a traditional curing ceremony. In their analysis, Worth and Adair argued that the jump cuts throughout this sequence might have been a reflection of certain aspects of Navajo verbal grammar. They viewed the jump cuts as an example of cross-cultural differences in conventions of cinematic structure.

However, when communications scholar Paul Messaris saw this film for the first time—and before having read the researchers’ analysis—his response to the sequence was very different:

Rather than seeing an “error,” I found myself altogether unable to judge the sequence and unable to tell whether it looked “right” or “wrong”...it was also possible that continuous action was in fact not implied, that the various shots corresponded to representative fragments of a larger process, in which case the editing would not be considered inappropriate by Hollywood standards. In retrospect, it seems to me that the reasons for this difference between my own

⁷ Collier made note of this dichotomy in his review of the Navajo films: “Non-verbally, Johnny Nelson filmed in a Navajo style when he dealt with Navajo process, but he changed his program when he narrated a white man’s process” (1974: 485).

⁸ In fact, in his interview with Adair, Nelson explained why he included footage of walking in his silversmith film: “I tried to emphasize that this picture was made in the earlier days, when there weren’t any cars or something like that...So this is something that I wanted to show that how people had been living before. How far they had to walk to get what they wanted, to make a living” (July 21, 1966: 2). Nelson also considered showing the silversmith riding on horseback—the other primary mode of transportation in the old days—but decided against it because “it would look too fast” (July 21, 1966: 3).

response and that of the study's authors have a lot to do with the way viewers in general go about making sense of films (1994: 77).

Messaris adds that without knowing what the plant-gathering sequence looks like in real life, he had no way of judging the appropriateness (by Hollywood standards) of the editing (1994: 77). I cannot help but to think the same holds true for Worth and Adair.

Lack of facial close-ups

A third element of narrative style suggested by the researchers is the near absence of facial close-ups in the films. This is explained as a reflection of Navajo traditional interpersonal behavior as it is considered an insult to look at someone directly in the eye. Although some aspects of gaze are universal, each culture tends to have its own specific variations on the main rules (Argyle 1978: 68). Navajos are taught as children not to gaze directly at another person during a conversation.⁹ Instead, they stand facing partly away from each other or with eyes cast down or to the side. Gazing directly at someone indicates great disrespect, if not outright hostility (Blakely 1981: 234).¹⁰

Like other Navajo children of their generation, Maxine and Mary Jane Tsosie were sent to boarding schools as a means of assimilating into white society. The researchers cited their decision not to film a close-up of their grandfather,¹¹ Sam Yazzie, as evidence of the cultural prohibition against direct eye contact. However, there were other mitigating circumstances involved in this particular case. First and foremost was a strained relationship between the sisters and their grandfather. A more obvious explanation than the one offered by the researchers is that the sisters felt awkward in the presence of a man whom they did not grow up with and were not particularly fond of.¹² In fact, Mary Jane referred to Yazzie as "the worst grandpa anyone could have" (Chalfen's fieldnotes July 15, 1966: 1).¹³

Additionally, the sisters were filming a very delicate subject matter. Religious ceremonies are, by definition, sacred and not open to public scrutiny. Mike Anderson commented that he was "amazed" Yazzie agreed to be filmed because "no medicine man

⁹ Argyle reports that styles of gaze, once learned in childhood, are relatively unaffected by later experiences (1978: 69).

¹⁰ Interestingly, Blakely cites personal communication with Sol Worth for this statement's validity.

¹¹ At one point, Worth becomes so frustrated with the sisters for not filming a close-up of their grandfather that he actually grabbed the camera from them and shot the close-up himself (Worth and Adair 1972: 157-60). Critics often refer to this incident as the most glaring evidence of how the researchers imposed their own agenda, but they should view its inclusion as a testament to the authors' reflexive approach. I highly doubt that most researchers in a similar position would have been as forthcoming.

¹² In an interview with Adair, Maxine reports that she had never even seen Yazzie until she returned to the reservation five years earlier (n.d.: 9). Her sister, Mary Jane, could not even remember her grandfather's name (Worth interview June 6, 1966: 4).

¹³ The girls were upset that their own grandfather charged them \$10 for participating in their film, which was a substantial amount of money considering that they were only being paid \$1.25 an hour.

would ever allow himself to be photographed” (Chalfen’s fieldnotes June 15, 1966: 154). As self-identified Roman Catholics, the sisters also had never seen a curing ceremony before. Their unfamiliarity with both the film’s subject and subject matter necessarily lead to discomfort. During the filming, both of the girls were visibly shaken by the experience (Worth and Adair 1972: 164). My feeling is that the deliberate avoidance of facial close-ups¹⁴ would not have been the case—or at least not to the same degree—if the sisters filmed a familiar subject performing a familiar action, such as Susie Benally’s film of her mother weaving. Benally’s close relationship with her mother and her own personal knowledge as a weaver herself translated into more confident filmmaking decisions.

Similar to the emphasis on walking and the preponderance of jump cuts, the researchers conveniently disregarded the boringly logical explanations provided by the filmmakers in favor of more exotic theoretical musings. In other words, they ignored what the Navajos were actually saying because they were so caught up in what they wanted them to say.

Self-Fulfilling Research Design

Not everybody interpreted the Navajo films as a clear statement of cultural identity. Reviewer James Potts, among others, criticized the project for being self-fulfilling: “One cannot help thinking that the authors tended to see what *they* wanted to see in the resulting footage” (1979: 78). This statement is indicative of the standard charges leveled by critics that the Navajo Film Project reveals more about the researchers and their biases than anything substantive about the Navajos themselves.

The significance of a project’s research design in shaping the final product should not be underestimated. Results are largely determined by the critical questions and concerns with which researchers initially frame and define the scope of their investigations as well as the assumptions implicit in those questions. This particular study was premised on the Whorfian theory that the way a person organizes visual events on films is related to the way that person organizes verbal events in speech (Sultze 2001: 112). Indeed, the entire project seems to have been formulated as an exercise to prove Whorfian linguistic determination (Cohen 1988: 123). It takes as its starting point the idea that films made by persons of a non-Western culture would express or reflect the cognitive values of that culture.

The interpretive framework utilized by Worth and Adair necessarily had consequences for the meanings that they attributed to the Navajo films. They entered into the field expecting to find Navajo-specific patterns in film structure and filming behavior. With this pre-conceived agenda in place, all they had to do was fill in the blanks. Such an approach is not unlike my chemistry experiments in high school, where I knew the final desired result and worked backwards.

¹⁴ More accurately, there was an avoidance of close-ups of *Navajo* faces. In contrast, the sisters shot lots of close-ups of Chalfen, who played the patient in the curing ceremony (Worth’s fieldnotes July 18, 1966: 238).

Furthermore, institutional funding¹⁵ created intense Krippendorffian¹⁶ pressures to produce results, which were magnified by the brief duration in which to gather data. The actual fieldwork lasted only two months from start to finish. In that period of time, the researchers progressed from the utter disarray of finalizing living arrangements and selecting all of the participants to teaching them a new technology to orchestrating the shooting and editing of all the films.

Their determined quest for uncovering the “uniquely Navajo” coupled with their limited time in the field predictably led Worth and Adair to premature, and even questionable, interpretations of their evidence.¹⁷ For instance, noticing the Navajo filmmakers’ frugality with the film propelled Worth to make the following conclusion:

The Navajo idea is to shoot only what you need and use everything you shoot...The idea of “I must shoot everything or I will miss something, I won’t have enough” doesn’t seem to exist. This seems to me to perhaps be a significant difference. Take Johnny who uses all his film from movie to movie (July 21, 1966:250).

Yet, in an interview with Adair, Nelson offered a simple explanation: “That’s the reason why I said I didn’t want to waste that much film cause I think it’s pretty expensive to buy film so I decided to use what I shot” (July 21, 1966: 18). The reluctance to shoot excess film is less a reflection of growing up “Navajo” than a manifestation of growing up poor.

Although Worth is considered a luminary in the anthropology of visual communication—indeed, he is the founding father—his lack of anthropological knowledge is shocking. In his fieldnotes, Worth consistently demonstrates an unrepentant ethnocentrism by regarding his way of doing things as not only the correct way but the *only* way: “I was the representative of the ‘right’ way of doing things, and they were doing it ‘wrong’” (June 30, 1966: 114). From the very beginning, the project was predicated upon the fundamental difference of the Navajo

¹⁵ The project was funded by grants from the National Science Foundation as well as the Annenberg School of Communication at the University of Pennsylvania.

¹⁶ The reference here, of course, is to the 1998 feature film, *Krippendorff’s Tribe*, about a professor of anthropology who obtained a large grant to conduct research on a “lost tribe” in New Guinea but instead spends the money to support his children after his wife died. After being asked to give a lecture on his findings, Krippendorff decides to fabricate a tale about a mythical lost tribe called the “Shelmikedmu”—a combination of the names of his three kids, whom he recruits to act as tribesmen in a bogus documentary film. See Chalfen and Pack 1998 for the pedagogical uses of the film in anthropology classrooms.

¹⁷ For instance, Worth and Adair interpret Mike Anderson’s editing as revealing “a similar logic which depends upon the Navajo method of viewing and organizing the world” (1972:177). What the researchers saw as a shot of mud, the Navajo filmmaker saw as hoofprints of a horse headed toward the lake. So Anderson wanted to edit next a shot of horses headed toward the lake. While Worth and Adair labeled this pattern as “uniquely Navajo” and related it to the structure of the Navajo verbal language, it is equally possible that Anderson read the shot as hoofprints because he saw the prints in the actual physical environment.

participants.¹⁸ All perceptions are based upon an “us” versus “them” logic, which were further guided by this notion of rightness and wrongness.

In many ways, the project violated the basic principles of ethnography. Besides Adair, both Worth and Chalfen were strangers to the Pine Springs community who knew very little about Navajo culture.¹⁹ However, this did not prevent Worth from making pronouncements about what is or is not “Navajo.” For example, he characterized Mike Anderson as “our average Joe Navajo” only a few days after meeting him (fieldnotes June 6, 1966: 60).²⁰ Worth also made the following observation of Al Clah: “I feel that the artist in Alfred is much stronger than the Navajo in Alfred” (fieldnotes June 8, 1966: 68). Based on the context of his statements, it is obvious that he is associating “Navajo” with primitiveness. As Colin Tudge has observed: “Whether you are a scientist or not, it is all too easy to fit whatever you see into a story that is already inside your own head” (1996: 15 cited in Freeman 1999: 32).

The attribution and inference of self-imposed meaning also extended to the academic community who, for the most part, enthusiastically embraced the project’s findings. What we neglect to notice when we accept the assumptions that lie behind these kinds of analysis is that the gaze we attribute to others is in fact our own (Kulick and Willson 1992:11). A telling example is how so many scholars have been captivated by Sam Yazzie’s question of whether the films would do the sheep any good. MacDougall correctly asserts that academics have been (and still are) blowing the question way out of proportion: “That famous remark of Sam Yazzie, the Navajo elder, to John Adair and Sol Worth...is not some sage indictment of exploitative academic practices but an acknowledgment of differing cultural practices (1992:34 cited in Chalfen 1997:290). It is always easier to believe in the stereotype of the “wise Indian elder” uttering pithy statements than the reality of an individual who charged his own granddaughters money to appear in their film.

Induced participation

Most people who are familiar with the Navajo Film Project are aware that the filmmakers’ participation was induced, but I never realized the degree of inducement until I

¹⁸ Before they began their research, Worth and Adair expressed concern that the entire undertaking would fail because “the Navajo would prove to be so different” that it would be impossible to teach them to communicate in film (1972: 50). Worth, in particular, seems fixated on the differences between whites and Navajos. His fieldnotes are riddled with such observations. A sampling: “I can’t emphasize how strongly I feel about the differences between an Annenberg student and an Navajo in regard to the conception that the students have about something personal” (June 8, 1966: 70) and “One of the most interesting things that began to develop by this day was my realization that these people really see the world in some sort of different way than I do” (June 9, 1966: 74).

¹⁹ Worth acknowledges his almost total ignorance of Navajo culture: “Whether this was due to anxiety or whether this was due to a particular Navajo way of behaving at something strange, I don’t know” (June 9, 1966: 73). Notice how he already referred to a “particular Navajo” explanation after being in the field for only a week.

²⁰ This description contrasts sharply with the profile of Anderson in the published manuscript: “Of the three men, Mike seemed to have the weakest ties to traditional Navajo culture” (Worth and Adair 1972: 70).

read the fieldnotes. Time restrictions required that they move very rapidly, and the researchers constantly had to prod the participants in order to meet deadlines.²¹ Worth was aware that he was making “outrageous demands” of these novice filmmakers: “I have jammed so much stuff at these students it is a wonder they aren’t all rebelling” (June 16, 1966: 168-69).²²

Many critics of the project questioned the ways in which the researchers taught the Navajo students to make films. The researchers were careful to raise the possibility that transmission of cultural and/or film conventions might occur. Their reservations, however, are framed entirely by their own subjective bias in that they could never know the extent of their effect on Navajo learning of the filmmaking process. Clues to this effect are evident in the types of films the students chose to make. In her review, Margaret Mead explains that because the filming process was presented to the Navajos didactically, “it is not surprising that all of the Navajos but one—the artist—made didactic films, to tell other people about the Navajo” (1975: 123). She later adds that the Navajo filmmakers proceeded as if they were “on stage, presenting either themselves, their culture, or both to the outside world” (1975: 124). Mead alludes to a very important point that has not been addressed by other reviewers: namely, intended audience.

There is no question that the Navajo filmmakers made their films for a non-Navajo viewing audience. In fact, this is the way Adair introduced the project to the Pine Springs community at the first chapter meeting:

In past times, anthropologists and other whites came to take pictures of the Navajo for the white man; now we’re here to teach the Navajo people...to make movies about what they want *so that they can show the white man what they want him to know about him and his community* (Chalfen’s fieldnotes June 1, 1966: 21; emphasis mine).

Some of the students specifically mentioned tourists who, after seeing the time and effort involved in handcraft such as Navajo rugs and jewelry, would be willing to pay more money for them.²³ However, the Navajo filmmakers mainly made their films with their

²¹ The Navajo participants were shooting film only three days after the researchers arrived (June 9, 1966: 10).

²² As is customary among Navajos, their hostility took more subversive forms. Al Clah, for instance, pasted a “nasty picture and story” above his editing board about “a stupid white man (Worth) talking to ignorant Indians” (June 14, 1966: 149).

²³ For example, Johnny Nelson stated that films about craft production might increase sales to tourists and other outsiders (cited in Chalfen 1988: 179).

instructors/employers in mind. They perceived their films as a school²⁴ and/or a job²⁵ assignment since they were getting paid. The researchers were well aware that money was the primary, if not sole, motivation for their participation.²⁶

The fact that their intended audience was comprised of those unfamiliar with Navajo culture predictably influenced their choice of film topics.²⁷ Worth observed that “all the students, except Alfred, are making a film in order to tell someone else what it is that they don’t know” (fieldnotes n.d.:79). In some cases, the filmmakers themselves did not know about what they were filming. The Tsosie sisters, for instance, chose to film a “traditional” ceremony even though they had never seen one performed because they knew the researchers wanted them to make a film about something “Navajo.”

Moreover, the nature of relationship between the researchers and the researched is critical to understanding the nature of the research as a whole. Most Navajos do not feel comfortable in the presence of strangers, especially Anglos. The difficulty of establishing rapport was exacerbated by the researchers’ brief time in the field. Until that point, the only Anglos that the participants had likely ever come into contact with were reservation traders, Gallup vendors, and teachers at their boarding schools—in all cases, individuals in positions of power. Certainly, the researchers and the participants are a study in contrasts and unequal power relations: Anglo/Navajo, old/young, urban/rural, advanced training/boarding school education, and technological/non-technological.²⁸

²⁴ The types of questions that the students asked when they were first approached about participating in the project indicated the association with school. For example, Clah asked if he would be required to take notes, Benally asked if there was any mandatory reading involved, Anderson asked if there was formal school work, and Maxine Tsosie asked if she needed to have taken any pre-requisite courses (Chalfen’s fieldnotes June 1, 1966: 18). Meanwhile, Mary Jane Tsosie inquired if they were going to receive school credit for their participation (Worth’s fieldnotes June 14, 1966: 150). On the first day of “class,” all of the students arrived with notebooks and pencils and took notes during Worth’s lecture (June 7, 1966: 63).

²⁵ As far as Worth was concerned, the Navajo men and women perceived their participation in the project as nothing more than employment: “It is more than evident that it is all an hourly paying job to them” (June 27, 1966: 78).

²⁶ In fact, Worth coined the phrase “Navajo money orientation” to describe the Navajo filmmakers’ focus on all things monetary in his fieldnotes (July 21, 1966). All of the researchers doubted that any of the filmmakers would have participated if they were not getting paid (n.d.:77).

²⁷ Worth noticed that the students had great difficulty choosing a subject that interested *them*: “They want to make a film that will satisfy the white man...I don’t know if white man refers to me or white man means all white men” (fieldnotes June 8, 1966: 68).

²⁸ By virtue of being closer in age with the participants, Chalfen served as a kind of intermediary between the researchers and the Navajo filmmakers. In his fieldnotes, he describes his “go-between role” (June 7, 1966: 11) as a “tight rope-balancing act” (June 9, 1966: 20). Worth reminded his research assistant of the importance of demarcating boundaries with the participants: “I think you’ve got to start learning that there is a line, and it isn’t a line due to color, and it isn’t a line due to wealth or position. It’s a line due to the situation. It is a position in a sense” (June 9, 1966: 12).

The already wide gulf between the two camps was separated even further by Worth's dogmatic, "my-way-or-the-highway" personality. Among the countless examples in the fieldnotes is the following decree: "I will make a great effort to try to get these people to make films about something that they feel personally about" (June 8, 1966: 70). Not surprisingly, his domineering ways immediately alienated the more reserved students.²⁹ Maxine Tsosie, for instance, came to dread Worth's relentless interrogations so much that she pleaded with Chalfen: "Do I have to go and see that Mr. Worth in the back office?" (June 11, 1966: 86). Worth actually seemed surprised by the "revelation" that all of the students "worked much better in the field alone" (June 17, 1966: 171).³⁰ They felt infinitely more relaxed by not having their teacher/boss looking over their shoulder and incessantly asking questions or making "suggestions."

Although the Navajo filmmakers proceeded as if they were "on stage," as Mead described, their films may be an example of staged authenticity. The project definitely followed a circular logic in that the white researchers wanted the Navajos to convey their culture on film while the Navajos wanted to convey the whites' perception of Navajos on film. By playing the type of Indian the outsiders expected, perhaps the Navajo filmmakers "reversed the gaze" by giving them what they wanted so the truth would remain hidden.

To be sure, there is a long history of Indians playing "Indians," dating back to their roles as extras in Hollywood Westerns.³¹ Almost a century ago, 251 Navajo men, women, and children were dressed in feathered headdresses and leather breeches to play Cheyennes and Sioux³² in a motion picture about Buffalo Bill for a wage of \$6.50³³ a day and a good laugh³⁴ (Denton 1980: 68). These Navajos did not know anything about movie making nor did they particularly seem to care. Their only interest lay in the fact that this experience furnished them with a pleasant interlude during the summer and a steady paycheck. No doubt the same could be said for the participants of the Navajo Film Project.

²⁹ Worth was particularly concerned about the wariness of the Tsosie sisters, apparently not realizing why two young Navajo women would be intimidated by an overbearing older white man. Instead, he defers the blame onto them: "It is so difficult to talk to Navajo women under 50" (June 4, 1966: 42).

³⁰ His colleagues were likewise more relaxed while Worth was away: "When I arrived at Pine Springs, I found the entire atmosphere changed. Dick seemed full of smiles and John seemed in good spirits" (June 23, 1966: 194).

³¹ Kulick and Willson relate a similar incident in which a Swedish tourist visited a remote Papua New Guinean village and made a video of the people who lived there. Sensing that the tourist wanted them to be "primitive," a number of villagers accommodated him by dressing up and acting as "savages" (1992: 143). Without any explicit prompting from the tourist/videographer, the villagers proceeded to fulfill Western colonial images and stereotypes of them.

³² Frontier studio photographers also dressed their non-Plains Indian subjects in Plains Indian attire. Edward Curtis, the most famous photographer of Indian subjects, traveled with a wardrobe of museum props that included garments, ceremonial paraphernalia, and even wigs (Blackman 1980: 71).

³³ Back in 1944, this was a substantial amount of money for a people who had very little of it.

³⁴ Denton describes how as soon as one of the Navajo extras put on his costume, he would yell to his friends in his native language, "Look what I'm wearing!" before they would all break out into laughter (1980: 70).

Irrelevance

The Navajo Film Project was never intended to “empower” any of the Navajo participants.³⁵ As soon as the researchers left Pine Springs, they took the cameras with them. None of the participants ever made another film after 1966. Many years later, John Adair, reflecting on the project, described film as a potentially “dignifying” force.³⁶ This statement, however, appears to be motivated by a post-hoc justification amidst charges by critics that the project was exploitative. Faye Ginsburg, for example, has written: “The ‘Through Navajo Eyes’ project was rather short-lived and, retrospectively, is seen as a somewhat sterile and patronizing experiment” (1991: 96).

As big a splash as the Navajo Film Project generated in academic circles, it was largely irrelevant for the Navajo filmmakers themselves. With the exception of Al Clah, the other six participants were not interested in making a cinematic statement.³⁷ For them, making a film was just a summer job and an interesting reprieve from the monotony of reservation life.³⁸ During his return to Pine Springs in 1992, Chalfen found that although all of the participants owned a still camera and a couple even owned camcorders, “cinematography has not occupied a central role in the lives of these Navajos” (1997:327).³⁹

The participants would no doubt be surprised to learn that people around the world know their names and have dissected their films in meticulous detail. While fascination with the Navajo-made films has fueled an extraordinary quantity of speculation and pontification, very little of it has included the perspectives of the filmmakers themselves,⁴⁰ who are

³⁵ Of the six major goals that Chalfen outlines for the project, there is no mention of anything having to do with empowerment (1988: 168-69). Responding to charges of exploitation, Chalfen asks, “[S]hould empowerment always be an anthropological objective?” (1997: 288).

³⁶ Adair made this statement at the University of Amsterdam’s conference “Eyes Across the Water” (cited by Prins 1989: 80).

³⁷ When Chalfen and Adair asked Mary Jane Tsosie if she harbored any aspirations for making films during the twenty-six years since the project ended, she replied: “Never even thought about it” (Chalfen 1997: 331).

³⁸ When first approached about participating in the project, Mike Anderson was less than enthusiastic: “Mike was totally uninterested in filmmaking but was just here for the summer with no work to do and just wanted something to do” (June 1, 1966: 21). Worth noted that the same was true for Susie Benally: “She was like M.A. in that neither was tremendously anxious to make a film—it was something to do, something new” (June 4, 1966: 16).

³⁹ As for the films themselves, several of the participants reported showing their films to family or friends every now and again. One of the filmmakers, Mike Anderson, did not even know where his film was located (Chalfen 1997: 328).

⁴⁰ Chalfen points out that the Navajo-made films have been shown to hundreds of audiences worldwide without the filmmakers present (1988: 180). This seems to breach a promise made by Worth to the Navajo filmmakers, who he had assured would retain “some control” over the screening of their films as well as share in any profits generated by the films (June 20, 1966: 180). One of the filmmakers, Mike Anderson, explicitly expressed that he did not want his film shown to anyone and, according to Chalfen’s fieldnotes, Worth agreed to respect his decision (June 20, 1966: 51). This looks like another broken treaty by the white man except that only this time,

essentially reduced to symbolic pawns in a game of academic chess. Almost without exception, scholarly articles and books about native peoples are written by non-natives for a non-native reading audience (including this one). We continue to speak to each other—at the exclusion of those we are speaking about.⁴¹

Of course, such exclusionary practices are not limited to the written word. The photograph of the young Afghan girl with the piercing green eyes is one of only a handful of images that has become indelibly etched into the public consciousness. The portrait originally appeared on the cover of the June 1985 issue of *National Geographic* and has since graced the cover of the magazine's compendium volume. It earned its photographer, Steve McCurry, a Pulitzer Prize and inspired countless people worldwide to volunteer in refugee camps or do aid work in Afghanistan. A symbol of the tragedy of a land drained by war, nobody even knew her name.

Mirroring Chalfen's "Where are they now?" expedition for the Navajo filmmakers, McCurry returned to the area seventeen years later in search for the "Afghan girl," as she had become known. Her name, as it turns out, is Sharbat Gula and she is now married and the mother of three daughters. Although only 28 years of age, she looks much older as a life of hardship has taken its toll. She had never been photographed before or since that morning in 1984, and she has never even seen the famous photograph of herself as a girl. When she finally did see the photo for the first time, Gula's only reaction was embarrassment after noticing the holes in her red shawl. She cannot fathom how her picture has touched and inspired so many people (Newman 2002). McCurry acknowledges the photograph's irrelevance for her: "But I don't think the photograph means anything to her. The only thing that matters is her husband and children" (2002). Her ambivalence can likely be attributed to the fact that she has more pressing concerns, such as how she is going to feed her family on the dollar a day her husband earns. Like the Navajo Film Project participants, Gula is surprised by all of the fuss over an unintended visual legacy that she had forgotten about long ago.

Deconstructing "The Native"

The notion of native authenticity essentializes native peoples into a homogenous and undifferentiated mass. This is particularly problematic when the discourse does not recognize the heterogeneity of indigenous film expression. Chalfen has warned against the assumption of a generalized native: "Image makers are people embedded in personal and public histories and in particular socio-cultural contexts" (1992: 224).⁴² Indeed, one only has to turn to Weatherford and Seubert's subject heading index for their bibliography of Native American

the theft concerns intellectual property.

⁴¹ Carpenter has criticized anthropologists for not involving their informants in the discourse pertaining to them: "They erased cultures with irrelevancy and dullness. A few ended up talking to each other in a language known only to themselves, about subjects having no existence outside their closed circle. Little wonder informants felt shut out" (1972: 193-94).

films and videos to see that indigenous film and video production is not definable by a single set of properties (1988: 96-102). Based on the wide-ranging diversity of subject matter and issues addressed, it should be abundantly clear that there are no formal characteristics that constitute an Indian “way of seeing.”

Nevertheless, the literature surrounding indigenous self-representation continues to be riddled with references to the Malinowskian dictum of grasping “the native’s point of view.” Worth and Adair, for instance, posit that the Navajo-made films represent the native’s worldview: “It is a study of how a group of people structure their view of the world—their reality—through film. In that sense the results may be *generalized* (1972: 7; emphasis mine). Their generalizations form the basis of my critique. Part of the problem has to do with the *a priori* acceptance and use of terms such as “Navajo filmmaking” and “Western filmmaking” in that they are made to stand for a whole way of making films. The authors presuppose that their own filmmaking proclivities—which may be personal and individual—are representative of the entire Western civilization. There are a number of conceptual approaches in Western cinema and not all films designated as “Western” conform to the values of Western culture, as there are a variety of Navajo filmmaking approaches that similarly deviate from the dominant cultural values specific to Navajo life (Cohen 1988: 119).

Yet the researchers assume that what may have been true for seven men and women were, by extension, necessarily true for *all* Navajos. Except for Alta Kahn, who was added after the fact for experimental reasons, all of the participants were young adults,⁴³ all were English speakers, all attended boarding schools, all participated in a wage labor economy, and all had experienced life outside of the reservation—hardly a representative sample of the tribe. Even in 1966, older Navajos complained about how the younger generation was out of touch with their native language, traditions, and ceremonies (July 15, 1966: 1).⁴⁴ The project was premised on Navajo cultural isolation yet, by focusing their research on young adults, Worth and Adair selected the most assimilated segment of the population. This strategy is akin to interviewing the children of first generation immigrants and then claiming that their experiences are representative of their homeland.

