



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN  
Scienze Storiche e Archeologiche. Memoria, Civiltà e Patrimonio  
Ciclo XXXV

Settore Concorsuale: 11/A 5 – SCIENZE DEMOETNOANTROPOLOGICHE

Settore Scientifico Disciplinare: M-DEA/01 – DISCIPLINE DEMOETNOANTROPOLOGICHE

L'arte plumaria yshir-chamacoco nella collezione  
di Guido Boggiani al Museo delle Civiltà di Roma:  
una storia di meraviglia e di oblio

Presentata da: Caterina Francesca Fidanza

Coordinatore Dottorato  
Prof. Andrea Augenti

Supervisore  
Prof.ssa Zelda Alice Franceschi

Esame finale anno 2025





## Abstract:

**Parole chiave:** storia dell' antropologia italiana, antropologia museale, Guido Boggiani, Museo delle Civiltà, arte plumaria chamacoco, collezionismo etnografico, patrimonio indigeno, restituzione.

L'elaborato si presenta diviso in quattro capitoli, ognuno con una sua coerenza interna, ma legati da un filo rosso specifico, costituito dalla figura di Guido Boggiani e del suo collezionismo etnografico. Lo scritto prende in esame l'arte plumaria yshir-chamacoco presente nella collezione Boggiani al Museo delle Civiltà di Roma. Il primo capitolo, che vuole essere un'introduzione al tema, analizza il contesto storico e socio-culturale in cui il pittore e "proto-etnografo" Guido Boggiani (1861-1902) visse e fece ricerca. Ripercorrendo le tappe fondamentali e alcuni fra gli autori che hanno visto nascere la cosiddetta antropologia italiana a fine Ottocento, si intende inquadrare il momento storico particolare in cui l'antropologia boggianiana prese avvio. Attraverso l'analisi di due figure chiave della disciplina a cavallo fra Ottocento e Novecento, Paolo Mantegazza e Lamberto Loria, si introducono alcuni temi cardine che saranno importanti anche per il profilo umano preso in esame: l'utilizzo della fotografia nel sapere antropologico e il tema del viaggio ottocentesco come esperienza figlia di esotismo e primitivismo.

Nel secondo capitolo si delinea la figura di Guido Boggiani, artista, fotografo, viaggiatore ed etnografo. Attraverso le sue parole, la lettura dei suoi diari e le altre sue produzioni scritte, si vuole entrare nel vivo della sua personalità, analizzandone i tratti principali e l'attitudine che lo spinsero, tra le altre cose, a collezionare una grande mole di oggetti etnografici provenienti da alcune popolazioni del Chaco paraguaiano. In questo capitolo si prendono in esame, con un focus soprattutto attraverso la scrittura del Boggiani, le due popolazioni chaqueño con cui il pittore-etnografo maggiormente entrò in contatto nei suoi anni paraguaiani: "Ciamacoco" (yshir-chamacoco) e "Caduveo" (kadiweu).

L'analisi dell'arte plumaria chamacoco della collezione Boggiani è il tema cardine del terzo e del quarto capitolo. Nel terzo si introduce il contesto con una disamina dell'etnostoria delle popolazioni da cui gli artefatti provengono e si delineano alcuni tratti salienti della cosmovisione e della mitologia yshir-chamacoco. Il quarto capitolo invece, frutto soprattutto del lavoro di campo svolto sia in museo sia tra le popolazioni yshir-chamacoco in Alto Paraguay prende in esame alcuni artefatti esemplari della collezione, analizzandone le caratteristiche e la simbologia. La tesi si conclude con spunti e riflessioni circa le possibilità di esporre oggi la plumaria yshir-chamacoco in Italia e anche di restituirla (in modo visuale/virtuale) agli indigeni contemporanei, unici custodi della proprietà intellettuale (e spirituale) degli oggetti in questione.



# Indice

Ringraziamenti	7
Introduzione	9
1. Antropologia italiana: la nascita, i temi e gli autori	
1.1. La questione metodologica della “antropologia italiana”	23
1.2. Raccogliere: senso e fervore nella ricerca	32
1.3. Oggetto e contesto: una dialettica difficilmente sanabile	39
1.4. Figure chiave dell’antropologia italiana a fine Ottocento: una riflessione su viaggi d’esplorazione e studi di proto-etnografia	49
2. Guido Boggiani: traiettoria di vita e scrittura	
2.1. La formazione, i viaggi, le passioni	65
2.2. Storia di una vita tra arte, esplorazione ed etnografia	73
2.3. I viaggi in Sudamerica e la virata verso l’etnografia: l’incontro con i <i>Caduveo</i> e i <i>Ciamacoco</i>	84
2.4. I viaggi e lo studio de <i>I Caduvei</i> : incontro con l’estetica indigena	89
2.5. I <i>ciamacoco</i> di Boggiani: un primo sguardo agli yshir-chamacoco di oggi	97
2.6. Boggiani e il collezionismo etnografico	107
2.7. “ <i>Antes no había artesanía</i> ”: il mistero e la complessità della morte di Guido Boggiani	114
3. Il mondo dei “chamacoco”: ambiente, etnostoria e cosmovisioni indigene	
3.1. Il Gran Chaco: uno sguardo alla morfologia del territorio	119
3.2. Yshir-chamacoco ieri e oggi: yshir ybytosó e yshir tomaraho	131
3.3. I “chamacoco” storici visti con gli occhi di studiosi e missionari nel Novecento	138
3.4. Introduzione alla cosmologia yshir-chamacoco. Cenni di mitologia attorno all’arte plumaria	142

4. L'arte plumaria yshir-chamacoco nella collezione di Guido Boggiani: storia, tematiche e prospettive	
4.1. Boggiani e le piume: leggerezza di un'arte ornamentale poco compresa	161
4.2. Silenzio e polvere: la ricerca di campo nei depositi del Museo delle Civiltà. (Per una brevissima autoetnografia)	167
4.3. Arte dell'intreccio e spiritualità indigena: un primo sguardo agli artefatti nel sistema arte/cultura	168
4.4. Gli artefatti: una scelta possibile fra le tante. Per una prospettiva critica sullo studio di una collezione nascosta	179
4.5. Analisi degli oggetti scelti: forma, funzione, significato all'interno della cosmovisione yshir-chamacoco	180
4.6. Per una prima (parziale) conclusione: esporre oggi l'arte plumaria della collezione Boggiani	193
Conclusioni	
Per una prima (in)conclusione	209
Per una seconda (in)conclusione	217
Bibliografia	227
Bibliografia delle opere di Guido Boggiani	243
Catalogo	245

## Ringraziamenti

Nonostante la maternità di questo scritto sia da attribuire alla sola autrice, è necessario sottolineare quanto questo lavoro sia debitore a molte pazienti anime che in questi anni di ricerca mi hanno supportato, sopportato e consigliato a lungo. Questi non sono solamente dei ringraziamenti, ma vogliono essere anche un chiarimento sulla natura di di compartecipazione e co-creazione che ha posto le fondamenta del presente lavoro.

Prima di tutti, desidero ringraziare immensamente la mia tutor, la professoressa Zelda Alice Franceschi, che ha creduto nel progetto di ricerca e che ha accompagnato gli anni del mio dottorato, forse ancora prima e ancora di più di quanto ci credessi io stessa. La ringrazio di cuore per la pazienza e per il suo sostegno, sia materiale che intellettuale. Il viaggio in Paraguay fatto insieme mi ha davvero aiutato a fare ordine nei pensieri, nelle immagini (mentali e reali) e negli scopi della mia ricerca: anche per questo le sono molto grata.

In secondo luogo, un caloroso e grande ringraziamento va poi a tutte le persone delle comunità indigene incontrate nei miei due campi in Alto Paraguay: la comunità yshir di Puerto Diana (Bahía) e le comunità di Virgen Sanctísima e di Abundancia (Fuerte Olimpo). Senza il loro contributo e le loro visioni *emiche* sull'arte plumaria indigena, questo scritto sarebbe meno completo e sicuramente limitato ad una conoscenza parziale e poco radicata nel mondo reale. L'incontro con donne e uomini yshir-chamacoco di oggi, infatti, mi ha permesso di comprendere più estesamente la funzione dell'arte plumaria e anche entrare in un processo – certamente lento e per ora solo embrionale – di restituzione virtuale degli artefatti della collezione.

Inoltre, un sentitissimo grazie va alle donne che mi hanno accolto e mi hanno aperto i depositi dove è conservata la collezione Boggiani, al Museo delle Civiltà di Roma. Per me è stata fondamentale la presenza e la fiducia di Loretta Paderni, curatrice del sopracitato museo e direttrice ad interim nel momento in cui svolgevo la ricerca. Assieme a lei ringrazio con il cuore Maria Francesca Quarato, sempre molto disponibile e accogliente nei momenti di fatica durante la mia ricerca nei depositi.

Ringrazio il collega e amico Niccolò Santelia, perché le sue parole e il suo ottimismo mi hanno profondamente nutrito ed incoraggiato nei lunghi viaggi su strade polverose chaqueño. Ringrazio Anita e Agostino Gamberini per le chiacchierate durante il campo fatto assieme e per la loro vivace e fruttuosa curiosità. Desidero ringraziare anche tutta la famiglia Gamberini per la loro gentile ospitalità in molte giornate bolognesi.

Ringrazio di cuore anche la professoressa Vita Fortunati e il professore Claudio Franceschi, per la loro accoglienza e i loro preziosi consigli sulla scrittura.

Per i temi affrontati nella scrittura, soprattutto quelli legati all'antropologia dell'arte, sono grata ai miei amici carissimi Chiara e Davide, per i pomeriggi in cui mi hanno accolto a casa loro per parlare di arte, scrittura e viaggio e, in generale, per i loro discorsi che mi hanno stimolato e spesso chiarito le idee.

Al mio caro amico Filippo devo molto: il suo apporto e il suo sostegno nel compilare il catalogo degli oggetti sono stati fondamentali, oltre alla sua accoglienza e ospitalità nei pomeriggi di lavoro insieme. Alla mia carissima amica e sorella Marta va un grandissimo grazie per tutte le volte che mi ha aperto la sua casa per poter lavorare in questi anni: le nostre chiacchierate sui temi della tesi sono state per me di grande sostegno e stimolo.

A William, per il suo supporto ogni volta che la scrittura mi mandava in crisi profonda: a lui devo la forza ritrovata dopo ogni tempesta emotiva che riguardasse questo lavoro, oltre a preziosissimi consigli sulla produzione del testo stesso.

A tutte le amiche-sorelle che mi hanno sempre incoraggiato a proseguire con forza e con fiducia: Chiara, Marta, Heloisa, Joanna, Carla, Cecilia, Michela.

Al mio caro papà Giuseppe, che mi ha aiutato materialmente e spesso accudendo i miei figli, durante i miei viaggi. A mio fratello Lorenzo, presenza discreta e importantissima nella mia vita. A Corrado e Stefania, per i loro discorsi stimolanti e divertenti.

Alla mia cara mamma Clara, che dall'alto ha sempre vegliato su di me e sul mio lavoro. Il ricordo della sua forza e della sua tenacia mi ha sostenuto in tutti questi anni. Grazie mamma!

Infine, il frutto di questa mia fatica è dedicato a Marco e ai nostri figli, Cecilia e Gioele, che pazientemente e con saggezza mi hanno saputo accogliere e supportare nei momenti di difficoltà e sconforto, permettendomi di portare a termine il presente lavoro. A loro va tutta la mia più grande riconoscenza e tutto il mio amore.

## Introduzione

Per introdurre questo scritto è necessario entrare nella traiettoria biografica di un uomo che visse tra Italia e Paraguay sul finire del XIX secolo e che riuscì a radunare la imponente collezione etnografica in cui si trovano gli artefatti di *ars plumaria* oggetto di questo lavoro: Guido Boggiani. Immaginiamo un uomo, un artista, nato e cresciuto in Piemonte nelle ultime decadi dell'Ottocento, in una famiglia benestante, naturalmente incline all'arte e alla ricerca del bello, che studiò a Brera e che esponeva le sue tele nelle più prestigiose gallerie di Roma e Milano, amico di Gabriele d'Annunzio e Georges Hérelle. Un futuro promettente, una vita borghese. Quest'uomo, dai tratti un po' *dandy* e sicuramente molto romantici, a soli ventisei anni si trovò a voler abbandonare il mondo conosciuto (e insieme le certezze di una vita agiata e ricca di riconoscimenti sociali e professionali) per imbarcarsi in un viaggio transoceanico verso il Sudamerica.

Cosa cercava? Cosa lo spinse a lasciare il suo mondo noto per andare ad avventurarsi in terre così lontane e sconosciute? Come scrisse D'Annunzio, che lo conosceva piuttosto bene, Boggiani era "un Ulisside", un uomo che si spingeva "più oltre, più oltre nel nuovo" (D'Annunzio 1903: 87, v. 451). E cosa cercava esattamente? Solamente scenari nuovi e nuove ispirazioni per la sua arte pittorica figlia della corrente del paesaggismo lombardo? In questo scritto vedremo che Boggiani non fu solamente un Gauguin del Sudamerica: i suoi interessi andarono oltre la pittura di vedute esotiche. Nei suoi anni trascorsi nelle terre remote del Chaco del Paraguay conobbe molte popolazioni indigene e con due di queste in particolare, "chamacoco" e "caduvei", condivise periodi importanti della sua vita, tra il 1888 e il 1901.

Su di loro e su altre popolazioni scrisse molti saggi in riviste geografiche, una monografia sul popolo dei "caduvei" (kadiweu) e alcuni saggi sui "chamacoco" (yshir). Scattò anche moltissime fotografie, con uno sguardo insolito e all'avanguardia per quegli anni: nei suoi ritratti gli indigeni, donne e uomini, spesso sorridono. Ma soprattutto collezionò i loro artefatti: la sua collezione è conservata in alcuni musei europei (Berlino, Stoccarda, Vienna) e italiani. Nel territorio nazionale la gran parte della collezione si trova al Museo delle Civiltà di Roma, ma un centinaio di oggetti è presente anche al Museo Antropologico ed Etnografico di Firenze; pochi altri al Museo "Farraggiana-Ferrandi" di Novara. La collezione

del Museo delle Civiltà di cui questo lavoro si occupa non è mai stata esposta<sup>1</sup> in anni recenti (se non in una mostra temporanea nel 1984-85 a Novara, una decina di oggetti), e il suo contenuto oggi è ancora conservato nei depositi dedicati agli artefatti americani, all'interno del museo romano<sup>2</sup>.

Boggiani era fuori dalle rotte coloniali italiane, non era un funzionario coloniale né un commerciante, anche se si dedica comunque al commercio. Colleziona come se stesse facendo arte, in qualche misura. La sua collezione è composta di oggetti che in parte vede come arte (soprattutto gli oggetti kadiweu di cui non mi sono occupata), ed è costruita come se fosse una delle sue immense tele: come dipinge in grande, colleziona in grande. Nella sua vita, mediante le sue opere, cercava la grandezza: nelle tele che dipinge, nelle esplorazioni che compie, nel comporre le collezioni etnografiche. Cerca il bello e cerca la grandezza – e persegue anche un senso di grandezza di sé: a tal punto pieno di fiducia in sé da sfidare il destino. La sua stessa morte, in effetti, è stata specchio di quello che era: si spinse un po' troppo oltre, la sete di conoscenza e l'amore per l'esplorazione lo spingono in territori proibiti ai suoi stessi accompagnatori. Lascia al mondo una grande eredità, a lungo invisibile e dimenticata, ma pur sempre immensa: cinquemila artefatti etnografici sparsi in vari musei europei, più di duecento fra dipinti e disegni, più di quattrocento fotografie. Il suo rapporto con gli oggetti materiali (quelli che produce o colleziona – artefatti indigeni, fotografie) è stato sintomatico del suo costruirsi prima come etnografo sul campo e poi nella memoria di chi è venuto dopo.

Quasi come accadde a James Cook, che dopo la sua violenta morte venne mitizzato ed elogiato nella cultura popolare come un martire dell'umanitarismo (Henare 2005: 41), allo stesso modo la figura di Boggiani, forse proprio perché morto prematuramente, viene ancora oggi un po' romanticizzata e idealizzata. Laura Pariani, nota scrittrice e amante del continente sudamericano, ha scritto recentemente un romanzo ispirato alla vita di Boggiani: una vita che nella sua scrittura pare divenire un modello di artista-esploratore e quasi filantropo di fine Ottocento, fortemente attratto dai luoghi selvaggi e misteriosi. Pariani fa esprimere il "suo" Boggiani in questo modo:

[...] Eppure comincio a amare questa regione [...] perché è magica. È tutto quello che so dire. Credo che abbia a che fare con la luce, non appena smette di piovere. Forse è il mio lavoro di pittore che mi fa parlare in questo modo... Il verde, presèmpio: di così tante tonalità che è impossibile chiamarle tutte con la stessa parola "verde" [...] se riuscissi ad addentrarmi nella foresta, fino a entrare in contatto con le tribù indigene e toccare con mano e toccare con mano i segreti della vitalità selvaggia di questa terra, sarei l'uomo più felice del mondo. L'Alto Paraguay è bellissimo. Deve racchiudere meraviglie inimmaginabili (Pariani 2023: 120-121).

La ricerca per questo elaborato nasce in origine con l'intenzione di esplorare l'intero contenuto della collezione etnografica di Guido Boggiani presente al Museo delle Civiltà di Roma. Nel momento in cui compresi realmente la vastità di questa collezione e la conseguente impossibilità di vederla nella sua interezza

1. Fatta eccezione per due coltelli di legno per tessitura di origine kadiweu (numeri di inventario 49586 e 49588), appesi in una vetrina del museo nella sezione dedicata in maniera generica all'America del Sud, ma senza nessuna indicazione didascalica. In ogni caso, il Museo delle Civiltà, mentre scrivo, sta organizzando il riallestimento della sezione "Americhe" e ha in previsione di esporre anche l'arte plumaria della collezione Boggiani entro il 2026.

2. Gli unici oggetti esposti dell'intera collezione Boggiani si trovano a Firenze, in una vetrina dedicata al Chaco all'interno della sala "Americhe". Sono sette artefatti in totale, di cui quattro ornamenti di arte plumaria.



(difficoltà data anche dalla difficile movimentazione della stessa all'interno dei depositi), scelsi di occuparmi e di approfondire la parte composta dall'arte pluriaria yshir-chamacoco, presente in gran numero. Iniziai a fare ricerca di campo in museo nella primavera del 2021, tra le molte difficoltà di spostamento e di accesso ad istituzioni pubbliche che la pandemia da Covid-19 imponeva. Non avevo la minima idea di cosa aspettarmi all'interno dei depositi del Museo delle Civiltà e inizialmente pensai che avrei potuto osservare e catalogare l'intera collezione. Ben presto capii che la mia idea era decisamente troppo pretenziosa. Il numero totale dei pezzi della Collezione Boggiani è di 2468 che, a quel tempo, giacevano sparsi all'interno di due stanze del deposito, in un ordine arbitrario e poco organizzato, tra diverse scatole poste sugli scaffali e molti cassetti e armadi. Per inquadrare il periodo storico, il clima culturale e l'ambiente intellettuale in cui Guido Boggiani visse e lavorò, questo scritto si apre con un capitolo che indaga la storia dell'antropologia, nei suoi momenti embrionali di fine Ottocento, prendendo come esempio alcune figure chiave di quel periodo che influenzarono il movimento di fervore, di ricerca e di studio che il pittore piemontese respirò in quegli anni.

Il primo capitolo si concentra sulla storia dell'antropologia italiana ai suoi albori: a partire dalla data in cui venne affidata a Paolo Mantegazza la prima cattedra di Antropologia in Italia (1869) e fino ai movimenti di fine secolo che favorirono la nascita del museo etnografico di Luigi Pigorini, in cui Boggiani depositò nel 1894 i suoi artefatti indigeni. Questo è proprio il periodo storico in cui è compresa la vita di Guido Boggiani, che morì in una data imprecisata tra la fine di ottobre 1901 e il gennaio del 1902 nelle selve ancora vergini del Chaco paraguaiano.

Nel primo capitolo si esplorano altresì le figure di alcuni studiosi grazie ai quali prese avvio e si sviluppò l'antropologia italiana come disciplina accademica. Alcuni di questi scienziati, insieme alla crescita del sapere accademico, contribuirono al formarsi dei due principali musei etnografici italiani, esattamente quelli in cui ancora oggi la collezione Boggiani è conservata. Parlo nello specifico di Paolo Mantegazza per il Museo di Antropologia ed Etnologia di Firenze e di Lamberto Loria, che fu pioniere nel raccogliere materiale etnografico e demologico in Italia che poi confluì nel museo che oggi porta il nome di "Museo delle Civiltà" di Roma, che conserva tra le tante collezioni etnografiche, anche quella di Guido Boggiani. Lo spoglio della bibliografia per la stesura del primo capitolo ha richiesto sia la lettura di alcune fonti più prettamente etnologiche, come alcuni testi degli stessi Mantegazza (1967, 1971), Loria (1901, 1906) o Enrico Hillyer Giglioli (1875), ma anche di altri letterati e viaggiatori a loro contemporanei come Elio Modigliani o il letterato Guido Gozzano, ad esempio, per comprendere meglio il clima culturale dell'epoca e contemporaneamente osservare quale fosse il modo di viaggiare (e di scrivere riguardo al viaggio o durante il viaggio) dell'uomo di fine Ottocento (Puccini 1988a, 1991, 2010). Imprescindibile è stato anche il manuale di Enzo Vinicio Alliegro per orientarmi nella storia della disciplina di quegli anni (Alliegro 2011).

Inoltre, leggere testi come le istruzioni di Loria e Mochi per la formazione dei musei etnografici (1906) o le istruzioni per raccogliere materiale etnografico (Puccini 1998), mi ha permesso di entrare con maggiore profondità in quel clima di fervore e passione per la ricerca etnografica, in quel fermento culturale che nutrì le stesse aspirazioni di Boggiani e che lo sostenne ideologicamente nel lavoro che fece sia in Paraguay sia in Italia, così come nella sua auto-formazione come etnografo. Per inquadrare la figura di Loria mi sono avvalsa soprattutto

dei contributi di Fabiana Dimpflmeier (2016, 2019, 2020) che ha prodotto molti testi recenti sullo studioso italiano. Anche la miscellanea di saggi di Anna Maria Giunta (2019) è stata fondamentale per capire questa importante figura nella storia dell'antropologia museale italiana. Poiché, per quanto gli sviluppi della museologia e dell'antropologia in Italia, sotto l'impulso di Mochi e di Loria, siano da osservarsi negli anni immediatamente successivi alla morte di Boggiani (basti pensare che la Mostra Nazionale di Etnografia Italiana è del 1911), mi è parso interessante osservare che le radici di un sistema di pensiero, di studio e di visione dell'alterità (interna o esterna che fosse) siano stati visibili già a partire dagli anni a cavallo dei due secoli.

Per quanto riguarda invece la figura di Paolo Mantegazza e il clima intellettuale in cui nel 1869 sorse e fu a lui affidata la prima cattedra di antropologia, è stato indispensabile avvalermi dei preziosi contributi di Sandra Puccini (1991, 1995, 2010, 2012, 2014) e Alliegro (2011), ma anche il più recente testo di Mancuso (2024). Soprattutto l'accostamento che Puccini fece tra l'antropologia di Mantegazza e quella di Boggiani (2001) è stato per me uno sguardo essenziale e chiarificatore poiché, avvicinando le due figure, simili per certi aspetti, ma antitetiche per altri, è stato possibile capire meglio la figura di Guido Boggiani e la sua "etnografia pittorica" (Puccini 2001: 263).

Il secondo capitolo quindi è dedicato alla traiettoria umana e professionale dell'artista-viaggiatore-etnografo che fu Guido Boggiani e, soprattutto, all'incontro con le due popolazioni con cui ebbe i contatti più prolungati: "caduvei" e "ciamacoco". Attraverso la lettura e l'analisi dei suoi scritti, entriamo nel vivo della sua antropologia e del suo particolare modo di guardare l'altro. Fondamentale è stato proprio leggere (e rileggere) i suoi diari<sup>3</sup>, la sua monografia sui popoli kadiweu, *I Caduvei. Viaggi di un artista nell'America Meridionale* (1895) e, ancora di più il testo *I Ciamacoco* (1894), che descrive il contatto che ebbe con le popolazioni yshir-chamacoco tra il 1889 e il 1893. Nei testi sopracitati è stato interessante rintracciare i segni del suo modo di guardare agli oggetti e della sua attitudine verso il collezionismo etnografico. Per ragionare sul collezionismo ottocentesco mi sono stati utili, ancora una volta, i testi di Puccini (1988, 1995), Rossi (2007, 2008), Lattanzi (2021) e Fontanarossa (2022); sul collezionismo mi sono avvalsa anche di testi come quello di Lappi (2011) sulle logiche collezionistiche o di Satta (2015) sulla patrimonializzazione condivisa. Sulla nascita e la storia del Museo "Pigorini" dove Boggiani depositò le collezioni, invece, ho utilizzato i testi di studiosi italiani come Amore (1993), curatore e studioso del museo, Lerario (2005) per un quadro storico completo della nascita dell'istituzione, ma anche Nobili (1990) storico funzionario museale e studioso, inoltre i testi di Zevi (1990), e quello più recente di Verde (2019). Inoltre, studiare gli scritti di Puccini (1991, 1998, 2001, 2010, 2012, 2014) mi ha permesso di contestualizzare il periodo storico in cui Boggiani viaggiava e lavorava, comprendere la temperie culturale e scientifica che sosteneva la ricerca e la scrittura di quegli anni, permettendomi anche di osservare le profonde differenze di prospettiva che i primi studiosi di antropologia avevano in quegli anni e "contemporaneamente" delineare la particolarità e l'eccezionalità dello sguardo dell'etnografo-pittore di cui mi stavo occupando.

3. Grazie a un accordo con gli autori e l'editore, ho potuto leggere la trascrizione dai manoscritti dei diari di Guido Boggiani in lingua originale. Attualmente invece l'unica edizione pubblicata dei diari è in lingua spagnola, a cura di Federico Bossert, Zelda Alice Franceschi e José Braunstein (2019).

Il testo Bossert, Franceschi, Braunstein (2019) è stata una guida imprescindibile per addentrarmi nel mondo della scrittura di Boggiani, comprendendo la sua personalità e il suo collezionismo.

Mi sono stati utili anche i testi di due grandi “boggianisti”: i lavori più recenti del giornalista e scrittore Maurizio Leigheb (1986, Leigheb, Cerutti 1992, 1997) e poi tutto il grande ed imprescindibile lavoro dello studioso Piero Scotti (1946, 1948, 1951, 1955, 1965, 1963, 1964, 1980), i cui testi sono stati fondamentali soprattutto per capire l’approccio al collezionismo e allo studio etnografico del “pittore-esploratore-etnologo”, nonché per poter leggere lettere e diari dello stesso Boggiani da lui pubblicati, nella consapevolezza che l’approccio di questo studioso boggianista era comunque figlio del suo tempo e risentiva ancora di quegli strascichi di pensiero vagamente romanticizzante che tendevano a mitizzare la figura dell’esploratore. Interessante è stato anche capire la natura eclettica e fuori dal comune di Guido Boggiani attraverso i suoi stessi scritti e la letteratura prodotta su di lui: nonostante fosse interessato al commercio e nel Chaco anche lui come molti cercava fortuna, in realtà, era proprio fuori dalle rotte commerciali e colonizzatrici italiane, e se si dedicava al commercio lo faceva quasi esclusivamente per motivi di sostentamento economico e per poter continuare a viaggiare ed esplorare. Era un viaggiatore indipendente, un artista indipendente e si riferiva solamente a se stesso, a differenza ad esempio di Adamo Lucchesi, altro italiano che viaggiò nel Chaco di quegli anni, ma al soldo di Carlos Casado, potente imprenditore spagnolo che acquisì tre/quarti delle terre del Paraguay in vendita negli anni tra il 1883 e il 1886 e che le sfruttò per l’industria tanninera (Lucchesi 1936; Bonifacio 2021). Mi è parso interessante fare un lavoro di studio soprattutto partendo dalla letteratura prodotta da Guido Boggiani, i suoi diari, le trascrizioni delle conferenze, per cercare di comprendere in che modo egli viveva durante i suoi anni di viaggio ed esplorazione, il suo rapporto con l’arte e la pittura in particolare e, infine, il suo osservare le estetiche indigene.

Arrivando invece agli artefatti etnografici da lui raccolti, di cui ci si occupa qui nello specifico dell’arte plumaria yshir-chamacoco, una delle due popolazioni (assieme ai kadiweu) in cui Boggiani si trattenne più a lungo, è stato interessante cercare di capire perché proprio gli artefatti di plumaria sono presenti nella collezione in così gran numero. Se dei kadiweu abbiamo soprattutto ceramiche, tessuti e borse in fibra vegetale e gioielli, dei chacaco invece troviamo quasi esclusivamente oggetti di arte plumaria.

Il focus su questo tipo di artefatti è stato qui un passo quasi obbligato durante la ricerca nei depositi del Museo delle Civiltà. La parte della collezione dedicata all’*ars plumaria* è infatti la più numericamente consistente, tanto affascinante quanto “esotica” ed è estremamente interessante per le sue forme, i suoi colori, le sue tecniche di lavorazione. Per questo motivo riflettere su antropologia, arte ed esotismo è stato un lavoro metodologico imprescindibile.

Nelle riflessioni durante la ricerca, venne spontaneo chiedermi: perché tanta arte plumaria? Come mai lo aveva affascinato tanto?

Una delle prime risposte arriva direttamente dal testo del Boggiani del 1894 dedicato ai “ciamacoco”, del 1894. Quando lui stesso si soffermò lungamente a descriverne la bellezza: li chiamava “certi fiocchetti di piume”, ma non risultò mai essere pienamente conscio di quello che questi oggetti potevano rappresentare, né mai pare domandarselo. Ne ammirava fondamentalmente la forma e la lavorazione e i colori sgargianti, restandone decisamente affascinato. Colpisce, talvolta, che Boggiani veda negli artefatti di plumaria yshir-chamacoco, un vero e proprio tesoro tutto da scoprire e da “documentare”. D’altra parte però, la sua

vita fu breve e forse non ebbe veramente il tempo di approfondire la funzione e il significato di questi ornamenti: si limiterà ad ammirarli, collezionarli e assicurarsi che avessero un posto “degno” per la loro corretta conservazione. Boggiani identificò questo posto in Italia nel Museo “Preistorico ed Etnografico” diretto allora dal paleontologo Luigi Pigorini. L'accesso all'Archivio Storico del Museo delle Civiltà nei mesi della ricerca mi ha permesso di leggere le lettere originali che Boggiani e Pigorini nel 1893-94 si scambiarono, quando poi finalmente Pigorini riuscì ad avere un finanziamento ed accogliere la collezione presso il “suo” Museo. Anche se Boggiani non si interroga mai fino in fondo sulla natura e sul significato di questi oggetti di arte plumaria, in realtà colpisce il fatto che era molto attento e meticoloso nella scelta e nella catalogazione degli stessi.

Inoltre, quello che sorprende del testo sui chamacoco è che in moltissime pagine del libro, le parole sono intervallate da immagini di oggetti della sua collezione: tra questi, moltissimi sono di plumaria e alcuni sono proprio rintracciabili nella collezione al Museo delle Civiltà.

Nella foto qui sotto si può vedere una pagina d'esempio del testo del 1894: l'oggetto è quello che in ambito yshir-chamacoco viene chiamato *manon wolo*, un ornamento per la testa composto di fibra vegetale intrecciata che regge un insieme di penne di anatra reale (*cairina moschata*), di color verde scuro iridescente, indossato da un certo tipo di specialisti del culto – sciamani (*konsaha*) yshir-chamacoco: Boggiani ne collezionò in gran numero. Oggetti come questo vengono analizzati nel corso del quarto capitolo e si presentano alcuni esemplari simili nel Catalogo in appendice.

Per l'analisi e lo studio formale degli artefatti è stato molto utile seguire alcuni studi generali su arte plumaria sudamericana, come ad esempio Schoepf (1971, 1985), Reina, Keinsinger (1991), la più recente analisi di Prévost (2011), Roe (1990), Van Velthem Hussek (1995, 2010) ; mentre per lo studio specifico dell'arte plumaria yshir-chamacoco mi sono avvalsa soprattutto degli sguardi di Cordeu (1974, 1999, Escobar (1999, 2008 2012), Di Lorenzo, Manuale (2018) e Di Lorenzo, Manuale, Olivera (2020).

Per quanto riguarda invece l'inquadramento più teorico dello studio dell'arte yshir-chamacoco e in generale l'arte indigena paraguaiana, mi sono avvalsa dei testi del poliedrico studioso asunceño Ticio Escobar (1999, 2010, 2012, 2020). I suoi testi hanno saputo fornire una chiave imprescindibile per entrare nel vivo del mondo dell'arte e della ritualità yshir-chamacoco, osservarla da più vicino e, successivamente, farmi guidare da questa letteratura specifica nel momento della ricerca di campo. Inoltre, gli studi di Edgardo Cordeu (Cordeu, Braunstein 1974, 1984, 1986, 1999, 1999a), antropologo argentino che a lungo si è occupato di popolazioni yshir-chamacoco, sono stati altri studi fondamentali per comprendere appieno la cosmovisione indigena e inquadrare all'interno di un sistema di pensiero complesso e talvolta “inaccessibile” anche la produzione materiale della plumaria. Durante la mia ricerca è stato cruciale anche capire come si può studiare oggi, in Italia, questo tipo di estetica, a noi così lontana, e ancora in qualche misura vista come “esotica”. La discussione riguardo al fatto se sia giusto identificare l'arte plumaria come “arte” occupa parte della riflessione del quarto capitolo e delle conclusioni. La domanda che spesso è affiorata riguarda il fatto se sia possibile considerare questo tipo di arte plumaria un tipo particolare di arte, e, se sì, in quale senso possiamo appellarci alla categoria prettamente occidentale di arte; mi sono avvalsa degli studi classici di antropologia dell'arte a partire dallo studio pionieristico di Boas (1927) fino ad arrivare ai tradizionali volumi di Layton (1981), Price (1989), la classica raccolta di Coote e Shelton (1992) e il volume di Schneider e Wright (2010)



Avevano incominciata questa funzione al primo apparir del giorno; ed assistiti dalle rispettive mogli che loro andavano porgendo ora un oggetto ed ora un altro, od a quando a quando davano a bere dell'acqua onde rinfrescare le loro fauci disseccate dall'ardore del sole e dal lungo cantare, continuarono così sino a sera.



Fig. 31

Naturalmente la voce, da chiara e forte com'era al mattino, si faceva a poco a poco più rauca e debole sino a diventare completamente afona.

Conseguenza di così grande sforzo si fu un forte dolore ai polmoni ed una grande spossatezza che li tenne malati per più giorni, ed incapaci di parlare.

Quale il movente di questo singolare duello non so bene; forse altro non avevano inteso di fare che dimostrare la loro valentia nel canto e la resistenza dei loro polmoni.

O, forse, avevano così risolto una contesa insorta fra di essi il giorno avanti?....

Ad ogni modo curiosissimo questo: che nessuno degli altri Ciamacoco pareva s'interessasse o si accorgesse di tale cerimonia, come se questa avesse avuto luogo in un locale ermeticamente chiuso, ed essi non avessero veduto nè udito nulla.

Didascalia originale della figura: "diadema di piume di anatra selvatica, vista di fronte". Fonte: Boggiani (1894: 58)

in ambito anglosassone; mentre in italiano è stato utile leggere ad esempio i testi di Gatto Trocchi (2001), Lusini (2004), Tiberini (2003 e 2014), ma ho trovato pieno di spunti e riflessioni interessanti anche il testo più divulgativo sull'antropologia dell'arte di La Cecla e Castelli (2022). Illuminanti anche gli studi sull'oggetto artistico (e il concetto di "oggetto chimera") portati avanti da Severi (1991, 2018), da cui ho preso spunto per osservare sotto una nuova ottica l'oggetto di arte plumaria. Inoltre, per un ragionamento prettamente teoretico e metodologico, mi sono avvalsa dell'intuizione che mi ha dato la lettura del libro di Alfred Gell (trad. it. 2021) su arte e *agency*. Questa lettura è stata importante per capire che gli oggetti presi in esame, sebbene nascosti nell'oblio dei depositi del museo, posseggono oggi una loro precisa *agency*, che è ovviamente diversa da quella che possono aver avuto prima dell'atto collezionistico di Boggiani, e ancora diversa da quella che gli stessi oggetti avrebbero avuto se fossero stati esposti: a partire da questo presupposto ho iniziato a guardare agli stessi artefatti in modo diverso.

Ciò che è emerso è che oggi gli oggetti "nascosti" nel museo ci chiedono di essere raccontati: seguire il ragionamento di Gell per scoprire di avere lo sguardo puntato sul rapporto agente/paziente nell'osservare gli oggetti, mi ha permesso di indagarne meglio la loro storia. Gli oggetti si sono fatti portavoce delle loro stesse storie e dei rapporti che le persone ebbero con loro e attraverso di loro. Oggi, dopo anni di silenzio e reclusione, possono tornare essi stessi a raccontarsi.

La domanda conseguente è stata questa: se gli ornamenti di plumaria possono essere considerati oggetti “artistici” e quindi studiati con la lente dell'antropologia dell'arte, come è possibile esporli in musei etnografici? A quale livello e quanto la loro categorizzazione inciderà su una possibile esposizione? Queste sono le domande che mi hanno guidato nell'analisi e a cui si tenta di rispondere nel quarto capitolo e nelle conclusioni. E ancora: come avvicinarsi all'arte plumaria e condividerne il messaggio oggi attraverso la museografia contemporanea?

Il quarto capitolo prende in esame alcuni oggetti scelti di arte plumaria yshir-chamacoco, analizzandone alcune tipologie ricorrenti nella collezione. Si osserva la forma e la funzione, per indagare, grazie al supporto della letteratura di riferimento, l'utilizzo indigeno all'epoca e il significato profondo che potevano avere (allora e oggi) e che a Boggiani era sicuramente sfuggito. Testi fondamentali di riferimento per la stesura del terzo capitolo sono stati quelli di Cordeu (1974 1978, 1999, 2008), Sušnik (1955, 1983, 1969) e, soprattutto per l'analisi degli artefatti e il loro rapporto con la dimensione estetica in generale, mi sono stati imprescindibili i testi di Escobar (1999, 2008, 2012). Nel corso del quarto capitolo, oltre ad analizzare gli oggetti, ci si interroga su come sia giusto oggi osservare e studiare questi artefatti, come si possa catalogarli; si cerca altresì di indagarne il senso profondo, ovvero il legame con la storia e la mitologia yshir-chamacoco. E infine si fa una riflessione riguardo ad una possibile restituzione alle comunità, originata in particolar modo dal confronto, avvenuto a fine 2024 in presenza di alcune foto degli oggetti, con alcune persone yshir-chamacoco di Fuerte Olimpo.

L'elaborato si conclude con l'allegato del Catalogo di diciotto artefatti: una rassegna in cui ne sono stati scelti alcuni per la loro rappresentatività all'interno della collezione e anche per lo stato ottimale della loro conservazione. Per quanto riguarda la metodologia va segnalato che è stata una ricerca “ibrida” quella che ha condotto alla stesura di questo elaborato: infatti, la ricerca di antropologia museale si è arricchita con due soggiorni sul campo (2022 e 2024) tra popolazioni yshir-chamacoco dell'Alto Paraguay di oggi – a Puerto Diana e poi a Fuerte Olimpo –, entrambi luoghi menzionati negli scritti biografici di Boggiani e dove soggiornò a più riprese. I viaggi e la permanenza nei luoghi che visitò Boggiani sono stati utili per comprendere alcuni elementi emersi durante l'interpretazione e l'analisi degli oggetti e la prima parte della stesura dell'elaborato. I colloqui con alcuni anziani indigeni yshir-chamacoco sono serviti per comprendere dati fondamentali circa l'uso degli oggetti e la loro funzione specifica, correggere così parti del catalogo, aggiungere nomi indigeni (e anche capire meglio le differenze tra le diverse frange della popolazione chamacoco).

Nonostante la mia ricerca si sia svolta a stretto contatto con gli oggetti del museo<sup>4</sup>, il campo ha permesso di confrontarmi con alcuni dati della letteratura e dell'osservazione degli oggetti (statici e “congelati” in museo) in un mondo più “reale” e quotidiano; inoltre, viaggiare e conoscere le popolazioni yshir-chamacoco di oggi è stato motivo di restituzione (visuale) di una parte della mia ricerca: con loro ho potuto comprendere come essi stessi potessero “leggere” le fotografie degli oggetti, contestualizzarle nei racconti di un passato lontano, oppure fare riferimenti a quanto ancora oggi può mantenersi in vita, nella materialità degli oggetti o semplicemente nei ricordi delle persone.

Credo fortemente che l'antropologia che si studia e che si pratica in ambiente accademico – spesso radicata, almeno in Italia, in uno sguardo essenzialmente

4. Ritengo doveroso ancora ringraziare per questo Loretta Paderni che mi ha permesso ed agevolato l'ingresso in museo e nei depositi in un momento storico non certo facile, nel 2021 e 2022.

storico e storicizzante – debba potersi confrontare, laddove questo sia possibile ovviamente, con una parte più etnografica di ricerca sul campo nella contemporaneità. Questo serve, io credo, a dare a ciò che si scrive una giusta profondità e attualizzare anche la propria ricerca, ricordando sempre che tutti gli indigeni del mondo sono donne e uomini a noi contemporanei, come Fabian (2021) ha sapientemente ricordato. Per questo motivo, nonostante l'impostazione della mia ricerca non richiedesse direttamente di fare campo tra gli indigeni da cui storicamente gli artefatti provengono, ho scelto comunque di visitare tre comunità yshir-chamacoco, tornando due volte nella regione dell'Alto Paraguay. Vedere la meraviglia e lo stupore negli occhi di donne e uomini, nell'osservare le foto della collezione Boggiani, mi ha restituito uno spessore, un senso, una nuova profondità del "fare etnografia": gli oggetti che sembrano *morti* e silenziosi nelle scatole e nelle vetrine dei musei raccontano ancora oggi storie di gente *viva*.

E ancora, attraverso le fotografie mostrate alle persone interessate, nascono essi stessi a nuova vita. In questo caso, l'oggetto-fotografia, parlando dell'oggetto stesso che rappresenta, è un mezzo per continuare una storia interrotta più di cent'anni fa e che oggi è possibile riprendere, ri-raccontare, riutilizzare per produrre conoscenza, per ri-trovarsi e ri-conoscersi come popolo (*nación* per dirlo con le parole dei diretti interessati) i cui membri, talvolta, osservando le immagini degli artefatti, possiamo sentire esclamare "esto es cultura!"<sup>5</sup>: come a voler dichiarare "questo sì, è nostro, siamo noi (yshir-chamacoco di oggi) ad aver prodotto questi oggetti". Gli oggetti, così come gli oggetti-fotografie, allora, possono diventare oggetti poderosi, che però cambiano continuamente (Clifford 1995: 190).

Il Catalogo che si propone vuole essere essenzialmente una presentazione di quella che fu la produzione di arte plumaria yshir-chamacoco di fine Ottocento: diciotto oggetti esemplificativi per raccontare una parte della cultura materiale e cerimoniale-rituale.

In particolar modo, la scelta degli artefatti è ricaduta, da una parte, su quegli oggetti che potessero essere in qualche modo esemplificativi della collezione per poter fare un catalogo rappresentativo dell'intera collezione; d'altra parte, si sono anche scelte tipologie di ornamenti di arte plumaria che potessero metonimicamente richiamare l'insieme di questa particolare arte indigena *tout court*. Nella scelta specifica degli artefatti della collezione Boggiani, inoltre, si è adottato il criterio della migliore conservazione e della migliore resa visuale degli stessi.

Per comporre questo catalogo mi sono ispirata a due sistemi di catalogazione che in particolare mi sono sembrati adeguati per questo tipo di artefatti: il sistema di catalogazione del Museo de América di Madrid (dov'è conservata una considerevole quantità di arte plumaria sudamericana) e il Museo del Barro – Museo de Arte Indígena di Asunción, dove è presente invece una importante collezione di arte plumaria di popoli yshir-chamacoco. Le schede di catalogo presentano alcuni dati fondamentali come la provenienza, i materiali di cui l'oggetto è composto, il nome indigeno, la funzione nel contesto di origine, le dimensioni e lo stato di conservazione.

Inoltre, ho voluto accorpare, nella scheda di ogni singolo oggetto, una sezione dedicata chiamata "note" in cui, oltre ai dati specifici sull'oggetto provenienti dalla letteratura, ho allegato eventuali informazioni aggiuntive derivanti dai colloqui con uomini e donne yshir-chamacoco avvenuti a Fuerte Olimpo (Paraguay) nel novembre 2024.

5. Questa è stata una frase più volte ripetuta ed ascoltata nell'ultimo soggiorno di campo (novembre 2024).





Salomon Báez commenta una foto di Vojtech Frič che gli mostro. (Novembre 2024. Foto di Anita Gamberini)

*Dai bui e freddi depositi in museo alle aride distese chaqueña: note sulla metodologia*

Per lo studio degli oggetti ho seguito il metodo biografico, osservando però la Collezione Boggiani come se fosse un oggetto unico. Questo per due ragioni: anzitutto non è possibile (e ha poco senso) concentrarsi su un solo oggetto di plumaria e seguirne la traiettoria singolarmente, gli spostamenti nello spazio e le attribuzioni semantiche in cambiamento, quanto è invece possibile osservare la collezione nel suo insieme. In secondo luogo mi pare che la linea metodologica seguita non si sia discostata molto da quelle guide date da ciò che Appadurai chiama “feticismo metodologico”, secondo cui “sono le cose-in-movimento che illuminano il loro contesto umano e sociale” (1986: 5; traduzione mia). Certo, forse un’attenzione eccessiva agli oggetti, ma talvolta indispensabile, dal momento che è solo seguendo le traiettorie e i movimenti degli oggetti che possiamo comprendere la loro risemantizzazione in ambito museale.

Mi sono attenuta anche alle indicazioni metodologiche sull’approccio biografico alla cultura materiale enucleate da Thierry Bonnot (2009: 32), secondo cui il metodo biografico può applicarsi quando sono presenti in particolare due condizioni: anzitutto l’oggetto deve avere una storia individuale ed essere passato per evoluzioni e trasformazioni di *status*; in seconda istanza, l’oggetto, in qualche momento della sua carriera, deve essere stato oggetto d’affezione di qualcuno, “per ragioni che sono al contempo individuali e collettive” (Bonnot 2009: 34). Anche per questi motivi, ho voluto considerare l’intera Collezione Boggiani come un unico oggetto, tenendo a mente che l’oggetto è sempre polisemico e la sua capacità di essere testimone di un momento storico o di un processo è sempre qualcosa di contestuale, situazionale, modificabile nel tempo e nello spazio. Ho cercato quindi di fare una catalogazione degli oggetti



osservati (di cui il Catalogo in appendice è modello esemplificativo), ma soprattutto ricordandomi che i “legami individuali tra soggetti e oggetti creano la costruzione microsociologica del patrimonio culturale collettivo” (*ibidem*). Pur avendo intenzione di fare un catalogo (seppur parziale) di questa ricchissima collezione, sono rimasta aperta fino alla fine della scrittura a voler comprendere la natura composita, polisemica e i cambiamenti di *status* e prospettiva che via via hanno acquisito gli oggetti nel tempo: questo ha significato una continua rinegoziazione di categorie e definizioni che sulla pagina apparivano statiche ed immutabili, soprattutto grazie alle integrazioni che sono state fatte in seguito ai campi etnografici.

Ho cercato anche di capire come Boggiani abbia collezionato, sotto quali impulsi, per quali motivi. Per fare questo alcuni testi mi sono stati fondamentali: alcuni classici come il volume di Stocking jr. (2000), i testi di Clifford (1988, 1993), Marcus e Myers (1995), Puccini (2012), Verde (2019), Fontanarossa (2022), l’ormai classico volume di Ames (1992), il recente testo di Kuper (2023) e la colletanea di Dudley, Barnes, Binnies (2017) e il testo di Amira Henare (2005).

Come commenta Michela Capra documentando il suo lavoro di catalogazione di Beni DEA al Museo “Giacomo Bergomi” di Montichiari: “nel caso particolare del settore dei Beni DemoEtnoAntropologici materiali, poi, il rapporto con gli oggetti desueti del passato diviene ancora più intimo e stretto, perché non basta un’osservazione attenta della forma e dei materiali, bensì ogni pezzo, per essere compreso, *va toccato, manovrato, sollevato, smontato se composto di più parti*. Le ipotesi sull’autore della fabbricazione, sulla funzione d’uso, sulla professione dell’utente vanno avanzate solo dopo una lunga analisi, durante la quale, a ogni sguardo, a ogni tocco, l’oggetto sembra rivelare qualcosa di sé” (2009: 151)<sup>6</sup>.

Per fare questo lavoro in modo profondo e con passione, c’è bisogno di tempo, calma e capacità di “ascolto” degli “intimi segreti” che gli oggetti sanno raccontare, prosegue l’autrice (*ibidem*). Anche se gli artefatti etnografici raccolti da Boggiani non rientrano in quella categoria di oggetti che un tempo nel Catalogo Nazionale (ICCD) si sarebbero definiti “folklorici” (FKO) e non sono espressamente dei Beni DEA come ad esempio quelli dei musei etnografici locali, di cultura popolare contadina o montana, il procedimento cognitivo ed ermeneutico che si può ad essi applicare è il medesimo.

Inoltre, mi è parso utile, durante l’elaborazione dei dati e durante la scrittura, tenere a mente che quello che avrei potuto dire (o non dire) sugli oggetti di arte plumaria è oggi potenzialmente utile per divenire “racconto” in museo, che sia per un’esposizione temporanea o permanente, dal momento che gli artefatti della collezione non sono mai stati esposti; il museo che si propone di raccontare l’arte plumaria anche attraverso le parole e le visioni indigene diventerà allora uno spazio di narrazione condivisa, attribuendo alle testimonianze orali la stessa valenza patrimoniale degli oggetti stessi.

Ho cercato di farmi il più possibile “impregnare” dalle qualità degli oggetti, dai loro materiali, dalla forma e dal colore e mi sono spesso fermata ad ascoltare ciò che il silenzio, la polvere e l’oblio in cui erano avvolti mi diceva di loro. Ho cercato il più possibile di entrare in risonanza con essi, andando oltre i gesti, oltre le parole scritte, cercando di attivare quella che Wikan chiama una capacità di *feeling-pensiero* (Wikan 2009: 127). Inutile ignorare che erano ammantati di questo silenzio, lungo più di un secolo e carico di significato, dentro al quale gli oggetti chiedevano di essere visti, compresi, raccontati. In questo processo

6. Corsivo aggiunto.

mi è stata utile la visione di Santos-Granero (2009) tale per cui è utile osservare la *relazione* tra soggetto conoscente e oggetto conosciuto, quindi tra corpo del ricercatore e artefatto, che è da intendere come una relazione costruttiva, in cui i due corpi si modellano a vicenda. In tal senso, la ricerca ha prodotto varie domande sull'agentività degli oggetti dentro e fuori i musei, prima e dopo Guido Boggiani. Mi sono stati utili in questa fase della ricerca anche i testi di Gell (1998, trad. it 2023), Bollettin (2009), Hussak Van Velthem (2010, 2012), Cipolletti (2019): tutte queste letture mi hanno aiutato ad espandere la mia visione "limitata" sull'oggetto museale e sullo studio stesso della "cultura materiale" e mi hanno permesso di capire che l'aspetto relazionale, processuale e dinamico della biografia dell'oggetto era quello più fecondo. E anche che non era più pensabile, nel 2021, costruire un catalogo che avesse solamente come contenuto storia e aspetto materiale degli oggetti.

La ricerca dentro ai depositi del museo è stata spesso alienante e straniante, talvolta faticosa e percepita come un nonsense etnografico. Però, oltre alla noia e allo sconforto che di tanto in tanto arrivavano, mi sono imposta di voler andare oltre alla descrizione di forma e funzione di artefatto da descrivere in un catalogo, come sarebbe stato in una ricerca museologica "tradizionale"; mi sono votata alla comprensione un po' più profonda di quel mondo che sta dietro agli artefatti e che a suo tempo ne ha permesso la fabbricazione e l'utilizzo, "lasciando emergere l'imprevedibile" (Giuffrè, Lopiccirella Zingari 2010: 139). Infatti, come l'antropologo che lavora sul campo spesso viene scelto e non sceglie le persone con cui lavorare (ivi: 125) anche coi "miei" oggetti è stato così: sono stati loro a scegliermi, in qualche modo. Quando aprivo le scatole non sapevo sempre esattamente cosa avrei visto. Mi sentivo talvolta come una bambina la mattina di Natale, con il dispiacere che poi però le scatole le avrei dovute con molta cura richiudere e ricordarmi dove erano posizionate!

Veniamo ora alla seconda parte della ricerca, quella squisitamente etnografica. La ricerca condotta sul campo paraguaiano ha sollevato ulteriori domande sull'uso antico degli oggetti e anche sull'interesse da parte delle comunità nei riguardi della storia e del significato che essi potevano avere. La relazione che è venuta costruendosi tra oggetti museali – oggetti collezionistici – e l'oggetto fotografia (quelle mostrate ai miei interlocutori) è stato un interessante momento di produzione del sapere. Se il museo, per sua natura, "sottrae sempre le cose al loro divenire e al loro destino fattuale, relazionale e processuale" (Lattanzi 2020: 246), il campo tra donne e uomini indigeni contemporanei ha permesso di ricontestualizzare, risignificare e anche rivalorizzare gli oggetti stessi. La pretesa di oggettività, staticità e conservazione nel tempo, propria del museo come istituzione, ha voluto così dialogare con la presenza viva e cangiante della contemporaneità indigena, restituendo così un discorso sugli artefatti che fosse in qualche misura dinamico e multifocale. Per comprendere e inquadrare meglio lo studio dell'antropologia museale oggi e capire anche come osservare gli artefatti in esame, mi sono servita dei testi di Clemente (1996, 1999, 2008, 2004) Lattanzi (1999, 2020, 2021) e Padiglione (1999 e 2008); in ambito nordamericano imprescindibili sono stati i testi di Clifford (1988, trad. it 1999; 1997, trad. it, 1999) di Stocking (2000), Ames (1992), la collettanea curata da Marcus e Myers (1995), e quella curata da Karp e Lavine (1995), insieme al volume sulla museologia curato da Karp e Kraz (2006), il testo di Amselle in ambito francese (2017), ma anche i saggi di Hussak Van Velthem (2010, 2012, 2017); sulla concezione della cultura materiale indigena e sul metodo biografico il volume curato da Aria e Pains (2015), ma anche, sulla relazione arte/artigianato in an-

tropologia il volume di Caoci (2008) e Caoci, Lai (2009), il volume di Nicholas Thomas (1991); il testo di Miller sull'antropologia delle cose (2011), insieme a quello di Bodei (2009); mentre sulla patrimonializzazione ho consultato, tra gli altri, anche il volume curato da Harrison (2020), ma sono stati utili ad esempio i saggi di Kirshenblatt-Gimblett (1991, 2004), Dei (2013), Bonetti (2007) e Bonetti con Simonicca (2016) e il volume di Palumbo (2003). La riflessione sul metodo ha poi anche aperto la strada verso il tema della patrimonializzazione indigena. Mi sono chiesta come (e se) è possibile ragionare in termini di patrimonio con questa tipologia di oggetti, considerando che già il termine patrimonio è un concetto squisitamente occidentale e, inoltre, tenendo presente che gli oggetti giacciono dispersi in diversi musei, spesso non visti e non esposti.

Ovvero mi sono chiesta come sia possibile oggi, nei confronti di oggetti "fragili" e poco noti come quelli di plumaria mettere in pratica un processo di "patrimonializzazione condivisa". Impossibile non ritornare allora a quella domanda che già si faceva nel 1999 il sociologo Stuart Hall, ovvero: "patrimonializzare cosa e per chi?" (Stuart Hall 1999). Ha senso per la società yshir-chamacoco patrimonializzare oggi questi artefatti che tradizionalmente erano degli oggetti cerimoniali e certamente più "effimeri" e "volatili" all'epoca, rispetto alla loro "sopravvivenza" odierna in museo? E se tale operazione fosse possibile e condivisa dai diretti interessati, come attualizzarla?

Le conclusioni di questo elaborato riflettono proprio su questi temi. Ovviamente, se parliamo di patrimonio, memoria e musealizzazione, diventa oggi imprescindibile (se non obbligatorio) muoversi sul piano della "decolonizzazione del pensiero conoscitivo" (Clemente 2015: 290) e osservare in che modo le politiche espositive possano contribuire a questo. Una guida molto utile per muovermi in questi termini negli spazi dello studio museologico è stato il testo di Giulia Grechi, *Decolonizzare il museo* (2021). Non solo per i temi trattati, ma per il resoconto della sua stessa partecipazione in progetti espositivi all'interno degli spazi museali del Museo delle Civiltà, che mi ha aperto lo sguardo sulle scelte virtuose che oggi possiamo prendere per far sì che il museo non sia più un luogo di conservazione statico e polveroso e che gli oggetti contenuti siano studiati solamente dal punto di vista di forma/funzione, ma che possano essere un buono strumento per pensare il presente in dialogo con le comunità di riferimento (seguendo politiche di *source communities*) e ragionare sui temi e le sfide del contemporaneo. Studiare gli artefatti museali oggi significa anche esaminarli nel contesto (qui e là) e nelle relazioni inter-societarie che possono richiamare o costruire – non per forza vedendoli solamente come degli "oggetti-segni", degli "oggetti-testimoni" o degli "oggetti-ambasciatori" (Paini e Aria 2020), oppure come semplici Beni DEA da catalogare.

Come scrive Lattanzi, il museo etnografico di oggi ha senso (solo) se include le storie di diaspora, se accoglie, ascolta e propone le storie che il mondo post-moderno e globalizzato ci mostra, diventando un *forum* di promozione di sviluppo culturale e un buon modello di riferimento per l'Europa multiculturale (Lattanzi 2021: 127).

*Nota sulle trascrizioni delle parole yshir*

Per la trascrizione del nome indigeno della popolazione a cui questo elaborato si riferisce, ho scelto la grafia di “yshir”, comune in Alto Paraguay oggi, per mantenere una corrispondenza minima con la scelta di trascrizione che si fa oggi in seno alle comunità indigene e in alcuni testi. La corrispondenza non è perfetta, poichè in Alto Paraguay si trova scritto, specialmente nei libri di testo, “yshyr” o “ishir”, secondo la trascrizione fatta dal dizionario di Ulrich, Ulrich 2000\*, che riproduce il suono della vocale guaraní “y”.

Tuttavia ho scelto “yshir” e non “yshyr” perchè è di più agile lettura per un lettore italiano. (La pronuncia della “y” iniziale corrisponde ad un suono vocalico tra la “i” e la “u”, simile alla “ü” tedesca).

Per il suono della lingua yshir-chamacoco corrispondente al suono vocalico “æ”, ho scelto di trascrivere, seguendo molte grafie esistenti (Escobar, Richard) mantenendo solo la lettera “a” e non “ai” come in altri autori si trova. Ad esempio, il nome proprio sarà “Ashnuwerta” e non “Aishnuwerta” o “Eshnuwerta” come si trova in altri autori.

Inoltre il suono della nostra “c” dura (in italiano cane), viene trascritto in yshir con “k”: ad esempio sarà “karaguatá” e non “caraguatá”.

\* Ulrich M., Ulrich R., 2000, *Diccionario (Chamacoco) – Español / Español – Ishiro (Chamacoco)*, Asunción, Misión Nuevas Tribus.

