

Antropologie dell'est

Una prima panoramica su storia e ambiti della ricerca museografica, etnografica e audiovisuale

Alberto Baldi

Abstract. The monographic section of this issue of EthnoAnthropology is dedicated to the history of the Russian anthropological sciences, to the museography and methodology of ethnographic research and finally to the visual anthropology in Russia. The essays of some prestigious exponents of anthropology, of anthropological museography and of Russian visual anthropology are published. This essay that introduces to the section intends to underline the ideas and themes we find particularly significant in the articles of the Eastern colleagues hosted here, also making parallels with scientific positions, themes and paths of Western and Italian anthropology and visual anthropology.

Keywords. Kunstkamera; ethno boom; folklore progressivo; flahvertism; Kino-atlante.

Che lo sguardo in seno alle discipline antropologiche si sia rivolto, per così dire, ad ovest, che antropologia europea e americana abbiano intessuto antiche e profonde relazioni è cosa nota. Assai più episodico, frammentario e limitato è il contatto tra antropologia europea occidentale e russa, con inclusione dei suoi paesi satelliti.

Se barriere linguistiche e distanze fisicamente assai impegnative hanno costituito un impedimento in qualche modo “materiale” alla definizione di una relazione esplicita e continuativa, vi sono poi state condizioni come quelle dell’isolamento politico e culturale ad esempio di epoca sovietica a cui fanno da contraltare gli ostracismi politici e scientifici dei regimi europei tra le due guerre ad aver contribuito al mantenimento delle distanze.

Tutto questo a fronte di antiche aperture verso l’Europa cercate e volute da Pietro il Grande, «prima personalità emancipata della Russia, e perciò

un rivoluzionario incoronato» [Herzen 1970, 61] che ammirò tecnologie e stili di vita occidentali visitando Olanda, Inghilterra, Francia e Austria, per rendersi edotto della settecentesca modernità di questi paesi reimportandone saperi o, diremmo oggi, *know how* con cui aggiornare un impero immenso per sua *magna pars* legato a un'economia essenzialmente agricola e dove avviare processi di industrializzazione. Pietro, in codesto suo ambizioso obiettivo, si rese parimenti conto della necessità di innestare dei cambiamenti che partissero però innanzitutto dalla conoscenza di uno sterminato suolo, di una impressionante pluralità di popoli dei quali intendeva salvaguardare le specificità culturali, talora incoraggiandole ed esaltandole, nell'evidente intento di organizzare un consenso popolare. A questo monarca assoluto si deve il finanziamento di imponenti campagne di ricerca scientifica che spaziavano dalla geografia, alla geologia, alla botanica ma che offrivano pure l'opportunità di praticare un'osservazione sul campo di genti talvolta fino ad allora mai conosciute, di cui si prese a descrivere gli aspetti fisici ed esteriori, i costumi tradizionali festivi e da lavoro, le abitazioni, i mestieri, i credo.

Parimenti si iniziano a definire luoghi ove esercitare, alimentare, coordinare e diversificare un sapere scientifico, un sapere da nazionalizzare e istituzionalizzare. È il momento delle accademie, il momento della *Kunstkamera*.

Altri zar, anzi zarine come Caterina II, peraltro di natali europei, riprenderanno se pur parzialmente la filosofia del loro predecessore. Le curiosità etnografiche per i popoli della Russia daranno adito a feste sontuose celebrate sì a corte ma con il vezzo di indossare costumi popolari o che di quelli rurali riprendevano fogge, colori e ornamenti ulteriormente impreziosendoli. La grande tradizione orale contadina fatta di melopee e *byline* tramandate, appunto oralmente, verrà vivificata e nobilitata attraverso agoni poetiche che se reinterpreteranno liberamente la materia popolare quella medesima materia prenderanno a indagare e trascrivere. La Russia zarista, tra le sue conclamate contraddizioni, su tutte il mantenimento di uno stato di schiavitù e di servaggi che si protrarranno anche dopo l'ufficiale loro abolizione nella seconda metà dell'Ottocento, farà, all'opposto, del proprio folklore, delle proprie secolari tradizioni rurali un fattore di gloria e unità nazionale, pur se espressione di diversità molteplici. A partecipare di questo obiettivo sarà una precoce antropologia russa alla quale venne affidato il compito di ulteriormente spettacolarizzare le antiche tradizioni di prevalente origine e natura rurale. Nell'epoca delle grandi esposizioni universali nasce così una specie di "folklore da esportazione", che si oggettiva nella realizzazione di padiglioni e nell'allestimento di mostre che chiamano direttamente in causa le tradizioni popolari di casa propria. Ad un folklore opulento, ricco, sgargiante il compito di abbagliare i visitatori che mentre esalta il rapporto della Russia con il suo grande retroterra popolare e contadino

svia l'attenzione sui comparti espositivi dedicati a un'industria russa ancora incerta e balbettante.

Su questi antecedenti prende corpo un'etnografia e una tradizione museografica che sovente intersecano le loro strade, che perseguono l'obiettivo di censire, descrivere, caratterizzare, divulgare le molteplici popolazioni presenti sul suolo russo con la *foeda macula* del periodo compreso indicativamente tra la metà degli anni Venti e gli anni Quaranta del Novecento in cui le discipline antropologiche subiscono un drastico ridimensionamento imposto dal partito che imputa ad esse di ricercare i nazionalismi nell'epoca del comunismo.

La sezione monografica di questo numero di *EtnoAntropologia* ha inteso dare la parola ad autorevoli esponenti della storia delle scienze antropologiche russe, della museografia e della metodologia della ricerca etnografica, segnatamente dell'antropologia visuale che vanta in Russia antiche e consolidate origini per iniziare, benché nei limiti oggettivi di una pur illuminante serie di saggi, a fare nuova luce sugli indirizzi perseguiti dalle citate discipline, dal Settecento ad oggi ma con particolare attenzione al Novecento. Questo nostro contributo che introduce alla sezione intende sottolineare gli spunti, i passaggi che a nostro modo di vedere ci appaiono come particolarmente significativi dei saggi dei colleghi dell'est qui ospitati, stabilendo altresì dei paralleli con posizioni scientifiche, temi e percorsi di antropologia e antropologia visuale occidentale e italiana.

1. Museografia ed etnografia: una solida e antica relazione

Efim Rezvan si sofferma specificamente nel suo contributo sul Museo di Antropologia ed Etnografia di San Pietroburgo da tempo sotto l'egida e la giurisdizione dell'Accademia delle Scienze, quale ricco e prezioso scrigno di una diversità che si ricompone in un'unità nazionale, in un'identità russa che dovrebbe in sé recepire quelle locali, a ognuna di esse garantendo una ribalta espositiva e opportuni spazi in cui palesarsi e raccontarsi.

Al contempo il museo può essere assunto quale significativa cartina di tornasole, filo rosso capace di segnalarci e restituirci le strade percorse dall'antropologia russa dall'epoca zarista a quella sovietica, giungendo fino a oggi.

Come infatti sostiene lo studioso le «priorità della scienza nel sistema dei valori statali, lo studio e la conservazione delle culture nazionali e il dialogo interetnico sono gli aspetti chiave delle attività del museo». Se dunque la struttura intende assolvere a un compito pedagogico ed ecumenico frutto di una metodologia di ricerca e di sistemi di conservazione, archiviazione ed esposizione dei reperti in grado di raccontare la Russia ai russi, favorendo processi di conoscenza e coesione tra i molteplici,

diversi contesti socioculturali, tra le molte differenti popolazioni dislocate sul territorio nazionale, sul piano più strettamente antropologico questa antica e imponente struttura museale deve altresì farsi patente riverbero delle vicende della disciplina, di presupposti epistemologici, obiettivi, metodiche e tecniche di indagine di volta in volta adottate nell'arco di ben trecento anni di attività.

Un buon modo per gettare un primo sguardo sull'antropologia russa può essere dunque quello di analizzare storia, peculiarità tematiche, collezioni, strategie e criteri espositivi del museo il cui primo nucleo, una eterogenea e consistente camera delle meraviglie voluta da Pietro il Grande, battezzata, appunto, *Kunstkamera*, segnala il determinarsi di interessi etnografici che lo zar associa a un più ampio programma di ricerche finalizzato alla conoscenza delle risorse naturali del continente russo ma pure dei popoli che lo abitano.

La realizzazione del museo a San Pietroburgo, città "avamposto" che Pietro scelse e realizzò per la sua vicinanza all'Europa, conferì alla *Kunstkamera* una natura non solo nazionale ma parimenti internazionale e cosmopolita. Alla sua costruzione e alla sua decorazione furono chiamati artisti italiani mentre sul piano scientifico a soddisfare un comprensibile bisogno di enciclopedismo contribuirono anche i famosi bestiari di Aldrovandi ove conoscenze naturalistiche per così dire comprovate da un'osservazione "obiettiva" andavano di pari passo alle fantasiose e fantastiche ricostruzioni di amplissimi e immaginifici serragli più consoni a una criptozoologia ancora di là da venire¹. Attenzione a culture e tecnologie europee e passione per l'insolito e il raro ebbero un primo momento di coagulo durante la permanenza dello zar nella repubblica olandese nel 1697: «era particolarmente affascinato dalle curiosità e dalle rarità, raccolte da tutti gli angoli del globo, di cui la repubblica abbondava. Visitò la collezione di pietre preziose di Jacob de Wilde e i musei di Lavinus Vincent e di Frederick Ruysch, il cui pezzo forte era costituito da una cinquantina di piccoli corpi, intatti, conservati in alcool, alcuni dei quali, più tardi, finirono nella stanza delle curiosità [Hughes 2006, 55]². A nostro modo di vedere questa iniziale propensione del museo nella sua configurazione petrina a raccogliere di tutto e di più è propria delle corde

¹ Il disegno di creature fantastiche che nei bestiari assumevano fattezze ben visibili e dettagliate, associate a loro descrizioni altrettanto particolareggiate [Baldi 2015, 62-78], non debbono essere assunte quali procedure ascientifiche e mendaci, ma quali sforzi di ricomporre in una stessa immagine quanto fonti diverse, di epoche e luoghi differenti, segnalavano a proposito di questa o quella creatura più o meno intravista. Erano un punto di partenza, un "compendio" scritto e illustrato di informazioni su esseri tra i più strani, talora bestie variamente antropomorfe, ancora in attesa di successive validazioni. Ciò nondimeno pesava in codesti *patchwork* l'idea preconcetta di un'alterità zoologica ed etnologica variamente demonizzata e orrificica [Wittkower 1986, 17, 22]

² Nel «Gabinetto delle Curiosità, [...] riunisce tutto quello che testimonia una deviazione dalla natura: un uomo senza organi genitali, un fanciullo con due teste, un montone con cinque zampe, un feto difforme. [...] Un ukàz imperiale ingiunge ai governatori di ricercare e inviare a San Pietroburgo i fenomeni, uomini e animali, vivi o morti, che si trovassero nel loro territorio. Viene fissata una tariffa per premiare gli scopritori dei mostri: un tanto per quelli vivi, un tanto per quelli morti, un tanto per un essere umano, un tanto per una bestia» [Troyat 2001, 205-206].

delle camere delle meraviglie che dovevano innanzitutto stupire, spiazzare attraverso l'esibizione di reperti e manufatti inusitati, tanto esteticamente sorprendenti quanto repellenti e ripugnanti.

