

## REPORTS

**PIETRO MELONI**  
UNIVERSITY OF SIENA  
ITALY

### A FIELDWORK ON THE MOVE. FARE AUTOETNOGRAFIA ALLA BIENNALE D'ARTE DI VENEZIA

#### ABSTRACT

*The paper provides an ethnographic analysis of the 2013 International Art Exhibition of the Venice Biennale. The methodological approach to research and writing is based on autoethnography and shadowing. The text defines the fieldwork as a “field of practices” which is performed in observing visitors’ trajectories.*

#### KEYWORDS

International Art Exhibition; ethnography; shadowing; serendipity; Venice; field of practices.

#### PIETRO MELONI

Pietro Meloni teaches Anthropology of Consumption at University of Siena. His research focuses on consumption, media, design and material culture, particularly concerning the relationship between home cultures and cultural intimacy. His recent publications include “Il tempo rievocato. Antropologia del patrimonio e cultura di massa in Toscana” (2014), (with Fabio Dei) “Antropologia della cultura materiale” (2015).



PREMESSA METODOLOGICA:  
ETNOGRAFIE RIFLESSIVE E RETROSPETTIVE

Questo breve testo non parla di arte in senso stretto. È, piuttosto, un'etnografia sulle pratiche di osservazione, di appropriazione, di esteriorizzazione dei gusti e delle concezioni estetiche che si sviluppano nei contesti che ospitano l'arte. Una analisi della Biennale d'arte di Venezia è, in questo senso, l'osservazione di quello che le persone fanno, di come la città viene vissuta, di come gli spazi sono occupati e messi in relazione all'arte.

Una indagine sui flussi, i comportamenti, le pratiche e non una riflessione sulle esposizioni, sui musei, sulle rappresentazioni, sul concetto di display (Kirshenblatt-Gimblett 1988). La mia attenzione per le traiettorie, spesso non lineari, opache, soggettive, proviene dagli studi di Michel de Certeau (2001) che invita i ricercatori a concentrarsi sulle pratiche di appropriazione dei significati e non sui processi di produzione degli stessi e a studiare le tattiche attraverso le quali gli attori sociali, oltre a definirsi in luoghi circoscritti, costruiscono un proprio spazio di agibilità. Indagare le pratiche degli attori sociali vuole dire agire in un "fieldwork in movimento" e dove, per quanto gli spazi possano essere individuati e delimitati (Venezia e i luoghi effettivi dove sono stati allestiti i padiglioni della Biennale), sono le traiettorie a determinare il campo della ricerca, il quale diviene principalmente un "campo di pratiche" (Czarniawska 2007: 8).

Sappiamo bene, oggi, quanto il campo dell'indagine etnografica molte volte non esista nella realtà ma sia un'invenzione degli etnologi stessi che, mentre costruiscono un proprio terreno di ricerca, danno al contempo forma alle proprie teorie (Kirshenblatt-Gimblett 1988; Köstlin 1996). Ammettere questa possibilità nella indagini contemporanee vuole dirsi porsi in un'ottica riflessiva e riflettere su un oggetto che consiste anche della relazione tra osservato e osservatore. Un principio di autoetnografia riflessiva che individua nei processi di narrazione una modalità di accesso privilegiata alla comprensione del sé e degli altri (Chang 2008: 33). In questo breve resoconto etnografico ho accolto i suggerimenti di Leonardo Piasere (2002) e Ugo Fabietti (2012) sulla serendipità e applicato sul campo una metodologia definita shadowing con un intento autoetnografico.

Piasere ci ricorda, partendo da una riflessione su Lévi-Strauss, che nella ricerca etnografica "l'osservatore stesso è parte della sua osservazione" (Piasere 2002: 142). Una immersione etnografica che consiste nello sviluppare una sensibilità particolare:

È il modo che altrove ho chiamato del "vivere-con", una "tecnica" che mi sconsigliava persino di prendere appunti sul momento, per non parlare dell'abbandono dell'uso del registratore [...]. La vita come metodo. È la sua applicazione che consente di redigere i resoconti etnografici retrospettivi di cui abbiamo parlato (Piasere 2002: 156).