# 1. Antropologia italiana: la nascita, i temi e gli autori

Di antropologi ufficiali solo due o tre, invece zoologi e viaggiatori, paletnologi e medici, psichiatri e filologi e storici; uomini colti e dilettanti di scienze. Tutta un'enciclopedia di studiosi, un mosaico preso dalle miniere di tutte le scienze umane; una vera torre di Babele, direbbe un pessimista.

Mantegazza 1901a: 3<sup>1</sup>

Al fine di comprendere il quadro storico, ideologico e scientifico in cui visse e operò Guido Boggiani (1861-1901), ritengo opportuno introdurre brevemente quella che è stata la nascita e la storia dell'antropologia italiana come insegnamento accademico e come disciplina a sé stante, a partire dai suoi inizi, ovvero dalla seconda metà dell'Ottocento, giungendo fino alla prima decade del 1900: la vita e le opere di Guido Boggiani si inseriscono esattamente in questo periodo storico. Sebbene Boggiani, in virtù del suo eclettismo di vita e professionale, non sia mai stato studiato e considerato al pari degli altri antropologi della sua epoca, e sebbene le sue opere tutt'oggi non vengano lette e solo di rado siano proposte nei corsi di antropologia, è utile in ogni caso analizzare la sua figura e il suo operato a partire dall'ambiente culturale in cui visse e si nutrì come artista, prima, e come studioso, poi, per capire quale fosse il sostrato ideologico, accademico e istituzionale in cui si muoveva. A questo scopo sarà utile delineare i temi e le sfide proprie delle discipline antropologiche di fine Ottocento, proprio nel momento in cui si venivano formando e strutturando. Non ultimo, sarà necessario soffermarsi sul tema del viaggio ottocentesco, dal momento che fu proprio il viaggio di esplorazione e di ricerca in terre lontane, iniziato a diffondersi come pratica epistemologica di una buona parte della cultura scientifica ottocentesca, a porre solide fondamenta al discorso iniziale della disciplina.

## 1.1 La questione metodologica della "antropologia italiana"

Nella convinzione che l'antropologia non sia mai una sola, ma che anche sotto la definizione univoca di "antropologia italiana" sia possibile rintracciare numerose vie e diversi approcci alla stessa materia, vorrei partire qui da una doman-

1. Articolo apparso su *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia* nel 1901. Si tratta del discorso che Paolo Mantegazza fece al pubblico fiorentino nel 1873, a soli due anni dalla nascita della Società Italiana di Antropologia ed Etnologia.



da aperta, una domanda a cui ancora oggi faticiamo a rispondere in maniera certa: “esiste o è esistita una *antropologia italiana*?” È l'antropologo Fabio Dei, in un articolo apparso nel 2012 su *L'uomo* a sviluppare la riflessione sulla presunta esistenza di una tradizione e di una storia compatta e omogenea dietro a quelli che oggi si vogliono chiamare, un po' faticosamente, gli studi DEA in Italia. Una “dea strabica”, per dirla con Bernardino Palumbo, che è molto *demo* poco *etno* e ancora troppo poco *antropologica* (Benadusi 2019: 119).

Dei, in modo sintetico e preciso, spiega come in realtà non ci sia stata una nascita lineare e metodologicamente compatta di quella che, forse in modo un po' forzoso, vogliamo chiamare “antropologia italiana”. Esiste o è esistita, si chiede Dei, una tradizione, una metodologia, uno stile, una specificità, in grado di distinguere quello che è stato il crogiolo di studi antropologici italiani agli albori, rispetto ad altri contesti europei, ad esempio? La risposta è, ovviamente, no. Questo perché non è realmente possibile ricondurre la nascita dell'antropologia italiana (come invece forse può accadere più facilmente per le antropologie di altri paesi come Francia ed Inghilterra, ad esempio) a un solo “padre fondatore”, ad una sola “scuola”, a un solo filone di studi. A questa complessità e a questa congerie di studi interconnessi e multidisciplinari a cui vogliamo fare risalire la nascita della nostra tradizione etnoantropologica nazionale, ha dedicato nel 2011 un volume l'antropologo italiano, storico della disciplina, Enzo Vinicio Alliegro: *Antropologia italiana. Storia e storiografia. 1869-1975*. Qui l'autore ripercorre gli studi demo-etno-antropologici italiani dalla data convenzionalmente intesa come momento fondativo della disciplina, ovvero la prima cattedra di ruolo in Antropologia in Italia, affidata a Paolo Mantegazza nel 1869 (anno fondante anche perché vide la nascita della Società Italiana di Antropologia ed Etnologia) fino all'anno 1975<sup>2</sup>. Mi pare opportuno, in questo voler riflettere sugli anni che vengono comunemente ritenuti fondativi della moderna antropologia italiana, ricordare anche che nel 1871 vennero fondati sia il Museo di Antropologia ed Etnologia sia la rivista *Archivio di Antropologia ed Etnologia*, sia la Società Italiana di Antropologia ed Etnologia, sempre a Firenze e a opera di Paolo Mantegazza.

Può essere allora un esercizio virtuoso provare a ragionare sul motivo che portò a fissare queste date come inizio della storia dell'antropologia italiana, e pensare a Mantegazza come primo fondatore della disciplina. Come scrive Alliegro, “La nascita della cattedra e del museo, prima, e della società e della rivista, poi, assunsero le sembianze di un “anno zero” per le discipline antropologiche italiane” (Alliegro 2011: 25). Ma in realtà questo, spiega Alliegro, fu solamente un atto convenzionale e di natura fortuita, che mentre evidenziava un importante passo verso l'ufficialità di una disciplina, dall'altro nascondeva dietro sé una lunga storia di studi italiani che possono in effetti essere pensati come apporti precursori dell'antropologia mantegazziana e che vedevano ad esempio in Giambattista Vico prima, e in Carlo Cattaneo poi, gli antesignani di un approccio evolucionista e classificatorio allo studio dell'uomo. Vico, infatti, la cui “antropologia” venne poi ufficialmente riconosciuta e valorizzata da studiosi come Marvin Harris (Harris 1971) ed Edmund Leach (Leach 1972), aveva già delineato nella sua opera del 1744, *Principi di scienza nuova. D'intorno alla comune origine delle nazioni*, una storia dell'umanità scandita secondo un principio evolucionistico che prevedeva tre diversi stadi: età degli dèi, età degli eroi ed età degli uomini (Vico 2008, *passim*).

2. Anno in cui nacque il raggruppamento di studi noto oggi con la sigla M-Dea/01, che con un decreto ministeriale riunì gli insegnamenti di “Tradizioni popolari”, cattedra esistente dal 1949, di “Etnologia”, fondata nel 1967 e infine di “Antropologia culturale”, nata nel 1971.

Secondo quanto affermò nel 1902 Francesco Pullé<sup>3</sup>, era di Cattaneo il merito di uno studio dell'uomo non solo mera analisi fisico-anatomica, ma piuttosto e soprattutto storia degli uomini appartenenti a diversi popoli. Secondo Pullé, Cattaneo era stato in grado di creare una nuova corrente di studi, sulla scia del grande fermento illuminista, capace di abbracciare i differenti filoni delle scienze antropologiche, "il cui assetto in quegli anni sembra poco incline ad assecondare una netta separazione tra la matrice socio-linguistica e quella puramente fisico-anatomica (Puccini 1991b; Alliegro 2001: 27). Pullé, che aveva un interesse specificatamente orientato alla linguistica per quello che era lo studio dei popoli, sottolineò di Cattaneo soprattutto gli studi di "antropologia etnica", oltre a riconoscergli il merito di avere precocemente posto l'attenzione sui meccanismi dell'evoluzione della specie, tracciando in un certo senso la strada verso l'evoluzionismo. Inoltre, è interessante segnalare che Cattaneo si occupò anche di frenologia e che, con lo pseudonimo "Frank" aveva firmato un importante saggio critico ed una recensione al volume postumo di Samuel George Morton, *Types of Mankind* (1855); questo medico statunitense (1799-1851) si era distinto come un precursore di quella particolare cranio-logia che specialmente in Italia intraprese un approccio di tipo qualitativo, accolto dallo stesso Mantegazza e successivamente sviluppato da Giuseppe Sergi<sup>4</sup>, a sua volta propugnatore di una vera e propria riforma craniometrica (*ibidem*). Diviene quindi abbastanza chiaro come in realtà vi fossero radici profonde di quella che poi verrà identificata come la nascita dell'antropologia in Italia.

Nel 1872, poco dopo la nascita della Società Italiana di Antropologia ed Etnologia, e all'esordio della sua carriera di antropologo, Paolo Mantegazza tenne un discorso in cui, parlando delle radici della disciplina antropologica e della sua giovanissima età, aveva ritenuto opportuno menzionare come "precursore dell'antropologia moderna" Giuseppe Vincenzo Giglioli, medico e padre di Enrico<sup>5</sup>; Mantegazza riportava in quella sede un discorso inaugurale del professore,

3. Mi riferisco qui a un articolo apparso in *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia* nel 1902 a opera di Francesco L. Pullé, di cui trattano sia Sandra Puccini (1991b) sia Enzo Vinicio Alliegro (2001).

4. Giuseppe Sergi (1841-1936), di formazione filosofica, avviò un corso di antropologia a Bologna nel 1880 e dal 1884 ricoprì la prima cattedra di Antropologia a Roma. Fu vicino inizialmente al Mantegazza, ma ruppe poi i rapporti con quest'ultimo, fondando a Roma nel 1893 la Società Romana di Antropologia.

5. Enrico Hillyer Giglioli (1845-1909) è stato un eminente zoologo, antropologo ed etnografo italiano, che compì studi su alcune popolazioni indigene del Pacifico e del Sudamerica. Giglioli fu professore di zoologia all'Università di Firenze e direttore del Museo di Storia Naturale della stessa città, dove fondò una delle più importanti collezioni etnografiche italiane: oggi il Museo di Antropologia dell'Università di Firenze insieme al Museo delle Civiltà di Roma ne conservano la sua grande collezione. Fin da giovanissimo si fece conoscere, anche grazie al grandioso viaggio che si trovò a fare a soli vent'anni, dal 1865 al 1868, sulla pirocorvetta Magenta insieme al famoso zoologo e senatore del regno Filippo De Filippi, che fu anche suo maestro. Di questo incredibile viaggio intorno al globo (primo viaggio così lungo e con una nave militare, capitanata dal generale Vittorio Arminjon) Giglioli ci lascia un interessante diario di bordo, pubblicato poi a Milano nel 1876. Anche se i suoi interessi erano preminentemente zoologici, Giglioli ci lascia in seguito a questo viaggio una importante collezione etnografica e nel suo diario (di cui lo stesso Mantegazza scrisse una "introduzione etnologica" dal titolo "l'uomo e gli uomini" che ben esemplifica la visione dell'antropologia nascente di quegli anni) emergono molte riflessioni e note a carattere antropologico sulle popolazioni incontrate e anche su temi connessi a quel darwinismo che da poco era sbarcato in Italia, proprio grazie anche a studiosi come il De Filippi. Giglioli fu altresì uno dei primi a riconoscere il valore scientifico delle fotografie e degli scritti di Boggiani, e ha contribuito a consolidare l'importanza della fotografia e del collezionismo etnografico come strumenti fondamentali per l'antropologia di quell'epoca. Le fotografie e gli oggetti raccolti da Boggiani durante le sue spedizioni furono anche integrati nella collezione del Museo di Storia Naturale di Firenze, dove Giglioli in quegli anni era direttore: quindi è interessante sapere che ci furono effettivamente scambi tra i due studiosi e che in qualche modo lo stesso Giglioli si fece conservatore di parte della collezione Boggiani.

che, nel 1860, aveva ricoperto la cattedra di Antropologia a Pavia, chiamato dal ministro Mamiani, e successivamente a Pisa, dove morì nel 1865. Alliegro sostiene che questo “cercare radici della disciplina” fu in realtà un atto isolato, poiché negli anni successivi lo stesso Mantegazza sorvolò sulla preistoria degli studi antropologici, presentandosi al pubblico come suo unico “patriarca e fondatore indefesso (Alliegro 2011: 26)”.

Naturalmente, anche i contributi di altri studiosi contemporanei a Mantegazza sono interessanti per comprendere il quadro storico-ideologico precedente a Boggiani. Giustiniano Nicolucci, per esempio, fu un intellettuale (medico di formazione) che prima ancora della pubblicazione degli studi di Mantegazza e dell'assegnazione della cattedra cui anche egli concorse, aveva dato alle stampe nel 1858 il testo dal titolo *Delle razze umane. Saggio etnologico*, che lo aveva reso celebre in Europa e in cui classificava dettagliatamente quelle che venivano chiamate “razze umane” grazie all'ausilio di metodi squisitamente craniometrici e frenologici (aveva condotto ricerche nella scuola medico-anatomica torinese di Antonio Garbiglietti). Nicolucci avrà poi la cattedra a Napoli nel 1880, la seconda in Italia che venne “decretata” dal ministro Francesco De Sanctis, e dove, poco dopo, nel 1881, fonderà il Museo di Etnologia, come parte di quello che era chiamato “Gabinetto di Antropologia” – poi “Istituto di Antropologia generale”. Sempre a Napoli nel 1883 usciva la rivista *Il Giambattista Basile*, che si occupava prevalentemente di letteratura popolare e presso cui lavorarono i maggiori demologi dell'epoca.

Nonostante avesse combinato l'antropologia fisica alle scienze fisico-anatomiche di indirizzo storico (Alliegro 2011: 30), Nicolucci prese parzialmente le distanze dal darwinismo e dichiarò proprio nel 1880, durante la prolusione del suo corso di antropologia, che l'uomo aveva fatto la comparsa sulla terra in uno stato miserabile, ma che grazie al felice apporto di due gruppi, gli Aryi e i Semiti, si sarebbe emancipato, sviluppando quelle caratteristiche che portava *in nuce* dentro sé. Per lui l'antropologia avrebbe dovuto distinguersi tra antropologia preistorica e antropologia storica: la prima studiando i popoli anteriori alla storia, grazie all'esame dei materiali, avrebbe dato luce alla vita umana in epoche remote; la seconda, invece, “spaziando in più vasti confini, ricerca di ciascuno popolo, fin da che ne giunsero a noi ricordi storici, le forme fisiche, le abitudini morali e intellettive, le migrazioni, le mescolanze, e le influenze che gli uni esercitarono sopra gli altri” (Nicolucci 1880: 6). Ed è proprio per indagare la storia umana a partire dalle ere preistoriche di pietra, bronzo e ferro, per poi delineare una scala gerarchica dei vari tipi umani, che si rivelò strumento fondamentale lo studio della craniometria: lo scheletro e il cranio in particolare erano quei dati fisico-biologici che potevano parlare più di qualunque altra cosa riguardo alla natura umana e, comparando gli uni con gli altri, diveniva possibile classificare i tipi umani in più o meno elevati (*ibidem*). Tuttavia, Nicolucci si spinse ad affermare che non fosse sufficiente il volume del cranio per determinare le facoltà dell'intelletto e per relativizzare il primato della gente ariana, arrivando a sostenere, insieme coi monogenisti, la radice africana dell'uomo moderno, vedendo nelle zone tropicali africane il primo centro di diffusione del genere umano a partire da scimmie antropomorfe.

Diviene più chiaro quindi il quadro ideologico e scientifico in cui si svilupparono le “discipline dell'uomo” nella prima metà dell'Ottocento: infatti, ancora prima di Mantegazza, erano presenti molti studi, diversificati per interessi disciplinari; queste ricerche tentavano di indagare l'origine, la storia e lo sviluppo dell'uomo come essere biologico ed organico, prima di tutto, ma non solo. Questi



diversi filoni di studio, che vivevano di vita propria e poco dialogavano fra loro, vennero poi visti e riconosciuti da Mantegazza, il quale per primo cercò di mettere ordine e creare una “piattaforma conoscitiva” (Alliegro 2011: 33). Tuttavia, benché si auspicasse la separazione dell’ambito fisico-anatomico da quello storico-umanistico, nella pratica continuò la produzione di studi non sempre delineati in maniera precisa e sistematica.

Per rimanere in ambito napoletano, importante fu anche la figura di Edoardo Fusco (1824-73), letterato che si occupò prevalentemente di pedagogia e antropologia. Egli tenne un corso di antropologia a Napoli dal 1866 al 1873, e venne chiamato anche a Bologna a ricoprire la cattedra di “Antropologia e Pedagogia” nel 1866. Come Mantegazza e altri studiosi del tempo, Fusco aveva viaggiato molto durante la sua giovinezza sia in Europa che in Oriente, soggiornando in Turchia. Molto sensibile al tema dell’educazione, percorse anche la nostra penisola, al fine di comprendere e rendersi conto dei problemi che affliggevano il sistema scolastico italiano. Da questa figura traspare chiaramente che in Italia si formò, attorno alla metà del XIX secolo, un colorato quadro di differenti studi attorno all’uomo, come in un caleidoscopio di immagini e colori che poteva cambiare scenario e forme a seconda di chi lo stava impugnando. I nomi, le correnti, gli approcci distinti che nella seconda metà dell’Ottocento caratterizzarono l’antropologia italiana aiuteranno a comprendere il clima culturale, le posizioni accademiche, i dibattiti e le sfide che erano in corso, attorno ai temi cari a quella che sarebbe poi stata la disciplina demo-etno-antropologica e durante gli anni formativi di Guido Boggiani<sup>6</sup>.

Anche Paolo Mantegazza, come medico, e appartenente a quella scuola positivista che promuoveva viaggi etnografici ed esplorazioni in paesi lontani, ebbe come primo intento quello di osservare e documentare l’alterità, sia dal punto di vista naturalistico che antropologico, ma certamente nell’ottica di un determinismo biologico di matrice evoluzionista e all’interno di una cornice ideologica e culturale ben lontana dai modi con cui si faceva allora ricerca e si osservavano i fenomeni culturali (Dei 2012). La disciplina nascente, infatti, pur aspirando nella visione mantegazziana a conoscere l’uomo nella sua interezza, si dedicherà nelle pratiche a definire i caratteri somatici e razziali dell’umanità, attraverso l’uso

6. Dal 1863 al 1868, Cesare Lombroso insegna Antropologia e Clinica delle malattie mentali a Pavia e raccoglierà in un volume del 1871, le sue lezioni antropologiche. Passa poi a Torino, inaugurando la sua Antropologia criminale come una declinazione dello studio dell’uomo (Landucci 1977, Govoni 2018, Chiarelli e Pasini 2010). Nel 1867 Giuseppe Allievo insegna Antropologia e Pedagogia nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Torino. Nel 1869 tiene all’Accademia scientifica e letteraria di Milano un corso di Etnografia e Geografia, ossatura del suo manuale di Etnografia (il primo a essere pubblicato in Italia nel 1878). Dal 1878 insegnerà a Firenze, nell’Istituto di studi superiori, le stesse materie. Nel 1869 Paolo Gaddi, docente a Modena di Anatomia umana, gli affianca un corso di Antropologia ed Etnografia. Un corso libero di Antropologia è svolto a Roma, negli anni accademici 1873-74 e 1874-75 da Felice Tocco. Ancora del 1873 sono le lezioni di Antropologia e Pedagogia tenute all’Università di Padova da Francesco Bonatelli. Tra il 1877 e il 1879 Tito Vignoli è incaricato di corsi liberi di Antropologia ed Etnologia, sulla genesi dell’arte e sull’origine dei miti nell’Accademia Scientifica di Milano dove otterrà poco dopo (nel 1880) l’incarico di Psicologia e Antropologia. Nel 1888 Enrico Morselli tiene a Genova il suo primo corso di Antropologia, raccolto poi in volume, con i successivi, nel 1911. Ancora nel 1888 viene istituito a Napoli il “gabinetto di Antropologia” sotto la direzione di Nicolucci che dal 1880 ricopriva la seconda cattedra italiana di Antropologia presso la Facoltà di Scienze matematiche, fisiche e naturali. Dal 1880 Giuseppe Sergi è incaricato di Antropologia a Bologna e nel 1884 viene chiamato a Roma a occupare la terza cattedra di italiana della disciplina a fianco della quale fonderà un “Laboratorio di Psicologia sperimentale”. Nel 1880 Paolo Riccardi svolge a Modena un corso libero di Antropologia generale che proseguirà, affiancandovi l’Antropologia criminale, nell’Ateneo di Bologna per gli studenti di Medicina e Giurisprudenza (Puccini 1991: 288). Sui rapporti tra Mantegazza e Lombroso, cfr. Berzero, Garbarino 2011.

di misurazioni, calchi di gesso e fotografie antropometriche, con la pretesa di cogliere l'umano nelle sue sfumature e differenze a partire soprattutto dalla conformazione fisica, come Mantegazza ben dimostra nei suoi scritti<sup>7</sup>. Infatti, sia nei testi dedicati all'India (1881), sia sul diario di viaggio in Lapponia con il collega Sommier (1884), ampi spazi sono dedicati alla descrizione dei caratteri fisico-somatici degli uomini, corredate di dettagli antropometrici.

Parallelamente alla scuola di Mantegazza si sviluppò anche un filone di studi di origine risorgimentale e romantica incentrati sul folklore, di cui il medico siciliano Giuseppe Pitre (1841-1916) fu certamente il più noto e prolifico esponente; fu lui a dare legittimazione accademica a questa corrente di studi di natura soprattutto letteraria, che per sua stessa definizione confluirono sotto la voce di "demopsicologia". Tuttavia i lavori di Pitre, così come quelli di studiosi coevi come Costantino Nigra e Alessandro d'Ancona<sup>8</sup>, di natura prettamente demologica e filologico-letteraria, erano soprattutto intenzionati a ricostruire la storia della letteratura popolare e della ritualità legata a canti, poesie, teatralità. Diverso invece e sicuramente più nella direzione dell'etnografia *tout court*, fu l'apporto di Lamberto Loria (1855-1913), il quale diede un forte impulso agli studi antropologici sia in ambito extraeuropeo che poi in ambito italiano. Loria fu anche il primo studioso italiano a compiere veri e propri viaggi etnografici di lungo periodo e proprio per questo viene spesso considerato come "il Malinowski" della nostra tradizione di studi etnografici (Giunta *et al.* 2019).

L'approccio di Loria è fondamentale per pensare a come nacque e si formò la museografia etnologica italiana. La sua fu senza dubbio un'impresa monumentale: mi riferisco qui in particolare e soprattutto all'enorme lavoro di raccolta di oggetti etnografici che andarono a confluire poi nella Mostra di Etnografia Italiana del 1911. Come sostiene Fabio Dei (2021), probabilmente Loria fu davvero lo studioso attraverso cui le *due anime* dell'antropologia italiana riuscirono a trovare un punto di connessione, proprio perché in lui gli interessi della demologia e del folklore si combinarono insieme ad una etnografia in senso più ampio così come si praticava in Europa, anche se, sicuramente, in quel momento storico in Italia lo sforzo ideologico e la produzione letteraria (o museografica in questo caso) erano volti a voler formare culturalmente e ideologicamente la neonata nazione e, conseguentemente, anche l'orientamento dell'antropologia e della demologia riflettevano tale intenzione.

In questo periodo, infatti, si iniziò a viaggiare con costanza e dedizione (anche se certamente erano solo una ristretta categoria di uomini che potevano permettersi viaggi lunghi e costosi in paesi remoti) e possiamo affermare che senza dubbio fu un periodo particolarmente fertile e felice dal punto di vista dei viaggi di esplorazione e, conseguentemente, della letteratura odepórica. Ci furono moltissimi italiani che intrapresero viaggi di conoscenza in Italia a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, e molti anche quelli che si dedicarono alla scrittura di viaggio – per testimoniare, per riportare a casa resoconti di esperienze forma-

7. Come a più riprese commenta Claudio Pogliano, uno degli ispiratori di Renato Biasutti per il suo *Le razze e i popoli della terra* (1941) fu proprio Mantegazza (Pogliano 2005: 392).

8. Costantino Nigra (1828-1907), noto personaggio politico, fu altresì filologo e letterato, autore del testo *Canti popolari del Piemonte* del 1888, e viene ricordato per la sua teoria del sostrato etnico; Alessandro d'Ancona (1835-1914), letterato, fu autore de *La poesia popolare italiana* (1878) e *Origini del teatro italiano* (1891); insieme a questi due studiosi possiamo citare anche altri autori sempre parte di questa corrente di studi demologici-letterari, come Angelo De Gubernatis (1840-1913) e Domenico Comparetti (1835-1927), studiosi della fiaba e dei riti popolari – questi ultimi due sono stati i massimi esponenti italiani di quella corrente di studi comparati di scienze del linguaggio facente capo alla tradizione tedesca portata avanti da Max Müller (1823-1900) (Alliegro 2011: 112).

tive e trasformative. Tra questi, a titolo esemplificativo, potremmo menzionare Elio Modigliani (1860-1932), Luigi Maria d'Albertis (1841-1901), Filippo Filippi (1830-1887), Giuseppe Miani (1810-1872), Odoardo Beccari (1843-1920) (Puccini 1998, 2001, 2004).

Il viaggio di scoperta, esplorazione, studio, acquisì un suo statuto e una sua legittimità in questo periodo storico; fu questo il momento in cui nacquero anche gli istituti nazionali per la geografia, come ad esempio la Società Geografica Italiana, nata a Roma nel 1876; fu il momento questo, ad esempio, in cui si scrivevano manuali e testi di istruzione o questionari antropologici su come fare indagine nei viaggi di studio e nelle colonie. In particolare, sono due le date italiane da ricordare per ciò che riguarda i questionari antropologici e le istruzioni per i viaggiatori: il 1871, quando viene pubblicata la *Raccolta dei materiali per l'Etnologia italiana*, promossa dalla Società Italiana di Antropologia ed Etnologia di Firenze, per "radiografare" i caratteri fisici dei popoli italiani, e il 1873 che è invece l'anno in cui sempre la stessa società pubblica *Le Istruzioni per lo studio della psicologia comparata delle razze umane*, a cura di Paolo Mantegazza, Enrico H. Giglioli e Charles Letourneau. Nel 1906, poi, Lamberto Loria ed Aldobrandino Mochi scrissero un altro tipo di *istruzioni* per la raccolta degli oggetti<sup>9</sup> per il Museo di Etnografia italiana, fondato nello stesso anno dai due studiosi. Era consuetudine all'epoca stilare programmi, vademecum o "istruzioni per i viaggiatori", per regolamentare una pratica che era anche dettata dall'urgenza e dal desiderio di documentare *sopravvivenze*, relitti di culture in via di estinzione, stili di vita popolari ai margini e non "civili"<sup>10</sup>.

Ricordiamo che Aldobrandino Mochi (1874-1932) fu antropologo e assistente di Mantegazza: dal 1924 fu titolare della cattedra di Antropologia a Firenze. Nel 1902, ispirato al suo maestro Mantegazza coniò l'espressione "oggetti metamorfici", oggetti esemplari e significativi per lo studio etnografico. Già allora aveva riconosciuto l'importanza di ricostruire la storia dell'oggetto nel museo, visto come una fonte di conoscenza della vita sociale e psicologica dei gruppi umani che l'antropologia si proponeva di studiare; in questo senso si iniziavano a vedere gli artefatti provenienti dalle tradizioni popolari italiane con la stessa prospettiva e allo stesso livello conoscitivo degli oggetti esotici, ovvero come testimonianze e documenti per una ricostruzione del passato (Bertolino 2012: 27).

Insieme a Lamberto Loria, a partire dal 1905, Mochi progettò il Museo di Etnografia italiana e, successivamente, con Francesco Baldasseroni, nel 1910, creò la Società di Etnografia Italiana che diede poi vita l'anno successivo al primo Congresso di Etnografia Italiana. Interessante a proposito menzionare l'articolo di Luca de Risi, "Il carteggio Mochi-Loria. Primo bilancio del contributo di Aldobrandino Mochi all'etnografia italiana", apparso in *La Ricerca Folklorica* (n. 32, 1995): in esso appare chiaro che a Mochi si possa imputare un passaggio importante nella storia della disciplina antropologica italiana, proprio grazie all'attenzione che questo studioso ebbe per gli oggetti (ricordiamo che Mochi fu assunto da Mantegazza proprio con l'incarico di ordinare le collezioni presenti nel Museo

9. Si tratta del testo: *Il museo di Etnografia italiana in Firenze. Sulla raccolta di materiali per l'Etnografia italiana*.

10. Nel 1875 appare il primo vero manuale per i viaggiatori: il volume, curato da Arturo Issel, contiene un ampio capitolo su Antropologia ed Etnologia di Arturo Zannetti ed Enrico H. Giglioli; una seconda edizione ampliata verrà pubblicata nel 1881. Dopo questa data, istruzioni essenziali e mirate verranno occasionalmente fornite dalla comunità antropologica per viaggi ufficiali o per singoli viaggiatori. Invece sarà solo nel 1906 che vedrà la luce l'opuscolo di Loria e Mochi con le istruzioni per la raccolta di oggetti per il Museo di Etnografia (Puccini 1995: 80).

Nazionale di Antropologia da lui diretto). Inoltre, Mochi fu molto amico di Enrico H. Giglioli e di Angelo Colini, studioso, quest'ultimo, che fu vicino a Guido Boggiani nei suoi anni di studio al Museo Kircheriano (sotto la direzione di Pigo-  
rini) e curò la sua monografia *I Caduvei* (1895). Una delle prime pubblicazioni di Mochi fu proprio del 1900, *Gli oggetti etnografici delle popolazioni etiopiche posseduti dal Museo Nazionale d'Antropologia di Firenze*, testo in cui l'autore sostenne proprio l'importanza dell'oggetto nella sua natura documentaria, evidenziandone l'importanza dell'illustrazione e della descrizione ai fini della ricerca scientifica, asserendo come insita nell'oggetto fosse la cultura dell'uomo che lo aveva inventato e fabbricato. L'oggetto era qualcosa molto più che "utile alla storia della civiltà umana nel suo complesso ed alla Etnologia generale" (Mochi 1900: 87).

Gli ultimi trenta anni del 1800 e i primi dieci del secolo XIX furono un periodo fertile in cui i grandi viaggi extraeuropei, le scoperte geografiche e le lunghe spedizioni attorno al globo fecero da sfondo anche a un nuovo interesse per lo studio dell'uomo, quello che allora veniva chiamata la "storia naturale dell'uomo", per cui si intendeva studiare l'uomo come un animale tra gli altri, soprattutto dal punto di vista biologico e fisico, con la lente d'indagine della storia naturale *tout court*. La cornice ideologica era quella del positivismo, epoca in cui l'uomo (inteso come maschio-bianco-occidentale-borghese) andava trionfalmente per il mondo cercando di conoscere il *nuovo* e il *diverso* per poi tradurlo e "inserirlo" in contesti più familiari, ovvero per i propri connazionali che così, attraverso la lettura di resoconti e della letteratura dedicata, ma anche attraverso la visione di mostre ed esposizioni, avevano la sensazione di viaggiare nel tempo e nello spazio (Fabian 1983) e conoscere in qualche modo luoghi esotici e misteriosi. Era prevalentemente la scrittura il mezzo privilegiato con cui in quel tempo ci si documentava: articoli giornalistici, saggi, lettere e diari. La scrittura divenne un mezzo, forse *il mezzo*, per testimoniare e insieme "certificare" la propria autorevolezza e la grandezza del viaggio portato a termine, l'ardimento nell'aver compiuto lunghi e spesso perigliosi spostamenti. Nella scrittura non mancava certo una buona dose di trionfalismo e/o drammaticità, sentimenti propri di un'ermeneutica figlia del clima positivista e della fede in quel progresso umano che questo stesso clima diffondeva. Sono questi, inoltre, gli anni delle grandi esposizioni universali, dei "selvaggi in vetrina", delle mostre di cose, animali ed esseri umani, ideologicamente messi sullo stesso piano. L'Esposizione Universale di Parigi del 1889 fu il grande evento nazionale ed internazionale in cui si vide per la prima volta la torre Eiffel: in quell'occasione fu costruito un giardino zoologico dove esporre animali esotici e insieme con questi vennero esposti anche alcuni *sauvages* – animali umani – dell'Amazzonia. Zoologia e antropologia fisica andavano infatti a braccetto in questo momento: non vi erano differenze se non quelle prettamente formali e quantitative nello studiare gli animali e la specie *homo*. In questo particolare momento storico, attraverso le grandi esposizioni, momenti di celebrazioni e ritualità (furono riprodotti anche templi egizi, mercati arabi e teatri orientali), prevaleva un'ottica teatralizzante in cui il senso dell'esotismo e della meraviglia erano gli aspetti trainanti di questo grande gioco di conoscenza, esplorazione, autocelebrazione ed espansione della gloria nazionale.

Le grandi esposizioni universali furono eventi macroscopici e di portata internazionale, "avvenimenti imponenti, lucidi, rituali, commerciali, politici ed utilitaristici: vere e proprie scansioni cerimoniali il cui ritmo appare segnato da un'urgenza affannosa, quasi nevrotica" (Puccini 2012: 18); costituirono degli spettacolari avvenimenti che furono "complicati ed effimeri monumenti al progresso trionfante" (ivi: 18-19). Londra 1851, Firenze 1861, Parigi 1878: sono le date



delle prime grandi esposizioni, in cui ambienti esotici, uomini e cose, venivano messi alla mercé degli sguardi dei curiosi, per sdoganare soprattutto un modo di essere nuovo, che, attraverso le differenze, cercasse di comprendere l'essere umano nelle sue varie forme fisiche e culturali, tanto nelle loro diversificazioni, quanto nella globalità. Tutto doveva poter essere visibile e a portata di sguardo: ambienti, architetture diverse ed esotiche, oggetti e animali, ma anche persone in carne ed ossa. Così a Ginevra, nella grande esposizione universale del 1896, venne ricostruito un intero villaggio alpino, mentre a Parigi, all'esposizione del 1889, era stata riprodotta una intera via del Cairo, con tanto di cammelli.

In Italia tutto arrivò più tardi: la prima esposizione universale vide la luce nel 1881 e si tenne a Milano, ben trenta anni dopo quella di Londra. Così, anche l'interesse verso la "storia naturale dell'uomo", lo studio dell'uomo sia dal punto di vista fisico che culturale, in Italia fu tardivo (sebbene all'Esposizione milanese avesse fatto la sua comparsa Pitre con le sue raccolte di tradizioni letterarie tra gli strati popolari della sua Sicilia): le ragioni furono senz'altro storico-politiche, poiché, com'è ben noto, l'unificazione italiana avvenne nel 1861 e i primi tentativi coloniali nel 1865. La nascita dell'antropologia nel nostro paese risulta, quindi, essere un momento molto particolare: sia per il ritardo, ma anche per i temi che la contraddistinsero<sup>11</sup>. Ugo Fabietti parlò giustamente di "tradizione bicefala", a proposito della nascita dell'antropologia: se da un lato, infatti, si sviluppava la corrente degli studi di "cultura popolare", d'altro lato c'era un interesse verso gli studi di natura giuridica relativi all'età classica (Fabietti 2001: 62) – è risaputo però che presero il sopravvento le correnti facenti capo alla tradizione della demologia. Questo per un'urgenza di natura sociale e culturale, poiché, una volta unificata la nazione a livello politico, la si doveva "unire" culturalmente, o quantomeno conoscere e comprendere nelle sue diversità regionali. Il 1911 è una data cerniera per fare un bilancio del periodo storico di cui stiamo parlando: fu l'anno del Congresso di Etnografia Italiana, momento in cui furono resi manifesti e portati alla luce gli studi demologici, ampliati e sintetizzati, grazie anche alle opere di Mantegazza, orientato come vedremo a studi di matrice evoluzionista, ma anche alle prime esplorazioni etnografiche. Pochi anni prima, nel 1905 ad Asmara si era svolto il primo Congresso coloniale italiano; a tal proposito Loria e Mochi insieme avevano compilato le *Istruzioni per lo studio della colonia Eritrea* (1907) per conto della Società Italiana di Antropologia e per la Società di Studi Geografici e Coloniali di Firenze.

Eppure, nonostante vi fossero le colonie e gli istituti per gli studi coloniali, in Italia furono pochi gli studiosi antesignani della ricerca di campo. Come scrisse Enzo Vinicio Alliegro:

nella comunità antropologica italiana ottocentesca l'esempio di Mantegazza e di Giglioli, che avevano affrontato direttamente il campo, restò, tranne alcune eccezioni, sostanzialmente disatteso. Le discipline antropologiche nostrane, prive di un orizzonte teorico comune, scarsamente proiettate a circoscrivere le aree geografiche e gli ambiti tematici e problematici di competenza, orfane di un interlocutore pubblico che ne

11. Sulle esposizioni universali esiste una vasta bibliografia. Si veda ad esempio: Colombo 2012: *Le Esposizioni Universali. I mestieri d'arte sulla scena del mondo (1851-2010)*, Venezia, Marsilio Editore; il numero di *Riviste Storiche* XLV, 1-2, 2015, dedicato ai diversi temi che compongono la storia delle esposizioni universali; o ancora Gralton 2013: *A battle for the French Soul: The Anthropological Exhibit at the 1878 Exposition Universelle*, contenuto in *Journal of European Studies*, vol. 63, n. 3, 2013, pp. 195-208.

Per un'analisi dei mestieri d'arte nelle esposizioni universali; il numero speciale di *Riviste Storiche* 45 (2015: 1-2) sui diversi aspetti della storia delle esposizioni; Gralton (2013: 195-208) sull'esposizione antropologica del 1878.

legittimasse e ne sostenesse pienamente gli sviluppi istituzionali, procedettero senza significativi contributi metodologici, salvo la sensibilità mostrata rispetto a taluni aspetti della ricerca, ben testimoniata dalla traduzione del saggio di Tylor, *Sopra un metodo per investigare lo sviluppo delle istituzioni sociali* apparso sulle pagine di *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia* (Tylor 1889) (Alliegro 2001: 82).

Era evidente che mancasse ancora in quegli anni una vera e propria metodologia del fare ricerca, una linea interpretativa ed ermeneutica comune: la ricerca stessa era qualcosa che sembrava spinta da interessi personali e passioni private, più che da un sentire e da una organizzazione del sapere diffusi e condivisi. Certo è che l'etnografia degli albori era ancora qualcosa di sperimentale, che procedeva per tentativi e per errori, sebbene ci fosse un'intenzione di ricerca di senso e di direzionalità, ovvero uno statuto proprio della nascente disciplina, come si può intendere anche da alcune linee comuni adottate da personaggi come Lamberto Loria, Elio Modigliani, Enrico Hillyer Giglioli: viaggiare e documentare con istruzioni ben organizzate e sistematizzate.

In particolar modo, la figura di Lamberto Loria fu sicuramente emblematica e fondante per la nascita della moderna ricerca etnoantropologica. Questo perché per primo arrivò a comprendere, da viaggiatore interessato a mondi altri, o da "etnografo-viaggiatore" per dirla con Puccini (1991), la grande rilevanza di due fatti che diverranno fondamentali per la disciplina etnografica da lì in poi: in primo luogo la ricerca di campo, ovvero l'osservazione diretta della realtà da studiare (e anche dell'uso dello strumento fotografico, come farà anche lo stesso Boggiani) e poi l'atto del collezionare, l'importanza della raccolta di oggetti-testimoni esemplificativi di un mondo lontano dalla comune esperienza e fruizione – e tra questi "oggetti-testimoni" privilegiati vi erano certamente anche le fotografie. È interessante osservare, a questo proposito, che il panorama italiano, pur con tutti i suoi ritardi nella sistematizzazione della disciplina antropologica, fu molto attivo nel campo del collezionismo, avendo fin da subito compreso l'importanza degli oggetti della cultura materiale, della loro conservazione e catalogazione. Infatti l'etnografia si è sempre servita di *immagini*, *oggetti* e *testi* delle società altre, allo scopo di elaborare poi delle interpretazioni di queste popolazioni: schizzi, fotografie ed immagini hanno corredato le monografie come documentazione della ricerca, contribuendo ad allargare l'immaginario sulle popolazioni di cui si scriveva; parimenti la raccolta degli oggetti, la loro catalogazione e conservazione nei musei sono stati fra i principali mezzi di studio e approccio alle culture altre (Manoukian 2003: 16).

## 1.2 Raccogliere: senso e fervore nella ricerca

Per studiosi, viaggiatori, antropologi, l'atto di collezionare oggetti di provenienza esotica, da vendere ai musei in Europa o negli Stati Uniti, costituì sicuramente una base solida per poter anche finanziare le proprie ricerche: accadde questo anche a Boggiani, che collezionò e vendette ai musei gli artefatti che andava a poco a poco accumulando, per continuare a sostenere i suoi viaggi in Sudamerica.

Con George W. Stocking Jr., possiamo affermare che furono varie le ragioni che concorsero ad appoggiare una ricerca antropologica orientata verso gli oggetti: in primo luogo vi era il pensiero diffuso tale per cui gli oggetti in qualche modo "incorporassero" il sapere stesso che voleva essere trasmesso, oggetti da conservare e da ammirare nei musei, luoghi specifici preposti alle collezioni e alla salvaguardia della cultura materiale. Inoltre, vi era anche la convinzione che "l'antropologia, in quanto disciplina organizzata intorno al principio del

cambiamento nel tempo e rivolta essenzialmente a gruppi che non avevano lasciato testimonianze scritte, possedeva una forte spinta intellettuale interna verso la collezione e lo studio di oggetti materiali; essi, infatti, potevano essere la rappresentazione più concreta e sostanziale dello sviluppo culturale o razziale passato” (Stocking 2000: 163). In questo senso l’antropologia boasiana fu esemplare: Franz Boas (1858-1942) raccolse oggetti della cultura materiale, fotografò ed editò nei suoi testi tutto quanto andava raccogliendo. A lui interessava la biografia dell’oggetto e su questo anticipò con originalità una serie di temi che poi occuparono l’antropologia successiva, americana ma non solo: come classificare e descrivere, come far parlare gli oggetti, la relazione tra artefatto e “artigiano”, l’arte e la creatività nativa<sup>12</sup>. Mi pare utile qui aprire una piccola parentesi sul magistrale lavoro del famoso antropologo americano, soprattutto per quanto riguarda la sua visione e il suo studio dell’arte primitiva.

### 1.2.1 *Franz Boas e lo studio dell’arte primitiva*

Se pensiamo al pionieristico studio etnografico di Franz Boas sull’arte “primitiva”, è vero che ha visto la luce solo nel 1927, ma è necessario ricordare che le sue prime ricerche di Boas sull’arte delle popolazioni della costa nord-occidentale, risalgono agli anni Ottanta dell’Ottocento: tra il 1883 e il 1884, in cui egli visitò e studiò le popolazioni inuit delle Terre di Baffin. La British Columbia fu il luogo eletto da Boas come “suo campo” e in quelle terre accumulò dodici mesi di ricerche tra il 1888 e il 1894 (Franceschi 2006: 98). Boas collaborò a lungo con il National Museum of Natural History, di cui nel 1895 divenne curatore, sebbene la sua prima ricerca istituzionale fu finanziata dal Bureau of American Ethnology l’anno precedente. Successivamente, grazie al direttore del National Museum, Morris Jesup, Boas fu ideatore scientifico, diresse e prese parte alla famosa “Jesup North Pacific Expedition”, condotta tra il 1898 e il 1903, con lo scopo di studiare a fondo il presente e il passato delle popolazioni della costa nordoccidentale (*ibidem*). Da questa spedizione, com’era in uso fare in quegli anni, si raccolsero moltissimi artefatti indigeni. Del resto, come vedremo, questi sono gli stessi anni in cui si muoveva, lavorava e collezionava Guido Boggiani tra le popolazioni indigene dell’Alto Paraguay.

Boas diede avvio ad una vera e propria rivoluzione culturale nella museologia etnografica (e com’è noto nell’antropologia *tout court*) nordamericana. Infatti, egli sosteneva che non potesse essere pensabile né proponibile esporre nei musei oggetti etnografici di altre culture in una sequenza evoluzionista, né che artefatti provenienti da luoghi geografici molto distanti fra loro potessero essere accostati solo perché di sembianze e forme similari. Fu rivoluzionario Boas perché fu il primo a dire che maschere, totem, strumenti mnusicali, erano essenzialmente delle produzioni culturali che veicolavano specifici significati e che quindi era necessario che fossero capiti e studiati all’interno del contesto culturale di provenienza e non affastellati nelle teche divisi per forme simili o incasellati per “tipologie” o “classi”. Sono ora necessarie due parole sulla concezione dell’antropologia dell’arte boasiana, di cui lui vedeva gli oggetti etnografici che trattò nel suo lavoro sull’arte *primitiva*.

Quegli artefatti che Boas iniziò a osservare in modo pionieristico come manifestazione di “arte” indigena, di cui tratta nel suo famoso testo del 1927, in realtà

12. Sulla museologia di Boas e sul suo approccio alla cultura materiale museografica, esaustivo è il saggio di Ira Jacknis: “Franz Boas and Exhibits: On the Limitation of the Museum Method of Anthropology”, in Stocking 2000; si veda il recente studio di Kuper 2023.

erano osservati da lui come (arte)fatti etnografici, che parevano certo interessanti sia esteticamente che per la simbologia e il significato che avevano in seno culture indigene, ma non erano ancora osservati con l'idea che poi avrebbero avuto nel corso del Novecento, artisti o collezionisti o con l'idea di equipararli alle opere d'arte occidentali. E va esplicitato il fatto che lui intendesse con il termine *arte* una alta specializzazione o il perfezionamento di una tecnica. Nonostante questo, è comunque verosimile pensare che proprio da quel momento storico, con Boas in Nord America nel caso specifico, lo studio antropologico inizia ad aprirsi al campo dell'arte in modo più specifico. Arte è una parola talvolta scivolosa e di difficile definizione (e non è questa la sede per approfondire il tema su cosa sia arte e cosa no). Limitandoci a vedere il problema dal punto di vista dell'antropologia, potremmo dire, con Carlo Severi (1991) che:

L'arte è un dominio dell'esperienza così esteso che l'idea di applicarvi l'idea di antropologia – lo studio della natura umana attraverso l'identificazione delle variazioni culturali – può sembrare in sé scoraggiante e votata all'inutilità (Severi 1991: 227).

Severi, nello stesso testo appena citato, ci ricorda un fatto molto importante riferito da Erwin Panofsky (1967) e che riguarda l'arte, che ritengo qui utile riportare. Ovvero che la parola latina *ars* per molto tempo ha conservato due significati distinti: da una parte indicava la capacità intenzionale di creare oggetti; d'altro canto *ars* significava anche – senso che in italiano poi è andato perdendosi – “l'insieme delle regole che il pensiero deve seguire per rappresentare la realtà” (*ibidem*). Severi sostiene anche che l'oggetto dell'antropologia dell'arte possa essere “lo studio della relazione che una cultura stabilisce tra questi due aspetti della nozione di *ars*: tra certe forme di conoscenza e certe tecniche di concezione e produzione delle forme”. L'antropologia dell'arte, afferma inoltre Severi, come ogni altra antropologia, potrebbe applicarsi non solamente al campo dell'arte detta *primitiva*, ma a qualunque arte. Talvolta, però, il punto è anche decidere – o capire – se gli artefatti etnografici – per lo meno alcuni – siano osservabili/catalogabili come “arte”. Prendere una posizione su cosa sia da osservare come arte e cosa invece no, è un tema aperto e mai risolto, soprattutto in ambito antropologico (Price 1989).

Tornando a Boas, egli non considerava l'arte primitiva semplicemente come uno stadio di espressività estetica antecedente a quella occidentale: del resto, sappiamo che egli combatté tutta la vita contro i principi del classificatorio evoluzionista, pronunciandosi pubblicamente contro quel tipo di museologia scientifica che escludeva lo studio del particolarismo storico-geografico del contesto da cui l'oggetto proveniva, pretendendo di equiparare su larga scala artefatti delle più disparate provenienze (Jacknis 2000; Kuper 2023). Possiamo leggere la premessa metodologica del suo lavoro dalla stessa prefazione del testo di Boas:

Questo libro si propone di descrivere analiticamente i tratti fondamentali dell'arte primitiva partendo da due principi che credo dovrebbero guidare ogni indagine sulle manifestazioni della vita tra i popoli primitivi: primo, i processi mentali sono sostanzialmente identici per tutte le razze e in tutte le forme culturali odierne; secondo, ogni fenomeno culturale va visto come il risultato di accadimenti storici.

E prosegue, come a sottolineare la posizione che è poi quella che manterrà sempre e che lo porterà a rivoluzionare l'antropologia americana:

Certo, deve esserci stato un tempo in cui le capacità cerebrali dell'uomo erano diverse da quelle attuali, quando era in atto un processo evolutivo da condizioni simili a quelle delle grandi scimmie: ma questo periodo è ben lontano da noi e in nessuna delle razze umane oggi viventi si può trovare la minima traccia di un'organizzazione mentale inferiore (Boas 1927, trad it 1981: 25).



Carlo Severi definisce l'opera di Boas "magistrale" e "fondamentale", mentre la storica dell'arte Benedetta Cestelli Guidi (2008) sostiene che meritasse di essere inclusa nel "canone" di critica dell'arte, lamentandone una ricezione molto al di sotto dei suoi meriti. Da una parte l'antropologo si proponeva di applicare le categorie e il sistema interpretativo dell'antropologia all'arte tout court, mentre la storica dell'arte si chiede se non sia il caso di includere la classica ricerca boasiana sull'arte primitiva negli studi di critica artistica. Insomma, entrambi gli autori lamentano una miopia metodologica e gnoseologica delle discipline. Certo non è questa la sede per soffermarci su questo complesso tema, ma ciò che emerge e che qui interessa è che anche nel campo dell'antropologia dell'arte (e non solo dell'antropologia in generale, Boas è stato un grande innovatore. Pur essendo il titolo dell'opera boasiana generico, il materiale su cui si svolge la trattazione è costituito in grande prevalenza dall'arte della costa nord occidentale, che Boas aveva frequentato a lungo per le sue ricerche. Non è sua pretesa, nonostante la genericità del titolo, esaminare l'arte primitiva o in generale trarre delle conclusioni universalizzanti (Cardona e Fiore 1981: 19). L'intenzione del testo, che l'autore dichiara nell'introduzione è indagare l'estetica "primitiva", partendo dal presupposto che il piacere estetico è comune a tutti gli uomini, ma che può venire attivato solo in presenza di una qualità di alta perfezione tecnica. E quando, si chiede Boas, siamo in presenza di questa qualità? Quanto Boas affermava, e che riporto nel seguente passaggio, ritengo sia veramente chiave nel suo pensiero, oltre che utile per il nostro discorso:

La valutazione della perfezione di una forma tecnica è essenzialmente un giudizio estetico; stabilire in modo non arbitrario dove passi la linea di confine tra le forme artistiche e quelle che ancora non lo sono è cosa ben difficile perché non possiamo determinare l'esatto momento in cui il nostro atteggiamento estetico comincia a operare; sembra tuttavia fuor di dubbio che laddove si sviluppino un certo tipo di movimento, una precisa sequenza di toni, una forma ben definita, queste stabiliscano il metro di paragone su cui si baseranno le valutazioni in termini di perfezione, cioè di bellezza (Boas 1927, trad. it 1981: 34).

Sarebbe un azzardo dire che Boas ragionasse già sul rapporto dicotomico arte/artigianato, ma la sua ricerca del perfezionamento dell'abilità tecnica e della bellezza delle forme estetiche offriva un primo tentativo di fondare la "teoria del gusto" con lo sguardo all'arte "etnica": per primo ha iniziato ad aprire questo campo di riflessione e sperimentazione tra arte, antropologia e teoria estetica. Per concludere questo breve *excursus*, mi pare utile e fruttuoso ricordare un particolare episodio della carriera di Boas, che ebbe luogo durante la sua collaborazione al Museo Etnologico di Berlino (1883-1885), perché permette di capire due cose essenzialmente: anzitutto come, attraverso la mediazione di un oggetto, si potesse allora aprire uno sguardo sull'alterità, entrare dalla materia inerte nel vivo di una cultura, trovando così nell'artefatto una diretta chiave d'accesso a mondi lontani dal proprio. In secondo luogo, nell'episodio possiamo intravedere come si lavorasse in quel periodo storico, tra artefatti indigeni e musei, avendo chiara l'idea che le collezioni, in fondo, sono sempre il lavoro personale, individuale e idiografico di singole scelte e traiettorie (Puccini 2012).

All'età di 27 anni Boas ricevette (siamo nel 1885, pochi anni prima che Boggianni partisse per i suoi viaggi in America Latina) un oggetto da classificare per il Museo Etnologico di Berlino: si trattava di una maschera proveniente dalla spedizione di Johan Adrian Jacobsen nell'isola di Vancouver nella British Columbia, una maschera rappresentante i tre stati dell'essere: animale, soprannaturale e umano. Nello stesso 1885 il giovane Boas aveva assistito ad una danza bella-co-

ola organizzata da Carl Hagenbeck, un impresario mercante di animali selvaggi famoso per aver esposto insieme bestie feroci e uomini indigeni provenienti da diverse regioni del mondo. Boas rimase affascinato dalle maschere dei danzatori, parlò con loro, ascoltò le storie e, dopo aver passato quattro giorni in loro compagnia, decise di studiarne la lingua e trascorrere un momento immersivo nei loro territori di origine. Aveva capito l'importanza dell'antropologia sul campo e soprattutto il valore della conoscenza della lingua indigena<sup>13</sup>. Anche Boggiani pochi anni dopo, sul campo paraguaiano, scoprirà la grande rilevanza della lingua locale: per primo infatti fra i proto-etnografi<sup>14</sup> italiani della sua epoca, accostò alle pratiche di osservazione partecipante, ai disegni, alle fotografie, anche lo studio delle lingue con cui entra in contatto, pubblicando spesso nei suoi testi sezioni dedicati ai vocabolari indigeni (lo farà coi chamacoco, coi kadiweu, coi guaná, mostrando sempre attenzione nei suoi testi all'aspetto linguistico)<sup>15</sup>. Boas invece partirà pochi anni dopo per le sue ricerche di campo, e inizierà la sua attività tra le popolazioni che praticavano il *potlatch* e che lo renderanno famoso in tutto il mondo accademico americano e non solo<sup>16</sup>.

Boggiani non poté conoscere l'opera fondamentale di Boas<sup>17</sup>, poiché morì più di vent'anni prima, ma ciò che mi pare interessante è che, talvolta, scrutando nei suoi testi, soprattutto la monografia sui kadiweu, verrebbe da pensare che i due studiosi, seppur in modi diversi, fecero dei ragionamenti molto simili.

In Italia, un procedimento analogo a quello promosso dalla visione boasiana, accadde quando i manufatti considerati "primitivi" iniziarono a essere visti non più solamente come espressione di un oggetto esotico e che stava lì a documentare usanze o espressioni di vita "primordiali", ma per la loro "bellezza etnografica", entrando nel gusto e nella sensibilità di chi li osservava (Puccini 2012: 89).

Un esempio di questo mutamento di prospettiva va rintracciato nell'opera di Elio Modigliani, che rifletteva già negli anni Novanta dell'Ottocento – ricorda Puccini – sull'arte dei popoli non europei e sosteneva che non ci si potesse limitare a osservare quest'arte comparandola a quella di altri gruppi umani, ma che invece bisognasse contestualizzarla e vederne le molte cause che la producevano all'interno di uno specifico contesto. Per questo motivo, sostenne la studiosa, Modigliani stava anticipando i tempi, esprimendo già una posizione relativistica in cui si poteva scorgere "l'ormai prossimo abbandono della comparazione

13. Celebre episodio, esaminato con scrutinio analitico in Cole 1982, (Cole Douglas, "Franz Boas and the Bella Coola in Berlin", in *Northwest Anthropological Research Notes*, vol. 16, n. 2, pp. 115-124).

14. Prendo in prestito la definizione di Sandra Puccini di "proto-etnografi" (Puccini 2001), dal momento che, negli anni in cui Boggiani lavora e scrive, l'etnografia non aveva ancora statuto di scienza.

15. Su questo tema rimando al testo di Giorgio Raimondo Cardona "Guido Boggiani osservatore di lingue", in Leigheb, Cerutti 1985, pp. 209-218. Come viene sottolineato nell'introduzione all'edizione dei diari di Boggiani il suo contributo linguistico fu di enorme portata grazie alla collaborazione con Samuel Lafone Quevedo che quando Boggiani viaggiava nel Chaco aveva la direzione della Sección de Arqueología y Lenguas Americanas del Museo de La Plata (Argentina) e stava portando avanti una monumentale sistematizzazione di tutte le informazioni linguistiche disponibili del territorio argentino. Boggiani era in contatto epistolare con Quevedo che si occupò poi della pubblicazione dei suoi tre articoli sul *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* (Boggiani 1987c; 1987c, 1899a). Cfr. Bossert, Franceschi, Braunstein 2019: 76-77.

16. Su questa storia della maschera e del suo significato profondo si veda, per completezza, Blackhawk e Lorado Wilner (2018).

17. Krieb (2018) si chiede se Boggiani, invitato nel 1893 ad esporre come pittore a Chicago, nel Padiglione delle Belle Arti della grande fiera "World's Columbian Exposition", potesse facilmente essere stato attratto da altri aspetti più etnologici della stessa fiera e che potesse aver visto il padiglione dedicato all'antropologia che era stato curato dallo stesso Franz Boas, in qualità di assistente del direttore del Peabody Museum di Harvard, Frederick Putnam (2018: 301).

ampia di matrice evoluzionista ed il prospettarsi di un'attenzione idiografica alle forme della cultura umana (Puccini 2012: 88). L'Occidente, lentamente, si preparava – tra incertezze e tentennamenti, dice Puccini – a misurarsi con nuove accezioni del termine primitivo e, limitatamente, si apriva a osservare anche le estetiche altrui (*ibidem*).

Se ho accennato a questa interessante storia dell'apertura di un mondo per lo studio e per la ricerca grazie a un oggetto, è perché credo sia utile per ragionare su come in quegli anni ci si lasciasse affascinare da oggetti che venivano definiti "primitivi" o di "arte primitiva"<sup>18</sup> e da alcuni definiti come "esotici", laddove intendiamo l'esotismo come un anelito di conoscenza di quel diverso che quanto meno comprendiamo tanto più ci affascina. Esotismo da intendersi come un momento di apertura della propria essenza individuale verso ciò che è altro da me e che proprio in virtù della propria diversità ha un impatto sulla mia persona: "l'ebbrezza del soggetto nel concepire il suo oggetto, nel riconoscersi differente dal soggetto, nel sentire il Diverso" (Segalen 1983: 35).

Fu proprio con questo spirito che l'uomo di fine Ottocento viaggiava e raccoglieva quanto più materiale possibile durante i propri viaggi. Se da una parte infatti c'era l'esigenza di documentare al meglio quello che là si viveva e si osservava, d'altra parte si sentiva anche in certa misura l'urgenza di fermare nel tempo e cristallizzare quegli aspetti della vita materiale dei popoli che si pensava stessero scomparendo. L'etnologo che conduceva una ricerca di campo tra popolazioni lontane, osservando comportamenti, ritualità, abitudini, ma anche raccogliendo tracce materiali e tangibili di vita vissuta, poteva essere ritenuto il privilegiato testimone di una vita che stava inesorabilmente scomparendo e che doveva essere "salvata" dal contatto con il mondo europeo e "civilizzato"<sup>19</sup>.

