

Vincenzo Esposito

Università di Salerno

## *Etnografia. Archivi, collezioni o raccolte?*

### *L'esempio etnografico del Treno 8017*

#### **Abstract**

*This article, originally presented in Tricase within the School of History of Popular Traditions organized by Liquilab, reflects on the relationship between ethnography, archives, and family collections as devices for the production of cultural memory. Ethnography is understood as a relational and performative practice grounded in encounter and critical dialogue, capable of bringing to light the “forgotten human histories” evoked by Ernesto de Martino. Through the analysis of audiovisual materials produced by the “Annabella Rossi” Anthropology Laboratory at the University of Salerno, the article shows how these collections become sites where memory is negotiated and collective meanings are constructed. The study highlights the value of audiovisual ethnography as a tool for the critical activation of social memories.*

**Keywords:** Archive; Visual ethnography; Life stories; Memory; Anthropological research

1. *Gli Archivi. Da Alberto Cirese a Marc Augé e a Pietro Clemente.*

Nel suo volume dedicato al mondo popolare tradizionale<sup>1</sup>, Alberto M. Cirese mostrò l'importanza dei criteri e delle tecniche di documentazione e di analisi nella ricerca demologica, evidenziandone le fasi importanti:

- **Lo spoglio delle fonti:** cioè l'analisi sistematica e il censimento di materiali editi e inediti; di testi letterari o storici relativi al contesto indagato. Un lavoro svolto mediante l'analisi selettiva del materiale raccolto ovvero delle fonti prevalentemente scritte, spesso archivistiche o bibliografiche, al fine di estrarre informazioni specifiche, dati pertinenti o elementi di interesse, relativi alla ricerca in corso.
- **Il rilevamento e la catalogazione di dati etnografici:** ovvero la raccolta delle informazioni effettuata attraverso ricerche sul campo dialogiche critiche e riflessive, basate su interviste, inchieste, testimonianze, in generale su “fonti prevalentemente orali”, spesso associate al reperimento di fonti non convenzionali, non scritte, non necessariamente archiviate o collocate, appunto, convenzionalmente in sedi archivistiche e/o bibliotecarie (ad es: fotografie familiari, filmati amatoriali, registrazioni audio, scritti privati, lettere, diari, ecc.).

Sinergicamente, secondo il “metodo” Cirese, attraverso questi due momenti si va a costituire il *corpus* dei documenti formalizzati, dei materiali, delle testimonianze e delle tracce non

---

<sup>1</sup> Cirese, Alberto M., *Cultura egemonica e Culture subalterne. Rassegna degli Studi sul Mondo popolare tradizionale*, Palumbo, Palermo, 1983.

scritte che permettono di analizzare pratiche culturali, sociali e simboliche complesse. Tutti, concorrono alla costituzione di una *Documentazione* da intendersi come l'insieme ordinato e strutturato di tutte le fonti (convenzionali e non convenzionali); il repository dei dati grezzi e dei materiali di supporto (foto, registrazioni, appunti) che testimoniano il fenomeno studiato, ne evidenziano il senso, la profondità, la pluralità che può avere. Una *Documentazione* che deve sfociare, per lo studioso, in una corretta *Analisi*, ovvero nella fase interpretativa dei "dati", provenienti dalle fasi di cui sopra, elaborati, incrociati e interpretati per rispondere alle finalità della ricerca. Insomma, un'attività di raccolta, spoglio, catalogazione e interpretazione di una quantità di "oggetti" antropologici densi e complessi nonostante la loro apparente semplicità.

Credo che la metodologia antropologica di spoglio e raccolta di dati etnografici proposta da Cirese possa essere considerata del tutto congruente con la precisazione metodologica, indicata da Marc Augé e Jean-Paul Colleyn, quella di costruire sul campo, insieme etnografi e interlocutori, degli "oggetti antropologici" emblematici di quel contesto. Parlo di "oggetti", infatti, proprio à *la manière de* Marc Augé, quei temi antropologici costruiti attraverso la relazione dialogica, critica, riflessiva e olistica con gli interlocutori di un dato contesto inteso come "campo" di ricerca etnografica. «Oggetti» costruiti «semplificando e poi reintroducendo la complessità». Non oggetti empirici bensì campi antropologici apparentemente semplici (perché separati e semplificati dalla postura etnografica) ma ben sovrapposti «nella realtà» poiché, a ben vedere, tutti «si implicano a vicenda» (quando la postura interpretativa antropologica reintroduce la complessità dello sguardo sulle cose).

D'altra parte, come hanno precisato gli stessi Marc Augé e Jean-Paul Colleyn, cosa fa l'antropologo?