Si tratta di concepire l'etnografia come un percorso aperto, mai eccessivamente strutturato, talvolta in quella libertà assoluta nell'attesa che gli eventi si sviluppino nell'interazione tra il ricercatore ed il suo interlocutore. A tale proposito, sia Piasere sia Fabietti, hanno parlato di serendipità, da intendersi come l'attesa di ciò che è inatteso, una predisposizione dell'etnografo verso l'imprevisto.

Ugo Fabietti (2012) ha ben evidenziato la complessità di questo concetto, riconoscendo quanto a volte scoperte casuali, basate su intuizioni, esprimano il carattere fortuito di incontri e di situazioni, che possono rivelarsi essenziali per il proseguimento delle proprie ricerche. Con ciò intendo dire che l'etnografia qui riportata si basa su intuizioni che si sono sviluppate durante un percorso che non intendeva essere etnografico ma che lo è diventato nel momento in cui ho intravisto questa opportunità.

Elementi favorevoli come il fascino di Venezia, la particolarità di una città che accoglie l'arte praticamente ovunque sia possibile esporre qualcosa, unitamente ai flussi di turisti, al malcontento dei locali, alla casualità di incontri e relazioni sociali, mi hanno dato la possibilità di pensare la visita alla Biennale anche come riflessione etnografica e, per cercare di renderne conto, lo shadowing mi è parso una buona via metodologica.

Con shadowing, che letteralmente significa seguire come un'ombra, si intende una metodologia sviluppata dall'antropologo americano Harry F. Wolcott (1973) ma resa di più largo uso dalla sociologa Marianella Sclavi (1989), che ha teorizzato in maniera più puntuale questo particolare approccio alla ricerca. Sclavi intende lo shadowing come un pedinamento "dichiarato" dove l'osservatore e l'osservato contrattano i termini dell'"investigazione" etnografica:

Lo shadowing è un modo di accedere all'osservazione della quotidianità goffo per colui che accetta di essere "pedinato", incomodo per le altre persone, ambiguo per il ricercatore. Incertezze di identità, reciproco studiarsi, una situazione in cui non si sa mai quali sono gli aspetti che si possono dare per scontati (Sclavi 1989: 4).

L'aspetto interessante di questa pratica di osservazione è di rendere manifesta l'intrusività dell'etnografo, rendendola una risorsa stessa per la ricerca. Sclavi però non nota quanto lo shadowing sia un prolungamento e arricchimento dell'osservazione partecipante, tanto che ne marca la distanza:

A differenza dell'osservazione partecipante, nello shadowing l'osservatore assume anche se stesso, le proprie emozioni, le proprie abitudini di pensiero, la continua ricerca e contrattazione sulla propria identità come parte fondamentale della dinamica interattiva studiata (Sclavi 1989: 3).

Piasere, accogliendo lo shadowing come una ricchezza per le ricerche qualitative, ha criticato la distanza che Sclavi attribuisce a queste due metodologie:

Non capisco perché l'autrice arrivi a scrivere questo [vedi citazione sopra di Sclavi]. Tutto ciò, al contrario, è tipico dell'osservazione partecipante e semmai viene amplificato, per lo meno in quella lato-vita, e lo shadowing può acquistare tutta la sua utilità proprio come momento dell'osservazione partecipante, quando il pedinamento consenziente di una o più persone per qualche giorno può aiutare nell'impresa della comprensione del senso degli altri. Lo shadowing usato come unica metodologia, invece, può essere utile solo in quei contesti in cui il ricercatore condivide già una buona dose della cultura degli interlocutori. A che mi serve lo shadowing fra i ramkokamekra del Brasile nord-orientale se non conosco la loro lingua o le loro lingue (e loro non parlano la mia o le mie) e non ho già un'infarinatura seppur parziale della loro cosmologia, dello loro galateo, della loro prossemica, ecc.? In questo caso lo shadowing diventerebbe più un'osservazione etologica: interessante, ma è tutt'altra cosa e forse neanche tanto umoristica" (Piasere 2005: 96-97).