Secondo Alberto Baldi, "il viaggiatore danaroso e romantico, per ammantare di una qualche scientificità le sue peregrinazioni, per nobilitare gli scopi del viaggio, era disposto a raccogliere informazioni ed oggetti da inviare all'antropologo od al museo che gliene aveva fatto richiesta" (Baldi 1988: 140); a questo l'antropologo sommava compilazioni di istruzioni, osservazioni e questionari che contribuivano alla ricerca di scientificità – l'attenzione all'oggettività dei temi della ricerca, a tutto ciò che era tangibile, maneggiabile, soppesabile. Come scrive anche Puccini, l'attenzione filologica agli oggetti "è una delle caratteristiche più notevoli della tradizione museografica ottocentesca" (Puccini 1985b: 109). Gli oggetti, la materialità delle culture umane, era qualcosa di altamente rappresentativo insomma, simbolico e denso, da cui partire per guardare le popolazioni lontane, per rappresentarle (museograficamente, ma non solo) e per studiarle.

Però, in Italia, soprattutto se pensiamo ai primi sviluppi della demologia, non si iniziò raccogliendo solamente oggetti materiali, ma anche racconti, canti, let-

18. Si pensi all'impatto e alla straordinaria novità che costituì il testo (oramai classico) di Franz Boas del 1927, *Arte Primitiva* (tradotto in italiano solo nel 1997). Boas ebbe un approccio molto originale rispetto all'epoca in cui scriveva. Fu il primo a capire l'importanza del processo creativo che soggiace all'opera d'arte (Tiberini 2014: 39). E inoltre, facendo un discorso improntato all'arte come perfezionamento tecnico dell'artista, arrivò a comprendere anche che l'arte è sempre guardata e apprezzata da un "occhio educato", ovvero che l'occhio è un organo che filtra le cose con i parametri della cultura e che si richiama a un *background* che è formativo, storico, etnico, economico, ecc. (Tiberini 2014: 19). Nel nostro caso è interessante riprendere questo discorso poiché ci aiuta a comprendere meglio come guardare all'arte plumaria e all'arte indigena in generale, dal momento che, come è immaginabile, risulta anche difficile per noi occidentali, avere un occhio educato a queste forme artistiche.

19. Interessanti a tale proposito le critiche contemporanee a un simile approccio ideologico, si veda in particolare, Clifford J., *La storia di Ishi*, in Clifford J., *Ritorni, Diventare indigeni nel XXI secolo*, Roma, Meltemi, pp. 135-265.

teratura popolare e tutto ciò che poteva essere testimonianza di quella parte di esistenza che si voleva portare alla luce e in qualche modo tutelare e preservare. Il più illustre esempio di questo periodo fu il già citato Giuseppe Pitрэ, che dedicò la sua vita ad ascoltare e a raccogliere eredità immateriali, canti, leggende, fiabe popolari siciliane: preziosissimi materiali confluiti nella sua grande opera *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, la cui stesura durò dal 1871 fino all'anno della sua morte. Si tratta di un testo-monumento in cui, nel corso di ben 25 volumi, l'autore riporta leggende popolari siciliane di varia natura, favole, pratiche magico-religiose, credenze e miti, giochi e divertimenti popolari. Pitрэ volle nominare e far confluire tutto questo materiale che raccolse sotto il termine "demopsicologia". Nel 1910 fondò anche la cattedra di Demopsicologia presso l'Università della sua città, Palermo, portando per primo gli studi di folklore e tradizioni popolari in ambiente accademico.

In Italia, al Sud come al Nord, accadde che negli ultimi decenni del XIX e nei primi del XX secolo divenne urgente e prioritaria la raccolta e lo studio di canti, poesie, delle più diverse forme della letteratura popolare, di "usanze e costumi": insomma quella "materia grezza" che si poteva raccogliere e portare alla luce soprattutto scandagliando tra testimonianze dirette da parte di esponenti di quella cultura agropastorale che subiva maggiormente il contrasto con la modernizzazione industriale, cercando tracce di letteratura popolare, così come manufatti, di tutto quello che poteva rientrare quindi in quel grande contenitore di ciò che veniva chiamato "studi sul folklore" o "demologia". Erano allora pensiero e volontà diffusi il voler raccogliere quanto più materiale possibile poiché l'intenzione era quella di documentare, fissare nel tempo e patrimonializzare simultaneamente la cultura (materiale e immateriale) di ogni regione della penisola, per l'esigenza di vedere e comprendere le molteplici sfaccettature e le differenze interne del paese, in seguito all'unificazione nazionale. È evidente che studiosi e viaggiatori, come Loria, Pitрэ, Mochi e altri già citati, ebbero il desiderio in quegli anni di andare alla ricerca di possibili tracce della *cultura popolare* del paese (che rientrava nel campo degli studi della demologia), rintracciandola tra beni materiali ed immateriali: sia oggetti appartenenti alla vita quotidiana, come soprattutto fecero Loria e Mochi, ma anche racconti, poesie, canzoni, ricette, novelle, letteratura popolare in ogni sua forma, come fece Pitрэ. Scrive Sandra Puccini riguardo agli studiosi "proto-etnografi" di quegli anni e al loro fervore nella ricerca:

che si tratti di rinvenire strumenti di lavoro o sconjuri, fiabe o canti, consuetudini agrarie o gioielli tradizionali, tutti sembrano infervorati nella ricerca di beni preziosi: nascosti tra gli stracci e le miserie umane, sepolti in luoghi dove mai ci si aspetterebbe di trovare ricchezza o bellezza. Di qui lo stupore, la gioia, l'esaltazione della scoperta (Puccini 1998: 115).

E la scoperta in realtà avveniva sia in luoghi lontani che in luoghi vicini: grandi viaggi oltreoceano, come fecero Boggiani, Mantegazza o Loria; oppure la lunga e importante ricognizione di costumi e oggetti folklorici del mondo agropastorale e popolare italiano di cui Loria fu artefice. Ma, per fare un ultimo esempio, basti qui ricordare la collezione di oggetti valdostani per il museo nascente di Etnografia italiana a Firenze che Elio Modigliani poi donerà ad Aldobrandino Mochi, allievo di Mantegazza e suo successore. Modigliani, nel 1894 raccolse un centinaio di oggetti valdostani, relativi alla vita quotidiana e cerimoniale delle valli di quella terra, che vennero donati a Mochi, confluirono nella raccolta del Museo di Etnografia di Firenze, per poi essere nuovamente esposti a Roma nel 1911 alla Mostra di Etnografia Italiana e finire, nel 1956, nella raccolta del Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari di Roma (Puccini 2012: 51-52; Chiarelli



2009). Questo semplice episodio, seppur raccontato in estrema sintesi, restituisce l'importanza di due fattori: per prima cosa rende evidente l'amore per un certo tipo di collezionismo vivo all'epoca e, in seconda istanza, fa comprendere quali viaggi perigliosi e accidentati potevano fare gli oggetti, prima di avere una collocazione definitiva e trovare spazio nei musei. Nel caso della collezione Boggiani, come vedremo, il viaggio fu meno periglioso e lungo di quello della collezione valdostana di Modigliani, seppur non privo di peripezie, ostacoli e ripensamenti.

### 1.3 Oggetto e contesto: una dialettica difficilmente sanabile

Il periodo storico dagli anni Sessanta dell'Ottocento agli anni Venti del Novecento è contraddistinto da una specifica attenzione all'oggetto, come testimonianza diretta e tangibile della vita di un popolo. Sarà proprio anche attraverso la ricerca degli oggetti esotici, degli oggetti *altri* che si formerà la conoscenza antropologica su larga scala. "L'oggetto è un fascio di informazioni preziose. Su di esso si esercita una vera e propria analisi filologica" scrive Puccini (1991: 43), riprendendo uno scritto di Paolo Mantegazza del 1877, il quale sosteneva che nell'oggetto si potesse incarnare in qualche modo l'uomo che lo ha fabbricato, tanto che l'occhio esperto dell'etnologo vi può riconoscere i caratteri etnici e psicologici di un gruppo umano. Come si nota, in Mantegazza prima, e in Mochi poi, nasce una propensione curiosa e densa allo studio della cultura materiale, un'attenzione all'aspetto oggettuale della cultura.

Sarà proprio l'attenzione agli oggetti, alla loro patrimonializzazione e musealizzazione, che caratterizzerà la nascita (almeno di una parte) della disciplina antropologica nostrana. Non dimentichiamo che l'antropologia, anche fuori dall'Italia, nacque in relazione ai grandi viaggi intercontinentali che avevano come obiettivo anche quello di nutrire e arricchire il patrimonio museale. Uno dei casi forse più eclatanti e celebri, in contesto francese, è quello del museo parigino del Quai-Brainly, sorto dalle ceneri del precedente Musée de L'Homme, nato a sua volta dai materiali raccolti (ma meglio sarebbe dire *depredati*) durante la grande spedizione Dakar-Gibuti guidata da Marcel Griaule (1898-1956) nel 1931, grazie a un atto del parlamento francese, proprio con il preciso intento di arricchire le collezioni etnografiche del Trocadéro (poi Musée de L'Homme)<sup>20</sup>. Ed è altresì questo l'evento che in Francia segnò l'inizio "ufficiale" della storia della ricerca etnografica, intesa come ricerca di terreno. Seguirà ora un *excursus* proprio per delineare brevemente i tratti di questa temperie culturale e ideologica in cui vide la luce il collezionismo ottocentesco.

#### 1.3.1 *Oggetti, musei, etnografia a fine Ottocento: lineamenti su alcuni concetti in divenire*

Nella seconda metà del XIX secolo, la nascita dei musei in cui si esponeva quel grande e variegato insieme di artefatti provenienti dai viaggi settecenteschi e ottocenteschi ai quattro angoli del globo, andava di pari passo con le grandi scoperte ed esplorazioni geografiche, e sotto l'egida del pensiero positivista che ogni cosa voleva classificare, creando tassonomie in ogni campo del sapere e porre su una scala progressiva lo sviluppo della civiltà umana. A metà Ottocento in gran parte dell'Europa troviamo collezioni di oggetti esotici che provengono dai quattro angoli del mondo e che spesso sono arrivati lì molto tempo prima, come

20. Su questi temi si vedano in particolare (Stocking 1985; Clifford 2021).

sappiamo. Normalmente queste collezioni vengono fatte rientrare nei musei di Storia Naturale oppure talvolta le troviamo anche in istituti religiosi o in quei gabinetti delle curiosità che ancora resistono (Pomian 2023: 52). I musei che rinviavano direttamente all'etnografia o all'etnologia, in Europa, sono presenti a Leida (1837) Copenaghen (1841) Basilea (1849) e Parigi (1850); in questo momento i numerosi frutti di esploratori e viaggiatori sono esposti non tanto per presentare e osservare la vita di popoli lontani, quanto per celebrare la gloria e il coraggio di chi li raccolse, oppure rendere manifesta un'azione civilizzatrice di amministratori e militari, o ancora l'abnegazione dei missionari (*ibidem*).

Nei musei "etnografici" di fine Ottocento, gli oggetti esotici – *artificialia* e *naturalia* – sono trattati e studiati come *reperti*, ovvero come tasselli di una fase dell'evoluzione umana precedente all'epoca in cui l'Europa (occidentale) allora si trovava. Il fatto che fossero osservati in quanto reperti e non come oggetti della contemporaneità risulta evidente anche dal loro essere spesso accostati nei musei agli oggetti preistorici. Significativo è che lo stesso museo diretto dal paleontologo Luigi Pigorini, dove Boggiani depositerà le sue collezioni a partire dal 1894, si sarebbe chiamato di lì a poco Museo Preistorico ed Etnografico, dicitura che parla già da sé; nel 1875, infatti, pochi anni dopo che Roma divenne capitale dell'Italia unita, dalle ceneri di quello che prima si chiamava Museo Kircheriano (da Atanasius Kircher, il gesuita fondatore) sorse il Museo Nazionale preistorico ed etnografico, fortemente ispirato a modelli scandinavi (Lerario 2005: 32).

Già nei secoli precedenti, tuttavia, nell'immaginario europeo gli oggetti esotici avevano cambiato statuto e significato nel corso dei secoli: la categoria di quegli oggetti che andavano sotto il nome di *exotica*, presenti in gran numero in Europa negli Studioli, nei Guardaroba e nei Gabinetti delle corti italiane a partire già da metà del XV secolo, destando grande meraviglia e stupore in chi li collezionava e in chi li osservava<sup>21</sup>, cambiò di significato con l'inizio dell'epoca dei grandi viaggi per mano di navigatori, commercianti, missionari era già sentimento diffuso in tutto il Cinquecento. Come ricorda Maria Luisa Ciminelli (2008: 13), i viaggi che i portoghesi iniziarono ad intraprendere lungo le coste dell'Africa occidentale già a partire dal 1434 furono già occasione per raccogliere oggetti da collezione, oggetti esotici, nei tesori delle corti europee. La stessa autrice riporta l'esempio dei tre cucchiai in avorio bini-portoghesi provenienti dal Regno del Benin (Nigeria, XII-XIX secolo) delle Collezioni Medicee, che sono conservati ora al Museo di Antropologia ed Etnologia di Firenze e che erano stati realizzati per la committenza europea.

Il comune denominatore tra questi luoghi e i primi musei fu il tipo di sguardo che si aveva verso questi oggetti esotici: infatti, la categoria del "meraviglioso" restò nell'immaginario collettivo per tutto il periodo rinascimentale (Lugli 2005), laddove serviva come efficace mezzo per conoscere ed incorporare le nuove acquisizioni esotiche (Greenblatt 1991, citato in Ciminelli 2008: 21); Vincenzo Padiglione afferma che il museo è nato per stupire, per incantare: "l'esperienza della meraviglia, con la quale si origina il museo moderno, le *Wunderkammer* – si dava all'interno di studioli [...] dove l'appassionato d'arte andava accumulando una moltitudine di oggetti con il fine non solo di ammirarli ma anche di analizzarli e ordinarli in classificazioni " (Padiglione 1999: 46). In questa fase, ricorda Padiglione, il piacere estetico e la ricerca scientifica non erano separati: sarà solamente nel corso del Novecento (e di questo è prova la peculiare nascita delle discipline antropologiche) che ci sarà una scissione tra museo *artistico* e museo *cognitivo*,

21. La meraviglia che suscitavano tutte le rarità che arrivavano dalle Indie.



ovvero tra un museo che prediligerà opere d'arte ed estetizzerà i suoi contenuti, e un museo razionalistico, che presenterà i propri oggetti come in un testo scientifico e tratterà il visitatore come uno studente (*ibidem*). Ancora a fine Ottocento, invece, le differenziazioni tra gli ambiti museali non erano ben definite, e il museo di antropologia o di etnologia doveva ancora prendere forma – ad esempio, nella museologia, scienze naturali e biologiche e scienze dell'uomo erano ancora strettamente collegate.

Nella Seconda metà dell'Ottocento termini come *antropologia*, *etnologia* ed *etnografia*, a seconda del contesto e del paese in cui venivano espressi, assumevano significati diversi. In questo periodo l'antropologia si riferiva soprattutto allo studio dell'uomo come specie animale, e per farlo si appellava a scienze pure quali l'anatomia, la fisiologia e l'antropometria. L'etnologia, a seconda dei paesi era considerata alla stregua dell'etnografia, ovvero lo studio delle popolazioni sul campo; talvolta, invece, era equiparata all'antropologia (come farà l'italiano Mantegazza), secondo il concetto di "studio naturale dell'uomo". Le due distinte visioni che accompagnarono le scienze antropologiche nascenti a fine Ottocento, una di stampo naturalistico, che pretendeva di studiare l'uomo alla stregua di un qualsiasi altro animale, l'altra con una visione "psicologista", si sviluppò in Europa soprattutto in Germania con i lavori di ricerca di Adolf Bastian (1826-1905) che poi, grazie al suo allievo Franz Boas (1858-1942), si diffusero negli Stati Uniti. Possiamo anche ricordare il lavoro del tedesco Leo Frobenius (1873-1938), museologo africanista ed esponente di quella teoria degli "strati culturali" che, a partire dai suoi studi, ebbe in Germania grande accoglienza. Durante i suoi numerosi viaggi in Africa raccolse molti oggetti etnografici (alcuni anche ritenuti propriamente "artistici"), che confluirono poi nei musei tedeschi (Fabietti 2001: 78).

Stringendo il focus sul caso italiano, possiamo dire che queste due tendenze – naturalistica e psicologista – svilupparono il loro corso in modo talvolta parallelo e talvolta intersecante, sebbene confondendo spesso i campi del sapere, che ancora non erano netti e definiti: antropologia fisica e antropologia culturale sarebbero diventate due scienze, due campi del sapere distinti, ma ancora dovevano formarsi e delinearci<sup>22</sup>. In questo particolare momento storico, il sapere e lo studio antropologico sono ancora molto rimescolati e confusi e, per cercare chiarezza, bisognerà aspettare ancora parecchi decenni.

Quello che però qui più ci interessa è soprattutto comprendere come si guardasse agli oggetti raccolti in paesi lontani a fine Ottocento, e in che modo questi oggetti diventassero rappresentativi di uno spazio geografico e di un tempo che si considerava lontano, non coevo e, contemporaneamente, questi stessi manufatti etnografici divenivano anche rappresentazione stessa e testimonianza della gloria, del coraggio e dell'audacia di chi – come piccoli o grandi trofei – li riportava in patria. Come vedremo, questi due aspetti saranno entrambi visibili nell'opera collezionistica di Guido Boggiani.

Quando gli oggetti entravano in museo non interessava tanto come dovessero essere esposti, non c'era ancora un vero e proprio studio museologico, o, se c'era, era molto embrionale. Tanto meno era interessante, per chi allestiva le sale

22. È curioso notare che ancora oggi in Italia nel sentire e nel linguaggio comune ci sia la tendenza a confondere e accostare "antropologia fisica" e "antropologia culturale-sociale". Come notano Stefano Allovio, Luca Ciabbari e Gaetano Mangiameli nella premessa del volume da loro curato (2018), oggi in Italia gli antropologi culturali così come gli antropologi fisici si autodefiniscono tra loro sempre e comunque "antropologi" e questa denominazione è condivisa e accettata da tutti (2018: x).

dei musei, comprendere lo studio del contesto, né la storia dei luoghi da cui gli oggetti arrivavano. Ancora non si era del tutto abbandonato in quest'epoca quel tipo particolare di sguardo che aveva creato i gabinetti delle curiosità e che aveva educato la sensibilità di studiosi viaggiatori e spettatori ad un'osservazione del particolare, del meraviglioso, l'inaudito, di tutto ciò che poteste in qualche modo fare spettacolo e creare stupore.

A fine Ottocento, all'epoca della teoria evoluzionista, gli studiosi scelgono di documentare, attraverso determinati oggetti (e attraverso specifiche forme espositive), lo sviluppo delle società umane dal passato al presente (dallo stato selvaggio alla civiltà) e l'universalità delle tappe dell'evoluzione, enfatizzando la bizzarria o il significato arcaico dei costumi a cui le cose rimandano e trascurando la peculiarità dei materiali raccolti ed i loro contesti d'uso (Puccini 2012: 85).

In fondo, era ancora vigente nella seconda metà dell'Ottocento quell'approccio allo studio dell'uomo descritto da Joseph-Marie de Gerando nel suo testo metodologico e programmatico (1800) per osservare "i popoli selvaggi", dove troviamo scritto:

[...] il genio del sapere si è infine fermato sulla strada dell'osservazione. Ha riconosciuto che il vero maestro è la natura ha concentrato tutta la sua arte nell'ascoltare con cura, e qualche volta nell'interrogarlo. Anche la scienza dell'uomo è una scienza naturale, una scienza dell'osservazione, la più nobile di tutte.

E ancora:

Di tutti i termini di paragone che possiamo scegliere non ve n'è alcuno più curioso più fecondo di meditazioni utili che quello rappresentato dai popoli selvaggi. Presso di loro possiamo rilevare anzitutto la diversità fra gli uomini dovuta al clima all'organizzazione, le abitudini della vita fisica [...] Presso di loro noi potremmo trovare i materiali necessari per comporre una scala esatta di diversi gradi di civiltà virgola e per assegnare a ognuno le proprietà che li caratterizzano; potremmo riconoscere quali sono i bisogni, le idee, le abitudini che si manifestano in ogni età della società umana. [...] Il viaggiatore filosofo che naviga verso l'estremità della terra ripercorre in effetti il cammino dei tempi viaggio nel passato ogni passo che compie è un secolo che oltrepassa. [...] I popoli disprezzati dalla nostra ignorante vanità si rivelano a lui come antichi e maestosi monumenti dell'origine dei tempi: monumenti mille volte più degni della nostra ammirazione del nostro rispetto di quelle celebri piramidi di cui si inorgoliscono le rive del Nilo.

E desidero infine concludere con questa ultima citazione interessante:

Poiché l'uomo è sempre più curioso di una vita che colpiscono i suoi sensi che di istruzioni rivolte alla sua ragione sia attribuito molto maggior valore a riportare da quei paesi conosciute piante animali sostanze minerali virgola che non esperienze su fenomeni del pensiero così naturalisti arricchivano di giorno in giorno i loro gabinetti con numerosi generi ignoti mentre i filosofi consumavano il tempo di discutere vanamente nelle loro scuole intorno alla natura dell'uomo invece di riunirsi per studiarlo nel teatro dell'universo (De Gerando, 1800, trad. it. in Moravia 1970: 366-368).

Credo che questo sia un brano esemplificativo e sintomatico di tutto il pensiero filosofico e metodologico, frutto della cultura positivista dell'Ottocento: si inizia a voler andare per il mondo a *osservare* e a studiare sul campo gli sviluppi dell'umanità, che era vista come un grande insieme, seppure nelle sue grandi differenziazioni. Già con i viaggi del secolo precedente, la compattezza del pensiero filosofico illuminista europeo aveva iniziato a vacillare, per via dell'incontro/scontro con l'alterità e dell'osservazione di quella parte di umanità che era distante geograficamente. Si era dovuto trovare un modo per studiare e "incasellare" la differenza, e lo si fece proprio a partire dalla cultura materiale: una sorta di "condensazione" materica visibile delle differenze, che talvolta trovava anche nei metodi espositivi il riflesso

del pensiero dominante dell'epoca – come nel caso della tassonomia di Augustus Pitt-Rivers (1827-1900), fondatore del celebre museo oxoniense, che per le sue collezioni voleva che gli oggetti fossero esposti dal più semplice al più complesso, con l'idea di dimostrare visivamente il progresso umano come un processo universale, sulla scorta del pensiero evoluzionista in voga nell'Inghilterra del suo tempo.

Un altro concetto cruciale, e spesso problematico, per la nostra disciplina, che si consolida a livello accademico sul finire dell'Ottocento, è quello di *cultura*: Adriano Favole, in un recente volume (2024), ragiona su di esso a partire dalla metafora agricola del "coltivare", e, riferendosi alla dicotomia colto/incolto, ci ricorda proprio che *cultura* è un concetto, e che per lungo tempo è stato un metro di paragone tra noi e gli altri – tra chi aveva molta cultura e poca cultura – e forse, prosegue l'autore, tutt'ora continuiamo facilmente a pensare che ci sono popoli più "coltivati" di altri. Seguendo Favole, il quale sostiene che la metafora del coltivare può (e deve) essere messa in discussione, è utile notare che questa stessa metafora sia stata messa in campo da una società di agricoltori sedentari, e soprattutto dalle nazioni colonizzatrici, per rimarcare la differenza con coloro che coltivatori non erano mai stati. L'antropologia stessa, utilizzando a sua volta questa metafora a partire da fine Ottocento, guardava ai popoli che non erano coltivatori, o, per dirla con Favole, ai popoli "incolti" (Favole 2023: 22). I popoli dediti a caccia e raccolta (sebbene magari anche orticoltori, ma pur sempre diversi dagli agricoltori su vasta scala) sono stati per oltre un secolo gli "altri" per eccellenza nella storia dello studio dell'uomo: la loro economia di sussistenza e soprattutto il nomadismo, ovvero il loro vivere nell'*incolto*, spaventava la stabilità e le certezze scientifiche della società positivista e normante dell'Ottocento, che scelse così di osservarli come selvaggi, ovvero come *primitivi*.

Consapevole del fatto che parlare di questa vasta e composita corrente artistico-ideologia, ovvero il "discorso culturale" del *primitivismo* – ciò che Francesco Paolo Campione definisce "armamentario primitivista" (Campione & Messina 2018) – avrebbe bisogno di molto più spazio di quello che qui può essergli dedicato. Credo comunque sia utile provare a tratteggiare brevemente il tema, o almeno osservare *in nuce* quel modo particolare di intendere e guardare l'arte e l'estetica a cavallo tra Ottocento e Novecento. Se ancora non possiamo parlare di *primitivismo* all'epoca di Guido Boggiani, è pur vero che Boggiani stesso era portato in qualche modo a guardare l'arte "esotica" (o "primitiva") con una specifica lente di osservazione, che non era solamente determinata dal suo particolare sguardo estetico di artista, ma che era in qualche forma condizionato dal mondo culturale ed ideologico in cui era immerso.

Se è indubbio che l'incontro degli artisti delle avanguardie europee con l'arte cosiddetta "primitiva" a inizio Novecento sia stato un momento cruciale e di svolta nello sviluppo della "rivoluzione modernista", ci fu anche chi, come William Rubin (1927-2006), pensò che questo incontro con l'arte tribale non costituisse un vero e proprio cambiamento radicale di prospettiva, ma che in realtà solamente servisse a rendere evidente e a sottolineare un mutamento artistico che già era in atto (Fortunati 2007: 278). Rubin è stato uno studioso d'arte e famoso curatore statunitense, direttore della sezione pittura e scultura del Museum of Modern Art di New York (MoMA) tra il 1972 e il 1988 e, tra il 1984 e il 1985, curò nello stesso museo la mostra dal titolo "Primitivism in 20<sup>th</sup> Century Art: Affinity of The Tribal and the Modern". Grace Rogers scrive che l'impostazione di questa controversa e famosa mostra faceva risaltare con evidenza lo sguardo di superiorità dell'Occidente sull'arte "tribale", nella scelta di cosa fosse arte e cosa no, e come, focalizzandosi solamente sull'aspetto estetico e formale delle opere, non si sia riusciti a sfuggire all'ideologia orientali-

sta, proprio a causa della esplicita estetizzazione degli oggetti tribali. Invece di riconoscere la storia del colonialismo occidentale o la storia della cultura “tribale”, il MoMA ha spostato il discorso su quello del puro apprezzamento estetico, fatto di forme e linee (Rogers 2018)<sup>23</sup>. Nella mostra si giustapponevano circa centocinquanta opere d'arte occidentali (tra cui Picasso, Gauguin, Brancusi, Modigliani e Klee) e più di duecento oggetti “tribali” tra cui dei pezzi altamente quotati e mai prestati in precedenza, come ad esempio una monumentale scultura lignea nukuoro delle isole Caroline e proveniente dall'Auckland Institute and Museum of New Zealand.

Robert Goldwater, al contrario, nel suo celebre testo *Primitivism in Modern Art* (1938), aveva sostenuto che la modernità si sia costruita proprio attraverso un dialogo con il primitivismo (in Severi 1991: 230). La critica decoloniale successivamente ha ben messo in evidenza come questi artisti delle avanguardie primitiviste avessero in realtà attinto a piene mani all'*armamentario primitivo* per servirsi come bacino di spunto innovativo e appunto “modernista”, operando un vero e proprio plagio di estetiche indigene, senza minimamente tenere conto del significato indigeno (rituale e religioso) che queste potevano avere (Price 1989).

È evidente che i musei antropologici ed etnografici di fine Ottocento nacquero come manifesto e come vetrina dello stesso *establishment* che li foraggiava e li sosteneva. Come scrisse Duncan Cameron, “the museum becomes a temple for the society that sustains it” (1971: 17). Il museo ottocentesco, infatti, era davvero da considerarsi un “museo-tempio”, un vero e proprio luogo di celebrazione della potenza e della ricchezza della nazione che promuoveva le istituzioni museali e insieme esortava in qualche modo gli studiosi a viaggiare, a conoscere e a collezionare. Questi oggetti che poi si esponevano nelle vetrine dei musei, provenienti da mondi lontani e sconosciuti, non erano solo prova tangibile dell'essere stati là, dell'aver superato la prova iniziatica del viaggio, ma diventavano anche il simbolo manifesto del lustro della nazione stessa e della sua ricchezza, della “sete di dominio” positivista del mondo. Se da una parte l'archeologia aveva sempre lavorato sugli oggetti e con gli oggetti, adesso era venuto il momento di far parlare la cultura materiale anche dal punto di vista del lavoro etnografico e antropologico: infatti, attraverso gli artefatti che poi andavano a riempire le vetrine e le sale dei musei di etnografia, era possibile comprendere, secondo l'ermeneutica evoluzionista, come popolazioni lontane, e sconosciute stavano effettivamente in quel momento vivendo, o, per meglio dire nel linguaggio dell'epoca, “sopravvivendo”. L'ottica con cui ricercatori e studiosi di fine Ottocento si muovevano era quella di agire (anche con una certa urgenza) per testimoniare i residui di vita del passato dell'uomo *tout court*, che si manifestavano in sopravvivenze di usi e costumi e cultura materiale di uomini (e donne) fermi e congelati in uno stadio di civilizzazione precedente a quella in cui uomini europei e occidentali stavano vivendo. Del resto, il saper vedere l'*altro* come nostro contemporaneo è un fatto relativamente recente.

L'alterità esotica può non essere tanto il risultato quanto il prerequisito della ricerca antropologica. Non ‘troviamo’ lo stato selvaggio o il selvaggio, la primitività o il primitivo, ma li presupponiamo [...] la visualizzazione e la spazializzazione non sono solo stati punti di partenza per una teoria della conoscenza, ma sono divenuti un programma per quella nuova disciplina che era l'antropologia. [...] C'è stato un tempo in cui questo significava soprattutto l'esibizione dell'esotico nei resoconti di viaggio illustrati, nei musei, nelle fiere e nelle esposizioni. Queste prime pratiche etnologiche hanno stabilito convinzioni salde, anche se raramente articolate, secondo cui queste presentazioni

23. Articolo di Grace Rogers nella rivista online *COMPASS - The Gallatin Research Journal*, 2018: “Shallow Reflections: William Rubin, Modern Art and the Aestheticized Primitive” (consultato il 18 giugno 2025).



del sapere attraverso immagini, mappe, diagrammi, alberi e tabelle visivi e spaziali sarebbero particolarmente adatte per descrivere le culture primitive che, come ognuno sa, sono oggetti sommamente ‘sincronici’, adatti alla percezione visivo-estetica (Fabian 2021: 213-214).

Come è risaputo e ampiamente discusso (Fabian 2021), l’antropologia ha costruito il suo oggetto di studio volendo distanziare nel tempo le popolazioni che stava osservando, facendo diventare le “culture” non solo esotiche in quanto lontane nello *spazio*, ma anche e soprattutto lontane nel tempo. Inoltre, è solamente negli ultimi venti/trent’anni che i musei si sono aperti a un contatto e a un dialogo con le comunità indigene da cui gli artefatti delle collezioni provengono<sup>24</sup>. La tendenza attuale dell’antropologia museale è proprio quella di informare il pubblico (lavorando tra museo e comunità di interesse, e con una maggiore presenza sociale nel territorio) della grande polifonia delle collezioni che viene documentata attraverso l’esposizione, lo studio e la ricerca sull’oggetto. Non più solo catalogazione e conservazione, ma anche e soprattutto studio della storia degli oggetti, divulgazione e, laddove possibile, restituzione<sup>25</sup>.

Sovente i metodi per reperire e fare collezioni di artefatti<sup>26</sup> etnografici non erano eticamente corretti e limpidi e il contraltare evidente fu il modo stesso di istituire musei e presentare le collezioni. Spesso la presunzione di saper raccontare l’altro “meglio dell’altro stesso” – dandone però un’immagine spesso stereotipata, immobile nel tempo, fedele a categorie classificanti quali *razza*, *etnia*, *tribù* – ha annientato qualsiasi possibilità di avere uno sguardo oggettivo e allo stesso tempo fluido dell’altro, come se l’idea di rendere l’estraneo familiare potesse giustificare qualsiasi presentazione e rappresentazione, valicando i confini di ciò che eticamente sarebbe oggi accettabile. Come scrive Michael M. Ames, possiamo considerare i musei antropologici come “the self-appointed keepers of other people’s material and self-appointed interpreters of other histories” (1992: 140). In effetti i musei in qualche modo nacquero per contenere, organizzare, mostrare, salvaguardare gli oggetti di popoli altri e raccontare così le storie che attraverso gli stessi artefatti etnografici si potevano narrare, validando pregiudizi e idee dominanti del tempo in cui videro la luce. La destinazione “naturale” di questo tipo di oggetti furono proprio i musei: questa era la certezza per i viaggiatori dell’epoca; anche Boggiani esplicherà con forza questa sua convinzione in una lettera indirizzata a Luigi Pigorini, nel momento in cui gli affiderà e venderà la sua collezione per “assicurare loro una conservazione durevole”<sup>27</sup>, come lui stesso affermerà, nel museo romano. Leggendo le parole stesse di Boggiani, in lettere e diari<sup>28</sup>, appare chiaramente come

24. Si vedano studi più classici come Karp e Lavine (1991, 1995), Ames (1992), Clifford (1997); più recenti: Harris e O’Hanlon (2013), von Oswald e Tilius (2020); oppure in ambito italiano Comba (2000), Colombatto (2014), Pennacini (2023) e Grechi (2021).

25. Per approfondire questi temi, rimando a: Karp e Lavine (1991, 1995), Ames (1992), Comba (2000); più recenti Colombatto (2014), von Oswald e Tilius (2020), Grechi (2021).

26. Scelgo di usare la parola artefatto in relazione agli oggetti etnografici nel senso letterario di “opera che deriva da un processo trasformativo intenzionale da parte dell’uomo” (Treccani), o anche “un oggetto che è stato intenzionalmente fatto o prodotto per un certo scopo” (*Stanford Encyclopedia of Philosophy*). Artefatto come “sottocategoria dell’insieme degli oggetti [...], oggetto fabbricato, risultato materiale dell’attività dell’homo faber” (Sferrazza Papa 2019: 31).

27. Parole dello stesso Guido Boggiani: si possono leggere nella lettera che il 28 dicembre 1893 inviò a Luigi Pigorini, direttore del Museo Preistorico ed Etnografico a Roma (oggi Museo delle Civiltà), in cui Boggiani gli enumerava le molteplici ragioni per convincerlo ad acquisire le sue collezioni. La lettera si trova oggi nell’Archivio Storico del Museo delle Civiltà e la si può anche leggere interamente nell’articolo di Valeria Petrucci, in Leigheb (1986).

28. Per leggere lettere e diari di Boggiani si veda Scotti (1963, 1980). Per l’edizione spagnola completa dei primi diari di Boggiani rimando a Bossert, Franceschi, Braunstein (2019).



fosse convinzione comune dell'epoca far confluire e riporre in un luogo sicuro e appropriato gli artefatti etnografici che si accumulavano nei viaggi, così come i reperti zoologici o altri materiali raccolti durante le esplorazioni.

Esemplificativi a questo proposito sono il Museo di Antropologia ed Etnologia di Firenze e il Museo delle Civiltà di Roma (ex Museo Preistorico-Etnografico "Pigorini"), dove troviamo le collezioni Boggiani presenti in Italia. Il Museo di Firenze conserva ancora un'impostazione espositiva tardo-ottocentesca: coi suoi mobili di legno antichi e le vetrine originali che sono patrimonio museale vincolato, diviene una sorta di camera delle meraviglie etnografica. Con una punta di incanto, potremmo pensare al Museo di Firenze come fosse museo di sé stesso: "museo del museo", ovvero uno spazio che diviene in qualche misura testimonianza stessa del processo di creazione di un certo sapere museografico, di quel "fare museo" che tanto ha impegnato gli studiosi, i "proto-etnografi", i museografi di fine Ottocento. Questo museo universitario, conserva ancora oggi, nell'immagine e nella comunicazione, nonché nelle modalità espositive, la concezione museologica e museografica di fine Ottocento; le collezioni esposte sono divise per macro-aree geografico-culturali; nelle sue vetrine austere ed eleganti, nelle sue sale, ampie e un po' severe, è possibile osservare manufatti raccolti da grandi esploratori italiani e stranieri (non si può non menzionare il singolare fatto che in questo museo è conservata ed esposta una delle collezioni del famoso capitano Cook, ad esempio). Si tratta di uno spazio espositivo che restituisce all'osservatore la misura di come si formavano le collezioni nell'Ottocento, quale fosse la concezione e lo spirito del grande viaggio di esplorazione, e in molti casi è possibile intuire come venisse immaginata la storia dell'uomo stesso, nello spazio e nel tempo<sup>29</sup>.

La parte italiana della collezione etnografica di Guido Boggiani è distribuita essenzialmente in due musei: l'Antropologico di Firenze e il museo romano delle Civiltà, ex Museo "Luigi Pigorini", dove si trova oggi la maggior parte della collezione Boggiani in Italia<sup>30</sup>. Sono entrambi musei statali: il primo pertiene al complesso museale dell'Università di Firenze, il secondo è museo nazionale.

La ricerca che ho inteso documentare nei capitoli seguenti, si è concentrata su un aspetto specifico della collezione Boggiani: l'arte plumaria prodotta da due delle popolazioni con le quali Boggiani è entrato maggiormente in contatto, artefatti quasi esclusivamente depositati presso il museo romano: mi pare, dunque, utile delinearne brevemente la storia, per capire in quale clima politico e culturale sorse l'istituto nazionale che oggi conosciamo come Museo delle Civiltà<sup>31</sup>.

Quello che fino a pochi anni fa era conosciuto come Museo "Pigorini", sorse dalle ceneri del seicentesco Museo Kircheriano che stava presso il Collegio Romano e divenne proprietà dello stato nel 1871, negli stessi anni in cui Mantegazza fondava il museo di Antropologia a Firenze. Sulla nascita del museo di Pigorini ebbe un notevole peso il clima che venne a formarsi attorno al Congresso Internazionale di Antropologia e Archeologia che si svolse a Bologna nel 1871, dove Luigi Pigorini,

29. Per approfondire sulle collezioni etnografiche del Museo di Firenze, si veda Zavattaro (2014) e Moggi Cecchi, Stanyon (2014).

30. Anche il Museo Farraggiana Ferranda di Novara ospita 6 oggetti di arte plumaria chamacoco (Leigheb, Cerutti 1986).

31. Ricordo che il Museo delle Civiltà di Roma, comprende oggi anche il Museo delle Arti e delle Tradizioni popolari che vide Loria come ideatore, e che riunisce una vastissima collezione di oggetti della tradizione agropastorale italiana che lo studioso raccolse in tutto il nostro territorio. Loria fu matematico di formazione e si convertì all'etnografia sul modello del viaggiatore esploratore (Ciambelli, Jalla 2019: 122), iniziando sin da subito a riportare in patria grandi quantità di oggetti dai suoi viaggi. La stessa attitudine e abitudine nel collezionare la conservò per tutta la sua carriera, adattandola alle ricerche demologiche italiane, come poi vedremo più dettagliatamente nel paragrafo 1.4.

noto esponente e uno dei padri fondatori della paletnologia, radunò i consensi e si fece portavoce della volontà della comunità scientifica di allora di creare un Istituto italiano di archeologia e antropologia. Nella lettera di proposta all'allora Ministro della Pubblica Istruzione Ruggiero Bonghi concretizzò tale desiderata chiedendo al ministro di poter creare un museo che riunisse oggetti preistorici, ma che non trascurasse altresì le produzioni materiali di "barbari e selvaggi viventi"<sup>32</sup> (Nobili 1990). Com'è noto, l'ottica museale di quegli anni era quella di accostare oggetti e materialità del passato preistorico a produzioni materiali della contemporaneità "primitiva e selvaggia". Il Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico di Roma venne inaugurato il 14 marzo 1876 nel palazzo del Collegio Romano: vide la luce per volere di Luigi Pigorini, nel clima politico favorevole attorno all'operare del ministro Ruggiero Bonghi e alle influenze di Giuseppe Fiorelli, allora sovrintendente degli scavi della Campania e poi direttore generale delle Antichità e delle Belle Arti dell'Italia unita, impegnato in un profondo rinnovamento culturale in seno alle istituzioni museali italiane, ispirandosi ai modelli nordeuropei (Verde 2019: 122).

Ma chi fu il paletnologo Luigi Pigorini? Nato nel 1842 a Fontanellato (Parma), aveva compiuto studi di lettere e filosofia a Parma, fin da giovanissimo sviluppò amore per le antichità e, a soli 14 anni, iniziò a collaborare con Michele Lopez, allora direttore del Ducale Museo di Antichità di Parma. Proprio Lopez lo seguì nella sua formazione come studioso in museo e lo indirizzò a quella che sarebbe divenuta la sua carriera di paletnologo. L'amore per questa disciplina fu poi acceso dall'incontro decisivo con Bartolomeo Gastaldi nel 1860: costui era un naturalista piemontese, considerato l'antesignano degli studi paletnologici all'epoca e si trovava nel museo diretto da Lopez proprio per esaminare dei materiali lì conservati e così il giovane Pigorini ebbe l'opportunità di comprendere questo nuovo approccio agli studi di cultura materiale (Lerario 2005: 15). Quando Luigi Pigorini formava il suo museo ingrandendo le collezioni di quello che allora si conosceva come Museo Kircheriano<sup>33</sup>, il clima storico-culturale era quello dell'Italia appena unificata e al governo si trovava il ministro Bonghi, in carica dal 1874 al 1876. Bonghi seppe operare una "rivoluzione copernicana" in materia di cultura e musei, laddove prima invece regnava caos e incoerenza fra le varie regioni dell'Italia unificata. Come scrisse Simone Verde, citando tutti i musei che vennero aperti tra il 1875 e il 1876 nel complesso dell'edificio del Collegio Romano<sup>34</sup>:

Il Museo preistorico ed etnografico, che prese in seguito il nome del suo fondatore, Luigi Pigorini, fu un vero e proprio manifesto del programma di Bonghi e, per importanza, il solo veramente significativo della lunga lista appena citata. Un museo che contribuì a recuperare il ritardo nel progresso generale della scienza (2019: 122).

Luigi Pigorini ebbe poi la possibilità di fare viaggi studio tra il 1863 e il 1866 sia in Italia e che all'estero: comprese così che la situazione in Italia era ancora troppo legata alle "discussioni antiquarie" (*ibidem*) e che fosse invece necessario mutare at-

32. Lettera di Luigi Pigorini al Ministro Bonghi, 4 giugno 1875, riportata in Antonielli (1962b: 1017). (Si veda Nobili 1990).

33. Prendeva il nome dal gesuita Athanasius Kircher (1602-1680) che lo aveva ideato e creato nel 1651 e che voleva essere un "museo del mondo" o "museo totale". La collezione di Kircher comprendeva una raccolta archeologica e numismatica, oggetti di provenienza extraeuropea dalle missioni, strumenti musicali e anche curiosità naturali, organizzati in una sorta di *Wunderkammer* o gabinetto di antichità e curiosità provenienti da molte parti del globo, come si usava fare nel XVII secolo.

34. Il complesso del Collegio Romano, accanto alla galleria di antichità, comprendeva: la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele, il Museo Italoico, il Museo Lapidario, il Museo del Medioevo e del Rinascimento, il Museo dei Gessi, il Museo di educazione e di istruzione, il Circolo filologico, la Società Geografica e il Museo preistorico ed etnografico.

teggimento nei confronti delle collezioni etnografiche e nelle modalità espositive, ed essere aperti a un approccio più “scientifico” all’archeologia e allo studio della preistoria (ivi: 16). Per lui (e per la sorte della paletnologia italiana) fu decisiva una visita al Museo di Copenaghen (Verde 2019: 123), a tal punto che nel 1866 scrisse su *Nuova Antologia* un articolo dedicato a questo incontro con la museologia danese, in cui avvenne la sua “illuminazione” e da cui si ispirò per il successivo lavoro di restaurazione sia del Museo di Parma dove lavorava, sia del museo al Collegio Romano. In Danimarca, Pigorini aveva visto un perfetto modello di unità e coerenza a cui ispirarsi per quel rinnovamento che era allora necessario operare nei musei italiani. Nel 1875 Pigorini lasciò Parma e si trasferì a Roma per entrare a far parte della Direzione generale dei Musei e degli Scavi di Antichità, appena istituita a Roma. Già prima di trasferirsi nella capitale aveva fondato insieme a Pellegrino Strobel e Gaetano Chierici il *Bullettino di Paletnologia Italiana*, prima rivista in Italia dedicata alla preistoria; nel 1876 fu poi incaricato di tenere un corso di Paletnologia dal Ministero dell’Istruzione e l’anno successivo fu creata la cattedra universitaria a Roma, che dal 1888 divenne obbligatoria per chi voleva intraprendere la carriera museale con gli oggetti preistorici o lavorare negli scavi (Lerario 2005: 18).

Anche a Roma, osservando le diverse sale, possiamo farci un’idea di cosa abbia significato accogliere e raccogliere oggetti preziosi, oggetti delicati, ma anche imponenti, spesso scomodi, provenienti da remoti angoli del mondo. Certamente parlare di ogni area del museo qui non è possibile né particolarmente utile: ogni oggetto racchiude una sua storia particolare, ogni collezione, ma anche ogni area geografica del museo ha una sua particolare storia, come se ogni area fosse quasi un piccolo museo a sé stante. Il Museo delle Civiltà di Roma comprende oggi anche il Museo delle Arti e delle Tradizioni popolari, che vide Loria come ideatore e che riunisce una vastissima collezione di oggetti della tradizione agropastorale italiana che lo studioso compose a seguito di una intensa campagna di raccolta in giro per l’Italia, insieme a fidati collaboratori. A ragione Loria è considerato uno dei padri dell’antropologia italiana: sebbene anch’egli matematico di formazione, come molti altri al suo tempo, si “convertì” all’etnografia sul modello del viaggiatore-esploratore (Ciambelli, Jalla 2019: 122), iniziando sin da subito a riportare in patria considerevoli quantità di oggetti dai suoi viaggi. Conservò per tutta la sua carriera la stessa attitudine al collezionismo, adattandola alle ricerche demologiche italiane.

Sandra Puccini sottolinea come nell’atto del collezionare ottocentesco non vi fosse differenza tra la ricerca degli oggetti *vicini* e quella degli oggetti *lontani*: tra ciò che si portava a casa dai lunghi viaggi in terre lontane e quello che invece si poteva raccogliere nel proprio paese. Anche perché, scrive, “non ci sono differenze significative negli atteggiamenti mentali, psicologici ed emotivi del collezionista, qualunque sia l’oggetto della sua ricerca” (2012: 99). E allo stesso modo avvenne che, nella frenesia “accumulatrice” di quel momento storico, non solo fosse possibile, ma anche auspicabile e desiderato, collezionare, insieme a oggetti rituali, armi, vestiti, oggetti di uso quotidiano domestico o componenti dell’arredo della casa, anche campioni zoologici come insetti o altri piccoli animali, esemplari di flora e fauna autoctone. Così fecero molti degli esploratori e viaggiatori dell’epoca e anche lo stesso Boggiani non si trattenne certo dal farlo<sup>35</sup>. Questi studiosi, tutti di diversa formazione e provenienza accademica, avevano uno scopo simile, nel momento in cui cercavano “i selvaggi tra noi” (Puccini 2001: 45): avevano tutti interesse a far comprendere come gli usi e i costumi di popoli *primitivi* (lontani o vicini che fossero), dovessero essere mostrati ed esposti in un museo per rendere evidente e

35. Sulla raccolta di materiali zoologici di Boggiani e sui rapporti con Raffaello Gestro, allora vicedirettore del Museo Civico di Storia Naturale di Genova cfr. Poggi 1989.

manifesta la presupposta vicinanza tra le civiltà del passato – studiate attraverso la paletnologia e gli studi archeologici sulla preistoria – e quelle civiltà del presente rimaste, ai loro occhi, a un livello evolutivo molto simile a quelle di un passato remoto, che apparteneva alla preistoria.

In Italia forse non abbiamo “figure mitiche” riconosciute con tanto fervore e all’unanimità, come accade per Bronislaw Malinowski nell’antropologia britannica; tuttavia, come è già stato detto, nella nostra storia sono presenti viaggiatori ed etnografi *ante litteram*, che contribuirono non poco alla formazione delle discipline demo-etno-antropologiche: tra questi certamente occorre approfondire le figure di Paolo Mantegazza e Lamberto Loria, giacché, sebbene questi studiosi viaggiatori non ebbero contatti diretti con Guido Boggiani<sup>36</sup>, la loro traiettoria e le loro vite possono essere esemplificative di un modo di intendere l’uomo, il viaggio e la ricerca antropologica e del contesto storico-culturale in cui Boggiani è inserito. Il tema del viaggio di esplorazione e ricerca, quindi, può essere visto come ciò che accomuna questi proto-etnografi, considerati i “padri fondatori” dell’antropologia italiana (Puccini 2001). In particolare, Paolo Mantegazza e Lamberto Loria, pur essendo molto diversi tra loro dal punto di vista dell’approccio alla ricerca antropologica, furono sicuramente accomunati dal forte desiderio di intraprendere viaggi di esplorazione che costituirono poi il bacino di conoscenza solido delle loro scritture. Il guardare queste figure, quindi, e il desiderio di comprendere come viaggiavano e come scrivevano le loro memorie di viaggio, può essere un modo anche per osservare meglio quello *Zeitgeist* in cui visse e operò Guido Boggiani. Servendomi delle esperienze di vita dei due studiosi, esploreremo anche il tema del viaggio di fine Ottocento, per capire quali fossero gli obiettivi, le modalità, le aspettative, le speranze e, non in ultimo, i risultati e i prodotti letterari e scientifici che ne derivarono.

#### 1.4 Figure chiave dell’antropologia italiana di fine Ottocento: una riflessione su viaggi d’esplorazione e studi di proto-etnografia

Il gusto della differenza crea la ragione di viaggiare, giustifica contatti interculturali ed interetnici che permettono di collegare le differenze e superare le contrapposizioni. Il bisogno di confini, di linee di demarcazione tra Oriente e Occidente, di differenza, insomma, è un bisogno di potere, di quella potenza che si manifesta nelle modificazioni dell’io, in quel mutamento di identità che spesso i viaggiatori conoscono.

Leed 1992: 353

Paolo Mantegazza (1831-1910)<sup>37</sup> fu uno studioso e ricercatore dai molteplici interessi e dotato di un grande eclettismo: medico, senatore, psicologo e romanziere sono etichette di cui facilmente si legge in qualsiasi biografia. Quale fu, tuttavia, il suo rapporto intrinseco con la nostra disciplina, tanto da renderlo il primo ufficiale assegnatario di una cattedra di antropologia in Italia?

Mantegazza fu un viaggiatore di professione, un esterofilo curioso e aperto alle novità, un uomo, nel privato, consapevole dei propri limiti: queste caratteristiche lo salvarono da quel nazionalismo che fu, invece, tipico di molti suoi contemporanei, i quali

36. Per essere precisi Mantegazza recensì un testo di Boggiani: il saggio del 1899, “Guaicurú. Sul nome, posizione geografica e rapporti etnici e linguistici di alcune tribù antiche e moderne dell’América Meridionale”, in *Archivio per l’Antropologia e l’Etnologia*, vol. 29: 298-299.

37. Per la biografia di Mantegazza cfr. Chiarelli e Pasini (2002, 2010), Landucci (1977), Barsanti (2010), Govoni (2002).



con tribuirono in tal modo a circoscrivere i confini della scienza italiana in ambiti ancora più marginali (Govoni 2002: 595).

La storica della scienza Paola Govoni ricorda che la rivista *Lancet*, al momento della morte di Paolo Mantegazza, scrisse che scompariva dalla vita pubblica italiana una “figura pittoresca” e anche l’antropologo “per antonomasia che aveva fatto dell’eclettismo una sua filosofia di vita, incapace di rinunciare ai suoi tanti interessi per coltivarne uno a fondo” (2002: 207). Il suo eclettismo di fondo ben si coniugava – e si rispecchiava – con lo stesso clima ibrido e ben poco definito di cui già si è detto, e in cui nasceva e si sviluppava l’antropologia italiana degli albori.

Più di trent’anni prima di Boggiani, nel 1854, anche Mantegazza compì un lungo viaggio in Argentina, per poi spostarsi verso Paraguay, Cile, Bolivia e Brasile: viene allora da chiedersi *cosa* cercassero in America del Sud questi giovani viaggiatori, e se l’esperienza mantegazziana può avere in qualche modo preconizzato quella del Boggiani. Si può certo iniziare considerando che il viaggio nell’Ottocento fosse ancora parzialmente inserito in quella ricerca del meraviglioso, del fantastico, dell’ignoto e del “selvaggio”, tutti caratteri che a partire dal XVI secolo si pretendevano di trovare nel Nuovo Mondo, e su cui si costruivano le proprie relazioni – fondamentalmente cercando nell’altrove delle conferme a grandi supposizioni ed aspettative costruite *de facto* a tavolino (Surdich 1993, 2010; Todorov 1984; Abulafia 2021; Formisano 2021). Per quanto riguarda nello specifico il viaggio di Mantegazza, egli stesso sostenne che questo suo primo grande spostamento fu un vero e proprio viaggio di formazione, quasi un viaggio iniziatico: “lasciata l’Italia come medico ed igienista, egli vi tornerà come antropologo”, scrive Puccini (2010: 54). Dopo molti anni dalla conclusione della spedizione del 1867, Mantegazza pubblicò un testo dal titolo *Rio de la Plata e Tenerife*, in cui narra la sua giovanile esperienza rielaborando la corrispondenza inviata alla *Gazzetta medica lombarda* in un testo che mescola il ricordo di esperienze lontane e ben sedimentate nel tempo, alla luce della visione del professore universitario.<sup>38</sup> Voglio riportare qui solo poche righe per comprendere quale fosse lo stile in cui Mantegazza scriveva in questo suo resoconto di viaggio:

Immaginatevi in mezzo a un Oceano senza confini; sia il mare sonnolento e muto, e voi solo sopra una nave. Per ogni lato il cielo fa eguale cornice all’acqua ed acqua ed aria si toccano nell’estremo orizzonte con un circolo non interrotto. Non uno scoglio che riposi i vostri occhi, non un monte in lontananza, che frastagli il cielo con una linea spezzata ed occupi il vostro sguardo: tutto monotono, uniforme, infinito intorno a voi, che fate unico contrasto con quella natura così grande da farvi sgomento. – Ebbene cambiate a un tratto la nave in un cavallo e fate che l’acqua si rapprenda e dia luogo ad una terra coperta d’erba polverosa e glauca e avrete fatta la *Pampa*. (Mantegazza 1867: 328).

Oltre a quello sopra menzionato che pertiene alla sua esperienza in America Latina, Mantegazza pubblicherà nel 1880 un libro-diario del suo viaggio nei paesi che allora rientravano sotto la dicitura generica di “Lapponia”, insieme al botanico Stefano Sommier (1848-1922) e poi, nel 1884, l’imponente *India*, due volumi in cui racconta la sua intensa e lunga esperienza nel subcontinente. Sono tre testi diversi che riflettono la psicologia di un uomo in fasi della vita differenti e con una molteplicità di interessi e vocazioni: un “poligamo delle scienze” (così si definiva) e desideroso di studiare l’uomo in tutte le sue molteplici sfaccettature.

Leggendo la letteratura odepórica di Mantegazza risulta chiara anche l’attitudine dei viaggiatori del suo tempo: quasi come da copione, infatti, Mantegazza, dopo aver compiuto gli studi di medicina (prima a Pisa per poi concluderli a Pavia dove si laureò nel 1854), come solevano fare molti giovani uomini delle buone famiglie

38. Si veda ad esempio Landucci (1986), Puccini (2010) e Alliegro (2011).



europee dell'epoca, intraprese un viaggio di conoscenza in varie capitali europee, fermandosi per più tempo a Parigi, dove scrisse il suo famoso saggio *Fisiologia del piacere* (1870), probabilmente uno dei suoi libri più fortunati e più letti; da Parigi poi partì per l'America Latina, dove rimase fino al 1858; in Argentina conobbe quella che poi divenne sua moglie, l'argentina Jacobita Tejada de Montemajor, dalla quale ebbe cinque figli. Le ragioni del viaggio sudamericano di Paolo Mantegazza non erano in principio molto chiare, dal momento che, una volta giunto in Argentina, dichiarò di voler esercitare la professione di medico, ma anche di avere l'obiettivo di arricchirsi fondando una colonia agricola nei pressi di Montevideo<sup>39</sup> ed infine di proseguire la ricerca scientifica (Govoni 2018: 210). Infatti, in tutta la sua produzione di divulgazione medico-scientifica, antropologia evoluzionista e predicazione di un'etica laico-positivista (Mantegazza nella sua vita scrisse molto in questo senso e si batté anche contro la superstizione popolare), si combinano e compenetrano, producendo così un insieme multiforme di scritti diversissimi tra loro.

L'accostamento di Mantegazza a Boggiani – nell'ottica di capire la cornice teorico-metodologica in cui si mosse quest'ultimo – è proposta già da Puccini (2011: 225), che definisce questi due uomini dei "viaggiatori speciali". Infatti, leggendo scritti e diari dei due studiosi-esploratori, si comprende come entrambi furono guidati da un bisogno di evasione e di avventura molto simile. Se il primo era un medico che cercava nuove vie professionali in Argentina, pensando di dedicarsi anche ad attività commerciali, il secondo, invece iniziò la sua carriera come pittore, partì per il Sudamerica in cerca di paesaggi esotici e di nuove ispirazioni, per poi anch'egli sviluppare attività mercantili sia in Argentina che in Paraguay, intersecando e coniugando sempre molto bene le due anime che vivevano in lui, quella di artista e quella di viaggiatore-esploratore-etnologo.

Importante punto di contatto fra le esperienze dei due è, altresì, il contributo significativo all'affermazione e alla diffusione della fotografia come mezzo di conoscenza nell'Italia di fine Ottocento. In particolare, Mantegazza è ritenuto uno dei primi a dare l'avvio nel nostro paese al dibattito nazionale ed internazionale che porterà poi alla nascita dell'Antropologia Visuale (Baldi 1985; Chiozzi 1987): sarà proprio Mantegazza a fare il discorso inaugurale alla nascente Società Fotografica Italiana nel 1889, di cui venne nominato primo presidente effettivo (*ibidem*). Ma quello che soprattutto appare evidente in lui è il rapporto intenso con la fotografia come mezzo di indagine antropologica e in particolare "la sua riflessione sulla fotografia 'istantanea' e sulla possibilità ad essa collegata di visualizzare e fissare ciò che sfugge alla percezione dell'occhio umano, ciò che è 'invisibile': il movimento, l'espressione di una emozione o di uno stato d'animo." (Chiarelli 2010: 96). Da questo punto di vista appare chiaro come l'accostamento con Boggiani risulti facile proprio a partire dal mezzo fotografico, che userà in maniera sistematica e rigorosa come potente strumento di conoscenza e divulgazione scientifica, oltre che, naturalmente, espressione artistica complementare alla pittura, come già era uso all'epoca.

In Mantegazza, come in Boggiani, avviene un significativo cambio di prospettiva nell'uso della fotografia come mezzo di ricerca antropologica, rispetto al modo in cui veniva usata negli stessi anni da altri studiosi e viaggiatori meno audaci e più conformisti<sup>40</sup>. Infatti, se durante il suo primo viaggio nei paesi scandinavi nel 1879, Mantegazza produrrà fotografie "classiche" per i canoni dell'e-

39. Aspetto che si ritrova anche nelle traiettorie biografiche di altri esploratori dell'epoca: certo Boggiani, come vedremo, aveva interessi commerciali ed "espansionistici", come ad esempio Adamo Lucchesi (1855-1940), autore di un interessante testo in forma diaristica che documenta i suoi viaggi nel Chaco, *Nel Sudamerica. Alto Paraná e Chaco*, Bemporad, Firenze, 1936.