Costruisce il proprio *oggetto* di studio, sceglie un «tema» legato a forme di vita collettive. Va sul *campo* per effettuarvi l'indagine etnografica, che resta alla base del procedimento, ma deve anche leggere, attraversare la *letteratura* dedicata a quell'oggetto di ricerca. Se svolge una ricerca, deve quanto meno sapere come sono stati definiti, storicamente, i concetti e le problematiche che utilizza. Infine, il nostro antropologo intraprende la *scrittura* dei risultati della sua ricerca. È evidente come queste fasi si intreccino tra loro: l'antropologo legge e scrive sul campo... Tuttavia ecco uno schema utile: l'oggetto, il campo, la lettura, la scrittura<sup>2</sup>.

Nella ricerca etnografica, tale necessita doppia, di semplificazione e complessizzazione, è assolutamente importante e necessaria quando si tenta di definire un approccio a un tema, a un contesto, a un oggetto antropologico come fin qui definito.

Ad esempio, Pietro Clemente, introducendo la sezione “Antropologia e archivi” al Convegno *Food for Art. Archives as driver for 2019 creative communities*, tenutosi a Matera nel 2019, sottolineò come le voci, i suoni, le scritture, le immagini e le storie della vita quotidiana dovessero essere “conservate” negli archivi poiché questi contengono altre e plurali modalità di interpretare l'esistenza. Non solo ma, a suo modo di vedere, la stessa città di Matera doveva essere considerata, nella sua complessità, una sorta di Archivio di riferimento. Una sorta di “Archivio di riferimento antropologico complesso” popolato da

---

<sup>2</sup> Augé, Marc e Colleyn, Jean-Paul, *L'antropologia del mondo contemporaneo*, trad. it., Elèuthera, Milano, 2006: 30-31.

altri archivi di riferimento costituiti da uomini e donne, con loro storie (che incrociano altre storie individuali ma anche la storia di tutti), con i loro oggetti, le loro passioni, le loro motivazioni, i loro ricordi e i loro sentimenti, aggiungerei. Infatti, così scrive Clemente:

I suoi archivi sono plurali, moltiplicati da tutti questi percorsi. (...) L'archivio forse è una metafora troppo grande, per capirne la natura è anche giusto parlare di noi stessi come archivi. Perché gli archivi sono esseri viventi. E gli archivi antropologici lo sono in particolare perché guardano alle piccole storie, alle vite quotidiane, a quei racconti degli antenati che fondano le storie delle generazioni.

Gli archivi sono mondi della vita che si fanno memoria tramite essi. Nell'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi, ICBSA, sento tracce di debiti umani profondi, lì c'è ancora Alberto Cirese della indagine sulle tradizioni orali non cantate, il mio maestro, e c'è Aurora Milillo, lucana, nata a Matera nel 1935, che fece la raccolta delle fiabe di questa regione ma anche di altre, che scrisse libri sui racconti e le veglie. Maestra di racconti e di archivi di racconti, che non ricordiamo mai abbastanza. Nell'Archivio Diaristico di Pieve Santo Stefano, c'è la memoria fraterna di Saverio Tutino che lo fondò e lo fece crescere, e di tanti diaristi che ho conosciuto stimato e apprezzato, tra tutti Egidio Mileo di Latronico che ho ricordato a pochi mesi dalla morte, presentando il suo ultimo libro di memorie. A Pieve un direttore di archivio ci disse anni fa che quello che chiamavamo Archivio Diaristico non era un "archivio" semmai una raccolta. Forse pensava che devono esistere solo gli archivi di Stato. Ecco noi qui parliamo di archivi senza la superbia tecnica di quel direttore, le raccolte per noi sono

archivi, come lo sono i nostri ricordi, ciò che li accomuna è di essere disponibili ad arricchire di varietà la vita presente e futura.

Visti così gli archivi sono materia primordiale del nostro esserci e del nostro non esserci ancora, in un tempo verso il quale forse essi ci guideranno, come le memorie degli anziani e degli antenati agli inizi di tutte le storie possibili e raccontabili<sup>3</sup>.

## *2. L'esempio etnografico del Treno 8017*



*Fig. 1 – Fotogramma del film “3 marzo ‘44”: Vincenzo Pacella, soccorritore di alcuni passeggeri, mostra immagini da un libro.*

Quante altre forme possono prendere gli “archivi-raccolte” di cui parlava il prof. Clemente? Proverò a rifletterci riassumendo qui un caso etnografico che ha segnato la mia esperienza umana e professionale, riprendendo e lavorando su quanto già scritto a

---

<sup>3</sup> Clemente, Pietro, “Matera: mia patria culturale”, in *Mathera*, anno I, n. 2, 2017: 8-9.

proposito della mia ricerca etnologico-audiovisiva sulla memoria del Treno a vapore 8017<sup>4</sup>. Un convoglio che, dopo la mezzanotte che separava il 2 dal 3 marzo 1944, si fermò sotto una galleria dell'Appennino meridionale, in provincia di Potenza, con il suo carico di vite umane che si spensero per avvelenamento da gas carbonico. Un esempio personale molto vicino all'esperienza vissuta da Clemente quando ripensava, scientificamente, umanamente e affettivamente (ma come separare tali aspetti? Mi pare impossibile) al suo rapporto con la città-archivio di Matera.