Tutto questo era altresì alimentato da una fame onnicomprensiva di notizie e dalla necessità, talora quasi compulsiva, di implementare raccolte imponenti di dati provenienti da un territorio tanto sterminato quanto ancora conosciuto e tratteggiato soltanto a macchia di leopardo.

Poco alla volta montò un'onda lunga che da Pietro raggiunse Caterina, anch'ella sensibile al folklore dei popoli russi e preda di una «febbre etnologica e filologica» [Waliszewski 1957, 362]³, onda che coinvolse pure occidentalisti come Karamzin e linguisti e storici legati alla ricerca degli antichi *topoi* delle culture slave, onda che si sostanziò in una caccia massiva al reperto. L'organizzazione di campagne di ricerca che si susseguirono nel Settecento e ancora nell'Ottocento determinarono perciò un accumulo incredibile di materiali.

Il momento etnografico ebbe per molto tempo la precedenza e questo è pure testimoniato da una metodologia che crebbe di peso e diversificò le proprie tecniche di rilevazione nello sforzo di identificare e contestualizzare ciò che veniva raccolto. Più nello specifico la seconda metà del Diciannovesimo secolo vede i ricercatori russi dotarsi di questionari, di elenchi dettagliati di operazioni con cui normare sia la fase di campo che quella successiva di riconoscimento e catalogazione degli oggetti. Queste attenzioni sono massime quando il materiale etnografico prende la via di una mostra; in tal senso, benché lontano da San Pietroburgo, Mosca sarà il luogo ove due grandi esposizioni di natura etnografica, antropologico-fisica, preistorica manderanno in scena, in una cornice altamente spettacolare, storia e caratteri dei popoli russi⁴.

³ Sotto il suo impero furono «portati alla luce i tesori della letteratura orale contadina e vennero stampate e ricopiate raccolte di antiche poesie popolari; mentre i poeti scrivevano pastorali e componevano, su arie conosciute, romanze che, passando dalla città alla campagna, facevano ritorno all'ambiente ove erano nate» [Welter 1961, 332]. In relazione all'assunto di Grimm che frequenta personalmente, in base al quale «tutte le lingue possono essere ricondotte a un'unica origine», Caterina sostiene che «la parlata originale alla quale [...] bisogna ricondurre tutti i dialetti divergenti è beninteso, la lingua russa o "slavone" e nessun'altra». Chiederà in tal senso a nobili, facoltosi proprietari terrieri, a cultori del folklore locale «d'interrogare [...] i contadini» per ricercare lemmi primigeni e loro significati antichi [Waliszewski 1957, 360].

⁴ Altrettante mostre videro la partecipazione convinta della Russia, segnatamente le esposizioni universali. Qui più marcata fu la presenza di manufatti folklorici. «Il messaggio che doveva passare era quello di una sapienza e di una maestria della mano destinate a traslare con analoghe capacità nei prodotti industriali. Le arti, ad esempio, colte e popolari, le forme dell'artigianato di maggior pregio, ma pure il teatro, il canto, il ballo di matrice folkloristica beneficiavano dunque di ampi spazi e godevano di estesa visibilità in tali fastose *kermesse*. Rappresentavano la cifra estetica di un popolo i cui manufatti fondevano sovente caratteristiche funzionali ed ornamentali, tratti che si voleva ora proiettare nell'oggetto di fabbricazione meccanica e seriale» [Baldi, Mykhaylyak 2016, 88].

Tali mostre riscuoteranno un rimarchevole successo dove l'antropologia teatralizza a fini pedagogici e istruttivi le sue tematiche e i suoi percorsi assumendo toni prettamente divulgativi e adottando soluzioni espositive molto coinvolgenti, quasi "interattive"; la disciplina può, dunque, in tali sedi, concedersi qualche libertà, senza aver a che fare con i problemi che cominciano ad affliggere i musei e tra questi quello di San Pietroburgo. Qui Rezvan mette in luce un fatto singolare e contraddittorio quanto diffuso in ambiti museali certamente non solo russi. Per una serie di cause, non ultime quelle di natura economica, ma pure di spazi allestitivi insufficienti, di magazzini non in grado di accogliere con ordine e metodo quanto giunge dalle ricerche sul terreno, il museo non si mostra capace di stare dietro a tali ricerche e soprattutto a quanto esse producono. Il Museo di Antropologia ed Etnografia di San Pietroburgo rischia di soffocare per un sovraffollamento di reperti che non si riesce a gestire e decongestionare. La catalogazione cede il passo a un impilamento sovente disattento ove la relazione tra l'oggetto e le informazioni che lo riguardano si perde. Si dovrà a Friedrich Wilhelm Radloff, non a caso nella doppia veste di etnografo e museografo⁵, sul finire dell'Ottocento e nei primi due decenni del Novecento, la rinascita del museo, centro propulsore di meglio organizzate campagne di indagine, di nuove strategie per l'accoglimento dei materiali, di un più efficace reclutamento e di una migliore formazione del personale sfruttando in modo tanto originale quanto proficuo certune congiunture "politiche"⁶. Assieme a un suo collaboratore, Lev Sternberg, convertitosi all'antropologia a seguito del suo confino a Sakhalin ove ebbe modo di studiare i popoli locali, il museo si aprì all'estero, varò una politica di scambi e prestiti adottando un decalogo, divenuto assai famoso e che Rezvan riporta integralmente in cui si auspica la figura di un ricercatore capace di adottare un approccio *ante litteram* relativista. Va sottolineato come tale decalogo in cui si invita il ricercatore a non sopravvalutare mai la propria prospettiva, sia storicamente e

⁵ Storico ed etnografo di origine tedesca, soggiornò come insegnante a Barnaul nel sud ovest della Siberia; durante tale permanenza si dedicò allo studio di alcune popolazioni siberiane. In seguito, in una prospettiva sia archeologica che etnografica, fece delle genti turche un suo centrale ambito di indagine. Ben cosciente delle problematiche e della fatica del lavoro etnografico, trasfuse tale consapevolezza nella sua attività di museografo attento alle procedure di classificazione e catalogazione dei reperti, quale base imprescindibile di ogni corretta attività museale.

⁶ Il confino politico di intellettuali rivoluzionari e dunque di persone generalmente colte e vicine al popolo sarà sfruttato da Radloff per fare di tali prigionieri, comunque sensibili alle culture locali, alle condizioni di vita dei diseredati, dei ricercatori da impiegare proprio nei luoghi del loro confino. A onor del vero va detto che tale indottrinamento alle esigenze della ricerca etnografica non fu prerogativa del solo Radloff; esistono casi in cui, autonomamente, certuni confinati, senza che nessuno li "imbeccasse" maturarono un'attenzione per le popolazioni presso le quali erano stati estradati che si concretizzò nella realizzazione di musei etnografici locali. Anche Bravo ricorda come «l'interesse etnografico sia nato spesso in stretta unione con l'analisi politica, in particolare con i gruppi più avanzati, e che talora siano stati proprio i deportati politici a svolgere ampie ricerche sul campo tra i popoli della Siberia e del Settentrione» [Bravo 1969, 8].

sostanzialmente in linea con gli assunti di poco precedenti o coevi, ad esempio del particolarismo storico, con l'invito di Boas ad assumere ogni cultura come individuale, indagabile dall'interno in una prospettiva storica e psicologica [Boas 1940, 276]⁷ o con il suggerimento di Malinowski che del nativo invita a cogliere «la sua visione del mondo» [Malinowski 1973, 49]. Il decalogo può dunque essere assunto come un'evidenza della vocazione internazionale e dei presupposti "relativistici" che il museo inizia a manifestare sotto la gestione di Radloff e Sternberg, museo che secondo Rezvan si configura a ragione come il luogo più europeo di una città, San Pietroburgo, già essa rivolta a occidente.

Cambia il vento e con l'avvento dell'URSS il museo deve recepire nuovi principi ispiratori che avranno influenze significative sia sulla complessiva filosofia espositiva sia, a monte, sull'orientamento delle ricerche. La struttura è sottoposta a una rivisitazione in chiave rivoluzionaria e marxista che determina l'abbandono di criteri ordinativi e di presentazione delle collezioni su base regionale. L'attenzione alle peculiarità culturali dei diversi popoli presenti sul territorio russo e dunque a manufatti riconducibili alla sfera familiare e sociale, alla dimensione festiva e religiosa, ai costumi, viene soppiantata dalla scelta perentoria di mostrare utensili e oggetti collegabili primieramente ai mezzi di produzione e alla loro evoluzione nel tempo. Come ricorda Rezvan non è più il momento di ben distinte popolazioni con le loro antiche tradizioni e la loro millenaria storia ma di «proto-stati monoetnici».

Nel 1929 a Mosca si tiene una conferenza sull'etnografia, sulle sue finalità e sui suoi compiti da cui la disciplina esce per così dire ridimensionata. La avversava in particolar modo il linguista Valerian Aptekar', una sorta di autodidatta passato da un mestiere a un altro, che aveva però raggiunto una posizione autorevole all'interno del partito. Egli criticava le origini borghesi della disciplina e le finalità, vaghe ed eterogenee come eterogenea era la compagine degli etnologi, missionari, militari, geografi, letterati, mercanti, schiavisti. L'etnografia si era applicata inutilmente allo studio dell'umanità sostanzialmente in termini di evoluzione delle forme culturali mentre sarebbe stato più opportuno analizzare l'evoluzione delle forme e delle modalità della produzione e della lotta di classe. Secondo Aptekar' all'etnografo, se non avesse voluto essere definito come oppositore del regime per via dei suoi retaggi borghesi e coloniali, non rimaneva che lo studio dei sistemi socio-economici in chiave esclusivamente marxista. Sempre nel 1929 cessa le sue pubblicazioni la rivista *Etnografia* e alla disciplina resta un ruolo storico e

⁷ «The presumption is always in favor of a variety of courses which historical growth may have taken» aggiunge Boas indirizzando l'etnografo a un'indagine mirata, che rilevi non le generalità ma le specificità di ogni gruppo. Il padre del particolarismo storico sottolinea l'importanza di muoversi all'interno di «local phenomena» criticando «the indiscriminate use of similarities of culture for proving historical connection» [Boas 1940, 276-277].

ausiliario, eminentemente funzionale alle tesi marxiste sulla lotta di classe e la dittatura del proletariato⁸.

Altra battuta di arresto si ebbe nella seconda guerra mondiale con l'assedio di San Pietroburgo divenuta Leningrado che provocò danni ingenti alla struttura e alle collezioni.

Sotterraneo, in tali difficili decenni, non era però mai venuto meno un filone di ricerche che aveva mantenuto un contatto diretto con il terreno. Rezvan ci indica le iniziative di breve e lunga durata che testimoniano del persistere di questa attitudine al campo che poco alla volta esonderà dai pur sconfinati perimetri dell'Unione Sovietica conferendo all'etnografia lo statuto di disciplina intenzionata a misurarsi con contesti internazionali ed etnologici. Non va dimenticata in tal senso la figura di Nikolay Miklouho-Maclay, antesignano ottocentesco di un'etnografia praticata attraverso prolungate permanenze sul terreno presso popolazioni della Nuova Guinea, Filippine, Melanesia e Micronesia che mostrò sinceramente di prendersi a cuore le sorti di tali gruppi minacciati dagli interessi delle potenze coloniali, «who treated the Papuans as his equals, and became a strong advocate of the indigenous peoples of the Pacific» [de M. Maclay 1974], «the Russian anthropologist who refuted racist scientific theories» [Kamalarakan 2016]. A tale studioso che godette sempre di una chiara fama in patria era già stato intitolato nel 1933 un prestigioso istituto di ricerca; più tardi, sul finire del Ventesimo secolo, furono pubblicati a cura della Kunstkamera i suoi ponderosi diari. L'attuale e nuovamente alacre attività del museo che ha promosso e sta promuovendo una quantità impressionante di ricerche in molteplici luoghi del mondo ci pare dunque che si ponga idealmente in linea con lo spirito che già fu di Miklouho-Maclay, recependo altresì il ricordato e ammirevole decalogo di Sternberg, assumendo le caratteristiche di una sorta di immenso album di famiglia, come efficacemente conclude Rezvan, capace di accogliere in sé l'umanità, un'umanità, si spera senza distinguo di razze e culture almeno nell'alveo delle discipline antropologiche.