40. Cfr. Puccini 1988a, 1998.

poca, ovvero ad esempio “fronte/profilo” usate ad integrazione e complemento dei dati raccolti e delle descrizioni, durante il suo viaggio in India, invece, sembra sviluppare una diversa tipologia di fotografia, molto più libera, che cerca di entrare di più nel vivo del contesto materiale e culturale in cui si trovava e sicuramente meno rigida di quanto indirizzassero le norme dell'epoca in materia; l'antropometria in voga in quegli anni, infatti, pretendeva di avere immagini precise, obiettive e chiare soprattutto di quella che era la conformazione fisica dei soggetti, per dare supporto iconografico alla propria prospettiva<sup>41</sup>. Mantegazza, invece, era più incline nei suoi ultimi viaggi a fotografie più artistiche, come poi farà Boggiani trent'anni dopo, che certo non era interessato a valutazioni antropometriche, ma inseguiva la sua vocazione di artista e ricercatore “del bello”, tanto nella sua arte pittorica quanto nella tecnica fotografica; in sostanza, Boggiani si discosta dalla tendenza dell'epoca in materia di fotografia documentaria, poiché i suoi orientamenti d'utilizzo furono essenzialmente estetici ed artistici più che fisico-antropologici.

Inoltre, leggendo la letteratura odepórica di Mantegazza, inquadrriamo meglio l'idea del viaggio ottocentesco: possiamo così comprendere quale fosse il modo di spostarsi dell'uomo che all'epoca decideva di intraprendere un viaggio oltreoceano con l'intento di fare esperienze di vita ed avventurarsi in posti remoti. Vi era certamente una buona dose di fascinazione per tutto quello che rientrava nei tratti dell'esotico e del meraviglioso e per cui, come scrisse Gianni Celati, l'esotismo stesso divenne cartina di tornasole dell'universalità dei valori estetici europei: “il diverso è un'invenzione europea, è il mondo visto come viaggio ininterrotto [...] se tutto è diverso tutto è uguale” (Celati in Licari *et al.* 1978: 23). E continuando con le parole di Celati:

la Grande Letteratura di stato è fatta da una lingua che non ha carenze, che è in grado di abbracciare tutto, e verificare in questo modo l'universalità del modello culturale europeo. [...] La Grande Letteratura di fatto è un modo di forzare il silenzio del mondo, il suo silenzio di senso, la sua mancanza di senso: il silenzio delle pietre, delle foreste, dei fiumi, delle emozioni, degli ululati, dei selvaggi o dei vecchi contadini che non capiscono le vostre domande, dei sudditi dello Stato che non capiscono cosa sia lo Stato. [...] L'esotismo – questo confronto col linguaggio referenziale dei territori – è sempre il ricordo di un silenzio, riportato a vivacità enunciativa del senso, a meraviglia del mondo. (ivi: 24)

Attraverso queste parole vagamente poetiche di Celati possiamo intuire e intravedere il senso del discorso – in Boggiani come in altri del suo tempo – sull'esotismo: senza dubbio, infatti, anche Mantegazza e Boggiani, nei viaggi e nella scrittura, erano “imbevuti” di quest'orizzonte di pensiero e di questo sentire legato alla meraviglia e ai sensi che si inebriano di fronte a tutto ciò che è diverso e, appunto, *esotico*. Basti pensare che Boggiani dichiarava nel suo diario, non certo senza una punta di ammirazione e fascino, di leggere Pierre Loti<sup>42</sup>, mentre si trovava sulla nave che lo porterà in Argentina<sup>43</sup>.

41. Si veda ad esempio Morselli *et al.* (1884).

42. Pierre Loti, al secolo Louis Marie Julien Viaud (1850-1923) è stato il più illustre esponente della letteratura esotica francese: la sua carriera di ufficiale di marina gli ispirò molti romanzi e novelle, per lo più ambientati ciascuno in un paese differente, dall'Islanda alla Polinesia. La sua letteratura, che mescolava curiosità per il “diverso” e sensualità, ebbe un notevole successo e gli procurò pure un seggio all'*Académie française*, per il quale venne preferito a Zola. Dopo la Seconda Guerra Mondiale il suo stile estetizzante e la sua visione del *bon sauvage* appartenente a culture incorrotte, cominciarono a male accordarsi alle turbolenze decolonizzatrici di cui proprio la Francia fu protagonista, e venne velocemente dimenticato.

43. Pagina di diario del 25 febbraio 1888 (Bossert, Franceschi, Braunstein 2019: 99).

L'accostamento di Boggiani con Mantegazza, (per quanto un po' forzoso, viste le oggettive differenze tra i due) può permetterci in un certo senso di aprire lo sguardo sulle due "anime" dell'antropologia nascente a fine Ottocento: da una parte una scienza che ancora non sapeva definirsi ed era alla ricerca di metodologie, tematiche, oggetti; dall'altra una disciplina che iniziava a fare del viaggio oltreoceano, del viaggio in luoghi remoti ed esotici, il suo fondamento euristico, ricalcando anche un po' quel modello di letteratura di viaggio ottocentesco tale per cui l'autorevolezza era data solo dal viaggio stesso. Insomma, in quegli anni in cui la disciplina etnografica andava alla ricerca della sua stessa natura e di un suo statuto, Mantegazza prima e Boggiani poi, furono, coi loro viaggi e i loro scritti, modelli esemplari di due modi di intendere lo studio dell'uomo e delle civiltà cosiddette "primitive". Queste due modalità le possiamo in qualche modo racchiudere dentro il binomio arte/scienza<sup>44</sup>: due paradigmi di intendere lo studio dell'uomo, apparentemente inconciliabili, ma in realtà sempre intrecciati nelle produzioni letterarie dell'epoca, e che talvolta risultano essere compresenti negli stessi autori e all'interno di un medesimo testo, come ad esempio risulta leggendo *India* di Mantegazza (del 1884) oppure il testo dedicato al viaggio nei paesi scandinavi (*Un viaggio in Lapponia con l'amico Stephen Sommier*, 1881); inoltre, in entrambi gli autori, la specificità del campo che scelsero determinò l'oggetto stesso della ricerca, indirizzando le peculiarità dei temi che il viaggio stesso portava in superficie; gli incontri umani che fecero sul terreno furono le determinanti assolute per l'orientamento dei loro scritti (Puccini 2001).

La scrittura fu per Mantegazza un esercizio costante e una pratica che lo accompagnò durante e dopo i viaggi, riflettendo fedelmente il suo percorso e le differenze anche fra i suoi itinerari. Se infatti nel testo *Rio de la Plata e Tenerife* del 1867, "romanzo etno-geografico" (Puccini 2010) e resoconto del suo lungo percorso in America del Sud, non mancano spietatissime visioni indigene e giudizi intrisi di razzismo evoluzionista, egli si fa al contempo cronista di viaggio e insieme "rappresentante della scienza oltre oceano"; il testo dedicato alla Lapponia del 1881 appare invece un "*instant book*" (*ibidem*), dove emergono le impressioni di viaggio, i racconti autobiografici e anche la descrizione dettagliata della "storia naturale dei lapponi"<sup>45</sup>, in una sorta di dialogo costante con se stesso, con l'amico Sommier, con altri autori che avevano descritto quelle terre prima di lui (*ibidem*). Infine, i due tomi dedicati all'India, pubblicati nel 1884, sono redatti in forma diversa fra loro: nonostante l'autore dichiari che l'intento del libro sia fare "una semplice narrazione di viaggio" (Mantegazza 1884: 5), e nonostante il testo sia verosimilmente costellato da resoconti delle sue spedizioni, scritti spesso in maniera vivace e animata, sono in realtà presenti tre diversi registri linguistici. La prima parte del primo volume è quella redatta in forma esclusivamente diaristica, per poi passare a una vera trattazione etnografica in cui si dilunga in descrizioni riguardo la vita, le abitudini, la cucina, la religione la stratificazione sociale, i ruoli sessuali, le feste, i rituali, lasciando il tema del viaggio e dell'itinerario compiuto come mera cornice (*ibidem*) – in sostanza ci troviamo di fronte a un "romanzo etnografico" (Puccini 2014: 11), *summa* del sistema di pensiero positivista-evoluzionista dell'epoca. Ecco, ad esempio, cosa il medico-antropologo monzese scrive a proposito del "popolo indiano":

44. Sul rapporto tra i due studiosi e sull'approccio che essi avevano nella studio dell'uomo si veda Bigoni *et al.* (2010).

45. Oggi sappiamo che non è pensabile continuare a riferirsi ai popoli *sami* con questo esoe-tonimo con cui si designavano nell'Ottocento, spesso in termini dispregiativi. Lapponi, infatti, significherebbe "allevatori di renne". Si veda su questo tema, ad esempio, il recente articolo dell'attivista sami Petra Laiti, apparso recentemente sul sito petralaiti.com/25/01/14.

L'indù è calmo e malinconico, lascivo e superstizioso, onesto più di molti popoli più civili, sia per bontà naturale, sia per mancanza di bisogno; parco e temperato, servile per debolezza e per un grande rispetto dell'autorità; amantissimo di tutto ciò che brilla, che suona, che non s'intende. Immobilizzato da molti pregiudizi dall'inerzia e dalla casta; è gente destinata (per ora almeno) a servire a razze superiori; dacché anche nei momenti di maggiore energia sogna e spera di mutar padrone, non mai di governarsi da sé. (Mantegazza 1884: 105)

Si nota come l'autore in questo brano si lasci andare a commenti di natura razzista ed essenzialista – così come in altri passi si abbandona a *excursus* fisiognomici, adjuvato dall'utilizzo antropometrico della fotografia. Lo stesso Mantegazza nel suo studio sui Toda del Nilghiri, correda il testo di ben trentadue fotografie di individui<sup>46</sup>. Sempre riguardo le popolazioni del Nilghiri, nel suo articolo *Studi sull'Etnologia dell'India* apparso su *Archivio per l'Antropologia e per l'Etnologia* nel 1886, Mantegazza arriva a dire addirittura (e pare fortemente esemplificativo del suo modo di guardare l'altro e di rappresentarlo) che i Cota, che lui definisce “arianissimi” e “dei quali spero poter pubblicare due fotografie fatte da me”, sono “veri romani antichi” (Mantegazza 1884: 11), in ottemperanza all'ipotesi, molto diffusa all'epoca, dell'origine ariana delle popolazioni latine<sup>47</sup>. Questo brano poi procede con la confutazione della tesi della “razza dravidica” che Mantegazza ritiene inesatta e inesistente, formulata secondo lui da filologi che “non ebbero la fortuna di visitare l'India e di vedere coi loro occhi i famosi dravidiani, fabbricati dai filologi per uso degli antropologi pigri o imprudenti”: la teoria per lui non avrebbe corrisposto a nessun fatto vero, né fisiologico, né anatomico (*ibidem*). È utile chiarire il concetto di razza in Mantegazza: il campo semantico che lui attribuisce alla parola “razza” è niente meno che “una delle infinite possibili varietà fenomeniche in cui si può manifestare la natura umana” (Chiozzi 2010: 50). In effetti Mantegazza non elaborerà una vera e propria teoria della razza, non accoglie questo stimolo in linea con i paradigmi dell'epoca: semplicemente usa il termine come a volere riferirsi alle differenze (anche fisiche) tra le popolazioni che osserva, secondo un modello aperto e non immutabile.

L'India di Mantegazza era la rappresentazione di un luogo a cavallo tra realtà e fantasia, tra passato e presente: “la vera contraddizione è quella tra l'estrema diversità e l'atavica familiarità che essa presenta rispetto alla nostra” (Puccini 2014: 9). Come per molti altri studiosi e viaggiatori del periodo, ovviamente, essa incarnava un luogo da descrivere e rappresentare secondo quelli che saranno poi i canoni dell'orientalismo europeo descritto da Edward Said: un'India inventata, sognata, idealizzata (Said 2002). Per Mantegazza, l'“India è anche il mondo dell'irreale e dell'assurdo: e perché tutti – nella nostra fanciullezza – abbiamo «sognato qualche sogno indiano»” (Mantegazza 1884: 3). Il racconto sull'India mette in scena tutto quel fantastico e variopinto armamentario che si è sedimen-

46. Mi riferisco qui al testo *Studi sull'etnologia dell'India*, apparso in due parti su *Archivio per l'Antropologia e per l'Etnologia* nel 1883 e nel 1884.

47. Su questo tema rimando all'articolo di Chiozzi (2010), in cui viene trattato proprio il tema della “questione ariana” in Mantegazza. Chiozzi delinea la storia di questa teoria osservando il caso italiano del XIX secolo, menzionando le recensioni di Mantegazza ai colleghi antropologi tedeschi che avevano teorizzato l'esistenza di una “razza ariana”. In sostanza, ci ricorda Chiozzi, Mantegazza confutò l'ipotesi dell'origine ariana delle popolazioni europee, arrivando a sostenere che sono i caratteri culturali a determinare l'appartenenza a un gruppo, non le caratteristiche anatomiche. Chiozzi riporta sapientemente il brano tratto da *L'uomo e gli uomini* di Mantegazza (1876), apparso in *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, quando affronta la questione del mono o poli-genismo degli uomini e afferma: “la specie umana in natura non esiste, esistono solo gli individui. La specie è una pura e semplice creazione del cervello umano [...]” (Mantegazza 1876: 36).



tato in oltre un secolo nell'immaginario culturale europeo sul mondo orientale (Pezzini 1985; Said 2002: 117-118). L'orientalismo in Mantegazza è per molti versi in linea con l'orientalismo teorizzato e descritto da Said (1991): un rappresentare l'altro per contrasto e distinzione nella classica dinamica "noi/loro" e con la finalità del dominio. Anche se l'Italia di quegli anni non aveva mire espansionistiche in Oriente, chi scrive sull'India in quel periodo, subisce la fascinazione dell'esotico, delineandone i tratti in maniera a volte caricaturale e stereotipata; Mantegazza si lascia trasportare nella sua scrittura in questo gioco di rappresentazione secondo le regole dell'orientalismo italiano ottocentesco, scrivendo ad esempio di commuoversi fino alle lacrime mentre si aggirava in un palazzo di sultani indiani e affermando: "quello è davvero l'oriente che avete immaginato nelle veglie fantasiose della vostra prima giovinezza" (Mantegazza 1884: 51-55). Boggiani non viaggerà mai in Oriente, ma certamente la fascinazione che subì nei suoi contatti con le popolazioni amerindie è della stessa natura e comporta poi una cifra stilistica (nei suoi testi, soprattutto la monografia sui *kadiweu*) per molti versi simile a quella di Mantegazza viaggiatore nel continente indiano: effettivamente esotismo ed orientalismo sono due lenti d'osservazione del reale che possono operare all'unisono, due diversi sguardi sul mondo e, allo stesso tempo, due diverse produzioni dell'alterità che, in alcuni casi diventano si compenetrano in maniera intimamente sensibili. Entrambi presuppongono una distanza spaziale: il primo geograficamente collocabile, il secondo a partire da una distanza genericamente remota (Veneri 2011: 13). Esotismo è un contenitore semantico con una lunga storia, se si pensa che appare già nel 1522 in Rabelais a indicare la "singolare contraffazione di alcune mercanzie esposte nel porto di Medamothi, l'isola dell'illusione" (ivi: 14), evocando un "miscuglio intimo di meraviglia e delusione" (Lestringant 1995: 5, citato in Veneri 2011)<sup>48</sup>.

Tornando però all'antropologia mantegazziana, come suggerì Giulio Barsanti (2010), "tenere sempre insieme tutto" avrebbe potuto essere lo slogan ideale di Paolo Mantegazza e del suo modo di intendere lo studio dell'uomo: "la psicologia comparata delle razze e dei tipi umani"<sup>49</sup>. Lo stesso studioso dichiarava che

48. Il discorso che fa Veneri nel saggio citato è vasto e interessante, e in sostanza attribuisce a Marco Polo e alla tradizione mercantile veneziana l'invenzione dell'esotismo e dell'orientalismo. Per quello che riguarda invece il nostro interesse in questo scritto, mi pare utile riportare quanto l'autore afferma quando scrive: "è con la tutt'altro che frivola dimensione dell'esotismo come sguardo che la pratica dell'antropologia e la scrittura etnografica hanno dovuto misurarsi a partire dalla loro fondazione scientifica" (ivi: 16). Citando ancora una volta Segalen e il suo *Saggio sull'esotismo* (trad. It. 1978), Veneri sottolinea come nelle pratiche etnografiche l'esotismo sia servito anzitutto come una "facoltà di concepire l'altro", per poter costruire un'intera "estetica del diverso", in cui si sarebbero riconosciuti tutti gli "exoti", i viaggiatori nati come lui, personalità forti ma non ingombranti, come quelle di Pierre Loti o di Paul Claudel. Inoltre, altro punto importante che sottolinea Veneri è che per l'esotismo di Segalen la dimensione estetica aveva un forte valore etico; invece, afferma l'autore, negli anni della decolonizzazione si presero le distanze dalla dimensione estetica, tanto che il mondo scientifico e accademico sentì il desiderio di dissociare il proprio operato dal mondo della fantasia letteraria, denunciando così la connivenza fra accademia, curiosità etnografica e ispirazione esotica nel progetto imperialista europeo (Berque 1968: 88, citato in Veneri 2011: 17). Proprio in questo clima di discussione del periodo decoloniale, nasce il celebre testo di Said, *Orientalismo*, pubblicato nel 1978. Nel discorso di Said confluiranno buona parte delle riflessioni sull'esotismo, che, come afferma Veneri non ha smesso di influenzare la pratica antropologica, se anche Affergan scrisse "l'esotismo ci insegna che il reale non è riducibile al reale così come viene inteso da una lingua che pretenderebbe di essere obiettivamente scientifica [...] il reale non è comunque se non apparente, soprattutto per un antropologo (Affergan 1991: 95).

49. Come si può notare compare la parola razza in questa definizione. Siamo in pieno sviluppo dell'evoluzionismo e il concetto di razza è un grande cavallo di battaglia di tutta l'impostazione antropologica del momento, soprattutto dell'antropologia fisica. Tuttavia, il discorso sull'utilizzo della parola razza nelle discipline antropologiche meriterebbe un approfondimento a parte non possibile in questa sede. Si veda ad esempio Franceschi (2012).



“l'antropologia non doveva fermarsi allo studio dell'uomo medio o dell'uomo ideale; essa doveva studiare gli uomini nella loro infinita variabilità, nelle loro manifestazioni bestiali e divine: dall'antropofagia al sacrificio di sé, dal cretinismo alla genialità” (Mantegazza 1870: 17-18). Ed è ancora Barsanti a precisare che l'antropologia mantegazziana era una “scienza onnicomprensiva”: una molteplicità di sguardi sull'umano, e una varietà di strumenti per studiare l'uomo:

dal coltello anatomico allo scandaglio del filosofo, passando per la lima della critica, in modo da combinare gli strumenti materiali con quelli teorici. Il crogiuolo deve sempre accompagnarsi al pensiero, la bilancia all'idea. Non è la loro natura specifica, ma la loro appropriata integrazione che li rende efficaci. (Barbagli e Barsanti 2010: 6)

Una “scienza ibrida”, formatasi sotto l'ala di scienze esatte quali la biologia, la medicina, la zoologia e le scienze naturali – antropologia fisica, soprattutto, che si occupava di misurazioni craniometriche e della frenologia. Una “antropologia”, senza “altra pretesa che quella di studiare l'uomo con lo stesso criterio sperimentale con cui si studiano le piante, gli animali, le pietre [...]. Non ha altra aspirazione che quella di *misurare*, di *pesare* l'uomo e le sue forze senza il giogo di tradizioni religiose, di teorie filosofiche preconcelte, senza orgoglio, ma senza paure” (Mantegazza 1870: 17-18)..

Altrove, invece, sembra prendere le distanze dai parametri dell'antropologia fisica:

Più si studia l'uomo, più se ne osservano le innumerevoli varietà, meglio si giunge a quella unità della famiglia umana verso cui tendono con moto uniformemente accelerato le scienze e le arti, il moto della civiltà e il progresso delle idee morali e politiche. Mentre a chi studia solo il cranio e i peli dell'uomo appaiono molte e distinte le specie umane; all'antropologo, che sia in una volta sola naturalista e psicologo, che in uno sguardo solo abbracci tutti quanti gli elementi umani, tutti gli uomini della terra appaiono come fratelli di una unica famiglia, come rami divergenti di un unico tronco (Mantegazza 1870: 16).

Se da un lato voleva distaccare l'uomo dal suo contesto naturale per ottenere un oggetto di studio massimamente indipendente, d'altra parte, voleva studiare l'uomo al pari di un qualsiasi altro “dato naturale” – ovvero con lo stesso criterio sperimentale. Nel testo sopracitato appare chiaro come vi fosse intenzione, nell'antropologia mantegazziana, di studiare l'uomo secondo il metodo delle scienze naturali: “misurare” e “pesare” sono verbi usati non a caso, parole che tradiscono l'intenzione conoscitiva e l'ottica con cui all'uomo si guardava. Ma, d'altra parte, egli ci tiene a sottolineare il punto di vista particolare tale per cui, per lui, l'antropologo dovesse essere al tempo stesso “naturalista” e “psicologo”; ricordo qui che proprio Mantegazza sarà poi ideatore di un museo a Firenze che chiamerà “Museo di Psicologia Comparata delle Razze Umane”, intendendo con psicologia, secondo le convinzioni dell'epoca, più lo *spirito* del popolo in esame, che lo studio dell'animo umano come la intenderà la psicologia moderna da Freud in poi.

Alla fine di tutto questo discorso, possiamo forse chiederci che posto trovino gli oggetti: quale il ruolo della “cultura materiale” nel processo di conoscenza dell'altro? Se è possibile guardare agli oggetti come ad una “densificazione materica” di una civiltà, da osservare, documentare, registrare, possiamo anche dire che in questo periodo storico, l'oggetto divenne anche un simbolo stesso, una prova, di un gradino specifico all'interno del disegno evoluzionista della storia umana. “La grande importanza attribuita all'oggetto, al reperto, è vista soprattutto in relazione alla possibilità di avviare una indagine diacronica nei confronti delle popolazioni illetterate che non hanno dunque potuto lasciare traccia della loro storia se non nei prodotti della propria cultura materiale” (Baldi 1988: 148).

Lo stesso Mantegazza si pronunciò riguardo all'importanza dell'*oggetto* per la ricerca antropologica: nel 1877 nell'*Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia* e a proposito di quello che definì "psicologia etnica e cultura materiale" scrisse:

Se i paleontologi possono da un osso solo di un animale, che più non esiste, rifare gran parte della sua autonomia; se i numismatici trovano spesso in una sola moneta una pagina perduta di storia, non potrà forse anche l'etnologo desumere la psicologia di un popolo, che non conosce, dallo studio dei prodotti della sua industria? [...] Quale quantità d'uomo può dunque trovarsi in un oggetto fabbricato da lui? Poco o tutto secondo i casi. L'oggetto può essere copiato materialmente per semplice curiosità o per lucro da un altro di diversa origine etnica e allora si può trovare in esso poca parte di pensiero; mentre invece un altro oggetto può concentrare in sé i massimi sforzi estetici e nello stesso tempo rappresentare una gran parte del mondo ideale di un popolo, e allora da solo può darci gran parte della sua psicologia. Immaginatevi di avere fra le mani la pipa sacra dei Payaguas o un crocefisso di Benvenuto Cellini e ditemi se con questi due oggetti voi non potete scrivere un volume di fina e *profonda psicologia etnica*. (Mantegazza 1877: 306)

L'attenzione all'oggetto è fondamentale per Mantegazza per comprendere quella che lui definisce "profonda psicologia etnica" (Chiarelli 2010; Pardini 2010), ossia lo spirito di un popolo, la sua cultura, composita e variegata, che si poteva leggere senza dubbio anche nei prodotti della materialità e della fabbrilità umana.

L'attitudine mantegazziana a un collezionismo consapevole di artefatti (manufatti di uso quotidiano, armi, oggetti a scopo cerimoniale, abiti, ecc.) insieme a oggetti provenienti dal mondo naturale zoologico, venne condivisa anche da un altro studioso e viaggiatore: Lamberto Loria, colui che si pose quale primo vero "consapevole" etnografo, soggiornando a lungo nei luoghi di ricerca (in particolare in Papuasias); il suo modo di viaggiare, di fare ricerca e di guardare all'*altro* e all'*altrove*, posero le prime basi per l'etnografia e la ricerca sul terreno.

Come afferma Pietro Clemente, Loria ha assunto per tutti la fisionomia di un "padre fondatore" della nostra disciplina: essendosi misurato con figure come quella di Pitrè, talvolta accostato a Bronislaw Malinowski, poiché anch'egli soggiornò alle isole Trobriand, è cosa quasi scontata oggi dire che Loria sia uno dei più eminenti padri delle moderne discipline demo-etno-antropologiche. Lo studioso in questione fu effettivamente il primo a occuparsi sistematicamente e in maniera esclusiva di temi che poi sarebbero diventati cari all'antropologia culturale e alla demologia (Lombardi Satriani 2019: 209). Fu anche il primo in Italia ad avviare uno studio sistematico e profondo di studi sul folklore e soprattutto a raccogliere e a organizzare una grande mole di artefatti che ancora oggi si trovano esposti nel museo romano di Tradizioni e Arti popolari, all'interno del complesso del Museo delle Civiltà.

Nato nel 1855 ad Alessandria d'Egitto da genitori italiani, Lamberto Loria si laurea in matematica a Pisa e poco dopo inizierà a viaggiare molto per l'Europa, visitando Svezia, Norvegia, Finlandia, Russia e poi ancora India, Egitto, Nuova Guinea, Australia. Pur essendo troppo giovane per venir coinvolto nel fermento dell'antropologia mantegazziana, crebbe in un momento storico particolarmente felice per lo sviluppo dello studio dell'uomo, un'epoca in cui molti studiosi erano accomunati dall'idea di studiare l'uomo come un animale tra gli altri, secondo le leggi della storia naturale, ma anche, sotto una prospettiva più olistica, indagandone la cultura nelle sue espressioni più variegata e composita. Per fare questo, Loria iniziò a viaggiare per mare e per terra senza sottrarsi ai diversi tipi di raccolta di materiali in voga all'epoca: sappiamo ad esempio che collezionò moltissimi oggetti etnografici nei suoi viaggi in Papuasias e in Nuova Guinea britannica;

anche lui, come Boggiani fece pochi anni più tardi, li propose al museo Preistorico ed Etnografico di Roma diretto da Luigi Pigorini, che così commentò la collezione di Loria di 2200 oggetti e circa 400 crani indigeni (Dimpflmeier 2014: 89):

si figuri se rinuncio ad avere un posto fra coloro che possono aspirare all'acquisto della collezione papuana del sig. Loria. E come accetto di entrare in trattative io, così, per mio mezzo, intendo di aprirle, quanto ai crani, al mio collega Sergi che ho veduto oggi stesso. È un materiale scientifico che deve assolutamente venire in Roma<sup>50</sup>.

Le collezioni etnografiche di Loria sono importanti per almeno due ordini di ragioni: come lo stesso studioso scrive, si tratta di "una collezione etnografica ed antropologica che non si potrà mai più rifare" (Loria 1897: 157); inoltre, "questi", dice, "sono gli ultimi giorni dell'età della pietra nel mondo. In avvenire gli avanzi di questa fase antichissima si dovranno cercare solamente nei musei. È necessario, perciò, affrettarsi a salvare un ricco materiale che andrebbe altrimenti perduto per gli studiosi, senza il quale è impossibile comprendere le prime pagine della storia delle nazioni civili" (*ibidem*). D'altronde, è il metodo analogico-comparativo, la base dell'antropologia evoluzionista.

Fabiana Dimpflmeier, biografa di Loria, fa notare come l'uso dilettantistico della macchina fotografica agevolò molto il lavoro di Loria sul campo, poiché questo gli consentì non solo di eseguire fotografie antropometriche ad individui di fronte e di profilo, secondo l'uso del tempo, ma gli permise anche di fare fotografie a "canoe, villaggi, persone in abito da danza, lutto ed espressioni caratteristiche" (2014: 94). Poco dopo, tornato in Italia, Loria pubblicherà una lettera sul *Bollettino della Società Geografica Italiana* in cui dichiarerà la sua intenzione di studiare meglio "usi e costumi" delle popolazioni visitate, a partire dalle copiose note di campo che aveva preso nei suoi viaggi e anche dalle mille e più negative che aveva riportato con sé (*ibidem*). In realtà il suo intento non conobbe mai realizzazione, poiché Loria non scriverà mai una monografia a partire dai suoi materiali di campo e, a parte qualche articolo<sup>51</sup> e una conferenza alla Società Geografica Italiana, il suo progetto rimase incompiuto. Quello che rimane oggi del grande lavoro di raccolta di Loria, è un'enorme quantità di oggetti etnografici e naturalistici, un vasto *corpus* fotografico di circa 1500 lastre, di cui un centinaio di fotografie antropometriche, una ventina di quaderni compilati durante i viaggi sottoforma di diari e numerose lettere dal campo. Loria, dunque, ci appare un "collezionista accanito e appassionato: che raccoglie per conservare e tramandare, per esporre e classificare, per costruire un'opera durevole e destinata al futuro" (Puccini 2005: 202).

Accadde però qualcosa nella vita di Lamberto Loria, poiché a un certo punto ebbe una sorta di "conversione", se così possiamo dire: dopo aver viaggiato in Lapponia e nel Caucaso (1883), essersi spinto fino alle Trobriand (1889) e due volte nella Nuova Guinea britannica (1888-90 e 1891-97), Loria si trovò infine a compiere un viaggio nelle campagne del Sannio: un viaggio breve ma decisivo per le sorti

50. Lettera di Pigorini a Giacomo Doria, naturalista e direttore del Civico Museo di Genova. Questa lettera, datata 10 gennaio 1980 presente all'interno dell'Archivio Storico del Museo delle Civiltà.

51. Loria L., *Notes on the Ancient War Customs of Natives of Logea and Neighbourhood*, in *Annual Report on British New Guinea*, 1 luglio 1894-31 giugno 1895, Brisbane, Government Printer 1896, pp. 39-43; Id., *I viaggi del dott. Lamberto Loria*, cit., pp. 156-166; Id., *Cenni sulla fotografia nei viaggi di esplorazione*, in *Bollettino della Società Fotografica Italiana*, vol. 11, 1899, pp. 321-325; Id., *Il matrimonio nei villaggi del Basso San Giuseppe*, in *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, vol. 33, 1903, pp. 85-96; Id., *A proposito di alcune negative tratte dalla Nuova Guinea Britannica*, in *Bollettino della Società Fotografica Italiana*, vol. 16, 1904, pp. 284-287; Id., *Appunti di psicologia papuana (Punta S.-E. della Nuova Guinea Britannica)*, in *Atti del V Congresso Internazionale di Psicologia*, Roma, 1905.

dell'etnografo e anche per lo studio delle tradizioni popolari e della museografia etnografica italiana. In questo soggiorno nel Sannio, Loria arrivò a comprendere l'importanza (e anche in qualche modo l'*urgenza*, secondo il pensiero diffuso in quel tempo) di poter conoscere e documentare tradizioni e costumi che appartenevano ai popoli che abitavano la penisola italiana. Questo atto di conversione, una sorta di "folgorazione", aprì il passaggio dal viaggiatore ed esploratore di mondi lontani allo studioso di tradizioni popolari italiane e poi museografo – come se, dopo anni di esperienza di viaggi in giro per il mondo, tornando nel suo paese, avesse occhi nuovi, come se avesse acquisito lo sguardo di chi si abitua a cercare, a guardare e a descrivere l'*altro* e quindi, solo allora, possa finalmente accorgersi anche del *diverso* che è presente anche vicino alla geografia domestica. Fu esattamente la prassi del collezionare oggetti acquisita nei suoi numerosi viaggi all'estero a stimolare uno studioso come Loria a riproporre lo stesso *modus operandi* anche tra le diverse popolazioni che allora componevano la neonata nazione italiana.

Esattamente negli anni in cui Boggiani si trovava a viaggiare in Sudamerica, Loria percorse lungamente le terre della Nuova Guinea, dal 1889 al 1896. E allo stesso modo del pittore omegnese, fra i diversi temi che affrontò durante i suoi viaggi, uno in particolare lo interessò sin da subito: la raccolta di oggetti etnografici da riportare in Italia per arricchire i musei patri – come lui stesso dichiarò scrivendo all'amico Giacomo Doria, in una lettera datata 2 luglio 1889, da poco sbarcato in Nuova Guinea. In secondo luogo, è evidente che l'attenzione verso gli oggetti sia il motore che lo spinse a costruire il "suo" museo, il Museo di Etnografia italiana che ideò e creò insieme ad Aldobrandino Mochi (allievo e successore di Paolo Mantegazza), oggi conosciuto come Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari "Lamberto Loria", acronimizzato in MNATP. Leggiamo allora proprio cosa scrisse insieme al collega Mochi nel 1906, al momento della nascita del Museo di etnografia italiana:

Giustamente gli etnologi procurano di raccogliere nei loro musei e nei loro scritti la maggior copia possibile di notizie e di manufatti dei popoli più distanti da noi per posizione geografica e per civiltà. Ma per trovare documenti e tracce non scarse di civiltà ben diverse da quella in cui viviamo noi europei e civili, e interessanti e degni di studio quanto quelle dei selvaggi, non occorre andare davvero molto lungi. Anche vicino a noi, nello stesso ambito geografico in cui si sono svolte e fioriscono le nostre attuali civiltà, sopravvive pur oggi un popolo che in alcune delle sue manifestazioni si dimostra ancora molto simile ai barbari o ai selvaggi: vive tra noi un popolo presso il quale l'industria rimane ancora in gran parte in quello stato di tecnica e di indifferenziazione in cui la troviamo presso le razze meno evolute [...] Ma ricordiamo che anche tra noi accanto all'automobile sopravvive la treggia, presso allo strumento di più fino acciaio quello di pietra, vicino al solido palazzo, eccellente difesa contro i rigori del clima, il tugurio provvisorio e mal chiuso, insieme all'ode del Carducci ed al pensiero di Spencer, il rozzo canto popolare e la bassa superstizione. (Loria e Mochi 1906, citato in Puccini 1991: 245-246)

In questo brano è possibile notare come sia già presente nelle intenzioni di entrambi, nel momento in cui si accingevano ad inaugurare il Museo di Etnografia Italiana, quell'idea tardo-ottocentesca di andare alla ricerca di tutto ciò che era ritenuto "sopravvivenza", dei "rimasugli" di quella che era una cultura popolare distinta da una cultura cittadina, di quelle manifestazioni culturali e materiali proprie e specifiche delle popolazioni rurali. Il grande lavoro e l'opera imponente che fece Loria di collezionare e di organizzare materiali per la Mostra di Etnografia Italiana del 1911, ai fini della storia della disciplina, è una questione di natura soprattutto metodologica: la grande esperienza che lo studioso e viaggiatore fece sul campo dei mari del sud gli permise di acquisire un metodo preciso e comprovato



di raccolta dei dati – informazioni o oggetti che fossero. Quando nel 1912 scrisse “due parole di programma”, su *Lares*, per illustrare come avvenne la nascita del museo, egli stesso si fece forza del fatto che proprio la sua lunga attitudine al collezionismo lo aveva forgiato negli anni e non sarebbe stato per lui difficile poter usare la stessa metodologia in campo italiano, ovvero per raccogliere oggetti e testimonianze materiali della vita agro-pastorale che andava scomparendo nel repentino cambiamento storico ed economico in atto (Giunta 2014). Come Loria stesso asserì: “la mia pratica nel collezionare, acquistata nei lunghi viaggi, avrebbe dato sicuro affidamento intorno al metodo con cui gli oggetti sarebbero stati raccolti” (Loria 2003: 233). Fu proprio il lungo tempo passato in Melanesia, in particolare i due mesi spesi nella piccola isola di Kwato, a far sì che lo studioso sviluppasse un nuovo modo di fare etnografia; fu proprio a partire da quel soggiorno che Loria poté contornarsi di un *team* di informatori nativi e bianchi, poté raccogliere moltissimi artefatti e scattare numerose fotografie, affinando sempre più la sua tecnica di scavo etnografico e di ricerca, discostandosi dalla metodologia un po’ asettica delle *Notes e Queries* che aveva usato precedentemente (Dimpflmeier 2014: 46).

Volgiamo nuovamente l'attenzione, dunque, alla traiettoria personale e professionale di Lamberto Loria nel contesto epistemologico del suo tempo, ove pure Guido Boggiani era radicato: abbiamo ricordato che Loria fu anzitutto un grande viaggiatore, un uomo che, come tanti altri che ne ebbero la possibilità in quegli anni tra fine Ottocento e i primi decenni del Novecento, girarono il globo alla scoperta di nuove terre, alla ricerca di mondi e microcosmi inesplorati e sconosciuti. E fu esattamente questa apertura al nuovo, al diverso, a portare poi lo sguardo di Loria a posarsi in un modo differente e nuovo, su quello che aveva di più vicino. Si cercava in quegli anni di scoprire e osservare tutto ciò che poteva portare alla luce l'uomo al suo stadio “primitivo” e “selvaggio”: in America, in Asia o in Africa, così come poi all'interno della stessa Italia da poco unita – ricordiamoci che qualcuno le chiamava “le Indie nostre”, “le Indie in Italia”<sup>52</sup>. Loria raccolse, così come fece anche Boggiani, anche piante e fossili, oltre che manufatti<sup>53</sup>: era un po’ come se si pretendesse di scovare lo stato primigenio della storia dell'umanità in ogni cosa (fisica e non) che attorniava l'uomo considerato “primitivo” e così, allo stesso modo, con la stessa intenzione, si misuravano i crani, si facevano valutazioni antropometriche e fotografie atte proprio a testimoniare e confermare *in primis* le differenze fisiche tra le popolazioni. La fotografia, in proposito, si rivelò utilissima e fondamentale mezzo di documentazione etnografica in quegli anni: attraverso di essa così come avveniva attraverso l'atto del collezionare manufatti etnografici e non solo, si voleva rendere più familiare un mondo lontano che attraeva sia in quanto diverso, esotico e nuovo agli occhi degli europei. Questi mondi lontani parevano essere, agli occhi dell'uomo bianco occidentale, una diretta testimonianza della vita dell'uomo *tout court*, osservato nella sua fase evolutiva primitiva.

Si deve tenere a mente che il rapporto fra fotografia e antropologia – entrambe nate e affermatesi nella temperie sociale, culturale, politica positivista della

52. Mi riferisco a Silvestro Landini (1503-54), iniziatore delle missioni popolari gesuitiche nell'Italia del Cinquecento, ma anche della retorica dell'illetterato italiano simile al *sauvage* esotico. Su Landini e la sua opera missionaria in Italia, si veda Luongo (2008). Invece, sul rapporto tra gesuiti e missioni americane, si vedano Cunningham, Graham (2017), Romanato (2022) e Trento (2006).

53. L'interesse di Loria per il contesto “selvaggio” floro-faunistico dell'uomo si attesta fin dalle prime spedizioni: non bisogna dimenticare, infatti, che dopo i primi viaggi, tra il 1885 e il 1897, Loria inviò all'amico Giacomo Doria, primo direttore del Museo Civico di Genova, ben ventitré casse di insetti, uccelli e piccoli mammiferi – come testimonia la ricca corrispondenza tra i due (Giunta 2014).



seconda metà dell'Ottocento – si saldò rapidamente per il forte valore documentario, prova di verità e di presenza che la fotografia mostrò di possedere al suo apparire (Chiozzi 1993; Faeta e Ricci 1997; Faeta 2003), nonché per il carattere fondante attribuito allo sguardo e all'osservazione attraverso il paradigma e lo statuto scientifico dell'antropologia (Fabian 2000; Faeta 2011). Inoltre, fra le varie pratiche di ricerca attuate dall'antropologia a cavallo fra Otto e Novecento, il rilievo antropometrico dell'essere umano diventò una pratica essenzialmente fotografica: alle informazioni raccolte con le misurazioni del corpo umano, si aggiunsero le molteplicità dei dati offerti dall'immagine fotografica nel suo complesso (Ricci 2023: 9). Oltretutto, la distanza geografica costituiva un mezzo sufficiente a giustificare la distanza temporale: l'*altrove* e il lontano *nello spazio* equivaleva, nella mentalità dell'epoca, all'*altrove* e al lontano *nel tempo*. La fotografia quindi, in questo diffuso modo di guardare il mondo, diveniva in un certo senso una prova di verosimiglianza con cui si stava testimoniando di "essere stati là" (Geertz 1990), testimonianza oggettiva dell'esistenza stessa di questi "*sauvages*".

Antropologi e non, tutti però tesi nel comporre un primo affresco di un'umanità vasta, poco o per nulla conosciuta sino ad allora, tutti d'accordo nel dare una prima immagine di popoli da irreggimentare secondo istanze classificatorie o da celebrare in un'aura romantica ed estetizzante, da stigmatizzare per il suadente o repellente, sbalorditivo o ripugnante esotismo, da documentare per preservare almeno l'effigie prima del loro sbiadimento, della loro fisica sparizione o, in alternativa, alla loro coatta "conversione" alla civiltà. Tutti, dunque, intenzionati a fare "commercio" scientifico, pecuniario, artistico e dilettevole di una varietà umana che per la prima volta si materializzava ed emergeva, così vasta e così diversa, proprio dalle fotografie. (Baldi 2019: 98)

La fotografia in quegli anni era un "affare" trasversale in cui si cercava di dare una concreta immagine, con diverse sfumature e diversi intenti, all'alterità e all'esotico<sup>54</sup>. E del resto, proprio la fotografia fu per Loria, come parimenti fu per Boggiani, un elemento fondamentale per poter rappresentare e diffondere i contenuti dei viaggi. Loria è rigorosamente positivista nell'uso del medio fotografico, e anche padrone della tecnica, come si può intendere dalla presenza sul campo del necessario equipaggiamento per lo sviluppo quotidiano delle fotografie e dagli articoli apparsi su riviste specializzate: egli inoltre fece un uso innovativo della fotografia, non tanto per i soggetti ritratti, quanto per il suo stile, per la sua modalità di utilizzo del mezzo fotografico (Barberani 2014: 41-42). Certamente anche per lui, in linea coi dettami della sua epoca, la fotografia risultava essere un mezzo veritiero, di reale corrispondenza con ciò che veniva rappresentato. Sembra che Loria utilizzasse la fotografia come per "catturare tutto ciò che non poteva essere trasportato – un'attitudine, un gesto, un intero villaggio – e per completare a posteriori, a partire dal supporto visivo-mnemonico reificato nelle lastre, ciò che non ha fatto in tempo a scrivere" (Dimpflemeier 2019: 113). Se da una parte Loria utilizzava le fotografie come una base e una integrazione per le sue note, tuttavia egli era altresì consapevole della potenza di questo mezzo e del

54. Anche per quanto riguarda la fotografia etnografica eseguita nell'Alto Paraguay, sul finire dell'Ottocento, non ci si discosta da questi temi qua sopra esposti. Nel Chaco come altrove la fotografia antropologica è stata usata per scopi scientifici, costituendo un valido supporto ai dati del campo. Come scrivono Mariana Giordano e Alejandra Reyero (2010), nel Gran Chaco la fotografia divenne un grande bacino di informazioni visuali sulle popolazioni indigene, uomini e donne rappresentati in totale anonimato, spesso rappresentati in immagini che tradivano la violenza con cui le foto stesse erano state scattate, che evidenzia lo squilibrio di potere e la sottomissione che spesso le popolazioni vivevano nei confronti di chi usava il mezzo fotografico (Giordano, Reyero 2010: 66).

suo valore performativo, in grado di modificare la realtà rappresentata: se si ritraggono gli indigeni come selvaggi, finiranno certamente per essere selvaggi agli occhi dei lettori (ivi: 42). Per questo motivo, e per le scelte da lui fatte in materia fotografica, possiamo dire che Loria sia stato un innovatore: come farà lo stesso Guido Boggiani, anche lui preferirà fotografie più estetiche ed “etnografiche” a immagini e rappresentazioni prettamente antropometriche, anche se non sempre le due visioni sono da considerarsi contrapposte<sup>55</sup>. Il suo approccio fotografico lo porterà a rompere con la Scuola di Firenze, che riteneva scientifiche solamente le fotografie di carattere antropometrico, unica prova possibile dell'esistenza di primitivi europei e selvaggi contemporanei<sup>56</sup>. Tra le migliaia di foto che Loria scattò in Nuova Guinea, ne troviamo sì di antropometriche, ma sono presenti anche immagini in cui gli indigeni sono colti di sorpresa, oppure in cui l'enfasi è posta piuttosto su ornamenti, acconciature, “segni culturali” (*ibidem*).

In linea con quanto scrive Barberani (2003, 2014), possiamo concludere affermando che il lavoro fotografico di Lamberto Loria, sebbene non si discosti pienamente dalla cornice ideologica dell'epoca, con il suo modo di rappresentare l'altro attraverso la fotografia abbia potuto creare un solco nella tradizione della metodologia di conoscenza dell'alterità tramite le immagini, rendendo possibile passare dall'oggettivizzazione più sfrenata e violenta del soggetto da ritrarre, alla persuasione, alla pazienza, all'apertura, pur sempre nella disparità coercitiva dell'incontro etnografico (*ibidem*).

Si è detto come Loria fosse contemporaneo di Boggiani e si trovasse a fare i suoi lunghi viaggi in Asia esattamente negli stessi anni in cui l'artista omegnese viaggiava in America latina: se ci concediamo la possibilità di guardare con occhio critico e attento l'opera (soprattutto fotografica) di Lamberto Loria, qualcosa possiamo capire meglio anche della produzione fotografica e letteraria del protagonista di questo scritto. Infatti, se Loria non subisce “quel fascino fusionale con l'alterità che si coglie in un Elio Modigliani o in un Guido Boggiani, anche se [...] non manca di cogliere il lato umano dei nativi e la bellezza di alcuni usi e, forse, anche la loro unicità (Dimpflmeier 2014: 61)”, è pur vero che Boggiani e Loria condivisero un modo molto simile (e non solo per via dell'essere contemporanei) di fare fotografia ed etnografia. Riflettendo sulla natura del mezzo espressivo visuale, sono d'accordo con quanto scrive Paolo Chiozzi: è importante apprendere a *saper guardare*, quando si tratta di una ricerca di comunicazione visuale. Egli ovviamente non si riferisce solo alla mera visione, ma alla sottile capacità di cogliere le cose, gli eventi, la realtà nel suo insieme (Chiozzi 2016: 289). È chiaro come Loria, forse per primo nella storia del pensiero antropologico italiano, abbia, anche attraverso il mezzo fotografico, *saputo vedere* meglio di altri (e proprio in questo lo voglio accostare a Guido Boggiani) la realtà papuana in cui si immerse e che, attraverso la fotografia soprattutto, rappresentò. Proprio per il suo essere

55. Da indagini fatte sul *corpus* fotografico di Loria presente sia all'Archivio Fotografico del Museo delle Civiltà sia al Museo di Storia Naturale di Firenze effettuate da Fabiana Dimpflmeier, appare che nel suo viaggio papuano fossero di uguale valore conoscitivo sia le fotografie scientifiche che quelle artistiche e che anzi, quelle artistiche avessero per lui più rilevanza; una preferenza questa, nota la studiosa, che era veramente originale per l'epoca (Dimpflmeier 2019: 113).

56. La Società Fotografica Italiana vide la luce a Firenze nel 1889 e chiuse i battenti nel 1915; nata sotto spinte documentaristiche di matrice positivista – basti pensare che il suo primo presidente fu Paolo Mantegazza – durante i suoi cinque lustri si distinse per una singolare vivacità culturale e ricca pluralità di punti di vista; sin dal primo anno di vita, produsse anche una rivista, il *Bullettino*, che venne poi stampato insieme al milanese *Risorgimento grafico* (1902-1941) e al torinese *La Fotografia Artistica* (1904-1917) dal tipografo Bertieri di Milano. Per approfondire l'affascinante parabola della Società Fotografica Italiana si veda Strobino (2017).

etnografo attento agli usi e ai costumi dei nativi, e fotografo aperto e sensibile e per il fatto di avere fatto lunghe ricerche di campo, possiamo affermare che fu un antropologo eccezionale per gli anni in cui visse e operò e che per molti aspetti anticipò di vent'anni Bronislaw Malinowski (Puccini 2014a; Dimpflmeier 2016).

In una prospettiva diversa, Francesco Faeta, invece, pone l'accento sul fatto che Loria fosse stato davvero l'uomo che in quegli anni credette più di altri nel lavoro politico dell'antropologia: fu colui infatti che "lavorò per il governo" (*ibidem*), dando al suo lavoro di ricerca e studio un carattere fortemente politico, ovverosia lavorando tra modernità e memoria sociale, entrambe poste al servizio dello stato; modernità per quanto riguarda gli strumenti e le idee innovative, museologia e fotografia in particolar modo; memoria sociale per i contenuti e l'intenzionalità. Come suggerisce Faeta, "alla fotografia Loria non arriva soltanto, come molti suoi contemporanei, per così dire dalla parte teorica del positivismo, ma anche dalla parte prammatica della governance, dell'azione pedagogica ed educativa condotta dallo Stato intorno alla magmatica diversità e riottosità dei mondi subalterni" (2019: 93).

Ben diverso invece sarà l'approccio alla ricerca fotografica di Guido Boggiani, poiché, come si è già detto, la sua lente sarà soprattutto quella dell'esperienza estetico-artistica. Nonostante ciò, anche Boggiani non è da considerarsi totalmente estraneo all'epistemologia del suo tempo: pur discostandosi dalla fotografia antropometrica e positivista di fine Ottocento, è naturale ed evidente che molti aspetti del suo lavoro ne risentano. La sua però è certamente una voce fuori dal coro e proprio per questo direi che vale la pena ascoltarla e comprenderla nella sua unicità. Mi occuperò, dunque, ora, del pittore etnografo di Omegna, che, durante la sua vita, diede libero corso alle sue doti artistiche, letterarie ed etnologiche, lasciandoci una importante eredità materiale e non. Il prossimo capitolo sarà dedicato alla sua figura, ai suoi viaggi e ad una prima presentazione della collezione presente al Museo delle Civiltà.



## 2. Guido Boggiani: traiettoria di vita e scrittura

Boggiani è pittore anche quando fa dell'etnografia e della linguistica;  
ed è naturalista anche quando dipinge  
Giorgio Nicodemi<sup>1</sup>

### 2.1 La formazione, i viaggi, le passioni

E un bel giorno, improvvisamente, ho abbandonato tutto; allo stesso  
modo, per noi così incomprensibile, che un uccello s'involò da un  
comodo ramoscello.  
Conrad 2004: 2

Desidero iniziare questa esplorazione della breve ed intensa storia di vita di Guido Boggiani con le parole con cui lo descrisse il suo contemporaneo Enrico Hillyer Giglioli per ricordarlo nel momento – prematuro – della sua morte. Da questa descrizione appare senza dubbio un uomo dall'animo vivace, avventuroso ed intrepido, ma allo stesso tempo pacato ed elegante nei modi e nell'aspetto, come si può intuire anche osservando attentamente i ritratti fotografici e/o pittorici che di lui ci sono giunti.

È nella mente dei più [...] la figura dell'ardito esploratore, lanciato alla ricerca della fortuna o delle scoperte scientifiche [...] e quella figura è un campione d'uomo dalla solida struttura, dal viso abbronzato ed energico, [...] dai movimenti rapidi e risoluti. Eppure, quanto diverso da questo tipo più o meno convenzionale, il giovane alto, biondo, delicato, elegante che tutti noi abbiamo conosciuto in Guido Boggiani: il giovane dalle mani sottili, eloquenti nel gesto, sapienti a tenere il pennello [...] Guido Boggiani era anzitutto un raffinato, sempre in cerca di nuovi ideali e di più perfette forme atte ad esprimerli (Giglioli 1902: 1039-1047).

Per molti aspetti Guido Boggiani è stato sicuramente un artista e un viaggiatore perfettamente in linea con la sua epoca: appassionato e curioso esploratore di luoghi remoti (come molti artisti e intellettuali furono nella seconda metà del

1. Nicodemi in Scotti (1962: 15).





Ritratto di Guido Boggiani (Leigheb 1986).

XIX secolo<sup>2</sup>), oltre che pittore sensibile alla bellezza della natura e attento a ogni piccolo particolare; ma d'altra parte fu anche uno studioso all'avanguardia e fotografo autodidatta dallo sguardo innovativo e originale, per i canoni del momento storico in cui viveva. Come scrisse lo studioso paraguaiano Ticio Escobar, Boggiani era un uomo scisso tra due secoli e tra due ambiti culturali distinti: l'etnografo che cercava di intessere relazioni sincere con gli indigeni si sovrapponeva all'uomo che cercava di fare carriera facendosi largo nel mondo accademico di fine secolo, pervaso in maniera profonda di evoluzionismo e colonialismo (Escobar 2014: 23). Certo fu un uomo eclettico, che visse di arte, di commercio, di scrittura e di passione per lo studio etnografico delle popolazioni che incontrò nei suoi viaggi.

Pietro Scotti (1899-1982), sacerdote salesiano genovese, geografo e antropologo, esponente dell'antropologia cattolica italiana (Alliegro 2011: 237), dedicò molti anni di ricerca e studio alla figura di Guido Boggiani, studiandone i testi e soprattutto osservandone le collezioni: la sua tesi di dottorato (1946) fu dedicata proprio allo studio della collezione di Boggiani presente al museo delle civiltà.

2. Per approfondire il tema del viaggio e della letteratura odepórica, si vedano Cardona (1990); Scaramellini (1993); Lucchesi (1995); Puccini (2001).

Questo importante intellettuale boggianista, commentava che la personalità del Boggiani “vibrava nel mistero di quelle terre e di quegli uomini che lo circondano: i “Ciamacoco”, i “Caduvei”; il Chaco<sup>3</sup>, regione poco nota” (Scotti 1962: 16). Boggiani era un uomo di fine Ottocento e andava in cerca di nuovi scenari per dipingere paesaggi naturali, in territori inesplorati e selvaggi. Negli anni in cui esplorava la natura incontaminata (o quasi) del Sudamerica, fece numerosi incontri con diverse popolazioni indigene<sup>4</sup> e virò sempre più verso l’etnografia, non dimenticando mai però di essere pittore e continuando a produrre tele di grandissime dimensioni, fino alla sua sventurata e prematura morte. Anche Gabriele d’Annunzio, che di Boggiani fu amico e compagno di viaggio per una breve crociera nel Mediterraneo<sup>5</sup>, gli dedicò alcuni versi, ricordandolo affettuosamente dopo la morte. Così lo dipinse:

Un Ulisside egli era.  
Perpetuo desio della terra  
incognita l’avidò cuore  
gli affaticava, desio  
d’errare in sempre più grande  
spazio, di compiere nuova  
esperienza di genti  
e di perigli e di odori  
terrestri.<sup>6</sup>

Già da questa breve descrizione dannunziana è possibile comprendere la sua indole di esploratore, il suo essere animato da un forte desiderio di viaggiare in angoli remoti del globo e conoscere popoli lontani. Interessante quadro ne dà ancora Pietro Scotti:

C’è nella vita di ognuno, ed anche in quella del Boggiani, un disegno. Non a caso egli nacque poco dopo la proclamazione dell’Unità d’Italia, non a caso (anche se così pare) nacque in Omegna, dove la famiglia era in villa. Mi sono recato in quel luogo incantevole, posto sul Lago d’Orta, per una semplice e modesta rievocazione di Guido, verso la fine del 1861; è un paesaggio degno di un artista come lui, un paesaggio che invita allo studio della natura. Ed egli fu, della natura – animata e inanimata, monti, acque, piante, animali, uomini – un appassionato (Scotti 1963: 16).

Pertinente e corretto è definirlo un “appassionato”: effettivamente, conoscendone l’opera scrittorica, leggendone i diari<sup>7</sup>, anche osservando la minuziosità e la bellezza della natura rappresentata nelle sue tele, quello che emerge è un uomo appassionato di ogni forma di vita e di mondo e che visse di passioni: tra

3. Per la descrizione geomorfologica del territorio, rimando al primo paragrafo del terzo capitolo.

4. Oltre alle due popolazioni menzionate, di cui mi occupo diffusamente in questo elaborato, riporto qui anche gli altri gruppi con cui ebbe più brevi contatti: guanà, sanapanà, sapuchì, cainguà, bororo. Questi i nomi che si trovano nella catalogazione dei suoi oggetti, etnonimi in uso all’epoca.

5. Il viaggio di Boggiani sullo yacht “Fantasia” in compagnia di D’Annunzio e altri intellettuali è documentato in Tosi (1985); Leigh (1997); Guglielminetti (1986). Per un’analisi completa e commentata del diario che si riferisce a questo viaggio, si veda Cimini (2010).

6. D’Annunzio (1903: 5188-5196).

7. Ricordo che i diari di Boggiani, per molti anni rimasti inediti, sono stati pubblicati inizialmente da Pietro Scotti: si riferiscono al periodo 13 maggio 1895 – 7 febbraio 1899. Una prima pubblicazione è del 1964 e comprende i diari di Boggiani relativi al suo secondo viaggio fra i kadiweu (Scotti 1964: 32). Nel 1965 Scotti pubblica invece il diario relativo al viaggio in Grecia fatto con D’Annunzio, Herelle e Scarfoglio (*La Crociera della fantasia*: si veda Cimini 2010). Nel 1980 invece pubblica i diari relativi alla sua seconda e ultima spedizione tra i Caduveo (13 maggio-25 agosto 1897). Recentemente invece i diari di Boggiani sono stati pubblicati in spagnolo da Federico Bosser, Zelda Alice Franceschi e José Alberto Braustein (2019).

le più eclatanti, la pittura, la fotografia, e in seguito l'etnografia e il collezionismo. Come si evince dal brano di Scotti, Boggiani nacque pittore naturalista e, solo in seguito, nei viaggi sudamericani e grazie agli incontri con alcuni popoli indigeni, si "convertì" all'etnografia. La meticolosità nella pittura e la cura del dettaglio, molto probabilmente, divennero poi, sul campo, delle lenti privilegiate per guardare la realtà, naturale o umana che fosse. Scotti afferma – a ragione – che Boggiani non era pronto per essere etnografo: disponeva di matita e pennello, dice, ma "non era preparato a fare dell'etnografia e della linguistica; sapeva scrivere, disegnare, dipingere, fotografare, ma non aveva nessuna cultura scientifica" (Scotti 1962: 18). In realtà Scotti elogiava proprio questa sua "verginità" in campo etnologico, che traspare effettivamente nei suoi testi monografici quando racconta dei viaggi e delle sue impressioni quando entra in contatto con uomini e donne indigeni dell'Alto Paraguay o del Mato Grosso. Boggiani era però un uomo colto, proveniva da una famiglia borghese da cui ricevette una buona educazione alla lettura, alla musica (nei diari si legge che suonava anche il pianoforte e trascriverà una melodia ascoltata in un accampamento kadiweu). Inoltre si interessava di botanica, di zoologia (ricordiamo che il suo nonno era un famoso entomologo) e in Paraguay collezionerà anche molti diversi esemplari di insetti e di altri piccoli animali, una sessantina, di cui alcuni portano il suo nome (Poggi 1992: 222)<sup>8</sup>.