Moreover, I doubt whether the findings can even be generalized for all of the filmmakers, as the three major structural patterns cited by the researchers were not evident in all of the films. Although Worth and Adair posit that “all the films but one display this unusual concentration in images of walking” (1972: 128), their discussions are largely limited to Nelson’s film on silversmithing and Benally’s film about a weaver. Likewise, the use of jump cuts is only mentioned for Anderson’s film and, to a lesser degree, a brief sequence in

⁴² Native American filmmaker Loretta Todd, an example of such an individual, similarly warns readers about the essentialist nature of the term “native”: “The term ‘Native’ is a discourse, inscribed with meaning from without...” (1992: 77 cited in Leuthold 1998: 64).

⁴³ The participants ranged in age from 19 (Al Clah) to 33 (Johnny Nelson) with the majority in their mid-20s.

⁴⁴ For example, Mary Jane Tsosie initially planned to make her film on weaving as an example of “traditional” Navajo culture because her “father bawled her out for not knowing much about it” (Worth June 6, 1966: 60).

the film by the Tsosie sisters. This latter film also comprises the basis of the lack of facial close-ups as being a reflection of “Navajo” cultural values.

Certain critics have further contended that the elements that Worth and Adair single out as unique to the Navajos are characteristic of all novice filmmakers’ works. David MacDougall, for example, has suggested that home movies made by people all over the world look essentially the same (cited in Chalfen 1997: 281). Messaris has similarly commented that the uniformities that link the Navajo films to all other films are more significant than any differences Worth and Adair observed (1994: 181). But before one can determine to what extent the Navajo films were different from films made by others, one must first examine how the films were different from one another.

By Worth and Adair’s own admission, Al Clah’s film *Intrepid Shadows* falls outside the corpus of the other Navajo films. This is not surprising since the researchers deliberately selected Clah to participate in the project because he was the token “acculturated Navajo” and a stranger to the Pine Springs community. While the other films depicted “outer events,” Clah’s film was concerned with “inner processes” (Worth and Adair 1972: 208). Despite being made by a film student, the researchers called *Intrepid Shadows* “intensely Navajo in content and manner” (1972: 209).⁴⁵ Collier seconds this motion: “The outstanding feature of this film is not that it is so different, but that it is so *similar* in film flow to the other five productions” (1974: 485; emphasis mine).

Intrepid Shadows is filled with complex metaphors such as a metal hoop rolling across a desert landscape, a Yeibechei mask with moving eyes, a rolling ball, and pages of a book turning. As the most “open” film, it offers the most possibilities for viewers to infer and attribute meaning. In her review of the project, for example, Mead gushes that Clah’s film is “outstanding”: “He handled his camera so that the viewer actually sees animism...a kind of animism which I had never seen but only heard about” (1975: 123). One of the significant comments about Clah’s film reported by the researchers came from Susumi Hani, a Japanese filmmaker, who upon seeing it suggested that “the Navajo must be like the Japanese since I can understand it.” In speaking with Clah’s former art school teacher, Worth discovered that Japanese films were Clah’s favorite (Worth and Adair 1972: 61-62). The fact that Hani was one of the few individuals able to understand the film was due less to any cultural similarities between the Japanese and the Navajo and more to *Intrepid Shadows* not being an original cinematic statement but one that was digested and regurgitated.

This leads into a larger discussion of whether deeper immersion in mainstream culture compromises nativeness.⁴⁶ A surprisingly strong opinion to that effect comes from none

⁴⁵ In a similar capacity, Donald Richie calls Kurosawa the least Japanese film director but proceeds to argue that Kurosawa’s 1954 film *Seven Samurai* is “the finest Japanese film ever made...the summation of everything which is most Japanese about the Japanese film” (1971: 232 cited in Sultz 2001: 90).

⁴⁶ Carpenter posed a similar question over three decades ago: “Preliterate peoples don’t write books or make films. We may train them to do so, but we must always ask: at this point, are they still members of their old culture or do they become, in this particular area at least, members of our culture?” (1972: 186).

other than Worth in his review of *You Are On Indian Land* (1969), a documentary by Mohawk Indians who were trained and equipped under Canada's National Film Board called "Challenge for Change." Worth derisively characterizes the film as "a perfect example of the professional white liberal film made in 'consultation' with Indians" (1972: 1030). The thrust of his dissatisfaction revolves around his belief that the film is not "authentically" native because, unlike the Navajos who participated in his project, these Indians were trained to make films like Westerners:

If there is a point it ought to be that "we"—the Indians in the film—are telling this story about ourselves. Instead, the film tells me that we—the filmmaking community—are showing you the noble Indian learning to behave like graduate students trying to get on tenure committees (1972: 1031).

Based on his recent experiences with the Navajo Film Project, Worth had obviously developed certain expectations as to the type and style of films "natives" make, which were not met by the sophisticated content and polished production quality of this documentary.

Jayasinhji Jhala contends that authenticity is found precisely in this type of hybridity. He suggests that native expression is not necessarily located at the point of first contact—as the Navajo Film Project sought to do—but after native groups have already domesticated and internalized the new technology and made it their own tool (1998: 373).⁴⁷ The "uniqueness" lies not in an unsullied indigenous aesthetic, as Worth and Adair presumed, but rather in the "heady mixture of borrowing and conferments" (Jhala 1998: 384).⁴⁸ Thus, in response to Peter Crawford's famous query of whether a Kayapo with a camera still remains a Kayapo (1995: 16), Jhala would answer wholeheartedly to the affirmative. In fact, a Kayapo or a Navajo or any indigene is *more* native with a camera and becomes exponentially more so with the internalization of its use. Borrowing this logic, an urban Indian like filmmaker George Burdeau⁴⁹ who has benefited from an additional four decades of assimilation produces more

⁴⁷ The popular cinema of his native India no doubt influenced Jhala's conviction in this regard. Bollywood produces some 800 movies annually, up to 60% of which are remakes of Hollywood films (Badam 2003: 15). Indeed, Bollywood writers have admitted that they scribble dialogue while watching the latest Hollywood DVD and that some directors study the DVD on the set before copying the movie frame by frame. This has led to accusations of plagiarism, evidenced most recently by bestselling novelist Barbara Taylor Bradford persuading India's Supreme Court to ban a 260-part TV series that she claimed stole heavily from her novels (Badam 2003: 15). However, Indian directors deny these charges, stating that a Hollywood movie would never sell in India unless it had been transformed—or "Indianized" in industry parlance—to conform with the conventions of Hindi cinema (Ganti 2002: 282).

⁴⁸ Anthropologist Daniel Miller attributes the popularity of the American soap opera *The Young and the Restless* in Trinidad to the program's association with the uniquely Trinidadian concept of bacchanal. He explains: "Authenticity has increasingly to be judged a posteriori not a priori, according to local consequences not local origins" (1992: 181 cited in Ang 1996: 160).

⁴⁹ Burdeau's (Blackfoot) films, which are characterized by multiple-angle and point of view shots as well as a palette of special effects, have often been criticized for not being "Indian" enough: "The very sophistication of

authentically native films than Navajo Film Project participants Mary Jane Tsosie or Mike Anderson or even Al Clah did in 1966.

References

Ang, Ien

1996 *Living Room Wars: Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*. London: Routledge.

Argyle, Michael

1978 The Laws of Looking. *Human Nature*, January: 67-71.

Badam, Ramola Talwar

2003 Reincarnation in Bollywood. *Los Angeles Times*, June 6: E15.

Blackman, Margaret B.

1980 Posing the American Indian. *Natural History*, 89(10): 69-76.

Blakely, Thomas

1980 To Gaze or Not to Gaze: Visual Communication in Eastern Zaire. *Sociolinguistic Working Papers*, 87: 234-248.

Carpenter, Edmund

1972 *Oh, What A Blow That Phantom Gave Me!* New York: Holt, Rinehart and Wilson.

Chalfen, Richard

1988 Navajo Filmmaking Revisited: Problematic Interactions. In *Native North American Interaction Patterns*, Regna Darnell and Michael K. Foster, eds., 168-185. Quebec: Canadian Museum of Civilization.

1992 Picturing Culture Through Indigenous Imagery: A Telling Story. In *Film As Ethnography*, Peter Crawford and David Turton, eds., 222-241. Manchester: University of Manchester Press.

Burdeau's editing and dissolve techniques strike some non-native viewers as too 'slick': rather more like a varied repertoire of experimental 'film school' techniques than representing a uniquely indigenous aesthetic" (Leuthold 1998: 113).

- 1996 Foreword, Afterword, and Appendix. In *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology* (revised edition). By Sol Worth and John Adair. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Chalfen, Richard and Sam Pack

- 1996 Why *Krippendorf's Tribe* is Good for Teaching Anthropology. *Visual Anthropology Review*, 14(1): 103-105.

Cohen, Hart K.

- 1988 *From Ethnographic Film to Indigenous Media: Communications and the Evolution of the Ethnographic Subject*. Ph.D. Dissertation. McGill University.

Collier, John, Jr.

- 1974 Seen Through Navajo Eyes—Navajos Film Themselves. *American Anthropologist*, 76(2): 481-486.

Crawford, Peter Ian

- 1995 Nature and Advocacy in Ethnographic Film: The Case of Kayapo Imagery. In *Advocacy and Indigenous Film-making*, H. Philipsen and B. Markussen, eds., 7-22. Højberg, Denmark: Intervention Press.

Denton, James F.

- 1980 The Red Man Plays Indian. In *The Pretend Indians: Images of Native Americans in the Movies*, Gretchen M. Bataille and Charles L.P. Silet, eds., 68-70. Ames: Iowa State University Press.

Freeman, Derek

- 1997 *The Fateful Hoaxing of Margaret Mead: A Historical Analysis of Her Samoan Research*. Boulder: Westview Press.

Ganti, Tejaswini

- 2002 "And Yet My Heart Is Still Indian": The Bombay Film Industry and the (H)Indianization of Hollywood. In *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, Faye D. Ginsburg, Lila Abu-Lughod, and Brian Larkin, eds., pp. 281-300. Berkeley: University of California Press.

Ginsburg, Faye D.

- 1991 Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology*, 6(1): 92-112.

Jhala, Jayasinhji

1998 The Shaping of Gujarati Cinema: Recognizing the New in Traditional Cultures. *Visual Anthropology*, 11: 373-385.

Kulick, Don and Margaret E. Wilson

1992 Echoing Images: The Construction of Savagery Among Papua New Guinean Villagers. *Visual Anthropology*, 5(2): 143-152.

Leuthold, Steven

1998 *Indigenous Aesthetics: Native Art, Media, and Identity*. Austin: University of Texas Press.

Malinowski, Bronislaw

1988 *A Diary in the Strict Sense of the Term*. Stanford: Stanford University Press.

McCurry, Steve

2002 I Could See Her Eyes Through the Camera Lens. They're Still the Same. *National Geographic*, 201(4): n.p.

Mead, Margaret

1981 Review of *Through Navajo Eyes*. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 2(2): 122-124.

Messaris, Paul

1994 *Visual "Literacy": Image, Mind, and Reality*. San Francisco: Westview Press.

Newman, Cathy

2002 Found: After 17 Years, An Afghan Refugee's Story. *National Geographic*, 201(4): n.p.

Pack, Sam

2000 Indigenous Media Then and Now: Situating the Navajo Film Project. *The Quarterly Review of Film and Video*, 17(3): 273-286.

Potts, James

1979 Is There an International Film Language? *Sight and Sound*, 48(2): 74-81.

Prins, Harald E.L.

1989 American Indians and the Ethnocinematic Complex: From Native Participation to Production Control. In *Eyes Across the Water*, Robert M. Boonzajer Flaes, ed., 80-89. Amsterdam: Het Sinhuis.

Stoll, David

1999 *Rigoberta Menchu and the Story of All Poor Guatemalans*. Boulder: Westview Press.

Sultze, Kimberly A.

2001 *Looking for the Universal—Looking for the Cultural: A Critical Analysis of the Debate Between the Universalist and Relativist Perspectives on Moving Images*. Ph.D. Dissertation. New York University.

Tierney, Patrick

2000 *Darkness in El Dorado: How Scientists and Journalists Devastated the Amazon*. New York: W.W. Norton and Company.

Weatherford, Elizabeth and Emilia Seubert

1988 *Native Americans on Film and Video, Volume 1*. New York: Museum of the American Indian.

Worth, Sol

1972 Review of *You Are On Indian Land*. *American Anthropologist*, 74: 1029-1031.

Worth, Sol and John Adair

1972 *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.

Worth, Sol, John Adair, and Richard Chalfen

1996 Fieldnotes from the Navajo Film Project. Unpublished documents. Author's files.



Cristina Ghirardini

Centro per il dialetto romagnolo della Fondazione Casa di Oriani, Ravenna, Italy

Immagini e suoni del maggio delle anime in Romagna: la ricerca di Giuseppe Bellosi e Giovanni Zaffagnini

Abstract

Dai primi anni Settanta ai primi anni Novanta Giuseppe Bellosi, linguista ed etnografo, e Giovanni Zaffagnini, fotografo, condussero una ricerca etnografica entro i confini linguistici della Romagna. Le indagini sul cantar maggio consentono di fare alcune considerazioni sui presupposti teorici del loro lavoro e sui metodi impiegati. Le fotografie di Zaffagnini sono qui prese in considerazione contestualmente alle registrazioni sonore di Bellosi e ai suoi diari di campo, nonché alle pubblicazioni realizzate insieme, alcune delle quali sono indispensabili per comprendere le ragioni alla base della ricerca.

English abstract

From the early '70s until the early '90s Giuseppe Bellosi, a linguist and ethnographer, and Giovanni Zaffagnini, a photographer, carried out an ethnographic research within the linguistic borders of Romagna. The inquiries on the singing of May allow some remarks on their theoretical assumptions and on their methods. The photographs by Zaffagnini are taken into consideration together with Bellosi's sound recordings and his fieldwork notes. Some of the publications that they made together are taken into account, since they shed light on the motivations that provided the grounds for their research.

Keywords

Cantar maggio, canto popolare, storia degli studi sul folklore, Romagna, archivi sonori, fotografia
May Day Rituals, Folk Song, History of Folklore Studies, Romagna, Sound Archives, Photography

Cristina Ghirardini

graduated in Cultural Heritage Preservation at Bologna University with a thesis on the musical instruments of the Ettore Guatelli Museum in Ozzano Taro. She then earned a research doctorate in History and Criticism of Musical Cultures and Heritage at Turin University with a dissertation about Filippo Bonanni's treatise on musical instruments *Gabinetto Armonico* (1722). She deals mainly with ethnomusicology and organology, especially in relation to the Italian context and the instruments of Italian traditional music. She is the sound archivist of the Centro per il dialetto romagnolo of the Fondazione Casa di Oriani in Ravenna (www.casafoschi.it, www.fondazionecasadoriani.it), where she also conducts field research on traditional music and folk tales.

Vent'anni di ricerca sul campo nella "Romagna solatia"

Come tante altre realtà locali, la Romagna ha una consuetudine di studi del proprio patrimonio di tradizione orale che risale all'Ottocento. Esso era caratterizzato, come è noto, dall'approccio letterario e filologico di sollecitazione romantica e da un interesse antiquario la cui influenza fu determinante anche nel secolo successivo. Tale atteggiamento, infatti, si protrasse fino a gran parte del Novecento, intrecciandosi con le istanze identitarie e fortemente interventiste di Aldo Spallicci e dei suoi collaboratori delle riviste «Il Plaustro» e «La Piê», i quali avviarono un processo di rielaborazione del patrimonio culturale regionale, sull'esempio di Mistral e della poesia provenzale,¹ che interessava in modo particolare la produzione poetica e musicale. Tale operazione ebbe un successo enorme in primo luogo fra le classi borghesi delle principali città romagnole e poi, nel corso degli anni, il "folklore inventato" degli spallicciani finì per sovrapporsi al sapere narrativo e musicale della "vecchia" tradizione orale.² Gli studi sulle tradizioni popolari in Romagna sono stati a lungo, per gli appassionati e studiosi, un esame della produzione "letteraria" e di quella "artistica": ma se nell'Ottocento la poesia popolare era raccolta sotto dettatura da contadini e vari altri informatori rimasti spesso anonimi, il progetto culturale di Spallicci fu talmente autorevole da indurre studiosi quali Paolo Toschi a legittimare la produzione poetico-musicale degli stessi fautori di quel rinnovamento, benché espressione dei codici linguistici e musicali di una élite urbana, quale esempio di "rinascita del folk-lore",³ espressione dell'"anima regionale" quanto lo erano stati i canti raccolti dagli studiosi ottocenteschi di poesia popolare.

Occuparsi delle tradizioni popolari in Romagna, fino perlomeno agli anni Sessanta del Novecento, era dunque un vero esercizio letterario, non solo nell'accezione a cui ci ha abituato la letteratura antropologica degli ultimi decenni, ma proprio perché praticato prevalentemente da insegnanti e studiosi di lettere, poeti e scrittori, studiosi del dialetto e storici locali, i quali raccoglievano canti e varie forme metriche o narrative prendendo in considerazione esclusivamente il testo, trascurando totalmente la dimensione performativa e analizzandoli a prescindere dalle persone che venivano intervistate e dal contesto in cui esse vivevano.⁴ Tale era la situazione che passarono completamente ignorate le registrazioni che Alan Lomax fece nel 1954, durante il viaggio in Italia con Diego Carpitella, e rimase esclusivamente una dichiarazione di intenti ricordata da un suo collaboratore il confronto con gli spallicciani che Ernesto De Martino auspicava nei primi anni Cinquanta, quando realizzò le sue prime interviste sul "folklore progressivo", alle quali purtroppo non fece seguito il più ampio progetto di ricerca auspicato.⁵

Questo era lo scenario entro il quale prese le mosse in maniera del tutto nuova la ricerca di Giuseppe Bellosi e Giovanni Zaffagnini, a partire dai primi anni Settanta.⁶

¹ Spallicci 1914.

² Si vedano in proposito Balzani 2001, soprattutto le pp. 114-132, e Ghirardini 2011. Questi temi saranno ulteriormente approfonditi in una ricerca che Susanna Venturi sta conducendo sul coro dei "canterini romagnoli" di Russi.

³ Toschi 2011 [1925]: 57-62 e 213-232.

⁴ Faeta, ripercorrendo storicamente le vicende degli studi antropologici in Italia, parla di "un'antropologia senza antropologi" (Faeta, 2011: 89-131). Ho provato a fare alcune considerazioni storiche sulla tradizione di studio del folklore in Romagna in Ghirardini 2011.

⁵ Brandolini 1996 e Bermani, Brandolini e Coggiola 1996.

Attuale bibliotecario a Fusignano, nonché stimato dialettologo ed etnografo, Bellosi non aveva neanche vent'anni quando cominciò a fare le prime registrazioni nelle vicinanze della sua casa a Maiano. Aveva alle spalle studi sulla poesia in dialetto romagnolo⁷ e il suo oggetto di interesse erano le parlate romagnole. Fu il bibliotecario della loro città a mettere in contatto Bellosi con Giovanni Zaffagnini, fotografo, anch'egli di Fusignano, che aveva dedicato alcuni scatti alle case rurali e aveva raccolto lastre e stampe di fotografi locali.⁸

I due trovarono quindi un interesse comune nella ricerca sul campo nel proprio territorio, a partire da Fusignano e dai suoi dintorni. Inizialmente fu un percorso da autodidatti: Bellosi conosceva le ricerche dei folkloristi sulla "poesia popolare" e le opere dei poeti del secondo Novecento, ma era a lui estranea la produzione etnografica ed etnomusicologica contemporanea; Zaffagnini non era ancora entrato in contatto con fotografi come Mario Cresci, Luigi Ghirri, Olivo Barbieri e non si era ancora accostato ai fotografi americani della New Topographics, che dagli anni Ottanta influenzarono il suo percorso personale ed artistico. Tuttavia in pochi anni seppero avviare un lavoro che all'epoca in Romagna era del tutto innovativo e che rimane tuttora unico e irripetibile.

Le prime registrazioni⁹ di Bellosi sono volte a raccogliere "dalla voce"¹⁰ delle persone che incontrava i "testi" che egli aveva precedentemente letto nelle raccolte folkloriche e quindi proverbi, indovinelli, acchiapparelli, canti lirico-monostrofici, ballate, ninne nanne, orazioni. All'epoca delle primissime registrazioni, infatti, frequentava gli ultimi anni del liceo e la sua attenzione era finalizzata a studi linguistici, come la definizione della grammatica del dialetto di Fusignano, che fu pubblicata alcuni anni dopo.¹¹ Proprio in quegli anni, in occasione di una tesina sulla poesia dialettale da redigere come attività scolastica, aveva avuto uno scambio epistolare con Aldo Spallicci e lo stesso Spallicci lo aveva messo in contatto con Friedrich Schürr, il dialettologo austriaco che per primo aveva delineato i caratteri fonetici dei dialetti romagnoli. Questa rete di rapporti fu anche quella che sollecitò in Bellosi il suo percorso di bibliofilo e proprio da uno dei primi libri acquistati, la ristampa anastatica del *Saggio di canti popolari romagnoli* di Benedetto Pergoli,¹² prese il via la ricerca sistematica che

⁶ Le informazioni che seguono sono tratte, oltre che da conversazioni derivanti da un continuo (e per me prezioso e insostituibile) rapporto di lavoro, scambio e confronto che da anni ho con Giuseppe Bellosi, e più recentemente con Giovanni Zaffagnini, da interviste sulla loro ricerca relativa al cantar maggio che ho fatto con Raffaella Biscioni il 15 luglio, il 30 agosto e il 2 dicembre 2010 e di cui conservo le registrazioni.

⁷ Un ambito nel quale la produzione non è ancora cessata e ha dato contributi di grande qualità. Solo per fare due nomi di autori celeberrimi, si pensi a Raffaello Baldini, ritenuto uno dei maggiori poeti italiani del Novecento, o a Tonino Guerra, le cui poesie sono talvolta le fonti a cui egli stesso ha attinto per episodi delle proprie sceneggiature.

⁸ Alcune delle fotografie raccolte sono state pubblicate da Zaffagnini stesso con la collaborazione di Bellosi, per esempio quelle del fusignanese Enea Melandri (1882-1961) che compaiono in Zaffagnini e Melandri 1979.

⁹ Nella banca dati del Centro per il dialetto romagnolo (www.casafoschi.it) alcune registrazioni, fatte prevalentemente a Fusignano, risalgono al 1971 e al 1973, ma all'interno del Fondo Giuseppe Bellosi una vera e propria consuetudine di ricerca sul campo comincia a partire dal 1974. Zaffagnini ricorda di aver cominciato a lavorare con Bellosi negli anni 1973-1974.

¹⁰ I primi istanti di tante registrazioni di Bellosi si aprono con sue indicazioni di luogo e data e con l'avvertenza che ciò che segue è raccontato "dalla voce" di un informatore di cui si precisa nome, cognome, data e luogo di nascita. Talvolta questa breve premessa costituisce l'inizio di una conversazione che fornisce informazioni sulla biografia della persona intervistata.

¹¹ Quondamatteo e Bellosi 1977: 15-43.

¹² Pergoli 1894.

condusse con Zaffagnini. Infatti, proprio a seguito delle prime esperienze, i due avevano maturato l'intento di provare a verificare cosa ancora si potesse registrare dei canti raccolti da Pergoli: il lavoro acquisiva così un nuovo carattere di sistematicità e le uscite di Bellosi e Zaffagnini dedicate alla ricerca sul campo presero la cadenza bisettimanale (il giovedì e il sabato o la domenica), che fu mantenuta per anni.

Inizialmente dunque i due ricercatori lavoravano applicando strumenti nuovi a una tradizione di studi folklorici da tempo avviata in Romagna senza sapere che altri stavano consolidando, finalmente anche in Italia, una consuetudine all'utilizzo dei mezzi di registrazione sonora e visiva nella ricerca etnografica, antropologica ed etnomusicologica. È nel corso degli anni Settanta che cominciano a conoscere le altre esperienze italiane, a prendere contatto con esse e, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, a teorizzare il proprio percorso e a cercare una collocazione istituzionale, forti della consapevolezza della sistematicità e della attualità del lavoro che stavano conducendo.

Nel corso degli anni Settanta, inoltre, la ricerca, che inizialmente era volta a raccogliere la versione orale, persistente nella memoria della gente, dei "testi" annotati dai folkloristi, prende altre direzioni e si volge al mondo magico dei guaritori, ai contesti in cui erano attivi i narratori di fiabe, alle storie di vita, alle ritualità del ciclo dell'anno e della vita, tra cui la pasquella e il cantar maggio, di cui si parlerà più nel dettaglio oltre. Al medesimo periodo si collocano le prime pubblicazioni di metodo e le prime mostre fotografiche realizzate insieme e su alcune di queste esperienze conviene soffermarsi brevemente per meglio comprendere quale è stato il rapporto tra i due ricercatori, quali erano le istituzioni culturali del territorio interessate al loro lavoro e per comprendere alcuni fenomeni di trasformazione e riutilizzo di oggetti e consuetudini del "folklore" romagnolo che attirarono la loro attenzione.¹³

La vicenda di Bellosi e Zaffagnini può apparire solo una questione di provincia se si prende come punto di riferimento la ricostruzione storica prevalentemente meridionalista dell'antropologia italiana, che spesso considera assolutamente di secondo piano quanto è avvenuto al di fuori delle cattedre universitarie e delle più note istituzioni culturali. Invece rientra nel mosaico di esperienze che è facilmente possibile mettere a fuoco se si approfondiscono, in tutto il territorio italiano, le modalità attraverso le quali si è arrivati a produrre i piccoli archivi sonori e fotografici, molti dei quali rimasti di proprietà privata, che hanno più spesso ricevuto attenzione dalla ricerca etnomusicologica¹⁴ che dal mondo dell'antropologia e alla quale non raramente hanno continuato a fare riferimento, per comunanza di interessi di ricerca sui repertori, oppure perché coinvolti nel fenomeno del revival musicale. Il lavoro di Bellosi e Zaffagnini dunque appartiene alle tante iniziative di ricerca sul campo non accademiche e di stampo volontaristico, stimulate da un forte interesse di conoscenza personale, che si sono in parte nutrite delle esperienze di lavoro sul terreno sempre più frequenti sul territorio italiano dagli anni Cinquanta e che quindi consentono di

¹³ Sono relativamente poche le fotografie di Giovanni Zaffagnini legate all'esperienza etnografica che sono state pubblicate, la gran parte è ancora inedita. Sono presenti foto di Zaffagnini in: Bellosi 1976, Quondamatteo e Bellosi 1977, *Cultura popolare nell'Emilia Romagna* 1978, *Cultura popolare nell'Emilia Romagna* 1979, Zaffagnini e Melandri 1979, *Cultura popolare nell'Emilia Romagna* 1980, Bellosi e Zaffagnini 1980, *Cultura popolare nell'Emilia Romagna* 1981, *Cultura popolare nell'Emilia Romagna* 1982, Bellosi e Zaffagnini 1982, Zaffagnini 1984a, Zaffagnini 1989, Bellosi 1998, Zaffagnini 2010b.

¹⁴ I dischi Albatros, per esempio, hanno saputo cogliere l'importanza di tante iniziative locali, alcune delle quali sono successivamente confluite in archivi istituzionali.

verificare quali posizioni teoriche e metodi elaborati da quelle esperienze sono passati in contesti locali e di provincia, come sono state recepite, quali frutti hanno dato.¹⁵

Passata la fase amatoriale, infatti, i punti di riferimento dei due ricercatori divennero i linguisti, per l'interesse dialettologico di Bellosi, le istituzioni che preservavano archivi sonori e che cominciavano a costituirsi nell'Italia settentrionale, come l'Ufficio per la Cultura del Mondo Popolare (ora Archivio di Etnografia e Storia Sociale) della Regione Lombardia,¹⁶ le esperienze fotografiche soprattutto di Mario Cresci, Ando Gilardi, Lello Mazzacane.