2. Un'etnografia di stato

Andrei Golovnev ricostruisce con ampia citazione di nomi e ambiti della ricerca la lunga storia dell'etnografia prima russa e quindi sovietica mettendone in rilievo la natura prevalentemente strumentale sulla quale pure noi qui ci soffermiamo, un'etnografia, fin dai tempi di Pietro il Grande, sempre secondo Golovnev, quale «specie di conoscenza empirica e pratica

⁸ È curioso notare come per motivi estremamente diversi e dunque in base a presupposti scientifici assolutamente distanti un'etnografia negletta, ridotta al rango di «pseudoscienza», o «scienza di ripetizione» [Cedronio 1981, 375] subordinata in questo caso alla storia, era già stata predicata in Italia da Croce e Gentile.

finalizzata all'auto-scoperta e allo sviluppo di sé da parte dell'Impero» che non verrà meno anche in seguito, nell'Ottocento. Per certi versi simile a una sorta di *urgent anthropology* si determinerà una fitta attività di terreno quale, appunto, "studio urgente" delle popolazioni viventi soprattutto nelle zone di confine, in particolare nel sud e nell'est della Russia. Si tratta di ricerche mosse evidentemente dall'esigenza di "mappare" culturalmente ma pure in relazione alle economie locali, alle risorse dei suoli, territori sovente quasi del tutto sconosciuti allo zar. Questo censimento fu altresì effettuato, dal 1860 in poi, grazie all'opera dei confinati politici, soprattutto nelle regioni settentrionali poco conosciute, che sfrutteranno il loro esilio per farne momento attivo di studio e descrizione dei popoli presso i quali erano stati relegati. "Andare verso il popolo" sarà il loro motto, dichiarando con ciò l'intenzione di mettere in evidenza non solo e non tanto usi e costumi ma le condizioni di indigenza in cui larghissimi strati della popolazione contadina erano costretti a spendere l'intera loro magra esistenza. Golovnev sottolinea come proprio la permanenza, prolungata, "stazionaria", sul terreno fornisca a tali colti esiliati l'opportunità di praticare, volenti o nolenti, un tipo di osservazione simile a quella che prenderà il nome di "partecipante".

La lunga consuetudine alla descrizione dei moltissimi gruppi umani presenti sui territori dell'impero si ribadirà anche dopo la rivoluzione del 1917. Al di là degli ottimi propositi di uno dei primi atti formali in cui si dichiarò di voler tutelare le specificità delle genti russe, ovvero la Dichiarazione dei Diritti dei Popoli della Russia del 1917, l'etnografia continuerà a caratterizzarsi quale "strumento per il governo e la politica" che non mancherà di intervenire su un tessuto sociale e culturale preesistente ad esso sovrapponendo un'impalcatura statale con i suoi istituti e le sue strategie di riconversione economica e di controllo sociale.

Ancora Golovnev individua però nel periodo compreso tra gli anni Venti e l'inizio dei Trenta il persistere e, anzi, l'intensificarsi a livello di spedizioni di ricerca, di fondazione di società e istituti accademici, di nascita di riviste scientifiche, *in primis Krayevedenie* ed *Ethnography*, di aperture all'antropologia internazionale con la partecipazione a convegni internazionali, un periodo particolarmente attivo che battezza significativamente come «ethno boom» e anche come «etnoeuforia» in cui si determina peraltro una concorrenza tra Mosca e Leningrado.

Arrivano quindi gli anni Trenta, anni bui e di oscurantismo, in cui l'etnografia viene violentemente osteggiata e pesantemente sconfessata nei suoi principi da parte del già ricordato Aptekar, quest'ultimo definito da Golovnev come anti-etnologo. Si contesta all'etnografia una matrice borghese già a partire dal suo medesimo suffisso, *etnos*, che viene letto in riferimento all'interesse che la disciplina avrebbe innanzitutto per i singoli popoli, per i nazionalismi. Il binomio etnia / nazionalità deve quindi soccombere all'internazionalismo

di Lenin. Un'intrinseca «debolezza concettuale degli etnografi sovietici» che ancora Golovnev imputa agli studiosi dell'epoca crea una profonda spaccatura tra una minoranza che crede ancora nei fondamenti di una disciplina che deve avere per oggetto lo studio dei popoli e la stigmatizzazione delle loro diversità e una maggioranza che cercherà, attraverso contorsioni ideologiche più o meno sofferte, più o meno codine, di attribuire all'etnografia un'anima marxista.

In questo clima di sbandamento e sconforto, destinato a protrarsi per anni, per quasi due decenni, a una disciplina, minacciata peraltro di non essere più definita come tale, non rimase che farsi imporre e dettare compiti precisi e circoscritti, con l'obbligo perentorio di limitarsi a un freddo descrittivismo di tematiche richieste e imposte dal partito.

L'avvento dell'URSS si era basato «sull'esistenza e la vitalità di tre culture: il comunismo utopico premarxiano, il populismo russo e il marxismo della seconda internazionale». Nel dettaglio le cose cambiano progressivamente e «le élite di estrazione popolare che hanno preso il sopravvento quando il sistema sovietico ha cominciato a crescere [...] si sono distinte in un atteggiamento di ostilità e di rifiuto nei confronti della cultura in senso lato, e dunque di tutte e tre le culture originarie» [di Leo 1996, 73]. Al mondo accademico, alle scienze umanistiche, come tra poco vedremo all'etnografia, si chiesero in prevalenza interventi concreti, pratici, esecutivi⁹.

Si è insistito, soprattutto nei primi anni del nuovo Stato sovietico, su un indirizzo pratico, applicato, della ricerca, dalla quale ci si attendevano informazioni accurate sulla cultura materiale e non materiale e sulla struttura sociale dei popoli dell'URSS, informazioni che dovevano contribuire ad un'elaborazione più articolata dei piani di sviluppo ed a una loro più efficace attuazione [Bravo 1969, 13]¹⁰.

⁹ «Il manuale di istruzioni per l'uso ricavato dai testi marxisti [...], dava le coordinate per la costituzione materiale di enormi strutture produttive, mentre i costumi sociali dei villaggi, da cui provenivano i dirigenti del partito e dello stato, davano l'impronta ai rapporti di potere. Si trattava di un potere premoderno, di tipo paternalistico-autoritario, che non ammetteva scambi paritari di ruoli e competenze ma solo l'emanazione di ordini e la loro esecuzione gerarchica. L'alternativa dal basso alle relazioni patriarcali dominanti erano gli aggiustamenti e i compromessi informali che sorgevano spontaneamente per ovviare alle incongruenze del rigido meccanismo di direzione» [di Leo 1996, 76].

¹⁰ All'etnografia fu ad esempio chiesto di analizzare il tradizionale istituto contadino dell'*obščina*, un'arcaica forma di comunità territoriale che lasciava ai singoli una libertà di coltivazione scevra dalla proprietà privata. Sulle descrizioni ottenute dalle ricerche di terreno, la politica, con i suoi zelanti funzionari di partito, doveva valutare le possibili contiguità con il *kolchoz*, una forma di proprietà della terra socialista, non statale ma di gruppo, un'associazione di produzione di natura cooperativistica che venne promossa e istituzionalizzata tra il 1929 e il 1931. Alla luce dei dati etnografici ottenuti lo stesso Lenin si pronunciò sostenendo che solo il *kolchoz* metteva realmente al riparo dalla nascita di forme privatistiche di possesso dei terreni agricoli [Tokarev 1969, 104].

Nei fatti, almeno per quanto attiene alle intenzioni di partenza, si nota una continuità con le settecentesche e ottocentesche istanze zariste, tese a ottenere dall'etnografia descrizioni sui popoli della Russia non certo e non solo in chiave "censimentaria" ma con finalità di conoscenza e di conseguente migliore controllo e sfruttamento. L'etnografia «continuerebbe sostanzialmente a fondarsi su una concezione enumerativa anziché funzionale o strutturale della cultura, e rimarrebbe povera di documentazioni complete e redatte con sufficiente spirito critico» [Bravo 1969, 24].

In contrasto con i presupposti dell'etnologia e del folklore euroamericani, definiti più o meno affini alle istanze e alle esigenze dell'imperialismo e del colonialismo, l'etnografia sovietica nella sua veste di consenziente "organo" statale, fonda la sua specificità sull'estensione del materialismo storico allo studio delle sopravvivenze combattendo quelle di origine feudale e patriarcale e alimentando all'opposto quelle "progressive", ovvero quelle funzionali all'edificazione della società socialista. È la tesi del folklore progressivo che suscitò l'interesse e le riflessioni "ideologiche" anche di Ernesto de Martino nella sua valutazione degli oggetti di indagine e delle finalità che l'etnografia sovietica avrebbe dovuto perseguire e su cui ebbe modo di scrivere in più di una circostanza in special modo tra il 1949 e il 1951 [de Martino 1950; 1951]. Esiste quindi

un folklore progressivo che ha un'importanza notevole proprio rispetto alla fondamentale problematica [...] della circolazione e della unificazione della cultura. È merito della folkloristica sovietica aver messo l'accento su questo momento della cultura popolare, cioè su quei prodotti culturali del mondo popolare che nascono come proposta contro la propria condizione subalterna, o che commentano, esprimono culturalmente, le lotte per emanciparsene, o addirittura a emancipazione avvenuta, la vittoria conseguita e le trasformazioni relative nel costume, nei rapporti sociali, nel dominio tecnico della natura. In questo quadro sono entrati a far parte della scienza folkloristica sovietica il folklore delle rivoluzioni contadine, del diritto della servitù della gleba, della satira popolare [...], il folklore dei lavori forzati e dell'esilio [...]. A questo folklore progressivo sovietico appartengono altresì forme di transizione e di sviluppo dal vecchio al nuovo [Cannarsa 1992, 85]¹¹.

«Aspetto pratico e aspetto teorico si fondono quindi indissolubilmente nella scienza etnografica sovietica; infatti la trasformazione economico-sociale, iniziata con la Rivoluzione d'Ottobre, poneva il problema della conoscenza esatta della storia anche culturale di ogni singola comunità e tale conoscenza diventava essenziale per promuoverne la trasformazione» [Cannarsa 1992, 82].