Quest'ultima osservazione di Piasere ci suggerisce un'ulteriore considerazione metodologica, che vorrei evidenziare a chiusura di questa premessa. Lo shadowing funziona bene all'interno di una cornice culturale di cui siamo parte e può diventare una ricchezza se si affianca a quell'antropologia del noi oggi sempre più frequentemente usata nelle indagini etnografiche. Quella che segue è dunque una descrizione etnografica che spero possa contribuire a una lettura trasversale di fenomeni che possono interessare l'etnografo che si occupa di contesti contemporanei e che lo vedono incluso nel percorso stesso della sua ricerca.

#### IL PALAZZO ENCICLOPEDICO: 55<sup>A</sup> ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE A VENEZIA

La Biennale d'arte di Venezia è un evento che coniuga sapientemente industria culturale ed arte contemporanea, turismo di massa e di élite, appassionati visitatori e neofiti che, probabilmente, odiano profondamente l'arte. Si va alla Biennale per aggiornarsi sulle tendenze dell'arte contemporanea, perché si è giornalisti, docenti universitari, semplici appassionati, turisti culturali che colgono l'occasione per visitare una città di grande fascino in un momento in cui è ancora più ricca di eventi.

Alla Biennale ci sono andato con F.T., una studiosa di arte. Per lei rappresenta una fonte di informazioni e di stimoli fondamentali per i suoi studi. Si potrebbe dire che la Biennale e i padiglioni sparsi per Venezia sono il suo fieldwork. E, in questa visita veneziana, lei è stata il mio oggetto di indagine principale, che ho seguito come un'ombra nei percorsi che ha voluto cre-

are dentro la città e dentro l'esposizione principale, giocando a negoziare significati e valori culturali in un contesto fortemente caratterizzante. Pur trattandosi di un gioco, però, l'osservazione partecipante è da considerarsi anche in casi come questi – cioè tra conoscenti, amici ecc. – una metodologia assolutamente valida ai fini della rilevazione etnografica. Se, come afferma Scavi, autoriflessività vuole dire ammettere la possibilità “di essere contemporaneamente coinvolti e distaccati” (Scavi 1989: XIII), allora è possibile cercare di interpretare e prendere le distanze anche dalle persone che conosciamo meglio e alle quali siamo legati affettivamente, facendo valere quel principio che Michael Bachtin ha chiamato exotopia, ossia capacità di vedere dal di fuori. In questo senso l'etnografia è un continuo spostarsi tra l'empatia (mettersi nei panni di) e l'exotopia (cercare di comprendere l'altro nella sua diversità).

È difficile dare una definizione di una Biennale. Come sensazione personale posso dire che rievoca – pur non assomigliandone affatto – l'idea del museo diffuso, che si estende oltre se stesso e che, per eccedenza, non è più un museo. I padiglioni della Biennale non possono, infatti, essere paragonati ai musei in senso classico e se James Boon (1991) partiva proprio da una riflessione su Venezia per denunciare la tristezza dei musei che espropriano il patrimonio di una città per rinchiuderlo dentro gli spazi asfittici delle istituzioni culturali, l'esperienza dell'arte contemporanea si muove in altra direzione.

Distribuire i padiglioni in tutta la città, infatti, impone al visitatore di spostarsi nei dedali di una città che mente al turista, ingannandolo, nascondendogli le vie di accesso, impossibile da circoscrivere all'interno di una qualsiasi mappa che si rivela, inevitabilmente, incompleta.