Per me, fu proprio l'occuparmi di quella triste vicenda del Treno 8017 che chiarì il senso del mio impegno scientifico e umano nell'ambito della ricerca antropologico visiva che conduco da tempo e che mi porta a pensare, sollecitato dalle riflessioni di Pietro Clemente, che gli archivi siano i luoghi vivi di raccolta delle memorie; sono collezioni di oggetti antropologici materiali e immateriali e soprattutto delle vite in essi rappresentate che non esisterebbero senza la pratica performativa del racconto e della visione.

### *2.1 Una ricerca, un libro, un film.*

Vorrei raccontarvi una storia fatta di altre storie. Niente di nuovo. Una storia in cui si intrecciano voci e frasi scritte, immagini audiovisive e pagine di altri libri. Storie che si collegano e si rinforzano a vicenda. Nessuna è totalmente vera, nessuna è completamente falsa. Acquisiscono un senso nuovo ad ogni intreccio. Sono convinto che ricordare sia anche narrare e citare storie dette da altri ma ciò non significa imitarle. La citazione non è imitazione volgare bensì uno strumento

---

<sup>4</sup> Esposito, Vincenzo, *3 marzo '44 Storia orale e corale di una comunità affettiva del ricordo*, Oèdipus, Salerno, 2014.

attraverso cui la capacità affabulatoria di chi narra viene arricchita dall'aggiunta di nuove storie e varianti così come la sua personalità, costretta ad aprirsi e ad incontrarsi con quella degli altri narratori che lo hanno preceduto, si demoltiplica in nuove sfaccettature. L'imitatore annoia con la sua «falsità», il narratore cita e arricchisce l'uditorio con la sua «arte».

Vorrei perciò narrare le vicende di un treno a vapore che si fermò, sotto una galleria dell'Appennino, in provincia di Potenza, a poche centinaia di metri dal territorio campano, e provocò la morte di centinaia di persone.

Vorrei parlarvi della memoria di quei fatti e di quelle circostanze che condussero al loro oblio e poi al loro ricordo. Perché sono convinto che la memoria, il ricordo e l'oblio siano strettamente collegati.

Vorrei perciò parlarvi dei fatti tragici di un treno a vapore che si fermò sotto la galleria delle Armi, scavata sotto l'omonimo monte, con il suo sciagurato carico di morti e, facendolo, vorrei poter riflettere sui processi culturali che producono memoria, ricordo ed oblio e li legano indissolubilmente.

(...)

Mi occupo di memoria e di ricordi; di come la memoria si trasformi e si «umanizzi» in ricordo per sopravvivere. Interpreto gli strumenti culturali elaborati dagli uomini per evitare l'oblio o per favorirlo.

Vorrei perciò narrarvi la storia di un treno, l'8017 che il 3 marzo del 1944 si fermò nella Galleria delle Armi, in provincia di Potenza, col suo carico di viaggiatori, molti dei quali persero la vita soffocati dai gas tossici del carbone.

Vorrei raccontarla attraverso le pagine di questo libro e le immagini di un audiovisivo. Vorrei mostrarvi, grazie alla sinergia con cui sono stati elaborati il libro e il video, anche il percorso della mia ricerca su tali fatti. Per farlo è necessario che io faccia un passo indietro o, meglio in avanti rispetto alla tragica storia del secolo scorso.

(...)

Un volume che accompagna un film o un film che accompagna un volume? Si può parlare, in entrambi i casi, di lavori etnografici? Oppure bisognerà pensare ai due momenti – il video, il libro – come ad un unico progetto di ricerca e di interpretazione? Si potrà dunque avvalorare l'esistenza «di una pratica etnografica compiuta attraverso un continuo movimento oscillatorio tra fare film e fare scrittura», così come ha scritto Felice Tiragallo<sup>5</sup>?

Personalmente ritengo che la risposta debba essere affermativa. A patto che i due momenti, quello delle parole scritte e quello delle immagini videoregistrate, siano considerati inseparabili e appartenenti allo stesso, contemporaneo tentativo di dar vita ad un'interpretazione di un determinato fatto culturale. Un'interpretazione fatta di scritture e di immagini e di tante altre cose ancora (canti, suoni, corpi, movimenti, relazioni, fotografie, altri filmati, ecc.) «rimediate»<sup>6</sup>, ovvero riproposte all'interno di un altro *medium* con la tecnica o ancora con le

---

<sup>5</sup> Tiragallo, Felice, *Visioni intenzionali. Sguardi esperti, materialità e immaginario in ricerche di etnografia visiva.*, Carocci, Roma, 2013: 16.