¹¹ Di contro de Martino si mostra invece critico nei confronti dell'obnubilazione forzata degli studi sul folklore religioso i cui riverberi rintraccia anche in una saggistica di alto livello dove l'argomentazione, la spiegazione si tramuta e si ingessa in «soluzione preconstituita» e dunque inattendibile. Scrive de Martino: «gli articoli e i saggi [...] - soprattutto quelli desunti dall'Enciclopedia Sovietica - palesano nel dominio delle scienze religiose un innegabile livello di arretratezza. [...] In questi scritti la metodologia marxista non è provata e riprovata, sviluppata e corretta nel vivo di concrete ricerche particolari, ma si atteggia a formula teorica anticipatrice di risultati: così il Cristianesimo "riflette le aspirazioni delle masse umiliate ed offese dall'impero

In altra sede de Martino sottolinea la responsabilità che la classe operaia deve assumersi nello sganciamento dalle forme retrive di un folklore arcaico da abbandonare.

La coscienza teorica della classe operaia rischierebbe di essere ancora una coscienza settaria, immatura, se non riconoscesse il valore e la funzione del folklore progressivo: se non riconoscesse che la classe operaia stessa agevola, col suo movimento, lo sblocco del popolo dalle sue tradizioni più arretrate [...] e che il più vasto processo di unificazione culturale nel nuovo umanesimo socialista ha, come suo momento importante, la progressività del folklore [de Martino 1992, 78].

Serpeggia qui, sotto traccia, l'accoglienza di una prospettiva evolucionistica che nei fatti in ambito antropologico, etnografico e archeologico fu recepita sempre nell'ottica di stabilire un *continuum* tra passato e presente, un passato che in virtù di sue specifiche peculiarità "protocomuniste" validasse un congruente e conseguente presente. Le assonanze tra tesi marxiste ed evolucionismo, dunque ancora rinvenibili a cavallo degli anni Quaranta ma pure oltre, risultano declinate in diversi modi. L'Unione Sovietica secondo la concezione stalinista altro non è che la realizzazione storica di un processo per fasi, che dalla rivoluzione proletaria conduce alla dittatura del proletariato e infine al superamento dello stato con la piena realizzazione del comunismo. L'etnografia sovietica si attarda dunque su posizioni come quelle evolucionistiche il cui declino si era già dato in Europa sul finire dell'Ottocento ma che al partito risultano funzionali perché in grado di fornire prove di una relazione specifica e coerente tra mondo antico e modernità del progetto socialista. Nell'URSS autori come Lewis Henry Morgan godettero infatti di una diffusa buona reputazione nella misura in cui, in *Ancient Society*, il criterio di discriminazione per il passaggio a stadi evolutivi superiori era misurato sulle capacità materiali e lavorative dei gruppi umani.

A specific point of the Morgan scheme seems to have greatly appealed to the Soviet school: that Morgan "proved the communistic character of the primitive community". Such is the belief in the communistic nature of primitive society among Soviet anthropologists that [...] by no less an authority than Joseph Stalin himself, setup a scheme of linguistic evolution in which [...] "the thought was the collective awareness of collective production with collective tools" [Tolstoy 1952, 10].

Si deve qui ricordare che «gli antropologi sovietici sottolinearono sempre, almeno fino alla metà del XX secolo, la validità della concezione materialista di Morgan per ciò che riguarda l'evoluzione e la diffusione culturale e per [...]

romano", il Buddismo "riflette e accentua l'impotenza delle masse popolari", l'Islam "riflette le gravose condizioni dei nomadi e dei contadini arabi"» [de Martino 1961, VIII].

la critica verso gli assunti borghesi o reazionari dell'antropologia culturale occidentale» [Bongiorno 2015]¹².

Nel medesimo periodo esiste, inoltre, un'etnografia che va collocata in un quadro più ampio che abbraccia le scienze sociali, *in primis* la sociologia, scienze, però, tutte sempre accomunate nella medesima sorte e nella comune funzione di procurare dati, talora peraltro di dubbia attendibilità, frutto di un pesante condizionamento politico e quindi piegati al compito di fornire un'autorevole giustificazione e la conseguente celebrazione dell'ideologia patriottica del periodo stalinista. Ancora secondo Bravo «le scienze sociali sovietiche sarebbero appesantite dalla loro massiccia armatura filosofica, che tenderebbe a sostituirsi ad esse nell'elaborazione teorica, o addirittura a preconstituire i reperti della ricerca. [...] L'indagine sociale si sarebbe più che altro limitata a produrre materiale giustificatorio e a occuparsi di metodologia e di tecniche di ricerca» [Bravo 1969, 28-29].

Si determina quasi un distinguo tra discipline “dure”, squisitamente scientifiche, e umanistiche a cui talora si nega lo *status* di scienze vere e proprie.

La scienza è stata, per varie ragioni, un settore privilegiato della cultura sovietica. Essa era di immediata utilità, anzi indispensabile se si voleva che l'URSS diventasse il primo paese del mondo in campo militare, tecnologico ed economico. La scienza aveva inoltre il completo avallo del marxismo, orgoglioso del proprio presunto carattere scientifico. [...] Tuttavia la scienza, pur se soggetta alla dialettica, è al di fuori delle dottrine marxiste, che si concentrano piuttosto sulla società umana, e costituisce quindi un campo «più sicuro» che non la sociologia e la letteratura. [...] Le scienze sociali e gli studi umanistici non sono paragonabili con le scienze. La pesante mano del marxismo ha praticamente soffocato ogni progresso in campi come la filosofia e la sociologia [Rjasanovskij 1963, 649, 651].

L'etnografia continua perciò a conservare il suo circoscritto *status* di disciplina di servizio, esautorata dalla possibilità di cimentarsi in considerazioni di carattere complessivo e teorico. Sorte diversa sembra essere stata quella del formalismo russo e della linguistica strutturale a cui, in ambito scientifico sovietico, da Tolstov a Tokarev, e internazionale, si è riconosciuta maggiore profondità di analisi ma non piena autonomia. Il partito, infatti, ricorreva in molti casi a tali studi per ricavarne i soli elementi utili a una

¹² In un periodo oramai a ridosso della seconda guerra mondiale si assiste alla «prosecuzione della linea di ricerca inaugurata da Lewis Henry Morgan, dedicata alle istituzioni del matrimonio e della famiglia, in particolare al carattere comunista della comunità primitiva» [Bongiorno 2015]. «The fact that the Morganian evolutionary scheme was the basis of Soviet historical reconstruction at this time is amply illustrated [...] by Tolstov, Zolotarev, Richevsky and Bernstam and reviewed by Kagarov, but also by the positions of those engaged in Soviet archeological research» [Tolstoy 1952, 9]. Anche l'archeologia era infatti chiamata al rinvenimento di “prove”, soprattutto reperti della produzione materiale, che legittimassero l'esistenza antica di sistemi di gestione comunitaria della proprietà agricola.

classificazione linguistica degli idiomi parlati sul suolo sovietico [Tokarev 1969, 81-82]¹³. A chi evadeva dal seminato non si lesinavano riprensioni.

Subirono le critiche da parte di un'etnografia fortemente ideologica, di un'etnografia di stato, alcuni nomi illustri nell'ambito degli studi di folklore tra i quali, ad esempio, Propp la cui opera fu per molto tempo poco conosciuta se non dimenticata, a essa preferendo l'interpretazione materialistica della materia folklorica russa, nello specifico «a scientific, materialistic interpretation of the folk tale» [Tolstoy 1952, 15] che nel frattempo si era andata consolidando. Gli studi di Propp sulle costanti di fiabe e racconti di fate lo posero di fronte a un tema dalle latitudini temporali e spaziali pressoché infinite. Come ricorda Cirese «le fiabe hanno questo di caratteristico, di essere sparse su territori geograficamente etnicamente e linguisticamente anche molto diversi tra loro e di esistere, una stessa fiaba, che so, quella che noi chiamiamo Cenerentola, in tante redazioni, versioni o come anche si dice tecnicamente, varianti diverse [...] appartenenti ai più diversi territori, dal mondo slavo a quello germanico a quello neolatino o romanzo [Cirese 1987]. In tal senso Propp è “reo” di aver negato alla fiaba russa, sue autonomie e peculiarità, in sostanza una sua indiscutibile sovranità, portandolo ad assumere una posizione eterodossa rispetto ai *diktat* del partito che teorizzava la necessità di rintracciare le radici del folklore nazionale entro i confini dell'Unione Sovietica. Seguire la fiaba necessariamente anche al di fuori dei territori sovietici, conducendo lo studioso a dialogare e a misurarsi con colleghi in molti casi anche stranieri, specialmente europei, lo avrebbe spinto a valutazioni eccessivamente “positive” dei contributi di questi ultimi ma anche ad assumere un taglio cosmopolita con tutte le possibili e “deprecabili” conseguenze di una contiguità con la scienza borghese. Secondo Tolstoy

Prof. Prop passes over in silence everything the revolutionary democrats did [...]. Prof. Prop acts like a landless cosmopolitan, for whom the matter of Russian priority in science does not exist, to whom the honor of the fatherland is not dear. Prof. Prop hushes up the indubitable fact that Russian folklorists always stood higher than Western European folklorists, and exaggerates the merit of various European “authorities” [Tolstoy 1952, 15].

Bisogna attendere la seconda metà degli anni Quaranta quando, con la creazione per volontà del Comitato centrale del PCUS dell'Accademia di scienze sociali con compiti scientifici e didattici, all'etnografia e più in

¹³ La conoscenza e la definizione delle lingue parlate in URSS, compito demandato all'etnografia in una prospettiva peraltro prevalentemente sincronica ed essenzialmente strumentale, rivela l'esigenza del partito di farsi intellegibile, di rendere più efficace la propaganda politica ma al contempo di controllare il primo e potenzialmente più “insidioso” veicolo di comunicazione, appunto la lingua, o meglio i molteplici idiomi e dialetti parlati nei più diversi luoghi del territorio sovietico. Viene incoraggiato l'esercizio della traduzione e l'impiego della macchina da scrivere per esigenze di maggiore chiarezza nella trascrizione dei lemmi [Bravo 1969, 20].

generale alle discipline antropologiche vengono consentiti spazi di manovra più ampi. Tale allargamento di orizzonti continua però a investire innanzitutto, secondo tradizione, i contesti materialmente indagabili con attività di terreno su cui il partito ha interessi precipui, interessi ancora legati ad attività di controllo e supervisione o di sviluppo in una prospettiva sempre specificamente socialista.

Un posto importante è occupato dallo studio della cultura e di vari aspetti della vita dei contadini kolchosiani appartenenti ai diversi gruppi etnici, come pure degli operai dei vari rami dell'industria. [...] Un altro campo cui si dedicano notevoli sforzi è quello dei processi etnici [...] in corso tra i vari popoli dell'URSS, in particolare quello dell'integrazione nazionale di unità etniche minori in unità maggiori [Bravo 1969, 35-36]

attraverso scambi culturali, fusioni di tradizioni festive, di riti familiari e di comunità, di consuetudini lavorative anch'esse "riorganizzate" attraverso il compiacente lavoro dell'etnografo. Il *focus* si sposta progressivamente sui contesti urbani ove si indagano i mutamenti dell'istituto familiare e dei riti a esso legati, i processi di acculturazione e di mobilità sociale e occupazionale che incidono sulle dinamiche dei differenti gruppi etnici inurbatisi. Apparentemente ci sarebbe materiale abbondante da rileggere, se fossimo in occidente, secondo le coordinate, pur limitate, della coeva Scuola di Manchester o di quelle più incisive dei dinamisti. Il conflitto non è però nelle corde del socialismo che dalla ricerca antropologica si attende, all'opposto, suggerimenti tecnici e pratici per armonizzare e gestire i possibili casi di devianza e anomia sociale.