F.T. – la mia informatrice – ha cercato di organizzare la visita alla Biennale (il soggiorno è durato una settimana) cercando di privilegiare le visite nei padiglioni esterni che, a suo avviso – memore di passate visite – sono suggestivi e importanti



MAPPA DEI PADIGLIONI  
DELLA 55ª BIENNALE D'ARTE  
DI VENEZIA

quanto l'esposizione principale ai giardini e all'arsenale. I padiglioni esterni, infatti, offrono al turista che decide di avventurarsi nelle calli veneziane, l'accesso a palazzi, case private, chiese, università, istituti culturali che in molti casi rappresentano un'esperienza estetica superiore alla mostra che ospitano.

Così infatti, a rientro da Venezia, F.T. mi racconta le sue impressioni:

Quello che mi è piaciuto molto e trovo abbia dato qualità alla visita, non solo della Biennale ma anche della città, sono stati quegli allestimenti molto immersivi al di fuori dei circuiti principali, cioè i giardini e l'arsenale. Gli eventi collaterali mi sono piaciuti molto, prima di tutto perché ti permettono di andare in giro per la città a scoprire anche gli angoli più nascosti, più spersi, dentro ai vicoli. Mi ricordo, ad esempio, quella bellissima esposizione del padiglione irlandese, con Richard Mosse, che aveva quei filmati con quei colori rossi e si trovava in un angolino così nascosto, che uno ci capita per caso, in un vicolo cieco che dà su un canale, piccolissimo. Erano valorizzati gli spazi ordinari, banali, piccoli spazi rubati all'ordinarietà della città e re-investiti di significato, anche di relazioni, perché la gente la vedeva che andava a cerca le mostre e si muoveva dentro la città anche con questo intento. Oltretutto tanti di questi luoghi avevano una dimensione molto domestica, del farti entrare in casa. Il padiglione dell'Iraq, per esempio, dove ci hanno offerto il tè con i biscottini e sembrava di essere a casa di chi ci ha accolto, che c'era proprio la cucina e l'uomo che ti accoglieva e ti faceva il tè espresso. Poi c'era il salotto dove sedersi e sfogliare diversi libri. Volendo, uno va lì e ci passa il pomeriggio, si riposa. C'è questa idea dell'esposizione come ozio, come relax. Questa dimensione del vivere la lentezza, che l'ho trovato anche molto coerente con la città, che è una città dove si va a piedi, dove non ci sono macchine. Quindi vivere in questa dimensione quasi fuori dal tempo, fermarsi a prendere il tè, anche al padiglione inglese si poteva prendere il tè. Questa dimensione di convivialità e domesticità mi è piaciuta molto. Questa possibilità di riposare nell'arte. E poi mi è piaciuto il fatto che avessero fatto queste esposizioni in questi luoghi strappati alla banalità e all'oblio. C'era ad esempio quella mostra bellissima, che non era la mostra in sé ad essere importante ma il contenitore, la casa. Era il padiglione delle Maldive, a Castello, che c'era quella casa mezza diroccata, in cui si vedeva come venivano fatti i muri, con il giunco e la calce, e mi è parso un modo per farti scoprire come è fatta la città, una viaggio nella storia dei luoghi. È una dimensione che l'altra volta non avevo avvertito in questo modo, così forte.

L'idea dell'arte è, in questo caso, legata al fascino dei luoghi di esposizione, in quella ricerca di senso da attribuire alla propria esperienza estetica che fonde insieme il giudizio artistico e il piacere turistico.



IL PADIGLIONE DELLE MALDIVE

Si scopre l'arte insieme alla città, si scopre che la città stessa costruisce il senso dell'arte che espone, legittimandola. Un padiglione allestito dentro una casa diroccata e disposta su più piani, con le mattonelle scalinate sui muri, parte dell'intonaco venuto via, con le travi a vista, le scale pericolanti, diventano un set che si armonizza perfettamente con l'installazione artistica, quasi dovesse completarla.

Nell'esperienza estetica soggettiva, sia F.T. che io abbiamo concordato che la stessa installazione in uno spazio museale anonimo non avrebbe avuto alcun senso, perdendo quasi interamente il fascino e le emozioni che aveva suscitato in noi durante la visita.