Non c'era nella mente di Bellosi e Zaffagnini una urgenza di intervento sociale e civile come quella che suscitava la questione meridionale, non c'era neanche un coinvolgimento nel revival musicale, come quello che ha influenzato importanti esperienze di ricerca soprattutto in Piemonte e Lombardia, c'era invece una reazione contro un uso strumentale dei simboli identitari da parte di un mondo in veloce trasformazione. L'introduzione firmata da Bellosi del volume *«Romagna mia»*, catalogo della mostra fotografica di Zaffagnini inaugurata alla Biblioteca Trisi di Lugo nel 1979, è per tanti versi indicativa del percorso ideale che i due avevano intrapreso.

Negli anni immediatamente seguenti la seconda guerra mondiale il folklore romagnolo come sistema culturale (che era già da tempo in crisi) ha subito una decomposizione repentina. Le cause sono note (anche se non è stata ancora studiata a fondo l'entità del contributo che ognuna ha portato alla crisi): il mutamento delle tecniche di lavoro, l'industrializzazione che ha trasformato parte dei ceti contadini in operai, il cambiamento di esigenze sociali, l'acculturazione continua (per mezzo della scuola e dei mass media) da parte della cultura egemonica che ha prodotto, proponendo i propri modelli standardizzati, un abbandono della cultura tradizionale da parte delle classi popolari, nella speranza che ad un riscatto culturale corrispondesse un riscatto sociale: ma il

¹⁵ Non è questa la sede per ripercorrere le vicende della ricerca sul campo in ambito etnografico ed etnomusicologico in Italia, tuttavia può essere utile ricordare alcune esperienze che facevano uso della registrazione sonora come mezzo di documentazione nate in Italia settentrionale, che all'epoca delle prime indagini di Bellosi e Zaffagnini erano attive e che in qualche modo si svolsero parallelamente ad esse. Nel 1972 Roberto Leydi costituì l'Ufficio per la Cultura del Mondo Popolare della Regione Lombardia, il quale dava una collocazione istituzionale ad un lavoro da lui intrapreso da un paio di decenni e consolidava un gruppo formato da persone che collaboravano già da qualche tempo per ricerche in ambito popolare (Bertolotti 2008: 26-30). L'Ufficio per la Cultura Popolare del Mondo Popolare sin dal suo esordio avviò anche importanti campagne fotografiche (alle quali partecipò pure Ferdinando Scianna) e promosse l'uso delle riprese video (Leydi 1977). Nei primi anni Settanta era ancora viva la ricerca sul canto sociale in Piemonte e Lombardia: si pensi all'esperienza del Nuovo Canzoniere Italiano, di cui lo stesso Leydi ha fatto parte fino alla metà degli anni Sessanta, e all'Istituto Ernesto de Martino, nato a Milano nel 1966, che ampliò il proprio campo di indagine a questioni storiche e sociali (Bermani 1997). In Piemonte Emilio Jona e Sergio Liberovici, protagonisti di Cantacronache, sin dalla fine degli anni Cinquanta avevano avviato un'ampia ricerca sui canti degli operai di Torino e sulle risaie del Vercellese (Jona e Liberovici 1990 e Castelli, Jona e Lovatto 2005); oltre a questa, buona parte delle esperienze piemontesi sulla musica popolare che hanno praticato la ricerca sul campo negli anni Sessanta e Settanta finalizzata al revival musicale, ma che di fatto contribuivano alla diffusione di nuove modalità di indagine, sono state recentemente analizzate da Guido Raschieri nella sua tesi di dottorato (Raschieri 2011). Nel piacentino fu attivo, negli anni Settanta e Ottanta, Mario di Stefano, il cui corpus di registrazioni si trova presso il Centro Etnografico Provinciale di Piacenza, nato nel 1979 (Di Stefano 1982). Nel 1973 a Ferrara fu istituito il Centro Etnografico Ferrarese, che conserva tuttora un importante archivio di registrazioni sonore, e nel modenese era attivo Giorgio Vezzani, studioso del maggio drammatico e dello spettacolo di piazza, le cui registrazioni sono ora all'Istituto Superiore di Studi Musicali "Achille Peri" di Reggio Emilia.

¹⁶ Sulla storia e la produzione dell'Ufficio per la Cultura del Mondo Popolare, ora AESS, si veda Meazza e Scaldaferri 2008.

riscatto culturale non è avvenuto se non raramente e si è invece tramutato nella perdita di identità culturale.

I tempi e le modalità di disgregazione della cultura folklorica sono diversi da area ad area, in quanto essa si è potuta conservare più a lungo, senza soluzione di continuità, nelle cosiddette aree meno esposte, come, ad esempio, l'alta montagna. Ci è noto il caso della Pasquella nell'alta valle del Bidente e del Maggio delle anime purganti nell'alta valle del Santerno, usanze ancora vive nel 1979 in quanto rispondono ad esigenze di comunione nei piccoli paesi in cui hanno luogo e servono a rinsaldare vincoli di amicizia, a rendere più solidale la comunità.

Ma se la cultura tradizionale persiste in forma di alcuni fatti folklorici isolati, essa non è più - ripetiamo - un sistema culturale. Eppure mai come oggi in Romagna e nelle altre regioni si è parlato tanto spesso di «folklore romagnolo».¹⁷

Se è percepibile un influsso dell'approccio marxista nell'analizzare le cause della perdita dell'identità culturale, è interessante notare che nel proseguire l'argomentazione sulla defunzionalizzazione e strumentalizzazione del folklore, una delle voci di riferimento è quella di Roberto Leydi, che, sostiene Bellosi,

ha affermato che il folklore romagnolo, in particolare nella sua componente musicale, è il più disastroso d'Italia. La situazione attuale presenta diversi aspetti, non sempre chiaramente classificabili: ora ci troviamo di fronte a fenomeni di turisticizzazione mistificante di alcune manifestazioni realmente folkloriche ora di fronte alla divulgazione di prodotti falsi presentati con l'etichetta di folklore.¹⁸

A partire dalle osservazioni di Leydi, Bellosi prosegue elencando vari fenomeni, non musicali, ma che vanno nella stessa direzione della "mistificazione" a cui le fotografie di Zaffagnini contenute nel volume fanno riferimento: dal carro agricolo in mostra sul tetto di un ristorante di Cervia, all'assunzione della figura della *caveja* come simbolo della Romagna, alle orchestre-spettacolo con i loro testi melensi e nostalgici, ai tanti mascheramenti da Passatore, praticati da gruppi folkloristici e dall'Ente Tutela Vini. Passando infine per i "canterini romagnoli" e per il loro modo equivoco di presentarsi come quintessenza della tradizione:

È, questo, un caso evidente di come la cultura borghese, quando non rifiuta i prodotti della cultura popolare, cerchi di integrarli nel proprio sistema, eliminandone così quella carica contestativa insita nella diversità (verbale e/o musicale) di questi materiali folklorici. Ma i Canterini affermano di eseguire sempre canti autenticamente popolari. Se in chi ha elaborato i testi c'era l'intenzione del musicista di usare il folklore a fini artistici (operazione lecita, che ha dato, all'estero, esiti notevolissimi: vedi Béla Bartók), negli esecutori attuali c'è mancanza di informazione su cosa sia realmente «folklore».

Inoltre, tanto per fare un po' di colore locale, anche i Canterini sfoggiano sgargianti costumi che vorrebbero far credere popolari e che si inseriscono nell'immagine di quella Romagna stereotipata di cui abbiamo parlato.

I pericoli di queste manifestazioni di folklore mistificato e di cattivo gusto sono notevoli, sia perché esse danno un'immagine falsa del folklore romagnolo ai profani delle altre regioni e agli stranieri, sia perché rischiano di convincere le stesse nostre classi popolari a identificare la propria cultura tradizionale con la musica consumistica di Casadei, con il cappellaccio del Passatore, con le canzoni dei Canterini Romagnoli (e ciò può avvenire perché ormai da molti anni i genitori non

¹⁷ Bellosi 1979: 9.

¹⁸ Bellosi 1979: 9-10.

trasmettono più le forme orali e musicali folkloriche ai figli, i quali si trovano - come s'è detto - privi di un punto di riferimento culturale).¹⁹

L'intervento di Bellosi termina con una osservazione che suona ancora oggi estremamente attuale, non solo in Romagna, ma nel panorama italiano dei tanti festival che si rifanno alla "cultura popolare":

Ma il disinteresse verso un recupero critico (il solo valido) della propria identità culturale è generale in Romagna, ragion per cui anche gli stessi uomini di sinistra che organizzano manifestazioni a larga partecipazione popolare preferiscono adeguarsi ai tempi e fare il gioco dei mistificatori. Tuttavia recentemente il problema è stato dibattuto e i responsabili delle iniziative culturali e ricreative di sinistra hanno riconosciuto di aver contribuito non poco, specialmente attraverso le feste dell'Unità, alla mistificazione del «popolare». Ma l'autocritica teorica, partita dalle colonne dell'«Unità» (R. Brunelli, *C'era una volta il liscio*, 9 aprile 1978; *La mistificazione del «popolare»*, 12 aprile 1978) non ha prodotto ancora i risultati pratici di rilievo.²⁰

Nonostante la vena polemica contro la sinistra che, secondo Bellosi, si rende di fatto complice della mistificazione del popolare, la mostra era realizzata in occasione del primo maggio in collaborazione con la Federazione comprensoriale C.G.I.L., C.I.S.L., U.I.L., presso la biblioteca Comunale Trisi, dove era stato istituito un Servizio per la cultura folklorica in Romagna, il primo tentativo di Bellosi e Zaffagnini di trovare una collocazione istituzionale al loro lavoro e di cui la mostra costituiva la prima iniziativa.²¹

¹⁹ Bellosi 1979: 11-12.

²⁰ Bellosi 1979: 12.

²¹ Questo lodevole intento sarà solo parzialmente compiuto nel 2008 quando la Fondazione Casa di Oriani (con la collaborazione della Provincia di Ravenna, del Dipartimento di storie e metodi per la conservazione dei beni culturali dell'Università di Bologna e dell'Archivio di Etnografia e Storia Sociale della Regione Lombardia) ha inaugurato il Centro per il dialetto romagnolo e avviato la digitalizzazione e catalogazione delle registrazioni di Bellosi e di altri ricercatori. Nel frattempo tuttavia Bellosi e Zaffagnini avevano collaborato con altre realtà, come l'Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna, che, su sollecitazione di Roberto Leydi, tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, aveva costituito un Laboratorio di musica popolare. Quest'ultimo ebbe vita breve, ma nell'ambito dei lavori realizzati in quel contesto uscirono il disco *Romagna* vol. 1 dell'Albatros (a cura di Giuseppe Bellosi, Tullia Magrini e Alessandro Sistri, Albatros, VPA 8467, 1980) e i volumi *Guida allo studio della cultura del mondo popolare in Emilia e in Romagna (I) I canti e la musica strumentale* (Leydi e Magrini 1982) e *Guida allo studio della cultura del mondo popolare in Emilia e in Romagna (II) Lo spettacolo*, (Leydi e Magrini 1987). Risale ai primi anni di vita del Laboratorio il libro che Bellosi pubblicò insieme a Tullia Magrini sul "repertorio lirico" in Romagna (Magrini e Bellosi 1982), frutto di una comune elaborazione linguistica, metrica ed etnomusicologica che si avvaleva di registrazioni realizzate a partire dal 1974, nel corso di ricerche condotte per lo più separatamente. La collaborazione nata con Tullia Magrini e Roberto Leydi, infatti, era volta soprattutto alla pubblicazione del materiale precedentemente raccolto (anche se non andò mai in porto la realizzazione del secondo volume dedicato alla Romagna nella collana *Documenti originali del folklore europeo* dei dischi Albatros) e alla sua (perlomeno parziale) disamina scientifica, operazione che, come fa osservare Roberto Leydi nella prefazione al volume, era cominciata sul territorio italiano solo recentemente ed era stata in buona parte favorita dall'istituzione delle cattedre di etnomusicologia nelle Università di Bologna e Roma (Leydi 1982). La collaborazione coinvolgeva principalmente Bellosi, poiché il lavoro fotografico di Zaffagnini non fu all'epoca oggetto di pubblicazione (se non per l'immagine in copertina del disco *Romagna* vol. 1) e tantomeno di riflessione. Nell'ambito del Laboratorio di musica popolare, invece, Tullia Magrini realizzò la propria ricerca sul Maggio drammatico dell'Appennino emiliano, che faceva uso del videotape (De Simoni e Rengo: 70-74, 139).

La pubblicazione successiva che i due realizzarono con la Biblioteca Trisi e il suo nuovo servizio, che nel frattempo aveva preso il nome di Centro per la cultura delle classi popolari in Romagna, è un testo sintetico, intitolato *Aspetti della ricerca folklorica sul campo*,²² che reca il sottotitolo “Appunti” e che intende fornire, ai potenziali collaboratori del Centro, gli strumenti di metodo per condurre autonomamente ricerca e conservare, catalogandoli, i “documenti” sonori e visivi che venivano prodotti. Al di là dell’uso a cui la guida era destinata, essa è eloquente della prospettiva “archivistica” che Bellosi e Zaffagnini hanno avuto sin dall’inizio e chiarisce le modalità di indagine che i due avevano messo in atto.

Desidero soffermarmi su alcuni capitoli del testo che spiegano su quali fenomeni si è concentrata l’attenzione di Bellosi e di Zaffagnini e aiutano a leggere con più consapevolezza le fotografie di Zaffagnini e a meglio comprendere i passi dai fitti diari di campo di Bellosi riportati a proposito del cantar maggio.

Al di là di uno schematismo di approccio, che era necessario in un volumetto che si presentava come una guida, il lavoro si rifà ad altri manuali e contributi su come avviare una indagine etnografica prodotti tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, con una particolare attenzione alle esperienze regionali, e prospetta l’indagine come una raccolta di “dati”, sotto forma di saperi e di comportamenti, che dovevano servire alla descrizione e analisi di “fatti folklorici”. Il concetto di fatti folklorici è da ricondurre al tentativo, intrapreso in Italia nel periodo tra le due guerre, di dare allo studio delle tradizioni popolari una sistematizzazione degli oggetti del proprio interesse e una sua autorevolezza di metodo e rinvia inevitabilmente a Cirese, che ne chiarisce il senso in questi termini:

Ho imparato da molti studiosi di folklore: D’Ancona e Nigra, per esempio, o Toschi e Cocchiara. E molto ho imparato da altri: il primo nome che mi viene è quello di Pagliaro, in particolare del Pagliaro indoeuropeista. E quelli di Vittorio Santoli e di Giuseppe Vidossi. Persone che, nel periodo tra le due guerre, sono in grado di fare metodologicamente i conti con Croce. Con Santoli e Vidossi si creavano le basi per il riconoscimento di una “zona” folklorica, sulla base di un lavoro non estetico, ma storico-critico: l’esame di un *corpus* di fatti, belli o brutti, ma da studiare per la loro origine, la loro trasformazione, la loro diffusione.²³

Era infatti la costituzione di un corpus di “fatti” l’obiettivo di Bellosi e Zaffagnini, di saperi e di comportamenti, per i quali occorreva predisporre documenti che ne consentissero la scomposizione in fasi e la collocazione storica.

Secondo le indicazioni fornite da Bellosi e Zaffagnini nella loro guida, le modalità principali di comunicazione di tali saperi e comportamenti (quando sono ancora vitali e pertanto si possono trasmettere direttamente tra un emittente e un destinatario, senza bisogno di mediazioni quali la scrittura) sono l’oralità e la “visualità”.²⁴ L’oggetto di interesse, pertanto, sono i “contenuti”, prima ancora delle modalità attraverso cui questi si esprimono e delle persone stesse che li trasmettono, dunque l’utilizzo dei mezzi di registrazione e della

²² Bellosi e Zaffagnini 1980.

²³ Cirese 1997: 203.

²⁴ Il testo che segue riprende quanto esposto da Giuseppe Bellosi in Bellosi e Zaffagnini 1980: 7-22. Rimando a questo lavoro per i riferimenti teorici relativi ai concetti di cui Bellosi si avvale, segnalo tuttavia qui i contributi più frequentemente citati: Angioni 1968-71, Leydi e Mantovani 1970, Leydi 1973, Sanga 1977, Sanga 1979, Cirese 1974, Lombardi Satriani 1974, Delitala 1978, Pianta 1978.

fotografia servono ad una ri-mediazione²⁵ dei suoni e dei gesti attraverso i quali questi contenuti vengono comunicati. Bellosi consiglia di distinguere tra informatori generici e informatori specializzati: sono questi ultimi i “mediatori” a cui il ricercatore deve prestare più attenzione, ma con l’avvertenza di non trascurare quelli generici “per verificare la reale diffusione dei testi”, o con altre parole, dei repertori.²⁶ Gli informatori inoltre devono essere scelti in base all’appartenenza a diverse classi di età, sesso, dislocazione geografica, livello di istruzione, gruppo e classe sociale di appartenenza, al fine di individuare “fattori di differenziazione culturale”²⁷ e cambiamenti avvenuti nel tempo, questi ultimi resi più evidenti se si ha la possibilità di ripetere la ricerca in momenti diversi. Strumento essenziale per raccogliere questi dati è l’intervista, che deve essere condotta con l’uso del registratore, possibilmente nella lingua dell’informatore, sollecitando la memoria prima con domande di carattere più generale, poi suggerendogli incipit di fiabe, canti, indovinelli ecc. Fa parte del colloquio la richiesta all’informatore di valutazioni sulla vitalità dei repertori ricordati e di considerazioni sui contesti in cui sono ancora impiegati. Bellosi poi prosegue con indicazioni su come catalogare i dati raccolti e su come affrontare la questione della trascrizione, suggerendo una scheda che riprende quella impiegata dall’Ufficio per la Cultura del Mondo Popolare della Regione Lombardia e l’utilizzo del Sistema di trascrizione semplificato secondo la grafia italiana di Glauco Sanga.²⁸

In una tale prospettiva dunque i mezzi di registrazione e la fotografia dovevano garantire il livello minimo di opacità nella rappresentazione dei contenuti e, nel caso del cantar maggio, della struttura del rito. Registrazioni e fotografie, in una prospettiva essenzialmente archivistica come quella che si ponevano Bellosi e Zaffagnini, dovevano essere strumenti estremamente leggibili, finalizzati a costituire un corpus di fonti che fossero disponibili in un secondo momento per ulteriori analisi su fatti, oggetti, testi.

Nel corso del tempo la prospettiva di Bellosi si è aperta ad un approccio più dialogico, di confronto reciproco e di attenzione agli individui, facendo emergere tramite le registrazioni non solo il sapere tradizionale che un informatore specializzato conservava, ma anche storie di vita e i punti di vista delle persone intervistate sul loro contesto sociale e culturale e consentendo ad esse di rivestire non solo il ruolo di “mediatori” che trasmettono dei saperi, ma di esprimersi come pensatori, portatori di esperienze ed interpretazioni personali non meno interessanti dei repertori e dei riti di cui conservavano la memoria.²⁹ Tuttavia uno dei caratteri che rendono unica e irripetibile la raccolta portata avanti per vent’anni con Zaffagnini è la fiducia nel poter raccogliere “informazioni”, spesso ripetitive, ma che proprio per questo si prestavano ad un esame delle varianti e a un approccio comparativo. Bellosi e

²⁵ Bolter e Grusin 2002.

²⁶ Bellosi e Zaffagnini 1980: 12.

²⁷ Bellosi e Zaffagnini 1980: 13.

²⁸ Bellosi e Zaffagnini 1980: 16-25. Sanga 1977.

²⁹ Ciò risulta evidente valutando nel complesso le registrazioni di Bellosi, che chi scrive per il momento ha digitalizzato solo per metà presso il Centro per il dialetto romagnolo. Le registrazioni finora a disposizione in digitale risalgono a diversi periodi della ricerca ed è quindi già possibile avanzare ipotesi sul metodo impiegato e sull’approccio personale con le persone intervistate nel corso di vent’anni. In generale tuttavia un maggiore approfondimento della conoscenza degli informatori è stato possibile non nelle indagini su aspetti rituali, come il cantar maggio, ma piuttosto nei rapporti istituiti quando la ricerca si concentrava su singoli individui, come cantori o narratori di fiabe.

Zaffagnini si proponevano di condurre un'indagine capillare entro i confini linguistici della Romagna, sapevano che in alcuni casi non avrebbero più avuto la certezza di tornare a intervistare le persone incontrate, per questo impiegavano un metodo di ricerca volto a fornire risultati immediatamente utilizzabili, pur consapevoli che ciò andava a scapito dell'approfondimento personale e, salvo alcuni casi rilevanti, del coinvolgimento di lungo periodo con le persone incontrate. E non si trattava certo di una prerogativa dei due ricercatori, dato che questo era l'approccio con il quale anche in Italia si sono condotte le piccole e grandi raccolte territoriali.³⁰ Se, come si diceva prima, Bellosi nel corso del tempo ha corretto il proprio metodo di lavoro a favore di un approccio più dialogico con le persone intervistate, Zaffagnini ha prodotto per tutto il tempo una fotografia volta a scomporre gli eventi indagati secondo gli schemi interpretativi concordati con Bellosi, al fine di produrre immagini estremamente leggibili e ordinate in sequenze descrittive. Nel corso dei vent'anni di ricerca condotti con Bellosi, Zaffagnini ha prodotto circa 12.000 scatti, pochi dei quali sono usciti dal suo archivio personale e non è possibile al momento fare una valutazione che vada oltre quanto si può dedurre dalla visione di campioni, anche numerosi, di scatti prodotti in anni diversi e da colloqui con il fotografo stesso. Ciò che comunque risulta evidente per chi conosce l'altra parte del lavoro di Zaffagnini, ovvero la fotografia di paesaggio, è il distacco emotivo, la prudenza e il rigore nella leggibilità che caratterizzano gli scatti fatti durante la ricerca etnografica. Nulla delle provocazioni che si concede nelle fotografie fatte dall'interno delle cabine telefoniche, nei parchi di divertimento abbandonati, nei cantieri e nei paesaggi urbani, nulla dell'interesse per le forme delle piante spontanee o delle radici e dei tronchi dei peschi sradicati nella campagna romagnola, o ancora dei capanni balneari o degli oggetti, macchine e attrezzi abbandonati nei terreni agricoli, assenti le sperimentazioni sulle variazioni cromatiche possibili nelle fotografie scattate nella nebbia o di notte.³¹ Assente anche l'ironia che pur si concede nelle immagini pubblicate nel già citato «*Romagna mia*» e nel lavoro dedicato al mercato di San Giovanni in Persiceto, realizzato per conto del Comune medesimo, dell'Associazione Nazionale Venditori Ambulanti e della Confesercenti di Bologna. Le fotografie prodotte nell'ambito della ricerca etnografica sono in bianco e nero,³² mentre quelle di paesaggio fanno uso del colore; le figure umane, onnipresenti nelle foto della ricerca sul campo, sono assenti nei paesaggi sui quali Zaffagnini ha affinato il proprio percorso fotografico e artistico.

Non a caso la parte sulla fotografia del volume *Aspetti della ricerca folklorica sul campo*, firmata da entrambi, comincia con una breve riflessione sulla fotografia come strumento capace di produrre “segni” riconducibili a “contenuti” sollecitata dalla semiologia di Umberto

³⁰ Si pensi per esempio alle registrazioni di Alan Lomax e Diego Carpitella realizzate nel 1954: il risultato è un corpus straordinario, ma che prescinde dalle storie degli individui intervistati. Le indagini sul campo promosse da istituzioni quali il Centro Nazionale di Studi sulla Musica Popolare (ora Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia di Santa Cecilia), l'Archivio etnico, linguistico e musicale della Discoteca di Stato (ora Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi), l'Ufficio per la Cultura del Mondo Popolare (ora AESS) della Regione Lombardia a lungo sono state ricerche sui repertori prima che su individui e contesti.

³¹ Cito alcuni dei volumi contenenti fotografie di paesaggio urbano e rurale: Zaffagnini 1984b, Zaffagnini 1992, Zaffagnini 1994, Zaffagnini 1998, Zaffagnini 2001, Zaffagnini 2003a, Zaffagnini 2003b, Zaffagnini 2006, Zaffagnini 2010a, Zaffagnini 2011.

³² Il colore è presente nelle fotografie del mercato ambulante di San Giovanni in Persiceto (Zaffagnini 1989), sulle quali tornerò oltre, che non sono state realizzate nell'ambito del lavoro condotto con Bellosi.

Eco.³³ La fotografia di Zaffagnini era infatti alla ricerca dei medesimi fatti folklorici registrati da Bellosi, che venivano scomposti in immagini che rappresentavano fasi di un evento, ruoli e relazioni tra persone. Consapevoli che la fotografia “riproduce [...] convenzionalmente soltanto alcune componenti della realtà” e riduce un processo a immagini statiche, Bellosi e Zaffagnini consigliano di rimediare a questo “inconveniente”.³⁴

- a) con l'uso della sequenza: infatti mentre la fotografia isolata è generalmente dotata di molta ambiguità, la sequenza può fornire un massimo di informazione con un minimo di ambiguità;
- b) con l'uso di un testo verbale che risolva le ambiguità del testo fotografico.³⁵

La fotografia pertanto non ha un impiego autonomo,³⁶ ma deve essere accompagnata da un testo verbale, che ne chiarisca le “ambiguità” e deve essere fare largo uso della sequenza. Su questo punto Bellosi e Zaffagnini vanno ancora oltre, sostenendo che, nell’ottica di un lavoro di documentazione come era quello che si proponevano, la fotografia ha un ruolo complementare alla ricerca che si avvale della registrazione sonora, la quale, talvolta, può non necessitare della fotografia. Solo in casi particolari questa può essere considerata strumento di ricerca autonomo:

La ricerca fotografica non può prescindere dalla inchiesta verbale sui fatti culturali attuata per mezzo del registratore (mentre invece certi aspetti della comunicazione orale possono fare a meno della documentazione visiva). Volendo dunque compiere una ricerca su un fatto folklorico che necessiti anche di documentazione fotografica, ad esempio un rito, si terrà presente che l’inchiesta sarà costituita da una componente fotografica e da una verbale (registrata su nastro magnetico, nel caso di interviste ecc., oppure trascritta su scheda nel caso di brevi note didascaliche, ad esempio di localizzazione). Le due componenti sono complementari, devono cioè essere considerate sullo stesso livello d’importanza: va eliminato il concetto di fotografia come “appendice” della ricerca, concetto che ha spesso portato a negare alla fotografia la possibilità di essere strumento autonomo di indagine, caratteristica finora considerata prerogativa del solo testo verbale. Nella documentazione di particolari fatti culturali e a certe condizioni ognuna delle due componenti della ricerca può diventare autonoma.³⁷

La fotografia, nell’ottica di Bellosi e Zaffagnini, serve a costruire una morfologia dei fatti folklorici indagati, è pertanto uno strumento anch’esso descrittivo e analitico da impiegare previo uno studio accurato di ciò che si intende rappresentare:

Scelto il tema dell’indagine l’etnofotografo dovrà documentarsi sul tema per mezzo di studi, di interviste preliminari in loco ecc., in modo da poter ricostruire almeno una morfologia essenziale (una traccia che comprenda i momenti essenziali e ordinati) del fatto che intende documentare. È ovvio che la morfologia del fatto sarà verificata, perfezionata e documentata nei dettagli direttamente nel momento della sua esecuzione. Verranno individuati i tratti morfologici pertinenti (cioè non occasionali, quelli che in successive ripetizioni dello stesso fatto restano costanti). La

³³ Bellosi e Zaffagnini 1980: 29-61 e Bellosi e Zaffagnini 1982.

³⁴ Bellosi e Zaffagnini 1980: 31.

³⁵ Bellosi e Zaffagnini 1980: 31.

³⁶ Bellosi e Zaffagnini citano passi di Lello Mazzacane e Mario Cresci relativi alla possibilità della fotografia di produrre analisi e interpretazioni autonome, tuttavia essi, pur concedendo alla fotografia in via teorica una possibilità di autonomia, di fatto la impiegano come strumento dipendente da un sistema descrittivo che si avvale della scrittura e della registrazione sonora.