In etnografia appare assai trascurata la problematica conflittuale, per quanto riguarda il mondo sovietico, ed è questo probabilmente uno degli aspetti negativi più appariscenti [...]. Proprio la scienza che si propone lo studio dei contatti etnici e culturali e dei processi che con essi si intersecano, in una realtà multinazionale complessa e in rapida trasformazione come quella sovietica, appare ignorare la possibilità di contrasti profondi e irrisolti [Bravo 1969, 47-48].

Tale macroscopico limite è anche quello di importanti e affermati studiosi in campo etnografico di livello nazionale, come Sergej A. Tokarev a cui pure siamo ricorsi in queste nostre pagine, che nel corposo volume "URSS: Popoli e costumi", in un'ottica consenziente traccia il profilo di una moltitudine di popolazioni presente sul suolo sovietico descritta in maniera apparentemente asettica in relazione a particolarità storiche, composizione etnica della popolazione dei singoli paesi ed etnogenesi, studio delle sopravvivenze e dei "relitti" assieme al rinnovamento di vecchie forme di vita, analisi della cultura materiale nella prospettiva di una classificazione su base geografica, linguistica, economica e antropologica, quest'ultima per l'individuazione di «tipi antropologici (razziali) predominanti» [Tokarev 1969, 83]. Tutto ciò addì 1958, data della prima edizione dell'opera di questo etnografo, epoca

in cui non solo l'antropologia fisica ma, come si è visto, certi presupposti dell'evoluzionismo godono ancora di evidente credito.

Di contro va invece segnalata la progressiva apertura dell'etnografia sovietica e poi russa verso l'estero mediante l'allestimento di campagne di ricerca talora imponenti e multidisciplinari che come già ci ha segnalato Rezvan si collegano alle istanze di una museografia avida di reperti, intenzionata a costituirsi quale appariscente e cospicua vetrina sul mondo in grado di rubare la scena ai musei occidentali.

3. Un'etnografia da vedere

Evgeny Aleksandrov ci introduce in seno a quell'etnografia russa e sovietica in cui, ai tradizionali mezzi della ricerca antropologica si affianca la cinepresa e in tempi oramai recenti il *camcorder*. Ben nutrito è il numero di coloro che si sono cimentati nella documentaristica in un paese ove la produzione prima artigianale e quindi industriale di macchine fotografiche e cineprese, contrariamente a quello che si potrebbe pensare, è stata di tutto rispetto. Apprezzate anche in Occidente per la loro economicità, si sono caratterizzate per una generale robustezza e una semplicità di funzionamento, per meccaniche non raffinate ma affidabili e soprattutto per l'adozione di ottiche definite e luminose. Le prime fotocamere artigianali vengono fatte risalire già al 1840 e dunque l'anno appena successivo a quello in cui Daguerre rese pubblico a Parigi il procedimento messo a punto da Niepce. In altra sede abbiamo evidenziato come probabilmente spetti alla Russia e nello specifico proprio a un fotografo, Sergej Michajlovič Prokudin-Gorskij, peraltro con una spiccata sensibilità per le tematiche etnografiche, l'invenzione della stampa a colori [Baldi, Mykhaylyak 2016, 132-136 e foto 50-65].

Nel 1918 viene fondato l'Istituto Statale di Ottica che produce sperimentalmente e in piccoli quantitativi alcune macchine fotografiche tra cui alcune reflex 35mm che anticiperanno le tedesche *Rolleiflex* e il successivo vasto mondo degli apparecchi a prisma ottico del secondo dopoguerra, soprattutto giapponesi. Con l'avvento dell'Unione Sovietica nascono ditte statali che avviano a una produzione industriale modelli che si rifanno esplicitamente a quelli occidentali, tedeschi soprattutto. La Comune di lavoro intestata a Felix Edmundovitch Djerzinski realizza un apparecchio fotografico a telemetro che si ispira notevolmente alla *Leica* 35mm progettata da Oskar Barnack e prodotta dalla Leitz, ditta specializzata nell'ottica, a partire dal 1925, concordemente definita come l'antesignana di una vastissima gamma di apparecchi simili impiegati sul terreno, per strada, nel fotogiornalismo e nella foto a sfondo sociale nell'arco di tutto il Novecento [Wade 1980, 76]. La copia sovietica si chiama *Fed*, commercializzata a partire dal 1932. La *Cnopm* a metà degli anni Trenta diviene ufficialmente, dopo i

citati prototipi dell'Istituto Statale di Ottica, la prima vera reflex realizzata nell'Unione Sovietica. Dal secondo dopoguerra si diffondono, come si diceva anche in Occidente, altri apparecchi ancora oggi ben conosciuti come la *Kiev*, la *Zorki* e la *Zenit*. Sempre dagli stabilimenti *Zenit* uscirà nel 1960 la *Quarz*, una cinepresa dotata di due ottiche intercambiabili ed estremamente versatile per la possibilità di accettare pellicole di differenti formati dal 16mm, all'8mm, al super8. Ricordiamo pure le cineprese 16mm *Krasnogorsk k3* e *Kinor* robuste e massicce benché alquanto rumorose. Questa è però storia recente. Volendo tornare indietro nel tempo si deve menzionare il tecnico ucraino Jacques Bogopolski (1895-1962) che trasferitosi a Ginevra fondò nel 1923 la *Bol* s.a., brevettando una prima cinepresa, la *Cinegraphie Bol*. e registrando nel 1927 il marchio *Bolex*, destinato a divenire estremamente famoso in associazione con *Paillard*.

Non vogliamo qui attardarci su una rassegna storica e tecnica di macchine fotografiche e da ripresa russe e sovietiche ma sottolineare come gli sviluppi e i percorsi dell'antropologia visuale, così come ce ne parla Aleksandrov, si "appoggiano" su un sostrato tecnologico di antica data, talora autarchico e non particolarmente sofisticato, ma costruttivamente efficiente e affidabile, soprattutto se si considerano le latitudini talora estreme a cui i ricercatori talvolta lavoravano.

Più in generale intendiamo sostenere che la precoce accoglienza del cinema, dalla famosa proiezione dei Lumière a Mosca il 4 maggio 1896 del loro *Cinématographe*, che diverse eco positive ebbe sulla stampa cittadina, unitamente alle successive repliche delle proiezioni, ad esempio alla grande fiera di Nižnij Novgorod nel giugno del medesimo anno, e che favorirà il nascere di società nazionali per la produzione cinematografica, per la messa in cantiere dei primi film che sviluppavano una trama e una recitazione *ad hoc*, poggiavano su un precedente ed antico paradigma della visione, una visione culturalmente connotata capace di decrittare *ipso facto* e di recepire e accogliere positivamente anche la "fotografia vivente" dei Lumière. Il cinema,

o meglio la meccanica del racconto proposta [...] mediante una successione di immagini, trovava in Russia in qualche modo un terreno di affermazione a lungo preparato da un genere assai diffuso: il *lubok*, ossia la stampa popolare. Nato verso il 1620 nelle tipografie di Kiev, il *lubok*, anche se non è ancora chiara l'origine del nome che molti credono di trovare nella parola *lub*, tiglio (inizialmente le stampe erano appunto riprodotte da una matrice di tiglio) conobbe una notorietà e una diffusione sterminata, andando a ornare subito la ricca abitazione borghese, ma soprattutto la pover *izba* del contadino. [...] Nel *lubok*, il quale era sempre accompagnato da un testo edificante o scherzoso, si manifesta la saggezza popolare, l'intelligenza, l'atteggiamento del popolo verso i differenti avvenimenti storici, i costumi e i modi di vita di quel tempo, l'humour astuto e il sorriso sincero, e molto spesso, naturalmente, la satira politica. Ma ciò che ci interessa qui [...] è la meccanica della successione delle immagini. Molto spesso infatti il *lubok*, analogamente alla miniatura e

soprattutto all'icona che resta il modello più alto nella creazione di immagini in Russia, è formato dall'immagine principale al centro, che doveva servire da spiegazione a tutta l'azione, circondata da una serie di *klejma* (scene marginali) che illustrano il succedersi degli episodi nel racconto, accompagnate da una breve descrizione spesso in rima. [...] Alla fine dell'Ottocento, fedele all'evoluzione delle conquiste tecniche, il *lubok*, in una sovrapposizione di piani, sembra proporre veramente alcuni fotogrammi dei primi documentari [Magarotto 1983, 88-89].

Da questo punto di vista si potrebbe dire che in Russia la via al cinema e quindi al documentario era già *ab ovo* segnata.

La curiosità per la nuova forma espressiva contagia indistintamente tutti gli strati sociali e coinvolge anche il mondo letterario e artistico i cui esponenti intessono con il “teatro elettrico” o se si preferisce con la “fotografia in movimento”, anche detta “descrizione della vita” una relazione stretta in qualità di appassionati spettatori, di autori di poesie dedicate specificamente alla settima arte ma, con una certa frequenza, anche di sceneggiatori e adattatori. Citiamo qui fuggacemente Gogol', Lermontov, Puškin, Tolstoj, Čechov, Andreev, Stanislavskij, Majakovskij. La prova di quanto si sta affermando sta nel fatto che

Già agli inizi del Novecento sorsero le prime agenzie russe di noleggio di film stranieri ma anche di documentari russi. La Pathé, minacciata nel suo monopolio, aprì nel 1904 una succursale a Mosca, seguita l'anno successivo dalla filiale della Gaumont. Intanto la produzione di film a soggetto si presentò subito rilevante: tra il 1907 e il 1914 [...] furono prodotti ben 370 film, di cui un terzo erano adattamenti di opere letterarie classiche e contemporanee [Magarotto 1983, 95].

Romanzo d'appendice e letteratura minore costituirono il grande serbatoio a cui attingere per la sceneggiatura di film che dovevano emozionare, commuovere, far sorridere un pubblico sempre più vasto ed eterogeneo che in quelle vicende, in quella cinetica “descrizione della vita” chiedeva e voleva immedesimarsi. Storie di povera gente, di contadini, di prostitute, storie ambientate presso popoli russi “esotici”, scene girate nei boschi, nelle *izbe* di campagna si avvalevano dunque di una materia *latu sensu* etnografica o, se si preferisce, popolare che sarà limitrofa, anche se ovviamente diversamente trattata dalla vera e propria documentaristica.

Mentre dunque il cinema propone vicende e contesti “tradizionali”, mediante modalità narrative visive che si riconducono anch'esse alla tradizione del *lubok*, il documentario trova da subito un suo spazio come finestra sul mondo reale. La proiezione del 1896 è nei fatti la condensata narrazione dell'incoronazione di Nicola II. Documenta l'evento un tecnico e operatore polacco, Boleslaw Matuszewski, assunto dai Lumière che tornerà negli anni successivi a realizzare documentari e a caldeggiare la necessità, già all'epoca, di creare strutture atte alla conservazione dei filmati, teorizzando che la ripresa

cinematografica è un mezzo, anzi è il mezzo meglio versato a conservare preziosa e reale traccia dell'umano vivere.

Boleslaw Matuszewski [...] was certainly one of the Tsar's court cinematographers for a period), and he began making films for Lux-Sigismond by the middle of 1897 [...]. His most significant achievement was an astonishing pamphlet published in Paris on 25 March 1898, *Une nouvelle source de l'histoire*, in which he not only affirmed his belief in the authenticity, exactitude and precision of the filmed image, but also called for the establishment of a national archive to preserve motion pictures as important evidence of lives and activities, an archive that would have the same authority and standing as the Bibliothèque Nationale. His second booklet, *La photographie animée* of the same year discusses the applications of the cinema in the fine arts, industry, medicine, education, science, and military life. Remarkably foresighted, to all reports indisputably energetic, Matuszewski made three further folklore films in Poland in late 1898 [Rossell D. 2018]¹⁴.