#### SPIARE E IMITARE I VISITATORI

Come per i convegni accademici, quelli che durano tre giorni di fila per 8-9 ore al giorno, anche un'immersione prolungata nell'arte alla fine risulta essere un'esperienza estenuante, capace di sfinire anche il visitatore più tenace. Io, personalmente, mi ritengo un visitatore poco paziente, molto incline ad annoiarmi subito, a trovare poco interessanti le installazioni di arte contemporanea – molte delle quali non riesco ad afferrarne il senso. F.T. è invece uno spettatore più paziente e più esigente. Difficilmente salta alcune sale o, addirittura, dei padiglioni. Questo non significa che si soffermi su tutto quello che è esposto ma, piuttosto, che cerca di analizzare

l'insieme di quello che sta visitando, di cogliere gli aspetti globali della mostra. Questo equivale a osservare sia la l'arte sia chi osserva l'arte.

Le indagini sui pubblici delle mostre non sono una novità e non intendo soffermarmi molto su questo aspetto. Ciò che mi interessa è evidenziare quanto il rapporto con l'arte sia decisamente più complesso di quanto appaia e coinvolga non soltanto l'esperienza estetica della contemplazione ma la predisposizione dello spettatore a interagire con l'arte e a diventare egli stesso un performer. Se a un certo punto, infatti, F.T. ed io abbiamo iniziato a fotografare le persone che fotografavano le opere esposte, altri visitatori, contemporaneamente, stavano facendo la stessa cosa. Mentre loro finivano nella nostra collezione fotografica, noi venivamo archiviati in quella di qualche sconosciuto. Ho notato che questo gioco diventa più evidente di fronte a opere statiche, che costringono il visitatore ad un'osservazione senza un coinvolgimento diretto, mentre si riducono nelle installazioni interattive, che invitano lo spettatore a diventare protagonista.

Si potrebbe osservare, banalmente, che fotografare gli altri è un'attività dettata dalla noia, oppure da una motivata intenzionalità etnografica o, ancora, un'azione che deriva dall'interattività richiesta da molta dell'arte contemporanea. Lo shadowing su degli sconosciuti ad una mostra d'arte può risultare quella osservazione etologica denunciata da Piasere: cosa impariamo, osservando persone di cui non conosciamo la provenienza, il capitale culturale ed economico, la predisposizione estetica?

Uno degli aspetti più problematici dell'arte contemporanea, almeno per uno spettatore profano, è capire come funziona. Cosa faccio di fronte a un'opera d'arte che richiede la mia interazione ma non mi dà nessun suggerimento per decodificare il messaggio? Nell'arte contemporanea il concetto di affordance delle scienze cognitive (Gibson 1977), ossia di suggerimento nel campo degli artefatti sulle modalità di uso, non sempre funziona. Una maniglia non indica necessariamente che attraverso di essa si può aprire una porta. Lo shadowing diventa in questo caso un modo per osservare come le persone si relazionano all'arte, soprattutto quando non capiscono come comportarsi di fronte a un'opera che chiede esplicitamente l'interazione del pubblico.

Ho potuto notare questo atteggiamento in diversi padiglioni. In quello della Santa Sede, che presentava un'installazione di Studio Azzurro, il gruppo di persone che si trovava nella stanza – noi compresi – rimaneva a fissare delle immagini proiettate sulle pareti che rappresentavano gruppi di persone che rivolgevano il loro sguardo verso l'osservatore. Dopo un po' di tempo F.T. è andata a toccare la mano di una delle figure proiettate sul muro, la quale si è animata ed ha cominciato a raccontare la propria storia. In quell'istante anche gli altri spettatori hanno compreso il meccanismo di interazione con l'opera e hanno quindi iniziato a "prendere per mano" queste figure per ascoltare le loro storie.