³⁷ Bellosi e Zaffagnini 1980: 35.

ripresa perciò sarà di tipo analitico. Un fatto folklorico costituito da più fasi disposte in una successione ordinata sarà documentato da un testo fotografico articolato in sequenze.³⁸

Se Bellosi prima aveva raccomandato di informarsi su quanto fosse ancora in uso, all'epoca della ricerca, il fatto folklorico indagato, anche in relazione al contributo fornito dalla fotografia è opportuno distinguere i fatti viventi da quelli che non lo sono più, avanzando tuttavia l'idea che ai fini della documentazione fotografica è possibile tentare di ricostruire quelli non più viventi o che non è possibile cogliere in atto:

Il campo "naturale" di indagine della fotografia è costituito dai fatti culturali nel loro svolgersi reale. Tuttavia nel caso dei fatti culturali che non esistono più attualmente o che pur esistendo non è possibile cogliere nel loro svolgimento in atto (in funzione), essi sono ricostruibili e fotografabili. Nell'apposita scheda di catalogazione si indicherà se il fatto fotografato è in atto (in funzione), oppure se è ricostruito oppure se è ancora in uso ma simulato nell'occasione di rilevamento.³⁹

Prima di addentrarsi in suggerimenti sulla catalogazione e su come avviare una raccolta di fotografie del passato,⁴⁰ il testo riporta ancora alcune riflessioni che farebbero oggi sorridere se non fosse che l'approccio dilettantesco e provinciale quanto retorico, nonché ignaro del percorso intrapreso dalle scienze antropologiche in Italia, sia ancora ampiamente diffuso in Emilia-Romagna, a parte alcune rare eccezioni:

Si tende spesso, da parte di fotografi dediti a ricerche sulla cultura folklorica, a privilegiare, di essa, gli aspetti suggestivi e pittoreschi. Ad esempio la redazione di una recente collana sulla "Cultura popolare dell'Emilia Romagna" (edita a cura della Federazione delle Casse di Risparmio dell'Emilia Romagna) raccomandava ai collaboratori di fornire fotografie che avessero "un buon sapore antico". [...] Invece il compito dell'etnofotografo è documentare in che modo oggi sono sopravvissuti i fatti della cultura folklorica (nel caso si fotografino delle ricostruzioni di fatti folklorici in disuso lo si indicherà chiaramente): sarà perciò bene evitare la ricerca a tutti i costi del suggestivo e del pittoresco; non si dovrà evitare deliberatamente di fotografare situazioni e ambienti in cui sono inseriti elementi "moderni" (non tradizionali, non folklorici), quali ad esempio il frigorifero, la televisione, il telefono accanto al focolare o alla madia, ecc.: tali elementi contribuiscono infatti a "datare" la foto, documentando, senza bisogno di commenti verbali, il processo di innovazione in atto nella cultura del mondo popolare. Ovviamente si eviterà anche di inserire forzatamente elementi moderni là dove sono assenti.⁴¹

Rinvio ad un esame più approfondito del volume *Aspetti della ricerca folklorica sul campo* per un esame dettagliato dei consigli che Bellosi e Zaffagnini propongono per una corretta archiviazione dei negativi, dei provini a contatto e delle stampe e per la catalogazione dei

³⁸ Bellosi e Zaffagnini 1980: 34.

³⁹ Bellosi e Zaffagnini 1980: 33. Nel caso del cantar maggio le fotografie si riferiscono a riti in funzione. Bellosi e Zaffagnini hanno attuato "finzioni" durante il lavoro sui guaritori, quando Bellosi stesso, o un loro collaboratore, si è sottoposto alle cure dei guaritori al solo scopo di documentare il processo.

⁴⁰ Bellosi e Zaffagnini suggerivano caldamente la raccolta di materiale fotografico in loco presso gli informatori, oppure avvalendosi della collaborazione di insegnanti, di studi fotografici e di fotoamatori. Pure sulla fotografia "del passato" forniscono indicazioni relative alla catalogazione e allo studio. Punti di riferimento metodologici per l'utilizzo delle "fotografie usate dalle classi popolari" (Bellosi e Zaffagnini 1980: 52) sono Bourdieu 1972 ma anche studi di ambito locale che fanno uso della fotografia come fonte storica, tra cui Poni 1977.

⁴¹ Bellosi e Zaffagnini 1980: 35-36.

medesimi, per soffermarmi invece su indicazioni di metodo che possono risultare utili per l'esame delle fotografie prodotte durante la ricerca sul cantar maggio.

Zaffagnini impiegava due macchine fotografiche con due diverse ottiche: una grandangolare e un 50 mm e riteneva importante sfruttare il più possibile la luce naturale, anche se ciò comportava un sovrasviluppo delle pellicole, con una conseguente riduzione dei toni del grigio e una grana talvolta anche vistosa.⁴²

Riteniamo si debba preferire la luce ambiente a quella artificiale e fare ricorso al flash soltanto nei casi strettamente necessari. La luce artificiale modifica infatti l'ambiente reale talvolta con grave danno per la comprensione del fatto fotografato: ad esempio nel caso di una processione notturna con fiaccolata, l'uso del flash consentirebbe la ripresa solo delle persone in primo piano ed eliminerebbe l'alone luminoso delle fiaccole, per non dire dell'effetto generale di appiattimento e congelamento prodotto sull'immagine.⁴³

I negativi dovevano essere stampati in provini a contatto, a loro volta poi ordinati cronologicamente e sulla base dei soggetti fotografati. Dai provini si provvedeva poi a scegliere gli scatti che meglio rispondevano alla necessità di costruire sequenze che rappresentassero la morfologia del fatto indagato:

È ovvio tuttavia che nell'elaborazione del materiale, le cui prime fasi sono la stampa e l'impaginazione delle fotografie, fra tutti i fotogrammi scattati si sceglieranno quelli più significativi (secondo il criterio del massimo d'informazione e del minimo d'ambiguità) per la documentazione della morfologia del fatto fotografato e dell'ambiente in cui esso vive.⁴⁴

Le fotografie prodotte da Zaffagnini nel corso della ricerca condotta con Bellosi, infatti, sono prevalentemente visibili nei provini a contatto. Sebbene sia disponibile nell'archivio di Zaffagnini un elevato numero di stampe, queste comunque sono il risultato di una accurata selezione, la quale, come si vedrà meglio oltre, tollerava la costruzione di sequenze anche da scatti realizzati in momenti diversi, specialmente nel caso in cui gli eventi documentati erano vari momenti di un rito che si ripeteva più volte nella stessa giornata (come per esempio appunto il cantar maggio) e per i quali non comportava una perdita di senso costruire le sequenze su scatti realizzati non in stretta successione cronologica. A proposito del lavoro di comparazione e analisi delle sequenze, è il lavoro condotto da Mazzacane sulle feste meridionali⁴⁵ a costituire un punto di riferimento per Bellosi e Zaffagnini. Come già accennato, tuttavia, non sono numerosi i casi di mostre e pubblicazioni in cui è stato possibile andare oltre questa teorizzazione. Un esempio particolarmente eloquente sull'utilizzo delle

⁴² Si tratta di un *modus operandi* già da tempo sperimentato, mi limito a citare alcune frasi di Ando Gilardi a proposito di un suo contributo nella rivista «Ferrania» del 1957: «Sulla scorta della mia esperienza di fotografia antropologica, l'articolo riguardava l'opportunità di non disturbare l'ambiente con luci artificiali, di lavorare a luce ambiente anche se molto modesta. Riguardava le tecniche di sensibilizzazione delle pellicole, perché allora le pellicole erano meno sensibili di adesso e dovevano essere 'tirate'. Riguardava anche il fatto di lavorare con due macchine diverse, avere campo e controcampo» in Ricci 1998: 102-103.

⁴³ Bellosi e Zaffagnini 1980: 36.

⁴⁴ Bellosi e Zaffagnini 1980: 39.

⁴⁵ Non essendo all'epoca ancora uscito il volume sulla struttura delle feste (Mazzacane 1985) è a un articolo pubblicato in «Fotografia Italiana» a cui Bellosi e Zaffagnini fanno riferimento: Mazzacane 1975.

sequenze da parte di Giovanni Zaffagnini si trova nel volume dedicato al mercato di Lugo,⁴⁶ nel quale una serie di scatti ravvicinati consente di illustrare le gestualità di venditori e acquirenti, mediatori e avventori in successioni di immagini che potrebbero essere pensate nella direzione degli studi cinesici e sulla gestualità che indirizzarono altre esperienze oltre oceano.⁴⁷

L'insieme delle registrazioni, appunti e fotografie di Bellosi e Zaffagnini costituiscono una ri-mediazione di quanto da essi osservato, una ricostruzione dell'esperienza del campo di cui sono estremamente chiari i criteri di selezione uditiva e visiva. Proprio la chiarezza di intenti e la necessità di produrre fonti dotate di un elevato potenziale informativo sono il dato autoriale del lavoro dei due ricercatori romagnoli, che cercherò di illustrare brevemente.

Il cantar maggio

All'interno della vasta raccolta di registrazioni e scatti di Bellosi e Zaffagnini è possibile tentare di fare alcune riflessioni sul metodo di lavoro impiegato attraverso i materiali prodotti nel corso dell'indagine sul maggio delle anime perché sufficientemente limitati, ma prodotti nel corso di un arco di tempo abbastanza ampio, per poter fare alcune considerazioni di lungo periodo.⁴⁸

Le registrazioni, i diari e le fotografie qui presi in considerazione dunque si riferiscono alla ricerca sul maggio sacro, ovvero le questue cantate che si tengono la notte tra la vigilia, il 30 aprile, e il primo di maggio, al fine di raccogliere offerte in onore delle anime del purgatorio. Tale pratica negli anni Settanta si era conservata solo in un'area appartenente sul piano amministrativo alla Toscana, ma nella quale si parlava ancora un dialetto di tipo romagnolo, e in particolare a San Pellegrino, frazione di Firenzuola (FI), e a Casetta di Tiara, nel Comune di Palazzuolo sul Senio (FI). Fino al secondo dopoguerra tuttavia il maggio delle anime era più ampiamente diffuso nella cosiddetta Romagna toscana e in particolare nelle valli del Lamone, del Senio e del Santerno.

Sulla base delle loro ricerche, Bellosi e Zaffagnini arrivarono alla conclusione che in Romagna il maggio delle anime non si sovrapponeva mai alla pasquella, cioè alle questue cantate dell'Epifania, pure esse diffuse in territori storicamente appartenenti alla Romagna toscana, come diverse località delle valli del Montone, del Rabbi, del Bidente e del Savio (attualmente territorio della provincia di Forlì e Cesena).⁴⁹ Un caso particolare è la zona di Casteldelci e Sant'Agata Feltria (provincia di Rimini) dove, nel 1991, Bellosi e Zaffagnini raccolgono notizie e canti della pasquella delle anime del purgatorio,⁵⁰ una questua rituale della vigilia dell'Epifania che, nel processo di cristianizzazione a cui anche la pasquella in

⁴⁶ Zaffagnini 1989.

⁴⁷ Bateson e Mead 1942, Lomax 1969.

⁴⁸ Una prima ricostruzione della ricerca sul cantar maggio, dal 1978 al 1991, è stata fatta in occasione di una mostra fotografica di Giovanni Zaffagnini, realizzata nel 2010 dal Centro per il dialetto romagnolo della Fondazione Casa di Oriani, che aveva per oggetto i canti rituali dell'Epifania e di Calendimaggio, dunque la pasquella e il maggio delle anime. La mostra è stata allestita alla Biblioteca Oriani di Ravenna nel giugno 2010, al Cardello a Casola Valsenio nell'ottobre dello stesso anno e ai Magazzini del sale di Cervia nel gennaio 2011. È stato pubblicato il catalogo: Zaffagnini 2010b.

⁴⁹ Sulla pasquella si vedano Baldini e Bellosi 1989: 87-94; Carli, Baldini e Sistri 1996 e Zaffagnini 2010b.

⁵⁰ Tonelli 1977: 183-186.

Romagna è stata sottoposta, ha assunto una funzione di celebrazione dei defunti analoga a quella del cantar maggio.

Il maggio sacro è attestato a Firenzuola a partire dagli inizi del Novecento,⁵¹ mentre fonti storiche ricordano, sia per il territorio attualmente interessato dal maggio delle anime, sia per aree più di pianura e anche città verso il mare, cerimonie di inizio maggio di carattere profano, tra cui riti propriamente femminili.⁵² Le registrazioni di Giuseppe Bellosi infine fanno presente che era comunemente diffusa, soprattutto in pianura, la pratica di esporre frasche alle finestre, e talvolta in alcune parti del campo, in occasione del primo maggio, giustificata con il pretesto che servissero per evitare che le formiche entrassero in casa.⁵³

Bellosi e Zaffagnini vengono a conoscenza del maggio delle anime durante le interviste a Matteo Cavina, detto “Maciuli”, di Monte Mauro (frazione di Brisighella), nel 1974.⁵⁴ Pur avendo registrato una strofa del canto e il racconto sullo svolgimento della questua della vigilia del primo maggio per raccogliere offerte al fine di celebrare messe in onore delle anime del purgatorio, all’epoca i due ricercatori non attribuiscono particolare attenzione alle informazioni su questo rito. Solo quattro anni dopo, nel 1978, Bellosi e Zaffagnini decidono di cominciare a percorrere la Valle del Lamone per verificarne la persistenza nella cosiddetta Romagna toscana. Gli appunti che Bellosi prende durante il viaggio del 30 aprile 1978 menzionano tappe nella valle del Lamone, in quella del Senio e in quella del Santerno, lungo il confine amministrativo tra Romagna e Toscana, al fine di chiedere informazioni sullo svolgimento del cantar maggio. La risposta prevalente era questa: il cantar maggio si è fatto fino al secondo dopoguerra, fino agli anni Cinquanta, ma attualmente non è più in uso. Solo a Coniale vengono a conoscenza del fatto che l’ultima volta che si è cantato maggio di casa in casa risale al 1976, mentre nel 1977 il maggio era stato cantato solo in piazza. L’anno corrente, invece non è previsto per mancata organizzazione e perché il parroco è malato. Il Centro per il dialetto romagnolo conserva l’intervista fatta a Coniale a Luciano Matti,⁵⁵ che aveva preso parte alla questua negli anni precedenti, il quale spiega la difficoltà a prendere l’iniziativa in cui si trovano i maggiaioli nel 1978. Alla domanda di Bellosi se nei paesi vicini fosse ancora in uso la pratica, una voce femminile e poi lo stesso Matti rispondono che a San Pellegrino di Firenzuola, a cinque chilometri di distanza, si usa ancora cantare maggio.

I due si recano immediatamente a San Pellegrino, ma scoprono di essere arrivati in ritardo: il cantar maggio era stato celebrato il giorno prima. Raccolgono tuttavia la testimonianza di Delso Giannelli, che si rivela essere, nel corso della ricerca, uno dei cosiddetti “informatori specializzati”. Giannelli, infatti, è il suonatore di organetto (a due

⁵¹ Casini 1914: 232-233 (le considerazioni di Casini sul maggio delle anime sono state riportate anche in Baldini e Bellosi 1989: 204).

⁵² Si vedano le risposte alle inchieste napoleoniche pubblicate in Garavini 2007, Placucci 2002 [1818]: 98-100, Nardi 1975 [1923]: 147-150, Baldini e Bellosi 1989: 200-203, Gori 2011: 71-89.

⁵³ Si vedano le interviste sul ciclo della vita e dell’anno che Bellosi ha fatto a numerosissime persone, parte delle quali sono disponibili su www.casafoschi.it.

⁵⁴ Si veda il frammento di intervista a Matteo Cavina nella banca dati www.casafoschi.it, datata 31 agosto 1974, item 66972 (*il maggio delle anime*), in cui Cavina spiega brevemente in cosa consiste il maggio delle anime e canta la prima strofa del canto di questua.

⁵⁵ Si veda l’intervista a Luciano Matti nella banca dati www.casafoschi.it, datata 30 aprile 1978, item 70026 (*intervista sul maggio delle anime*).

bassi) che accompagna i maggioli e conosce una serie di balli staccati che Bellosi registra.⁵⁶ Sulla scorta delle informazioni fornite da Bellosi, Delso Giannelli sarà successivamente intervistato da altri ricercatori che si occupavano all'epoca di balli tradizionali e in particolare il Centro per il dialetto romagnolo conserva le interviste di Alessandro Sistri e di Tullia Magrini.⁵⁷

Pur non potendo registrare il maggio in funzione, Bellosi e Zaffagnini raccolgono informazioni di massima su quanto è avvenuto nel cantar maggio appena trascorso, informazioni che sono sinteticamente riportate nel diario di Bellosi:

San Pellegrino: 29 aprile 1978: dopo la messa vespertina delle 18 circa, i giovani, accompagnati dall'organino di Delso Giannelli, hanno cantato il maggio davanti alla chiesa poi sono andati di casa in casa (senza il suonatore, perché lui era stanco). Le offerte raccolte servono per fare un pranzo ai maggioli, quello che resta va alla chiesa.

Casetta di Tiara: 29 aprile: il gruppo (giovani e anziani) dei maggioli, senza accompagnamento, hanno cantato maggio a cominciare dalle 7.30 circa, cominciando dalla casa più lontana fino a raggiungere il piazzale della chiesa verso le 3.30/h di mattina. I soldi raccolti servono per il pranzo, che si fa subito la domenica, quello che resta si dà alla chiesa.

Oltre alle offerte in ogni casa i maggioli vengono invitati in casa a bere e a mangiare.⁵⁸

Il primo viaggio nei territori del maggio delle anime, quello del 1978, consente a Bellosi una serie di considerazioni sulla permanenza del rito, in alcune zone invece che in altre, che saranno il punto di partenza delle successive ricerche e che egli formula già nel suo diario:

In conclusione: nei confini amministrativi della Romagna, il cantamaggio è esaurito. Nella Romagna extra-confini è esaurito nella Valle del Lamone, nella Valle del Senio. È vivo invece nella Valle del Santerno dove fino al '77 è stato fatto a Coniale, nel '78 a S. Pellegrino di Firenzuola e a Casetta di Tiara (Palazzuolo). Siccome in questi ultimi paesi non c'è stato mai soluzione di continuità della tradizione e i giovani hanno sempre dato il cambio agli anziani, è probabile che il c.m. durerà ancora per molti anni.

A Coniale invece non ci sono più giovani che vadano a cantare (i più giovani nel 1977 erano di 30-35 anni).

A S. Pellegrino la partecipazione di giovani e giovanissimi è stimolata dal parroco (che è fiorentino) Don Ongaro.

A Casetta di Tiara il mantenimento della tradizione è spontaneo, dovuto all'assoluto isolamento della piccola comunità (ridotta a 60 abitanti dai 600 che erano, causa emigrazione in pianura e a Firenzuola): la strada che porta al paesino è quasi impraticabile, non asfaltata, un continuo giro di tornanti. Inoltre la strada finisce lì: per andare a Palazzuolo bisogna tornare indietro. È un luogo proprio ai confini del mondo. I giovani, che vanno a scuola a Firenzuola, li va a prendere un pullmino scolastico. Ma talvolta, d'inverno, quando nevicata, restano isolati.⁵⁹

⁵⁶ Su www.casafoschi.it si vedano i balli contenuti in *Delso Giannelli: i balli; il cantar maggio nella valle del Santerno*, item 70025.

⁵⁷ Le interviste di Sistri sono consultabili nella banca dati www.casafoschi.it, mentre le registrazioni di Tullia Magrini al momento non sono disponibili.

⁵⁸ Dal diario di campo di Giuseppe Bellosi relativo al 1978.

⁵⁹ Dal diario di campo di Giuseppe Bellosi relativo al 1978.

Lo stile veloce, a caldo, ma estremamente preciso di queste note, scritte, al ritorno dalla prima uscita sul campo, su fogli a righe, conservati in un piccolo raccoglitore grigio e nero di quelli in uso nelle scuole, è a mio avviso estremamente eloquente della novità, in Romagna, dell'approccio alle cosiddette tradizioni che Bellosi e Zaffagnini avevano adottato. L'essere là, nei luoghi dove si presuma debba accadere il fatto, cercando capillarmente, ponendo domande nei vari paesi, rivolgendosi alle persone nel dialetto che costituisce l'elemento di identità comune a abitanti di zone relativamente lontane e poco comunicanti, la selezione degli individui che si presuppone siano più informati per raccogliere dati utilizzabili immediatamente per costruire ipotesi sono alla base del metodo di lavoro di Bellosi e di Zaffagnini. Poche sono le fotografie scattate da Zaffagnini in quell'occasione, che corrispondono tuttavia all'attenzione posta da Bellosi al principale informatore della giornata: una serie di scatti dedicati a Delso Giannelli, ritratto col suo organetto, conservati nei provini a contatto.

Per vedere il maggio in funzione, bisogna attendere l'anno successivo e, infatti, sabato 28 aprile 1979, alle ore 19.45, i due ricercatori sono a San Pellegrino di Firenzuola e registrano il cantar maggio davanti alla chiesa, con i cugini Giannelli che, all'organetto e al mandolino, accompagnano il gruppo. Seguono poi i maggioli, che proseguono senza suonatori fino alle 20.30, per poi spostarsi a Casetta di Tiara dove registrano fino alle 22.30. Oltre a queste informazioni, il diario di Bellosi descrive le fasi in cui avviene il "rito":

- 1) canto di maggio a strofe alternate (fuori casa)
- 2) invito in casa a bere e a mangiare
- 3) offerta
- 4) ringraziamento (fuori casa)⁶⁰

A queste informazioni corrispondono infatti registrazioni in cui il canto del maggio è eseguito a partire dalle prime strofe e altre in cui sono presenti solo le strofe del ringraziamento e del saluto. Solo il canto viene registrato a San Pellegrino⁶¹ in questa occasione, a completamento delle informazioni già acquisite l'anno precedente, mentre a Casetta di Tiara Bellosi e Zaffagnini fanno anche una breve intervista.⁶² Negli appunti l'osservazione sul fatto che le strofe si cantino alternate si riferisce alla divisione dei cantori (tutti uomini) in due gruppi che si alternano nel canto. Questo è più evidente nelle registrazioni in cui sono assenti i cugini Giannelli, poiché la prima, quella con accompagnamento strumentale, contiene brevi battute che Delso Giannelli e gli altri cantori rivolgono tra di loro e a Bellosi, dai quali si deduce che probabilmente la prima registrazione è stata fatta come esempio di prova esplicitamente su richiesta di Bellosi e Zaffagnini. Dalla serie di scatti realizzati nel 1979, Zaffagnini ha scelto di stamparne alcuni che rappresentano gli informatori specializzati e la sequenza dei momenti riassunti negli appunti di Bellosi: i cugini Giannelli (fig. 1), il canto del maggio al di fuori della casa (fig. 2), il ricevimento in casa (figg. 3, 4), l'offerta (fig. 5), il canto di ringraziamento una volta che i maggioli sono usciti

⁶⁰ Dal diario di campo di Giuseppe Bellosi relativo al 1979.

⁶¹ Si vedano su www.casafoschi.it gli item 72094-72100 (*il maggio delle anime*).

⁶² Si vedano su www.casafoschi.it gli item 72102 (*intervista ai maggioli di Casetta di Tiara*) e 72101, 72103-72105 (*il maggio delle anime*).

dalla casa (fig. 6). Ad una attenta osservazione, tuttavia, è possibile riconoscere che la sequenza è tratta da due maggi che si sono svolti in due case diverse.



Fig. 1 - San Pellegrino di Firenzuola, 1979.

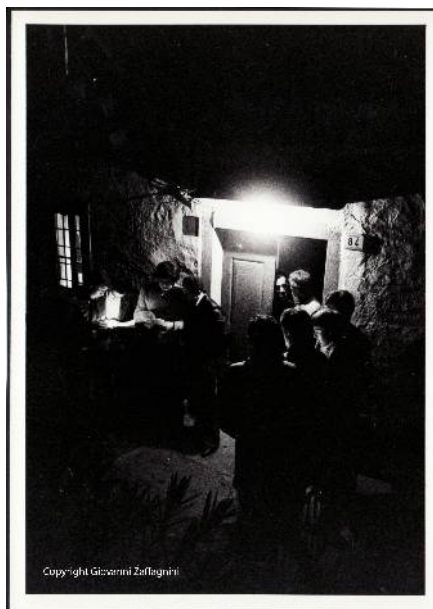


Fig. 2 - San Pellegrino di Firenzuola, 1979.



Fig. 3 - San Pellegrino di Firenzuola, 1979.



Fig. 4 - San Pellegrino di Firenzuola, 1979.



Fig. 5 - San Pellegrino di Firenzuola, 1979.



Fig. 6 - San Pellegrino di Firenzuola, 1979.

Pochissime sono le stampe che invece Zaffagnini ha realizzato dal reportage a Casetta di Tiara lo stesso anno: i cantori che cantano tenendo i fogli su cui è scritto il testo (fig. 7), il rinfresco (fig. 8) e l'offerta (fig. 9).

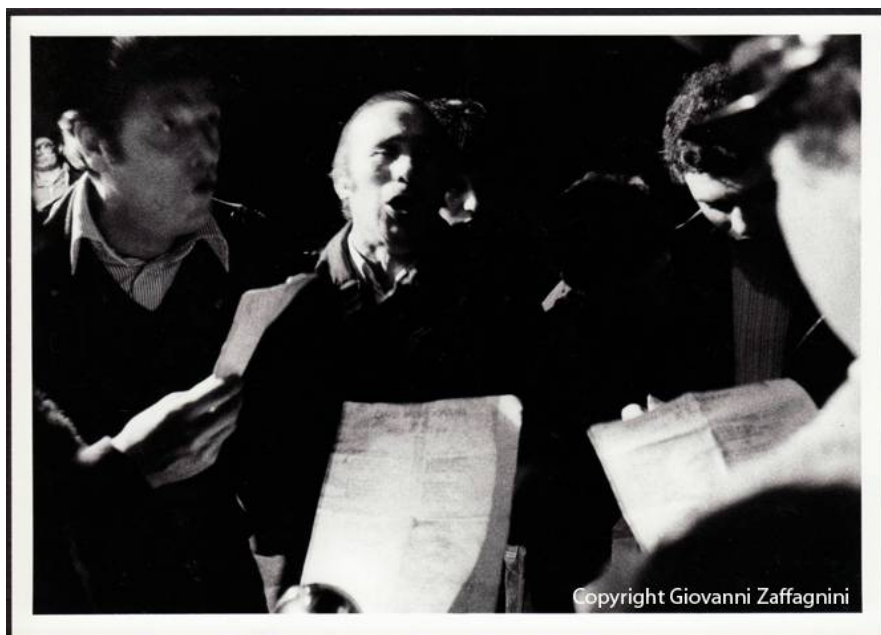


Fig. 7 - Casetta di Tiara, 1979.



Fig. 8 - Casetta di Tiara, 1979.



Fig. 9 - Casetta di Tiara, 1979.

Alcune ulteriori notizie, tratte dal diario di Bellosi, fanno riferimento al processo di “toscanizzazione” di questi territori e al fatto che in occasione del cantar maggio si esegue esclusivamente il canto di questua, annotazione che probabilmente è sollecitata dalle ricerche che negli stessi anni i due stavano conducendo anche sulla pasquella, la quale invece talvolta prevede, all’interno delle case, l’esecuzioni di balli, alcuni dei quali cantati, trattandosi dei successi del liscio romagnolo.⁶³

Secondo quanto si apprende da fonti locali la toscanizzazione di S. Pellegrino e Casetta di Tiara è iniziata nel 2° dopoguerra. Ma ancora oggi si parla, specie gli anziani, un dialetto di tipo romagnolo montanaro. Più che romagnoli questi abitanti vengono definiti “balzarotti”.