Ecco quindi che in un paese dell'est, un "addetto ai lavori", il fotografo e *cinereporter* Matuszewski, con una "preveggenza" sorprendente, prendendo esplicitamente le distanze dai film di intrattenimento, auspica un cinema scientifico e di documentazione, preoccupandosi al contempo della produzione e della conservazione delle pellicole, nei fatti auspicando la nascita delle cineteche e del deposito per legge e obbligatorio dei documentari [Grazzini 2004].

Senza volerci sovrapporre allo scritto di Aleksandrov, e dunque, prima di dargli la parola, ci piace però sottolineare altri due "puntelli", altri due presupposti al contempo teorici e pratici, assai originali, che caratterizzano la documentaristica etnografica russa e sovietica. Se Matuszewski, alla fin fine, concepisce la cinematografia come fonte storica per l'adesione fedele del documento visivo alla realtà, Dziga Vertov, che apparentemente non pare discostarsi molto da questa posizione, proclamando di voler «registrare la realtà così come si presenta, soprattutto negli aspetti sociali» [Mattioli 1991, 63], adotta però un linguaggio fortemente innovativo.

Vertov, a voler essere precisi, oscilla tra una documentaristica in qualche modo "tradizionale" come nel caso di un ampio documentario del 1926 sui

¹⁴ Matuszewski, dopoché già i Lumière avevano prestato la massima attenzione alla vita sociale (il loro primo film, girato in tre diverse versioni nel 1894, era stato non a caso *La Sortie des Usines*, progenitore del genere documentario, se si eccettuano le prove del cinema scientifico), a sua volta è stato il primo a indicare l'intenso uso che a fini di testimonianza e di studio poteva essere fatto di certe «fotografie animate» prese «dal vero», e il primo a teorizzarne la tesaurizzazione sistematica, a vagheggiare l'istituzione di quelle che sarebbero divenute le cineteche, depositarie di un patrimonio da porre al servizio del pubblico: custodi, qualcuno dirà, di sguardi perduti [Grazzini 2004, 11]. Bisogna dunque supporre che con molta probabilità Matuszewski maturi codeste consapevolezza anche grazie alla frequentazione dei Lumière medesimi i quali, già nel 1896, avevano assoldato una nutrita squadra di operatori, circa una cinquantina, mandati in giro per il mondo «a riprendere scene di attualità [...] quasi un migliaio» [Grazzini 2004, 34].

popoli dell'Unione Sovietica, *La sesta parte del mondo*, che si sostanzia in una visione assai articolata di diverse repubbliche socialiste dell'Unione, mettendo in debito risalto ricchezza e specificità delle loro differenze culturali ed una linguisticamente assai più "eretica" dove l'ortodossia che informa soprattutto le fasi di ripresa e montaggio di un documentario, per così dire "tradizionale" verrà sconfessata, disarticolata, totalmente reinventata. Vertov è a tal proposito uomo che intuisce meglio di molti altri lo "specifico visivo" della ripresa cinematografica e su tutto del mezzo ottico e meccanico, la cinepresa, appunto, con cui si realizza il girato. In un'epoca nella quale l'Unione Sovietica era tesa a darsi un'industria pesante ma pure, come già abbiamo detto, di precisione, spesso mutuando dall'Occidente i modelli da imitare, replicare e se possibile migliorare, Vertov si impegna nel tentativo di moltiplicare le opportunità che soprattutto l'obiettivo delle sue cineprese, obiettivo, per la cronaca ancora di produzione europea, nel dettaglio il Tessar della Zeiss di Jena, qui nella versione realizzata su licenza della ditta parigina Krauss, può offrirgli.

Nel 1923 Vertov pubblica il suo "manifesto", in cui afferma che la cinepresa deve operare come un occhio, più perfezionato di quello umano, che può registrare tutto ciò che lo circonda, ogni evento, introducendosi dovunque: «io sono il cine-occhio. Io sono un occhio meccanico. Io sono una macchina che vi mostrerà il mondo. D'ora in poi vi libererò dall'umana immobilità. Io sono in perpetuo movimento. Io posso avvicinarmi alle cose e ritrarmi da esse, scivolare sotto di loro, entrarvi dentro [...]. Il cine-occhio [...] include tutti i metodi, senza alcuna eccezione, che permettono di raggiungere e registrare la REALTA', una realtà in movimento» [Mattioli 1991, 63].

È nel lungometraggio *L'uomo con la macchina da presa* del 1929 che tali postulati si realizzano pienamente. Si racconta di una normale giornata di una città sovietica (in realtà di due, Mosca e Odessa), dall'alba alla sera, riprendendo momenti lavorativi e ricreativi, inframmezzando situazioni in cui si determinano diversi avvenimenti, una nascita e una morte, un matrimonio e un divorzio, un incidente, un mercato. Si adotta l'espedito del film nel film che inizia con l'affluire del pubblico in una sala cinematografica in cui di lì a poco inizierà la proiezione del documentario. Vertov usa tutto quanto la tecnica dell'epoca gli consente: panoramiche dall'alto e dal basso, dissolvenze incrociate, totali e riprese macro, ravvicinatissime, primi e primissimi piani, campi lunghi, movimenti di macchina ora lenti e ora sincopati, proiezioni accelerate e al rallentatore, fermo immagine, passo uno, frammentazioni multiple del quadro e sue ricomposizioni, rovesciamento dei piani di ripresa. Su tutto colpisce l'uso audace della cinepresa fortemente coinvolta nell'azione, "brandeggiata" con temerarietà, collocata sui predellini di un tram, fissata al cavalletto ma su un'automobile in corsa, sistemata tra i binari mentre un treno passa sopra di essa, sospesa e sollevata sulle chiuse di un canale, portata sulla sommità di una ciminiera e nelle profondità di

una miniera. Vertov vuole che l'inquadratura prescelta e il movimento di macchina stabilito per ogni sequenza si sposino alla dinamica dell'evento ripreso accentuandone e sottolineandone la cinetica o la stasi, l'ironia o la gravità. Va da sé che a colpire sono soprattutto le soluzioni escogitate per celebrare il lavoro, sia esso in fabbrica, per strada, in un locale commerciale. Il cineasta accentua «il ritmo frenetico della grande città attraverso il movimento della macchina da presa che caratterizza ogni singola inquadratura» [Bignami 2011, 12].

Vertov è ovviamente anche un cineasta politico militante, in sintonia con Lenin che attribuisce alla cinematografia compiti educativi e propagandistici essenziali: in codesta veste sposa magistralmente l'intrinseca vocazione della cinepresa a riprendere il movimento con l'efficienza della macchina produttiva sovietica capace di ritmi lavorativi serrati e continui, controllati e gestiti da operaie e operai che a tali ritmi incalzanti si adeguano con il sorriso sulle labbra o con sguardi presi e compresi del loro delicato ruolo.

È stato notato che il cinema di Vertov in virtù del suo esasperato concentrato di sperimentazioni «si fa discorso su sé stesso, meta-discorso auto riflessivo, mentre la distanza con la vita e con il mondo vissuto aumentano ineluttabilmente. La ricerca della "verità" e dell'attualità conducono paradossalmente Vertov all'abbandono dell'istanza realista» [Pennacini 2005, 98].

Lo sperimentalismo filmico e tecnico e il tono evidentemente celebrativo non appannano invece, a nostro modo di vedere, la cifra documentaria del filmato che ne esce accentuata, ribadita e rimarcata proprio in virtù delle volute e forti "sottolineature" stilistiche dell'autore: ripresa cinematografica e realtà ripresa si completano rafforzando la loro immagine, l'immagine che "assieme" decidono di definire e "proiettare".

El hombre de la cámara sigue un doble hilo: la progresión de una jornada en una gran ciudad y el proceso de elaboración de la película que estamos viendo. La fabricación del filme – rodaje, montaje, proyección – es inseparable de los movimientos anónimos de la ciudad, de las circulaciones de móviles y de desconocidos, de la producción industrial, de la disciplina de los cuerpos y de su erotismo e incluso de la vigilia del sueño y de la ilusión. Todo es una misma energía puesta a trabajar [Breshand 2004, 14].

Vertov pur se criticato per questa sua esacerbata ricerca di effetti ottici e cinetici, assieme a Ejzenštejn, teorico del "montaggio esibito" e di un film di finzione attentamente scritto e sceneggiato, pur se entrambi intenzionati, più che a documentare, a celebrare la rivoluzione di ottobre attraverso la lente delle loro macchine da presa, sono comunque due dei più elogiati autori di pellicole a tema storico e sociale dell'epoca. «Si può dire che il vero documentario a sfondo sociale nasce probabilmente in Russia negli anni

Venti, e per diverso tempo sarà soltanto il cinema dell'est europeo a produrre documentari sociali di un certo interesse» [Mattioli 1991, 64].

Tutto questo a fronte, comunque, di una eterogeneità filmica che incide sugli stili e sui contenuti. Aleksandrov, ad esempio, nel suo saggio, non manca di sottolineare la complessità e anche la tortuosità delle vie intraprese dalla documentaristica soprattutto sovietica dove, così come nella museografia e nell'etnografia, non si manca di impiegare la cinepresa in qualità di dispositivo tecnico di acquisizione di immagini documentali sui popoli. La prospettiva è pratica e strumentale, quella in altri termini di approntare un *Kino-atlante dell'URSS* nel quale convogliare e sistematizzare abbondanti quantità di girati, soprattutto documentari, con cui mostrare l'ampissima varietà di popoli e ambienti dell'URSS, la squisitezza delle genti e la piacevolezza di luoghi ameni e prosperi.

Siamo al cospetto di un'etnografia da vedere, da far vedere ai popoli russi e non solo¹⁵, in una procedura di specchiamento che da un lato vellica una narcisistica consapevolezza di appartenenza al proprio gruppo con le proprie tradizioni e che dall'altro, su più ampia scala, mira a consolidare un'identità nazionale così come intesa e voluta dal partito. Ancora una volta l'apparente obiettività di un documento filmato viene visto come formidabile e incontestabile mezzo di indottrinamento. Esiste poi un problema autoriale, questione peraltro ancora oggi aperta e certamente non solamente in Russia, che riguarda la formazione di chi realizza documentari, talora *filmmaker* indipendenti, talaltra documentaristi al servizio di case di produzione cinematografica, al seguito di spedizioni geografiche, talaltra ancora etnografi, con evidenti ricadute sull'intrinseca natura dei prodotti realizzati in ragione sia di obiettivi diversi con cui viene resa la materia antropologica, sia di competenze scientifiche e tecnico-professionali. È noto, a tal proposito, che nel periodo sovietico a lavorare su tematiche antropologiche vengono chiamati, con le debite eccezioni, non etnografi ma operatori professionisti provenienti dagli studi cinematografici di stato. Sono questioni che non debbono passare in sottordine nei confronti delle quali la documentaristica etnografica prima sovietica e poi russa ha mostrato e mostra, nei fatti, di volersi misurare e di tenere in debito conto.