IL PADIGLIONE DELLA RUSSIA

Il padiglione russo ospitava un'installazione dell'artista Vadim Zakharov dal titolo Danae e dedicato al denaro.

Nel padiglione le persone si affollavano davanti all'ingresso di una piccola sala circolare all'interno della quale piovevano monete. All'ingresso della stanza c'erano degli ombrelli trasparenti, un chiaro invito ad entrare nella stanza per godersi questa pioggia di monete. L'aspetto singolare dell'installazione consisteva però nel fatto che gli spettatori dovevano raccogliere le monete da terra e riporle in un secchio, così da poter essere tirate mediante una fune al piano superiore e inserite in una macchina che le avrebbe fatte ricadere come pioggia. Se l'intento dell'artista era quello di spiazzare lo spettatore di fronte al denaro ha sicuramente avuto successo. Molte persone erano infatti titubanti, incerte se raccogliere o meno le monete e, molte altre, si limitavano a guardare i pochi arditi entrare nella stanza muniti di ombrello sotto una pioggia battente di monete.

#### DA VISITATORE A PERFORMER

A fronte di installazioni interattive, che accolgono il visitatore, invitandolo a riposarsi durante la propria visita, la Biennale offre una serie di opere che rischiano di annoiare molti spettatori, o risultare a essi insignificanti. Che capire l'arte non sia operazione facile è chiaro a tutti, e non intendo operare una critica che distingua tra arte e non arte. Mi interessa affermare, soggettivamente e attraverso l'osservazione "etologica" degli spettatori, un diffuso disinteresse verso le opere, principalmente pittoriche, più "concettuali", siano esse legate alle avanguardie del Novecento o generate dalla crisi del postmodernismo (Crispolti 1997). Francesco Bonami ha scritto un divertente libretto, *Lo potevo fare anch'io* (2007), nel quale cer-

ca di sfatare quel mito del senso comune per cui chiunque, data la semplicità e l'insignificanza delle opere, può creare arte contemporanea. "L'arte è come il cibo" dice Bonami, "nessuno dice non me ne intendo quando va al ristorante. È il cibo dell'anima e della mente: dopotutto si mangia anche per piacere, non solo per sopravvivere" (Bonami 2007: 3).

Questo paragone con il cibo mette in evidenza la soggettività degli sguardi e richiama la natura posizionata, ben evidenziata da Pierre Bourdieu (1979) del gusto. Se ci sono dei gusti, nell'arte come nel cibo, ci sono dei disgusti, delle cose che, parafrasando lo stesso Bourdieu "fanno vomitare"!

È certo, come già aveva avuto modo di scrivere Gillo Dorfles (1968) alla fine degli anni sessanta, che anche uno spettatore con basso capitale culturale, se opportunamente educato, può comprendere e godere dell'arte contemporanea, informale, concettuale, astratta. Non si tratta però soltanto di capire l'arte, di accettarla come tale, di legittimarla. Si tratta anche di porsi nell'ottica di chi osserva, di confrontare l'opera esposta con le aspettative di chi la guarda, di accettare il rigetto, il disgusto o la totale indifferenza come una reazione che l'arte stessa suscita.

Come si comporta uno spettatore di fronte a qualcosa che non capisce o che trova semplicemente brutto? Con F.T. abbiamo sperimentato un modo per rendere le nostre visite più divertenti: interagire con le opere a nostro giudizio più noiose posando di fronte a esse, in modo da personalizzarle, renderle esperienza sì personale ma anche condivisa. Per F.T. l'arte può essere riconosciuta per due aspetti principali: una perizia tecnica e una perizia concettuale. A suo avviso dopo le avanguardie artistiche la perizia concettuale è divenuta sempre più difficile da esplicitare – o da comprendere per lo spettatore – e questo ha generato molte opere che sembrano ai più completamente prive di senso, oppure anacronistiche – ha ancora senso tagliare una tela nel terzo millennio?