Durante il “maggio” nelle case non si cantano altre canzoni né si balla.⁶⁴

Per i dieci anni consecutivi, infatti, Bellosi e Zaffagnini si dedicano con maggiore intensità alla pasquella, attestata su un’area più vasta e con differenti modalità di svolgimento che i due cercano di documentare in maniera capillare.

Nel 1983, tuttavia, su suggerimento di Beppe Sangiorgi,⁶⁵ che alcuni anni prima aveva seguito da vicino la ripresa del cantar maggio a Casola Valsenio, Bellosi e Zaffagnini decidono di andare a verificare di persona come si prospettasse questa forma di revival. Alcuni giorni prima della data canonica, il 27 aprile, si recano a Casola dove, presso la sede della banda, i maggioli stavano provando. Uno dei promotori è Sandro Pozzi, che, come è stato possibile riscontrare nel corso di interviste nel 2010,⁶⁶ da giovanissimo aveva partecipato al maggio delle anime prima dell’interruzione tra gli ultimi anni Cinquanta e i primi anni Sessanta. Il gruppo che ha ripreso il cantar maggio, a partire dal 1979, è costituito anche in questo caso da soli uomini, legati alla banda, che hanno ricostruito il testo del canto e l’accompagnamento strumentale, aggiungendo una seconda fisarmonica, il clarinetto e in alcuni casi il sassofono. Come risulta evidente dalle fotografie di Zaffagnini, i maggioli di Casola si sono dati precisi segni di riconoscimento: hanno adottato collane di fiori e un cappello, anch’esso adornato di fiori, sulla base di ricordi e di vecchie fotografie conservate dai maggioli stessi (fig. 10). Hanno introdotto inoltre un nuovo mezzo di trasporto: un furgone che consente di evitare i lunghi percorsi a piedi (fig. 11).

Le prove, tuttavia, avvengono “in borghese”, come risulta dai pochi scatti di Zaffagnini (fig. 12).

⁶³ Nell’ambito delle ricerche condotte nel 2010 da Raffaella Biscioni e me, tuttavia, è stato possibile raccogliere testimonianze sull’uso di ballare in occasione del maggio delle anime nel secondo dopoguerra. Trattandosi di un rito messo in atto da giovani uomini, è rimasta, nella memoria di chi lo praticava, il ricordo del ballo, della possibilità di incontrare nuove ragazze e dell’eccezionalità del poter trascorrere la notte fuori bevendo e mangiando.

⁶⁴ Dal diario di campo di Giuseppe Bellosi relativo al 1979.

⁶⁵ Sangiorgi 1983.

⁶⁶ Raffaella Biscioni ed io abbiamo intervistato Sandro Pozzi il 28 agosto 2010.



Fig. 10 - Casola Valsenio, 1983.



Fig. 11 - Casola Valsenio, 1983.



Fig. 12 - Casola Valsenio, 1983.

Sulle prove dei maggiaioli non ci sono informazioni dettagliate nei diari di Bellosi e nemmeno nelle fotografie, tuttavia le registrazioni comunicano un forte coinvolgimento emotivo dei presenti, che va oltre le informazioni che forniscono sul cantar maggio e dice piuttosto qualcosa dello stare insieme dei cantori e suonatori presenti e del senso di

cameratismo maschile che probabilmente non era estraneo ai maggiaioli di trent'anni prima.⁶⁷ Complici alcuni indovinelli e storielle a doppio senso, che Bellosi sollecita, si percepisce un clima di partecipazione divertita ed esibizionista, che emerge non solo da indovinelli e storielle, ma anche da stornelli, strofette su aria di veneziana e canzoni, quali *Musica proibita*, che vengono cantate ad imitazione, dall'effetto a dir vero caricaturale, delle esecuzioni dei grandi cantanti. È questo l'unico momento, nelle registrazioni di Bellosi, dove è possibile percepire qualcosa delle dinamiche personali e del coinvolgimento emotivo dei soggetti incontrati, aspetti che più generalmente rimangono estranei all'indagine dei due ricercatori. Le foto di Zaffagnini, in realtà, lasciano solo intuire questo clima, dato che nei pochi scatti del 27 aprile contenuti nei provini, oltre alle poche fotografie delle prove, sono presenti solo alcuni ritratti di uno dei cantori o dicitori, al fine di metterne in evidenza la gestualità.

I due ricercatori tornano ovviamente il 30 aprile, approfittando della ripresa del maggio delle anime in altre località della Valle del Senio, per registrare e fotografare anche a Palazzuolo sul Senio, Mantigno e Quadalto. Il diario di Bellosi consente di ripercorrere il percorso fatto la sera del 30 aprile e poi successivamente la mattina del primo maggio. Arrivati a Casola alle 21 del 30 aprile, incontrano Beppe Sangiorgi e Sandro Pozzi e decidono di andare prima a Palazzuolo e dintorni. Registrano brevemente nell'ambito del cantar maggio promosso dalla pro loco a Palazzuolo dalle 21.30, poi si recano a Mantigno,⁶⁸ per poi rimaner più a lungo a Quadalto, dove i due seguono il gruppo dei maggiaioli fino a mezzanotte e mezzo. Dalle registrazioni⁶⁹ e dalle fotografie apprendiamo che il gruppo di Quadalto era l'unico, fra quelli documentati da Bellosi e Zaffagnini nel 1983, a comprendere anche donne (fig. 13). Inoltre, benché anche a Quadalto il maggio fosse stato ripreso dal 1979, solo nel 1983 si era cominciato a raccogliere le offerte: su esplicita richiesta dei destinatari del maggio, che gli anni precedenti avevano preparato l'elemosina e non avevano potuto consegnarla, perché i maggiaioli non si erano preoccupati di organizzare la raccolta.

⁶⁷ Si vedano su www.casafoschi.it gli item contenuti in 72145 (Il cantar maggio a Casola Valsenio: le prove e i racconti dei maggiaioli) e 72158 (Il cantar maggio a Casola Valsenio: i racconti dei maggiaioli durante le prove e il maggio in funzione).

⁶⁸ Per le registrazioni si vedano su www.casafoschi.it gli item contenuti in 72446 (*Il cantar maggio a Palazzuolo sul Senio e a Mantigno*).

⁶⁹ Si vedano su www.casafoschi.it gli item contenuti in 72927 (*Il cantar maggio a Quadalto*).



Fig. - 13 - Quadalto, 1983.

Verso l'una di notte tornano a seguire quelli di Casola, fino al mattino seguente:⁷⁰

All'1 del 1° maggio siamo di nuovo a Casola, in frazione Valsenio col gruppo casolano: li seguiamo in campagna per tutta la notte.

Io finisco di registrare alle 4.45 dopo aver registrato sufficientemente.

Mentre i due gruppi precedenti viaggiavano in macchina quelli di Casola viaggiano in autocarro infiorato (loro hanno delle cappelline di paglia con fiori e collane di fiori).

Hanno cominciato il giro in paese alle 20 del 30/4/83 (e sono rimasti in paese fino a mezzanotte), poi continuano ininterrottamente fino al canto davanti alla Chiesa di Valsenio, alla messa delle 10.

A Quadalto invece tornano a cantare alla chiesa, alla messa delle 9.30.

ore 8.10 Gruppo di Casola davanti alla Chiesa dei Cappuccini a Casola dopo la messa.

ore 9.30 Quadalto Santuario della Madonna della Neve. Cantamaggio prima della messa che c'è alle 9.30.

(Suonatori del gruppo di Quadalto

- clarinetto Grifoni Carlo Antonio di Palazzuolo

- fisarmonica Grifoni Luciano di Palazzuolo

- chitarra Tozzi Giovanni di Casola resid. a Palazzuolo).

⁷⁰ Si vedano su www.casafoschi.it gli item contenuti in 72158 (Il cantar maggio a Casola Valsenio: i racconti dei maggioli durante le prove e il maggio in funzione), 72222 (Il cantar maggio a Casola Valsenio) e 72339 (Il cantar maggio a Casola Valsenio e la fiera del bestiame).

Nel gruppo ci sono diversi rappresentanti della buona borghesia. Quello che dirige è il medico, un toscano.

Casola. Abbazia di Valsenio dopo la messa all'uscita dei fedeli. ore 10.05

- Intervista al parroco
- Benedizione animali fiera

ore 10.30 -⁷¹

Le note di campo consentono di seguire con attenzione sia le registrazioni, sia le foto di Zaffagnini, che ritraggono pressoché esclusivamente il cantar maggio a Quadalto e a Casola (vengono trascurati Palazzuolo sul Senio e Mantigno, ai quali pure Bellosi dedica poche registrazioni). Zaffagnini riprende con cura momenti e dettagli più salienti: il canto del maggio all'esterno delle case (figg. 10, 14, 15, 16, 17), e talvolta anche all'interno (fig. 13, forse, ma su questo i diari di Bellosi sono lacunosi, per ringraziare dopo il dono), le offerte in denaro oppure uova, e di conseguenza il cesto delle uova o la cassetta delle elemosine (figg. 18, 19, 20), il rinfresco offerto nelle case (figg. 13, 21, 22), l'arrivo dei maggioli in chiesa la mattina seguente (figg. 23 e 34).



Fig. 14 - Quadalto, 1983.

⁷¹ Dal diario di campo di Giuseppe Bellosi relativo al periodo da novembre 1980 a marzo 1984.



Fig. 15 - Quadalto, 1983.

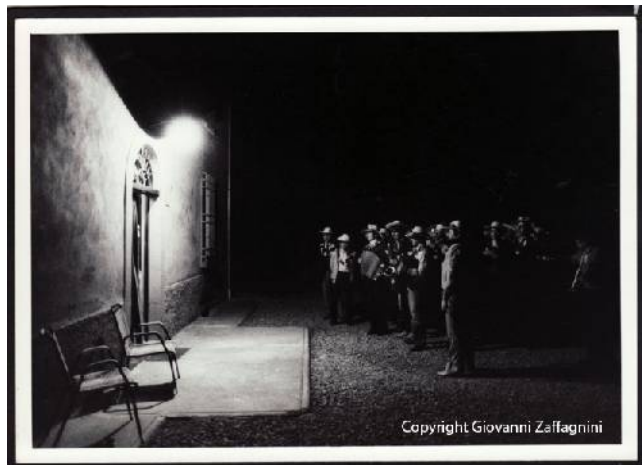


Fig. 16 - Casola Valsenio, 1983.



Fig. 17 - Casola Valsenio, 1983.



Fig. 18 - Quadalto, 1983.



Fig. 19 - Quadalto, 1983.



Fig. 20 - Casola Valsenio, 1983.



Fig. 21 - Quadalto, 1983.

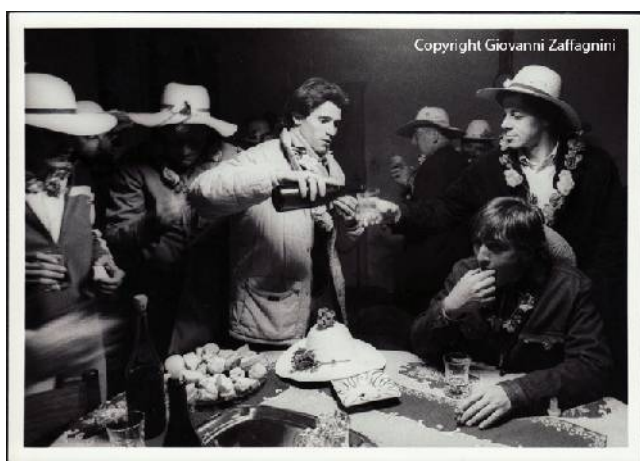


Fig. 22 - Casola Valsenio, 1983.



Fig. 23 - Quadalto, 1983.

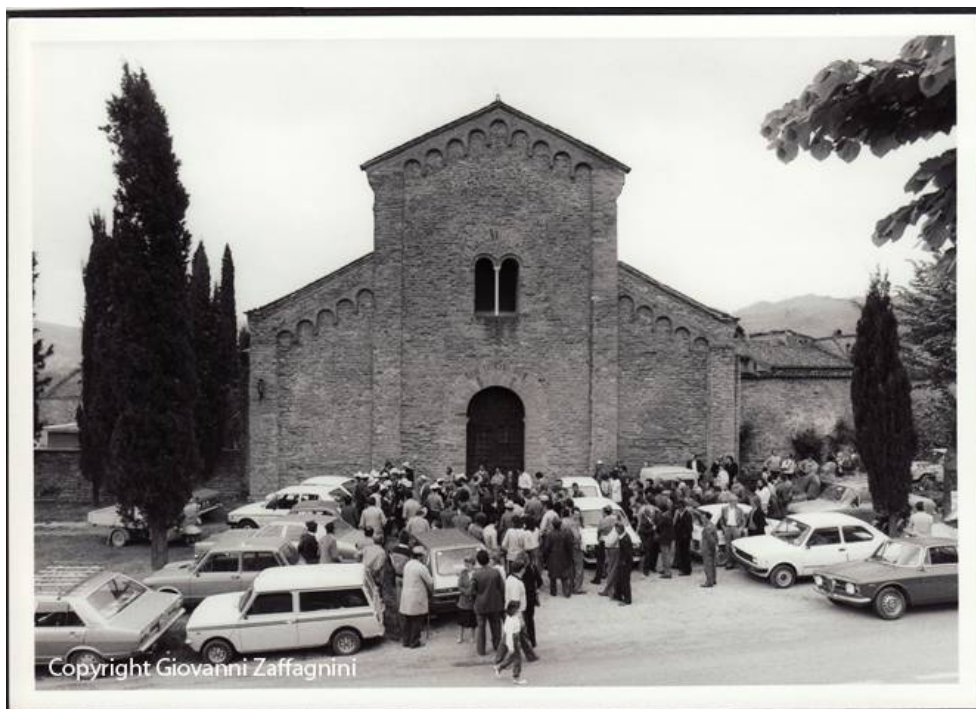


Fig. 24 - Casola Valsenio, 1983.

Ancora alcuni anni di interruzione segnano il percorso di ricerca sul maggio delle anime, che riprenderà nel 1989, quando Bellosi e Zaffagnini tornano a San Pellegrino di Firenzuola. Nel frattempo le donne sono state ammesse al gruppo dei maggioli, diventando esse stesse portatrici del rito e non più le principali destinatarie, come avveniva nel cantar maggio nel secondo dopoguerra. Sabato 29 aprile 1989 Bellosi scrive:

Prima di arrivare a S. Pellegrino, dove siamo sicuri che questa sera vanno a cantare maggio, ci fermiamo a Coniale e chiediamo se in paese c'è un gruppo di maggioli. Ci dicono che non c'è e che invece oggi pomeriggio, nel tardo pomeriggio sarebbe dovuto passare a cantare maggio il gruppo di S. Pellegrino e fare le case di Coniale, ma pioveva a dirotto e così i maggioli hanno cantato maggio nella piazzettina davanti alla bottega e sono ripartiti.

Noi troviamo il gruppo alle 9.30 di sera a S. Pellegrino: è dal tardo pomeriggio che sono in giro per la campagna. Adesso fanno diverse case in paese e poi altre fuori del paese. Il gruppo è costituito di 2 sottogruppi (uno di uomini l'altro di donne) che cantano alternandosi (una strofa per uno): in alcune case cantano insieme l'ultima strofa. Il suonatore ha la fisarmonica. Noi li seguiamo fino alle 11 di notte, loro proseguiranno ancora un po'.

Un uomo del gruppo fa da cassiere per la raccolta delle offerte (in denaro) che serviranno per far dire messe per i morti nel corso dell'anno e, mi dicono, per altre necessità della parrocchia. Qui lo chiamano "MAGGIO DELLE ANIME" (sottintendono del Purgatorio). Qui cantano il maggio di sabato sera, invece di domenica (30 aprile), perché domani domenica i giovani hanno piacere di andare via. A Casetta di Tiara invece, il gruppo locale canterà domani. Mi faccio dare un foglietto di quello che i cantori usano.

C'è molta cordialità e in tutte le case fanno l'offerta in denaro.⁷²

Anche in questo caso nelle registrazioni prevalgono decisamente le registrazioni del canto,⁷³ mentre le foto di Zaffagnini (si vedano i provini a contatto alle figg. 25 e 26) mostrano una maggiore attenzione ai singoli partecipanti, alcuni dei quali vengono fotografati in posa. Si tratta di una novità assoluta tra le fotografie che abbiamo visto finora: negli anni Settanta e Ottanta Zaffagnini tende a utilizzare il ritratto in maniera parsimoniosa, riservandolo a casi molto particolari nelle fotografie di eventi rituali (che preferisce rappresentare come momenti di partecipazione collettiva) e impiegandolo invece quasi esclusivamente nelle fotografie di singoli informatori. A partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, tuttavia, compaiono anche fotografie di persone in posa. Ne sono un esempio alcuni scatti fra i provini a contatto di San Pellegrino di Firenzuola del 1989, ma anche le foto alla befana e al befanotto, ritratti con e senza maschera, realizzati a Montalto di Premilcuore nel 1989 durante le ricerche sulla pasquella.⁷⁴ Ma soprattutto è nel libro dedicato a San Giovanni in Persiceto, a colori, che Zaffagnini si concede un uso ironico e divertito delle fotografie scattate a persone in posa.⁷⁵ È questo l'unico segno rilevante di discontinuità che è possibile percepire nelle foto del cantar maggio di Zaffagnini e che andrebbe approfondito con un esame del complesso delle sue fotografie realizzate durante l'indagine etnografica.



Fig. 25 - San Pellegrino di Firenzuola, 1989.

⁷² Dal diario di campo di Giuseppe Bellosi relativo al periodo da aprile 1984 a agosto 1996.

⁷³ Si vedano su www.casafoschi.it gli item contenuti in 72106 (*Il cantar maggio a San Pellegrino di Firenzuola*).

⁷⁴ Zaffagnini 2010b: 32.

⁷⁵ Zaffagnini 1989.



Fig. 26 - San Pellegrino di Firenzuola, 1989.

Nel 1989 i due ricercatori si limitano a documentare il maggio di San Pellegrino, tornando a Casetta di Tiara solo due anni dopo, previa informazione telefonica tramite il bibliotecario di Firenzuola, che fornisce a Bellosi il numero di uno dei maggioli.⁷⁶ Anche in quel caso le donne si sono unite al gruppo e cantano alternandosi agli uomini (fig. 27):

Sabato 28 aprile 1991

Siamo arrivati nella zona di Casetta (ma le prime case verso Casetta sono ancora sotto S. Pellegrino) alle 8 di sera.

Il gruppo di Casetta è costituito di uomini e donne, molti giovani: Alcuni che stanno in Toscana, sono tornati per l'occasione a cantare.

Si dividono in due gruppi: uomini e donne (ma colle donne canta anche qualche ragazzo), che fanno una strofa a testa, senza accompagnamento musicale.

Il rito ha tre momenti

- canto fuori dalla porta fino alla richiesta di "carità"

- poi entrano: e gli viene offerto da bere e dolci, viene fatta l'offerta in denaro (hanno un conto corrente, che usano per fini religiosi: messe, restauro della chiesa): l'addetto a raccogliere il denaro ringrazia con una breve formula

- escono all'aperto dove fanno la parte finale del maggio.

Li abbiamo accompagnati per alcune case: la strada era disastrosa. Loro hanno poi continuato fino alla chiesa.

Domenica mattina, all'ora della messa, lo cantano davanti alla chiesa.

Qui sono abituati a cantar maggio il sabato prima del 1° maggio.

Testo: vedi foglietto allegato.⁷⁷

⁷⁶ Il diario di Bellosi, in data 27 aprile 1991, riporta numeri di telefono e cenni relativi alla conversazione con il bibliotecario e agli accordi presi con uno dei maggioli di Casetta di Tiara.

⁷⁷ Dal diario di campo di Giuseppe Bellosi relativo al periodo da aprile 1984 a agosto 1996.

I provini stampati da Zaffagnini (fig. 28) consentono di ripercorrere, ancora una volta, le varie fasi di svolgimento descritte da Bellosi negli appunti. Si può notare, come unica nota che esula da quanto precisato nel diario di campo, che i maggiaioli hanno assunto un fazzoletto chiaro al collo come elemento di riconoscimento dei componenti del gruppo.

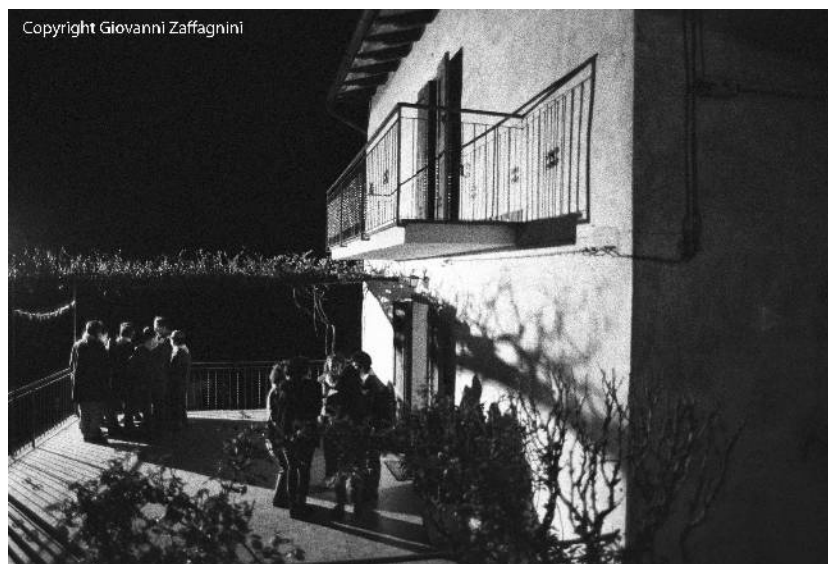


Fig. 27 - Casetta di Tiara, 1991.



Fig. 28 Casetta di Tiara, 1991.

Le registrazioni contengono prevalentemente esecuzioni del canto, di cui Bellosi si era fatto consegnare il foglietto contenente il testo usato dai cantori, la formula che il “cassiere” usa per ringraziare dell’offerta e infine alcune interviste sulla presenza di più squadre di cantori in passato a Casetta di Tiara.⁷⁸ Viene dunque applicato ancora una volta il modello di raccolta dati già sperimentato sin dai primi viaggi della fine degli anni Settanta.

Il 1991 segna l’ultima tappa della ricerca comune sul cantar maggio, che sebbene qui sia stata trattata autonomamente, costituisce parte integrante dell’ampia ricognizione entro i confini linguistici della Romagna che i due ricercatori avevano intrapreso. Ad essa non fece seguito una elaborazione sul maggio delle anime in Romagna a partire dai risultati del lavoro sul campo; fotografie e registrazioni rimasero materiale disponibile per lavori di taglio generale, fossero le rare mostre fotografiche di carattere etnografico per Zaffagnini o le pubblicazioni di Bellosi.⁷⁹

Da quanto esaminato finora è evidente come il percorso dei due ricercatori si sia svolto in maniera autonoma, lontana dalla maggior parte delle esperienze e dalle teorizzazioni sull’uso dell’immagine fotografica e del video nella ricerca etnografica, antropologica ed etnomusicologica degli ultimi decenni del Novecento. Il lavoro sul cantar maggio ci appare essenzialmente descrittivo e fiducioso nelle potenzialità informative dei mezzi di registrazione sonora e della fotografia, finalizzati alla realizzazione di archivi. Non è mai stato rielaborato dagli autori stessi ai fini di una critica culturale dei contesti indagati e nemmeno per una riflessione storica sui fenomeni di revival del cantar maggio (e tornare oggi in quei luoghi pone problemi di non poco conto se è la contemporaneità che si vuole studiare, e i modi in cui la ripresa di tradizioni musicali del passato contribuisce a creare un senso identitario). Tuttavia è parte di un corpus relevantissimo per la Romagna e non tanto per il potenziale informativo sulle tradizioni popolari che i due ricercatori attribuivano alle registrazioni e alle fotografie, ma per la leggibilità dei filtri culturali applicati da coloro che l’hanno costituito, cosa rara in una terra che ancora oggi legittima stereotipi e provincialismi.

Bibliografia

- 1978 *Cultura popolare nell’Emilia Romagna. Espressioni sociali e luoghi d’incontro*, Milano, Silvana Editoriale.
- 1979 *Cultura popolare nell’Emilia Romagna. Mestieri della terra e delle acque*, Milano, Silvana Editoriale.
- 1980 *Cultura popolare nell’Emilia Romagna. Vita di borgo e artigianato*, Milano, Silvana Editoriale.
- 1981 *Cultura popolare nell’Emilia Romagna. Medicina erbe e magia*, Milano, Silvana Editoriale.
- 1982 *Cultura popolare nell’Emilia Romagna. Le origini e i linguaggi*, Milano, Silvana Editoriale.

Angioni, Giulio

⁷⁸ Si vedano su www.casafoschi.it gli item contenuti in 73413 (*Il cantar maggio a Casetta di Tiara*).

⁷⁹ I risultati della ricerca sul maggio non furono mai pubblicati autonomamente. Sono tuttavia utilizzati in Baldini e Bellosi 1989: 200-210.

1968-71 *Le tesi di contributo al Repertorio e all'Atlante Demologico Sardo: proposte per un piano di ricerca sul campo*, in «Bollettino del Repertorio e dell'Atlante Demologico Sardo», n. 3, pp. 18-24.

Baldini, Eraldo e Giuseppe Bellosi

1989 *Calendario e folklore in Romagna*, Ravenna, Il Porto.

Balzani, Roberto

2001 *La Romagna*, Bologna, Il Mulino.

Bateson, Gregory e Margaret Mead

1942 *Balinese Character*, New York, Academy of Sciences.

Bellosi, Giuseppe

1976 *La Rumâgna dj indvinèl*, Lugo, Walberti.

1979 *Introduzione*, in Zaffagnini e Melandri 1979: 9-12.

1998 *Orazioni popolari raccolte nel territorio di Brisighella*, in «Quaderni del Museo del Lavoro Contadino nelle vallate del Lamone-Marzeno-Senio», n. 7, pp. 7-22.

Bellosi, Giuseppe e Giovanni Zaffagnini

1980 *Aspetti della ricerca folklorica sul campo*, Lugo, Centro per la cultura delle classi popolari in Romagna, Biblioteca comunale "F. Trisi".

1982 *Fotografia e cultura popolare: ricerche in Romagna*, in «La Ricerca Folklorica», n. 3, pp. 103-108.

Bermani, Cesare

1997 *Una storia cantata. 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere Italiano / Istituto Ernesto de Martino*, Milano, Jaka Book.

Bermani, Cesare, Giovannino Brandolini e Franco Coggiola

1996 *"Qui a Ravenna de Martino ha lasciato un segno". Conversazione di Giovannino Brandolini*, in «Il de Martino», n. 5-6, pp. 104-115.

Bertolotti, Guido (cura)

2008 *Conversazione con Sandra Mantovani*, in Meazza e Scaldaferrì 2008, pp. 13-30.

Bolter Jay David e Richard Grusin

2002 *Remediation*, Milano, Guerini.

Bourdieu, Pierre (cura)

1972 *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini-Firenze, Guaraldi.

Brandolini, Giovannino

1996 *Appunti per una ricerca nel Ravennate*, in «Il de Martino», n. 5-6, pp. 116-125.

Casini, Stefano

1914 *Dizionario biografico geografico storico del Comune di Firenzuola*, Firenze, Stabilimento Tip. C. Campolmi.

Carli, Massimo, Eraldo Baldini e Alessandro Sistri

1996 «*Siamo qua da voi signori*». *La Pasquella nel territorio cervese*, Ravenna, Longo.

Castelli, Franco, Emilio Jona e Alberto Lovatto

2005 *Senti le rane che cantano. Canzoni e vissuti popolari della risaia*, Roma, Donzelli.

Cirese, Alberto M.

1974 *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo.

1997 *Dislivelli di cultura e altri discorsi inattuali*, Roma, Meltemi.

Delitala, Enrica

1978 *Come fare ricerca sul campo*, Cagliari, EDES.

De Simoni, Emilia e Mara Rengo (cura)

1986 *Materiali di antropologia visiva 1*, in «Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica», giugno, numero monografico.