<sup>6</sup> Per un approfondimento sul concetto di «rimediazione», cfr. Bolter, Jay David e Grusin, Richard, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, trad. it., Guerini, Milano, 2002.

sembianze dell'altro. Senza rinunciare ma accrescendo la sua «creatività» e la sua «espressività». Piegandole alle mutate esigenze comunicative.

In questo caso, tante informazioni riproposte attraverso l'edizione di un libro che contiene un DVD o mediante la postproduzione di un DVD cui sia allegato un libro (la primogenitura dell'uno sull'altro è solo una questione di punti di vista, quindi un falso problema). Entrambi potrebbero costituire l'involucro di quelle esperienze di «etnologia audiovisiva» di cui ho parlato in un mio precedente lavoro di riflessione sul «visivo in antropologia», cui rinvio per gli approfondimenti<sup>7</sup>. Qui basterà ricordare che si tratta del tentativo di realizzare un modello interpretativo basato su immagini ma anche su altre «fonti non convenzionali»: fonti orali ad esempio ma anche le loro trascrizioni e poi ancora libri, fotografie e altri film o video o letture di documenti scritti da altri – letti da narratori diversi o da loro stessi – o brani di diari o note e appunti personali – ma anche diari e interpretazioni del ricercatore antropologo che propone una sua lettura insieme a quella dei cosiddetti informatori. E tutto ciò sarà possibile ritrovarlo sulla carta del volume allegato al DVD e/o sul DVD allegato al libro (quale è l'uovo, quale la gallina). A volte sia sull'uno che sull'altro, a volte solo sull'uno o sull'altro, a volte quello che sull'uno è proposto attraverso un *medium* (poni il testo orale di un'intervista) viene «rimediato» sull'altro (poni la sua trascrizione) producendo, dunque, un effetto di *remediation*, (ricollocazione, riposizionamento, rimediazione) tra *media*

---

<sup>7</sup> Cfr. Esposito, Vincenzo, *Il fotografo, il santo, due registi e tre film. Temi e riflessioni di etnologia audiovisiva*, Franco Angeli, Milano, 2012, in part. Il cap. I «Osservare e mostrare: una proposta di etnologia audiovisiva».

vecchi e nuovi. Oggi la rimediazione è diventata *la caratteristica fondamentale* dei *media* digitali contemporanei i quali:

possono essere meglio compresi attraverso i modi in cui rendono onore, nella competizione e rivisitazione, al carattere prettamente lineare espresso da dipinti, fotografie, film, programmi televisivi, prodotti a stampa. Nessun medium, e certamente nessun evento mediatico, sembra poter svolgere oggi la propria funzione di comunicazione in condizioni di isolamento dagli altri media o, tantomeno, dalle altre forze economiche e sociali. Sono nuove invece le modalità secondo le quali i nuovi media rimodellano i vecchi e, allo stesso tempo, i vecchi media provano a reinventarsi per rispondere alle sfide lanciate dalle nuove tecnologie<sup>8</sup>.

Come è avvenuto per il caso che qui si presenta: la storia orale e corale del treno 8017. Una ricerca che si è imbattuta, quando si è trattato di operare con il mezzo audiovisivo, in entrambe le «soglie critiche» individuate da Tiragallo quando definisce la pratica dell'etnografia visiva un «problema della visione come conoscenza»<sup>9</sup>. Se il filmare (videoregistrare, ma anche fotografare in senso lato) è l'applicazione di una visione «esperta»<sup>10</sup> ed «attrezzata»<sup>11</sup> ad un contesto e a dei fatti culturali in esso presenti, al fine di conoscerli interpretandoli, allora la prima soglia critica che il cineasta-antropologo deve considerare è quella dell'ambiente nel quale, come osservatore, esercita il suo ruolo. Una soglia critica che: «Concerne quindi aspetti corporali ed ecologici della sua percezione e chiama in causa

---

<sup>8</sup> Bolter, Jay David e Grusin, Richard, *Remediation*, op. cit., p. 39.

<sup>9</sup> Tiragallo, Felice, *Visioni intenzionali*, op. cit., p. 15.

<sup>10</sup> Ovvero di chi sa cosa vedere e in che modo.

<sup>11</sup> Ovvero potenziata dall'uso di «protesi» e strumenti tecnologici.

dinamiche di inculturazione affrontate nel dibattito antropologico attraverso concetti come incorporazione dei saperi, visivi in questo caso (...), o come saperi situati, importanti anche per la loro importanza extrasoggettiva e ambientale»<sup>12</sup>. Dunque una soglia che serve anche a definire un grado di consapevolezza critica molto importante nella pratica etnografico-visiva: un audiovisivo non è un testo da leggere (almeno non è solo questo; se lo fosse, lo sarebbe solo in minima parte). Un audiovisivo è una delle possibili proposte di lettura del mondo ovvero, per dirla con Tiragallo: «Il problema è che ogni costruito filmico, e in primo luogo quello definito come ‘documentario’, rappresenta il mondo attraverso la forma che dà alla sua registrazione, fatta da una prospettiva e da un punto *precisi*»<sup>13</sup>. Un punto di vista preciso sia visivo che culturale. Una sorta di «etnocentrismo critico», ripensato attraverso de Martino<sup>14</sup>. Un «etnocentrismo critico visuale» che si appalesa con l’atto cognitivo della visione e della relazione sensoriale di tipo etnografico<sup>15</sup>.