D'altra parte è doveroso anche notare che Pietro Scotti era un uomo del suo tempo: antropologo salesiano cattolico, lavorò e scrisse negli anni Quaranta-Sessanta del Novecento, portatore di uno sguardo che ancora risentiva di un certo tipo di esotismo e di una vaga idea di "purezza" ottocentesca. Ovviamente, ciò che lui notava in Boggiani "etnografo" era quanto lui stesso era in grado di osservare come studioso all'interno di un preciso momento storico e di una cornice interpretativa. Lo stesso Scotti idealizzava Boggiani, usando per lui termini poetici e quasi romantici, ad esempio quando scriveva:

la sua ricca personalità vibra nel mistero di quelle terre e di quegli uomini che lo circondano [...] anche se non ha compiuto grandi esplorazioni, è ugualmente esploratore in quella sua stessa permanenza su terre quasi vergini. Nello studio di quei misteri terrestri ed umani la sua vibrante anima si esprime felicemente negli scritti come nei disegni, taluni mirabili, e nei dipinti; anzi proprio là e proprio allora il suo spirito pittorico darà il capolavoro (Scotti 1962: 16-17).

Scotti ne descrive a fondo il carattere, l'indole prevalentemente artistica, lo sguardo pittorico, quasi lo assurge a modello per l'etnografia dell'epoca. Sempre nello stesso articolo, scriveva:

Egli, senza pregiudizi teorici, ispirati a quel vetero-evoluzionismo, che in modo ingenuo considerava "primitivo" tutto quello che era più feroce, o barbaro, o selvaggio. Non si aveva stima delle varie culture, facilmente si esagerava parlando di genti inferiori o di razze inferiori. Boggiani mai. Digiuno di quelle teorie, animo sensibile, seppe vedere, al di là della scorza, la linfa vitale che circolava nei vivi tronchi di quelle culture (Scotti 1962: 18).

Pietro Scotti era professore al Pontificio Ateneo Salesiano di Torino, esponente di spicco dell'antropologia di stampo cattolico e autore di importanti manuali come *Etnologia* del (1941) ed *Etnologia: Antropologia culturale* (1955). Attraverso i suoi scritti e i suoi insegnamenti voleva divulgare un modello di antropologia che fosse in netta contrapposizione con il modello somatico-raz-

8. In proposito si veda ad esempio l'articolo di Roberto Poggi, nella miscellanea curata di Leigh, Cerutti (1992), dedicato proprio alle raccolte zoologiche di Boggiani.



ziologico ancora in voga negli anni in cui egli scriveva. Scotti, che definì in un primo momento l'etnologia anche "antropologia noologica" (Scotti 1941: 4-5), nominandola poi nei testi successivi semplicemente "antropologia", intendeva studiare l'uomo dal punto di vista del suo vivere comunitario e, soprattutto, riteneva che essa l'antropologia dovesse occuparsi dei popoli lontani e di quelle civiltà diverse da quelle europee-occidentali, servendosi anche dello studio del folklore, ancora non investito dello statuto di scienza vera e propria (*ibidem*) (Alliegro 2011: 237-38). Scotti, ricalcando la distinzione fra "popolo", "razza" e "nazione", scelse di utilizzare il concetto di "etnia", inquadrando il suo discorso nell'alveo del prelogismo di Lévi-Bruhl e arrivando però comunque a osservare e stabilire delle differenze fra le "razze" e sostenendo il primato di quella italiana e del ruolo cardine di Roma nella storia del mondo antico (*ibidem*). Nonostante però il fatto che ammettesse le difformità materiali e fisiche dei diversi popoli e pur proclamandosi per una gerarchizzazione delle razze, Scotti non arrivò mai ad avallare pienamente l'ipotesi evoluzionista, come non si trovò mai d'accordo con le teorie dell'orda sessuale primigenia o di quella che proclamava l'origine matriarcale delle società umane (Alliegro, *ibidem*). Lo studioso genovese, si mostrava quindi senza pregiudizi o preclusioni rispetto ad alcuna teoria e credeva che l'etnologia dovesse essere una scienza in grado di occuparsi del particolare, capace di saper fare il lavoro al dettaglio, le ipotesi parziali (Alliegro 2011: 240).

Per queste ragioni, come anche per il suo stesso approccio alla disciplina, probabilmente, Scotti mostrò una propensione e una passione nello studiare e comprendere/divulgare l'antropologia boggianiana. Per lui Boggiani doveva essere un autore che, proprio in virtù del suo sguardo "vergine" – non avendo avuto una precedente formazione scientifica – era in grado di osservare e descrivere l'alterità con incantata genuinità, senza il filtro dello sguardo razzio-logico-somatologico.

Tornando però a quanto i colleghi e contemporanei dicevano di lui, mi paiono interessanti anche le parole che su Boggiani scrisse Enrico Hyllier Giglioli, nel suo necrologio pubblicato sul *Bollettino della Società Geografica Italiana* nel dicembre 1902:

Si vide allora il pioniere ardimentoso innamorato di sempre nuovi e mutevoli orizzonti, l'artista del sole e dell'aria libera, l'oratore brillante ricercato in tutti i circoli mondani, artistici e scientifici, chiuso per ore e ore in quelle sale dedicate soltanto allo studio severo, intento a vedere chiaro nelle proprie spontanee impressioni e osservazioni, dietro la guida paziente e sapiente degli uomini di scienza, dalle cui parole egli doveva trarre la scintilla nuova, animatrice dei suoi futuri lavori. (Giglioli 1902: 1041)

Ma di questa erudizione chi legge le monografie del Boggiani non sente affatto il peso: pur non avendo avuto una formazione letteraria, Boggiani scrive in modo arguto, con uno stile limpido e scorrevole. Per riprendere i termini usati da Scotti: sono proprio la *verginità dello studioso* e la *sottile ironia* quelle caratteristiche che più lo fanno amare: leggendo i suoi testi, se diviene facile empatizzare con questo esploratore e studioso è vero altresì che quando parla dei "suoi indigeni", quando li ritrae, con parole, disegni o fotografie, con occhi curiosi e appassionati<sup>9</sup> non possiamo oggi non avere in mente quell'atteggiamento intriso di paternalismo, così come l'esotismo e lo straniamento conoscitivo che

9. Ad esempio, quando parla dei kadiweu con cui fa amicizia, del Capitaosinho, il leader kadiweu che lo accoglie, o anche delle donne con cui si intrattiene tra i ciamacoco e quella che poi diverrà "sua moglie".



la critica post-coloniale ha messo in evidenza studiando i percorsi biografici e scientifici di molta antropologia del Novecento (Clifford 1999; Pratt 1992; Henare 2005; Kuper 2023).

La passione che mise nel ritrarre persone e paesaggi, insieme al suo personissimo sguardo da esteta, fecero sì che ogni sua parola o rappresentazione iconografica divennero unici e rappresentativi per l'antropologia di quella regione all'epoca, ma non solo: le foto-ritratto degli indigeni del Chaco e del Mato Grosso sarebbero poi diventate immagini iconiche, destinate ad esserlo fino alla nostra contemporaneità (Richard 2008).

Non si può non rimanere ammaliati dai volti sorridenti e dalla visibile spontaneità e ilarità con cui alcune donne e alcuni uomini chacococo paiono posare davanti alla camera. Boggiani dà anche dei nomi alle persone che fotografa, scrive lui stesso le didascalie: non è un tratto da poco per quei tempi e sicuramente denota l'interesse vero e profondo per le persone che incontra e che ritrae.

Come scrisse anche Lehmann-Nitsche, che presso l'editore Rosauer di Buenos Aires nel 1905 fece stampare ed editò in formato di cartolina moltissimi ritratti indigeni dalle foto di Boggiani<sup>10</sup>: "Podría afirmarse que esta fue la primera vez que se fijó en la placa fotográfica, con intención, la risa del hombre primitivo, esta exteriorización de su alma, se su verdadera e oculta vida íntima." (Lehmann Nitsche 1926: 141).

Boggiani, inoltre, produsse molte pagine, di distinta natura, sui popoli che incontrò nel Chaco e non vi è dubbio che le sue opere siano state pionieristiche e fondamentali per l'etnografia della regione *chacococa* e matogrossense, se anche illustri antropologi come Claude Lévi-Strauss e Alfred Métraux lo menzionano nei loro scritti<sup>11</sup>, ritenendolo il precursore dell'etnografia relativa a questa regione. Gaetano Massa, afferma in proposito che:

Se Boggiani, come pittore, può considerarsi un precursore dell'*Arte Nuova* italiana della sua epoca, per il Paraguay è stato, principalmente, un innovatore degli studi etno-

10. Robert Lehmann Nitsche, insieme all'editore bonariense Roberto Rosauer (specializzato in cartoline illustrate), aveva recuperato, dopo la prematura morte di Boggiani, le lastre che egli aveva depositato presso la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAA), consegnandone una parte al dottor Leopoldo Miarte, membro della stessa società. Costui, alla morte di Boggiani, aveva iniziato a stampare e vendere alcune foto, tra cui alcune anche a Rosauer. Insieme a Lehmann Nitsche, costui, aveva compreso il valore artistico e scientifico che le lastre di Boggiani avevano e non voleva disperderlo in operazioni commerciali che potessero disperdere l'intera collezione, decise di pubblicare l'intera collezione. Decisero di farne così due formati: uno più popolare (cartoline) e l'altro invece più scientifico che inviarono gratuitamente a istituzioni e studiosi in giro per il mondo. La collezione consta di 114 fotografie e venne pubblicata nel 1904 a Buenos Aires con il titolo *Colección Boggiani de tipos indígenas de Sudamérica Central* (Leigheb 1997: 62-63). Da questa operazione commerciale e divulgativa (di cui per altro non si sa come avessero legalmente potuto pubblicare le fotografie, dato che Boggiani aveva degli eredi) le fotografie di Boggiani cominciarono a circolare e a diffondersi negli ambiti scientifici internazionali.

11. Métraux cita Boggiani nel suo articolo del 1943 *A Myth of the Chamacoco Indians and Its Social Significance*; Lévi-Strauss in *Tristes Tropiques* (1955), nel capitolo dedicato ai "Caduvei" scrive: "del resto ci si sentiva ormai lontani dal passato, in quel miserabile tugurio da cui sembrava scomparso persino il ricordo della prosperità che vi aveva trovato, quarant'anni prima, il pittore ed esploratore Guido Boggiani, che vi soggiornò in due riprese, nel 1892 e nel 1897, e lasciò di questi viaggi importanti documenti etnografici, una collezione che si trova a Roma e un interessante diario di viaggio." (Lévi-Strauss 2004: 170, ed. or. 1955). Scotti (1962) sostiene che il nome di Boggiani è fatto anche nella *Enciclopedia Bororo* a cura di Albisetti e Venturelli, opera edita proprio nel 1962, quando lo studioso salesiano compone un ricordo-necrologio a sessant'anni dalla scomparsa del Boggiani: i due autori lo citano come etnologo e linguista all'avanguardia per la regione. Inoltre, anche Darcy Ribeiro, il famoso antropologo brasiliano che soggiornò e studiò tra i kadiweu, racconta un episodio interessante nella prefazione alla sua monografia su quella popolazione (1979): quando mostra ad una donna indigena il libro del Boggiani, la donna si emoziona e si infiamma e chiama a raccolta altre donne, che lo accolgono

grafici, per aver iniziato ricerche accurate centrate su singole tribù. È stato anche un'autorità nel campo della linguistica, per aver compilato vocabolari delle parlate delle varie tribù presso le quali viveva, e per aver regolamentato l'ortografia dei nomi geografici guaraní. Per tutto ciò è ben ricordato e ancora oggi citato nelle pubblicazioni nazionali. È ricordato anche per aver fatto conoscere in Europa le culture aborigene e le ricchezze naturali del paese. (Massa 2000: 139)

La peculiarità di Boggiani fu certo che nella sua vita seppe combinare sempre la pratica artistica – che lo educò allo sguardo estetico e alla bellezza – a quella etnografica: nacque infatti come artista, si formò inizialmente a Brera<sup>12</sup> e poi privatamente con il pittore Filippo Carcano, maestro indiscusso del naturalismo lombardo, che lo considerava suo allievo prediletto. Successivamente divenne etnografo un po' per caso, poiché fu poi solo nel Chaco del Paraguay e nel Mato Grosso del Brasile, nei suoi lunghi soggiorni tra popolazioni indigene "Caduveo" (kadiweu) e "Ciamacoco" (yshir-chamacoco), che si "convertì" alla pratica etnografica, non abbandonando mai la pittura e il disegno.

Boggiani era certamente figlio del suo tempo, era un artista, amico di D'Annunzio e frequentatore dei circoli artisti della Roma dei salotti, era un'esteta e aveva uno sguardo dotato di sensibilità e intriso di romanticismo, non vi è dubbio. Era però anche paternalista nel suo agire come etnografo, ma soprattutto nel suo relazionarsi agli indigeni. Fin dai primi viaggi nel Chaco, infatti, amò farsi accompagnare da giovanissimi indigeni a cui offriva protezione, credendo, probabilmente, di avere in cambio notizie sulla geografia e sulle usanze dei luoghi. In uno dei suoi soggiorni nei dintorni di Puerto Casado, il 12 Maggio 1889 scriveva nel suo diario che lo stava accompagnando un giovane indigeno dal nome Mita-pirù, ragazzo angaité di 16 o 18 anni – scrive – già educato presso la colonia Risso e che sapeva parlare castigliano, brasiliano e un pochino di italiano; Boggiani su di lui scriveva "E da quando lo conobbi incominciai a desiderare di conquistarlo e portarmelo con me quando me ne andassi dal Chaco. E gli dissi se voleva venire con me all'Asuncion." E più avanti dirà: "mi sono imbarcato anche io con il mio indio Mitapirù..."<sup>13</sup> L'uso del possessivo tradisce l'intenzione di Boggiani e riporta alla mente una pratica piuttosto comune in quel periodo e cioè il portarsi in Europa (per convertirli, educarli o esporli) indigeni "non civilizzati". E ancora, nei suoi soggiorni tra i chamacoco, prenderà sotto la sua protezione un ragazzino (chamacoco) chiamato Felipe, con l'intenzione di portarlo con sé in Italia e di renderlo partecipe della vita "civilizzata" europea. Ecco come, possiamo affermare, era figlio del suo tempo: lo sguardo coloniale e civilizzatore faceva parte del suo modo di approcciarsi all'alterità.

Quanto invece sicuramente si può considerare una sua specificità, a partire dal suo sguardo da esteta e dal suo essere pittore naturalista, fu il suo stile di scrittura etnografica. Come disse di lui Nicodemi: Boggiani "faceva pittura an-

poi con grande calore, identificandolo come nipote del Boggiani stesso e chiamandolo "Bett'rra-yegi", "nipote di Bett'rra", che era il nome indigeno che Boggiani si era conquistato durante il suo soggiorno tra loro. (Ribeiro 2019: 13). Ribeiro in qualche modo contribuì a far circolare tra i kadiweu il testo del Boggiani e racconta anche che una anziana donna pittrice con cui lavorò, Anôâ, riconobbe nel testo *I Caduvei* alcune persone ritratte e iniziò a sfogliarlo assieme alle coetanee (si veda a riguardo anche Vangelista 2017).

12. Boggiani entrò a Brera nel 1878 a diciassette anni e uscì solo due anni dopo: insofferente al mondo accademico, seguì gli studi privatamente.

13. Tratto dalla pagina di diario del 12 e del 18 Maggio 1889 (folio 155-156). Vorrei notare qui che anche un recente saggio di Isabelle Combés (2020) descrive la vicenda del padre francescano Doroteo Giannechini che negli stessi anni in cui Boggiani si trovava in Paraguay tra i "suoi" indigeni, viaggiava per riportare a Torino tre giovani indigeni "chiriguanos" per mostrarli alla "Esposizione de arte sacra, della missione e delle opere cattoliche, nel 1898.

che quando scriveva". Sandra Puccini, infatti, ebbe l'intuizione e la profondità di definire l'opera di Boggiani una "etnografia pittorica"<sup>14</sup>, specificando come questa definizione sia da intendersi in due sensi: prima di tutto perché l'intenzione di Boggiani, una volta giunto tra le popolazioni indigene, era quella di farsi ispirare da nuovi scenari e ricevere ispirazione per la sua arte; in seconda istanza era interessato sempre più a comprendere nel profondo le popolazioni che incontrava, la cultura e le abitudini dei gruppi con cui interagiva, lasciandosi in particolar modo ispirare dalla sensibilità pittorica e dall'arte dei kadiweu, i quali costituirono per lui una "singolarissima ispirazione etnografica" (Puccini 1999: 263).

Del resto, egli portò avanti fino alla fine l'attività artistica insieme a quella etnografica: le due vocazioni si esprimevano in modo parallelo e trasversale. Si legge ad esempio nel diario, in seguito alla sua prima spedizione fra i kadiweu nel 1892: «Il risultato commerciale non è brillante ma è discreto. Il risultato etnografico ed artistico migliore di ciò che mi era dato sperare. Ritorno al Nalicche. Ho promesso di ritornarvi fra due mesi» (*folio* 274; Bossert, Franceschi, Braunstein 2019: 415). E in tanti altri passi dei diari si trovano sue considerazioni che riguardano le attività pittoriche accanto alle riflessioni etnografiche. Per fare un altro esempio di quanto fosse focalizzato a fissare sulla tela quanto gli si presentava davanti, per trasmetterne grandiosità e bellezza, in questo caso di un paesaggio, ecco cosa scriveva in data 7 aprile 1889: «La natura sola, senza guasti e senza manomissioni nessuna. Oh! Perché non posso portarmi in Italia qualche chilometro quadrato di questi bellissimi luoghi? Come fare a bastare col riprodurre qualche veduta sulla tela o con la fotografia? Mai ho sentito la necessità come ora, di essere un eccellente pittore, un artista ideale» (*folio* 137; Bossert, Franceschi, Braunstein 2019: 247).

Se da una parte appariva essere interessato ai luoghi che visitava per ritrarli in modo più fedele possibile, d'altra parte si dimostra anche interessato alle produzioni artistiche dei kadiweu e dei chamacoco. Senza dubbio scelse di dedicarsi in modo più approfondito proprio ai kadiweu e alla loro arte in virtù della sua vocazione pittorica. Per questa sua attitudine, infatti, gli riusciva spontaneo osservare anche l'arte indigena e cercare in tutto quello aveva di fronte ciò che ai suoi occhi poteva essere "bello" e "perfetto": nel paesaggio così come nelle manifestazioni della vita umana che gli si presentavano. Arte ed estetica diventano quindi in lui un canale privilegiato con cui poter osservare quel mondo. In modo particolare e senza dubbio con una lente diversa rispetto a quella dello scienziato o del funzionario coloniale: una lente che però, in una certa misura, costituisce per lui anche una sorta di paraocchi. È interessante altresì notare come nei primi giorni del suo viaggio (e così come possiamo leggere nei diari) l'attenzione è prevalentemente rivolta ai paesaggi e alla natura mentre andando avanti la sua curiosità include anche le popolazioni indigene (ma non solo) che va conoscendo.

Si rivela quindi necessario inquadrare l'esperienza e il viaggio di Boggiani insieme a quella di altri italiani<sup>15</sup> che in quegli anni andarono in Sudamerica in

14. Puccini scrisse in merito: "la pittura è infatti la vera chiave interpretativa del lavoro di Boggiani, il *leit motiv* – forse la trama stessa – della sua opera. E lo è su due livelli, che si intrecciano fino a confondersi. Da un lato c'è l'aspirazione del pittore "sempre in cerca – come scriverà Giglioli – di nuovi ideali": alla ricerca di stimoli e suggestioni, di nuove vedute, di una più alta ispirazione. Dall'altro ci sono i Caduvei: pittori essi stessi, fonti – a loro volta – non solo di forme raffinate, nuove e diverse per forme occidentali ma anche suscitatori di una speciale, singolarissima ispirazione etnografica (Puccini 1999: 263).

15. Adamo Lucchesi, Paolo Mantegazza, Enrico Giglioli o Giacomo Bove, ad esempio.

cerca di fortuna. In particolare, per Boggiani quella del collezionismo fu tema presente nei diari e nelle monografie, tanto che in ambienti indigeni gli valse la fama di grande collezionista: possiamo dire che effettivamente Boggiani fu il primo vero collezionista di artefatti etnografici del Gran Chaco (Richard 2008): primato che va di pari passo con quello di essere stato il primo pittore naturalista a ritrarre paesaggi *chaqueñi*. Arte, etnografia e collezionismo si fusero in lui come un'unica grande passione, motore che lo spingeva a voler conoscere a fondo quei mondi indigeni che tanto da bambino aveva sognato di incontrare. Guido Cesura, studioso di storia dell'arte che scrisse un saggio su "Boggiani pittore", affermò:

credo si possa dire che egli sia stato per il 40% pittore, per il 40% esploratore ed etnologo e per il restante 20% tutto il resto (amico di Gabriele D'Annunzio, Francesco Paolo Michetti<sup>16</sup> ed Edoardo Scarfoglio<sup>17</sup>, collaboratore della *Cronaca Bizantina*<sup>18</sup> e del *Con-vito*<sup>19</sup>, pianista, commerciante, "uomo del suo tempo", ecc.) (Cesura 1992: 11).

Procedendo però con ordine, cerco di delineare qui i passaggi fondamentali della biografia dell'artista-etnografo che ci lasciò una trentina di testi scritti, centinaia di fotografie, più di centotrenta tele dipinte e una ricchissima collezione etnografica (si stimano circa 5000 pezzi), sparsa per diversi musei europei.

## 2.2 Storia di una vita tra arte, esplorazione ed etnografia

Guido Boggiani<sup>20</sup> vide la luce ad Omegna, il 25 settembre 1861. Il padre, Giuseppe Boggiani, dirigeva un'impresa di navigazione sul lago d'Orta, e la madre Adele e la zia Clelia (che poi il padre sposò in seconde nozze alla morte della prima moglie) erano figlie di un professore di zoologia ed entomologo di una certa fama, Giuseppe Genet. Il padre di Guido, invece, era appassionato di arte e pittura e trasmise questa sua passione al figlio, che a diciassette anni lasciò il collegio a Stradella per iscriversi all'Accademia di Belle Arti di Brera. Tuttavia, frequentò solo due anni l'accademia, per poi affidarsi all'insegnamento privato del pittore Filippo Carcano, milanese, che dirigeva la scuola paesaggista conosciuta come "naturalismo lombardo", stile affine all'impressionismo francese.

Anche grazie al suo maestro, Boggiani riuscì ad inserirsi nell'ambiente artistico romano, tanto che nel 1883 la Galleria Nazionale di Arte Moderna a Roma comprò il suo quadro "La raccolta delle castagne" – enorme tela del 1882, quando aveva soli ventun anni – per seimila lire, cifra piuttosto alta per l'epoca. Poco dopo, nel 1883 avvenne la sua consacrazione artistica: espose con grande successo

16. Francesco Paolo Michetti (1851-1929) fu un artista e fotografo italiano della fine dell'Ottocento, amico e collaboratore di D'Annunzio. Anche lui come Boggiani dipingeva tele di dimensioni importanti: celeberrimo il suo dipinto "Il voto" esposto oggi alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma. Michetti oltre che per la pittura è ricordato anche per la sua fotografia d'avanguardia che utilizzava nella duplice funzione: sia di stampella alla pittura, sia come linguaggio artistico visivo a sé.

17. Edoardo Scarfoglio (1860-1917) fu giornalista e scrittore italiano, che legò la sua attività soprattutto al *Corriere di Roma* e al *Mattino* di Napoli.

18. Quindicinale artistico-letterario pubblicato da Angelo Sommaruga a Roma tra il 1881 e il 1886, cui collaborarono i massimi intellettuali italiani degli anni Ottanta dell'Ottocento (Carducci e D'Annunzio *in primis*).

19. Periodico romano di critica letteraria e d'arte, che si distingueva per la preziosa veste tipografica, fondato dal poeta Adolfo De Bosis, lo storico dell'arte Angelo Conti e l'onnipotente D'Annunzio nel 1895 e chiuso dodici anni dopo.

20. Sulla vita di Boggiani si vedano i contributi più recenti: Bossert, Franceschi, Braunstein (2019); Bossert *et al.* (2015); Massa (2000); Cesura (1992); Leigheb, Cerutti (1992); Leigheb (1997, 1986); testi più antichi: Giolli (1925); Viviani (1938); Petazzoni (1941a, 1941b); Scotti (1963, 1964); Venturoli (1969).





Guido Boggiani: "Il Pan di Zucchero", ultima tela dipinta da Boggiani (1901). Foto: Caterina Fidanza, mostra temporanea "Più oltre, nel nuovo", Museo del Paesaggio, Verbania, 2024)

a Roma cinque opere e, con il suo dipinto "All'ombra dei castagni", guadagnò il primo premio del concorso "Principe Umberto": Boggiani fu il più giovane pittore a vincere il prestigioso premio. A Roma entrò poi in contatto con l'élite artistica ed intellettuale della città, frequentando, tra gli altri, Gabriele D'Annunzio, il filosofo, etnografo e traduttore Georges Hérelle, il compositore Paolo Tosti, lo scultore Costantino Barbella, e i già citati Edoardo Scarfoglio e Francesco Paolo Michetti.

Aprì il suo *atelier* di pittura a Roma in via San Nicolò da Tolentino e divenne un giovane pittore in vista, abituandosi presto alla frequentazione dei salotti intellettuali della capitale. Nel 1885, a soli ventiquattro anni, venne nominato socio onorario sia dell'Accademia di San Luca a Roma, sia dell'Accademia di Brera di Milano. Stimato e conosciuto dalla famiglia reale, spesso sarà anche ospite del cardinale Hohenlohe<sup>21</sup> a Villa d'Este a Tivoli. Amico intimo di D'Annunzio, venne coinvolto nella vita della *Cronaca Bizantina* di Angelo Sommaruga (Cesura 1992: 12-13). Lo stesso Sommaruga fu poi un personaggio chiave nelle vicende di Boggiani oltreoceano, dal momento che quest'ultimo soggiornò a Buenos Aires: con lui intrattenne rapporti commerciali legati alla pittura italiana e grazie a lui vendette i suoi quadri nella capitale argentina, facendosi conoscere come artista. Sommaruga lo esortava a dipingere nuove tele, gliele commissionava per il pubblico della capitale argentina e Boggiani faceva a sua volta da tramite per vendere quadri di Carcano e altri artisti italiani dell'epoca. Il commerciante italiano aveva aperto una galleria in Calle Florida in cui si era specializzato in pittura della "moderna scuola italiana". Le vedute della città di Buenos Aires e della Patagonia dipinte da Boggiani divennero famose nel circolo artistico facente capo ad Angelo Sommaruga e con queste l'artista di Omegna riscosse un discreto successo sin dal 1888, anno del suo arrivo nella città *porteña* (Bossert, Franceschi, Braunstein 2019: 22-23).

21. Gustav Adolf von Hohenlohe-Schillingsfürst (1823-1896), anziano porporato principe tedesco, amico e protettore di artisti e strenuo sostenitore della necessità di ricucire lo strappo tra Chiesa e Stato italiano, spesso in aperto contrasto col pontefice Leone XIII; fu dal 1851 il responsabile del restauro e della manutenzione della Villa d'Este di Tivoli, che, pur rimanendo in mano degli Asburgo-Este, fu la sua residenza per la maggior parte della sua vita.

In un catalogo di opere pittoriche redatto dallo stesso Boggiani e trovato da Maurizio Leigh<sup>22</sup> e Lino Cerutti (Leigh, Cerutti 1986), in casa di Ivan Frič<sup>23</sup> a Praga, è possibile constatare come tutti i quadri dipinti in Paraguay<sup>24</sup> furono realmente venduti a Sommaruga; inoltre notiamo anche che alcune tele eseguite in Piemonte, ben prima della sua partenza per il Sudamerica<sup>25</sup>, erano state già vendute allo stesso commerciante italiano che risiedeva nella capitale argentina da qualche tempo. Troviamo un riferimento a Sommaruga anche nei diari di Boggiani, in data 8 aprile 1888<sup>26</sup>: qui Boggiani riferisce di aver ricevuto un telegramma del commerciante italiano in cui lo esorta a preparare dei “buoni quadri” da portare a Buenos Aires: «è molto necessario ora che io abbia dei quadri da offrire agli amateurs di Buenos Aires» (*folio* 43; Bossert, Franceschi, Braunstein 2019: 133). Ed è anche curioso quanto scriveva Boggiani in una lettera alla sorella Estella, datata 12 febbraio 1888: mentre si dilunga in spiegazioni dettagliate sulle modalità di compravendita dei suoi quadri, a proposito del commercio d’arte che aveva intrapreso a Buenos Aires, prega la sorella di mettersi in contatto con Carcano, affinché quest’ultimo potesse fargli avere dipinti da vendere nel mercato argentino. E così poi commenta: “non dica però a nessuno di queste vendite acciocché non tentino di approfittarne anche tutti gli altri che guasterebbero tutto” (Scotti 1933: 335)<sup>27</sup>. Da questa lettera in particolare, in cui Boggiani si confida con la sorella rendendola partecipe dei calcoli delle vendite dei suoi quadri, è già possibile capire come fosse orientato agli affari in territorio argentino, a partire proprio dal commercio d’arte. Come vedremo, successivamente, grazie all’incontro con i popoli indigeni il commercio sarà più orientato al pellame e al collezionismo etnografico.

Nonostante si trovasse in quel momento a vivere negli agi della Roma borghese e aristocratica e fosse ampiamente riconosciuto dalla critica, l’animo di Boggiani rimaneva tuttavia inquieto e insoddisfatto. La sua vocazione era probabilmente

22. Maurizio Leigh (1941) è giornalista, fotografo e fotoreporter. Per molti anni ha approfondito la figura di Guido Boggiani, pubblicando testi divulgativi (1992, 1997), raccolte di saggi, interventi pubblici e conferenze. Novarese come Boggiani, per il suo conterraneo organizzò anche una mostra (con tele e con oggetti etnografici della collezione) e un convegno internazionale (1985-86), nel corso dei quali vennero esposti anche alcuni oggetti kadiweu e chamacoco. Insieme al collega Lino Cerutti viaggiò a Praga e, presso l’archivio privato della famiglia Frič, trovarono il manoscritto inedito del diario di Boggiani (quello che divenne poi il suo testo monografico *I Caduvei* del 1895). Maurizio Leigh inoltre, è stato il primo studioso ad inventariare tutta la collezione Boggiani, viaggiando per i musei europei che la conservano (Praga, Vienna, Berlino, Stoccarda, Roma e Firenze) e contando così i suoi circa cinquemila oggetti. I dati sulle collezioni si trovano nel testo a cura di Leigh e pubblicato per il Comune di Novara nel 1986.

23. Ivan Frič (1922-2001) fu figlio di Albert Vojtěch Frič (1882-1944), naturalista ed etnografo ceco che era stato incaricato dagli eredi di Boggiani di svolgere quei servizi testamentari necessari dopo la morte del Boggiani nella capitale paraguayana. In cambio di questi servizi, dalla famiglia di Boggiani aveva ricevuto in dono materiali appartenuti al pittore in Paraguay, come lastre fotografiche, epistolari e diari.

24. Sono una decina di tele di grandi dimensioni come usava fare il Boggiani: tele della misura 150x80, dai titoli che tradiscono la provenienza: tutte, infatti, hanno come soggetti scenari *chaqueñi*.

25. Secondo questo elenco redatto dal Boggiani si tratta in particolare di due quadri venduti al Sommaruga: uno dipinto a Tivoli, dal titolo “Villa d’Este” ed esposto a Berlino nel 1884 (dichiara Boggiani) e un altro dal titolo “Una strada ad Omegna”, del 1885.

26. La pubblicazione più recente dei diari di Boggiani (1888-1892) è quella in spagnolo del 2019 a cura di Federico Bossert, Zelda Alice Franceschi e José Alberto Braustein. Dal momento che, grazie alla gentilezza dei curatori del volume, ho potuto leggere la trascrizione dell’opera originale in italiano riporto qui gli estratti dal manoscritto e non tradotto in spagnolo. In corso di pubblicazione è la stessa opera tradotta in italiano, presso la casa editrice della Società Geografica Italiana.

27. Brano tratto dal testo di Pietro Scotti in cui riunisce le lettere inedite di Guido Boggiani (Scotti 1963).

diversa: la vita nell'agiatezza dei costumi e nelle frequentazioni delle élite cittadine non corrispondeva fino in fondo a quello che lui era chiamato a fare e a essere e che da lì a poco avrebbe "scoperto" nei suoi viaggi americani. I salotti borghesi non soddisfacevano appieno il suo spirito avventuriero e inquieto di uomo tanto sensibile quanto avventuroso, amante della natura e della vita in tutte le sue forme e, fondamentale, curioso. Aveva altre ambizioni e ben presto le terre sudamericane avrebbero fornito le condizioni e gli spazi affinché il suo destino di esploratore e avventuriero si compisse. Di questa duplice natura, l'essere a suo agio nei salotti borghesi e un anelito verso l'esplorazione in luoghi remoti, possiamo apprenderne dalle sue stesse parole, in un brano tratto da *I Caduvei*:

Ora, chi m'avesse veduto in questo momento [...] difficilmente avrebbe potuto ravvisare in me quel Boggiani da salotto di cui s'occupavano anni sono i giornali di Roma nelle riviste d'arte. Contrastavano solo a tanta miseria i due anelli d'oro che avevo in dito e la penna con la quale, al puzzolente lume d'uno straccio unto di grasso, poco prima m'apprestavo a scrivere le mie note, quando repentinamente mi mancò la luce. (Boggiani 1895a: 214)

Fu quindi proprio la sua sete di avventure, l'idea radicata fin da giovanissimo di intraprendere un viaggio di esplorazione e il desiderio di conoscere territori vergini e popoli sconosciuti che lo spinsero nel novembre 1887, a soli ventisei anni, a prendere la repentina decisione di imbarcarsi sulla nave *Duchessa* da Genova, con destinazione Buenos Aires. Viaggiò dal 18 novembre 1887 all'8 gennaio 1888, quando sbarcò al porto de La Boca, a Buenos Aires.

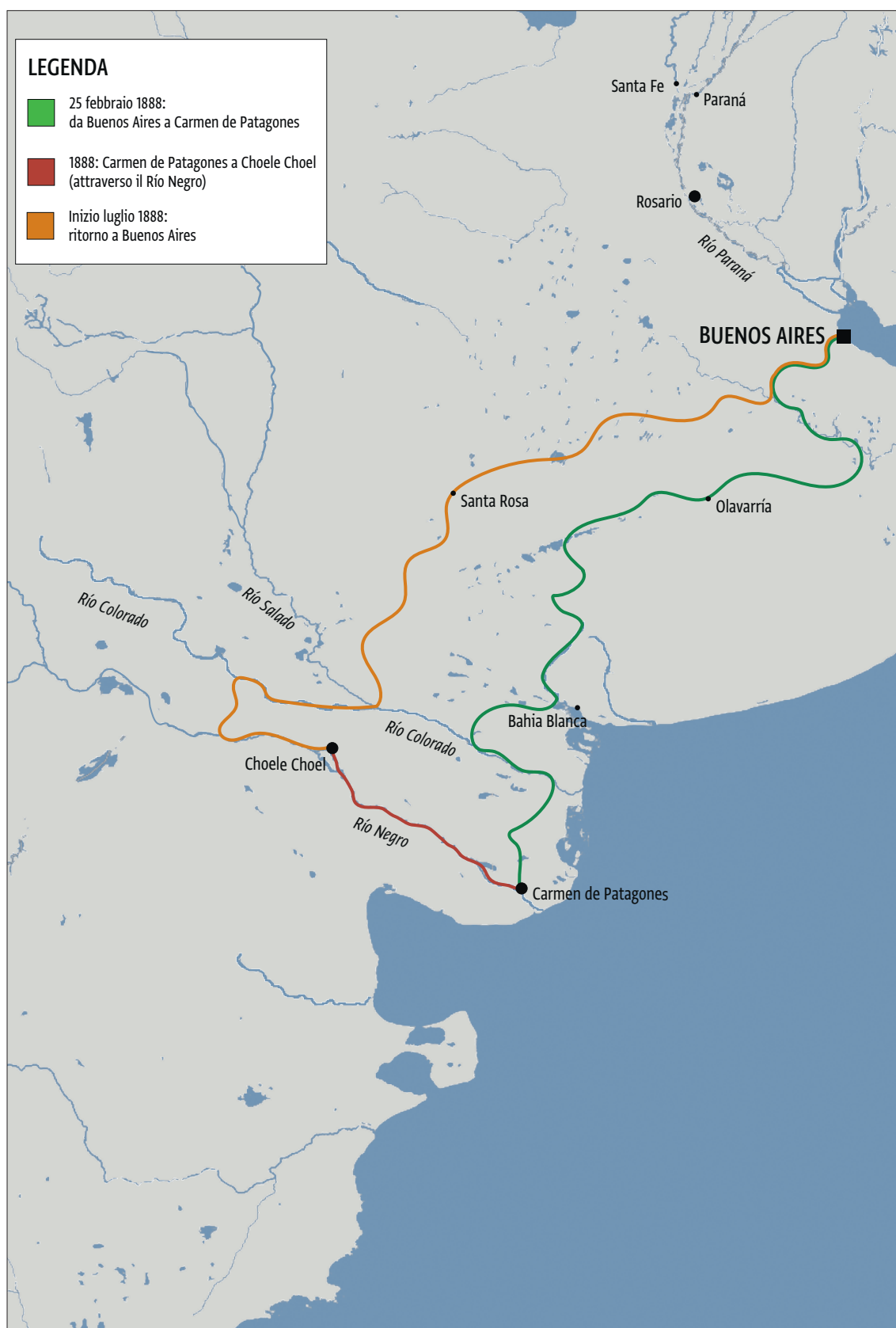
Come lui stesso scrisse, intraprese questo lungo viaggio oltreoceano spinto da "una invincibile smania di vedere mondo nuovo e gente nuova, nuove terre e nuovi orizzonti" (Boggiani 1895: 6). Dopo essersi fermato per alcuni mesi in Argentina, tra Buenos Aires e la Patagonia, presso il Rio Negro, si trasferì nel Paraguay, inizialmente ad Asunción e stabilendosi successivamente, a partire dal febbraio del 1889, a Puerto Casado, nella regione del Chaco<sup>28</sup>. Da qui si recò più volte nell'interno del Chaco, in territori ancora non completamente esplorati e incontrò diverse popolazioni indigene, anche se ebbe contatti più prolungati e intensi proprio nell'Alto Paraguay, con quelle popolazioni che allora erano conosciute (in lingua italiana) come "ciamacoco" e che sono gli yshir-chamacoco di oggi e, nel Mato Grosso del Brasile, i "caduvei" (kadiweu). Iniziò così la sua attività di esploratore e di etnologo, pur non abbandonando mai la sua primigenia vocazione artistica: disegno e pittura lo accompagneranno sempre. Infatti, anche nei suoi testi etnografici mantenne sempre un approccio essenzialmente "grafico" (proprio per questo Puccini parla di "etnografia pittorica"<sup>29</sup>: il suo scrivere è corredato di disegni, schizzi, acquerelli e anche molte fotografie).

Dopo sei anni di permanenza nell'America meridionale, nel gennaio 1893 ripartì per l'Italia, dove nello stesso anno ricevette dal governo l'incarico ufficiale di recarsi come delegato artistico all'Esposizione mondiale di Chicago. Ritornato in Italia, si dedicò al riordino dei risultati del suo soggiorno americano e insieme allo studio dei testi di storia ed etnografia sudamericana che potevano aiutarlo nella scrittura. Tutto questo fu possibile soprattutto nel clima di studio che in quegli anni offriva il museo fondato da Pigorini e frequentando la neonata Società Geografica italiana, dove Boggiani stesso tenne due importanti conferenze: la prima sui "Ciamacoco", nel 1894, e la successiva sui "Caduveo", nel 1895. Una

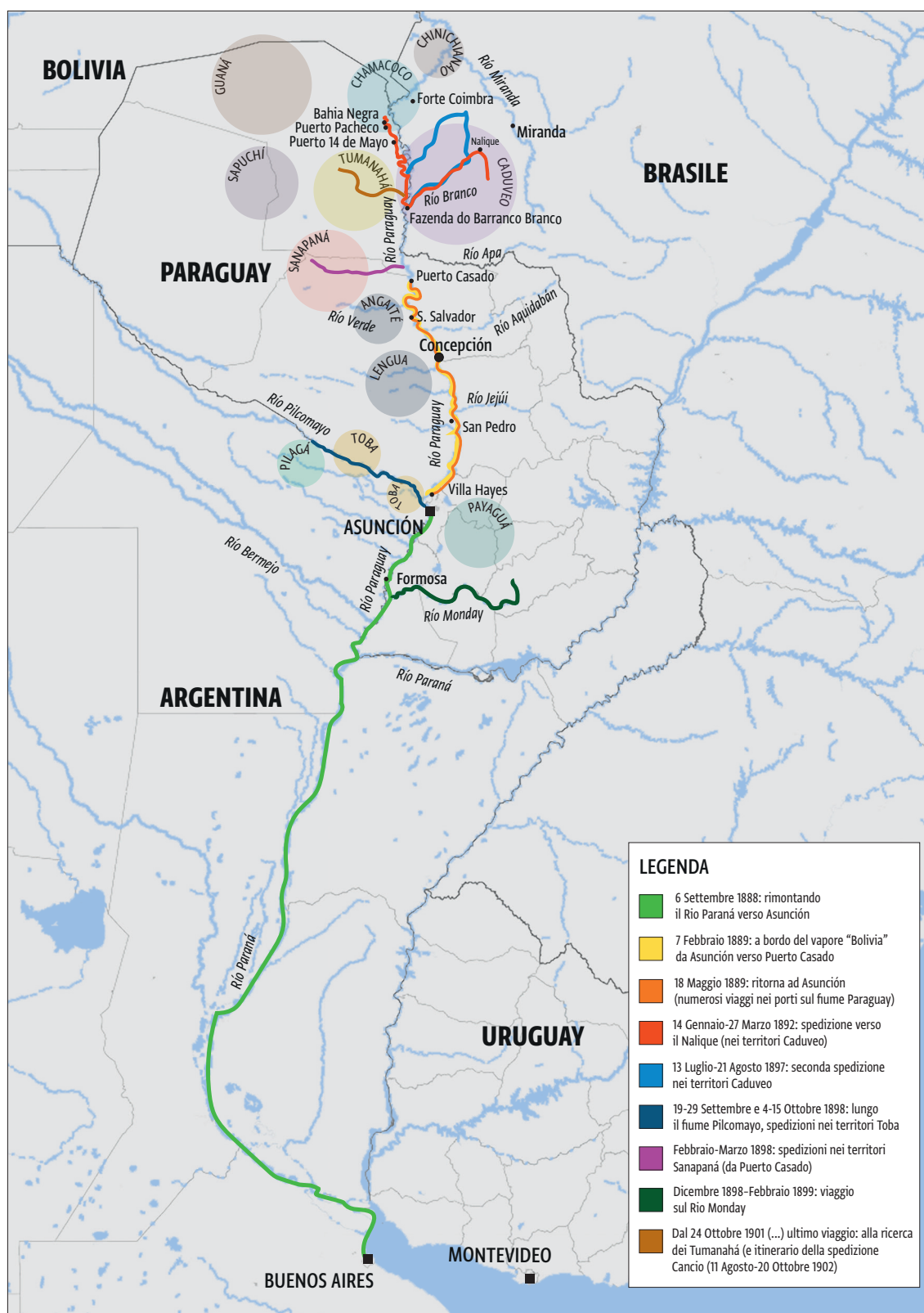
28. Si vedano le Carte 1-2 (pp. 77 e 78).

29. "Etnografia pittorica" è la calzante definizione che Sandra Puccini dà al lavoro di Boggiani, descrivendone la traiettoria di viaggio e di conoscenza dei popoli *chaqueñi* (Puccini 2001: 263).





Carta 1.



Carta 2.



conferenza sui ciamacoco la tenne anche a Firenze, sempre nel 1894, presso la Società italiana di Antropologia ed Etnografia, fondata da Mantegazza e afferente al museo di Antropologia che aveva contribuito a creare lo stesso. Come vedremo, una parte degli artefatti che Boggiani ottenne dagli yshir-chamacoco<sup>30</sup>, in gran numero costituiti da oggetti di plumaria, furono depositati presso l'istituzione museale fiorentina, dove ancora oggi si trovano<sup>31</sup>.

Nell'estate del 1895, insieme a Gabriele D'Annunzio, al suo traduttore Georges Hérelle, e a Edoardo Scarfoglio, prese parte ad una crociera nel Mediterraneo, a bordo dello *yacht* "Fantasia". Fu pubblicato anche il giornale di bordo di questo viaggio, redatto dai quattro partecipanti appena menzionati, con il titolo *La crociera della Fantasia: diari del viaggio in Grecia e in Italia meridionale*, proprio nel 1895. Ma sappiamo che nel settembre dello stesso anno Boggiani dovette rientrare a Roma per partecipare al Congresso Geografico Italiano, dal 22 al 27 di quel mese. Come scriverà lui stesso, aveva fretta di rientrare dal *tour* mediterraneo: da un lato per partecipare agli impegni istituzionali presi, ma anche perché sognava altri lidi, altri paesaggi ben più lontani. A Georges Hérelle ammetterà il suo forte desiderio di ritornare fra le genti del Chaco che aveva lasciato oramai da due anni: "Il viaggio in Grecia è stato molto interessante, ma ricordatevi di ciò che vi dissi circa un viaggio in America del Sud, vi dimenticherete ben presto della Grecia laggiù" (Boggiani in Scotti 1965: 137).

Nel continente sudamericano ci tornerà poi l'anno successivo, nel 1896, per rimanerci, fino alla morte, avvenuta, come si vedrà, in circostanze tragiche e poco note alla fine del 1901.

Ora, per comprendere meglio come Boggiani vedeva il mondo attorno a sé, quali lenti indossasse per descriverlo, mi pare utile osservare da vicino alcuni brani che danno prova della visione "pittorica" che aveva nel suo modo di scrivere e descrivere, ovvero, si potrebbe dire, del "suo scrivere da paesaggista". La scuola pittorica da cui proveniva, gli diede in qualche misura quella impronta conoscitiva e metodologica, quello sguardo peculiare, che poi si portò dietro anche nella scrittura. La sua "pittura dal vero" divenne il metodo per ottenere poi una "scrittura dal vero".

Quando si trovava all'inizio del suo viaggio sudamericano, a Carmen de Patagones – febbraio 1888 – scrisse nel diario della sua prima "visione indigena", visione che ha a che fare soprattutto con il cromatismo che egli osservava: gli indigeni stessi, in quel frangente, non gli devono essere sembrati tanto diversi da un altro elemento naturale del paesaggio. Sono due bimbe indigene e le descrive come se fossero parte di un suo quadro: "L'altopiano è sabbioso e completamente coperto, dappertutto, di cespugli e sterpi spinosi. Vi ho incontrato cactus spinosissimi di tre o quattro specie. Non un albero. Molti fiori. Una verbena violetta chiara, una portulaca rossa. Un arbusto coperto di piccoli frutti rossi che due bambine indie stavano mangiando, pare con molto gusto (Guido Boggiani, diari, *folio* 19; Bossert, Franceschi, Braunstein 2019: 107)". Come scrivono Bossert e Franceschi:

Tal como su pintura aspiraba a plasmar las escenas en toda su concreta inmediatez – ese sagrado y múltiple vero – el principal mérito que reconocía a sus páginas etno-

30. Gli artefatti di plumaria yshir-chamacoco sono nella Collezione Boggiani quelli in maggior numero.

31. Bisogna far notare che gli oggetti presenti a Firenze sono quasi tutti di provenienza chamacoco: si tratta di oggetti di arte plumaria oltre ad asce, archi e frecce, per un totale di un centinaio di oggetti.

gráficas consistía, precisamente, en haber sido “sacadas del natural” Y así como le resultaba inadmisibile modificar un cuadro sin hallarse frente al modelo, también la etnología debía ceñirse al máximo a la observación directa y limitar las elucubraciones (Bossert, Franceschi, Braunstein 2019: 85).

Riporto, a titolo di esempio, un brano tratto dal suo diario, nel momento in cui si trovava a Carmen de Patagones, nel febbraio del 1888, proprio all'inizio del suo viaggio sudamericano. Ecco come descriveva il luogo, quasi con l'intenzione di voler vedere il bello in ogni cosa, di sottolineare gli aspetti positivi di ciò che incontra:

A parte però l'aspetto miserando del *pueblo*, Patagones ha veramente una bella posizione. Ho fatto un giro per le sue strade, e dalla parte alta si gode uno spettacolo veramente bello. La grande pianura di prospetto, il rio le cui acque son più increspate dal vento, riflettono in lunghe strisce le file degli alti pioppi. Il sole che tramonta avvolgendo tutta la scena in un chiarore dorato, tutto presenta uno spettacolo che è veramente bello. Son certo che colla ferrovia, quando la città avrà preso un grande sviluppo, come non può mancare, e quando ville e giardini sorgeranno nei dintorni, sul fiume, Patagones potrà diventare una stazione molto piacevole. Per ora Patagones dorme e non si sveglierà certo che col fischio della prima locomotiva. (*folio* 17; Bossert, Franceschi, Braunstein 2019: 106-107)

Anche nel brano che segue, datato 19 marzo, si nota il suo sguardo attento, la precisione nella descrizione dei colori e per quella luce che tanto lo suggestionava e lo guidava nel realizzare tele e fotografie. Ecco, ad esempio cosa scrive durante il suo soggiorno a Carmen de Patagones:

Al tramonto del sole specialmente gli effetti d'acqua e di luce sono [stupendi] [...] [laguna vicino] alla quale [è] fabbricata la casa d'abitazione padronale, è una miniera artistica inesauribile. Mi spiace di non aver cento mani per copiare tutto ciò che di bello ho osservato. Se non ho cento mani però ho più di cento lastre a secco, e mi sfogherò a fotografare tutto quello che non avrò arrivato colla pittura. Vi sono dei vecchi tronchi secchi di salici sradicati coi loro rami stranamente contorti all'aria. La sera, quando il sole ha tramontato e che tutto si confonde in una tinta scura e profonda, in riva alla laguna riflettente le tinte violacee del cielo, uno di questi grandi tronchi spelati colle braccia ritorte e disordinate spinte verso il cielo e sprofondandosi nell'acqua calma e lucente prende una aria d'antichità venerabile, un'aria di stregoneria e di anima dannata, strana, spaventosa misteriosa. (*folio* 52; Bossert, Franceschi, Braunstein 2019: 143)

In questo brano si nota come la sua attitudine a restituire immagine naturalistiche e vivide nella pittura diventi un *modus operandi* anche nella scrittura. Inoltre, dichiarava già lui stesso quanto fosse desideroso di fare copie dal vero: “mi spiace di non aver cento mani per copiare tutto ciò che di bello ho osservato”, scriveva.

E fu propriamente questa sua inclinazione (o forse meglio dire *formazione*) che lo orientarono in qualche modo nell'osservazione della vita indigena. E mentre invece già si trovava nel Chaco, in viaggio lungo il fiume Paraguay verso Villa Concepción, in data 9 febbraio 1889, ecco cosa ci diceva:

In una *tienda* grande, appesi al muro vedo certi fiocchetti bianchi di piume, lavoro di indiani. Domando se sono da vendere e me li regalano. Erano un poco avariati ma serviranno ugualmente e faranno la loro figura nella mia futura grande collezione. (*folio* 11; Bossert, Franceschi, Braunstein 2019: 216)

In queste semplici parole del diario intravediamo già il desiderio di Boggiani di comporre una *grande collezione* di artefatti etnografici. Qui il suo primo accenno agli oggetti di plumaria: “certi fiocchetti bianchi di piume”, scrive. Indubbiamente qui ancora non è consapevole di cosa siano e che funzione abbiano, ma già

attirano la sua attenzione. Ovviamente questo desiderio non era qualcosa di raro: chi viaggiava per conoscere e per testimoniare, quello che faceva era collezionare. Viaggiatore coetaneo di Guido Boggiani, anche Elio Modigliani, collezionò moltissimo e passò gran parte della sua vita a organizzare e classificare gli oggetti che aveva raccolto nei suoi viaggi (e che oggi troviamo al museo antropologico fiorentino) (Puccini 1999: 195). Zoologo, esploratore, anche egli studioso “dalle molte e diverse curiosità” (Puccini 1999: 186) e, proprio come Boggiani lascerà l’Italia a 26 anni, per trascorrere sei mesi sull’isola indonesiana di Nias, dove raccoglierà materiale zoologico, botanico, etnologico. Era prerogativa del viaggiatore ottocentesco osservare e raccogliere. Con le parole di Modigliani stesso: “come invidia quei viaggiatori che hanno un solo scopo. Io non mi ci so adattare, mi piace fare collezione di ogni cosa, di vedere tutto (Modigliani 1890: 588, corsivo mio). Erano scienziati e viaggiatori “onnivori”, con una febbre per il viaggio di esplorazione e di avventura. Più i luoghi erano selvaggi e sconosciuti e più questa febbre era alta. E prosegue Puccini, commentando il passo:

Una disposizione plastica, onnivora all’osservazione e alla raccolta che segna anche gli scopi, gli atteggiamenti e i risultati della ricerca etnografica. [...] l’etnografo – continua Sandra Puccini – rischia di precipitare in quella *pratica predatoria* che in Modigliani è così scoperta (Puccini 1999: 219, corsivo mio).

Puccini parla di “pratica predatoria” e non senza ragione. Questo, era in effetti quanto facevano all’epoca molti studiosi, viaggiatori, collezionisti.

Lo stesso Mantegazza, sappiamo, è stato uno dei grandi promotori nell’Italia di quegli anni – assieme a Luigi Pigorini per il suo museo romano per la raccolta e la documentaizone sistematica di oggetti antropologici ed etnografici.

Boggiani, del resto, dichiarò apertamente il suo desiderio di formare una grande collezione, come si evince dalle parole citate poco sopra: come se dalla grandezza della collezione si potesse intendere metonimicamente la grandezza dell’esploratore. Il suo desiderio di realizzare grandi viaggi lo accompagnava sin dall’infanzia, come possiamo leggere nelle righe del suo diario, nella pagina in cui commenta il viaggio appena intrapreso, sul vapore “Bolivia”, da Asunción verso Puerto Casado, il 7 febbraio 1889:

Sono l’uomo più fortunato della terra, malgrado stia sempre lamentandomi ed imprecaando alla mia mala fortuna. Sin da bambino sognai e desiderai di fare grandi viaggi in regioni vergini e lontane, fra selvaggi, in paesi sconosciuti...ed ecco avverarsi il mio sogno prediletto, o per lo meno uno dei miei sogni prediletti. Non solo questo; ma mi si presenta ora una occasione veramente eccezionale per mettere ad esecuzione un bel viaggio interessantissimo. La mia condizione d’artista mi mette in contatto con gran quantità di gente di tutte le classi (*folio* 107; Bossert, Franceschi, Braunstein 2019: 209).

Da queste poche righe si comprende come il desiderio di viaggiare per conoscere mondi lontani sia qualcosa di molto radicato in lui sin dalla tenera età. Tuttavia, all’inizio il suo intento non era solamente quello di viaggiare per la sete di conoscere paesi esotici e osservare nuovi scenari da riportare sulla tela: c’è qualcosa di più immenso e misterioso che lo muove il fascino per l’esotico.

La figura chiave per una riflessione sull’esotismo è quella di Victor Segalen: medico, etnografo, archeologo, romanziere, anch’egli vissuto a cavallo tra il XIX e il XX secolo, che scrisse proprio un saggio sull’esotismo, *Essai sur l’exotisme*, pubblicato per la prima volta in Francia nel 1944, postumo come quasi tutte le sue opere, in due fascicoli apparsi sulla rivista *Le Mercure de France*. In realtà Segalen, medico di bordo sulla nave *La Durance*, scrisse i testi che compongono questo saggio a cavallo tra il 1904 e il 1918, pochi anni dopo la scomparsa di Boggiani. Si

tratta di una serie di frammenti e lettere che l'autore scrisse in maniera episodica, negli anni in cui viaggiava e soggiornava in Oceania, a Tahiti e alle isole Marchesi, dove conobbe le opere di Gauguin e le studiò, e poi anche in Cina, dove capitò proprio durante la rivoluzione che pose fine a millenni di impero. Il viaggio di Segalen a Tahiti fu una sorta di iniziazione che lo aprì in maniera irreversibile all'altro, all'altrove, alla dimensione dell'esotismo come a una "estetica del diverso", come la definì. Nel 1913, così scrisse:

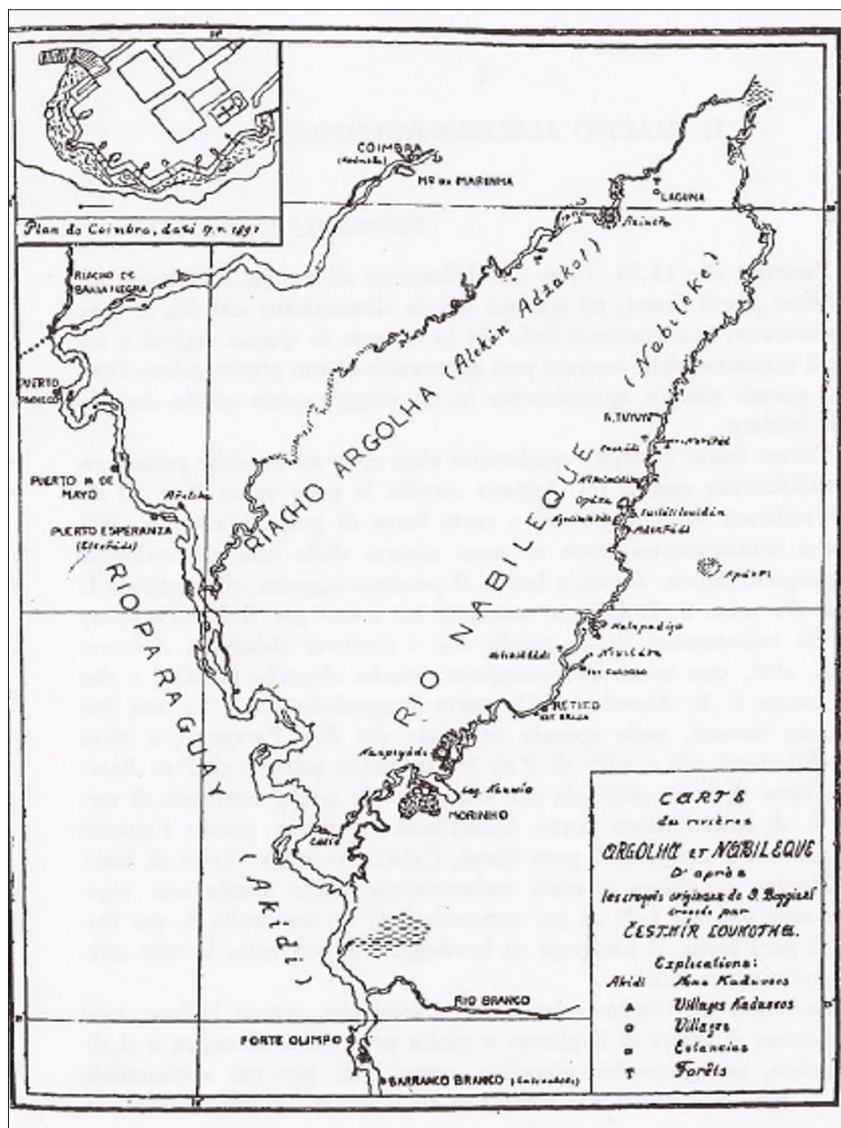
Esotismo: sia chiaro che intendo con questo una sola cosa, ma universale: il sentimento che ho del Diverso; e, attraverso l'estetica, l'esercizio di questo sentimento; il suo progredire, il suo gioco, la sua più infinita libertà; la sua più grande profondità; infine la sua più chiara e profonda bellezza. (Segalen 1983: 83)

Segalen sosteneva inoltre che esistessero dei viaggiatori-nati, degli *esoti*, come lui li chiamava. E così si pronunciò in proposito: "costoro riconosceranno, sotto l'arido o freddo tradimento delle frasi e delle parole, quelle indimenticabili emozioni date dai momenti che ho ricordato: il momento dell'Esotismo [...] L'ebbrezza del soggetto nel concepire il suo oggetto, nel riconoscersi differente dal soggetto, nel sentire il diverso". E ancora la sentenza perentoria che qui può interessarci: "solo coloro che possiedono una forte individualità possono sentire la differenza" (Segalen 1983: 35). In sostanza, solamente chi è dotato di una forte personalità e individualità non si confonde con il mondo dell'altro e può percepirne la differenza. Per Segalen è soprattutto il passato a essere un luogo esotico; esotismo come sentimento e sistema di pensiero che non interessa quindi solamente lo spazio come saremmo abituati a pensare, ma che investe anche la dimensione del tempo. Viene allora da citare Fabian quando sostiene che "la presenza empirica dell'altro si trasforma nella sua assenza teoretica, un gioco di prestigio che funziona grazie all'aiuto di un insieme di espedienti, i quali hanno lo scopo comune di mantenere l'Altro al di fuori del Tempo dell'antropologia" (Fabian 2021: 55). Come a dire che sì, si viaggiava, ma era uno spostarsi nello spazio che non teneva conto della coesistenza del mondo altro: lontano nello spazio e lontano nel tempo erano due poli dello stesso nostalgico esotismo.