Quanto poco prima si diceva, attraverso le parole di Mattioli, ovvero che il documentario russo ha comunque avuto, a partire dagli anni Venti, un ruolo tutt'altro che marginale sia in ambito scientifico che politico e propagandistico è veritiero. In tal senso Matuszewski e Vertov, a parer

¹⁵ Siamo in possesso di una locandina cinematografica risalente alla stagione 1947-1948 che illustra i film che l'agenzia italiana filosovietica *Sovexportfilm* proietterà nelle sue sedi locali o in sale cinematografiche di Roma, Milano, Torino, Napoli, Bologna, Venezia e Firenze nel formato 16mm. Accanto a film chiaramente propagandistici come *Lenin nel 1917* o *Tribunale dei popoli*, sono in cartellone pellicole dalle trame variamente sentimentali quali *Attendimi* e *Quattro cuori*, di evasione come *Circo*, ma sono parimenti presenti «Documentari vari» e «Films scientifici».

nostro, individuano nella cinematografia, *cuique suum*, validi e interessanti presupposti teorici e tecnici, linguistici ed espressivi in base ai quali può essa farsi mezzo assolutamente pertinente alla realizzazione di una documentazione visiva a sfondo sociale e antropologico.

Un terzo presupposto che ha contribuito in tempi assai più recenti alla composizione dei “fondamentali” della documentaristica russa e sovietica che qui abbiamo tentato di provare a individuare, viene fornito da quello che Aleksandrov definisce come *flahvertism* ovvero un *modus operandi* che si propone di far tesoro e riusare con le dovute revisioni gli approcci alla documentaristica di Flaherty e Vertov.

Flaherty si avvicinò alla cinematografia probabilmente favorito dalla sua formazione tecnica, dall'essere avvezzo per via delle sue competenze geologiche e mineralogiche a maneggiare strumenti scientifici, e dall'opportunità avuta di visitare il Labrador per conto del Governo canadese al termine del primo decennio del Novecento. Qui impiegò la cinepresa come sorta di taccuino visivo. Maturerà poi una competenza indubbia come *filmmaker*.

Propugnò un “cinema verità” e, di conseguenza, i suoi famosi documentari, da *Eskimo* a *Nanook* a *L'uomo di Aran* sono degli asciutti spaccati su vita e lavoro delle popolazioni dell'estremo nord e sui pescatori irlandesi. Il suo approccio è quello di un “*cameraman* partecipante” che condivide con i suoi soggetti la durezza della vita quotidiana, i pericoli della caccia e della pesca, i climi estremi.

Attribuisce al documentario una superiorità rispetto al cinema di *fiction* perché non inventa le sue storie desumendole invece dalla realtà, ma pure per una più generale possibilità di movimento e manovra di chi lo realizza, che il film delle sale e il suo regista non può concedersi a causa delle limitazioni imposte dal produttore, delle istanze degli attori professionisti spesso malati di divismo, dei tempi realizzazione sovente contingentati.

Ciò nonostante i suoi documentari sono, a nostro avviso dei formidabili e intriganti ibridi. La dimensione etnografica indubbia viene comunque riproposta attraverso la lente, è il caso di dirlo, di un cineasta dalle indiscutibili doti professionali che applica le convenzioni espressive del racconto cinematografico. Esiste così una trama, per quanto esile o didascalica, si applica un montaggio teso a restituire un ritmo, lento o più rapido alle sequenze, ma si applicano anche altre convenzioni narrative finalizzate a solleticare da subito attenzione e curiosità dello spettatore. Basti qui ricordare l'incipit di *Nanook*: l'eschimese nel suo *kayak* prende terra e, come in un *coup de théâtre*, come dal cilindro di un illusionista, dall'interno della canoa escono uno alla volta tutti i familiari dell'uomo, debitamente identificati con il loro nome Allee, Nyla, Cunayou etc.; per ultimo sbuca fuori anche Comock, un tenero cagnolino. Nessuno fino a quel momento avrebbe potuto immaginare

che la minuscola imbarcazione fosse in grado di ospitare cotante persone¹⁶. Flaherty sottopone quindi il documento visivo etnografico a grammatica e sintassi filmica consapevole che anche un documentario che punta sulla restituzione del reale deve essere messo in forma di racconto, con un suo inizio e una sua fine, ma soprattutto adottando soluzioni narrative, stilistiche, compositive, estetiche, proponendo timbriche gravi, cupe, liete, divertenti necessarie, tutte, a ritmare il racconto e a tenere desta l'attenzione delle persone in sala.

Flaherty, infine, applica in una prospettiva più squisitamente antropologica, la regola del distanziamento culturale, misurandosi con realtà remote rispetto a quelle occidentali, spaziando, come si diceva, dall'Artico alla Polinesia.

Il suo è dunque un approccio strettamente documentario e al medesimo tempo estetico da cui non deve essere disgiunta la consapevolezza della responsabilità morale che un antropologo ha l'obbligo di maturare nei confronti di culture in via di sparizione, minacciate dagli interessi coloniali.

Su tali presupposti, sulla necessità di recarsi sul terreno utilizzando tecnicamente e lessicalmente in modo appropriato la cinepresa, sull'opportunità di muoversi anche al di là dei pur sconfinati territori di casa, sulla piena consapevolezza del proprio ruolo di etnografo che deve armonizzare sul terreno le diverse tecniche di rilevazione impiegandole nel rispetto del loro specifico euristico, generazioni più recenti di ricercatori russi hanno cercato di misurarsi e conformarsi.

Il *flahvertism* è perciò, secondo noi, il terzo poderoso puntello, il terzo innovativo presupposto di un documentarista cosmopolita, pronto a valutare e assorbire suggerimenti di colleghi esteri desumibili dai loro scritti e dalle loro produzioni, rispettoso dei contesti sociali in cui decide di fare ricerca e di filmare ma altrettanto a conoscenza delle potenzialità di "captazione" delle tecniche e degli strumenti anche audiovisivi che intende usare sul terreno in relazione alle ipotesi, ai fini dell'indagine.

Aleksandrov ci propone in tal senso una serie di nomi e di iniziative variamente ascrivibili a questa "filosofia" documentaristica a partire da uno studioso di natali bulgari, Asen Balicki¹⁷ che ha volentieri dato i suoi

¹⁶ Ancora oggi, proiettando questo documentario nel nostro corso di Etnografia visuale, gli studenti, prima stupiti, sorridono poi divertiti alla visione di tale sequenza. A distanza di quasi un secolo Flaherty riesce a sorprendere, non tanto e non solo per questo e altri *escamotage* narrativi, quanto per il sotteso intento di avvicinare due contesti sociali e culturali apparentemente così distanti. Lo spettatore sente a sé più vicino *Nanook* constatando che anch'egli ha una sua famiglia di cui si prende cura come avviene in successive sequenze ove uno dei figli dell'*inuit* apprezza il sapore di una medicina somministratagli da Flaherty a seguito di un mal di pancia o dove il padre addestra con pazienza un figlio alla caccia costruendo per lui un piccolo arco e una "preda", un altrettanto piccolo orso plasmato nella neve.

¹⁷ Balicki ottenuto il Phd alla Columbia University che gli consentì di conoscere Margaret Mead e di maturare un interesse per l'antropologia che includeva l'antropologia visuale, si avvicinò

contributi di ricercatore e docente in Russia, e da un festival organizzato da Pavel Pechenkin a Perm' nel 1995, battezzato con il significativo nome di *Flahertiana*.

4. Dietro le quinte del documentario

Dopo l'ampia rassegna di Aleksandrov sulle strade percorse dal documentario in Unione Sovietica e Russia, rassegna tanto ampia quanto ineluttabilmente sintetica, ci è rimasta forte la curiosità di sapere, in concreto, nei fatti, come si costruiva e attualmente si costruisce sul terreno una documentazione filmica. Ci è sembrato allora opportuno inserire in questa sezione un contributo in grado di portarci dietro le quinte di un documentario consentendoci di apprezzare sia il modo in cui viene definito l'oggetto di indagine, in qual maniera e entro quali limiti si usa l'apparecchio di ripresa, che tipo di relazioni il ricercatore stabilisce con i soggetti dei filmati.

Ivan Golovnev ed Elena Golovneva ci hanno consentito di esaminare il lavoro sul campo dell'antropologo visuale descrivendoci passo dopo passo le fasi di costruzione di un documentario su una bambina Khanty nell'area nordoccidentale della Siberia. La bimba, di nome Katerina, viene seguita e ripresa in seno alla famiglia e al gruppo seminomade dedito all'allevamento di cervi e renne a cui appartiene, dall'età di due anni e fino ai cinque. Il documentario accompagna la crescita della piccola, le dinamiche di inculturazione attraverso le quali prende le misure all'ambiente sociale e naturale in cui vive. Il rapporto panico con gli animali della tundra, con il bosco, il fuoco, l'acqua si interromperà nel momento in cui questo addentrarsi in un ignoto da esplorare, ma pur sempre un ignoto assolutamente naturale,

al documentario etnografico, peraltro ripercorrendo le orme di Flaherty, con la consapevolezza di dover realizzare un prodotto complesso, non solo per i contesti di ripresa disagiati, ma per la natura medesima del linguaggio filmico che indubbiamente rendeva più problematico e delicato il lavoro sul terreno. Per questo lo studioso avvertì la necessità di includere nel gruppo di ricerca una piccola *troupe* composta da «professional filmmakers and educators» [Hockings 2001, 71] non lasciando all'etnografo e ai danni delle sue spesso dilettantesche conoscenze del mezzo cinematografico le responsabilità di regia e sceneggiatura e ripresa. A tal proposito va ricordato che Balicki, per sopperire a limiti dell'equipaggiamento tecnico o per contingenze dettate dal terreno, appartiene a coloro che, sul campo, hanno deciso di intervenire, apparentemente con mano pesante, riorganizzando il "set etnografico" in luoghi e giorni diversi da quelli in cui l'evento da riprendere si era determinato. Ciò non deve destare meraviglia perché, al pari di chi usa penna e taccuino o pratica l'osservazione, anche chi filma si deve porre il problema di un corretto uso della cinepresa, garantendosi il suo pertinente impiego, ovvero la realizzazione di sequenze e di filmati indispensabili alla costituzione della documentazione etnografica. Può quindi determinarsi il caso in cui sia necessario chiedere ai soggetti filmati di ripetere la scena. Anche su questo punto sono riscontrabili affinità con Flaherty quando, per filmare ciò che avviene all'interno dell'*igloo* abitato da *Nanook* e la sua famiglia, probabilmente per la limitatezza delle ottiche grandangolari o per la scarsa sensibilità delle pellicole, è costretto a praticare un'ampia spaccatura nel ghiaccio consentendo alla luce del sole di penetrare all'interno della cupola [Marano 2007, 147].

condurrà la bimba dinnanzi a un altro ignoto, questo sì alieno, minaccioso, innaturale, ovvero una piattaforma petrolifera.

Siamo evidentemente al cospetto di un documentario etnografico che sposa un'istanza ecologista, in cui si ribadisce l'aggressione già da decenni in atto da parte delle aziende estrattive alle popolazioni autoctone siberiane.

Definita la trama e l'obiettivo di denuncia, interessa ora sapere cosa è accaduto sul set e come esso sia stato di volta in volta utilizzato per raggiungere i fini prefissati.