Nella ricerca sul treno 8017 gli incontri con gli informatori, per la maggior parte, sono avvenuti in casa, nelle loro abitazioni.

---

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ivi: 14.

<sup>14</sup> Cfr. De Martino, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino, 1977.

<sup>15</sup> Sulla «etnografia sensoriale» cfr. Pink, Sarah, *Doing Sensory Ethnography*, SAGE, London, 2009.



*Fig. 2 – Dal film “3 marzo ‘44”. Anna Adinolfi mostra e commenta le foto di sua madre e del fratello, morti sul treno 8017.*

L’ambiente era quello domestico ben conosciuto e ricco di riferimenti e di oggetti familiari. Mobili, divani, sedie, pareti e finestre. Ma soprattutto fotografie, lettere, documenti, diari, appunti personali e ritagli di giornali. E poi, quasi sempre, la presenza di altri familiari. Oggetti e persone con i quali confrontarsi, tra foto e oggetti mostrati, dialogando. Anche con l’etnografo visivo e i suoi collaboratori che si sono così trovati a fare i conti con il fondamentale «paradigma emergente» nelle scienze antropologiche, quello di *emplacement*, il quale prelude alla relazione plurisensoriale che si instaura fra persone, oggetti, discorsi, corpi e menti ubicate in un luogo che così viene ad essere fondato performativamente e che, allo stesso tempo, permette un discorso condivisibile, dialettico nel quale il ricercatore-etnografo visivo è co-protagonista<sup>16</sup>.

L’unico incontro che non è avvenuto tra le pareti domestiche di una casa è stato quello con Ugo Gentile, ex capostazione in servizio, nella notte del 3 marzo ’44, a Baragiano dove aspettava

---

<sup>16</sup> Su tali tematiche cfr. Tiragallo, Felice, *Visioni intenzionali*, op. cit., pp. 21 – 25. Pink, Sarah, *Doing Sensory Ethnography*, op. cit.

il treno 8017 per consentirne l'incrocio con una tradotta militare diretta a Cassino. L'8017 non vi arrivò mai. Ho incontrato Gentile al Dopolavoro ferroviario di Salerno, davanti ad una locomotiva a vapore dismessa, in un ambiente a lui familiare, alla presenza di altri ex ferrovieri che conosceva bene. Per dare maggiore forza alle sue argomentazioni, Gentile ha chiesto e usato una lavagna. Ne procurammo una di plexiglass trasparente. Penso che anche in questo caso l'*emplacement* abbia dato i suoi frutti, visibili nel DVD.

La seconda soglia critica con la quale la ricerca sulla memoria del treno 8017 si è confrontata è quella che Tiragallo definisce, sulla base della riflessione di Fabian<sup>17</sup> il problema della «coevità» ovvero: «Se la ricerca sul campo è una forma d'interazione comunitaria con l'Altro, essa richiede la condivisione di un tempo intersoggettivo, cioè la coevità»<sup>18</sup>. Troppo spesso, la presunta scientificità della ricerca sul campo aveva presupposto incontri e resoconti etnografici detemporalizzati. Gli informatori, con le loro «storie», erano forse intesi e sicuramente presentati come appartenenti a gruppi viventi in contesti culturali collocati al di fuori del tempo (e della storia). Insomma contesti destorificati, metastoricizzati. Ciò avveniva attraverso l'utilizzazione di paradigmi etnografici usati in una maniera che, essendo ovviamente retorica, era anche costitutiva di una differenza, di una distanza quindi dalla stessa diversità che si voleva studiare. Oggi è impossibile pensare che un incontro etnografico possa avvenire con tali presupposti. Ogni incontro etnografico, per la sua natura dialogica, critica e

---

<sup>17</sup> Cfr. Fabian, Johannes, *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, trad. it., L'ancora del Mediterraneo, Napoli, 2000.

<sup>18</sup> Tiragallo, Felice, *Visioni intenzionali*, op. cit., p. 28.

riflessiva non può essere altro che un incontro tra contemporanei. Una relazione culturale basata sulla «coevità».