La riflessione sull'esotismo presentata da Segalen credo possa far comprendere lo spirito del tempo in cui Boggiani stesso si muoveva e viaggiava. Infatti, Boggiani fu, al pari di Segalen, dotato di una forte individualità e in qualche modo anche lui affetto da una sorta di "bovarismo". Boggiani, come Gauguin e come Segalen, fu esponente di quella che Clifford chiama "poetica postsimbolica dello spostamento" (Clifford 1999: 183), la stessa che poi spinse, più tardi, Griaule e Leiris in Africa e aveva già spinto Arthur Rimbaud in Abissinia (*ibidem*). Ripensando infatti alla sua vita e traiettoria artistico-letteraria, appare piuttosto chiaro che quell'aspetto del carattere, quell'attitudine, del pittore omegnese fece sì che nei suoi viaggi e nei suoi incontri, così come nelle sue riflessioni, emergesse una "reazione viva e curiosa per l'urto di una forte individualità e un'oggettività di cui essa percepisce e degusta la distanza (le sensazioni di esotismo e di individualismo sono *complementari*)" (Segalen 1983: 36). È indubbio che questo desiderio di viaggiare in mondi lontani nello spazio, spesso correlato alla nostalgia per tempi remoti e mai conosciuti, sentimento suscitato dall'incontro con popoli e stili di vita che si ritenevano essere in uno stadio precedente a quello europeo dell'epoca, era anche certamente un desiderio alimentato da letteratura odepórica, da diari di viaggiatori, da romanzi che circolavano in quegli anni e che non facevano altro che accrescere questo desiderio di esotismo. Pierre Loti divenne simbolo, per Segalen, così come anche lo



Carta (di Loukotka)  
che mostra  
il territorio in cui si  
muoveva Boggiani  
tra Paraguay  
e Brasile.  
Fonte: Scotti (1980)

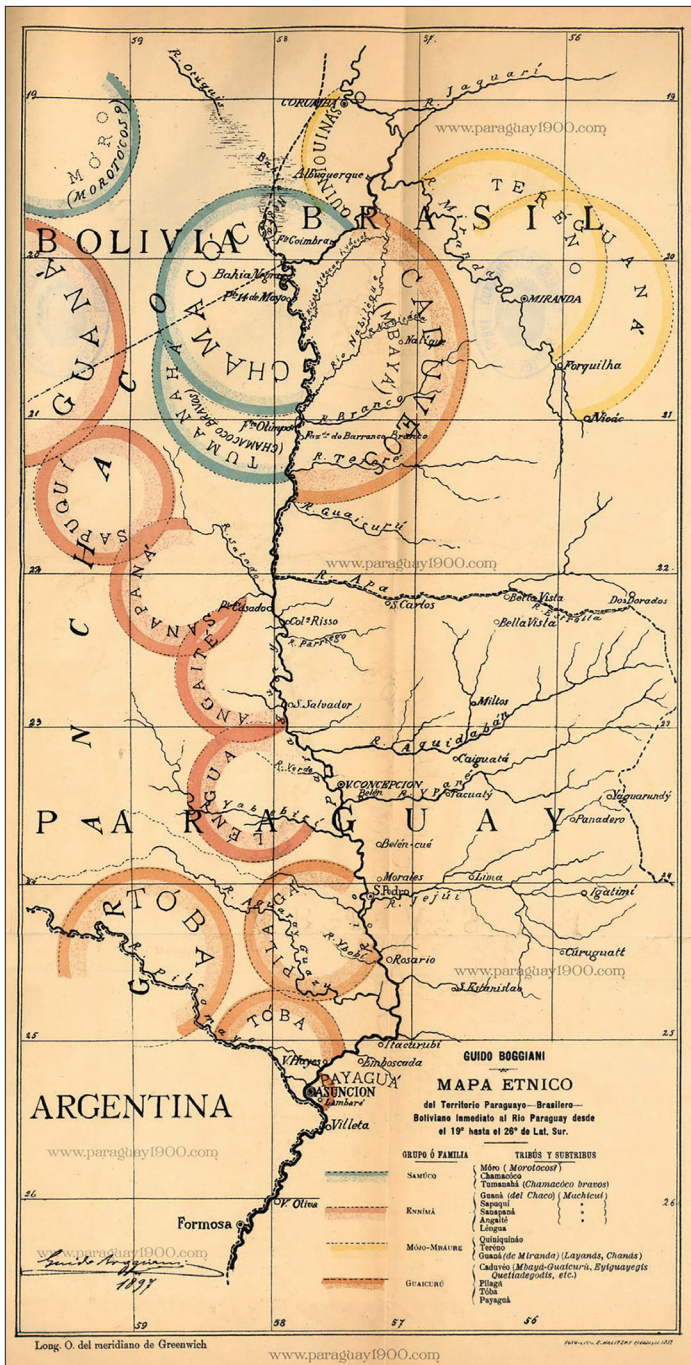


fu per Boggiani, di un mondo che fa del meraviglioso e dell'esotico, la chiave di lettura e di interpretazione del mondo visto con gli occhi del viaggiatore di fine Ottocento. Nelle prime pagine del suo diario, Boggiani scriverà che sta leggendo, in viaggio per l'Argentina, proprio *Madame Chrysanthème* di Pierre Loti.

Nel testo *I Ciamacoco* (1894), Boggiani fornisce al lettore descrizioni vivide e particolareggiate del paesaggio chaqueño, comunicando la sua meraviglia e il suo stupore di fronte alla natura selvaggia che lo sovrasta. Ecco come commenta chiudendo una di queste descrizioni "pittoriche":

quando tutto ciò si va osservando, dico, la tristezza e la monotonia spariscono, ed un senso profondo di ammirazione e di meraviglia subentra nell'animo. Un fascino immenso vince ogni altro sentimento; tanto che, dopo qualche tempo, l'attrazione ne diviene invincibile e si finisce di non poterne fare a meno (Boggiani 1894: 29).

Addentriamoci ora nei viaggi intrapresi da Boggiani nel continente sudamericano, per illustrarne gli itinerari e indagare le motivazioni che lo spinsero a voler visitare e conoscere da vicino popolazioni indigene come gli yshir-chamacoco e i kadiweu. I risultati delle spedizioni che fece nelle regioni *chaqueña* dell'Alto Paraguay sono molteplici: primo fra tutte la sua grande collezione, poi la letteratura che produsse, nonché le opere artistiche e pittoriche. Intrec-



“Mapa etnico” (Boggiani 1897).

ciando parte di questi dati, in particolare la letteratura da Boggiani prodotta, tratteremo più da vicino gli itinerari dei viaggi e gli interessi che muovevano il pittore-etnografo in questi luoghi allora ancora poco battuti e sconosciuti ai più.

### 2.3 I viaggi in Sudamerica e la virata verso l'etnografia: l'incontro con i "Caduveo" e i "Ciamacoco"

A ben vedere, il primissimo contatto con gli indigeni che ebbe Boggiani, avvenne nel suo primo viaggio di esplorazione alla ricerca di paesaggi, in Patagonia. Qui, mentre stava dipingendo un quadro nella regione del Rio Negro, nel suo campo visivo apparve una donna indigena. In quel momento, in cui il suo

richiamo per l'etnografia era ancora piuttosto lontano, la vita indigena costituiva per lui solamente un motivo di interesse pittorico, un piccolo dettaglio in più da aggiungere alla vegetazione e ai corsi d'acqua rappresentati nelle sue grandi tele. Ecco cosa racconta l'artista, nel suo diario, in data 8 aprile 1888 durante quella che molto probabilmente è ai suoi occhi la prima manifestazione dell'esistenza indigena:

Ieri l'altro proprio nel mezzo del soggetto del quadro venne una india con due bambine a lavare nel rio. Vestiva stracciata assai; una specie di camicia lunga sino a terra legata nella vita, senza maniche e allacciata su una spalla, passando dall'altra parte sotto l'ascella lasciando libera e nuda la spalla ed il braccio. Sopra a questa una specie di manto di stoffa turchina allacciato al collo e in vita come un dolman. La india, ancora giovane, era più bella di forma che di viso, e con quel manto aveva un'aria da regina selvaggia; coi neri capelli in due trecce unite insieme. L'ho schizzata sul quadro ma s'è fermata troppo poco. (*folio* 44; Bossert, Franceschi, Braunstein 2019: 134)

Come si può notare, la sua descrizione è "pittorica" e tradisce senza dubbio il suo sguardo da esteta (quasi cinematografica la sua espressione "un'aria da regina selvaggia"). Abituato a osservare e "fotografare" i dettagli per riportarli sulla tela, qui ancora non è presente nessuna inclinazione verso l'etnografia.

Boggiani viaggiò per il continente sudamericano in due diversi tempi, dal 1888 al 1893 nel suo primo viaggio tra Argentina e Paraguay, e successivamente dal 1896 fino alla sua morte, avvenuta probabilmente alla fine del 1901<sup>32</sup>. Si stabilì in Paraguay a partire dal novembre del 1888. Così commentava nel suo diario, in data 22 novembre 1888, la scelta di questo luogo:

Mi stabilisco all'Asunción, o meglio, al Paraguay. Siami benigna la Fortuna, più di quanto lo è stata sino a ora, e possa, a suo tempo, lasciarla nuovamente quando la meta del mio viaggio sia l'Italia, e lo scopo di nuovi futuri viaggi possa allora essere puramente artistico e di piacere, senza pensieri di una posizione da farsi, e di commerci d'arte e d'altre cose per far quattrini. (*folio* 87; Bossert, Franceschi, Braunstein 2019: 189)

Trovo interessanti queste poche righe perché rivelano il suo temperamento e le sue inclinazioni, mostrandosi ugualmente propenso all'arte, al godimento delle bellezze del mondo e al commercio. Le spedizioni volte a conoscere e documentare la vita di popolazioni indigene dell'Alto Paraguay e del Mato Grosso furono così suddivise:

- 14 gennaio-27 marzo 1892: tra i kadiweu (Mato Grosso);
- 13 luglio-21 agosto 1897: tra i kadiweu (Mato Grosso);
- 19-29 settembre e 4-15 ottobre 1898: tra i Toba (Rio Pilcomayo);
- febbraio-marzo 1898: da Puerto Casado nei territori dei Sanapanà;
- 24 ottobre 1901- (... morte): spedizione in cerca dei tomárxa-chamacoco<sup>33</sup>.

Occorre segnalare inoltre che durante i suoi soggiorni tra i kadiweu, ebbe costanti contatti con popoli yshir-chamacoco che vivevano vicino o, incluso, come schiavi degli stessi kadiweu.

Se avessimo il desiderio di cercare una possibile origine della sua vocazione etnografica durante il soggiorno americano, potremmo individuare un evento chiave che segnò in qualche modo la sua vita in Paraguay, orientandolo verso un profondo interesse di esplorazione e conoscenza del mondo indigeno. Questo momento di svolta può essere rintracciato nel fortunato incontro che Bog-

32. Si vedano le Carte 1-2 (pp. 77 e 78).

33. Per la scelta di trascrizione degli etnonimi rimando alla nota introduttiva al presente lavoro.



giani ebbe nel 1889 con lo studioso spagnolo Juan de Cominges (1833-1892)<sup>34</sup>, che lo mise in contatto con i primi indigeni, nella zona di Puerto Casado. Si trattava di indigeni guaná, che lo studioso spagnolo conosceva e da solo aveva già avvicinato. Proprio grazie a Cominges, Boggiani imparò le prime parole indigene e sotto la sua influenza, una volta tornato in Italia, diede alle stampe nel 1895 un piccolo testo dal titolo *Vocabolario della lingua guaná*, presso la Reale Accademia dei Lincei. Nell'introduzione di questo testo spiega di aver compiuto un'opera di integrazione di vocaboli raccolti da lui stesso e di altri già precedentemente raccolti da Juan de Cominges. Nel testo dedicato ai Chamacoco, Boggiani così parla del suo mentore de Cominges: "Don Juan de Cominges, celebre agronomo, e valente viaggiatore che io arrivai a conoscere, pochi anni prima della sua morte, a Puerto Casado. Questo vecchio intelligentissimo, arguto scrittore e profondo scienziato, tradito ed abbandonato dai compagni d'una spedizione, della quale era capo, organizzata per tentare, circa 16 o 17 anni sono, di traversare il Ciaco dal Rio Paraguay a Bolivia, scegliendo l'itinerario già moltissimi anni prima dell'Ayola, ebbe l'ardire di spingersi da solo nell'immensa foresta, accompagnato solamente dai selvaggi, coi quali s'internò per circa 80 leghe, sino alle loro abituali dimore, e vi stette, se ben ricordo, nientemeno che 18 mesi. Non potette proseguire perché i suoi ospiti, si rifiutarono di accompagnarlo, paurosi delle altre tribù circostanti" (Boggiani 1894a: 14). Il brano prosegue con le relazioni che Cominges intrattenne con gli indigeni guaná (oggi chané), elogiando l'amore che lo studioso aveva saputo ricevere da queste popolazioni. Curioso, mi pare, notare, in questa chiusura del brano appena riportato, che la cosa di cui Boggiani si lamenta (ovvero il fatto che lo studioso spagnolo non poté proseguire oltre nelle sue esplorazioni) capitò poi anche a lui, dal momento che Boggiani non volle, con tutta probabilità, essere condotto in territori nemici dagli indigeni chamacoco verso i tanto temuti *chamacocos bravos*, all'interno del Chaco<sup>35</sup>. Ecco qui cosa scrisse Boggiani a proposito dell'incontro con i primi indigeni, avvenuto grazie al suo "maestro" Juan de Cominges:

Conobbi i Guaná nel 1889 a Puerto Casado nel Gran Chaco sul Rio Paraguay. Per combinazione mi vi trovai con lo stesso Don Juan de Cominges, ed ebbi così agio, per suo intermedio, di stringere facile amicizia con gli indigeni e di raccogliere più ampie e più sicure notizie di quello che avrei potuto fare da me. (Boggiani 1895d: 59)

Inoltre, pur non avendo avuto alcuna formazione in materia, Boggiani si mostrò da sempre interessato all'aspetto linguistico delle popolazioni con cui si re-

34. Juan de Cominges fu un uomo eclettico al pari di Boggiani: botanico, militare, esploratore, fabbricante di saponi e poeta. Di ideali democratici e repubblicani aveva partecipato alle rivoluzioni contro i Borboni del 1866 e 1868 e poi nel 1879 aveva compiuto una lunga spedizione in territorio guaná. Quando Boggiani aveva già avviato la sua carriera di etnografo, dedicherà alcune pagine, in un testo sull'etnografia dei popoli *chaqueñi* pubblicato postumo, ad elogiare le pionieristiche scoperte etnologiche di Cominges, scrivendo: "la rettitudine, la bellezza del carattere, la vivacità del suo ingegno, la penetrazione del suo spirito di osservazione, la bontà e la generosità del suo cuore tanto sensibile e l'ampia cultura della sua mente" (Boggiani 2018: 69). Cominges fu un uomo sicuramente molto attento alla situazione dei popoli indigeni del Chaco, un difensore straordinario del mondo indigeno, considerando l'epoca in cui visse (Bossert, Franceschi, Braunstein 2019: 31-33). Non solo fu un detrattore della conquista militare, aveva anche idee molto concrete sulle relazioni che il fronte coloniale doveva tenere nei confronti dei lavoratori indigeni, respingendo con forza il sistema di sfruttamento e inganno che il governo coloniale perpetrava con il conseguente degrado fisico e morale che questo arrecava alle popolazioni indigene (Cominges 1892).

35. Sulla vicenda della morte di Boggiani e sulla "spedizione Cancio", si veda Richard (2008); Leigh (1997).



lazionò, comprendendone l'importanza e vedendo nello studio dell'idioma vernacolare un veicolo privilegiato per la comprensione più profonda del mondo indigeno. Effettivamente, possiamo trovare sia vocabolari che disamine linguistiche quasi in ogni suo testo etnografico: vediamone qualche esempio. Oltre a questo vocabolario della lingua guanà, comporrà e darà alle stampe anche un *Vocabolario dell'Idioma ciamacoco*<sup>36</sup> e un più generico testo *L'idioma zamuco* che riunisce e paragona termini trovati nei testi di Hervàs e in quelli di D'Orbigny, sempre pubblicato presso il *Bollettino della Reale Accademia dei Lincei*. Nell'introduzione a questo testo, Boggiani stesso viene presentato dal curatore (Dalla Vedova) in questo modo:

Il signor Boggiani si mostra osservatore diligente: dipinge la parola con tutta cura e la spiega con chiarezza. Non essendo molto esperto dei metodi grafici usati in filologia, inventa di suo, con fatica [...] A nuovi viaggi nelle stesse regioni egli ora si appresta: e se l'Accademia stampasse anche solo una piccola parte degli studi di lui, siamo certi che lo incoraggerebbe a proseguire. (Boggiani 1895d: 58)

Questa breve presentazione in qualche misura ci dà la prova che effettivamente Boggiani fosse interessato agli aspetti linguistici delle popolazioni indigene. Di questa passione, d'altro canto, abbiamo diverse attestazioni nelle opere stesse del Boggiani: ad esempio, nel già menzionato testo monografico del 1895 dedica la parte finale proprio al vocabolario – diciotto pagine di vocabolario per un totale di circa trecento parole e dodici pagine di note ortografiche sulla lingua kadiweu; inoltre, nel 1897 torna sulla lingua kadiweu e sulla sua traduzione in italiano in un altro articolo di stampo comparativo.

Sarà, tuttavia, uno dei suoi ultimi testi soprattutto a testimoniare la sua propensione e il suo interesse per l'aspetto linguistico nello studio etnologico: *Cartografía lingüística del Chaco. Estudio crítico sobre un artículo del dr. D. G. Brinton*, pubblicato presso l'Istituto Paraguayo nel 1899; qui Boggiani riprende in modo critico e corregge il testo di Daniel Brinton *The linguistic cartography of the Chaco region*, alla luce di un altro testo dello stesso autore del 1891: *The American race. A linguistic classification and description of the native tribes of North and South America*, commentandolo e correggendolo in vari punti. Boggiani contesta a Brinton quanto nel suo testo avesse parlato di altipiani sterili e aridi nella zona Nord del Chaco: Boggiani corregge questa inesattezza espressiva affermando che altipiani non ne esistono in questa regione e che, se ne esistessero certamente non sarebbero sterili! Inoltre contesta con forza a Brinton il fatto che generalizzava lo stile di vita dei popoli indigeni dediti a caccia e pesca per il sostentamento classificandoli come individui con una cultura molto bassa. Boggiani risponde presentando una sorta di gerarchia dei popoli indigeni che conosce, dichiarando che nel Chaco sì sono presenti popoli di basso grado culturale (e porta l'esempio dei chamacocos e dei tumaná – *chamacocos bravos*), ma è anche vero che molti gruppi posseggono un alto grado di cultura, come ad esempio i kadiweu. In questa occasione si nota come Boggiani espliciti la sua visione evoluzionista e gerarchizzante delle popolazioni che conobbe. Anche sulla questione del nomadismo si scontra con le affermazioni di Brinton e motiva il fatto affermando che non possono essere considerate popolazioni nomadi perché dotate di abitazioni fisse, piantagioni orticole e bestie da allevamento (Boggiani 1899: 6-7).

36. Questo specifico testo sarà poi compilato, integrato e pubblicato postumo da C. Loukotka nel 1929 per la rivista *Annales de la Sociedad Científica Argentina*. In italiano lo stesso testo è stato pubblicato nel 1941 dal Centro Italiano di Studi Americani.

In questo stesso scritto, dà altresì prova di aver letto molti testi sull'etnografia del Chaco che circolavano all'epoca, come ad esempio quelli di Félix de Azara, Giuseppe Jolis, Alcide D'Orbigny e Alfred Demersay. Infine, anche in *Etnografia del Alto Paraguay* (1898) si sofferma a spiegare l'origine guaraní della parola "guaycurú" con cui si conoscono le popolazioni mbayá, ovvero i kadiweu. Parla inoltre della difficoltà nel comprendere e studiare la lingua appartenuta ai payaguà, della stessa famiglia dei gruppi mbayá-guaycurú, e che, a quel tempo erano ridotti a vivere nella zona limitrofa di Asunción, a ridosso del fiume Paraguay, il quartiere che ancora oggi si chiama La Chacarita.

Per quanto riguarda la visione che Boggiani ci restituisce dei kadiweu è interessante riportare l'introduzione che ne fece nella conferenza tenuta nel 1895 al Congresso Geografico italiano (e pubblicata nel 1896) dal titolo *Degli usi e costumi di una tribù dell'Alto Paraguay*:

Di ben altra gente parlerò oggi. I Caduvei hanno una storia, hanno dimore fisse, coltivano la terra, hanno un'arte vera, la quale si collega con quella della più antica civiltà peruviana, e mostrano ancora gli indizi da far supporre che abbiano posseduto per l'addietro un grado di civiltà assai superiore a quello attuale. (Boggiani 1896: 45)

Credo sia molto interessante e curioso che lui parli di "arte vera": certamente si evince dai testi (e anche dagli oggetti contenuti nella sua collezione e ugualmente dalle fotografie) che ogni forma artistica kadiweu lo affascinò e lo impressionò a tal punto che volle collezionare le loro ceramiche, le borse di tela o di conterie e i gioielli. La stessa curiosità che lo portò anche a fotografare o a disegnare le donne dipinte con quegli stessi grafismi geometrici che si trovano sulle ceramiche o incisi sui pericarpi di zucche a fare da contenitori. Riguardo alle ceramiche caduvee così si esprime:

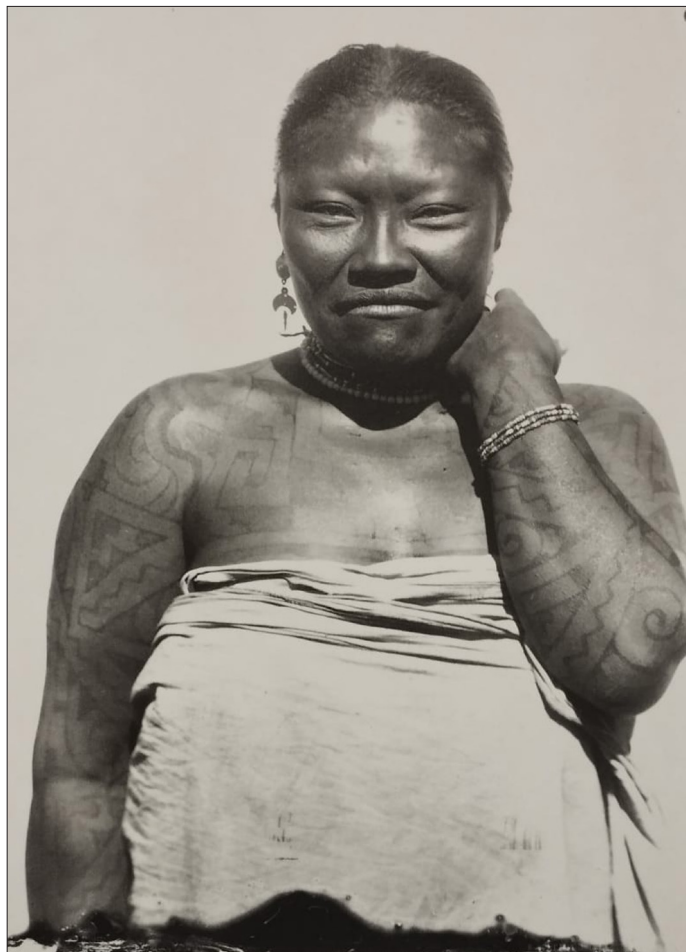
Esse però presentano un così grande interesse, sia per le loro forme che per la tecnica di fabbricazione, e specialmente per il modo con il quale sono ornate, che ben si può dire formino da sole la più notevole parte delle mie collezioni caduvee. (Boggiani 1896: 55)

E inoltre, ancora più interessante quanto dice in relazione all'arte femminile:

Ed ancora sono le donne quelle cui si debbono tali oggetti interessanti, dai quali si vede come esse posseggano in grado elevato il senso artistico. Sono tali e tanti motivi ornamentali che si vedono su queste terraglie che se ne potrebbe ricavare un intero trattato dell'arte ornamentale caduvea, arte che, senza alcun dubbio, come ho detto già, ha una evidente affinità con quella delle popolazioni dello antico Perù (Boggiani 1896: 55).

Al di là della comparazione che sfiora sul finale, credo sia interessante qui rilevare che cerchi di sottolineare il senso artistico delle donne, sostenendo che "si potrebbe ricavare un intero trattato dell'arte ornamentale caduvea".

Arriviamo così infine ad esplorare la sua unica monografia, *Viaggi d'un artista in America meridionale. I Caduvei (Mbayá o Guaycurú)*, testo che rese Boggiani famoso in Italia anche come scrittore ed etnologo. Infatti, come segnalava Scotti nel 1946, questo testo era "pervaso da una ricca vena di serena arguzia, piacque e rese popolari autori e protagonisti di quella commedia umana che si era svolta in quel lontano lembo di terra sudamericana, dove l'europeo si era sforzato di parer selvaggio e i selvaggi si erano ingegnati di giocare la parte dei civilizzati" (Scotti 1946: 23). È doveroso quindi ora parlare di questo studio di Boggiani sui kadiweu, e in modo specifico dell'incontro con l'estetica di questo popolo, analizzando un poco le due spedizioni che fece in territorio indigeno e i risultati che poté ottenere in campo etnografico e collezionistico.



“Schiava ciamacoca”. Foto di Boggiani (da Frič e Fričova 1997)

## 2.4 I viaggi e lo studio de *I Caduvei*: incontro con l'estetica indigena

Il talento e l'abilità dei Caduvei in tutto ciò che riguarda la decorazione ornamentale e la loro fecondità nelle forme dei loro disegni è così grande che desta meraviglia. Ed osservando il loro stato semi-selvaggio, non è possibile capire come tali qualità debbano provenire molto da lontano, ereditate o da un anteriore grado di civiltà molto superiore al presente, o da influenza fortissima di altre popolazioni assai civili che non sono per certo quelle venute d'Europa, poiché nessuna affinità si riscontra tra l'arte caduvea e quella europea.

(Boggiani 1896b: 257)

Apro questo paragrafo entrando nel profondo del pensiero di Guido Boggiani *sull'arte caduvea*, come lui stesso la chiama. Questo testo proviene da un suo articolo del 1896, trascrizione di una conferenza fatta alla Società Geografica Italiana nel 1895, interamente dedicata ad introdurre la popolazione kadiweu sotto svariati aspetti: come normalmente si usava fare in quegli anni, anche il nostro autore si dilunga a parlare, oltre che degli aspetti legati all'organizzazione sociale, della cosiddetta cultura materiale kadiweu e discute anche alle abilità artistiche di donne e uomini che tanto lo avevano colpito. Gli oggetti *kadiweu* che Boggiani collezionò sono molteplici: si tratta di vasellame decorato, sculture lignee antropomorfe, pipe di palissandro (*Dalbergia nigra*) o palo santo (*Bursera graveolens*), coltelli di legno da tessitura, oggetti di plumaria, stoffe.

Boggiani dedicò due spedizioni espressamente alla ricerca dei “Caduvei”, situati nella regione del Mato Grosso del Brasile<sup>37</sup>. Il primo viaggio fu dal 14 gennaio al 3 aprile 1892 e il secondo invece dal 13 luglio al 21 agosto 1897, durante il secondo (e ultimo periodo) che svolse in territorio sudamericano. Durante la sua prima permanenza fra i kadiweu, Boggiani si rese conto che non era la stagione più indicata al fine di portare a termine il progetto commerciale che si era prefissato: andare in cerca di pelli di cervo, molto apprezzate e richieste nel commercio nazionale e internazionale. Infatti, si trovò in territorio kadiweu proprio durante la stagione delle piogge, quando questi si dedicavano essenzialmente all'agricoltura, ma non alla caccia, come invece lui stesso poté scoprire. Sebbene questa prima spedizione fosse nata con l'idea di accompagnarli nelle loro lunghe spedizioni di caccia al cervo per poter così ricavare dei cuoi da destinare alla vendita (e sotto questo aspetto si rivelò totalmente infruttuosa), Boggiani ne approfittò per studiare da vicino il modo di vivere dei kadiweu e soprattutto, come vedremo, la loro estetica.

Ecco come introduce al lettore l'ambiente kadiweu con cui entrò in contatto negli anni precedenti alla stesura del testo:

Oggi invece tratterò di una tribù, la quale, quantunque ridotta a un numero tanto esiguo di individui da lasciarne prevedere una non lontana completa estinzione, ha una storia gloriosa negli avvenimenti che seguirono la conquista dell'America e, più specialmente, di quelle regioni dell'Alto Paraguay nella quale fu per la prima volta incontrata circa l'anno 1548, e conserva ancora oggidì evidenti tracce di un grado di civiltà abbastanza elevato e di un carattere fiero, indomito e guerriero quale poche altre tribù possono vantare non solo d'averne, ma pure d'averne avuto mai. (Boggiani 1896b: 237-238)

Piuttosto evidente il suo approccio evolucionista e classificatorio in questo brano: il voler descrivere il carattere peculiare di questo popolo, per far emergere in qualche modo la distinzione che lui poteva notare, rispetto ai popoli confinanti. E prosegue poco più avanti raccontando la morfologia dei luoghi dove lui si trovò a stare:

Questo villaggio, l'unico stabilito sul Nabilecchè, è di poca importanza e non conterà più di trenta o quaranta individui, tra uomini, donne e bambini. Ne è capo il celebre Nauwilo, celebre per furfanteria e per le sue gesta ladresche de' tempi passati. Questo briccone posa da sovrano di puro sangue, ma la maggioranza della tribù non gli riconosce nobiltà alcuna [...] Il più grande dei villaggi caduvei è chiamato Nalicche, ed è situato molto lontano dal primo, dentro terra a oriente, a circa metà strada, in linea retta, tra il fiume Paraguay e Miranda”. (Boggiani 1896b: 243)

Dedicata sempre ad uno scopo commerciale sarà anche la seconda spedizione. Tuttavia, non era questa la unica motivazione che lo spinse a tornare tra i kadiweu. Infatti, il viaggio intrapreso nel 1897 non fu finalizzato solamente alla ricerca di pellame, perché, come lui stesso scrisse<sup>38</sup>:

Come la prima volta, scopo di questa spedizione era la compra di pelli di cervo e di qualche altro valore; ed in secondo luogo quello di vedere certi terreni che ci erano

37. Non è facile oggi avere una precisa stima demografica sulla popolazione. Secondo Romizi (2014) oggi “contano circa duemila persone distribuite in sei villaggi (Bodoquena, São João, Campina, Tomásia, Barro Preto e Córrego do Ouro). Sono gli ultimi sopravvissuti delle celebri genti mbayá-guaycurú, etnonimi che, come spesso accade, derivano da soprannomi peggiorativi ricevuti da nemici storici, in questo caso rappresentati dai guaraní (Romizi 2014: 787).

38. Si tratta di un testo del Boggiani pubblicato postumo (1930) sulla rivista argentina *Revista del Instituto de Etnología de Tucumán*, dal titolo: *Viajes de un artista por la América Meridional. Los kadiweu: Expedición al Río Nabileque, en la región de las grandes cacerías de venados*, Mato Grosso, pp. 495-556. In Italia sarà poi Pietro Scotti a pubblicare nel 1964 con il titolo *La seconda spedizione di Boggiani fra i Caduvei (1897)* in *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, vol. 94: 3-92.



stati vantati come molto belli, adatti per stabilirvi una fazenda. Ma per me lo scopo principale era quello di risolvere il problema geografico enunciato sul corso del Rio Nabilécche, di ritrovarmi per qualche tempo con i Caduvéi a scopo etnologico, fare fotografie di tipi, di cose, di vedute del paese, radunare altro materiale sulla loro arte ornamentale e sull'idioma, comprare altri oggetti etnografici ed infine raccogliere insetti per l'amico Gestro del Museo Civico di Storia Naturale di Genova. (Scotti 1964: 43)

Si nota come l'autore fosse molto preciso nel motivare dettagliatamente le ragioni del viaggio, il secondo che intraprese presso queste regioni. E nel farlo sottolineava come la compravendita di pellame fosse la ragione principale della spedizione. Il motivo geografico era una spinta per lui per conoscere meglio il territorio, insieme a un approfondimento del sapere sui popoli kadiweu i cui già era a conoscenza. Oltre alla risoluzione del "problema geografico" circa il corso del Rio Nabilécche, dichiara infatti che il suo intento era quello di ritrovarsi qualche tempo con gli indigeni "a scopo etnologico" e, inoltre, "comprare altri oggetti etnografici". Boggiani, che pur in quel momento aveva già venduto a Pigorini una grande parte di quella che è a oggi la sua intera collezione<sup>39</sup>, ancora è mosso dal desiderio di acquistare nuovi oggetti da riportare a casa. Sappiamo che quanto collezionerà in questa sua seconda spedizione fra i kadiweu, saranno quegli oggetti che poi entreranno nel museo Preistorico ed Etnografico di Roma, venduti nel settembre del 1905 dal fratello di Boggiani, Oliviero, dopo la morte di Guido.

Nel testo sopracitato, Boggiani prosegue illustrando anche gli strumenti di cui era equipaggiato in questo viaggio e dice di aver portato con sé "carta, e lapis e penne e inchiostro, la grande macchina fotografica con 24 placche 18 x 24 e 30 placche 13 x 18, e parecchi tubi con alcohola" (Scotti 1964: 43). In questo secondo viaggio farà molte più fotografie rispetto al primo viaggio: sappiamo che portò con sé la macchina fotografica Dallmeyer del padre, avendo compreso l'importanza di questo nuovo mezzo di documentazione etnografica e desideroso di contribuire, in modo davvero pionieristico, all'antropologia visuale della regione.

Procedendo con ordine, la prima incursione in territorio kadiweu, che avvenne tra gennaio e aprile 1892, è quella che darà il suo grande frutto letterario con la pubblicazione del testo del 1895, pubblicato dall'editore Loescher a Roma, dal titolo: *I Caduvei. Viaggi di un artista nell'America meridionale*. Già nelle prime pagine del volume, è possibile rintracciare le motivazioni che lo spinsero ad intraprendere la spedizione verso il villaggio di Nalique, considerato allora il centro della "nazione" kadiweu.

Giuseppe Angelo Colini (1857-1918)<sup>40</sup>, nell'introdurre il testo monografico sui kadiweu, non si esime dal menzionare, ritenendola determinante anche per dare credito e valore allo studio di Boggiani, la presenza di una imponente collezione etnografica frutto dei suoi tre anni e mezzo in Paraguay, che afferma essere presente nel museo preistorico di Roma. Tale collezione "comprende oltre duemila

39. Come si vedrà più avanti, la collezione la vendette al museo diretto da L. Pigorini nel luglio del 1894. Sulla storia della vendita al Pigorini, si veda Petrucci (1986).

40. Angelo Colini fu paleontologo, archeologo ed etnologo. Assistente di Pigorini al Museo Preistorico ed Etnografico di Roma. Nel 1885 prendeva la libera docenza in Etnologia a Roma e dal 1898 diviene vicedirettore del Museo. Ricordiamo il suo lavoro di riordinamento dei materiali etnografici raccolti da Loria in Nuova Guinea e l'ampia introduzione al lavoro di Boggiani del 1895 sui kadiweu, *Viaggi di un artista in America Meridionale*. Inoltre, fece una lunga e minuziosa critica a Post (1891) sull'evoluzione della famiglia, avanzando all'etnologo tedesco la critica di non aver tenuto in considerazione i contemporanei studi di H.L. Morgan sui sistemi classificatori di parentela (Puccini 1991: 413).

oggetti dei Ciamacoco, degli mbayá, dei Guaná, degli Angaité, dei Sanapanà e dei Caingua ed è di singolare valore pel gusto veramente artistico e ei criteri scientifici con cui le serie furono composte, non che per la precisione e la larghezza delle indicazioni unite a ciascun oggetto, in modo che alla provenienza ed all'uso, possa conoscersene la tecnica di lavorazione, la distribuzione geografica e i rapporti di somiglianza e di differenza con oggetti analoghi di altre tribù" (*ibidem*).

Boggiani appare essere uno studioso preciso e scrupoloso – abbiamo accennato alla disputa con Brinton e ai dati corretti e così come stava attento a ogni piccolo dettaglio negli scenari che dipingeva, evidenziandone la luce e i colori, allo stesso modo si comportava nella raccolta e nello studio degli oggetti. Quando ne descriveva la forma e la funzione era meticoloso e preciso, volendo restituire al lettore un'immagine il più fedele possibile a quanto aveva di fronte (e per quanto lui stesso avesse capito circa la funzione degli oggetti). La raccolta degli oggetti (e la quantità) denota una certa attitudine "predatoria" e di sicuro possiamo dire che egli fosse "onnivoro" nella pratica collezionistica: tant'è vero che colleziona di tutto un po', anche varie forme animali, litica e botanica. E talvolta pare nemmeno interrogarsi sulle funzioni o sul significato degli oggetti stessi. Come ad esempio per quanto riguarda gli oggetti di arte plumaria, di cui non conobbe né indagò il molteplice utilizzo o il senso profondo, al di là del fatto squisitamente ornamentale ed esornativo di questa arte che era sì ornamentale ma anche terapeutica e socio-identitaria. In effetti ne rimase estremamente affascinato, ma senza voler comprenderla fino in fondo o approfondire. Talvolta si spinse a dire che erano "amuleti" (Boggiani 1894: 125), ma oltre a questo null'altro che denoti una comprensione del valore "magico-religioso" degli oggetti. Lo stesso Scotti, nel presentare la collezione degli artefatti chamacoco e tumanahá presenti al "Pigorini", nella sua pubblicazione per la *Rivista di Biologia Coloniale* (1948), commentava il fatto che Boggiani non aveva considerato il valore "totemico" di alcuni specifici oggetti (in questo caso artefatti composti di conchiglie e conterie), ma che invece lui stesso ne aveva rintracciato gli elementi in alcune caratteristiche specifiche (sia degli oggetti, che nell'organizzazione sociale) (Scotti 1948: 99, 109). Ciò nonostante, Boggiani appare metodico e preciso nelle descrizioni degli oggetti: leggendo le didascalie alle immagini che inserisce nei testi su "Ciamacoco" e "Caduveo", si nota la premura con cui aggrega le informazioni in suo possesso sulle produzioni materiali dei due popoli.

Leigheb, afferma che in Italia la sua figura di artista, di uomo del suo tempo, di esploratore ed etnografo, è rimasta a lungo legata alla visione umanistico-letteraria e patriottico-nazionalista, tanto che nelle commemorazioni della nascita o della morte, soprattutto nel ventennio fascista o nel periodo successivo, è spesso ricordato come esempio di "italianismo" (Leigheb 2014: 15). In sostanza, la figura di Boggiani (forse complice anche il fatto che morì prematuramente) è rimasta nella memoria legata al mito dell'uomo romantico, all'esploratore che cercava fortuna attraverso la scoperta di nuovi mondi. Lo si è dipinto semplicemente come quel letterato-artista che viveva e scriveva tutto immerso nel suo anelito del nuovo, dell'esotico, esaltandosi della scoperta di mondi lontani e sconosciuti, ma anche capace di "saccheggiare" l'altro, con l'idea in qualche modo di civilizzarlo. Se in parte è vero che in lui sono presenti queste caratteristiche, bisogna chiarire però che incasellarlo in questa sorta di figura mitologica – e leggendo diario e monografia il rischio è alto – può apparire riduttivo, se teniamo presente che anche la virata verso l'etnografia e il collezionismo furono temi essenziali nella sua biografia. In lui convivevano l'artista e il collezionista, assieme all'etnografo e allo scienziato. Boggiani non era, come altri viaggiatori suoi coetanei, imbricato

nella logica coloniale, né possiamo dire che la sua fosse una “missione civilizzatrice” alla stregua di quella di un religioso. Certamente però viveva in un mondo ideologico che classificava e regolamentava gli sviluppi dell’evoluzione umana, creando tassonomie e dividendo l’umanità in selvaggi e civilizzati: nemmeno lui era esente da questo modo di osservare il mondo. Inoltre, benché lui stesso dichiarasse di voler iniziare un’attività commerciale e si recò nei territori kadiweu con l’intenzione di vederli durante le “lunghe batture di caccia al cervo” (Boggiani 1895: 3) il commercio non costituì il fine ultimo dei suoi viaggi di esplorazione. Lo storico Raffaele Petazzoni, notava che nella sua seconda spedizione del 1892 al “Nalicche” fra i kadiweu “il commercio fu un pretesto” (Petazzoni 1941: 6) e che, *in primis*, quello che lo muoveva (lì come altrove) era un desiderio di “andare oltre” – come già visto nella nota dannunziana – e di accrescere così conoscenze e collezioni. Boggiani stesso così scrisse, nell’opera diaristica sui kadiweu:

L’idea di avventurarmi da solo per andare, per luoghi non battuti da altri che dagli indigeni, a questo Nalicche del quale avevo udito sempre parlare come si parla di cose da leggenda, e la speranza di avere opportunità d’aumentare di nuovi ed interessanti oggetti la mia collezione etnografica, nonché l’attrazione in me fortissima dell’ignoto... (1895a: 58).

Questa fortissima attrazione dell’ignoto, io credo, pare essere latente in tutta la sua ricerca: abbiamo già visto come anche nei suoi diari appaia il tema della sua sete di esplorazione in territori vergini e sconosciuti. Le descrizioni che restituì della natura che osservava (e dipingeva), tradiscono esse stesse questa sua fascinazione per il misterioso:

Raggiunte le falde delle prime montagne, il terreno si fece ondulato e la vista di più in più bella, nessun animale, non una voce. Tutto pace, silenzio, mistero (ivi: 62).

Proprio per questo suo sguardo sensibile e ben visibile anche nei ritratti (fotografici e non), per l’amore per l’arte che cercava in ambiente indigeno e che restituì al pubblico europeo sotto diverse forme, per tutti questi motivi, non possiamo dire che egli si sentisse né fosse, come scrive Leigh (2015) un conquistatore e depositario di una civiltà da imporre agli altri. Era “una persona disposta a *entender, respetar y apreciar los valores y las costumbres de los nativos*, vivendo con ellos como uno más hasta el punto de incorporarse a sus tradiciones, fascinado por las capacidades artísticas que estos manifestaban y que transmitían de generación en generación” (Leigh 2015: 15).

Inoltre, a Roma nei suoi anni di studio (1894-1896), al museo diretto da Pigorini, anche sotto la guida del paleontologo e archeologo Colini, Boggiani si documenterà e leggerà diversi autori, formandosi come “proto-etnografo” e cercando quella cornice teorico-metodologica che non aveva avuto precedentemente e durante le sue prime esplorazioni.

Com’è noto, proprio in quegli anni stavano nascendo e formandosi come autonome le scienze dell’uomo e in questa gestazione, come si è visto, il collezionismo etnografico e lo studio della cultura materiale in generale ebbero grande rilevanza. Poiché, come scrive Nicholas Thomas a proposito dell’appropriazione europea di oggetti (soprattutto quelli ritenuti sacri nel contesto originale), “an indigenous object became an *artifact* [...] made to speak at once of its original purpose and the transaction through which it had been detached from that purpose”<sup>41</sup> (Thomas 156). Sandra Puccini ricordava che a fine Ottocento, all’interno del paradigma evoluzionista, gli studiosi sceglievano di documentare lo svilup-

41. Corsivo mio.

po delle società umane dal passato al presente (dallo stato selvaggio alla civiltà) e l'*universalità* delle tappe dell'evoluzione, proprio attraverso la cultura materiale, "enfaticamente la bizzarria o il significato arcaico dei costumi a cui le cose rimandano e trascurando la peculiarità dei materiali raccolti ed i loro contesti d'uso" e che, solo "più tardi, correnti teoriche come quelle storiche-geografiche, individualizzano e storicizzano i percorsi di diffusione dei manufatti e i contatti tra le culture di provenienza" (Puccini 2012: 85).

Giusto una decina di anni prima dei viaggi di Boggiani in America Latina, si pubblicavano testi manualistici su come compilare una "collezione ben ordinata". Ad esempio, i due studiosi Arturo Zannetti ed Enrico Hillyer Giglioli produssero una sorta di manualetto nel 1875, in cui possiamo leggere:

Una collezione bene ordinata, è un libro bell'è fatto. Per fare bene una collezione ci vuole zelo ardente, non stancarsi di raccogliere più che si può, pensando che a buttar via c'è sempre tempo, e a trovare no. Per conservare bene una collezione ci vuole assiduità, pazienza, precisione, bisogna che ogni oggetto sia numerato, che i numeri siano riportati sul catalogo, che in questo sieno indicate tutte le condizioni nelle quali l'oggetto fu raccolto, che gli oggetti sieno con cura difesi da ogni causa di distruzione o di alterazione. (Zannetti, Giglioli 1875: 119)

Ancora Zanetti e Giglioli, nel manuale collettaneo curato da Arturo Issel del 1881, *Istruzioni scientifiche per i viaggiatori*, scrissero: "il viaggiatore non può far altro che raccogliere e conservare. Ordinare una collezione, è quanto fare un libro" (Giglioli, Zanetti 1881: 115).

Non sappiamo se Boggiani avesse davvero letto questi manuali, però la sua collezione – e la costanza con cui la forma – rispecchia questi consigli di raccolta e compilazione. Assiduità, pazienza, precisione: sicuramente erano tratti che lo caratterizzavano nella ricerca. Inoltre, anche l'accumulo quasi compulsivo e il "non stancarsi di raccogliere", come se la misura della conoscenza passasse dalla quantità degli oggetti collezionati. Colini, elogia senza indugio l'opera di Boggiani (definendola "relazione etnografica") soprattutto evidenziando il fatto, non scontato all'epoca, che egli incontrò e visse presso i kadiweu nella loro sede e a stretto contatto: scrisse "lontano dalle stazioni brasiliane e paraguayane" (*ibidem*). E in secondo luogo sottolinea l'importanza dello studio di Boggiani, perché, i kadiweu "furono studiati senza prevenzioni e senza secondi fini, col solo scopo di conoscere la verità" (*ibidem*). La verità, intesa come ricerca e anelito verso una vita "autentica", una vita ancora da documentare come una "sopravvivenza"; infatti, Colini, afferma:

Il Boggiani con occhio di artista e con l'abilità acquistata nelle lunghe relazioni con gli indigeni del Ciaco, ha fatto ricerca per la sua raccolta dei pochi oggetti, spesso unici, ancora rimasti del buon tempo antico, accettando soltanto i nuovi prodotti lavorati nel paese quando essi per le modificazioni nelle forme, per la tecnica con cui si fabbricano, e più spesso per le decorazioni potessero giovare alla conoscenza dei caratteri della civiltà indigena. (*ibidem*)

Evidente nella sola espressione "del buon tempo antico" è evidente quanto all'epoca si andasse alla ricerca dell'America indigena come ambiente ancora "incontaminato", "puro", "intatto". Tutto ancora da scoprire ed esplorare, conoscere e mappare. Lo studioso romano prosegue lamentando il fatto che Boggiani non abbia potuto approfondire alcuni argomenti come avrebbe voluto, tra cui ad esempio il significato di alcuni oggetti da lui osservati e segnalati per la prima volta. Elogia il suo lavoro che poté illustrare per la prima volta le marche di proprietà dei "Caduvei"<sup>42</sup>, oggetto di studio che nessuno prima di lui aveva ancora affrontato.

42. Sul tema dei grafismi e dell'arte pittorica kadiweu, vedi *infra* cap. 3.3, pp. 140-144.



Al di là del tema della ricerca (più o meno consapevole) della “autenticità” della cultura che incontra, il testo sui kadiweu appare in ogni caso redatto con una scrittura cristallina, e scorrevole: quando scrive Boggiani non pare voler convincere nessuno, né prendere le parti di nessuno, ma semplicemente sembra voler dipingere a parole la realtà che osserva. Lo zelo e la cura con cui riesce a descrivere la cultura materiale e immateriale caduvea, le pitture, l’arte decorativa in generale, la musica e la danza, insieme con la sua prosa asciutta e al tempo stesso minuziosa, visiva, come già suggerisce in qualche misura il Colini nell’introduzione al testo e come altri notarono dopo di lui (Scotti 1964, Leigheb 1992, Guglielminetti 1992), ci rende chiaro e non ci fa dimenticare il fatto che la sua sensibilità di artista e il suo sguardo da pittore naturalista avessero guidato in qualche modo il suo “essere con” gli indigeni e, in seguito, la sua stessa scrittura. “Osservatore minuto e convinto”, dice ancora di lui Guglielminetti, “che si fa espositore sobrio e imparziale, attenuando di molto, di moltissimo anzi, le proprie relazioni impersonali, e lasciando voce ai dati etnografici e antropologici di cui è venuto in possesso” (1992: 62).

Nonostante però siano parole vere quelle di Guglielminetti, non mi trovo pienamente d’accordo con lui quando dice che Boggiani è sobrio e imparziale: non sempre in effetti lo era. Talvolta, invece, il suo giudizio era netto e decisamente evoluzionista, come quando, ad esempio compara “Ciamacoco” e “Caduveo” sostenendo la netta superiorità di questi ultimi. Durante la conferenza che tenne alla Società Geografica Italiana a Roma nel 1895, dopo che già aveva pubblicato la monografia sui kadiweu, scrisse, in riferimento ai chamacoco: “gente che non coltiva la terra, che non conosce i metalli, che non ha case né un qualunque riparo fisso contro le intemperie, contro il sole cocente de’ tropici, contro il rigore delle stagioni e neppure contro le fiere od i nemici”; subito dopo, invece, parlando dei kadiweu li presentò come una popolazione fiera e indomita, con un passato glorioso, segno della loro superiorità e del loro più alto grado di civilizzazione<sup>43</sup>. In questo stesso testo che altro non è che la trascrizione della conferenza, (1896b), si sofferma ad argomentare la presunta origine peruviana dell’arte caduvea, presentandola come un’arte unica e diversa da tutte le altre manifestazioni artistiche che era possibile incontrare nelle popolazioni che lui osserva e conosce. La particolarità e la raffinatezza con cui i kadiweu osservati da Boggiani esprimevano la loro sensibilità estetica, ma anche le stesse forme geometriche riprodotte su ceramiche e nei disegni della pittura corporale, li avrebbe, secondo lui, fatti ricondurre a popolazioni incaiche fuggite durante la conquista spagnola. In riferimento a questo punto, affermava che questi popoli venissero dall’Ovest del Chaco e quindi che “costituissero una delle popolazioni numerosissime soggette all’Impero degli Inca (Boggiani 1896b: 254). Dopo essersi dilungato a commentare la rovinosa fine dell’impero incaico, deplorando la distruzione barbara che la conquista spagnola aveva fatto delle meraviglie di quella civiltà antica, Boggiani motivava la supposta parentela che con l’antico Perù i popoli kadiweu potevano avere, proprio attraverso l’analisi delle loro manifestazioni artistiche. Scrisse:

Ed ora, ecco quali sono i dati comparativi sui quali io fondo l’opinione mia circa la stretta relazione della civiltà caduvea, se tale si può chiamare, con quella peruviana. Il dato più importante, senza alcun dubbio, lo abbiamo, in generale, nei motivi dell’ornamentazione con la quale i Caduvei usano decorare sia le loro bellissime stoviglie che i tessuti e gli istrumenti d’uso familiare, come pure nei disegni così complicati e svariati de’ quali sogliono ornarsi il corpo. Il talento e l’abilità dei Caduvei in tutto

43. Si veda la citazione del testo di Boggiani (1896b) poco sopra.

ciò che riguarda la decorazione ornamentale e la loro fecondità nelle forme dei loro disegni è così grande che desta meraviglia (Boggiani 1896b: 257).

Nel testo poi dedicherà alcune pagine nel delineare una comparazione fra i motivi ornamentali dell'arte caduvea e quelli dell'antico Perù, sottolineando che i segni più evidenti di questa parentela si potessero trovare nei tessuti, nelle "terraglie" e negli "oggetti d'uso" e nelle pitture del corpo (*ibidem*). Ma il fatto più significativo qui è che Boggiani in questo testo-conferenza fece affidamento agli oggetti presenti nella sua collezione etnografica per dimostrare quanto stava affermando. Citando sia l'opera che in quello stesso anno aveva pubblicato – *I Caduveo* – sia menzionando gli oggetti che componevano la collezione ("fra i numerosi oggetti che formano le mie collezioni etnografiche portate in Italia e che figurano ora nelle gallerie del Museo Preistorico ed Etnografico del Collegio Romano" *op.cit*: 258), Boggiani affermava con esattezza che i tessuti kadiweu avessero un preciso riscontro nei tessuti già usati dagli antichi peruviani: in particolare prese come esempio una borsetta di cotone bianco con una fascia centrale intessuta a due colori, sostenendo che "ricorda in modo indiscutibile i tessuti peruviani antichi" (*ivi*: 259). Concludendo il discorso, affermava che sia la qualità del tessuto che la tipologia del disegno erano di chiara influenza peruviana e che lo stesso oggetto si sarebbe benissimo potuto confondersi con un oggetto della collezione Mazzei senza che nessuno potesse accorgersi della diversa provenienza.

Quanto però credo sia da ritenere qui interessante è che, in queste poche pagine, Boggiani torni spesso – proprio per dimostrare la sua tesi – agli oggetti delle sue collezioni. Come se, ancora una volta, il dato materiale fosse una prova tangibile e "misurabile" dell'esistenza di un pensiero e anche prova di una "sopravvivenza". In seguito, nel corso del testo, sempre a prova dell'origine incaica dell'arte caduvea, Boggiani porterà l'attenzione al fatto che anche alcune mummie provenienti dal Perù e presenti al museo di Pigorini, avrebbero avuto dei dipinti del tutto simili a quelli dei "suoi" indigeni.

Interessante anche per comprendere la sua "antropologia dell'arte", il pensiero ideologico che lo muoveva nell'osservare i grafismi, le pitture e quella che lui stesso chiama "arte caduvea", quanto dice nello stesso testo per chiosare il discorso:

Le arti vanno di pari passo con la civiltà de' popoli; ma ciò si riferisce al momento creativo di esse; mentre può darsi benissimo che, al contatto di una civilizzazione maggiore, un popolo relativamente inferiore, ne risenta una diretta influenza, specialmente nella riproduzione grafica delle forme ornamentali (*ivi*: 268).

In questa affermazione si nota chiaramente l'impronta evoluzionista che viveva nel suo pensiero – figlio dei tempi in cui scriveva – e che era per il pittore-etnografo un filtro di osservazione e classificazione non di poca importanza. Infatti, prima di passare a descrivere le condizioni di vita dei popoli kadiweu nel momento in cui li incontrò, Boggiani affermava che le popolazioni mbayá (termine che lui dichiara prediligere rispetto a "caduveo") fossero "in contatto immediato con le più civili popolazioni dell'impero degli Inca" (*ibidem*) e che fossero state spinte dalla civilizzazione spagnola a rifugiarsi "nelle selve ed a menar la vita aspra delle tribù più primitive", chiosando: "e non sarebbe strano che, perdute le abitudini di una vita in alto grado civile, abbiano conservato le loro attitudini per l'arte ornamentale, le cui forme sono sempre le ultime a scomparire presso tutti i popoli della terra" (*ivi*: 268).

Come abbiamo già notato, popolazioni che vivevano in modo "più primitivo" erano da considerarsi quelle che lui stesso contribuì a delineare e delimitare come chamacoco.



“Indio con cotorras”,  
foto di Boggiani in Frič,  
Fričova (1997)

## 2.5 I ciamacoco di Boggiani: un primo sguardo agli yshir-chamacoco di oggi

*L'aspetto di quella regione, a prima vista, dà l'impressione di una grande monotonia, e d'una tristezza infinita. Ma standovi per qualche tempo, a meno di esser completamente insensibile ed indifferente per le attrattive e le bellezze della natura, la monotonia e la tristezza vanno a poco a poco diminuendo, fino a scomparire. L'immensità di quell'orizzonte che stando sulla sponda del fiume si estende come un mare senza altro limite che il cielo: la estensione smisurata di quei boschi silenziosi sempre verdi: il mistero sempre crescente...*

(Boggiani 1894: 479-480)

Non potrebbe esserci modo migliore di entrare nel mondo di Boggiani se non quella di usare le sue stesse lenti per guardare anche al mondo chamacoco – lenti di chi, come lui stesso dichiara, desiderava fortemente fin da giovane avventurarsi in mondi lontani, per esplorarne i contenuti sia naturalistici che umani, e amarli, per poi restituirne l'esperienza ai connazionali. Se possiamo dire con certezza che il Chaco esplorato da Boggiani fosse un territorio diverso da quello che conosciamo oggi sotto molti punti di vista, come si può facilmente immaginare, possiamo anche affermare che quella monotonia e quella tristezza di cui lui parla nel brano appena citato, insieme al senso di mistero legato all'immensità del paesaggio, ancora sono parte di un sentire comune, per chi viaggia in queste terre.