Nathalie Heinich (1997: 197) afferma che l'arte contemporanea costituisce uno spazio dove è possibile osservare la pluralità dei registri valutativi degli spettatori, compreso quel sentimento di resistenza ben studiato anche da Christian Ruby (2002: 5) e che spesso fa dire allo spettatore "che tristezza, che disgusto!" definendo l'arte contemporanea come non-arte o pseudo arte.

Nel nostro caso, accogliendo la natura culturale del gusto espressa nei termini di Bourdieu, abbiamo accettato i nostri limiti – soggettivi per quanto piuttosto diffusi – di fronte ad opere la cui complessità, il messaggio, il significato non erano così immediatamente raggiungibili. L'arte, ha scritto Marco D'Ino riprendendo un pensiero di Gilles Deleuze (2002)

non si occupa di comunicare, si occupa di significare, non è la trasmissione (comunicazione di un messaggio), ma è la produzione di senso. Il modello classico della comunicazione è, semplificando molto: trasmissione di un messaggio da un emittente a un ricevente attraverso un

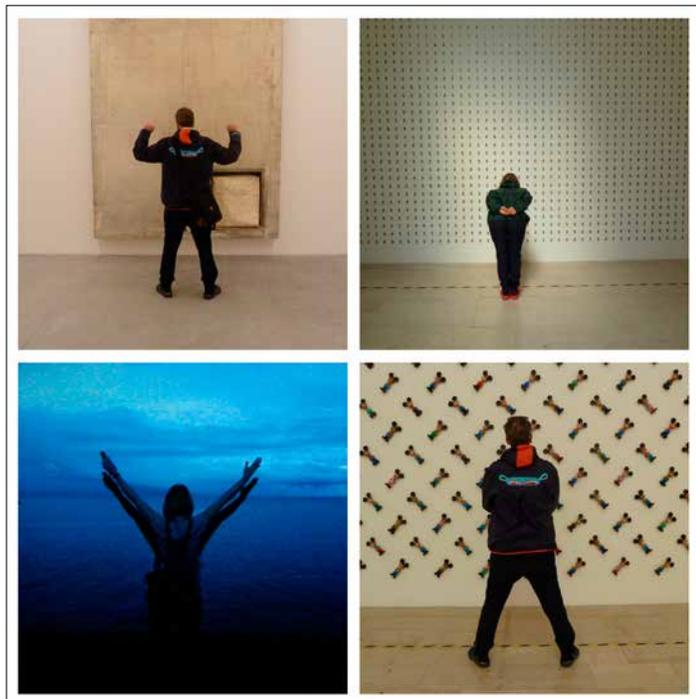


codice comune a entrambi. Quando si parla di produzione di senso si parla di qualcos'altro, che per il filosofo francese coincide con la creazione di forme, di "blocchi spazio-tempo" (Dinoi 2006: 21).

Questa posizione, antitetica alla concezione estetica espressa negli settanta del Novecento dalla Scuola di Birmingham (Patella 2005) è soggetta a un cortocircuito interpretativo. Se il segno deve essere letto, esso, oltre a non essere compreso, può venire ridotto al proprio sistema di valori. Ed è in questa ottica, partendo dalla comprensione di un'arte che significa prima ancora di comunicare, che non condivide gli stessi codici simbolici di chi la osserva che con F.T. abbiamo deciso di posare davanti alle opere esposte alla Biennale.

Retrospectivamente, inserirci dentro le opere esposte, ci è parso anche un modo per dare un significato alla nostra esperienza di visitatori, dando senso, al contempo, all'arte esposta. Qualcosa che a nostro avviso appariva del tutto irrilevante, banale, già visto, è divenuto oggetto di una rivisitazione che, in qualche modo, ha ribaltato la formula dell'artista etnografo di Hal Foster (2006) in quella dell'etnografo artista di Marano (2013). Un modo di esplicitare quella pratica relazionale e interattiva, richiesta da molte delle installazioni presenti, anche verso le opere che invece riducevano il rapporto con lo spettatore a semplice contemplazione dell'opera.