Di Stefano, Mario (cura)

1982 *Documenti sonori: catalogo delle registrazioni originali depositate presso il Centro Etnografico Provinciale*, Piacenza, Centro Etnografico Provinciale.

Faeta, Francesco

2011 *Le ragioni dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri.

Garavini, Brunella (cura)

2007 *Tradizioni popolari nella Romagna dell'Ottocento*, Imola, La Mandragora.

Ghirardini, Cristina

2011 *Ciò che è vivo e ciò che è morto di Romagna solatia di Toschi*, in Toschi 2011 [1925]: IX-XLVIII.

Gilardi, Ando

1976 *Storia sociale della fotografia*, Milano, Feltrinelli.

Gori, Gualtiero

2011 *Se dormi svegliati*, Rimini, Panozzo Editore.

Jona, Emilio e Sergio Liberovici

1990 *Canti degli operai torinesi dalla fine dell'800 agli anni del fascismo*, Milano, Ricordi-Unicopli.

Leydi, Roberto

- 1973 *I canti popolari italiani*, Milano, Mondadori.
- 1977 *L'impiego dei mezzi audiovisivi nelle ricerche etnografiche dell'Italia settentrionale*, in *Atti del Convegno Nazionale "Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica in Italia"*, Nuoro, Istituto Superiore Regionale Etnografico, pp. 59-66.
- 1982 *Prefazione*, in Magrini e Bellosi 1982, pp. 7-9.

Leydi, Roberto e Sandra Mantovani

- 1970 *Dizionario della musica popolare europea*, Milano, Bompiani.

Leydi, Roberto e Tullia Magrini (cura)

- 1982 *Guida allo studio della cultura del mondo popolare in Emilia e in Romagna (I) I canti e la musica strumentale*, Bologna, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna.
- 1987 *Guida allo studio della cultura del mondo popolare in Emilia e in Romagna (II) Lo spettacolo*, Bologna, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna.

Magrini, Tullia e Giuseppe Bellosi

- 1982 *Vi do la buonasera. Studi sul canto popolare in Romagna. Il repertorio lirico*, Bologna, Clueb.

Lomax, Alan

- 1969 *Choreometrics: A Method for the Study of Cross-Cultural Pattern in Film*, in «Research Film», vol. 6, n. 6, pp. 505-517.

Lombardi Satriani, Luigi M.

- 1974 *Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna*, Rimini-Firenze, Guaraldi.

Mazzacane, Lello

- 1975 *Metodologia della fotografia di ricerca nelle scienze umane*, in «Fotografia Italiana», n. 208, pp. 54-59.
- 1985 *Struttura di festa: forma, struttura e modello delle feste religiose meridionali*, Milano, Franco Angeli.

Meazza, Renata e Nicola Scaldaferri (cura)

- 2008 *Patrimoni sonori della Lombardia. Le ricerche dell'Archivio di Etnografia e Storia Sociale*, Roma, Squilibri.

Nardi, Giuseppe

- 1975 [1923] *Canti popolari romagnoli*, Faenza, Fratelli Lega.

Pergoli, Benedetto

- 1894 *Saggio di canti popolari romagnoli*, Forlì, Bordanini.

Pianta, Bruno

1978 *Cultura popolare: ricerca rurale e ricerca urbana. Riflessioni sull'esperienza regionale lombarda*, in «Notiziario del Centro per i Beni Culturali e Ambientali della Lombardia», n. 2, pp. 34-37.

Placucci, Michele

2002 [1818] *Usi e pregiudizj de' contadini della Romagna*, Imola, La Mandragora.

Poni, Carlo

1977 *La famiglia e il podere*, in *Cultura popolare nell'Emilia Romagna 1977*: 99-119.

Quondamatteo, Gianni e Giuseppe Bellosi

1977 *Romagna civiltà. Vol. 2 I dialetti: grammatica e dizionari*, Imola, Grafiche Galeati.

Raschieri, Guido

2011 *Senso e identità del termine popolare. Alcune prospettive di indagine etnomusicologica. La riproposta di repertori musicali tradizionali in Piemonte*, Torino, Università di Torino (PhD dissertation).

Ricci, Antonello

1998 *Le fotografie di Ando Gilardi per le raccolte 37 e 38 degli Archivi di etnomusicologia*, in «EM Annuario degli Archivi di Etnomusicologia», VI, pp. 97-104.

Sanga, Glauco

1977 *Sistema di trascrizione semplificato secondo la grafia italiana*, in «Rivista italiana di dialettologia», n.1, pp. 167-176.

1979 *Il linguaggio del canto popolare*, Milano-Firenze, ME/DI Sviluppo-Giunti/Marzocco.

Sangiorgi, Giuseppe

1983 *Rifiorisce il «cantar maggio» nella valle del Senio*, in «La Piê», LII, n. 5, pp. 234-236.

Spallicci, Aldo

1914 *Federico Mistral e il regionalismo*, in «Il Plaustro», IV, pp. 357-358 (ripubblicato in *Opera Omnia*, vol. 1.2 *Identità culturale della Romagna*, Rimini, Maggioli, 1989, pp. 377-379).

Tonelli, Vittorio

1977 *La Romagna di Plauto*, Imola, Grafiche Galeati.

Toschi, Paolo

2011 [1925] *Romagna solatia*, ed. Cristina Ghirardini, Imola, La Mandragora.

Zaffagnini, Giovanni

1984a *Il mercato di Lugo: cose, parole, gesti*, Ravenna, Longo.

1984b *Abitare la terra: una verifica, 1979-1981*, Alfonsine, G. Lucherini.

- 1989 *La mercatura nel paese di Bertoldo: il mercato ambulante di San Giovanni in Persiceto*, San Giovanni in Persiceto.
- 1992 *Terra case strade acqua*, Padova, Interbooks.
- 1994 *Tecla*, Fusignano, Grafiche Morandi.
- 1998 *Cemento e nuvole*, Bologna, IBC.
- 2001 *Carte riciclate*, Milano, Charta, 2001.
- 2003a *Herbarium*, Milano, Silvana Editoriale.
- 2003b *Io vidi: il paesaggio nella poesia di Dino Campana*, Ravenna, Longo.
- 2006 *Ville dei sogni*, Ravenna, Danilo Montanari.
- 2010a *Gli alberi morti*, Ravenna, Danilo Montanari.
- 2010b *Siamo qua con canti e suoni. I canti rituali dell'Epifania e di Calendimaggio in Romagna*, Ravenna, Longo.
- 2011 *A cielo aperto*, Castel Maggiore, Quinlan.

Zaffagnini, Giovanni e Enea Melandri

- 1979 *Romagna mia*, Fusignano, Grafiche Morandi.



visual ethnography

vol. 1, n.2, December 2012, pp. 60-80 | www.vejjournal.org | ISSN 2281-1605

Elena Kilina

Lund University, Sweden

Cubicle shelter: public space for private use?

Abstract

This paper explores the intersection of new urban spaces and new modalities of ‘homelessness’ in Japanese cities. We argue that the recent social phenomenon of “net café refugees” (*netto kafe nanmin* – people who substitute ‘manga cafes’ for their domestic residence) is conditioned by new forms of leisure, information technology, social manners, and the long-term contraction of the Japanese domestic economy. The utility of leisure spaces in Tokyo has shifted in parallel with changes in the work habits and professional expectations among the Japanese poor and lower middle class. White-collar workers substitute karaoke’s and saunas for living rooms, and they use capsule hotels in place of regular bedrooms. Many students and the chronic unemployed spend virtually all their time in gaming cafes and 24- hour’s convenience stores. This study investigates the co-evolution of the “hidden homeless” and Tokyo Internet and comic book spaces called “manga cafés.” Why are more Japanese people ‘living’ in manga net café’s? What can this tell us about changes in the Japanese urban fabric and social landscape?

This work will try to investigate assumptions about distinction between public and private, what the role of “hidden homeless” in the process of changes of public space for private use and the dynamic of changes certain space under social changes.

Keywords

manga café, public space, private space, Internet, Tokyo, temporary homeless, *nanmin*

Elena Kilina

Research field for Bachelor project was Chinese culturology and philosophy, thesis project was about concept of fate based on the ancient Chinese fortune-telling practice. During Master program in Lund University Elena’s research was focus on concepts of public place in Japan and its interaction with social and cultural anthropology. Her strong interest in future research is visual anthropology and

ethnography. Has working experience in USA, Russia, China such as translating, interpretation, teaching, freelance journalism and photography.

Introduction

For a long time urban scientists assumed physical and social dynamics of public space play a central role in the development of public culture. City streets, parks, squares, and other spaces were seen as symbols of collective prosperity and possibility, expressions of progress and endeavor by municipal guidance, sites of public exchange and culture, and spaces of political deliberation and reform. Increased urbanization and the new social challenges have modified the role of public space. Generally speaking, since the end of nineteenth century under the influence of essential economic, political and cultural changes the city became a basis for a new stage of modernization where urban population grows, internal migration within the city rises, and new forms of social and cultural interaction between space and people emerge. The notion of public space is recognized as a place that is not private, offering public access to its facilities, without commercial basis; a place where people meet each other without regard to their social status or role in society. In the Japanese context in particular the binary of public and private is transgressed or blurred from so called “outside” and “inside” viewpoints. “Inside” viewpoint means individuals use public space (or so-called public space) for private needs. And “outside” viewpoint includes state interference in so-called private spaces, in terms of organization or domestic activities.

Though there are continuous changes and transformations how public and private places are categorized, as values which they possess, depending on their contexts, the distinction of public/personal space can hardly be recognized because one space can become a part of another. The value of a public place can lie outside of its physical borders and there can be an emotional value of space that connects status of the space with its inhabitants. Thus, people influence the position of the space; in terms of Japanese manga café, “new host service” (people living there) leads to a discussion of whether that space should be labeled as public or private.

If we look at Japan few decades ago, the existence of new public places as spaces of social and cultural interaction has explained process of self-identification. People associated themselves with the place and forms of social relations were transformed. In such circumstances the traditional understanding of the dichotomy between public and private is getting blurred. The new waves of public renewal and the bubble economy brought with them different phenomena specific to Japanese society. Thinking in terms of public and private can provide insight into contemporary Japanese life. The Japanese view of public and [private spheres](#) is bound with ideas about historical developments, cultural and social attitudes toward the place of the individual in society. *Omote* (面 refers to public) and *ura* (裏 - to individual) are double concepts to which variety of aspects of Japan or life in Japan belong (Dunn, 1999:108). *Omote* addresses to the image which the person, the company or any establishment wants to present to strangers or the public in general. As with any image, *omote* it is made of a mix of reality and myth (ibid: 108). *Ura* has opposite significance compare with concept of *omote*. It is reality behind omote image with

the myth and is the removed image (Hendry, 1998). Etiquette - area where the concept *omote* and *ura* can be applied to advantage. The etiquette or manners, is *omote*: the public person who is nominated by the person. For Japanese it is important to be able to behave according to society expectations.

Also to define the difference between public and private in Japanese society it is important to mention ideas of *tatemae* (建前 refers to so –called feelings on public and *honne* (本音 - true feelings) (Hammond, 2011). *Honne* can contradict to what expected society expects according to situation and circumstances and these feelings often remain hidden. *Tatemae* – follows expectations of society and all manners what Japanese public requires (Takeo, 1973). This binary of Japanese culture can explain some patterns of *nanmin* in manga café as the phenomenon of being hidden and invisible from society and publicity.

Understanding how people start to live in manga cafes raises the question of the features of manga net café as social place. Should it be assigned as public space with private use or as pseudo-public or as a private new Internet oasis for abandoned citizens? The introduction of concepts of public and private in Japan within the problem of temporary homeless brings attention to the question of processes of utility and usage of urban public spaces as conditions of a social reality of daily life.

Japanese manga café: background

The history of manga café as the place of mini library of manga comics is long, but phenomenon of *nanmin* (people who live in manga café) has emerged quite recently. The most popular brands of manga café in Tokyo are “GeraGera”, “Manboo” café, “Grand Cyber” café and etc.

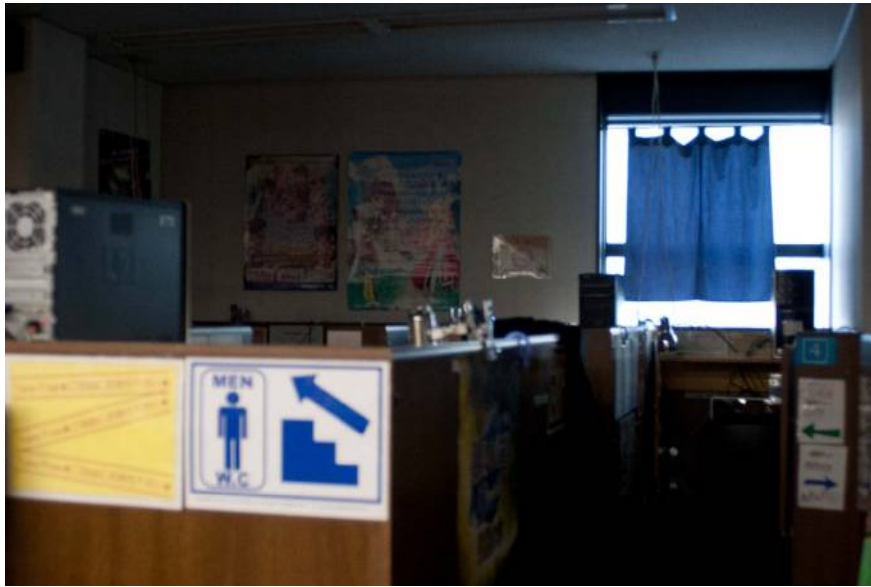
According to the owner of one of the manga net café (*manga-kissa* in Japanese) in Nerima area of Tokyo city since the Japanese economics had started to go down there was a class of people who stayed in cafes longer than one week. Starting with the status of new technology leisure service places (reading manga comics mostly, Internet or gaming) and temporary spaces to spend time and get quick access to Internet manga net café became shelters for Japanese temporary homeless. So- called “new host service” which started to allow people live there has given another role to those places – ordinary Japanese manga café is transforming into unintended zones to settle (“Homeless workers in Japan”, documentary, 2009). That is why the English version of name *nanmin* had obtained the version of the word *refugee*. According to one of the first report made in 2007 by Ministry of Health, Labour and Welfare the amount of customers uses manga café only for enjoying manga comics or cheap Internet service is rapidly decreasing as opposed to those customers for whom cubicle spaces is first of all a “home roof”. Within this social and economic pressure on the society, poverty, housing difficulties in big Japanese cities manga café serves as public or semipublic place and has implied new features- public privacy for those who begin to settle in net cafés. Can it be called public, quasi-public or private place? This tendency of imbalance of private and public can be observed in whole Asia

like McDonalds in China and Hong Kong where people who stay per night in McDonalds very often are called *McRefugees* (Mizushima, 2007).



Organization of manga café (locations of Tokyo)

In order to draw the image and status of Japanese manga Internet café (漫画喫茶 *manga-kissa*) where recently people can choose to live in, it is important to give a description with interpretation how that place organizes and what services it offers. Typical manga café can be divided on to two zones: area with public access and area with net rooms. Usually *manga-kissa* is located upstairs of multi-storied buildings and normally has title of the café written in Japanese. During the search of different locations it was hard to find some cafes because of absence of proper English abbreviations.



Picture 1. (public zone of net rooms)

The entering zone includes reception desk and separate table for filling out the application to stay in a café. People have to pay for staying (or living) in manga café with Internet access. Public space in café consists of library of manga comics, reading area with tables and chairs and several PC. According to researcher's observation vending machine with free beverages and food snacks are located close to reading area. Food menu normally consist of Japanese snacks and instant meal (noodles or rise); prices vary from 200yen to 500yen. For guests beverages are free and unlimited to refill. Those zones are located close to reception desk.



Picture 2. (Customer)

The image shows a general view of the manga café in Nerima area which is divided on several sections. It contains net rooms 2m by 2m or so called cabins. These net rooms are put into a row and do not have spaces between each. Each cabin has a number.

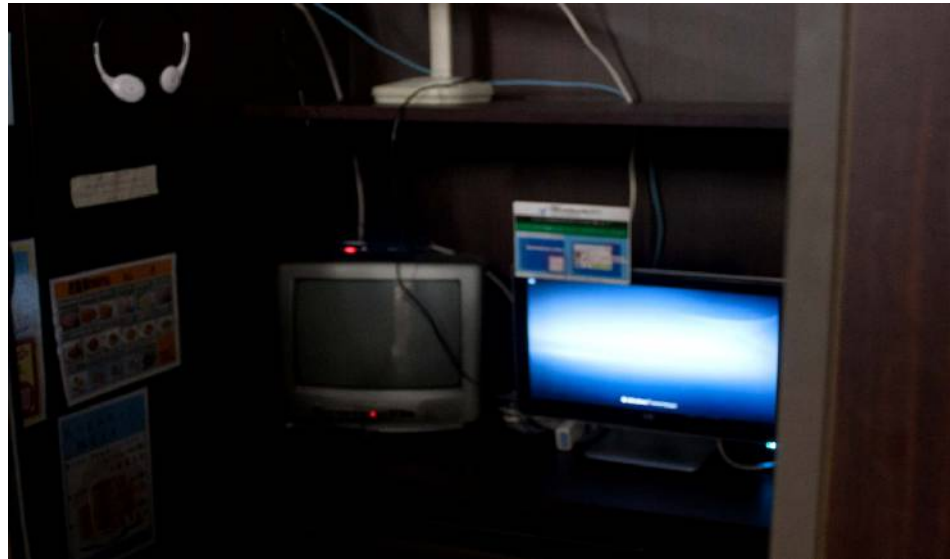
If manga café is considered to be called a public place the presence of these sites demonstrates that there is a public access to it with availability of some services. Service and facilities are also the evidence of the quality and status of the place. Free beverages, internet, manga books, magazines and newspapers, board games are available to a customer, when he already paid for staying in manga café. Thus, business orientation constructs new type of the place which was being changed also with phenomenon of “hidden homeless”.



Picture 3. (Public area with manga shelves)

This image demonstrates so called public zone at manga library café where guest can use PC, Internet or read manga. There are usually 4-5 seats in main area at the manga library because people prefer stay near the shelves or in net cabins. The reading seat is minimally organized : small desk with walls, personal computer with microphone and headphones and chair.

There is another zone of manga café which suggests to define Japanese manga-kissa as “quasi-public” place. As Carr describes quasi-public places are characterized by sets of rules and certain order in that place despite of technically open access for public (ibid, 1992). Depending on the size of certain manga café there are 30 to 50 net rooms or so called “squashed cubicle space”.



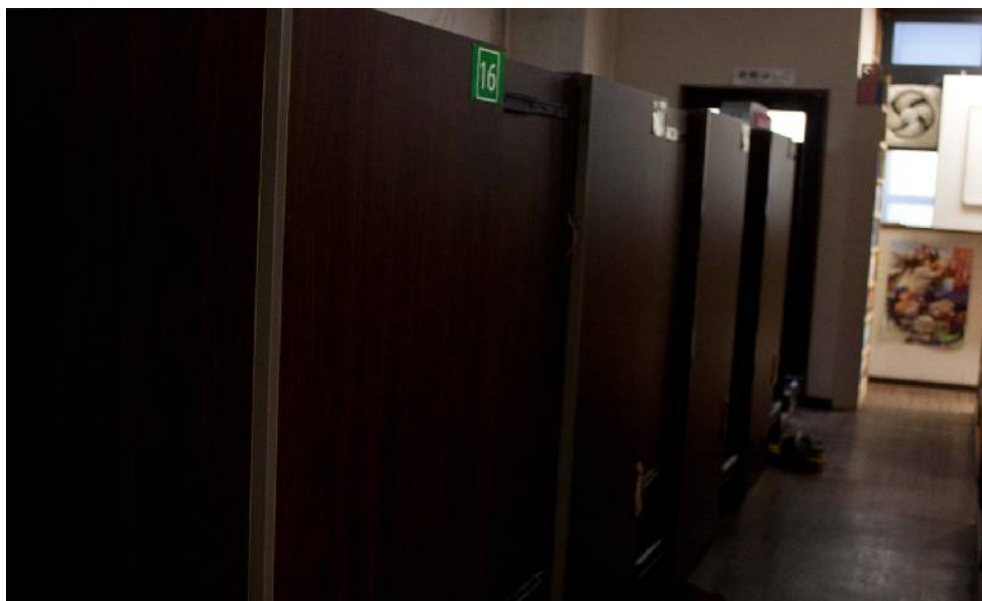
Picture 4. (Net booth)

Cafes have several types of these net booths: single rooms and double rooms. Inside of them there are PC, TV and *zashiki* ([tatami](#) matted) or reclining seat- all of that equipment fits in 1mx2m size of room. Cubicles are arranged as dark spots in tight smoky corridors of café which gives the atmosphere of privacy from personal observation. The physical dimension of that room gives an impression of a certain personal place (even though it is not allowed to lock when guest leaves).

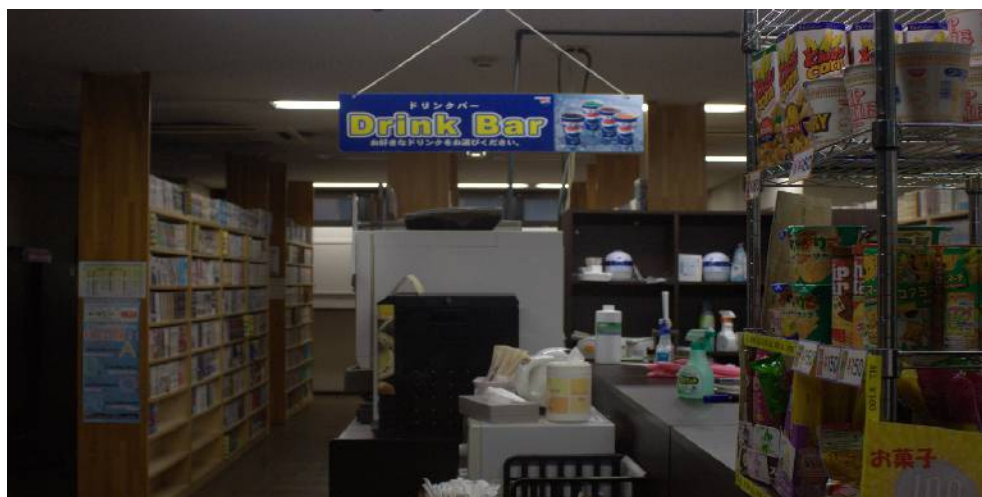
The occurrence of such areas in café which can be considered as public place also suggests the idea of manga café as “third place” (Oldenburg, 1997). Third place which is not workplace, neither home, but it is a space for recreation, leisure or simple networking and interaction. The owner of several manga café answered in the interview: “Has your manga café changed when people start to live there?”- “it has been changed, the whole atmosphere and sort of status of the place. When people start to live here after a while they find other guests with the same situation, it united them and makes them interact closely...”



Picture 5. (Entrance to a cubicle)



Picture 6. (Hall with net rooms)



Picture 7. Reception and food/drink menu



Picture 8. Lockers



Picture 9. Front desk



Picture 10. Public and private zones of manga café

To sum up the general look of typical Japanese manga café it is important to emphasize that such places have some specifics of public and private space at the same time. Following the observation of different manga cafés in Tokyo and interview with members and staff of cafes it is presented as quite ordinary public place where customer can have privacy in net cabins for internet or reading comics. But having the extra function of host service which *nanmin* use as an opportunity to settle down there allows researcher to think about turning this place into private location where public features (access, control, norms of behavior and etc.) are same price as for private. So the idea of binary of public and private defines Japanese manga café and social phenomenon of net café refugee elaborates the status and position of those spaces.

Guest Category in manga café

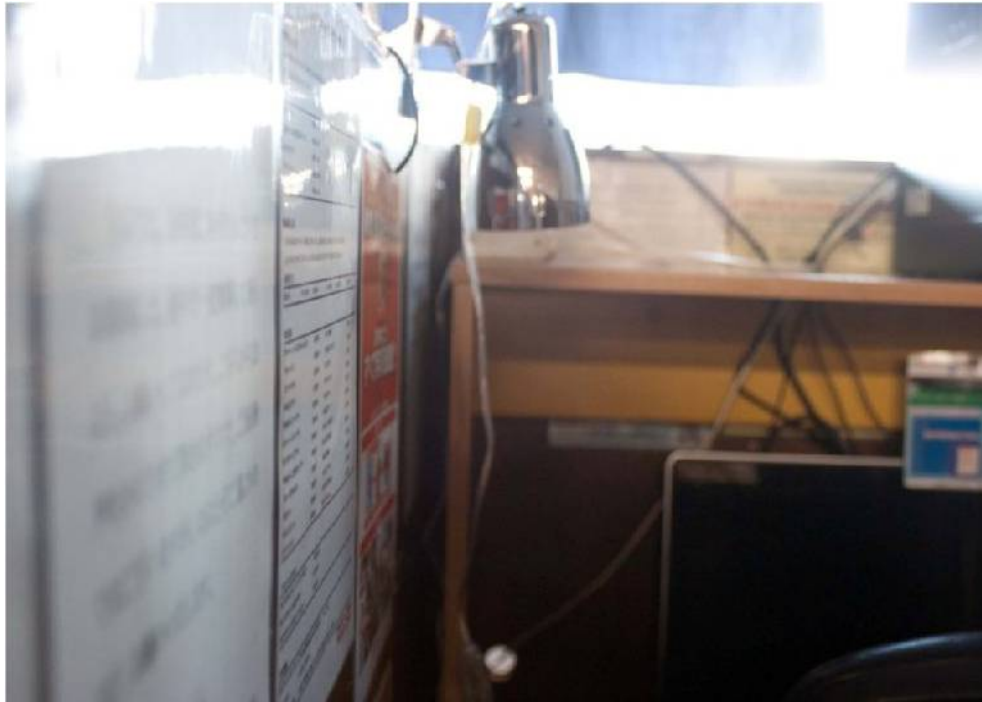
Based on the owners' and café staff interviews it can be suggested to divide guests on several approximate categories:

- Tourists/travelers/backpackers;
- missing the last train and overnight (one night usually) salarimen whose job is far away from home so they prefer to stay at the Internet café, mostly in the central areas where their work is
- hidden (temporary) homeless people, who live there for a while (from 1 month up to 2-3 years).

The manager of manga café "GeraGera" says in the interview:

"Usually there are 25-30% of people who are occasional customers: tourists, travelers, some foreign backpackers. They stay at manga café per night or 2-3 nights because of low rent

price. Also we have many benefits for them: free internet, drinks, and comics and available place all over 24 hours”.



Picture 11. Net booth

At the same time another manager of manga café in Ueno area noted that “there are two types of customers: 12 hours guests and 24hours guests. 12hours guests are those who stay short time including tourists, missing last train men, salarimen and 24hour guests are so called homeless”. One of the current social activists representing non-profit organization “Moyai”, Makoto Yuasa underlines that sometimes Japanese men who choose to stay overnight in manga café (often in karaoke or sauna) can turn into group of “invisible homeless” if they lose their jobs or are under family pressure (Yuasa, 2007). Also he mentions that Japanese clerks were the first to find manga net cafes as budget option to capsule hotels funded by suffered from economic crisis companies. According to interviewers among manga café staff, people who stay for one night or just use café services are usually young; the group of net café refugee varies on age, but 90% of café dwellers are males.