Frequentemente, negli scritti di Boggiani, possiamo trovare descrizioni e commenti di meraviglia e stupore di fronte alla grandiosità della vita e della natura che gli si offre allo sguardo, in territorio *chaqueño*. Ad esempio, in una pagina del suo diario, in data 8 marzo 1888, quando si trovava ancora in Patagonia, ecco cosa scrive:

Una grande magnifica laguna formata dalla crescente dell'anno [scorso]. Si prepara il pranzo. Mi [avvio] [...] e si sente nella tranquillità serena della notte, il chiacchiericcio rumoroso di una grande quantità di uccelli di ogni specie che popolano le rive e i giuncheti della laguna. Pare che dicano la preghiera della sera prima di addormentarsi, ringraziando la natura della splendida giornata passata. È una musica d'una dolcezza infinita, che penetra e che riposa deliziosamente. L'occhio è pure fortemente sorpreso dal grandioso spettacolo dei colori fusi in una misteriosa combinazione di tinte profonde indefinibili. Lo spettacolo è tanto sublime che.... me ne vado a mangiare. (*folio* 31; Bossert, Franceschi, Braunstein 2019: 120)

Oltre alla sua grande capacità di meravigliarsi davanti agli scenari di una natura ricca e “nuova”, oltre alla sua dote di saper dipingere anche con le parole – oltre che con il colore – il paesaggio che ha di fronte, in questo estratto si nota che Boggiani era anche dotato di una certa ironia e leggerezza. Sicuramente questo fu un tratto che nelle ricerche di campo probabilmente lo aiutò nel relazionarsi con gli indigeni; sappiamo anche, guardando le fotografie, che molti indigeni sorridevano davanti al suo obiettivo: vedere volti di indigeni sorridenti è sicuramente un fatto insolito e raro per quel periodo – ad esempio, le due immagini dell'indigeno che porta il nome di Millet (in ben due foto Boggiani lo ritrae sorridente) e la “schiava chacacoco” Tugule, che mostra un grande sorriso davanti all'obiettivo: questi sono scatti che certamente sono stati molto all'avanguardia per il momento storico in cui ci troviamo. Il suo modo di ritrarre non convenzionale per l'epoca, il saper ritrarre in modo artistico, lo allontanarono dal modo canonico di usare la fotografia – che era utilizzata per lo più per scopi scientifici, ponendo in evidenza, ancora una volta, come la sua sensibilità estetica lo orientasse e in qualche modo determinasse le scelte fatte nei momenti di ricerca etnografica. “En este sentido sus imágenes marcan un límite y se convierten en un gran interrogante al momento de preguntarnos como llegó al dialogo, sopor o posible empatía que las expresiones de sonrisa de sus retratados sugieren” (Reyero 2012: 34). Nonostante però Boggiani frequentasse circoli di fotografía ad Asunción e le sue foto di indigeni fossero accolte in ambienti intellettuali che ne apprezzarono la qualità e l'innovazione<sup>44</sup>, pare che in ambiente indigeno non avessero suscitato la stessa accoglienza. Come commenta Reyero, nel mondo chacacoco le immagini scattate da Boggiani furono accolte non come immagini belle, quanto come pericolose: più che sensibilità e grazia, tra i chacacoco le fotografie possono aver suscitato timore (Reyero 2012: 36).

Certamente sarebbe illusorio pensare che queste siano pose del tutto spontanee: si sa che Boggiani sapeva comprarsi anche i favori e la benevolenza degli indigeni con regali e soprattutto usava nello scambio la famigerata acquavite – *pinga* – di cui erano fatalmente ghiotti, come ci dice nel diario – “la *pinga* mi ha dato la chiave per ottenere soggetti per la mia macchina fotografica.” (in Scotti 1963: 82, Santoro 2004) Non è da escludere che offrisse alcool anche per ritrarre gli indigeni, volendoli mettere a loro agio: in effetti già la usava come frequente

44. Abbiamo già menzionato il caso delle pubblicazioni fotografiche dell'editore Rosauer di Buenos Aires, vedi *supra*, n. 10.



mezzo di scambio, come si evince da quello che narra nel testo *I Caduvei*.

Data la sua formazione artistica come pittore paesaggista nella cornice del naturalismo lombardo, era per lui spontaneo evidenziare colori e luci nelle sue descrizioni; osservava e riportava, ad esempio, le sfumature di verde che nel paesaggio del Chaco tanto lo avevano colpito, le foreste rigogliose del Chaco *paraguayo*, con i suoi elci, i *guayachi* e i carrubi, che, in effetti, sin da subito lo affascinarono. Il testo sui *chamacoco* è pubblicato da Boggiani nel 1894, un anno dopo il suo ritorno in Italia ed è frutto di due conferenze che tenne, a distanza di pochi giorni una dall'altra, presso la Società Geografica italiana e poi presso la Società antropologica di Firenze, nel giugno di quello stesso anno. Si tratta di un testo divulgativo sulla popolazione, frutto del suo incontro con i *chamacoco* avvenuto negli anni precedenti, ma anche integrato con dati provenienti dalla letteratura di riferimento dell'epoca. Il titolo completo dell'opera, lunga circa un centinaio di pagine, è *Notizie etnografiche sulla tribù dei Ciamacoco (Gran Ciaco – America meridionale)*. È curioso che Boggiani inizi il testo menzionando quei viaggiatori che con difficoltà riuscirono ad attraversare il Chaco, ma anche che con molta sfortuna vi trovarono la morte<sup>45</sup>: non poteva certamente immaginare che anche a lui quelle terre sarebbero state prematuramente fatali. Ad ogni modo, nelle prime righe del testo possiamo intendere come Boggiani fosse immerso nella cultura accademica intrisa di positivismo ed evoluzionismo:

questa immensa selva resti ancora nel suo stato primitivo, solo comparabile con le epoche preistoriche più remote, e racchiuda in sé, dopo tanti anni colla civiltà, ancora de' segreti... (Boggiani 1894: 10)

La prima volta che in letteratura europea viene menzionata la parola "*chamacoco*" è in un documento del 1795 (citato in Baldus 1927: 18), sebbene questa popolazione iniziò ad avere contatti più frequenti con l'esterno proprio a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento, esattamente quando anche Guido Boggiani li incontra. Boggiani fu il primo a occuparsi di queste popolazioni: il primo studioso a divulgarne scritti etnografici, nonché il primo a studiarne il vocabolario.

Già allora conobbe questo gruppo etnico nelle due polarità rivali fra loro, *chamacocos mansos* e *chamacocos bravos*. I primi sono coloro che oggi si autodenominano *ybytoso*<sup>46</sup> e vivono tra le comunità indigene di Fuerte Olimpo, Puerto Caballo, Puerto Diana, Puerto 14 de Mayo e Santa Teresita (Fabre 2007); i secondi sono coloro che oggi conosciamo come *tomaraho* e che Boggiani conosceva come *tumanahá*. Questi ultimi sono sempre stati più isolati all'interno del Chaco e non lungo la costa del Paraguay, al contrario degli *ybytoso*, e non hanno mai ricevuto l'evangelizzazione, come invece questi ultimi per opera della *New Tribe Mission*<sup>47</sup>, che li ha allontanati fortemente dalle pratiche rituali del passa-

45. Come, ad esempio, il cartografo francese Jules Crevaux, morto assassinato nel 1882, mentre cercava di aprire il varco *chaqueño* sul fiume Pilcomayo e lo spagnolo Enrique de Ibarreta, assassinato nel 1889, anche lui mentre lavorava sulla questione della geografia e della navigabilità del Pilcomayo (Richard 2008; Combés 2017).

46. Questa trascrizione (*ybytoso*) ricalca quella in uso corrente, scelta dalle comunità indigene e in uso nei testi scolastici. Alcuni studiosi come ad esempio Guillermo Sequera trascrivono "*ybidoso*". Ticio Escobar scrive "*ybytoso*", come lo studioso di linguistica *chamacoco* Ciucci (2013). Per le scelte che qui si sono fatte rimando alla nota introduttiva al testo.

47. *The New Tribes Mission* (oggi "*Ethnos 360*") sono un movimento statunitense cristiano-anglicano. Fondato nel 1942 dallo statunitense Paul Fleming, questo movimento aveva come missione specifica quella di evangelizzare le popolazioni indigene del mondo. Spesso sotto i riflettori per le sue azioni controverse e imperialiste, questa organizzazione missionaria venne espulsa dal Venezuela nel 2005 per un'azione del governo, congiuntamente alla Chiesa cattolica. Secondo

to (Cordeu 1997). Oggi i tomaraho vivono tra le comunità indigene di Puerto Esperanza e Puerto Maria Elena, nella zona di Fuerte Olimpo, comunità in cui si trasferirono negli anni Ottanta (Zanardini, Biederman 2001: 57).

A livello linguistico, sappiamo che ybytosó e tomaraho sono due dialetti della stessa lingua yshir, la quale a sua volta discende dal ramo del proto-zamuco, da cui deriverebbero le lingue zamuco, ayoreo e yshir (Ciucci 2013). Come sappiamo, la parola “chamacoco” è un eso-etnonimo dall’incerta origine<sup>48</sup>. Boggiani si esprime in proposito e ce ne dà nota nel testo del 1894, in un paragrafo dal titolo “Zamuco”, nel quale parla dell’etnonimo “ciamacoco” e così si esprime:

Non c’è dubbio alcuno, secondo me, che l’appellativo “ciamacoco” derivi da quelli di Zamucos, Samucu ed altri simili, nomi con cui anticamente era conosciuta una tribù di selvaggi che abitavano nell’interno del Ciaco, al tempo dello stabilimento delle Missioni gesuitiche, nella provincia di Chiquitos in Bolivia. (Boggiani 1894a: 17-18)

Prosegue dicendo che le più precise notizie sulle popolazioni zamucos e sulla missione di San Ignacio de Zamuco (del 1723) le prese da uno scritto di Lodovico Antonio Muratori e anche negli scritti di Padre Azara, che viaggiò nel Chaco del Paraguay a fine Settecento. Nota che dell’origine della parola “chamacoco” (e del suo legame con la parola “zamuco”) ci sia quanto raccolto dai padri gesuiti e di cui ne dà testimonianza estesamente il naturalista Alcide D’Orbigny, che Boggiani aveva letto e che cita. Afferma anche che questi studiosi del passato abbiano confuso gli antichi *zamucos* con i *ciamacoco* a lui contemporanei, facendo sorgere il dubbio che si tratti della medesima popolazione. Boggiani invece asserisce, argomentando con prove dedotte dalla sua ricerca di campo (Boggiani 1894: 18), che si tratti di due popolazioni ben separate e distinte: la prima ragione che menziona è quella relativa all’ubicazione territoriale, inoltre adduce un motivo di natura architettonica, asserendo che le case delle popolazioni zamuco erano fisse e ben strutturate, erano essenzialmente popolazioni non nomadi, ma di coltivatori stanziali. In ultimo, vi è la motivazione linguistica: Boggiani afferma essere questa la motivazione più valida. Oggi sappiamo che la lingua yshir-chamacoco, come la lingua ayoreo sua stretta parente, discende dalla antica lingua zamuco, che era la lingua parlata nel XVIII secolo nella riduzione gesuitica di San Ignacio de Zamucos (Ciucci 2013: 2). La stessa lingua yshir si distingue nelle due varianti attuali ybytosó e tomaraho, che altro non sarebbero che due distinti dialetti della medesima lingua (*ibidem*)<sup>49</sup>.

un report prodotta dalla ONG Survival, questo movimento cristiano si è macchiato negli anni di azioni illegali contro i popoli indigeni, tra cui appoggiò e aiutò a organizzare anche delle vere e proprie “caccie all’uomo” nei confronti degli ayoreo tra il 1979 e il 1986. Per approfondire si veda Fabbri Zeballo 2018 e 2017; Vielma 2015.

48. Durante un primo soggiorno di campo (novembre 2022), ho assistito a un incontro di alcuni *lideres* di comunità che discutevano sull’origine della parola “chamacoco” e si dividevano fra chi avrebbe voluto rifiutarlo e chi avrebbe voluto mantenerlo come autodenominazione, accanto alla parola “yshir”. Un anziano della piccola comunità indigena di Puerto Pollo mi raccontò la sua personale versione dell’origine della parola “chamacoco”: mi disse che in lingua yshir *coco* avrebbe dovuto significare “testa” (dato che non trova corrispondenza in letteratura) e che anticamente si diceva che loro si chiamavano “chamacoco” proprio perché non avevano nulla di scritto, ma conservavano memoria di ogni fatto degno di nota riguardante la “nazione yshir”, solamente nella loro testa; da qui probabilmente, la parola “chamacoco”, che secondo lui doveva significare “coloro che tengono tutto nella mente”. A livello etnografico, rimane ancora da verificare quanto questa versione sia accreditata oggi anche da altri membri della comunità e, per quanto possa essere una versione personalissima ed originale, mi pare sia giusto riportarla. La parola *koko* in lingua yshir-chamacoco è il plurale di *kokota* (e di *kokyt*): gallina e gallo (Ulrich, Ulrich 2000): questo è stato anche riportato da un altro informatore, per cui, un po’ scherzando, mi disse che in realtà chamacoco poteva significare anche “galli” o “galline”.

49. Si veda in proposito *infra*, cap. 3, pp. 121-162.

Boggiani afferma che l'ipotesi linguistica dell'origine del termine "chamacoco" in riferimento alla parola "zamuco" sia quella più accreditata, anche se sono lingue diverse e popoli diversi (e già si sapeva che erano idiomi imparentati al tempo del Boggiani). Ecco cosa egli stesso afferma poco più avanti nel testo:

Ecco ciò che io penso: che i *Zamucos*, o *Samucu*, o Ciamacoco esistessero, più o meno da quelle parti, se alla costa od all'interno non monta lo si supponeva ancora molti anni dopo che dalla missione gesuitica di S. Ignazio de Zamucos s'erano perdute persino le tracce. Quando per la prima volta nel 1885, i bianchi si trovarono a contatto cogli indigeni di Puerto Pacheco, naturalmente il primo nome col quale pensarono di battezzarli fu quello di Ciamacoco, senza curarsi d'investigare molto a fondo se lo fossero o no. I selvaggi, senza comprendere l'importanza di un simile fatto, incapaci di sapere perché questo nome, che essi forse conoscevano, fosse loro affibbiato, e, d'altra parte, poco curanti di far sapere ai bianchi quale fosse il loro vero nome, dato che uno ne avessero, lo accettarono senza difficoltà. (ivi: 20)

L'autore poi si sofferma a fare un'utile considerazione sul loro "vero nome": gli indigeni, dice, spesso si trovano ad avere assegnati nomi (etnonimi) di cui non comprendono la natura, né la ragione, ma non se ne lamentano e continuano a mantenerli, pur non capendone il significato<sup>50</sup>. La risposta circa quale sia il loro vero nome non sa dirlo, ammette, ma afferma di aver raccolto tre nomi che sono quelli delle tre sezioni in cui i chamacoco di allora sarebbero stati divisi: *múria*, la frazione che viveva a Nord, *ibitéssa* quella centrale e infine *enníma* quelli che stavano più a sud.

È evidente che il termine "ibitéssa" sia molto vicina al termine odierno ybytoso.

Per le successive due pagine nel testo riflette sull'origine degli etnonimi, arrivando infine a dire che il nome dei chamacoco *bravos* dell'interno del Chaco è *tumaná*: anche tra gli oggetti della collezione, infatti, ne troviamo alcuni con la dicitura (tumanà o timinà), sebbene non sia chiaro come sia giunto a procurarseli, dal momento che nei villaggi tomaraho Boggiani non giunse mai. Nelle descrizioni degli oggetti che fa in calce al testo, in un caso scrive "di possibile provenienza tumanà", ma non ci è dato sapere come se li procura: con grande probabilità le due popolazioni di allora (*mansos* e *bravos*) avevano contatti sporadici, certamente di natura guerresca e i tomaraho che si trovavano tra gli ybytoso dovevano essere stati "cautivos", prigionieri. Questo fatto mi è stato confermato anche sul campo, quando una donna yshir-ybytoso mi narrò che anticamente erano sempre in lotta con i tomaraho e questi spesso venivano catturati come prigionieri di guerra. Richard (2008: 455) riporta che in realtà in un certo momento, negli anni Ottanta del Novecento, ybytoso e tomaraho si riavvicinarono, tornando a vivere nello stesso luogo, ma questa fu una convivenza difficile e che riaccese vecchi conflitti.

Interessante invece è riportare quanto Boggiani dice alla fine delle pagine dedicate alla disamina dell'origine del termine "chamacoco":

stabilito così che i Ciamacoco d'oggi dei quali mi accingo a parlare, non sono i Zamucos o Samuco del Padre Azara o del D'Orbigny o di nessun altro scrittore, e che, quindi, si tratta di una tribù di selvaggi *non ancora conosciuta e da nessun altro viaggiatore descritta*, incomincerò a darne una descrizione tanto ampia e dettagliata... (ivi: 23, corsivo mio)

Chiaramente vi è da chiedersi cosa avessero scritto i due esploratori menzionati nel testo qui sopra, Azara e D'Orbigny, su questi *Zamucos* (o *Samucos*). Il primo, Félix de Azara (1742-1821), fu militare, geografo, naturalista spagnolo.

50. Rimando al terzo capitolo per quanto riguarda l'etnostoria delle popolazioni appartenenti alla famiglia linguistica zamuco (*ibidem*).

Viaggiò in Sudamerica, come membro di una commissione ispano-portoghese che ebbe come obiettivo la definizione dei confini tra i possedimenti portoghese e quelli spagnoli. Considerato precursore delle teorie evoluzioniste darwiniane, pubblicò nel 1789 un testo sull'avifauna del Paraguay, *Apuntamientos para la historia natural de las aves de la provincia del Paraguay*, mentre, l'anno successivo diede alle stampe *Geografia física y esférica del Paraguay* e in seguito un saggio sui quadrupedi del Paraguay. Il suo testo *Viajes por America Meridional* è una summa delle sue esplorazioni naturalistiche in territorio sudamericano. La sua visione da naturalista comprendeva anche lo sguardo sulla vita indigena.

Alcide Dessalines d'Orbigny (1802-1857) fu naturalista e paleontologo, viaggiò in Sudamerica grazie ai fondi del Museo di storia naturale di Parigi, esplorando Brasile, Argentina, Paraguay, Cile, Perù e Bolivia, dal 1826 al 1833 e pubblicò testi di zoologia, geografia, geologia, ed etnografia. Nel 1839 diede alle stampe un'opera in due volumi: *L'homme américain (de l'Amérique méridional) considéré sous ses rapports physiologiques et moraux*. Nelle classificazione che fece lo studioso francese a inizio Ottocento, compare la parola "samucu", senza differenziazioni in "sotto-gruppi" o "sotto-nazioni", ma considerando così una nazione unica, che constava allora di 2.500 individui. Boggiani incontrò popolazioni "zamuco" circa cinquant'anni dopo D'Orbigny, ovvero quelli che lui chiamava "ciamacoco", osservando che: "non c'è dubbio alcuno, secondo me, che l'appellativo «ciamacoco» derivi da quelli di Zamucos, Samuco ed altri simili, sotto ai quali nomi era conosciuta anticamente una tribù di selvaggi che abitavano nell'interno del Ciaco, al tempo dello stabilimento delle Missioni gesuitiche, nella provincia di Chiquitos in Bolivia" (Boggiani 1894: 17). Seguendo il discorso sull'origine degli etnonimi che fa Richard (2008) si comprende come sia stato proprio Boggiani a delimitare il campo dello studio dei "chamacoco" e come la sua definizione – antesignana -di questi come "oshiro" non fosse stata accettata dagli stessi. Scrive Richard: "car si l'Italien n'a pas pu affirmer que le «vrai nom» de ces gens était «Oshir », c'est bien parce qu'un horizon trop massif de «Chamacoco non proprement dits» l'en a empêché. Taxonomiquement d'abord, concrètement ensuite : ce sont ces Chamacoco non-proprement-dits qui lui assènent le coup fatal" (Richard 2008: 460). E, paragonando la violenta morte di Boggiani a quella di Crevaux e di Ibarreta, altre morti cruenti nel Chaco di quel periodo, sostiene a ragione che "ce désir-des-objets-de-l'autre qui cache trop mal le désir-de rendrel'autre-un-objet" (*ibidem*). In sostanza, il desiderio per gli oggetti altrui finì per reificare l'altro-umano, creatore degli oggetti stessi.

Per ritornare invece al testo del 1894 sui chamacoco, credo sia interessante riportare anche la descrizione che Boggiani fece di una cerimonia che poté osservare durante la sua permanenza fra di loro. Ecco cosa scrisse:

Ad una curiosa cerimonia m'occorse d'assistere un giorno che capitai improvvisamente a un accampamento di Ciamacoco. Due di essi, due uomini ancora giovani, e nel pieno vigore dell'età, cantavano nello stesso tempo, ma indipendentemente l'uno dall'altro, come se l'uno non si accorgesse di quanto stava facendo il compagno. Ognuno si muoveva a passi cadenzati agitando nella testa una zucchetta vuota contenente dei sassolini, colla quale si accompagnava nel canto. Coll'altra mano brandiva ora una freccia, ora un arco; ora una mazza ornata di piume e di gingilli risuonanti a ogni movimento, ora una scure di legno pure ornata di piume e col manico dipinto a vari colori. In capo si andavano mutando alternativamente de' diademi ricchi di penne svariate di colori splendidi; alle braccia, ai piedi, alla cintura, al collo, altri ornamenti di piume s'andavano mettendo e cambiando di tanto in tanto. Il corpo, tutto nudo, era dipinto in modo curioso. (Boggiani 1894: 55-57)



Interessante questo brano per capire soprattutto lo stupore che provò nell'essere testimone di qualcosa di straordinario e che comprese essere particolarmente importante per gli indigeni stessi. Nonostante questa fascinazione che in lui emerge, però, pare non farsi domande sul significato di quanto sta vedendo: ovvero, non approfondisce, non si chiede il significato o la funzione di questo rituale a cui assiste: si limita a descrivere, come ama fare nei suoi testi. Ecco come prosegue nella descrizione, poco più avanti nel testo:

Lungo questa specie di piccola arena erano piantate nel suolo le lance, le pale, gli archi e le frecce; anch'esse insolitamente ornate di piume e di pitture d'occasione: ed in fondo, ad una corda tesa fra due alberelli, erano appesi i più bei ornamenti di piume e gli oggetti più preziosi del loro guardaroba. (*ibidem*)

Da queste poche parole possiamo intravedere come Boggiani osservasse l'arte ornamentale yshir-chamacoco. Inoltre, il suo approccio "visuale" è evidente anche nell'impaginazione del suo testo del 1894. Lungo il corso di tutto il volumetto, infatti, sono riprodotte numerose fotografie, all'incirca una sessantina<sup>51</sup>. Si tratta di fotografie scattate dallo stesso Boggiani, che ritraggono artefatti di plumaria e non solo: in fondo al testo l'autore né da una dettagliata descrizione.

Boggiani descrisse poi un'altra cerimonia chamacoco, in un testo pubblicato sei anni dopo *I Ciamacoco*, ovvero nel 1900, e pubblicato in Paraguay, con il titolo *Compendio di Etnografia Paraguaya moderna* (Boggiani 1900). Anche se l'autore non informa circa la funzione o il nome della cerimonia stessa, è facile che sia la grande cerimonia del *Debylyby*, festa rituale che costituisce un nodo centrale per chi voglia comprendere la funzione e l'utilizzo dell'arte plumaria *chamacoco*. Questa breve digressione sulla "grande cerimonia" osservata con lo sguardo di Guido Boggiani ci permetterà di fare un salto dalla vita e dalla scrittura dell'artista etnografo verso la specificità dell'arte plumaria yshir-chamacoco. Appare con evidenza che Boggiani fu colpito da questo rituale, di cui probabilmente aveva sentito parlare e da cui era attratto. Nonostante questo però non sembra indagarne a fondo il suo significato. Di sicuro non ne ebbe né il tempo né una seconda occasione: la sua vita si interruppe bruscamente, proprio a causa della sua enorme sete di conoscenza e avventura.

#### 2.5.1 *La cerimonia yshir-chamacoco del Debylyby Ahmich vista con gli occhi di Guido Boggiani*

Ecco cosa scriveva l'autore de *I Ciamacoco* descrivendo la cerimonia dedicata alle figure che lui nomina *anabusen* – termine che oggi trascriviamo con la dicitura di *anabsoro*. Siamo in data 20 marzo 1897, in una delle sue incursioni nei territori dei chamacoco:

Finalmente ho visto in cosa consiste il mistero di questa cerimonia-ballo. Giorni sono, una domenica vidi che in una capanna cadente, prossima alla tolderia, s'erano radunati parecchi Ciamacoco come a conciliabolo. Mi vi diressi. Alcuni che ne venivano mi vollero fermare... Non feci loro caso e non curandomi della loro inquietudine, che però non mi parve così grave da distogliermi dal mio divisamento, arrivai dove erano gli altri affacciandoti a dipingere il corpo di nero, di rosso e di bianco e a ornarsi di piume e di sonagli. S'interruppe subito ogni operazione e mi vennero d'attorno per chiedermi ciò ch'io volessi e perché fossi venuto. Parlavano molto fra di essi e mi parlarono molto raccontandomi molte cose senza senso comune, quasi sperando ch'io me ne andassi. Ma come io vidi che potevo insistere senza spiacevoli conse-

51. Si veda la riproduzione di una pagina del volume stesso nell'introduzione (*supra*, p. 15).

guenze, facendo un po' l'indifferente, mi misi a sedere accanto ad essi discorrendo allegramente e sorbendomi in santa pace le chiacchiere di qualcuno un po' laticcio e più espansivo. Mi lasciai anche impiasticciare di rosso il viso, ciò che finì per rasserenarli tutti. Ora ecco in che consiste questo terribile Anabusèn di cui le donne non devono vedere i preparativi ed i fanciulli temono le conseguenze funestissime al solo vederne qualche parte che deve rimanere segreta. Non si tratta d'altro che d'una specie di ballo mascherato, col quale gli attori si coprono o si tingono le membra in modo da rendersi irriconoscibili. Mentre si procede alla preparazione (dirò così) de' costumi, a quando a quando vanno emettendo alte grida le quali dovrebbero figurare uscite di getto a degli spiriti maligni per incutere un vano terrore nelle donne e nei fanciulli che da lontano li odono... Escluse le donne di ogni età, i maschi vi sono ammessi quando la curiosità loro incomincia a vincerla sul primitivo timore... Ho visto dei ragazzetti di 8 o 9 anni... curiosità affatto infondata del resto, e non da altro alimentata che dal mistero con cui si tengono avvolte simili cerimonie. (Boggiani 1900: 48-50)

Nelle pagine seguenti giunge poi a descrivere gli ornamenti e i costumi degli attori:

Per rendersi assolutamente irriconoscibili si coprono tutta la testa con una borsa a maglia fitta (étipuc) attraverso la quale vedono senz'essere veduti. La borsa viene stretta attorno al collo, e sovressa si vanno mettendo quanti più ornamenti di piume possono trovarvi posto, diademi, spilloni, pendenti, ecc. ecc. dai vivacissimi colori ... Alle braccia, ai polsi e poco più su dei gomiti s'allacciavano de' braccialetti di piume o di sonagli fatti di unghie o di serpi. Al collo altri ornamenti di piume, ed attorno ai lombi de' cinturoni di lunghe penne di struzzo, di pappagallo o d'altri uccelli. (ivi, p. 54)

E ancora, poco più oltre nel testo prosegue così:

[...] saltellando e facendo risuonare tutti i pendaglietti de' cinturoni e dei braccialetti o de' gambali, s'avviano alla tolderia davanti alla quale eseguono una ridda diabolica di salti e di grida più o meno ritmiche, continuando così sino a che si sentono venir meno. Allora senz'altro tornano al vestiario dove si levano di dosso tutti gli ornamenti, corrono tutti alla prossima acqua a lavarsi... (ivi, pag. 58)

Per poi commentare infine:

In fondo non si tratta d'altro che d'una mascherata pura e semplice alla quale quei fanulloni si divertono immensamente, mascherata da essi chissà per quale succedersi di superstiziose credenze hanno voluto circondare di mistero e di spavento tanto per provare una volta di più la fenomenale ignoranza e la incommensurabile credulità loro. (ivi, p. 59)

Il tono è giudicante e quasi di disgusto: "fenomenale ignoranza e incommensurabile credulità loro". Per quanto fosse pionieristico il suo lavoro etnografico, e certamente molto all'avanguardia per l'epoca in cui viveva, difficilmente poteva distaccarsi nel giudizio da un pensiero dominante che essenzialmente presupponeva una superiorità quantomeno intellettuale. Lo stesso Pietro Scotti, nel commentare questo brano, asseriva: "il giudizio del B. è qui alquanto superficiale; allora l'etnologia era ai primi passi in questo genere di lavoro" (Scotti 1980: 343). Se da una parte Scotti pare quasi voler giustificare Boggiani dicendo che la scienza etnologica era ancora embrionale, vero è che Boggiani non va mai in profondità: ciò che gli preme nella scrittura è essenzialmente descrivere quello che vede, rimanendo ben saldo nel suo punto di vista fortemente etnocentrico. Spesso Boggiani si lascia andare in commenti che hanno molto sapore evolutivista e classificatorio e che tradiscono la sua superbia, l'orgoglio di essere un uomo bianco europeo che può permettersi di fare l'esploratore, viaggiare in terre remote, fotografare, dipingere grandi tele, collezionare oggetti indigeni. Leggia-

mo ad esempio quanto scriveva riguardo alla schiava ciamacoco che compra per sé – barattata con della stoffa – mentre si trova in territorio kadiweu:

Ho pensato bene, o male che sia, di contrattare coi padroni della schiavetta ciamacoco, perché essa rimanga con me tutto il tempo che resterò qui ancora. Dopo trattative andate assai per le lunghe vi hanno accosentito mediante pagamento anticipato di una decina di metri di tela cotonea, di alcuni fazzoletti dai colori vivaci e di altre piccole cosette di poca importanza. Per cui, da oggi in poi sono ammogliato... sino a nuovo avviso." (1895a: 164-165).

Da questo brano si evince tutta la sua superiorità e la prepotenza che ha nel relazionarsi con il mondo indigeno. Come comprerà poi oggetti per la sua grande collezione, così comprava anche la "moglie". La donna diviene donna-oggetto, da acquisire allo stesso modo degli ornamenti di piume.

Lo stesso atteggiamento lo ebbe in fondo nei confronti di Felipe, il ragazzino che, come già visto, lo accompagnò per un breve tragitto nei territori chama-coco e con lui poi viaggiò fino ad Asunción. Di lui e delle aspettative che su di lui aveva, nel diario scrisse:

L'Asuncion destò ancora più meraviglia a Felipe. Peccato che io non ne capivo l'idioma, se no chissà che curiose domande avrei soproso sulle sue labbra! Che ne dirà quando vedrà Buenos Aires e l'Europa? Allora parlerà castigliano, e sarà per me cosa interessantissima d'osservare le impressioni. Un uomo dell'età della pietra trasportato di colpo in pieno secolo 19°! Che contrasto! (*folio* 161, giugno-luglio 1889)

Credo che in questa ultima frase si possa racchiudere e riassumere questo sguardo che Boggiani aveva nei confronti degli indigeni che osservava e che altro non era se non espressione dello spirito colonizzatore e paternalista dell'uomo (maschio, bianco, cristiano e cattolico) che a fine Ottocento guardava all'alterità. Uno sguardo che è insieme intenzione di salvaguardia (soprattutto della cultura materiale) e di desiderio di civilizzare il "selvaggio". In altra occasione, più avanti, Boggiani scriverà parole dal sapore razzilogico, classificatorio ed essenzializzante; gli indigeni erano "arretrati" e poco inclini al "progresso". Così scriveva, nel 1897, nell'articolo pubblicato per la *Società Geografica Italiana* dal titolo "La questione dei confini tra le repubbliche del Paraguay e della Bolivia":

L'indigeno, per carattere docile e buono che abbia, è di sua natura inetto a tutto quanto esige calcolo, economia, perseveranza, iniziativa, senza le quali doti principali non è possibile ottenere alcun progresso nella vita di un popolo. Per l'indigeno americano è necessaria una assoluta soggezione al severo governo dell'uomo bianco; la servitù, una servitù bene intesa, senza crudeltà e senza ingiustizie, una servitù non a privati ma a severissime leggi dello Stato, come esisteva sotto il governo degli Inca, è per l'indigeno una imprescindibile necessità, se lo si vuole sollevare dallo stato abietto in cui si trova e ridurlo ad una più regolare forma di vita, meglio rispondente alle esigenze della moderna civiltà" (Boggiani 1897: 54).

Il tono paternalistico è evidente e diffuso in questo testo, così come il ridurre il "carattere indigeno" a un modello "tipicizzato" e visto come un'unica e compatta forma di umanità diventa la premessa di un ragionamento civilizzatore. Pur tuttavia, seppur tristemente paternalistico ed etnocentrico, il suo rimane comunque uno sguardo benevolo nei confronti dell'alterità. Tant'è che chiosa dicendo:

Ad un tale giudizio io sono venuto non senza aver lottato dolorosamente con i miei sentimenti di compassione per questi indigeni [...] con tutto ciò io sono tutt'altro che alieno da favorire qualunque misura la quale tenda a migliorarne le sorti, a organiz-

zare in modo più razionale il loro sistema di vita, a renderli, per quanto possibile, partecipi del benessere della civiltà (*ibidem*).

In fondo è questo lo stesso sguardo quello con cui, a distanza, osserva la cerimonia del *Debylyby*: non si chiede infatti quale fosse il senso profondo dell'agire rituale, quale il suo significato per chi la cerimonia la si stava praticando. Il suo giudizio è puramente formale e descrittivo, certamente etnocentrico e tradisce in fondo una sostanziale asimmetria tra l'osservatore e gli osservati. Del resto, il paradigma in cui Boggiani è immerso è quello, della presupposta superiorità della conoscenza positivista occidentale: progresso cumulativo, rettilineo, irreversibile, un paradigma "scientifico" che prendeva come spunto lo sguardo darwiniano e lo applicava al vivere sociale e che faceva delle misurazioni scientifiche e delle metodologie razionali e tassonomiche l'unica possibilità gnoseologica. Lo stesso Mantegazza sosteneva che "il genio di Darwin" fosse una "delle più splendide fiaccole che abbiano illuminato in questo secolo la più oscura delle scienze" (Mantegazza 1868: 98). È risaputo come la pubblicazione nel 1859 de *L'Origine delle specie*, avesse segnato un profondo spartiacque nella storia della biologia e avesse dato inizio anche all'ideologia fondante lo spirito evoluzionistico (Fabietti 1980: 16). Tuttavia Boggiani, pur rimanendo all'interno di questo paradigma cognitivo-ermeneutico, pur credendo fortemente, come si è visto, in un'idea di progresso e di "razionalità civilizzatrice", proprio in virtù del suo essere una figura ibrida, del suo non essere un "purista" della scienza dell'uomo ottocentesca, ma incline all'arte, non diverrà mai il duro scienziato che misura crani e scatta fotografie per farne comparazioni razzologiche. Ed è grazie alla sua indole e al suo essere uomo d'arte che guarderà alla "grande cerimonia" yshir-chamacoco come a qualcosa di essenzialmente "teatrale", semplicemente una "performance" che gli indigeni amavano fare e che lui stesso osserva con curiosità e quasi divertimento, accettando di farsi dipingere il volto. Pur tuttavia, dalle parole che Boggiani usa per descrivere questa cerimonia, si comprende anche come intuisse che per la popolazione yshir-chamacoco questo evento fosse qualcosa di grandioso e spettacolare che anche lui stesso aspettava di osservare con grande curiosità. Però, ciò da cui rimane colpito è essenzialmente una questione di pura forma: le variopinte ornamentazioni rituali, i colori, la stranezza di quei gambali o bracciali. Viene da chiedersi se tutto questo fosse qualcosa che colpiva il suo sguardo romanticizzante e che, in qualche maniera, lo faceva sentire importante, perché era stato il primo a osservare e a rivelare qualcosa di altamente esotico, nuovo e raro per un pubblico occidentale. Forse anche per questo appare desideroso di collezionare questi oggetti, pur non comprendendone realmente il significato e non andando a fondo sulla loro funzione sociale e culturale. Nel momento in cui osservava e scriveva della cerimonia, aveva già collezionato e inviato una grande parte la sua collezione di arte plumaria al museo etnografico di Roma. Quanto scrive sulla cerimonia e in generale sugli ornamenti di plumaria, però, sembra tradire la sua mancata comprensione di quanto aveva già collezionato (e continuerà a collezionare), nonché la sua mal celata visione sprezzante nei confronti delle pratiche cerimoniali indigene che non capisce veramente e giudica semplicemente "una pagliacciata". Come se in lui convivessero due aspetti distinti: da una parte il positivista in cerca di una spiegazione razionale, dall'altra l'artista che rimane affascinato dalle forme espressive ed estetiche indigene. Perché Boggiani, in fondo, era figlio del suo tempo. Ed era un artista. Ma quello che lo distinse dagli altri artisti e collezionisti, fu un fatto semplice e tragico nello stesso tempo: la sua "ossessione" per l'arte indigena. Come vedremo, sarà proprio questo a condurlo alla sua rovinosa fine.



## 2.6 Boggiani e il collezionismo etnografico

El bastón, las monedas, el llavero,  
 La dócil cerradura, las tardías  
 Notas que no leerán los pocos días  
 Que me quedan, los naipes y el tablero,  
 Un libro y en sus páginas la ajada  
 Violeta, monumento de una tarde  
 Sin duda inolvidable y ya olvidada,  
 El rojo espejo occidental en que arde  
 Una ilusoria aurora. ¡Cuántas cosas,  
 Limas, umbrales, atlas, copas, clavos,  
 Nos sirven como tácitos esclavos,  
 ¡Ciegas y extrañamente sigilosas!  
 Durarán más allá de nuestro olvido;  
 No sabrán nunca que nos hemos ido.

(*Las Cosas*, J.L. Borges)

Proprio come recita la poesia di Borges che apre questo paragrafo, le “cose” di Boggiani seppero sopravvivere molto più a lungo della memoria di lui. Il rapporto che egli intrattenne con le cose, con ciò che collezionava – fossero oggetti o fotografie o parole – ci parla non solo del suo essere nel mondo, ma anche del suo modo di relazionarsi con l’alterità. Boggiani fu di fatto il primo a dedicarsi sistematicamente a un autentico collezionismo etnografico nel Chaco Paraguayo (Richard 2008). Se possiamo intuire che iniziò per commercio e per sostenersi economicamente, forse poi la sua stessa curiosità, e il suo interesse nei confronti della cultura materiale dei popoli indigeni che incontrava lo spinsero a proseguire. Quello che si può intuire leggendo i suoi scritti è che possedeva una vera passione per gli artefatti indigeni, attratto dalle diverse forme e dall’esotismo stesso degli oggetti. Ad esempio, nelle prime pagine de *I Caduveo*, o anche nel testo in cui parla della seconda spedizione al Nalique del 1897, dichiarava che il commercio che aveva intrapreso in terra caduvea era in realtà un motivo pretestuoso per esplorare il territorio e conoscere a fondo luoghi e persone.

Com’è noto, infatti, Boggiani ci ha lasciato anche importanti notizie di carattere geografico riguardanti la regione dove abitavano allora i popoli kadiweu; fu effettivamente in quegli anni il primo esploratore europeo ad addentrarsi nella regione del Nalicche. Troviamo le informazioni frutto della sua esplorazione del 1892 nell’articolo del 1898 (Boggiani 1898a) pubblicato in *Memorie della Società Geografica italiana* con il titolo *Gaicurú. Sul nome, posizione geografica e rapporti etnici e linguistici di alcune tribù antiche e moderne dell’America meridionale*. Il viaggio doveva durare due settimane e invece durò tre mesi: lo racconta in principio del testo monografico del 1895, quando, all’inizio del quarto capitolo de *I Caduvei*, mentre iniziava la sua risalita dal Retiro al Nalicche (26 gennaio 1892), nonostante le difficoltà (i compagni non volevano proseguire, lui stesso dichiarava una certa paura dell’ignoto e dei pericoli che potevano nascondersi in quei luoghi), dirà che la tentazione di proseguire era forte. E lo farà, solo, o meglio, accompagnato da un solo indigeno, per andare in cerca di pelli di cervo e di “interessanti oggetti” (Boggiani 1895: 59).

Anche in questa occasione, troviamo traccia della sua intenzione di arricchire con artefatti indigeni la sua collezione. Leggendo i testi pubblicati e i suoi diari, infatti, in più punti emerge il fatto che Boggiani era sempre alla ricerca di oggetti,

interessanti e nuovi, per arricchire le sue collezioni. Lo testimoniava ancora una volta nel suo diario, quando scrisse, in data 14 maggio 1888:

Inoltre ho comprato altri tre paia di orecchini e due o tre medagliette originali. Così poco a poco si va aumentando ed arricchendo la mia collezione che voglio continuamente ingrandire per quando le occasioni ed i mezzi me lo permetteranno. Ho pure comprati un poncho chileno ed uno pampa. (*folio* 52; Bossert, Franceschi, Braunstein 2019: 144)

La collezione etnografia che troviamo al Museo delle Civiltà è molto ricca: basti dire per ora che solo gli oggetti di *plumaria* sono un migliaio. A tale proposito, Sandra Puccini fa notare come, molto spesso, nel modo di collezionare ottocentesco, si finiva per perdere di vista le aspirazioni di completezza per votarsi quasi esclusivamente allo spessore quantitativo della documentazione (Puccini 2012). La stessa autrice ci ricorda che la pratica collezionistica contemporanea ha radici e comincia a essere delineata “nei suoi tratti soltanto nell’età moderna, dopo il Rinascimento e la scoperta dell’America, quando al valore economico o sacrale (e sempre simbolico) delle cose si aggiunge quello della *curiosità*, della stranezza, dell’esotismo – oltre che, certo, quello della rarità” (2012: 34). Inoltre, sostiene Puccini, nei collezionisti moderni ancora resta come retaggio questa foga di accumulare a dismisura, oltre al bisogno di stupire con l’esposizione e di “rappresentarsi attraverso le cose” (*ibidem*) e, spesso, fino a diventare specialisti di un particolare tipo di collezionismo. Puccini faceva l’esempio di Enrico H. Giglioli (coi suoi “materiali per lo studio dell’età della pietra”) e di Giuseppe Bellucci (con la sua collezione di amuleti), come testimoni di un certo “feticismo primitivo” (*ibidem*).

Nell’osservare la collezione di Boggiani, considerandola per lo meno nella sua parte italiana e in riferimento all’arte plumaria, questi aspetti appena menzionati si fanno evidenti e tangibili. Anch’egli può benissimo rientrare in un certo “feticismo primitivo”. Ci si chiede facilmente, guardando gli artefatti yshir-chamacoco di plumaria, come mai Boggiani abbia voluto collezionare in maniera così “seriale” e massiccia, volendo soprattutto raccogliere molte copie di oggetti identici fra loro. L’abbondanza della sua collezione era qualcosa di risaputo sin da subito, a partire dal ritorno del suo primo viaggio: l’intenzione dichiarata anche nelle lettere allo stesso Pigorini era quella di trovare quasi un rifugio, un luogo appropriato, conforme e sicuro, per custodire la sua variegata e ricca collezione etnografica. Ed è proprio in una lettera datata 28 dicembre 1893, che Boggiani scriverà, da non molto rientrato in Italia, direttamente a Luigi Pigorini, per proporre al Museo da lui diretto le sue collezioni etnografiche. Così elenca le motivazioni per “convincere” il paletnologo ad accogliere i “suoi” oggetti:

Ora tornando alla questione di cedere le mie collezioni a questo museo le dirò fermamente la mia idea. Prima di tutto le dirò che la lealtà con la quale Lei mi ha confermato la sua idea che io mi era fatta sull’importanza del valore degli oggetti pazientemente raccolti da me durante il lungo tempo passato tra i Ciamacoco, i Caduvei e le altre tribù del Chaco, mi spinge ad usarne altrettanta da parte mia nel trattare questo affare che mi sta tanto a cuore per l’interesse materiale e morale mio di vederlo realizzato come a Lei per l’interesse della scienza e del museo che dirige con tanto amore e ho già dichiarato quali sono i punti principali che mi inducono a desiderare di collocare degnamente le mie collezioni.

- 1) Assicurare loro una conservazione durevole ed una collocazione che le metta degnamente in vista e a disposizione degli studiosi
- 2) Quello di radunare nel più breve tempo possibile i mezzi per fare ritorno in quelle regioni dove moltissimo ancora rimane da studiare e da scoprire e continuare, aiutato dalla passata esperienza quelle osservazioni e raccolte di dati già cominciata imperfettamente

- 3) Quello di eseguire una serie di quadri e di schizzi che invito all'interesse scientifico abbiano anche quello artistico nella misura in cui le mie forze concedano
- 4) Infine quello di curare i miei interessi terribilmente compromessi dalla mania di occuparmi più di geografia e di etnografia che di essi stessi

Vi si potrebbe anche aggiungere quello di assicurare all'Italia il frutto delle mie fatiche e d'averlo sott'occhi ogni qualvolta lo desideri e vi sia necessario. Io conosco benissimo le condizioni in cui è messo il museo finanziariamente per cui, sacrificando ogni idea di guadagno nonché buona parte di quanto può avermi costato il lavoro di mettere insieme tutti questi oggetti, ho deciso di limitare le mie pretese all'ultimo limite del possibile. Ho calcolato che oltre quarantamila lire ho seminato nei cinque anni e mezzo d'America del Sud. Senza tener conto del tempo perduto e dei sacrifici fatti in altre cose. Avevo deciso di domandare almeno ventimila lire a chiunque volesse acquistare l'unico quasi frutto riportato dai miei viaggi, ma viste le difficoltà presenti e le necessità di non avere legami che impediscono o ritardino la mia partenza per quei paesi, ho pensato di cedere la collezione al Museo Kircheriano per 12.000 lire, con la speranza che su questo prezzo non si voglia fare nessun taglio, cosicché mi vedrei obbligato a rinunciare ipso facto a ogni ulteriore trattativa. Quanto poi al modo di pagamento, come dissi già a voce, accetterei che fosse fatto in rate al patto che non fossero di troppo prolungate. Se poi il pagamento fosse fatto tutto in una volta a contanti, rinuncerei a un migliaio di lire, le quali rappresenterebbero per me gli interessi del tempo perduto con le rate. Queste sole condizioni porrei alla chiusura del contratto che cioè il nome mio figurasse unito alle collezioni e che, ritornando in Italia dopo completati i miei studi e progetti, mi fosse permesso di usare gli oggetti della collezione per scopi scientifici od artistici quando mi fosse necessario, senza però pretendere di asportarli dal museo. La mia collaborazione pel museo la offro d'ora in poi e sarò ben felice se potrò contribuire in qualche cosa ad aggiungere valore a quello già altissimo da Lei dato con lavoro intelligente e stimato<sup>52</sup>.

Boggiani aveva ben chiaro il valore delle sue collezioni, nel momento in cui le proponeva a Pigorini. Sapeva che il luogo creato dal celebre paletnologo sarebbe stato il più indicato per depositare quel tipo di oggetti per "assicurare loro una conservazione durevole ed una collocazione che le metta degnamente in vista e a disposizione degli studiosi<sup>53</sup>", come affermò lui stesso. Comprendeva che solo all'interno di un museo gli artefatti potevano essere conservati, studiati, osservati. Nella visione del museo di fine Ottocento, in cui si presupponeva che l'oggetto fosse un tassello di una complessiva storia umana da comporre e raccontare, in una dimensione fortemente statica e cristallizzante del tempo e dello spazio, nella dimensione *sacralizzante* del museo, gli oggetti potevano acquisire un degno luogo di cura, conservazione, classificazione e (come Boggiani tanto sperava), osservazione e studio. Anche se gli ultimi due punti sono quelli più deficitari, poiché la collezione venne osservata e studiata minimamente, di certo invece la conservazione che è stata fatta nel secolo e mezzo che ci separa dal momento in cui gli oggetti sono entrati nell'allora Museo Kircheriano, è stata ottimale e ha potuto preservare queste meraviglie fino a oggi.

È da notare, inoltre, in questa lettera che ho voluto riportare quasi interamente, come Boggiani sapesse veramente trattare in termini commerciali, avendo ben in mente i rapporti con le istituzioni. Infine, vendette la sua collezione per sole 9000 lire (e non le 12000 proposte nella lettera), dato che ci viene fornito direttamente da Boggiani in una nuova missiva datata 18 maggio 1894, ultima delle trattative tra

52. Lettera conservata oggi presso l'Archivio del Museo delle Civiltà. Lettera n.1.

53. Il tempo verbale in corsivo è stato cambiato per rendere la citazione in armonia con il contesto della frase.

lui e il Pigorini. La collezione totale conservata al Museo delle Civiltà constava inizialmente di 2468 oggetti<sup>54</sup>, di cui 1328 sono chamacoco e 288 kadiweu, il restante sono di popolazioni tumanahá, guaná, maskoi (sanapaná, lengua, angaitè, pilagá, sapukì), cainguà, toba, payaguà, guayakì, bororo – tuttavia molti oggetti si trovano anche in altri musei europei<sup>55</sup>.

Leggendo la letteratura prodotta da Boggiani e consultando le lettere e i documenti presenti nell'archivio storico del Museo delle Civiltà, non credo si possa dire che fosse realmente mosso dal desiderio di accumulare oggetti per un suo gusto e interesse personale o che semplicemente volesse fare affari con i musei; credo invece che fosse a tal punto affascinato da questa tipologia di artefatti, dai colori, dalla magnificenza dell'abilità tecnica nel comporli, dal loro essere tanto esotici, ma anche forse dall'uso stesso che queste popolazioni ne facevano, da volerne accumulare il più possibile: certo ricordiamo anche che era per lui un modo di sostentarsi, quello di vendere oggetti ai musei.

Un interrogativo che mi accompagna dal momento in cui ho iniziato la ricerca nell'istituzione museale del MUCIV è stato questo: come mai Boggiani volle collezionare così tanti oggetti di piume? In parte le risposte si trovano nei suoi diari (Boggiani 1930; Bossert, Franceschi, Braunstein 2019) e nella letteratura, nei testi inerenti ai chamacoco (Boggiani 1894 a; 1894b; Boggiani 1900d). Credo che Boggiani considerasse questo tipo di artefatti di plumaria un vero tesoro: infatti, se possiamo asserire con Wajcman che “il vero collezionista è un viaggiatore che accumula tesori” (citato in Perniola 2015: 62-63), allora possiamo facilmente sostenere che Boggiani lo sia stato. Effettivamente, come sosteneva anche Benjamin (1966), il collezionista possiede la preziosa capacità di meravigliarsi del mondo e dei suoi oggetti, nonché di intuirne la potenza evocativa e di entusiasmarci della loro scoperta, dando un'immagine più completa della cultura del passato. E, oltre che del passato, possiamo aggiungere, anche dei mondi lontani dall'esperienza, ovvero di un modo di vivere lontano dal quotidiano di chi sta collezionando. Come se Boggiani collezionasse per costruire anche una sorta di sua personale *wunderkammer* chamacoco o kadiweu, da ricostruire nel museo di Pigorini. Come se volesse rendere noto al pubblico museale quello che lui stesso aveva visto e che si poteva “condensare” nella materia. Come dice Boris Groys (2021), forse un po' provocatoriamente, se il mondo non si può capire o cambiare, allora lo possiamo solo “collezionare”, sostenendo che fondamentalmente “we are what we collect” (ivi: pag. 50).

Anche se non ne era pienamente consapevole, Boggiani, mediante il suo contributo collezionistico al grande patrimonio delle collezioni etnografiche del Museo delle Civiltà, stava in quegli anni realmente aprendo un varco nel processo di creazione di quelle “zone di contatto”<sup>56</sup> tra il mondo europeo e il mondo indigeno sudamericano, connessioni che sono ancora oggi da esplorare, da costruire, da “curare”. Ciò che interessava il pittore piemontese non era il collezionare come frutto di una appropriazione degli oggetti altrui per “mania di possesso”, per cui l'oggetto esotico diveniva in qualche modo una condensazione materiale di un rapporto di potere sull'altro. O, per lo meno, non solo questo. Perché, anche se

54. Oggi sono 2438, poiché 30 oggetti vennero donati.

55. Al Museum für Völkerkunde di Berlino troviamo 891 oggetti, al museo di Stoccarda 951 oggetti, a Vienna 391, al Museo di Antropologia di Firenze 130 oggetti e a Novara presso il Museo Faraggiana Ferrandi troviamo altri 6 oggetti chamacoco (Leigheb, Cerutti 1986).

56. Con “zone di contatto” (Pratt 2008) si intendono quegli spazi sociali in cui due culture diverse s'incontrano e si scontrano, spesso all'interno di un sistema in cui esiste una forte e profonda asimmetria tale per cui una di queste due culture domina l'altra.



non possiamo affermare che fosse completamente assente in lui questo aspetto, è altresì vero che, nel momento in cui andava in cerca di oggetti per ingrandire la sua collezione, era soprattutto l'idea di essere lui stesso il divulgatore di una conoscenza di un mondo nella sua presunta "autenticità" e "purezza". Questo lo si intuisce sottilmente quando descrive gli oggetti di piume, con la meraviglia dello scopritore, con quello stupore di uno sguardo vergine e allo stesso tempo indagatore, curioso e determinato a capire e documentare tutto quanto gli si offre davanti: natura, persone, artefatti.

Quello che richiamava essenzialmente l'attenzione di Boggiani nel voler raccogliere oggetti, era anche il fatto di voler cercare dei segni tangibili di una cultura "pura" al momento del contatto. Come aveva scritto riguardo al "suo ragazzino" chamacoco Felipe: lui voleva essere testimone di uno scorcio di vita "all'età della pietra" e poterlo condividere con il suo pubblico. Questo era certo lo stesso sentimento che animava le esposizioni universali di fine Ottocento, un desiderio ambiguo che si situava a metà tra il possesso e l'intento di conoscenza dell'altro.

Colini, nella prefazione al testo monografico *I Caduvei* così annotava:

Nella collezione etnografica, formata con amore intelligente e con accortezza, ha raccolto i documenti che debbono servire ad illustrare ed a completare il quadro che dipinge, e a dare risalto alle tinte. Per il lungo contatto con la civiltà europea non solo si sono modificate le abitudini sociali ed i costumi dei Caduvei, ma gli ornamenti originali, gli utensili e gli strumenti da lavoro sono quasi per intero scomparsi, e sono stati sostituiti da prodotti europei o da processi tecnici nuovi di lavorazione. (Colini in Boggiani 1895: xvi)

Qui si nota fortemente come fosse in quel tempo diffusa l'idea del voler documentare una *sopravvivenza*, l'urgenza di riprodurre fedelmente un modo di vivere che si supponeva stesse per scomparire, e, appunto, voler collezionare oggetti che si riteneva che di lì a poco sarebbero stati dismessi o dimenticati. Quella "pratica predatoria" di cui parlava Puccini era proprio figlia di questo tipo di pensiero: un'ansia di ottenere oggettualità oltre che dati senza tenere in considerazione la controparte indigena con gli stessi diritti dell'artista o del collezionista di scegliere quali artefatti usare, cosa voler scambiare e cosa no. A Boggiani, però, il punto di vista del nativo non interessava, come abbiamo già notato in precedenza con la descrizione della grande cerimonia. Invece, interessante è capire che anche la controparte indigena aveva una sua attitudine al collezionismo che Boggiani ignora: come nota Richard (2006), Boggiani morirà e i suoi oggetti verranno sepolti e nascosti lontano dal corpo: oggetti che si possono definire un "contro-artigianato" indigeno, o meglio una "contro-collezione" indigena. La questione del collezionismo etnografico di Boggiani portò la società yshir-chamacoco di allora a riflettere sulla propria stessa produzione materiale, sui propri oggetti quotidiani o cerimoniali, percorrendo così la strada che porterà alla creazione dell'artigianato. Così scrive Richard:

Hay una primera colección de objetos en circulación; una segunda, de objetos abandonados, y una tercera, de objetos enterrados. Es curioso que sólo esta tercera colección haya llamado la atención de los comentaristas. Como si sólo el entierro indicara una *intención*. La primera sería utilitaria y la segunda involuntaria. La tercera, en cambio, puesto que se filtra en ella algo cercano a lo que se imaginan ser una *creencia*, sería la verdadera. El entierro de la máquina fotográfica aparece como un símbolo -demasiado perfecto, furiosamente simétrico que representaría una actitud típica del pensamiento indígena. Contraofensiva artesanal buscando neutralizar la contra-artesanía indígena (Richard 2008a: 4).

Secondo l'autore, quindi:

Il n'est donc pas surprenant que les récits indiens sur l'assassinat de Guido Boggiani préparent la scène du crime à partir du problème des « objets typiques » : avant il n'y en avait pas, Boggiani fut le premier (Richard 2008: 455).

Boggiani fu il primo vero collezionista di artefatti etnografici indigeni. La sua violenta morte avvenne proprio per questa sua ossessione, secondo l'antropologo francese. Sembrava che Boggiani fosse quasi ossessionato dall'idea di accumulare oggetti (e la collezione di arte plumaria al Museo delle Civiltà lo dimostra), come se alla fine della sua vita questo fosse divenuto per lui imprescindibile e una tappa obbligata per chiudere i suoi studi sui due gruppi chacaco.

Come se, in fondo, la ricerca di autenticità attraverso gli oggetti, la sua mania di grandezza e l'idea di perfezionare la sua collezione, la sua ambizione di voler andare oltre ("più oltre nel nuovo", come scrisse d'Annunzio) lo avessero portato a cercare altro nel mistero e nel "proibito", conducendolo rovinosamente e precipitevolmente alla morte.

Inoltre, un altro aspetto importante che nota Richard (2008) è propriamente la questione dei nomi che vengono in qualche modo "assegnati" ai gruppi indigeni: pare che l'etnonimo "chamacoco" inizi a essere usato in riferimento a quei gruppi con cui Boggiani risiede, proprio a partire dai suoi soggiorni. Sembrerebbe infatti – scrive Richard – che prima di Boggiani i "chamacoco" fossero un'entità piuttosto diffusa e che i coloni, riprendendo questo termine dai mbayá, che a loro volta lo avevano ripreso dai Chaná, usavano «Chamacoco» con una certa indifferenza per indicare l'insieme dei selvaggi che vivevano nell'entroterra. Boggiani fu il primo a cercare sistematicamente una tipicità dei "chamacoco", il primo a pensare di delimitare un'etnia chacaco (Richard 2008: 454). In effetti, come abbiamo già visto, lo dichiarò lui stesso quando nel parlare dei "suoi" *chamacoco* li descrisse come una tribù di selvaggi *non ancora conosciuta e da nessun altro viaggiatore descritta* (1894: 23).

E fu proprio in questa ottica che collezionava: non solo per amore della conoscenza e della scoperta, ma per l'amore di percorrere la strada del primato: essere il primo a conoscere e identificare l'etnia chacaco, essere il primo a scoprire e collezionare meravigliosi esemplari di arte plumaria.

Boggiani era sostanzialmente orientato a produrre una "tipicità chacaco". Quello che a lui interessava era di produrre le collezioni che sostenevano queste tipicità: ritratti chacaco, parole, oggetti (Richard 2008: 454-55). Inoltre, proprio nell'ultima lettera che scrisse, a suo fratello Oliviero, giustificava quella che sarebbe stata la sua ultima spedizione con l'imperiosa necessità di «completare la collezione chacaco»<sup>57</sup> prima di tornare definitivamente in Europa. È quindi alla ricerca di "oggetti tipici" che si avventura nelle terre interne del Chaco. In questo desiderio di possedere una materilità che fosse in qualche modo "tipica" e "rappresentativa", c'è una specificità che annuncia l'emergere di un nuovo rapporto con il mondo indigeno; come se lo sguardo di Boggiani sugli oggetti indigeni segnasse un "prima" e un "dopo" nel relazionarsi con queste popolazioni e con le loro produzioni materiali. Questo nuovo tipo di rapporto è proprio segnato dal problema dei loro oggetti, dal loro valore rappresentativo, dalla loro tipicità (*ibidem*). Prima gli oggetti "tipici" non esistevano in questa parte di mondo indigeno, non esisteva l'artigianato indigeno: è esattamente con Boggiani che nasce l'artigianato, la vendita, la ricerca, lo scambio e un circuito economico legato agli oggetti. Boggiani intrattiene con i chacaco – e in generale con gli indigeni che incontra – relazioni commerciali, prima di tutto. Come lui stesso in

57. Si tratta della lettera che Guido Boggiani scrisse a suo fratello Oliviero: "Lettera al fratello: Puerto 14 de Mayo, 1902", in Leigh, Cerutti 1986.

varie occasioni dichiara, voleva comporre la sua “grande collezione”<sup>58</sup>. Inoltre, seguendo Richard, possiamo dire che avesse a cuore soprattutto l’ideologia – il sistema di pensiero – che egli stesso stava costruendo sul popolo *ciamacoco*, l’ontologia di un pensiero ben definito e circoscritto che si andava formando anche – e soprattutto – a partire dagli oggetti. Come se gli oggetti stessi dovessero essere “oggetti segni” la cui funzione era quella di avvallare l’esistenza di una specificità culturale ed etnica.