La ricerca da me condotta sulla memoria del treno 8017 e dei tragici fatti del 1944 si è basata su una serie di contatti con uomini e donne, miei contemporanei, che ricordavano e costruivano il luogo dei loro ricordi utilizzando la loro memoria, i loro documenti e i loro appunti, le loro fotografie e i ritagli di giornale, le loro lettere e le loro petizioni, le loro voci. Lo facevano in un incontro etnografico contemporaneo nel quale gli strumenti della ricerca e gli stessi ricercatori erano coinvolti *allo/nello stesso tempo* degli altri, così come viene mostrato nel video documentario che ho realizzato. Così come è stato reso possibile anche dalla presenza dei parenti degli informatori che interloquivano, si muovevano negli spazi deputati alle riprese (entravano in campo e ne uscivano), incitavano a mostrare foto e altra documentazione, precisavano. Lo facevano insieme a tutti gli altri, noi dell'équipe compresi, in spazi domestici o ben conosciuti nei quali ci hanno accolti oggi per mostrarci e parlarci del passato filtrato dalla loro sensibilità culturale di contemporanei nostri coevi. Per raccontarlo a noi che volevamo ascoltarli.

(...)

Le narrazioni autobiografiche – scritte, orali – sono legate spesso ad una «ingiunzione a narrare se stessi», un obbligo a farlo. Una «spinta» a narrarsi che forse oggi, seguendo il suggerimento di Anna Iuso, dobbiamo ripensare come un invito, rivolto agli informatori, a tradire i vincoli posti dal gruppo alla libertà individuale di espressione, come ad una possibilità di «proiettarsi, a volte senza riconoscersi, in ciò che furono i fatti

del passato biografico, quelli che coinvolsero le loro vite» come se fossero riportati «in una strana traduzione»<sup>19</sup>. Ed è per questo che, come ha scritto Pietro Clemente, anche

Io amo l'antropologia che nasce dalle etnografie 'singolari', dalle storie della vita che l'antropologo ricolloca in contesti culturali specifici, ma con la consapevolezza che le singole storie rifanno continuamente i 'contesti', e vi è quindi un'apertura interpretativa larghissima e confini mobili e inquieti, un corredo metodologico straordinario per lavorare sul mondo di oggi. Personalmente, transitando piccoli mondi e diverse storie ho capito che l'antropologia culturale, almeno quella che piace a me, non studia le leggi generali delle culture ma il modo in cui, dentro le singole vite, una cultura viene appresa, giocata, interpretata, trasformata. Per me la cultura ormai non è nulla senza gli individui che la vivono e per i quali essa è un corredo senza il quale non potrebbero esistere, ma un corredo che agiscono in modi diversi a seconda dei luoghi e dei tempi, e in modi che – a partire dal dibattito teorico che oppose ancora negli anni '40 E. de Martino alla scuola di Durkheim – potremmo chiamare di 'libertà individuale'<sup>20</sup>.

Parole che condivido pienamente.

Così, quelle che ho raccolto sono alcune delle «voci» che hanno consentito a quei fatti di rimanere vivi in un ricordo, per quanto debole. Fatti che permettono agli studiosi di riflettere

---

<sup>19</sup> Iuso, Anna, «*L'injonction autobiographique*», in Id. (a cura di), *La face cachée de l'autobiographie*, Garae Hésiode, Carcassonne, 2011, pp 5 – 23, in part. pp. 22 – 23.

<sup>20</sup> Clemente, Pietro, *Le parole degli altri. Gli antropologi e le storie della vita*, Pacini editore, Ospedaletto, 2013, p. 100.

sulla memoria e sul ricordo a partire dalla dialettica culturale che si innesca tra gruppo e individuo: *ethnos/anthropos*. Sono le voci dei «singoli appartenenti ad un gruppo», le voci di una storia orale individuale ma, allo stesso tempo, corale.

(...)

Cosa ho raccolto durante questi anni di ricerche su Balvano? Scorze, cortecce, brandelli di una superficie che forse nasconde ciò che sottende ma non lo nega. Questo sono le testimonianze che ho raccolto a proposito della storia del treno 8017. Elementi di un'oralità che mostra, nonostante la sua parzialità – e come potrebbe essere altrimenti – il suo legame con i fatti che narra, la sua discendenza diretta da quei fatti vissuti in prima persona o ascoltati dai testimoni diretti – padri, madri, fratelli, parenti dei morti o dei sopravvissuti su quel treno.