Picture 12. The hall- “public zone”

Alisa Freedman draws attention to the “homeless student” phenomena more as individual experience in Japanese society rather than larger social problem (Freedman, 2011:392). She places in quotes the current determination of “homelessness” in Japan as a way to look for a place in inexpensive places of public using, such as an Internet cafe or manga cafe. According to her observations the most dominant type of “average” homeless in these places is male and over 35-50 years old, many with a long history of insecure housing, and inability to afford rent in even the cheapest apartment, which is more than the cost per month to rent an internet booth daily (ibid, 2011:395). Describing the problem of net café refugee Yuasa highlights that it not only the problem of poverty and crisis of Japanese economy but also question of self-responsibility (Yuasa, interview, 2007). However, another Japanese author Hiroaki Mizushima in his book “Net café refugee and Nippon poverty” argues that one of the crucial reasons of appearing in manga café “nanmin” (net cafe refugee) is governmental ineffective policies with attempts to create a competitive society (Mizushima, 2007). He asserts that if people in Japanese society lose their connections to family, friends, environment or work they do not have chance to be back to such places. They prefer to be “hidden” escaping from homeless on the streets to internet shelters in manga café (ibid: 15).

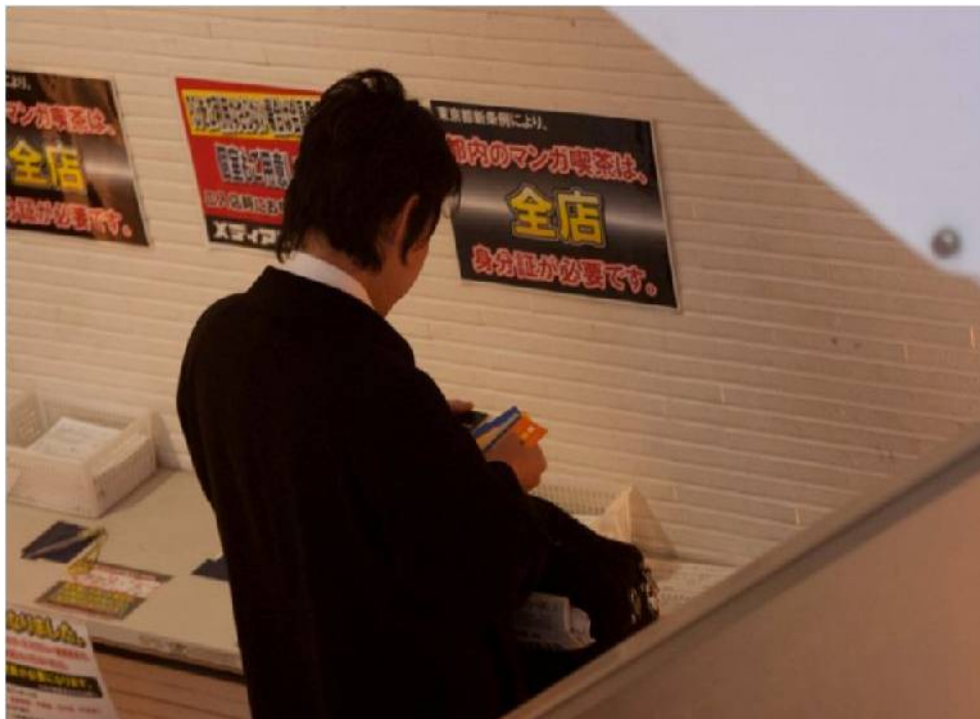


Picture 13. One of the sleeping place in net room

Nevertheless all guests affect the status of manga net café, which means the reputation from outside and inside views. Certainly, the influence on the role of those places is not equal. Ordinary guests and tourists still present the majority of the contingent of manga cafes while net café homeless' population adds different meaning for the place. As Japanese media says it is not "permanent home" but still a shelter (Japan times, 2007, August 29). Depending on current demands with economic challenges socio-public role of "new oasis" is covered by its constrained response.

Net café refugee (nanmin): Phenomenon of “hidden homeless”

After the emergence of hidden homeless phenomenon the main question about Japanese manga café and its definition around public-private discussion has appeared. Rose believes that a place can be considered as the dominant element of self-definition and notes a sense of belonging in the world (Rose, 1995:56). Thus it is important through analysis of this phenomenon to try to investigate what impact has the presence of these kind people in Japanese manga-kissa and how it modified the status of the space. The question does not aim to depict the reasons of this Japanese social phenomenon of “hidden homeless” but to track the change of the status of the place and its functions.



Picture 14. Customer

According to Japanese media and interviews with manga café owners the term of “net café refugee” has emerged in 2007 and used by Shohei Kawasaki in his material “Shinsho Gentosha”. First Japanese began to stay more than three weeks in café (Kawasaki, 2007). However, the title “hidden homeless” or “invisible homeless” that has occurred in media, non-profit organizations, and documentaries about this situation reflects the socio-anthropological tendency in Japanese society: people do not have fixed addresses, mainly unemployed and unmarried who occasionally have chosen manga café as the place to live. Net café refugees do not call themselves homeless.

After interviews review with some of living guests more than half of all participants did not recognize themselves as homeless. Here are some answers to the question about their status in Japanese society and manga café:

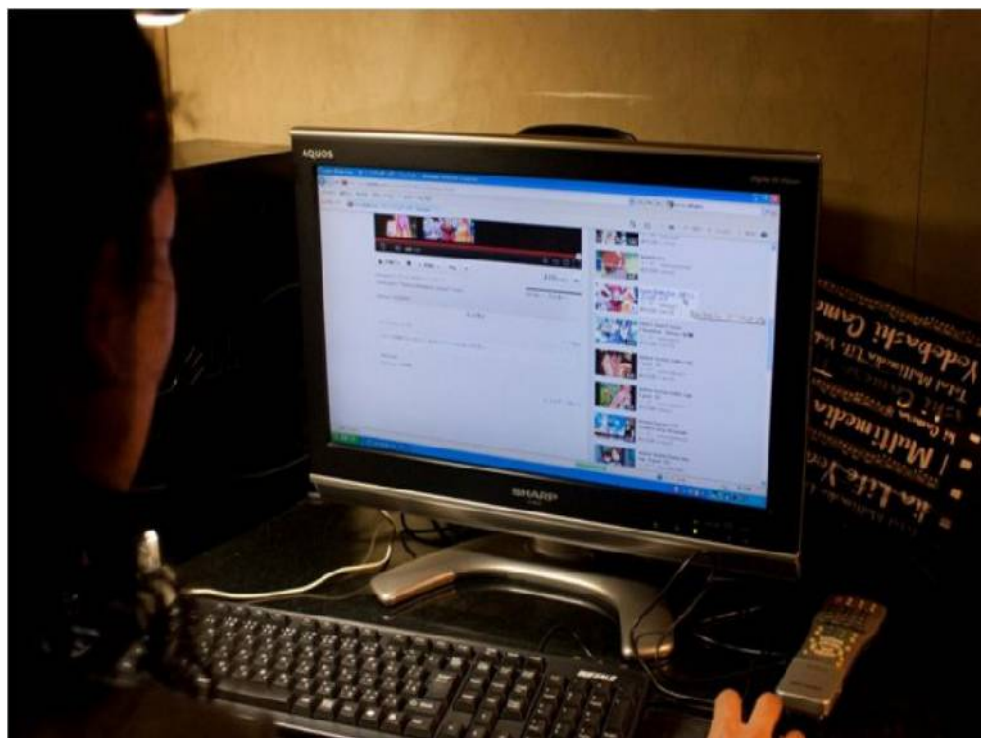
“I don’t perceive myself as homeless. I live here 3 months and look for a job. It’s my temporary place”, - 25years old guest of manga café in Ikebukuro;

“It is cheap to sleep here and all is included. I feel all right. I’m not homeless because I don’t live on the street”, - 34years old man in manga café in Nerima;

“You can call me freeter, like Japanese free worker. Rent in Tokyo is too expensive so I cannot afford it. But it doesn’t mean I’m homeless. I have a roof, food, shower, Internet and some friends”, 28years customer of net café in Shinjuku;

“This net café is like my home. But I believe it’s not on main base. I will find job later and move to my own place. Manga café is like a hostel but cheaper and you get more privacy”, 37years old guest in manga café in Ueno.

Based on the last interviewer there are some people for whom privacy of manga café is the same as would be in their home. They compare manga café with hostels which shows relative similarity to manga café because of presence of privacy. The condition that they can have the net cabin only for themselves (without public sharing) is enough to call it something personal as temporary home. But if manga café can be compared with hostel there are some differences in status, access and conditions of being there. For example, those cubicles in manga café cannot be locked; half of net cabins do not have rooms and initially, as was mentioned above, manga café was not supposed to be a place to settle down.



Picture 15. The user

Yuasa and some representatives of Moyai Independent Life Support Center (non-profit organization working with homeless) emphasize that nanmin homeless has a big influence on changing the role of those manga café in Tokyo. “These people are basically homeless, even though they are not sleeping rough. If you surveyed everyone with no permanent home, the figure would run into the tens of thousands.” (Yuasa, 2007). However Freedman argues in her article about young Japanese generation who is not willing to return home. Often net café refugees do not fit the definition of the homeless- people who live on the streets (Freedman, 2011:390). There is one dimensional view point and acknowledge it as a socioeconomic issue caused not only by the long recession but also the direct result of structural reform implemented by the government since the Hashimoto administration in the late 90's that created so many working poor in Japan including the “hidden homeless” (ibid: 2011). The subject has been reported in NNN document series by Nihon TV in 2007, sparking national debate and sensation which lead to the subject being raised and debated in Japanese parliament by several ministries (NNN series documentary, 28 January, 2007). The manager of manga café in Shinjuku area said: “The phenomenon is generally seen in the same scope as the growing problem of working poor in Japan”. According to MHLW survey from 2007 more than 6000 people who prefer to choose manga net café to live lost their jobs and have housing insecurity (report by MHLW, June 2007).

In addition, the age distribution was divided on two main groups: 50s (25%) and 30s (29%). Tsuyoshi Ihaba, a representative of Moyai Independent Life Support Center said in interview to Japanese media that earlier homeless people including the percentage of “hidden” homeless in manga café were day laborers, construction workers; nowadays situation became complicated because among them more young people with different kind of jobs background (Read, 2004).

One of the interview questions with manga café staff was who are these people who live there? The owner of net café in Nerima area answered: “ 45% of guests who live in our café more than 6 months are males aged 30-55 years old without stable jobs or incomes, and half of those people have mental disorders. So they barely interact with each other”. the manager of manga café in Shibuya district replied to the same question: “Normally young males live one year or more. They are approximately 25-40 years old with some one-day jobs or freelancers. Some of them just gamble and surf internet 24 hours. Young people after while create a networking and communicate with each other because they have similar problems and situation”. So referring to interviews and researcher’s observation net café citizens’ age and status depends mostly on the location of café. Central and close to center zones such as Shibuya, Shinjuku, Ikebukuro have young unemployed people or who have part-time jobs (mainly service jobs) and further areas such as Ueno, Nerima include older people between 40-55 years old men (some of them have some mental disorders, constant depressions, distress, phobias). Mentioned concepts of *bonne* and *toteme* distinguishing Japanese society as “real feelings” and behavior in public can be seen as sort of explanation of late Japanese problem of the new generation growing up unable to deal with the complexities of public-private and pressure of an increasingly capitalist society.



Picture 16. At the front desk

Mizushima argues that people who settle in net booths are mostly introverts and want to be isolated and they give “dim, silent and depressive” image to the space (Mizushima, 2007). Certainly, the owners and staff of manga cafes argue with the negative ideas about their places considering more positive changes for the space referring to growing level of high technology (use of wireless internet). Traditional Japanese interest of manga, and fairly cheap business orientation- overall makes it available for mass of potential customers. Apart from it one more change regarding manga-kissa situation and its customers has occurred: from 2008 it is allowed to register manga café as your home address by Municipal of the city (TV Asahi, August 2008). Residential registration, as Yuasa considers, became the logical consequence that manga café is accepted even by government as alternative (temporary) places to live (Yuasa, 2009).

Based on interviews taken for this research all customers of manga café in different areas said that they don’t consider manga net café as the public place, it is more “sort of a short-term home”. Net café refugee feel safe and convenient indoors of manga café which corroborates the argument that “hidden homeless” phenomenon has emerged as a new element or “extra” feature which describes differently the role of café. If earlier it was the place for surfing Internet and read manga comics, currently it obtained traces of housing as well.

“Manga café was established as the chain of cafes approximately 10-12 years ago. It’s the place where customers can rest, surf Internet and read comics. Later people with different

problems start to stay longer than one week. So basically they can live here”, said the general manager of manga café in Ueno.

Based on this response pre-existing aim of café is always to host guests with different needs and it was always commercialized. When people began to live in cafes owners allowed doing it and added more services to it (such as setting showers, putting diverse food menu). As for commercial side, new lifestyle of café dwellers make manga cafe incomes grow and now owners do not want to lose that percentage of clients.

“It is good if we can help those people without home. Some of them have mental problems and really lost. But as long as they pay regularly for staying it is safe to have them in our cafes”, - the owner of manga café in Ikebukuro has said. The situation with net café refugee is also profitable for cafes and its ownership which means that it plays steady role as new commodity for those places. Thus, it may be seen that hidden homeless may not be major but some percentage of being among constant residents of manga café. The observed space presents a type of mixed place functioning as a new shelter for city homeless.

References

Dunn, Cyndi

1999 Public and Private Voices. Japanese Style Shifting and the Display of Affective Intensity, in Gary Palmer and Debra J. Occhi (eds.), *The Languages of Sentiment*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 107-127.

Freedman, A.

2011 “The homeless junior high school student phenomenon: personalizing a social problem”, in *Japanese Studies*, 31:3, pp. 387-403.

Hendry, J.

1998 Wrapping the culture: Politeness, Presentation and Power in Japan and other societies. Oxford: Clarendon Press.

Maruyama, Satomi

2004 “Homeless Women in shelters and on the streets: Hidden Homelessness in Japan”. Research, Policy, Practice/ International Conference in Toronto, Paper, pp.1-6.

Matsutani, Minoru

2011 “Privacy and Net cafes- a tale of two cities. Individual rooms that pass muster in Tokyo draw clampdown in Osaka”, in *The Japan Times*, February, 2, 2012.

Mizushima, Hiroaki

2007 *Net café refugee and Nippon poverty*, (Nippon Television Network Corporation NTV-BOOKS-Sun Tele nonfiction, 2007/12/20).

Read, G.

2004 Interview Makoto Yuasa (last accessed, 28th September 2008).

Takeo, Doi

1973 *The Anatomy of Dependence: Exploring an area of the Japanese psyche: feelings of indulgence*, Tokyo, Kodansha International.

Yuasa, Mikoto

2008 “Poverty and Sustainability: what the gap issue in Japan”, Daiwa JFS Sustainability College.

Online sources

Hammond, A.

2011 Honne and Tatemaie: Public and Private Feelings, (<http://thinkjapanblog.com/honne-tatemaie.html>)

JCCA, Association overview: manga café (<http://www.jcca.ne.jp/> (accessed on August 2007))

Kei, M (2008) “家に帰らない男たち” (People Who Don’t Go Home), <http://henrikfalck.com/blog/2008/06/guys-who-dont-go-home.html> (accessed on March 2008).

McKean, M. A (2010) “24 hours as a Tokyo Internet café refugee”, CNN GO (<http://www.cnn.go.com/tokyo/sleep/virtually-sleeping-life-tokyo-internet-cafe-refugee-876485> (accessed on 13. July 2010))

Statistic report of Ministry of Health, Labour and Welfare (MHLW), Comprehensive Survey of Living Conditions (<http://www.mhlw.go.jp/english/database/db-hss/cslc-index.html> (accessed on June 2007).

“The Cyber homeless of Japan”, Road junky travel online (<http://www.roadjunky.com/tv/1861/the-cyber-homeless-of-japan> (accessed on 19 January 2010).

“NNN documents about net cafe refugee” from NNN series, NTV,
(<http://www.ntv.co.jp/document/back/200805.html> (accessed on May 2008)).

TV-Asahi programme about registration manga café as the fixed address, TV-Asahi online,
(<http://www.cyber-a-cafe.com/movie/movie.html> (accessed on 2008)).



VIDEO

Antonio Marazzi

Anime abbandonate

Abandoned Souls

1986, 18 min.

English subtitles

L'amico e collega Marino Niola mi telefona un giorno da Napoli: "Le Fontanelle sono in subbuglio! E' arrivato un parroco bergamasco, una sorta di prete operaio, che non ne vuole sapere delle pratiche superstiziose che hanno luogo nei sotterranei della chiesa e ha intenzione di chiuderne lui stesso l'accesso dall'esterno, costruendo un muro".

Io, del cosiddetto cimitero delle Fontanelle avevo solo una conoscenza indiretta, per via di alcune scene del 'Viaggio in Italia' di Rossellini, ma l'evento mi interessava e decisi di andare a vedere, prima che le grotte venissero chiuse al pubblico.

Caricai subito sulla mia auto la pesante attrezzatura video U-matic dell'Università e partii da Padova alla volta di Napoli. Nella piazza di fronte alla chiesa delle Fontanelle la situazione era effettivamente calda. Il parroco sulle prime non voleva saperne di riprese video e dichiarazioni, ma poi ci accordammo per un'ultima visita, io solo accompagnato da lui. Il luogo era totalmente buio e io andai subito in un negozio a comperare cento metri di cavo elettrico che si sarebbe aggiunto alla lampada, al registratore e alla videocamera. Attaccai il cavo a una presa elettrica nella chiesa e mi calai, affidandomi alla Madonna delle Fontanelle perché non avvenisse un corto circuito con tutte le pozzanghere di cui era cosparsa la grotta. La lampada illuminava con drammatici contrasti di luce quelle architetture barocche fatte di centinaia di ossa umane e di teschi, e intanto il parroco mi illustrava il luogo e le ragioni della sua iniziativa. Terminata quella singolare intervista e le riprese del luogo, risalimmo alla luce.

E qui, ancora frastornato, mi sentii caricare di peso sulla mia auto dal cognato della principale fattucchiera della piazza che, salito anch'egli al mio fianco, mi diceva: metti in moto, partiamo, presto!

Non potevo fare altro che obbedirgli e mi infilai in quegli stretti vicoli. Ricordo che, a un certo punto, una delle stradine terminava con una scalinata e io mi vidi in una di quelle scene dei film comici dell'epoca del muto sobbalzare sui gradini con la mia vecchia millecento. Invece facemmo

marcia indietro, per sfiorare quella che poi seppi era l'auto dei 'nemici' e che furono seminati con quella manovra imprevista.

Cos'era avvenuto? Mentre ero giù con il parroco, una banda si era organizzata per rubarmi l'attrezzatura video al mio emergere in superficie. Ma non avevano fatto i conti con il fatto che io, a mia insaputa, ero entrato sotto la protezione degli abitanti delle Fontanelle, dato che in precedenza avevo sentito – e ripreso – le proteste della fattucchiera e della sua famiglia, che avevano nelle pratiche di devozione e di magia la loro fonte di reddito, e di prestigio locale.

Raggiunto il caos del traffico urbano, le mie attrezzature erano in salvo, e me ne tornai a Padova.

Ma i protagonisti delle Fontanelle – o meglio, i loro crani – rimasero a tenermi compagnia nella successiva ricerca delle origini delle loro storie, così come mi erano state raccontate dalla fattucchiera delle Fontanelle.

Antonio Marazzi

è stato professore di Antropologia culturale e direttore del Corso di perfezionamento in antropologia culturale e sociale all'Università di Padova. Già Chairman della Commission on Visual Anthropology della IUAES (International Union of Anthropological and Ethnological Sciences).

Rappresentante della IUAES presso il Comitato scienze umane dell'UNESCO. Ha insegnato Visual Thinking alla New York University ed è stato ricercatore presso il Museo nazionale giapponese di etnologia.



VIDEO

Elena Quintarelli

Visual and Media Anthropology - Freie Universität Berlin

The Amazons of Aquarius: an ethnographic journey in Second Life

Link: <http://www.youtube.com/watch?v=zCMFEr40Z-s>
(or click on the html file)

Virtuality and so-called „online communities“ are concepts that are becoming more and more part of our everyday lives, and the exploration of these new dimensions of the human experience is of a growing interest within the discipline. A milestone in the ethnographic research within virtual community and specifically within Second Life (SL) is represented by the work of Tom Boellstorff „Coming of Age in Second Life“. His assertion that “virtual worlds are legitimate sites of culture” (Boellstorff 2008: 61) is a good starting point in order to perceive virtual communities as communities in themselves, that can be approached with the same methodologies of any other ethnographic research.

Therefore, in conducting my fieldwork within SL, I decided to apply participant observation as the main tool to gather information about the reality I was studying, spending the ten months of field research participating in the activities of the „Amazons of Aquarius“, a group of forty members within the online virtual world of SL.

Participant observation was not my only source of information. I also relied on non-SL generated sources, such as blogs, websites and forums that were either created by the group members, or that group members were participating in. I furthermore decided to conduct interviews with some members of the Amazon group.

The short film „The Amazon of Aquarius“ is a visual outcome of these months of research. Through the video the audience is introduced into the Amazon group in a mix of observational ethnography, interviews with the participants and the presence of the anthropologist.

The film opens with the images of a marriage within two members of the community, both in a shape of female avatars. The images of the marriage, that in its virtuality is as lavish and well-groomed as a real life marriage, are accompanied with the speech of the female registrar, in which concepts of real life, virtuality, validity of same-sex marriages are brought into question:

“We are the Amazons, we have seen this love when it was born, we have seen it growing, suffering, weakening. We prayed for this love, we hoped for this love and we have seen it growing stronger every day until we arrived at this new starting point. Because this is not an end point—no, this is a new starting point [...] such a feeling one day will have to cross the boundaries of the virtual and

take possession of the every day reality. This is what we all truly hope, because this ceremony that we celebrate unfortunately will never be valid in the real life, not in this country, not at this time, not under these circumstances.” (Rafflesia speech during the marriage, 26.08.2010)

The marriage thereby became a ritual not only involving the two brides, but in-volving the whole community, in which the duality between “real” and “virtual” is openly discussed and where the principles of the actual world are brought into question through a virtual action.

The duality of „real“ and „virtual“ is a recurring thread also in the interviews with the participants, in which other important threads are as well brought to the attention of the viewer. The creation of the group, its importance in supporting the members of the community of Aquarius, the personal perception that the participants have of their virtual dimension and virtual bodies, are some of the themes that are emerging through their voices.

Rafflesia: to have a body here is fundamental, at least for me... this changes everything...[...] sometimes it is even dangerous, because there is a total identification... you know.. when you look at yourself in the mirror, sometimes in RL you see something that does not satisfy you...instead here it does satisfy you. It gives you a certain feeling of being secure.

(Interview with Rafflesia in Aquarius, 18.11.2010)

The importance of the body assumes a special value for Rafflesia, who in real life is „trapped“ in a male body. However SL is not simply represented as a place where she can express her real self in a total secure space, but a dimension that put in discussion the relationship that she has with her real body.

In her story and in the stories of the other Amazons, we see how “online and offline experiences blend into a single, albeit multifaced, narrative of life” (Campbell 2004: 100 in Boellstorf 2008: 61).

The anthropologist takes the viewer into a journey, visually represented in the short film by my actual avatar traveling on a boat in order to reach Aquarius, the SL Land of the Amazons. During this journey, the starting questions of the research are revealed: how is the relationship between real life and SL? Can SL communities be considered as „true“? What is the meaning of being an Amazon in SL?

With these questions as a starting point, the seven minutes film becomes not only an ethnography of the Amazons of Aquarius through the everyday practices of the community and through the words of the participants, but also the investigation on the validity of virtual communities in themselves, on the importance of virtual bodies and virtual spaces, in a call for more interest within the discipline for the growing virtual dimension of our everyday lives.

References

Boellstorf, Tom

2008 *Coming of Age in Second Life. An Anthropologist explores the Virtually Human*, Princeton: Princeton University Press.

Blog of the Amazons of Aquarius, “Le Amazzoni di Aquarius”:

<http://amaz-zonidiaquarius.blogspot.com/>, last access 16.05.2011.

Driskell, R.B. and Lyon L.

2002 “Are Virtual Communities true Communities?”, in *City & Community* 1(4): 373–390.

Frömming, Undine

2008 *Thoughts about the three-dimensional iconic turn in virtual worlds. Searching for the cultural invisible with an Avatar and visual anthropological methods*, Paper presented at the conference of the German Society for Anthropologists, Section Visual Anthropology, Halle-Saale.

“Statuto delle Amazzoni di Aquarius” (“Statute of the Amazons of Aquarius”) personally received by the Amazons group on 17.06.2010.

Elena Quintarelli

(b. 1985, Negrar, Italy) graduated in Anthropology at the Uni-versity of Bologna with the research thesis “Rethinking blackness: reflections on Pan-Africanism and Black Movements in the Cultural Studies” developed during the Overseas period in California, Santa Cruz. Elena graduated in 2011 in Visual and Media Anthropology at Freie Universität Berlin with a research thesis and a film about mobility and new forms of migrations among Italian women in Berlin. Her fields of interests are the concept of identity (especially in the stage of the identity creation), virtual worlds and virtual lives, and migration studies. She traveled in Sudan and Egypt, developing a special interest in Sub-Saharan and Mediterranean cultures.



PHOTO-ESSAY

Sabina Cuneo

Photographer, Rome, Italy

La Madonna delle Galline

English Abstract

The celebration of the Madonna delle Galline (Hen Madonna) at Pagani, a little town at the foot of the Vesuvius, is characterized by the “Tammurriate” and the huge offer of hens to the Virgin. It begins the Friday after Easter with the opening of the sanctuary and the “tammurriate” – music, songs and dances cadenced by hand drums and by castanets. It goes on the whole Sunday with a very long procession during which hens and birds are given to the Virgin, as well as votive bread and dresses, accompanied by a continuous throw of petals and outbursts of crackers. In the afternoon the “tammurriate” start again in the gardens of the town and they carry on for all night at a private altar and finish by dawn with a procession to the sanctuary for the last farewell song to the Virgin and the offering of two white doves and some musical instruments as well on the altar. The festival was documented in 1999.

Abstract

La festa della Madonna delle galline a Pagani, cittadina ai piedi del Vesuvio, è caratterizzata dalle tammurriate e dall’offerta massiccia di galline alla Madonna.

Inizia, il venerdì dopo Pasqua all’apertura del santuario, con le tammurriate, musica canti e danze sfrenate ritmate dal tamburo a mano e dalle castagnette.

Prosegue tutta la domenica con una lunghissima processione durante la quale vengono donate alla Madonna galline e volatili, nonché pani e abiti votivi, accompagnata da un continuo lancio di petali e dagli scoppi di mortaretti.

Nel pomeriggio le tammurriate riprendono alla Villa Comunale, per proseguire poi per tutta la notte presso un tosello- altare privato- per concludersi all’alba con un corteo che si reca al santuario per

l'ultimo canto di saluto alla Madonna e l'offerta votiva di due colombi bianchi insieme agli strumenti musicali sull'altare.

La festa è stata documentata nel 1999.

Keywords

Madonna delle galline, festa, rito, musica tradizionale, animali

Sabina Cuneo

abita a Roma dal 1972 dopo aver vissuto i suoi primi sedici anni all'estero. Ha seguito corsi di pittura ad Atene ed ha fatto studi di storia dell'arte all'università La Sapienza a Roma. A partire dal 1994 si dedica ad una vasta ricerca fotografica di lungo corso su feste e riti tradizionali del Sud Italia. Nel 2000 ha pubblicato i cataloghi "Feste sacre lucane" e "Roma 1999". Sue foto di feste compaiono nel volume *Feste e riti d'Italia : Sud 1* (Collana sui beni immateriali dell'umanità) edito dall'Istituto Centrale per la Demoetnoantropologia nel 2009 e visibili sul sito www.popolari.arti.beniculturali.it

Ha esposto in alcune gallerie private tra cui la Fotogalerie Wien a Vienna, al Museo Provinciale di Potenza ed al Palazzo della Provincia di Bari nel 2000, nonché al Palazzo delle Esposizioni a Roma sempre nel 2000.



Jazz Cosmopolitanism in Accra: Five Musical Years in Ghana

By Steven Feld

Duke University Press 2012, 328 pp.