Un modo per certificare "l'essere stati là", applicando però quella metodologia umoristica che è lo shadowing, giocando con i luoghi nella consapevolezza di aver praticato quei ritua-



li turistici che Edgar Morin (1963) segnalava già negli sessanta del secolo scorso. Un'immersione nell'arte contemporanea veneziana è anche un'esperienza dell'industria culturale e di come essa sia in stretta relazione con il turismo di massa che, giocando con l'arte, testimonia la propria presenza in uno spazio di flussi globali di persone e significati qual è la Biennale d'arte di Venezia.

## REFERENCES

BONAMI, Francesco

2007 *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*. Milano: Mondadori.

BOON, James A.

1995 "Perché i musei mi mettono tristezza". In *Culture in mostra*. Poetiche e politiche dell'allestimento museale. I. Karp, S.D. Lavine (a cura di). Bologna: Clueb. Pp. 137-167.

CHANG, Heewon

2008 *Autoethnography as Method*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.

- CRISPOLTI, Enrico  
1997 *Come studiare l'arte contemporanea*. Roma: Donzelli.
- CZARNIAWSKA, Barbara  
2007 *Shadowing and Others Techniques for Doing Fieldwork in Modern Societies*. Ljubljana: Liber.
- DE CERTEAU, Michel  
2001 *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro.
- DELEUZE, Gilles  
2002 *Che cos'è l'atto di creazione*. *Aut Aut*, 309: 39-47.
- DINOI, Marco  
2006 Lo sguardo perduto (e ritrovato). In *La fotografia come arte / L'arte come fotografia*, catalogo del Cantiere d'Arte di Fotografia digitale. F. Strigoli (a cura). Firenze. Pp. 21-28.
- DORFLES, Gillo (a cura di)  
1968 *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*. Milano: Mazzotta Editore.
- FOSTER, Hal  
2006 *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*. Milano: Postmedia.
- HEINICH, Nathalie  
1997 *L'art contemporain exposé aux rejets. Étude de cas*. Nîmes: Chambon.
- FABIETTI, Ugo  
2012 Errancy in Ethnography and Theory: on the Meaning and the Role of "Discovery" in *Anthropological Research*. In *Serendipity in Anthropological Research*. The Nomadic Turn. H. Hazam, E. Hertzog (eds). Farnham: Ashgate Publishing Limited. Pp. 15-30.
- GIBSON, James J.  
1977 The Theory of Affordances. In *Perceiving, Acting, and Knowing: Toward an Ecological Psychology*. R. Shaw, J. Bransford (eds). New Jersey: Erlbaum. Pp. 67-82.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara  
1998 *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

KÖSTLIN, Konrad

2001 Prospettive per l'etnologia europea, in *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*. P. Clemente, F. Mugnaini (a cura). Roma: Carocci. Pp. 167-186.

MARANO, Francesco

2013 *L'etnografo come artista. Intrecci fra arte e antropologia*. Roma: Cisu.

MORIN, Edgar

1963 *L'industria culturale*. Bologna: Il Mulino.

PATELLA, Giuseppe

2005 *Eстетica culturale. Oltre il multiculturalismo*. Roma: Meltemi.

PIASERE, Leonardo

2002 *L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*. Roma-Bari: Laterza.

2005 Ricerca qualitativa e antropologia. In *La qualità plurale. Sguardi transdisciplinari sulla ricerca qualitativa*. F. Dovigo (a cura). Milano: Franco Angeli. Pp. 83-100.

RUBY, Christian

2002 *Les résistances à l'art contemporain*, Labor, Bruxelles.

SCLAVI, Marinella

1989 *A una spanna da terra. Una giornata di scuola negli Stati Uniti e in Italia e i fondamenti di una metodologia umoristica*, Mondadori, Milano 1989.

WOLCOTT, Harry

1973 *The Man in the Principal's Office: an Ethnography*. Oxford: Update Edition.