Lunghe permanenze sul terreno, uso differito del mezzo di ripresa mai imposto alla comunità locale e che dunque segue a un periodo di "acclimatazione culturale" ove il ricercatore da altro, da "straniero" diviene nella prospettiva Khanty "nostro". L'antropologo prima di mettere l'occhio nella *loupe* deve entrare in sintonia con il "ritmo" della vita locale, avvertendone quasi empaticamente il respiro, la sua scansione, il suo battito. Ecco allora la scelta di una collocazione inizialmente non intrusiva del cavalletto e dell'apparecchiatura in zone dell'accampamento ove non appaia ingombrante, ecco l'impiego frequente di ottiche tele sempre per non divenire eccessivamente "presenti"¹⁸. Poco alla volta, se non una fusione, si determina comunque un'intersecazione di attività della *troupe* e dei nativi nel reciproco rispetto che giustifica, di conseguenza, l'ingresso dei ricercatori nell'inquadratura: debbono ora essere visibili agli occhi di chi vedrà il documentario nella misura in cui sono divenuti anch'essi attori di una relazione che assume senso grazie pure alla loro presenza, ai significati e alle funzioni delle dinamiche messe in atto dalle due "parti" in scena. Anche il punto di ripresa viene subordinato a quello dei soggetti. Si adottano inquadrature che suggeriscano le "prospettive" delle persone riprese, e dunque si preferiscono "sogettive" da cui meglio si possa desumere il rapporto, fisico ma pure sociale e culturale, di chi viene incluso nel quadro con il contesto circostante. Quando entra in campo la piccola Katerina l'operatore porta la macchina da presa all'altezza della bambina, allineando l'obiettivo ai suoi occhi. Se il fine è quello di documentare il mondo dal punto di vista della fanciulla, il *filmmaker* ha l'obbligo di adeguarsi: la dinamica non è in questo caso "adulto-bambino" ma, all'opposto, "bambino-adulto". Codesta prospettiva può meglio esplicitare in qual modo un bimbo, che nella cultura tradizionale locale è considerato un membro a pieno titolo della comunità ma con i suoi compiti, i suoi obblighi, i suoi spazi da negoziare con i genitori innanzitutto, riesca a destreggiarsi in tale doppia veste necessaria alla sua responsabilizzazione.

Le informazioni che Ivan Golovnev ci fornisce su ciò che avviene davanti e dietro le quinte di questo lavoro sono il riflesso di una sensibilità visiva

¹⁸ Se persistono dei *tabu*, nello specifico l'interdetta partecipazione dei ricercatori alle funzioni magico-religiose e animistiche, non resta che adeguarsi al divieto senza forzature di alcun genere.

chiaramente evidente: è infatti egli l'autore del documentario. Un autore che ci pare faccia tesoro di quei presupposti della documentaristica prima sovietica e poi russa su cui ci siamo soffermati in precedenza; non sappiamo se egli possa essere definito come seguace del *flahvertism*, ma certamente ha con il suo illustre predecessore molti punti in comune sulle finalità non solo meramente descrittive del documentario, ma al contempo sulle molteplici attenzioni, sulle molte accortezze, in definitiva sulla sensibilità etnografica e visuale che il ricercatore deve avere quando intenda porsi dietro l'apparecchio di ripresa con discrezione ma parimenti con un'idea da svolgere ben chiara in mente.

5. Folklore ucraino di lungo corso

Intendendo dar voce anche ad altre realtà slave, Tamara Mykhaylyak prosegue in questo numero la ricognizione su origini e percorsi dell'antropologia ucraina. Tra i contributi dedicati a questo tema, pubblicati sempre nelle pagine di *EtnoAntropologia*, ricordiamo quello in cui analizza il ruolo centrale svolto nell'Ottocento dalla Società Scientifica Ševčenko responsabile dei primi sviluppi dell'etnografia ucraina. In particolare l'autrice si sofferma sull'ampia attività editoriale avviata dai partecipanti a questo importante sodalizio quale evidente segnale del nascere e del definirsi di differenti interessi, da quelli per il folklore a quelli per l'antropologia fisica.

Nel numero attuale, in questa sezione dedicata alle antropologie dell'est, Mykhaylyak compie inizialmente un percorso a ritroso, soffermandosi più specificamente sugli antecedenti dell'antropologia ucraina, ripercorrendo i momenti più significativi di un lungo periodo in cui andò articolandosi, seppur in maniera inizialmente episodica, una curiosità e poi un più consapevole interesse innanzitutto per il folklore.

Già dagli inizi del XI secolo ma poi soprattutto dal Seicento alla prima metà dell'Ottocento si sono rintracciati testi in cui vengono riportate osservazioni di natura eminentemente folklorica redatte da viaggiatori stranieri e da studiosi locali riguardanti le tradizioni delle popolazioni presenti sul suolo nazionale. Geografi, linguisti, ma anche poeti e pittori viaggiando ed esplorando le terre ucraine, redigono osservazioni e diari di viaggio che non possono non tener conto delle culture dei gruppi umani incontrati durante gli spostamenti. I racconti si arricchiscono conseguentemente di sfumature etnografiche. Sfumature anche in senso pittorico nella misura in cui non solo la penna ma pure il pennello contribuisce a dare un volto alle genti incontrate. Capita infatti che alla parola scritta si affianchi talvolta il bozzetto di contadini nei loro costumi ordinari e in quelli festivi.

Secondo una procedura ampiamente diffusa anche in Europa, dallo schizzo eseguito sul terreno si ricavava una matrice per la realizzazione di incisioni alle volte colorate a mano. Se pur inesorabilmente oleografiche,

queste immagini contribuivano vividamente e innanzitutto “visivamente” a dare “corporeità” a popoli di cui era fino a quel momento sconosciuta l’effigie. Siamo qui, nel dettaglio, agli albori di documentazioni che dalla seconda metà del Diciannovesimo secolo diverranno fotografiche e quindi cinematografiche, definibili quali prodromi di un’antropologia visiva ancora di là da venire e della quale Mykhaylyak si occuperà in un immediato futuro.

Il saggio attuale si sofferma inoltre sul cruciale passaggio da un dilettantismo etnografico a un approccio più scientifico, quando, in tempi più vicini a noi, in pieno Ottocento, un ulteriore e fondamentale contributo viene offerto da alcune istituzioni, società scientifiche e amatoriali, quindi università, nelle quali si va concretizzando, distinguendo e istituzionalizzando l’interesse per le discipline antropologiche.

6. Bibliografia

Baldi A. 2015, *Magie di mare. Fabulazioni e raffigurazioni di antiche paure*, Roma: Squilibri.

Baldi A., Mykhaylyak T. 2016, *L'impero allo specchio. Antropologia, etnografia e folklore nella costruzione di un'identità culturale nazionale ai tempi della Russia zarista. 1700-1900*, Roma: Squilibri.

Bausani A. (ed.) 1961, *La religione nell'U.R.S.S.*, Milano: Feltrinelli.

Bettini R. (ed.) 1996, *Istituzioni e società in Russia tra mutamento e conservazione*, Milano: Franco Angeli.

Bignami A. 2011, *Il documentario. Scrivere, realizzare e vendere cinema della realtà nell'era dell'artificio*, Roma-Bari: Laterza.

Boas F. 1940, *Race, language and culture*, New York: The Macmillan Company.

Bongiorno V. 2015, *L'antropologia marxista*, «Marxismo Oggi», 20 settembre, <http://www.marxismo-oggi.it/saggi-e-contributi/saggi>

Bravo G. L. 1969, *Introduzione*, in Tokarev S. A. 1969: 7-70.

Breshand J. 2004, *El documental. La otra cara del cine. Innovaciones técnicas, evolución de las prácticas. Puntos de vista múltiples y comprometidos sobre el mundo*, Barcelona: Paidós.

Cannarsa S. 1992, *Genesi del concetto di folklore progressivo - Ernesto de Martino e l'etnografia sovietica*, «La Ricerca Folklorica», n°25: 81-87.

Cedronio M. 1981, *Croce, Gentile, la storia e le scienze sociali*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome», 93-1: 361-400.

Cirese A. M. 1987, *Vladimir Propp – Morfologia della Fiaba*, RAI SCUOLA – Letteratura – videointervista di Aldo Grimaldi.

Costa A. (ed.) 1983, *La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa*, Firenze: La casa USHER.

de M. Maclay R. W. 1974, *Miklouho-Maklai, Nicholas Nicholaievich (1846-1888)*, Australian Dictionary of Biography, vol.5, K-Q, Melbourne: Pike, <http://hdl.handle.net/1959.14/1080100>

de Martino E. 1950, *Etnologia e folklore nell'Unione Sovietica*, «Scienza e cultura dell'URSS, Atti del Convegno di informazione sui recenti studi e ricerche sovietiche - Firenze, 24-25 novembre», Roma: s.e.: 103-111.

de Martino E. 1951, *Il folklore progressivo (note lucane)*, «L'Unità», 28/6.

de Martino E. 1961, *Introduzione*, in Bausani (ed.) 1961, *La religione nell'U.R.S.S.*, Milano: Feltrinelli, VII-XIX.

de Martino E. 1992, *Due inediti su Gramsci - «Postille a Gramsci» e «Gramsci e il folklore»*, «La Ricerca Folklorica», n°25: 73-79.

di Leo R. 1996, *La questione russa o della gestione popolare*, in Bettini R. (ed.) 1996, *Istituzioni e società in Russia tra mutamento e conservazione*, Milano: Franco Angeli, 70-80.

Grazzini G. 2004, *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Roma: Carocci.

Herzen A. 1970, *Breve storia dei Russi*, Milano: Longanesi.

Hockings P. 2001, *Asen Balikci Films Nanook*, «Visual Anthropology Review», Vol. 17, n°2, Fall Winter: 71-80.

Hughes L. 2006, *Protagonisti della Storia. Pietro il Grande*, Milano: RCS.

Kamalarakan A. 2016, *The Russian anthropologist who refuted racist scientific theories*, «Russia beyond – Culture», June 21, https://www.rbth.com/arts/2016/06/21/the-russian-anthropologist-who-refuted-racist-scientific-theories_603839

Magarotto L. 1983, *Le Cinématographe alla corte dei Romanov*, in Costa A. (ed.) 1983, *La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa*, Firenze: La casa USHER, 85-98.

Malinowski B. 1973, *Argonauti del Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Roma: Newton Compton.

Marano F. 2007, *Camera etnografica: storie e teorie dell'antropologia visuale*, Milano: Franco Angeli.

Mattioli F. 1991, *Sociologia visuale*, Torino: Nuova Eri.

Pennacini C. 2005, *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma: Carocci.

Rjasanovskij N. V. 1963, *Storia della Russia*, Milano: Garzanti.

Rossell D. 2018, *Boleslaw Matuszewski. Polish filmmaker, theoretician, cameraman, showman*, Who's Who of Victorian Cinema, www.victorian-cinema.it/matuszewski.

Tokarev S.A. 1969, *URSS: popoli e costumi. La costruzione del socialismo in uno stato plurinazionale*, Bari: Laterza.

Tolstoy P. 1952, *Morgan and soviet anthropological thought*, «American Anthropologist», vol. 54, n° 1, Jan. - Mar.: 8-17.

Troyat H. 2001, *Pietro il Grande*, Milano: RCS.

Wade J. 1980, *Breve storia della macchina fotografica*, Roma: Ciapanna.

Waliszewski C. 1957, *Caterina II di Russia*, Milano: dall'Oglio.

Welter G. 1961, *Storia della Russia*, Bologna: Cappelli.

Wittkower R. 1986, *Duemila anni di mostri*, «Kos», III: 4-22.