La «scorza», anche quella di una storia tragica evocata dalla memoria che si trasforma in ricordo, appartiene comunque ai fatti da cui deriva; è legata ad essi, come una scoria, come un residuo che inequivocabilmente mostra il suo legame col passato, come un'impronta fossile che è e non è ciò che mostra. È ciò che dà consistenza e importanza alla memoria, conferendole la concretezza del ricordo. In altri termini la memoria è ciò che sta sotto ai ricordi i quali, come una corteccia la ricoprono dotandola di realtà ma anche di discontinuità. Come tutte le «scorze», infatti, i ricordi sono discontinui, accidentati, irregolari e diversi, più fragili o più duri, più inclini a trasformarsi in polvere o a solidificarsi in frammenti ben visibili. Per sopravvivere hanno bisogno di essere indossati come una «pelle», mi pare suggerisca Didi – Huberman, una «pelle» che si iscriva in un vissuto concreto e, allo stesso tempo, lo

circoscriva conferendogli un nuovo senso o, almeno, un senso diverso:

La corteccia non è meno vera del tronco. È proprio attraverso la corteccia che l'albero, oserei dire, si esprime. O, in ogni caso, si presenta a noi. Appare come apparizione e non solo come apparenza. La corteccia è irregolare, discontinua, accidentata. Qui è attaccata all'albero, là si disfa e cade nelle nostre mani. È l'impurità che viene dalle cose stesse. Parla dell'impurità – la contingenza, la varietà, l'esuberanza, la relatività – di ogni cosa. Sta da qualche parte nell'interfaccia tra un'apparenza fugace e un'iscrizione che sopravvive. O meglio, designa, precisamente, l'apparenza iscritta, la fugacità che sopravvive delle nostre decisioni di vita, delle nostre esperienze subite o agite<sup>21</sup>.

La corteccia è il presente di un passato che essa ricopre. Nel tronco di un albero i cerchi più vecchi non sono percepibili. Se fossero la memoria di ciò che la pianta è stata lo sapremo solo tagliandola, provocandone la fine. La «scorza» invece è ciò che del passato ci rimane, nel senso che da esso deriva – dai cerchi più antichi dell'albero – pur non essendolo. La memoria è dunque lo strato antico di un passato che non c'è più ma che ha prodotto per noi le sue «scorze» sotto forma di ricordo. Un ricordo che è però frutto di interpretazione che avviene nel presente. La memoria appartiene al passato, il ricordo è invece un «oggetto» che si costruisce e ci coinvolge, per questo, nel presente.

Il ricordo è una «scorza», una «pelle» che può generarsi, tra l'altro, attraverso la narrazione. Così che la narrazione può

---

<sup>21</sup> Didi – Huberman, Georges, *Scorze*, trad. it., Nottetempo, Roma, 2014, pp. 70 – 71.

diventare il luogo in cui la vita del singolo si può articolare con le vite degli altri in una sintesi condivisibile tra istanze individuali e cultura del gruppo. «Il *ricordo raccontato* della vita innesca insieme il valore antropologico e quello narrativo», spiega ancora Clemente<sup>22</sup>, sottolineando come il ricordare abbia «gusto, colore, sapore», ovvero qualità che possono essere trasmesse attraverso la narrazione che opera in modo tale da «confrontare il presente con le varie modalità del ‘c’era una volta’»<sup>23</sup>. Una narrazione attraverso la quale possiamo provare a «capire come le *regole condivise vengono agite* dall’individuo che le padroneggia come parte della sua pratica»<sup>24</sup>. Una narrazione il cui aspetto antropologico essenziale consiste nella presentazione di una «cultura vista dall’interno di una vita»<sup>25</sup>.

Mi pare, così, che ogni racconto di un ricordo possa essere definito come il frutto del lavoro di sintesi e di costruzione di un senso operato da un narratore. Un senso conferito «dall’interno» della sua vita.

(...)

Dunque, la mia presentazione scritta di una ricerca con allegato DVD audiovisivo (o viceversa) si conclude con frammenti, brandelli, ancora una volta «scorze» di quella che è stata una narrazione più ampia e conservata, nella sua integrità, negli Archivi Digitali Antropologici dell’Università degli Studi di Salerno – Dipartimento di Scienze del Patrimonio culturale-Laboratorio di Antropologia “AnnabellaRossi”.

---

<sup>22</sup> Clemente, Pietro, *Le parole degli altri*, op. cit., p. 170.

<sup>23</sup> Idem, p. 174

<sup>24</sup> Idem, p. 178.

<sup>25</sup> Idem, p. 160.

Sono frammenti, forse inutili, di biografie di individui inseriti nel loro contesto socio – culturale. Potrebbero, allora, tornare ad essere utili, come gli scritti, le immagini e le altre performances di cui ho parlato fin qui, nello svelamento dei «meccanismi» di costruzione del ricordo e nella individuazione di quella *comunità affettiva* formatasi per sostenerlo.

(...)

La «memoria culturale» ha bisogno di una *comunità affettiva* che la sostenga e la comunichi alle nuove generazioni. Ma non si tratta di comunicare in maniera informale o privata un ricordo biografico individuale, una confidenza narrata ad un amico o ad un partner. Si tratta invece di trasmettere come «ricordo fondante» una vicenda che viene vista e ritenuta *sentimentalmente* necessaria all'identità di un gruppo, di un contesto e dei singoli che vi appartengono. Un ricordo istituzionale che deve essere istituzionalizzato attraverso pratiche ad un tempo simboliche e performative come possono esserlo le danze, il racconto dei miti, i rituali in genere. Ma anche un seminario universitario o un convegno su un tema ritenuto importante al fine della costruzione di un ricordo condiviso.