Lorenzo Ferrarini

University of Manchester / PhD candidate in Social Anthropology with Visual Media

lorenzo.ferrarini@gmail.com

Feld's book comes after a decade in which the American anthropologist concentrated almost exclusively on acoustic and visual productions. From 2001 to 2011 he worked on documentation and soundscape composition CDs, jazz collaborative projects, works in partnership with artists, radio documentaries, ethnographic films and more. This book then, deriving from the Bloch Lectures in Music delivered at the University of California, Berkeley, in 2009, refers to much of Feld's work in Accra between 2004 and 2011.

This is a very complex and multi-layered text, and at the same time a smooth-flowing reading, for the way it mixes storytelling and dialogue, music-like composition and a multi-sited perspective. Feld refers to Bakhtinian polyphony, integrating in fact some 32 voices in the course of the whole book, orchestrating them as in a musical score with his own narration. The first chapter introduces the figure of Guy Warren/Ghanaba, probably Ghana's most important jazz musician, who strikingly underlines the role of race in jazz history on both sides of the Atlantic Ocean. Ghanaba, who was in the USA during the fifties as a drummer, denounces bluntly the fundamentally racist discourse of the "diasporic" approach of many African Americans to Africans who were trying to have a say in the scene of jazz. Disappointed by American jazz, Ghanaba returns to his homeland, where he gives synthesis to his musical vision with a project centred on Handel's *Hallelujah*, bringing together Ga drumming, European classical music, experimental jazz, Christian, Muslim and Buddhist religious elements.

Follows an encounter with Nii Noi Nortey, experimentalist jazz and reggae musician, who provides an Afrocentric view of John Coltrane's music, and reclaims the figure of Beethoven to the African continent. These and other reappropriations speak of cosmopolitanism as an ethical response to injustice (p. 114). Music making is often a political

act, in this global perspective, but different accesses to transnational networks also speak of class differences, as happens for the third chapter about Nii Otoo Annan, another polyvalent figure with a much less privileged background than the previous two names. Starting as ritual drummer, but equally active in the jazz and highlife music scene of Accra, Nii Otoo is also Feld's collaborator in a project that connects to thirty years of research starting in New Guinea. First on the relationship between natural sounds and place-making among the Kaluli, and later in Europe with the relationship between bells and forms of regulating space and time, Feld researched in the frame of what he called *acoustemology*. Starting from a curiosity about the role of bells in Ghanaian music, Feld develops a sonic dialogue with Nii Otoo that takes them from the sound of toads and crickets in the streets of Accra to Johan Sebastian Bach, thanks to a series of musical improvisations.

I also note here that this section forms a neat summary on some of Feld's activity from the past decade, one which makes explicit many relationships and connections that were otherwise up to the listener to retrace in the many CDs he published in this period. Talking about discographic productions, it should be remarked that Feld collaborated with Nii Noi and Nii Otoo as a musician in the Accra Trane Station group, other than producer and researcher, so that many of his dialogues about jazz are born of shared experiences and passion, as for the role of John Coltrane in connecting him to the other side of the Atlantic. This fits very well in the general register of the book, which very often avoids an impersonal academic prose to assume the tone of a memoir, with an agility that reminds of Michael Jackson's writing.

All characters of this polyvocal scene are connected with each other, including of course the author, which takes us to the last section on the Por Por music by the Accra Drivers Union of La. The drivers have taken the honk horns from their trucks to set up a group performing for funerals of members of the Union. This becomes an opportunity to reflect on how objects at times come to embody cosmopolitan relationships and affects, as for the trucks. But also speaks to the materiality of sound and its power in performative mourning practices, in New Guinea, Accra or New Orleans.

In all this, Feld underlines how he tried to use intervocality to let the voices featured in the book give justice to all the heterogeneity of cosmopolitanism, and at the same time manages this way to locate himself in the field very well. Finally, I want to underline how this book springs from years of work in sonic and visual media, to the point that it continually refers to CDs, films and other works published before. There are in particular a trilogy of documentaries and a companion CD that should accompany the reading of the book, thus in a sense multiplying its polyphonic power.



visual ethnography

vol. 1, n. 2, December 2012, pp. 92-95 | www.vejjournal.org | ISSN 2281-1605

Rappresentare. Questioni di antropologia, cinema e narrativa

a cura di Adriana Destro.

Autori dei contributi: Mauro Bucci, Adriana Destro, Francesca Ferrucci, Zeldia Alice Franceschi, Sara Pesce, Valentina Peveri, Francesca Sbardella.

Bologna: CLUEB, 2012

xiv-167 p. ; 21 cm

(Lexis. Biblioteca di scienze umane)

ISBN 978-88-491-3683-8

Giacomo Golinelli

Università di Bologna

g.golinelli@unibo.it

Il volume “Rappresentare. Questioni di antropologia, cinema e narrativa” è una raccolta di sette contributi di altrettanti studiosi sul tema del rappresentare, sulla costruzione delle rappresentazioni e sulle problematiche da queste sollevate. In modo consapevole la raccolta propone sette saggi molto diversi sia per i contenuti che per le prospettive con cui ogni autore presenta, in maniera più o meno esplicita, il rapporto tra il suo lavoro di ricerca e le questioni poste a fondamento del volume.

Nell'introduzione all'opera, Adriana Destro, curatrice della raccolta e autrice di uno dei saggi, sostiene che “il rappresentare, attivo e passivo, consapevole, programmato o spontaneo è una esigenza assoluta della vita stessa” (p. VII). Allo stesso modo Destro motiva la “disparità dei casi e dei linguaggi” (p. VIII) con la consapevolezza comune alle analisi e alle produzioni antropologiche, etnografiche, filmiche e letterarie del carattere pervasivo e ineluttabile del rappresentare, in grado di far emergere tra gli studiosi che hanno collaborato al volume una “tacita intesa” (id.) sui loro fini. Ciononostante, la curatrice specifica che ogni intervento presenta “i risultati di precisi percorsi d'indagine [...] evitando in tutti modi valutazioni o comparazioni” (id.) reciproche. Questa scelta editoriale libera la raccolta di saggi da ogni

sovrastuttura o meta-narrazione, lasciando in ultima istanza al lettore la possibilità di far interagire e dialogare i diversi contributi.

Tenendo conto della linea editoriale adottata, in questa segnalazione presento in maniera separata ogni contributo, evidenziando il rapporto che ciascuno detiene con il tema del rappresentare e la prospettiva d'indagine utilizzata. Per meglio illuminare i contenuti della raccolta, mi è parso opportuno partire dagli elementi utilizzati dai singoli autori, per cui l'ordine espositivo di questa segnalazione non seguirà la successione dei saggi all'interno del libro. Nei primi contributi che presento, l'indagine etnografica caratterizza i lavori di Valentina Peveri, Francesca Sbardella e Francesca Ferrucci. Zelda Alice Franceschi affianca all'analisi del lavoro di campo quella di alcuni testi scritti, i quali diventano invece l'oggetto esclusivo di analisi antropologica per Adriana Destro, che prende in esame le narrazioni di alcuni testi religiosi. Infine, il saggio di Sara Pesce associa l'analisi di un romanzo a quella di un'episodio cinematografico e Mauro Bucci si concentra sulle produzioni filmiche degli etnografi cineasti.

In *Il patriarcato secondo Wodetu. Riflessioni etnografiche su un concetto sentimentale* (pp. 35-69), Valentina Peveri si occupa delle rappresentazioni come categorie prodotte dalle discipline accademiche occidentali, nello specifico del patriarcato. Per l'autrice l'utilizzo di questa categoria crea una rappresentazione che troppo spesso comprende, in modo acritico e semplicistico, l'oppressione femminile. Confrontando l'itinerario accademico sul patriarcato e sulle teorie femministe tracciato dall'autrice, e la sua personale esperienza etnografica in "una comunità di villaggio dell'Etiopia rurale" (p. 46), Peveri porta alla ribalta le criticità etnocentriche, a lungo non considerate, che hanno fondato il legame tra patriarcato, dominio maschile ed oppressione femminile — rimettendo al centro dell'indagine etnografica la capacità della ricerca antropologica di ascoltare la voce dell'altro per comprendere le dinamiche dell'altrove.

In *Abitare con la divinità-dio. Processi di rappresentazione e di costruzione di senso* (pp. 99-118), Francesca Sbardella affronta invece il rappresentare come processo di produzione del divino, messo in atto in un convento cattolico carmelitano. Sbardella partecipa alla vita di clausura per rintracciare i processi che sono alla base della rappresentazione del divino in ambito claustrale. Per l'autrice le attività "liturgico-devozionali" e quelle "pratico-organizzative" (p. 100) — quali la preghiera, i pasti, la scansione del tempo, "la finzione di dialogo" (p. 99-101) — sono le attività che costruiscono la rappresentazione di un divino assente, che in questo modo prende forma. Le peculiarità della vita di clausura portano l'autrice a riflettere anche sul coinvolgimento necessario al ricercatore per comprendere, in un'ambiente totalizzante, il rappresentare come processo di produzione.

In *Circoscrivere e rappresentare il campo. Luoghi persone e modi di una ricerca in Perù* (pp. 1-22), Francesca Ferrucci riflette sull'atto del rappresentare come produzione etnografica, come costruzione dell'etnografo di una narrazione di vita condivisa. Nel saggio Ferrucci ripercorre la genesi e la produzione della sua più recente indagine etnografica, ponendo al centro della sua riflessione sul rappresentare sia il rapporto tra la metodologia e la presenza

del ricercatore sul campo, sia il rapporto personale, umano, etico e intimo della ricercatrice con i membri delle famiglie peruviane che la ospitano e che sono state oggetto della sua etnografia “multisituata” (p. 8-9) sulle migrazioni internazionali, in particolare su “chi è rimasto in Perù e chi invece è partito” (p. 3).

In *Rappresentare e testimoniare. Etica del lavoro e della povertà. I Wichí di Misión Nueva Pompeya* (Chaco, Argentina) (pp. 71-98), Zelda Alice Franceschi esamina la rappresentazione come testimonianza e come forma narrativa della memoria collettiva. Franceschi propone un intreccio tra diverse rappresentazioni delle popolazioni indigene Wichí: un’analisi delle condizioni lavorative di un’ispettore statale di inizio Novecento; le testimonianze dei Wichí di oggi, raccolte personalmente nell’arco di otto anni; le problematiche sollevate dalle annotazioni e dalle teorie di altri antropologi impegnati nella zona in questi anni; le cronache ufficiali e la narrazione della Storia, con i loro eventi chiave e le divisioni in fasi. L’intreccio tra queste narrazioni permette sia di mettere in scena la “costante transizione e tensione tra tradizione e modernità” (p. 71) delle popolazioni indigene studiate da Franceschi, sia di evidenziare i processi di costruzione di una memoria collettiva e delle sue rappresentazioni.

In *Narrare i fenomeni religiosi. Orizzonti espressivi e sociali delle “profezie”* (pp. 119-142), Adriana Destro analizza la rappresentazione come espressione narrativa “non stabile” (p. 123) di un fenomeno religioso, concentrandosi sulla profezia e sulla figura del profeta. L’autrice parte dal presupposto che “le narrazioni religiose sono strumenti per ‘rappresentare’ ciò di cui il soggetto religioso ha bisogno” (p. 120). Dopo aver affrontato le peculiarità del “fatto religioso” (p. 122) ed aver evidenziato le cautele necessarie all’uso di categorie analitiche socio-antropologiche, Destro traccia un quadro delle “caratteristiche socio-culturali” (p. 125) ricorrenti nella profezia e nella figura del profeta, e di quelle che contraddistinguono il contesto, la “scena profetica” (p. 129). Nella seconda parte del saggio l’autrice mette alla prova tale modello interpretativo attraverso la disanima della rappresentazione nei testi di due profezie di Gesù.

In *Poetiche del represso? La mamma ebrea e il gigantismo del soggetto* in Philip Roth e Woody Allen (pp. 23-33), Sara Pesce considera la rappresentazione come prodotto della narrazione di se stessi. L’autrice del saggio prende in esame il romanzo *Il lamento di Portnoy* di Roth e l’episodio cinematografico *Oedipus Wrecks* di Allen, opere che iscrive nel “fenomeno ebraico-americano”, per studiare le “contraddizioni interne ad un mutato [nel tempo e nel modo, ndr] rapporto tra l’individuo e la sua rappresentazione pubblica” (p.23). Nonostante le evidenti differenze nel periodo storico, nella forma della narrazione, nel linguaggio e nell’“intreccio autobiografico” (p. 27) dei due autori, Pesce rintraccia nelle rappresentazioni della madre ebrea dei due autori, la “yidishe mame” (id.), l’esistenza di “un’espedito narrativo rivelatore delle tensioni e modificazioni dell’espressione di sé” (p. 23).

In *Rappresentazioni indigene: profili e tecniche del “salvataggio” etnografico* (pp. 143-164), Mauro Bucci indaga la rappresentazione come prodotto dell’“antropologia visuale” (p. 143), in particolare come prodotto delle etno-cinematografie di “salvataggio”. Bucci mostra come

alcune tra le prime rappresentazioni filmiche dell'antropologia si proponessero di testimoniare forme di vita indigene che, nella visione ideologica degli etno-cineasti, rischiavano di scomparire con l'avvento della modernità e con il contatto con l'Occidente. Riflettendo sul rapporto tra l'opera e l'intenzione, attraverso la critica dei paradigmi delle indagini (rapporto con i nativi, modi delle riprese e del montaggio del film), l'autore prende in esame le tecniche e i modi di creazione di una rappresentazione filmica che si voleva "autentica" (p. 161). Nella seconda parte del saggio Bucci si concentra sul film *Dead Birds* di Robert Gardner, prodotto negli anni Sessanta, esempio di "rappresentazione cristallizzata della tradizione altra" (p. 162) ma anche del tentativo filmico di raccontare "con uno sguardo vicino" (id.) l'alterità.



Jazz Cosmopolitanism in Accra: Five Musical Years in Ghana

By Steven Feld

Duke University Press 2012, 328 pp.

Lorenzo Ferrarini

University of Manchester / PhD candidate in Social Anthropology with Visual Media

lorenzo.ferrarini@gmail.com

Questo libro di Feld arriva dopo un decennio in cui l'antropologo americano si è concentrato quasi esclusivamente su produzioni audiovisive. Dal 2001 al 2011 ha lavorato a CD di documentazione e *soundscape composition*, progetti collaborativi di musica jazz, lavori con artisti, radiodocumentari, film etnografici e altro. Questo libro allora, che deriva dalle Bloch Lectures in Music presentate alla University of California, Berkeley, nel 2009, riguarda la maggior parte del lavoro di Feld ad Accra tra il 2004 e il 2011.

Si tratta di un testo molto complesso e stratificato, e allo stesso tempo di scorrevole lettura, per il modo in cui mescola narrazione e dialogo, strategie compositive che richiamano uno spartito musicale e una prospettiva multi-locale. Feld cita la polifonia Bakhtiniana, integrando 32 voci nel corso dell'intero libro, e orchestrandole con la sua personale narrazione come un compositore. Il primo capitolo introduce la figura di Guy Warren/Ghanaba, probabilmente il jazzista ghanese più significativo, che sottolinea il ruolo della razza nella storia del jazz su entrambi i lati dell'oceano atlantico. Ghanaba, negli Stati Uniti negli anni cinquanta come percussionista, denuncia in modo crudo il discorso fondamentalmente razzista dell'approccio "diasporico" di molti afroamericani, nei confronti degli africani che stavano cercando di dire la loro nel mondo del jazz. Deluso dal jazz americano, Ghanaba torna in patria, dove darà sintesi alla sua visione musicale con un progetto centrato sull'*Hallelujah* di Handel, mettendo insieme tamburi Ga, musica classica europea, jazz sperimentale e elementi religiosi cristiani, musulmani e buddisti.

Segue un incontro con Nii Noy Nortey, musicista jazz sperimentale e reggae, che fornisce una lettura afrocetrica della musica di John Coltrane, e reclama la figura di Beethoven per il continente africano. Queste e altre riappropriazioni parlano di cosmopolitismo come risposta etica all'ingiustizia (p. 114). L'attività musicale è spesso un atto politico, in questa prospettiva globale, ma i diversi accessi alle reti transnazionali parlano

anche di differenze di classe, come succede nel terzo capitolo con Nii Otoo Annan, un'altra figura polivalente con un'estrazione molto meno privilegiata che nei due casi precedenti. Nii Otoo, che inizia come percussionista tradizionale ma è ugualmente attivo nella scena highlife e jazz di Accra, è anche collaboratore di Feld in un progetto che si collega a trent'anni di ricerca con le sue radici in Nuova Guinea. Prima sulla relazione tra suoni naturali e senso del luogo tra i Kaluli, poi in Europa con la relazione tra le campane e forme di irreggimentazione dello spazio e del tempo, Feld ha fatto ricerca nel campo di quella che chiama *acoustemology*. A partire da un interesse per il ruolo delle campane nella musica ghanese, Feld sviluppa un dialogo con Nii Otoo che li porta dal suono di rospi e grilli nelle strade di Accra a Johan Sebastian Bach, grazie ad una serie di improvvisazioni musicali.

Voglio anche sottolineare come questa sezione formi un riassunto su parte dell'attività di Feld nell'ultimo decennio, rendendo esplicite relazioni e collegamenti che altrimenti l'ascoltatore avrebbe dovuto rintracciare nei tanti CD da lui pubblicati in questo periodo. Parlando di produzioni discografiche, va sottolineato come Feld abbia collaborato con Nii Noi e Nii Otoo come musicista nel gruppo Accra Trane Station, oltre che come produttore e ricercatore, così che molti dei suoi dialoghi sul jazz nascono da esperienze e passioni condivise, come per il ruolo di John Coltrane nel connetterlo all'altro lato dell'atlantico. Tutto questo rientra molto bene nel registro generale del libro che per lo più evita un'impersonale prosa accademica per assumere il tono di una biografia, con un'agilità che ricorda la scrittura di Michael Jackson.

Tutti i personaggi di questa scena polivocale sono connessi tra loro, includendo naturalmente l'autore, il che ci porta all'ultima sezione sulla musica Por Por dell'associazione autisti del quartiere di La. Gli autisti hanno preso i loro clacson a mano dai loro camion per fondare un gruppo che si esibisce per i funerali dei membri dell'associazione. Questo capitolo diventa un'opportunità per riflettere su come a volte gli oggetti arrivino a incarnare relazioni cosmopolite e affetti, come accade per i camion. Ma parla anche della materialità del suono e del suo potere nelle pratiche di lutto, in Nuova Guinea, Accra o New Orleans.

In tutto questo, Feld sottolinea come abbia cercato di usare l'intervocalità per far sì che le voci presenti nel libro rendessero giustizia all'eterogeneità del cosmopolitismo, e allo stesso tempo riesce molto efficacemente a posizionare se stesso nel terreno etnografico. Infine, voglio sottolineare come questo libro nasca da anni di lavoro con i media audiovisuali, al punto che fa continuamente riferimento a CD, documentari e altri lavori pubblicati in precedenza. In particolare, c'è una trilogia di documentari e un CD accompagnatorio che dovrebbero affiancare la lettura del libro, moltiplicando così la portata della sua polifonia.



visual ethnography

vol. 1, n. 2, December 2012, pp. 95-98 | www.vejjournal.org | ISSN 2281-1605

BOOKS, FILM, CD RECEIVED

Books



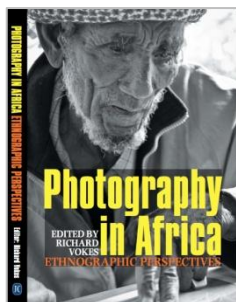
Jane Lydon

The Flash of Recognition. Photography and the Emergence of Human Rights

Sidney, University of South Wales Press

2012, pp. 317

L'uomo contemporaneo va modificando sempre più le proprie dotazioni naturali, per correggerle, sostituirle, potenziarle. Le conseguenze sulla durata e la qualità della vita sono evidenti. Dalla nascita alla morte, aumentano gli interventi artificiali sul corpo e con essi le possibilità di manipolare la nostra esistenza. I robot, non più quei mostri cari alla fantascienza, assumono ruoli e funzioni umane, proponendosi come interlocutori e compagni di un futuro vicino. Stiamo passando da un'evoluzione naturale a un'evoluzione artificiale della nostra specie?



Richard Vokes

Photography in Africa. Ethnographic Perspectives

2012, James Currey Publisher

This collection of studies in African photography examines, through a series of empirically rich historical and ethnographic cases, the variety of ways in which photographs are produced, circulated, and engaged across a range of social contexts. In so doing, it elucidates the distinctive characteristics of African photographic practices and cultures, vis-à-vis those of other forms of 'vernacular photography' worldwide. In addition, these studies develop a

reflexive turn, examining the history of academic engagement with these African photographic cultures, and reflecting on the distinctive qualities of the ethnographic method as a means for studying such phenomena. The volume critically engages current debates in African photography and visual anthropology. First, it extends our understanding of the variety of ways in which both colonial and post-colonial states in Africa have used photography as a means for establishing, and projecting, their authority. Second, it moves discussion of African photography away from an exclusive focus on the role of the 'the studio' and looks at the circulations through which the studios' products - the photographs themselves - later pass as artefacts of material culture. Last, it makes an important contribution to our understanding of the relationship between photography and ethnographic research methods, as these have been employed in Africa.



Adriana Destro (a cura)

Rappresentare. Questioni di antropologia, cinema, narrativa

Bologna, Clueb, 2012

Saggi di Francesca Ferrucci, Sara Pesce, Zeldia Alice Franceschi, Valentina Peveri, Francesca Sbardella, Adriana Destro, Mauro Bucci

Che tipo di attività è il "rappresentare"? Ininterrottamente, rappresentiamo mondi e fantasie, in modi complessi o addirittura densi e contorti: una rappresentazione non è mai lineare, neutra o solo descrittiva. Un'immagine o una narrazione non trasmettono mai le stesse sensazioni, inducono piuttosto effetti percettivi differenziati da individuo a individuo. Col nostro "rappresentare", in sostanza, cerchiamo di capire le traiettorie e le immaginazioni altrui e di riprodurle con disinvoltura con sensibilità e prudenza, a volte con timore. Il "rappresentare" che altri fanno, nel contempo, ci rende perplessi o ci affascina con l'intreccio d'immagini e figure, concetti, teorie e scritture. Ci sentiamo talora smarriti o irritati davanti a scenari brutali, a errori, a falsi, a prospettive sbagliate e reagiamo per mettere al riparo le nostre concezioni o contrattaccare. Tutto questo significa che quando cerchiamo di sondare e visualizzare vicende, ambienti, soggetti, le rappresentazioni che produciamo e di cui ci alimentiamo non diventano occasioni di pura riflessione.

Film



Irina Linke

What Has To Be Photographed!

2001, 12 min.

A visit to a photographer's studio in Sanaa (Yemen). It is here that family photographs are taken, which are meant for the walls of the living room for friends and strangers to see. We are in the middle of this making, between painted décor, neoclassical sculptures and sceneries of green landscapes and faraway places. The people between the architectural elements, the draped plush toys and the charming flights of stairs with balustrade are not so different from those who had themselves immortalized by the European studio photography in the 19th century, except for one thing: the absent women.



Wendy van Wilgenburg

De Huisman

2012, 88 min.

A region of windmills. An active association of enthusiasts. Young, passionate craftsmen. This film documents the complete restoration of one of the Zaanse Schans' finest windmills: 'De Huisman', famous for its mustard, which was produced here for many years. From ducklings in the spring, through the heat of summer to the winter snow, this documentary follows the construction process for over a year and a half. We look over the shoulders of the carpenters as they hammer and saw. Technical challenges and differences of opinion between the involved parties unfold. The whole process has resulted in a unique documentary that pays homage to traditional craftsmanship.



Giovanni Kezich and Michele Trentini

Carnival King of Europe

San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 2009, 22', DVD.

Awarded the «Grand Prize for Academic Film», Kyoto University Museum Academic Film EXPO 2009

In addition, on this DVD:

- One day in Begnishte (Macedonia) by Michele Trentini, MUCGT, 2008, 7'
- One day in Rukavac (Croatia) by Michele Trentini, MUCGT, 2008, 11'
- One day in Chelnik (Bulgaria) by Michele Trentini, MUCGT, 2008, 13'
- One day in Valfloriana (Italy) by Michele Trentini, MUCGT, 2007, 14'
- The Bear Chase (France) by Michele Trentini, MUCGT, 2009, 7'



PHOTO-ESSAY

Michel Tondellier

Maître de conférences en sciences de l'éducation à l'Université des Antilles et de la Guyane.

Jean-Michel André

Auteur photographe, diplômé de l'Ecole de l'Image des Gobelins.

Place des femmes dans l'univers des oiseaux de combat à la Martinique

Abstract

In the French West Indies, the place where cocks fight are called "pitts". The "pitt" refers to the arena where the animals will compete and also, more generally, to the space dedicated to this activity. The presence of women in the pitts is paradoxical. In this area mostly frequented by men, women are both ubiquitous and strangely absent from the environment of the fighting birds. In this extra-professional activity linked to the tradition, but "worked" by modernity (Tondellier, to be published), there is a spatial and symbolic control of the place of men and women. This photo essay is the result of the collaboration of a sociologist and a photographer who attended two cockfighting seasons (2011-2012) in different municipalities of Martinique (French West Indies). This essay focuses specifically on the place of women in a «traditional» activity. Traditional activity, leisure and/or opportunity to «make a little money», the cockfight do not less reproduce a differentiation and hierarchical gendered tasks.

Resumé

Aux Antilles, les espaces abritant les combats de coqs s'appellent des « pitts ». Le « pitt » désigne à la fois l'arène dans laquelle vont s'affronter les animaux et, plus généralement, l'espace dédié à cette activité. La présence féminine dans les pitts interpelle par sa singularité, voire son caractère paradoxal. Dans cet espace majoritairement fréquenté par des hommes, les femmes sont à la fois omniprésentes et singulièrement absentes de l'environnement des oiseaux combattants. Dans une

activité extra-professionnelle issue de la tradition mais « travaillée » par la modernité (Tondellier, à paraître), on observe une régulation spatiale et symbolique de la place des hommes et des femmes. Ce récit photographique est le fruit de la collaboration d'un sociologue et d'un photographe qui ont suivi en 2011-2012 deux saisons de combats de coqs dans différentes communes de la Martinique (*French West Indies*). Cet essai se centre plus spécifiquement sur la place occupée par les femmes dans une activité dite traditionnelle. Activité traditionnelle, loisir et/ou opportunité de « faire un peu d'argent », le combat de coq n'en reproduit pas moins une différenciation et une hiérarchisation genrée des tâches.

Keywords

Martinique (French West Indies), Cockfigths, Gender, Gender tasks division, Tradition, Martinique, Combat de coqs, Genre, Division des tâches, Tradition

Michel Tondellier

est sociologue, maître de conférences en sciences de l'éducation à l'Université des Antilles et de la Guyane. Qualitativiste, il mobilise de plus en plus l'image dans ses recherches. Pendant deux ans, il a fréquenté en ethnographe le *pitt* voisin et a collaboré avec un photographe professionnel – Jean-Michel André (AFP, REA) – pour réaliser le récit « ethnophotographique » de cette enquête dans le milieu des coqueleurs Martiniquais.

Michel Tondellier

Université des Antilles et de la Guyane

CRILLASH – EA 4095

Faculté de Lettres et Sciences Humaines - BP 7207

97233 Schoelcher Cedex

michel.tondellier@martinique.univ-ag.fr

Jean-Michel André

est auteur photographe, diplômé de l'Ecole de l'Image des Gobelins. Il répond aux commandes de différentes institutions nationales et internationales et réalise des reportages photographiques pour les Agences France Presse et Réa. Plusieurs de ses séries ont fait l'objet d'expositions et/ou de publications : Maroc épuré (Senso Unico Editions, 2009), Dialogues (BNP Paribas Investment Partners, 2011), Dos à la mer (CMAC, 2011), The pavement and the beach (galerie Paradise Row), Exilés (Fondation Clément, 2012).

jmandre.arts@gmail.com

www.jm-andre.com

<http://jmaphotographies.com>