(...)

Due dimensioni, il ricordo e la comunità degli affetti, che si producono, si alimentano e si rinforzano vicendevolmente. In fondo, come ha scritto Pietro Clemente, il mio lavoro non ha visto «un uso classico della biografia». Nella mia ricerca la biografia non vale come «attestato di veridicità delle

generalizzazioni, ma come scarto rispetto ad esse»<sup>26</sup>. I frammenti che seguono, allora, non sono il *racconto* – *prova provata* di ciò che si dice sia successo a Balvano, il 3 marzo del 1944, né la verità sull'incidente occorso al treno 8017 e neppure la soluzione del «mistero» della galleria delle Armi. Sono storie orali singolari le quali, insieme a tutte le altre narrazioni performative di cui ho detto, costituiscono un esempio corale di come l'interpretazione dei fatti scaturisca da un meccanismo narrativo «suggeritore di visibilità e pensabilità diverse»<sup>27</sup>. Sono per noi, che le riportiamo o le leggiamo sulle pagine di un libro e le mostriamo o riascoltiamo dagli altoparlanti di uno schermo audiovisivo (o viceversa), una maniera per «abitare la distanza»<sup>28</sup> che ci separa da quei fatti. Per ripensarli in maniera performativa, critica e riflessiva<sup>29</sup>. Per non soccombere alla loro enormità, «per entrarci in confidenza, averne dimestichezza senza ricorrere a forzature»<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> Clemente, Pietro, «Per l'edizione critica dei testi biografici orali. Appunti», in Id., *Le parole degli altri*, op. cit., pp. 111 – 120, in part. p. 112.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Su tale tema cfr. Rovatti, Pier Aldo, *Abitare la distanza. Per un'etica del linguaggio*, Feltrinelli, Milano, 1994, ma anche Esposito, Vincenzo, *Il fotografo, il santo, due registi e tre film*, op. cit., pp. 137 – 144.

<sup>29</sup> Sull'Antropologia della performance vedi Turner, Victor, *Antropologia della performance*, trad. it., il Mulino, Bologna, 1993; Esposito, Vincenzo, *Antropologia, riflessività, performance. Letture, visioni, riflessioni, relazioni*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2008; Taylor, Diana, *Performance, politica e memoria culturale*, trad. it., Artemide, Roma, 2019.

<sup>30</sup> Clemente, Pietro, «Per l'edizione critica dei testi biografici orali. Appunti», in Id., *Le parole degli altri*, op. cit., p. 119.

## Bibliografia

1. AUGÉ Marc, COLLEYN Jean-Paul, *L'antropologia del mondo contemporaneo*, trad. it. (Elèuthera, Milano 2006)
2. CIRESE, Alberto M., *Cultura egemonica e Culture subalterne. Rassegna degli Studi sul Mondo popolare tradizionale* (Palumbo, Palermo 1983)
3. CLEMENTE Pietro, *Le parole degli altri. Gli antropologi e le storie della vita*, (Pacini, Ospedaletto 2013)
4. CLEMENTE Pietro, *Matera: mia patria culturale*, in *Mathera*, anno I, n. 2, 2017: 8-9.
5. DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (Einaudi, Torino 1977)
6. DIDI – HUBERMAN Georges, *Scorze*, trad. it. (Nottetempo, Roma, 2014)
7. ESPOSITO Vincenzo, *Antropologia, riflessività, performance. Letture, visioni, riflessioni, relazioni* (Rubbettino, Soveria Mannelli, 2008)
8. ESPOSITO Vincenzo, *Il fotografo, il santo, due registi e tre film. Temi e riflessioni di etnologia audiovisiva* (Franco Angeli, Milano, 2012)
9. ESPOSITO Vincenzo, *3 marzo '44 Storia orale e corale di una comunità affettiva del ricordo* (Oèdipus, Salerno 2014)
10. FABIAN Johannes, *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, trad. it. (L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2000)
11. IUSO Anna, *L'injonction autobiographique*, in Id. (a cura di), *La face cachée de l'autobiographie* (Garae Hésiode, Carcassonne 2011)
12. PINK Sarah, *Doing Sensory Ethnography* (SAGE, London, 2009)
13. ROVATTI Pier Aldo, *Abitare la distanza. Per un'etica del linguaggio* (Feltrinelli, Milano, 1994)

14. TAYLOR Diana, *Performance, politica e memoria culturale*, trad. it. (Artemide, Roma, 2019)
15. TIRAGALLO Felice, *Visioni intenzionali. Sguardi esperti, materialità e immaginario in ricerche di etnografia visiva*. (Carocci, Roma 2013)
16. TURNER Victor, *Antropologia della performance*, trad. it. (Il Mulino, Bologna 1993)