Come scrive Thomas, in un discorso che si riferisce alla nostra contemporaneità ma che ha valore anche in riferimento al momento storico a cui qui ci riferiamo:

As individuals we Europeans or Americans may or may not have face to face contacts with the indigenous peoples of the Pacific or the Amazon, but we are all caught up in international relations of production and appropriation which stretch across the space separating us. The transpositions of objects are conspicuous features and effects of these relations. Television documentaries suggest that these tribal peoples seem to be less themselves as they use our material culture [...] while we flock to see their tools and art hung up in our museums. (Thomas 1991: 9)

Boggiani cadde nella “trappola dell’autenticità” e anche della sopravvivenza, poiché l’ansia del voler collezionare e in maniera così esemplare e grandiosa tradisce questo pensiero di voler accumulare per documentare un tratto “puro” prima che scompaia. Abbiamo già notato come Colini, nella sua prefazione al testo *I Caduvei*, sottolineasse l’intenzione di Boggiani di aver voluto raccogliere oggetti- *testimoni* del “buon tempo antico”. Boggiani certamente cercava di documentare il particolare, il “mai visto”, tutto ciò che agli occhi di un europeo poteva suscitare meraviglia, stupore, incredulità: per questa ragione metteva insieme una collezione, come un uomo metropolitano del suo tempo, “spinto da una ricerca di un rapporto meno conflittuale tra spazio e tempo, all’accumulo e alla confortante pratica della classificazione degli oggetti” (Fontanarossa 2022: 22).

Essendo egli un artista – e tra l’altro paesaggista – istintivamente era orientato a cercare forme che fossero esteticamente pregevoli. Così, nelle *tolderias* dei *chamacocos*, l’arte plumaria era sicuramente ciò che di più appariscente ed interessante dal punto di vista estetico potesse risaltare nel suo campo visivo. Così come poi, tra i kadiweu lo colpirono le particolari forme geometriche delle pitture corporali e delle produzioni in terracotta. La bellezza altrui lo seduce, lo affascina, lo fa riflettere. Non è casuale infatti che si soffermi a vivere e a descrivere in maniera dettagliata prevalentemente due popolazioni chaqueña: kadiweu e yshir-chamacoco. Più di altre queste erano quelle che avevano a quell’epoca le arti più impressionanti e visibili: arti pittoriche e ceramiche da una parte e arte plumaria per la seconda. In entrambe la pittura corporale era qualcosa di fondamentale e sviluppato sia per la ritualità che nel vivere quotidiano (Escobar 2014: 26).

Insistente appare di nuovo l’esotismo: quella forte fascinazione provocata dall’incontro tra un individuo dotato di spiccata personalità e ciò che è altro da sé. Il comprare, lo scambiare oggetti, denotano da un lato lo spirito curioso dell’esploratore e dell’artista, ma anche l’intenzione e la spinta di comprendere meglio ed espandere la propria conoscenza dei mondi che osservava e, allo stesso tempo, dare testimonianza di “essere stati là”. Boggiani stesso non ne era consapevole.

58. Ricordo che scriveva ne *I Caduveo*: “L’idea di avventurarmi da solo con questa gente per andare, per luoghi non battuti da altri che dagli indigeni, a questo Nalicche del quale avevo udito sempre parlare come si parla di cose da leggenda, e la speranza di avere opportunità d’aumentare di nuovi ed interessanti oggetti la mia collezione etnografica, nonché l’attrazione in me fortissima dell’ignoto, mi avevano tenuto perplesso durante qualche tempo prima di addormentarmi, la notte scorsa.” (Boggiani 1895a: 59).

Così come non era consapevole del fatto che le sue collezioni al Museo delle Civiltà sarebbero rimaste chiuse e inosservate per più di un secolo.

Possiamo, in ogni caso asserire che, per quanto fosse immerso in un mondo in cui la produzione di conoscenza dell'alterità rifletteva chiaramente uno sguardo coloniale e di subordinazione, in realtà il suo approccio all'etnografia e al collezionismo risentì in modo evidente della sua personalità, del suo sguardo di artista, e fu un approccio del tutto peculiare, certamente più vicino al modo di operare dell'artista che non a quello dello scienziato o dello studioso da tavolino. Allo stesso modo il suo modo di collezionare procedeva secondo una modalità che era più simile a quella dell'esteta che non a quella del commerciante puro e semplice: dietro ogni suo gesto vi era infatti la ricerca del bello e di un senso puramente estetico. "Aunque inseparable del frente colonial, el coleccionismo etnográfico de Boggiani fue una empresa personal, artística, guiada por criterios puramente estéticos" (Bossert, Franceschi, Braunstein 2019: 29).

## 2.7 "Antes no había artesanía": il mistero e la complessità della morte di Guido Boggiani

*Un tempo non esisteva l'artigianato. Ognuno realizzava i propri quadri, le proprie borse o le proprie piume, per il proprio uso. Quando Boggiani si è trasferito qui, l'artigianato non esisteva.<sup>59</sup>*

Il 24 ottobre del 1901 Boggiani lasciò l'Estancia "Los Médanos", di proprietà di Carlos Casado<sup>60</sup> e partì per la sua ultima e fatale spedizione *chaqueña*. Era accompagnato dal suo fedele "peón", l'amico Félix Gavilán. Di lui, per molti mesi, non si ebbe notizia. Nell'estate del 1902, suoi amici e conoscenti, italiani residenti in Paraguay, preoccupati per la mancanza di sue notizie da così tanto tempo, decisero di organizzare una spedizione per andare a cercarlo. Formarono così un "comitato pro-Boggiani" e cercarono un uomo che avesse già esperienza del territorio e potesse addentrarsi nella selva *chaqueña* senza timore, un uomo "disposto a intraprendere un viaggio attraverso le vergini selve, esponendosi a mille pericoli, al tormento della sete e al patimento della fame" (Golletti 1903: 6)<sup>61</sup>.

Trovarono in José Fernández Cancio (1871-1959) l'uomo ideale per intraprendere questo viaggio pericoloso. Cancio, spagnolo residente a Clorinda, già abituato a viaggiare nelle selve del Chaco, era risaputo "cacciatore di indigeni" (Almada 2014: 18). Questo spagnolo originario di Oviedo, infatti, aveva già gui-

59. Discorso riferito da un indigeno (citato in Richard 2008).

60. Carlos Casado (1833-1899) è stato un imprenditore ispano-argentino che avviò la più grande e potente industria del tannino in Paraguay. Fu proprietario, con la sua impresa, di sei milioni di ettari di terra nel Chaco paraguaiano. Rimangono le tracce dell'industria tanninera nella cittadina di Puerto Casado (oggi Victoria), dove si possono vedere le vestigia della fabbrica, di un hotel che fu proprietà della famiglia Casado (ora in stato di totale abbandono) e la chiesa che fu costruita dallo stesso Casado. Valentina Bonifacio scrive: «nel 1886, Carlos Casado del Alisal compra sul mercato azionario della borsa di Buenos Aires i sei milioni di ettari di terra che gli avrebbero permesso di fondare una fabbrica per la produzione di tannino nel Chaco paraguaiano. Prevedendo di sfruttare le immense risorse forestali del Chaco paraguaiano, l'imprenditore spagnolo decise infatti di investire tutto il suo capitale nelle terre fino a quel momento quasi inesplorate del Chaco paraguaiano, guadagnandosi l'epitome di "imperatore" o "barone del Chaco" (Dalla Corte 2009)» (Bonifacio 2018: 15).

61. Il testo, a cura del Comitato Pro-Boggiani, *Alla ricerca di Guido Boggiani. Spedizione Cancio nel Ciaco Boreale (alto Paraguay)*, fu pubblicato nel 1903, con una nota introduttiva del presidente del Comitato, Giuseppe Golletti. Con l'intenzione di documentare e testimoniare la spedizione stessa e rendere omaggio a Guido Boggiani stesso.



dato due anni prima una spedizione simile, verso le sorgenti del Pilcomayo, alla ricerca dell'esploratore spagnolo Enrique de Ibarreta (1859-1899), ucciso da indigeni pilagà (Leigheb 1997: 24). Il 28 luglio 1902, Cancio partì con dieci uomini, di cui sei paraguayani e quattro argentini, alla volta del Chaco.

La prima tappa della spedizione fu a Puerto Casado, dove Alberto Casado, figlio di Carlos, gli fornì credenziali e lettere di raccomandazione per la sua tenuta di Los Médanos. Raggiunta quest'ultima località e avendo fatto lì fermare i componenti del gruppo, Cancio proseguì per Bahía, dove incorporò anche quattro esperte guide indigene, contatti di Miguel Acevedo che era stato compagno di viaggio dello stesso Boggiani. Tra queste guide c'era anche il noto Felipe Pepe, indigeno *chamacoco* amico e guida di Boggiani, di cui si può leggere nel testo del 1895 *I Caduveo*. Tornati poi a Los Médanos, la spedizione proseguirà, partendo da lì il 10 di agosto, per ripercorrere il cammino che era stato quello di Boggiani alla ricerca dei tumanà. Oggi la toponimia di quei luoghi conserva la memoria del ritrovamento dei resti del Boggiani: una laguna non troppo distante da quella che era la tenuta de Los Médanos è chiamata infatti "Laguna Boggiani".

Dopo varie peripezie e molti colloqui a vuoto con alcuni indigeni incontrati sul loro cammino, alla fine, Cancio, riuscirà a trovare la giusta pista da seguire e infine, ad incontrare i resti corporei e di alcuni dei beni che Guido aveva con sé al momento della sua morte. Guidati dall'indigeno *chamacoco* Luciano, Cancio e i suoi uomini, dopo molte ore di cammino, vengono condotti al luogo in cui Boggiani (insieme all'amico Gavilán) era stato ucciso e non seppellito. Tra gli oggetti appartenuti a Guido Boggiani e che Cancio e i suoi uomini rinvennero, oltre ai resti ossei, vi fu: una bussola, un orologio, una siringa, un tubetto di medicinale con permanganato di potassio, la macchina fotografica che apparteneva al nostro artista, insieme al suo treppiede e delle lastre fotografiche. Alcune cose le trovarono sparse vicino ai resti di Gavilán, che era stato seppellito, mentre invece resti ossei sparsi (e non sotterrati) del pittore e la sua macchina fotografica (sotterrata) vennero incontrati in un posto più lontano nella selva. Altri suoi averi come l'orologio, la sua bussola e il suo fucile, Cancio dovette cercarli più a lungo, minacciando Luciano e altri indigeni *chamacoco* per poterli avere.

Secondo quanto riporta Leigheb (1997), l'indigeno Luciano avrebbero raccontato, incalzato e minacciato da Cancio stesso, la dinamica degli eventi che portarono alla morte di Boggiani e del suo compagno Gavilán. Da quanto emerse da questo resoconto raccolto da Cancio e dai suoi uomini, Boggiani fu accolto amorevolmente dai *chamacoco* di quella zona, tanto che vi si fermò più di due mesi; lì ebbe modo di comprare molti oggetti come amache, asce di pietra, lance, archi, frecce e ornamenti di piume e, allo stesso tempo, fece molti regali e li pagava con pezzi di tela perché gli aprissero dei varchi nella foresta (Leigheb 1997: 29; Leigheb 1986: 151). Luciano racconta che, benché i *chamacoco* gli volessero bene, durante una battuta di caccia, lo uccisero.

Quali sono i veri motivi, a oggi, non ci è dato sapere, ma vi sono varie ipotesi. Sempre seguendo il racconto che Cancio rileva dall'indigeno messo alle strette, parrebbe che Boggiani sia stato ucciso per motivi legati a vicende amorose, poiché l'artista italiano si stava accompagnando ad una donna indigena che era già sposata; inoltre, pare che lo uccisero anche per rubargli i suoi averi, tranne le lastre fotografiche, di cui non sapevano che farsene e, di fatto, le lasciarono nella stessa zona dove abbandonarono il suo corpo, sotterrandole insieme alla sua macchina fotografica.

Riguardo alla macchina fotografica, si pensa che chi uccise Boggiani la sotterrò perché, secondo le concezioni *yshir-chamacoco* dell'epoca, la fotografia

non era una pratica sempre ben vista e accettata dagli indigeni (Giordano 2002; Reyero 2012; Richard 2008). In un testo dedicato propriamente all'arte fotografica di Guido Boggiani, Alejandra Reyero commenta che la fotografia, legata intimamente alla sua capacità mimetica, è stata "la que se materializó en la fuerza/acción de Boggiani y su efecto sobre la vida social chamacoco" (Reyero 2012: 46). In sostanza, prosegue l'autrice, il fatto che la fotografia possa mediare tra due dimensioni, destabilizzando il vincolo presenza/assenza, morte/vita, segreto/confessione, fu il motore grazie al quale la società chamacoco si aprì all'alterità, facendo proprio leva sul desiderio dell'altro e il desiderio degli oggetti altrui (*ibidem*). Per dirla invece con Nicolas Richard (2008: 77), vi fu un "contro-artigianato" indigeno nella decisione di sotterrare la macchina fotografica di Boggiani. Sostanzialmente, la macchina fotografica interrata stava a rappresentare l'atto esemplare di occultamento di uno strumento del bianco e che in qualche misura faceva paura. In un racconto indigeno raccolto dallo stesso Richard tra gli indigeni tomaraho, presso la comunità di Maria Elena, si narra della relazione di Boggiani con l'artigianato indigeno: prima di lui non esisteva l'idea di fare artigianato, ognuno si produceva i propri oggetti di uso quotidiano, ma con il suo arrivo, si cominciò a scambiare e a vendere oggetti e lui iniziò a collezionarli: "juntaba y juntaba en su casa, ahì juntaba la artesanía" e poi i tomaraho andavano di notte a rubarli in casa del pittore, secondo questo racconto (Richard 2008: 5). Evidentemente, qui appare che gli oggetti di "artigianato" e la pratica stessa di produrre per altri, ovvero per un primigenio commercio, fossero nati fra i *chamacoco*, proprio con Boggiani. Pare anche che gli indigeni lo avessero tratto in inganno cercando di sedurlo con una bellissima amaca intrecciata appositamente per l'occasione, proprio con l'intenzione di ucciderlo. Richard riporta un racconto indigeno<sup>62</sup> secondo cui i tomaraho volevano uccidere Boggiani ma non sapevano esattamente come fare e così ebbero l'idea di costruire una amaca perché sapevano che lui non avrebbe resistito alla bellezza di quell'oggetto e così, in quel momento di stupore, gli tesero un agguato e lo uccisero (Richard 2008: 462).

Branislava Sušnik<sup>63</sup>, invece, individua un'altra possibile e plausibile causa della sua morte: secondo la studiosa slovena, infatti, furono le guide indigene a ribellarsi e ad uccidere Boggiani e Gavilán. La guida yshir-chamacoco-ybytosso che stava in quel tempo accompagnando il pittore omegnese (tra cui lo stesso Luciano sopra menzionato) a un certo punto, per paura, si oppose e non volle andare oltre, dal momento che le popolazioni chamacoco-ybytosso e chamacoco-tomaraho erano allora storiche nemiche e i cosiddetti *mansos*, ovvero gli ybytosso, non ne volevano sapere di andare in pasto ai nemici. Sarebbe stato proprio l'indigeno Luciano a ribellarsi, secondo quanto riporta la Sušnik (1969, 1978); anche lo studioso Herbert Baldus riporta la stessa motivazione (Baldus 1945: 11-12).

Il 17 novembre 1902, dopo oltre tre mesi di ricerche, Cancio e i suoi uomini torneranno ad Asunción portando la notizia della morte di Boggiani e recando i suoi resti e quelli del suo fedele servitore Gavilán, che vennero accolti nel cimitero italiano di Asunción de La Recoleta, dove ancora oggi si trovano. Forse qui non interessa tanto ricordare che l'indigeno Luciano, una volta condotto a forza nella capitale paraguayana per il processo che lo vedeva come unico imputato dell'assassinio di Boggiani, venne assolto per mancanza di prove; forse la storia

62. Richard(2008) prende questo racconto da Ticio Escobar: si tratta di una fonte orale raccolta dallo studioso paraguaiano alla fine degli anni Novanta.

63. Sulla studiosa slovena naturalizzata paraguaiana si veda *infra*, cap. 3, pp. 143-184.

di questo omicidio, ancora avvolta in cause misteriose, è semplicemente il plausibile epilogo di un incontro tra due diverse e lontani modi di “essere umani”, la storia di un incontro/scontro tra intenzioni di vita diverse e visioni del mondo lontane e non sempre conciliabili – i *chamacoco* lo amavano, eppure lo uccisero; Boggiani amava i *chamacoco*, eppure utilizzava il suo essere uomo bianco, ricco, colto, in modo da dominarli e continuare a perseguire i suoi interessi commerciali: collezionare, viaggiare, scrivere, essere un uomo di successo.

Uno dei frutti della sua opera di collezionismo etnografico fra le popolazioni yshir-chamacoco e frutto dell’intenzione “artigianale” (Richard 2008), è proprio la parte composta dagli artefatti di arte plumaria racchiusa nella collezione del Museo delle Civiltà. È giunto il momento quindi di vederne i dettagli, occupandoci dell’analisi di alcuni oggetti che si possono ritenere in qualche misura degli “oggetti esemplari”.

Come afferma Richard, non sono la stessa cosa l’oggetto etnografico e l’oggetto di artigianato, poiché, in effetti, si tratta di due modi distinti di guardare allo stesso oggetto. In riferimento alla vicenda di Guido Boggiani, scrive:

No son la misma cosa el objeto etnográfico y el objeto artesanal. Aun si trabajan sobre la misma clave, la declinan distintamente. Son modos diversos de resolver una misma relación. A decir verdad, son modos históricamente sucesivos de organizar esa relación. Ambos objetos como el signo de una derrota. Dos estratos, dos tiempos en la historia de esa derrota. Dos momentos en la historia del objeto como historia de una derrota. El objeto etnográfico signa el avance militar de las fronteras nacionales desde el s. XIX y hasta mediados del s. XX: los museos abultan sus colecciones en la medida en que los ejércitos nacionales avanzan sobre el territorio indígena. (Richard 2020: 10).

Modi diversi e storicamente successivi di organizzare una relazione. Una relazione tra “oggetto etnografico” e “oggetto artigianale”.

Seguo il pensiero di Rodrigo Montani quando afferma che “la cultura está formada por entidades que existen necesariamente en distintas dimensiones de lo real: por un lado de manera simultánea o sucesiva, esa entidades son “representaciones” mentales (y por lo tanto somáticas) y acciones extramentales y extrasomáticas; por el otro, son siempre al mismo tiempo individuales y colectivas” e inoltre, seguendo Weber (1964), Montani definisce gli artefatti come “todas esas objetivaciones extrasomáticas de lo social en la materia” (2016: 431). In sostanza, quando agiamo nel mondo lo facciamo sempre in due direzioni: verso l’interno, in questo modo mentale che chiamiamo “rappresentazione” e verso l’esterno, in questo modo più fisico e materiale che chiamiamo tradizionalmente “azione” e che spesso si cristallizza in materialità più o meno stabili: gli artefatti (ivi: 431). A fine Ottocento, come sappiamo, le azioni di viaggiatori, esploratori e scienziati si traducevano spesso in un oggetto materiale specifico pregno di molteplici significati: il museo etnografico.

Portare avanti esperienze di collezionismo come quella intrapresa da Boggiani, a livello ideologico ed epistemologico, non era poi tanto diverso da quanto fecero le grandi missioni *predatorie* del Novecento, come la famosa e già menzionata Dakar-Gibuti condotta, tra gli altri, dal più noto Marcel Griaule, missione finanziata e supportata dall’alta società parigina e costruita attorno al mito dello stato-nazione. Certo, la missione francese fu trent’anni dopo la morte di Boggiani, in un clima storico-politico – la Francia del primo dopoguerra – che è certamente diverso da quello dell’Italia post-unitaria e anche con l’aiuto di mezzi e tecnologie certamente più avanzati di quelle degli anni Novanta dell’Ottocento. Ciò che però accomuna le due esperienze è il sistema ideologico dello spirito di “accumulo” e di raccolta

sfrenata che il pensiero coloniale in qualche misura sosteneva: attraverso gli oggetti si poteva comunicare la ricchezza e celebrare la potenza della nazione e mostrare al mondo intero, attraverso la musealizzazione di artefatti *altrui*, l'esistenza di mondi lontani, "primitivi", da mettere in vetrina come curiosità esotiche e misteriose. Negli stessi anni in cui collezionava Boggiani, anche in Nord America stavano sorgendo i grandi musei etnografici: abbiamo già citato ad esempio la North Jesup Expedition in cui diede il suo prezioso contributo etnografico e collezionistico Franz Boas e i cui artefatti raccolti tra gli indigeni della costa Nord Occidentale implementarono le collezioni dell'American Museum of Natural History di New York<sup>64</sup>. Inoltre, tra il 1891 e il 1893, si organizzò una Grande Esposizione a Chicago, seguendo il modello che aveva dato al mondo la grande esposizione parigina del 1889. Anche Putnam, direttore della sezione atropologica dell'*American Museum* e Boas, suo braccio destro in quegli anni, contribuirono per conto dell'American Museum of Natural History alla realizzazione dell'esposizione, in cui ben cinquantacinque assistenti di campo vennero ingaggiati per raccogliere materiale etnografico di varia natura e provenienza da tutto il territorio nordamericano. La quantità prevalse sulla qualità, il multifocale sul regionalismo, nella grande e "stupefacente" fiera di Chicago, luogo in cui si voleva esporre più con l'idea di celebrare la grandezza e dare spettacolo, più che seguire la via della conoscenza. I risultati furono confusi, risultati di cui lo stesso Boas si rammaricò e diedero inizio al suo progressivo distanziamento dai mondi dei musei (Kuper 2023: 175-177). Appare allora chiaro che non sempre, nella storia dell'antropologia museale, ci sia stata coerenza e "scientificità" riguardo allo studio degli oggetti. Ovviamente non sempre percorrere la strada dell'accumulo è servito per avere cura negli allestimenti e nello studio etnografico. Questo è da notare anche nel collezionismo di Boggiani: collezione vasta, mai esposta e mai completamente catalogata.

Nell'affrontare lo studio degli artefatti museali etnografici, si deve tenere a mente che l'oggetto etnografico – categorizzazione ben precisa e circoscritta di oggetto – è stato sottoposto a una particolare storia, composta anzitutto da processi di raccolta, dislocamento, ordinamento, stoccaggio e infine (ma non sempre) esposizione in ambienti pubblici o privati (Velthem 2012: 52). Al principio del XIX secolo questo tipo di oggetti erano semplicemente considerati "reperti etnografici": la parola reperto tradisce già l'ottica salvaguardista che stava alla base ed informava all'epoca le pratiche museali e di ricerca. Posteriormente, invece, essi divennero "oggetti etnografici", categoria specifica che proprio sorse con la nascita dei grandi musei pubblici, quei luoghi del sapere che sostituirono gli antichi gabinetti delle curiosità che sino al Settecento esponevano rarità e meraviglie dal Nuovo Mondo (*ibidem*). Boggiani visse in questo cambio di prospettiva processuale che da metà Ottocento investì la storia dell'esposizione museale, partecipe attivamente con il suo collezionismo a rendere l'oggetto etnografico sia un "oggetto testimone" che un oggetto "trasfigurato", contribuendo alla storia museale degli artefatti, nel loro essere ricontestualizzati e risemantizzati. Infatti, questi sono stati oggetti che hanno perso nel tempo, proprio grazie alla musealizzazione, la propria funzione e il proprio utilizzo originario (Velthem 2012: 57, Fontanarossa 2022: 323; Kirshenblatt-Gimblett 1991).

64. Bisogna anche ricordare il diverbio che Boas ebbe con gli organizzatori delle esposizioni museali alla Chicago World's Fair e con la stessa amministrazione dell'American Museum of Natural History e ben argomentate da Ira Jacknis (2000). Boas, in buona sostanza, non voleva che si facessero spedizioni solamente per colmare i vuoti espositivi, ma anche per motivi scientifici, di ricerca. Mentre invece lo zoologo Herman Bumpus, direttore dell'istituto museale per cui Boas lavorava, la pensava in termini opposti (Jacknis 2000: 129-133).



### 3. Il mondo dei “chamacoco”: ambiente, etnistoria e cosmovisioni indigene

Ancora prima di addentrarci nell'analisi vera e propria degli artefatti di *ars plumaria*, è utile e indispensabile inquadrare il contesto geografico in cui ci troviamo e delineare brevemente l'origine etnistorica di queste popolazioni chaqueña. Si analizzeranno poi quei materiali “sottili e leggeri” (ma fondamentali) con cui si intreccia simbolicamente la *plumaria*, ovvero il sostrato mitico e cosmogonico del mondo yshir-chamacoco, per poi poter osservare da vicino gli artefatti veri e propri, trattazione del prossimo capitolo.

#### 3.1 Il Gran Chaco: uno sguardo alla morfologia del territorio

Dinanzi allo sguardo del viaggiatore che rimonta le acque del fiume Paraguay, dalla confluenza del Pilcomayo fino all'altezza di Bahía, per circa 800 km si distendono ambedue le sponde in un perpetuo contrasto panoramico. In contrasto con la sponda orientale, dalle alte frane, circondate da ondulazioni del suolo che si elevano fino a raggiungere l'altezza di colline, rivestite di vergini foreste, l'occidentale si avanza nella perpetua monotonia di una pianura, interrotta rarissime volte da colli isolati che sorgono come un capriccio della natura, da un mare ondeggiante. È il Cielo Paraguayo un'immensa superficie piana, che dalle rive del fiume si eleva insensibilmente fino a raggiungere i primi contrafforti dell'altipiano di Bolivia.

(Alarcon Y Cañedo e Pittini 1924: 15)

Per inquadrare meglio e comprendere il contesto socio-culturale e l'ecosistema in cui vivono le popolazioni di lingua *zamuco*, tra cui gli yshir-chamacoco di cui ci occupiamo, è utile addentrarsi nella morfologia di questo territorio vasto e diversificato.

La regione del Chaco paraguaiano, che comprende i dipartimenti di Boquerón, Alto Paraguay e Presidente Hayes, è un vasto territorio separato dalla regione orientale del paese dal fiume Paraguay, che da sempre segna il confine naturale tra le popolazioni chaqueña e quelle guaraní della Regione Orientale (Sušnik 1957: 9). Questa area geografica situata all'interno dei confini del Paraguay è in realtà parte di un macro-territorio chiamato Gran Chaco e che si estende per circa 600.000 chilometri quadrati (1500 chilometri di lunghezza per 700 chilometri di larghezza), situato tra le due grandi pianure della Pampa argentina a sud e il Mato Grosso a est. Oltre alle suddette regioni del Paraguay, comprende



Foto di Guido Boggiani  
dal titolo *Uomo Tumaná col  
diadema di piume*. Los Medanos  
21.08.1901 (fonte: Frič P. e  
Fričova Y. 1997, p. 66).

anche i dipartimenti Chuquisaca, Tarija e Santa Cruz della Bolivia, le regioni di Formosa, Chaco, Santiago dell'Estero, Cordoba e Santa Fe nel Nord dell'Argentina, oltre a una piccola parte del Brasile.

Il nome "chaco", sinonimo di "pantanal", deriverebbe da un sostantivo *quechua*, con il significato di "territorio di caccia" (Ribeiro e Galvao 1985: 112).

Geograficamente il Gran Chaco (vedi carta a pag. 124) è una grande pianura che confina a ovest con le prime alture delle Ande, a est e a nord con piccoli declivi che degradano dal massiccio centrale del Brasile e con le due alture a sud di Chiquitos, i due monti di San José e San Carlos. A est il Chaco è delimitato dai fiumi Paraguay e Paraná, mentre a sud si estende fino ai piedi delle alture di Córdoba e Guayasán (Métraux 1946: 197). Si tratta di una regione geologicamente giovane. Un tempo mare interno poco profondo, che ha separato a lungo i vecchi altopiani della parte orientale del continente dal sistema andino, poi, gradualmente prosciugatosi, è stato ricoperto da sedimenti fluviali e terreni argillosi, poi da un sottile strato di origine alluvionale. Come fa notare Nicolas Richard, l'assenza di rilievi è "raddoppiata" dalla mancanza di metalli e ferro, di fucine, miniere e industria metallurgica: un ecosistema naturale certamente meno attrattivo di altri luoghi sudamericani, quest'area che il ferro andino e le pietre guaraní non erano in grado di conquistare. Il legno, l'osso e, in misura minore, la pietra (nel Chaco c'è pochissima pietra) hanno sempre compensato questa mancanza di minerali. Questa terra fondamentalmente piatta e ricca di argilla è ricoperta da una fitta boscaglia, che alterna zone paludose a deserti sabbiosi, isole di foresta e vasti pascoli (Richard 2008: 106).



Foto di Guido Boggiani  
dal titolo *Uomo ciamacoco  
vecchio* (Ápülèi il medicine-man)  
24x18 cm (fonte: Frič P.  
e Fričova Y. 1997, p. 67).

Morfologicamente, il Gran Chaco si divide in tre regioni distinte, separate dai tre fiumi che lo percorrono in senso orizzontale: la più meridionale è delimitata dal Rio Salado, che segna il confine inferiore in quella che oggi è la provincia di Santa Fe, in Argentina. Più a nord, il Rio Bermejo attraversa le province più settentrionali dell'Argentina e il più settentrionale dei tre è il Rio Pilcomayo, che costituisce il confine tra Argentina e Paraguay. Questi tre fiumi hanno le loro sorgenti nel sistema andino e attraversano il Gran Chaco in direzione nord-ovest-sud-est, sfociando a est nel bacino spinale del Paraguay-Paraná. Il “Chaco Meridionale” si trova tra il Salado e il Bermejo; il “Chaco Centrale” tra il Bermejo e il Pilcomayo; il “Chaco Settentrionale” si estende a nord del Pilcomayo fino alle alture di Chiquitos. Il “Chaco Meridionale” e il “Chaco Centrale” si trovano nell'attuale territorio argentino: il primo è stato annesso nella prima metà del XIX secolo, il secondo all'inizio del XX secolo. Mentre invece il “Chaco Settentrionale” si trova principalmente in territorio paraguaiano, con le sue frange occidentali e settentrionali in territorio boliviano: con la Guerra del Chaco (1932-1935) la regione è stata aperta alla colonizzazione e si sono stabiliti i confini definitivamente tra Bolivia e Paraguay (Richard 2008: 108).

Questa partizione nelle tre macro zone del Gran Chaco, distinzione che può essere convenzionale, riflette un'importante gradazione ecologica. Come nota Kersten (1904), mentre l'orientamento ovest/est del bacino amazzonico gli conferisce una vegetazione più o meno uniforme, l'orientamento nord-sud (per una lunghezza di circa dodici gradi di latitudine) determina il carattere mutevole del-



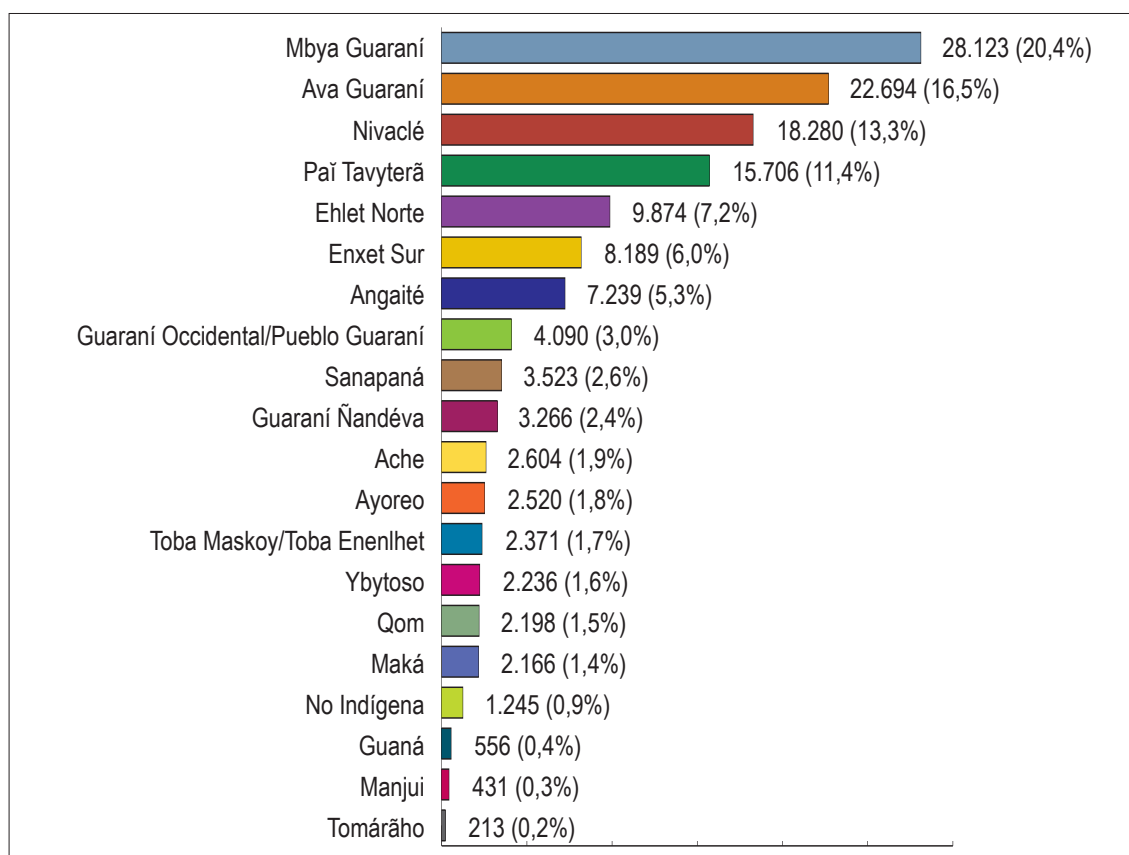
La regione del Gran Chaco.

la sua vegetazione. Secondo l'autore tedesco la mutazione ecologica sarebbe il fattore determinante per delle variazioni etnologiche che determinano la regione.

Il Chaco meridionale costituisce un'ampia zona di transizione verso le grandi pianure argentine: il paesaggio è più aperto, le foreste sono meno fitte e i pascoli più ampi preannunciano già all'orizzonte le pampas e la Patagonia. Il "Chaco Centrale", percorso dai due fiumi principali – Bermejo e Pilcomayo – è più umido e paludoso; durante le piogge sono frequenti gli straripamenti e le inondazioni, che confondono il confine tra i due bacini fluviali. Le foreste che accompagnano questi fiumi sono più fitte, il paesaggio più chiuso e gli spostamenti più difficili. A nord del Pilcomayo, il "Chaco Boreale" è il più secco dei tre; il verde è più opaco, la vegetazione è più fitta, il suolo più duro e, al di fuori della stagione delle piogge, nella regione regnano vasti deserti privi di acqua superficiale.

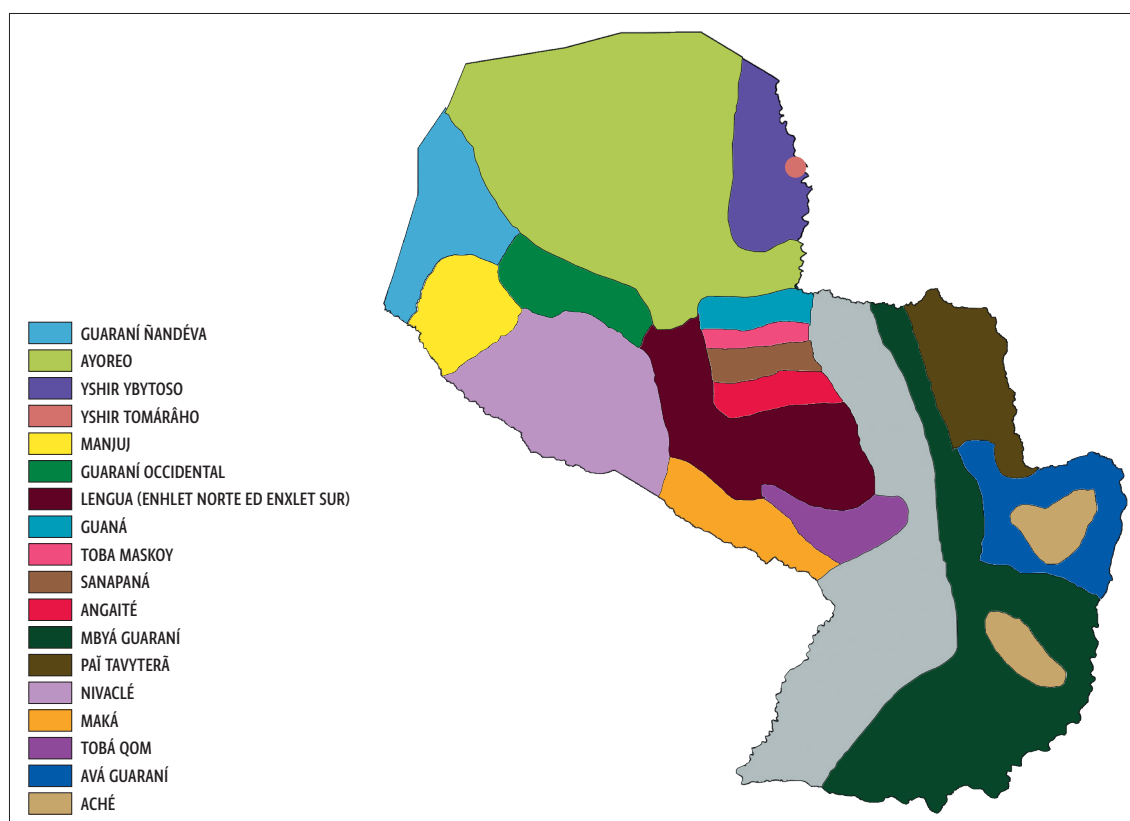
L'acqua è il "segno distintivo del Chaco", come affermano José Braunstein ed Elmer S. Miller (1999). Questo sia per la sua abbondante e indisciplinata presenza sia per la sua opprimente assenza. Le precipitazioni sono quasi inesistenti in inverno e in primavera, seguite da acquazzoni estivi tra ottobre e aprile. I fiumi rompono gli argini, cambiano corso e riempiono i canali lasciati dagli anni precedenti. La conformazione del territorio ha un'influenza significativa sul clima, in quanto consente il libero flusso delle correnti d'aria, con i venti freddi provenienti da sud, che periodicamente spostano quelli caldi e polverosi provenienti da nord e nord-est. Le temperature estive raggiungono ben oltre i 40 gradi, con notevoli variazioni giornaliere, aumentando verso ovest; ci sono occasionali gelate durante la stagione secca, che contribuiscono a spiegare il tema diffuso della distruzione del mondo a causa del gelo nella mitologia del Chaco (Braunstein e Miller 1999).





Composizione etnica della popolazione indigena secondo il censimento paraguaiano del 2022. Fonte: *Primeros Resultados Finales del IV Censo Nacional de Poblacion y Viviendas para Pueblos Indigenas 2022*.

La morfologia del Chaco Boreale è il risultato dell'azione di tre sistemi idrici indipendenti che lo irrigano durante la stagione di straripamento dei fiumi e lo desertificano nella stagione secca. Tre zone di inondazione o dispersione idrica, ognuna legata a un diverso ecosistema: a nord-est, il fiume Paraguay e il Pantanal brasiliano; a nord-ovest, il Guapay amazzonico (Rio Grande) e il Parapetí; a sud, il Pilcomayo andino. Nella stagione delle piogge, il nord-est del Chaco settentrionale cede il passo all'avanzata del Pantanal brasiliano, e gli straripamenti dei fiumi Otuquis e Paraguay inondano una striscia di terra profonda fino a cento chilometri; nella stagione secca, il Chaco recupera terreno e confina con il Pantanal sulla sponda orientale del Paraguay. A sud, la pianura alluvionale del Pilcomayo irriga una vasta frangia ripariale il cui deflusso raggiunge Puerto Casado, sulla riva del Paraguay, diverse centinaia di chilometri a monte della foce normale del Pilcomayo. Infine, i fiumi Guapay e Parapetí fanno parte del bacino amazzonico e irrigano la parte nord-occidentale del Chaco, collegandola ecologicamente con le pendici settentrionali delle alture di Chiquitos e, oltre, con l'Amazzonia. Questo meccanismo stagionale fa sì che, nella stagione delle piogge, intere zone della regione siano soggette al controllo ecologico delle regioni vicine (quando il Pantanal avanza a nord-est del Chaco, lo fa con i suoi uccelli e pesci, i suoi animali, le sue piante e i suoi odori); nella stagione secca, attraverso una sorta di emancipazione ecologica, il Chaco si ristabilisce, spingendo le acque andine, amazzoniche e brasiliane a tornare nei loro bacini di origine: le acque se ne vanno con i loro pesci, i loro uccelli, lasciando dietro di sé una terra aperta e



Distribuzione odierna delle popolazioni indigene nel territorio del Paraguay.

secca, il “deserto verde” dei cronisti militari e di alcuni scrittori sia paraguaiani che boliviani (Richard 2008: 106). Questa dettagliata descrizione è servita soprattutto per far comprendere che la variabilità ecologica e naturalistica dell’ambiente è stata per secoli la condizione per cui le popolazioni del Chaco si adattarono all’ambiente in cui vivevano, spostandosi di volta in volta secondo le stagioni e le disponibilità delle risorse alimentari.

Oltre alla grande biodiversità di specie vegetali e animali, il Gran Chaco presenta anche una varietà culturale consistente e profonda. La regione è sempre stata abitata da popolazioni di cacciatori-raccoglitori e pescatori, ma anche da gruppi che praticavano una agricoltura incipiente e scambi regolari e costanti.

Secondo il censo del 2022, la popolazione indigena attuale del Paraguay è stimata in 140.206 individui, divisa in cinque famiglie linguistiche. Oltre alla famiglia zamuco, che comprende gli antichi “chamacoco”, chiamati oggi yshir-ybytosos e yshir-tomaraho) e gli ayoreo, sono presenti oggi nella regione le seguenti famiglie linguistiche: guaycuru: toba qom (qom lik); guaraní: pa’i tavytera, guaraní occidentali (guarayo, chiriguano), guaraní ñandeva, aché, avá guaraní, mbyá; maskoi: toba maskoy, sanapaná, angaité, guaná, enxet Sur e enlhet Norte; mataco-maká: nivaqlé, maká, choroti, manjui (Zanardini, Biederman 2019)<sup>1</sup>.

Per secoli il Gran Chaco è stato un territorio-baluardo della lotta indigena contro il dominio spagnolo: le armate spagnole che persistevano nell’invasione

1. Per la stima demografica delle popolazioni indigene attuali del Paraguay e per approfondire altri dati demografici attuali, si veda anche il sito del Censo Nacional de Población y Vivienda para pueblos indígenas 2022 dell’Instituto Nacional de Estadística de Paraguay: [ine.gov.py](http://ine.gov.py) (consultato il 5 dicembre 2024).

furono respinte con grande tenacia da parte delle popolazioni indigene (Barúa e Rodríguez Mir 2009: 140). Questo fece sì che molte popolazioni indigene si spinsero a vivere in regioni inaccessibili della regione, per resistere all'avanzata dei colonizzatori. Questa situazione si mantenne fino alla fine del XIX secolo, quando, con la consolidazione degli stati nazionali, il Chaco divenne territorio da esplorare e contendersi per le risorse naturali (*ibidem*). Facilmente possiamo osservare come questa ultima fase sia in corso ancora oggi, basti pensare alle pratiche legate all'estrattivismo, alle politiche di deforestazione sempre più selvagge e allo sfruttamento ambientale che oggi il territorio del Chaco sta affrontando.

Ricostruire l'etnostoria dei popoli *chaqueño* non è cosa semplice, soprattutto per il fatto che le fonti sono poche e disallineate. Richard, nella sua tesi dottorale interamente dedicata alla questione degli etnonimi dei gruppi *chaqueño*, riferisce che nel caso degli antichi zamuco (da cui discendono ayoreo e chamacoco), la questione si complica ulteriormente perché il *corpus* antico delle fonti, ovvero le descrizioni dei conquistadores del XVI secolo, non menzionano questi popoli né altri che i gesuiti trovarono a sud di Chiquitos quando fondarono la missione di San Ignacio de los Zamucos. Dopo l'espulsione dei gesuiti e l'abbandono della missione di San Ignacio, la regione fu conquistata gradualmente da militari ed esploratori che nel corso del XIX secolo aprirono via via l'alto Paraguay alla colonizzazione. Le fonti di questo periodo non riportano nessuna delle nazioni identificate nelle cronache dei gesuiti nemmeno quelle citate nel *corpus* più antico: si capisce bene che ricostruire un quadro etnostorico della regione diventa un'impresa piuttosto difficile (Richard 2008: 93). Infatti, come afferma Richard, se il primo compito che l'etnologia del Chaco ha dovuto affrontare è stato quello di produrre le classificazioni per fornirsi un “sistema intelligibile di oggetti – i gruppi etnici del Chaco” (Richard 2008: 14), il secondo che ha dovuto risolvere è stato quello di giustificare e dimostrare la sua densità e coerenza storica. Difficile, poiché il Chaco era stato oggetto di progetti di colonizzazione sempre interrotti e vi erano lunghe lacune storiografiche tra gli archivi e le descrizioni che ogni studioso aveva prodotto. Le denominazioni etniche individuate in ogni epoca non corrispondevano a quelle dell'epoca successiva e diventava estremamente difficile stabilire una corrispondenza tra le “etnie” incontrate dagli etnologi, le “tribù” citate dagli esploratori della seconda metà dell'Ottocento, le “nazioni” descritte dai gesuiti nel Settecento. (Richard 2008: 14-20).

La questione che soprattutto interessa qui è che Boggiani, che fu il primo a “ri-conoscere” i chamacoco e chiamarli con questo nome (e anche il primo a rilevare la parola oshiro, ovvero il contemporaneo endo-etnonimo yshir). Fu anche il primo a riconoscere il problema dell'etnonimi. Infatti nel suo testo del 1898 scriveva: “l'oblio a cui sono sempre stati sottoposti [...] rende estremamente difficile scegliere tra i nomi delle tribù citate dagli antichi quello che potrebbe corrispondere agli antichi Chamacoco, i quali dovevano a loro volta avere degli antenati” e poco dopo sostenne: “Ho forti ragioni per credere che Chamacoco non sia altro che un nome derivato da quello dell'antico Zamuco, con il quale ha una forte somiglianza fonetica, soprattutto se pronunciato esattamente come fanno gli indiani stessi, cioè chamcuc, dando all'iniziale Ch un suono molto vicino alla z” (Boggiani 1894: 17).

Nel processo di esplorazione e “conquista” del territorio chaqueño in epoca coloniale, furono frequenti, nella narrazione e nell'immaginario che sostenevano l'avanzata del mondo colonizzatore, delle narrazioni giustificatrici della logica di dominio, che potessero validare la necessità di cercare risorse e organizzare

spedizioni nei territori abitati dagli indigeni. Ad esempio, nel periodo coloniale si raccontava che all'interno del Chaco vi fosse una "laguna di perle" e che gli indigeni mangiassero le ostriche per poi sputare le perle, o che nel Cerro Potosí ci fosse abbondante argento che si disperdeva nel fiume Pilcomayo (Barúa e Rodríguez Mir 2009: 140). L'immagine delle ricchezze e dei tesori nascosti nelle selve del Chaco perdurò come forma di convincimento nei confronti delle autorità spagnole che finanziavano così i progetti proposti, ponendosi poi come primo obiettivo quello di ottenere redditi da queste regioni ancora da colonizzare (*ibidem*). Inoltre, l'interesse colonialista verso le terre inesplorate del Chaco, il miraggio di risorse naturali abbondanti e tesori ancora da scoprire, fecero sì che si consolidasse nel tempo un'immagine dell'indigeno chaqueño come massimo esponente della selvaticità, guerriero ineguagliabile e, insieme, misero (Barúa e Mir 2009: 141). Questa visione pregiudiziale dell'indigeno chaqueño come "barbaro", alimentata anche da alcuni tratti caratteristici della diversità (quali politeismo, assenza di un potere politico centralizzato, codici civili, città e classi sociali, lo stato di guerra costante, la nudità), fu l'immaginario che giustificò le conquiste e il progressivo appropriarsi delle loro terre. Molte popolazioni indigene che resistettero alla Conquista vennero isolate e confinate in territori sempre più difficili e remoti, e la loro resistenza al dominio del più forte si è protratta, in molti casi, fino a oggi. Inoltre, l'adozione per molti di loro del cavallo, insieme alle armi da fuoco, permise di passare da un'economia di appropriazione delle risorse naturali a una di espropriazione violenta delle bestie allevate, favorì i contatti interetnici, incrementò l'attività di caccia e di guerra ed evitò l'avanzata del fronte colonizzatore (Cordeu e De Los Rios 1982).

Per osservare parallelamente quanto accadeva anche in ambito brasiliano, l'adozione del cavallo tra alcuni popoli indigeni (i guaycurú e i guaná, così come i kadiweu di cui abbiamo già parlato) rese più complesse le dinamiche tra coloni e resistenza indigena, giacché l'indigeno a cavallo poteva essere sia un aiuto che un ostacolo all'avanzata coloniale e alla nascita dello stato nazionale (Ferreira 2009: 98). La fama terribile che ebbero gli indigeni guaycurú, conosciuti come indigeni cavalieri (di cui i kadiweu sono diretti discendenti), era anche ben motivata, se pensiamo al fatto che questi popoli arrivarono a essere rappresentati come temibili indigeni cavalieri persino nelle corti europee, per poi finire inglobati nello stato nazionale brasiliano, dopo un lungo processo di dominazione/resistenza. A tal proposito racconta lo studioso brasiliano Ferreira:

A produção contínua de informações iconográficas e textuais mostra exatamente o lugar que os índios Guaicuru ocupavam no imaginário da sociedade colonial e imperial brasileira da primeira metade do século XIX: uma posição tão destacada que as imagens desses índios circulavam desde as cortes brasileiras até as academias de Artes e Ciências européias. Isto principalmente em razão da sua capacidade guerreira e da sua habilidade política. O temor dos índios Guaicuru era justificado. (Ferreira 2009: 99)

Se Félix de Azara, che, come abbiamo visto era stato anche letto e studiato da Boggiani, aveva scritto nel secolo XVIII che i guaycurú "poco mancasse che sterminassero tutti gli indigeni del Paraguay" (Holanda 1986, cit. in Ferreira 2009), invece ben diversa era la situazione di questi indigeni alla fine della guerra della Triplice Alleanza (1864-1870), quando si trovarono a essere completamente soggiogati dallo stato brasiliano e ancor più annientati dalle malattie portate dai creoli cui avevano fornito aiuto militare, in virtù della loro capacità di sottomettere altre popolazioni indigene (tra cui anche i chamacoco) (Ribeiro 1995: 34). Proprio per questo è interessante osservare l'entrata in gioco dei *chamacoco* e le dinamiche di relazioni che in quegli anni (prima e dopo la guerra) questi e i guaycurú intrat-



tenevano. Bisogna ricordare che il territorio del Chaco del Paraguay e del Pantanal brasiliano era, negli anni Sessanta del XIX secolo, un territorio conteso tra due forze colonizzatrici: la corona spagnola che spingeva da Asunción verso nord, da un lato, e l'impero brasiliano che da San Paolo spingeva verso il Mato Grosso. Tra queste due forze, stavano i molti popoli indigeni che opponevano resistenza o via via soccombevano al dominio coloniale. Fino alla fine della guerra della Triplice Alleanza, nel 1870, i popoli guaycurú (kadiweu, mbayá) stavano ancora occupando le sponde a destra del fiume Paraguay, ed è importante capire le dinamiche tra questi e i chamacoco di allora poiché le relazioni tra loro andarono ad alimentare il patrimonio mitologico che ancora oggi è tramandato tra popolazioni yshir-chamacoco. Almeida Serra<sup>2</sup>, un militare brasiliano che scrisse un testo in cui parla anche dei rapporti interetnici fra le popolazioni indigene, mostrando le grandi disparità e illustrando le situazioni di dominio e assoggettamento che intercorrevano in quel periodo, afferma che xamacocos<sup>3</sup> e guaná erano entrambe popolazioni che subivano il dominio dei guaycurú, e che erano solo parte di un movimento più generale di subordinazione di molti popoli attorno alle rive del Paraguay da parti di genti guaycurú (Ferreira 2009: 112).

Richard (2008: 128-130), riprendendo Métraux (1946) e Sušnik (1989), afferma che con l'abbandono della zona costiera destra del Paraguay dei popoli mbayá, e l'uscita dei loro “vassalli” chanés (o guanás), all'inizio del secolo XIX, “apparvero” nella zona i primi gruppi chiamati chamacoco, spinti dai cosiddetti guarañoc-a-moro<sup>4</sup> dall'interno del Chaco fino alla zona costiera. Inoltre, continuando le scorrerie delle popolazioni mbayá-guaycurú alla ricerca di prigionieri (soprattutto tra i chané), si inasprirono in quel momento i contatti con le popolazioni zamuco e in particolare coi *xamococos*, la popolazione conosciuta poi come chamacoco<sup>5</sup>. Secondo quanto riporta Combés (2009: 92), il termine *xamococos*, che poi diventa chamacoc<sup>6</sup>, viene trasmesso proprio dagli mbayá ai portoghesi, che a loro volta lo avevano appreso dai chanés, che non conoscevano probabilmente il significato originario (come d'altro canto lo ignoriamo ancora oggi). Interessante è notare che oggi tra gli yshir-chamacoco è diffuso il pensiero di paura e assoggettamento riferito alle popolazioni mbayá-guaycurú. Il tema della violenza mbayá nei confronti dei chamacoco emerge anche dalla storia dell'eroe Basebyke, un guerriero yshir ybytos, che ancora oggi viene ricordato nei racconti degli anziani<sup>6</sup>.

Per tornare alla etnostoria zamuco narrata da Combés (2009), invece, il primo termine *xamacoco* appare esattamente nel momento in cui i gruppi zamucos a est cadono schiavi degli mbayá-guaycurú: questo termine, infatti, designa “los cautivos zamucos de los campamentos mbayás” (Combés 2009: 99).

Interessante notare che la dicitura “los chamacocos” appare effettivamente nell'Alto Paraguay di fine Ottocento, in concomitanza con l'avanzare della colonizzazione e dei primi viaggiatori-etnografi, tra cui Boggiani e Frič (Combés 2009: 105). Ed è proprio in questo periodo che si canonizza la classificazione dei tre sub-gruppi di chamacoco: i chamacoco *mansos* che lavoravano nelle manifat-

2. Ricardo Franco de Almeida Serra (1748-1809) fu un ingegnere e militare portoghese che tracciò e fortificò i confini del Brasile tra XVIII e XIX secolo. I suoi *report* alla corona portoghese spesso contenevano informazioni che potremmo definire di natura etnografica.

3. Grafia portoghese dell'epoca per “chamacoco”.

4. Termine che appare per la prima volta in D'Orbigny nel 1830, per riferirsi a gruppi zamuco. Si tratta probabilmente della parola guarayo con aggregazione del plurale chiquitano -ca, usata in senso generico per riferirsi a “selvaggi” (Combés 2009: 291).

5. Si veda in proposito Combés 2009.

6. A tal proposito proprio nel novembre 2024 ho potuto assistere al racconto di questa storia dalla voce di un anziano yshir-chamacoco, Salomon Báez.

ture o nei porti sulle sponde est del fiume Paraguay, e divisi in *horios* ("ladrones") e *ebidosos* ("los que quedan"), e i *chamacocos bravos*, situati all'interno del Chaco, chiamati *tomaraho*, ovvero "i dispersi" (Baldus 1931). Questo termine, indicante la frangia della popolazione yshir-chamacoco che viveva, ai tempi di Boggiani, nella regione più interna del Chaco e lontano dalle coste del fiume, è quello con cui oggi si autodenominano gli yshir-tomaraho, pur non vivendo più in quelle zone.

Cristián Suárez Arana (2007 [1888]: 118) scriveva che, nel 1880, a Puerto Pacheco (allora boliviano e oggi ridenominato Bahía), i *chamacoco mansos* lavoravano come taglialegna sui vapori che solcavano il fiume Paraguay; mentre Sušnik conferma che, alla fine dell'Ottocento, questo fu il primo contatto attestato di questa parzialità di *chamacoco* con la popolazione bianca (Sušnik 1969: 40). Questo dato di Puerto Pacheco è fondamentale poiché pare che da questo primo contatto, secondo quanto riportano sia Sušnik (1969) che Cordeu (1980: 43), abbia luogo la distinzione tra le due frange dei *chamacoco*: infatti i due autori fanno *mansos* e *bravos* attorno agli anni Ottanta del 1800, allegando come motivazione la rottura di alcuni tabù. Tale rottura avviene esattamente durante il periodo di fondazione dell'allora porto boliviano di Puerto Pacheco, nel 1885: in sostanza i *chamacoco* si divisero quando una parte di loro si fermò a lavorare in modo più o meno permanente con i boliviani prima e con i paraguaiani, poi. Solamente da questo momento, infatti, appare una rottura tra le due parzialità *chamacoco* e in seguito una "tomarahización" dei *chamacocos mansos*, fenomeno dovuto alla presenza di prigionieri *tomaraho* tra i *mansos* (Sušnik 1969: 15; Cordeu 1980). Questo è un dato interessante se riferito agli artefatti di plumaria collezionati da Boggiani; ad esempio, alcuni di quegli oggetti vennero catalogati come *tumanahá* (dicitura dell'epoca per indicare le popolazioni *tomaraho*) quando in realtà egli non entrò in contatto con i *tomaraho* e molto probabilmente si trattava, appunto, di schiavi *tomaraho* presenti tra i *chamacoco* (*ybytosos*) tra cui lui visse. Boggiani visita il Chaco paraguaiano negli anni Novanta dell'Ottocento. Sembrerebbe allora che la divisione tra i due gruppi *chamacoco* fosse avvenuta da poco – e probabilmente ancora in atto – nel momento in cui egli si trova a vivere con queste popolazioni. Di fatto, come si è visto dai suoi scritti, non appare ancora chiarissima e manifesta la distinzione tra le due frange della popolazione *chamacoco*. Come si legge poi da fonti posteriori (si veda in proposito *infra* cap. 3 §2), la netta separazione tra *ybytosos* e *tomaraho* costituirebbe un avvenimento posteriore agli anni di cui parla Boggiani e che fu, in qualche modo, irreversibile.

Del resto, anche mentre viveva tra i *kadiweu* del Mato Grosso, Boggiani incontrò (e fotografò) alcune donne di origine *chamacoco*: si trattava evidentemente di "cautivas", donne catturate dai *kadiweu* e divenute schiave. Questo fatto è evidente in queste due fotografie che scattò: una donna che lui dichiarò essere *chamacoco* e che mostra sul corpo la pittura corporale *caduvea* (dei *kadiweu*), a testimoniare l'assimilazione tra questa popolazione che viveva a stretto contatto con loro.

Ma facciamo ora un piccolo passo indietro per comprendere le ragioni storiche che portarono a questa complessità di definizioni e nomenclature: la questione dei nomi via via assegnati ai gruppi indigeni – autoetnonimi o esoetnonimi che siano – è molto complessa per le popolazioni storicamente presenti nel Chaco. Bisogna comprendere anche che il crollo dell'impero spagnolo (1810) portò a importanti conseguenze sul piano politico nelle repubbliche liberate poiché, se da un lato i progetti di colonizzazione previsti negli ultimi decenni del XVIII secolo furono abbandonati dalle amministrazioni emergenti, troppo impegnate a risolvere le loro lotte interne e prive della forza necessaria per

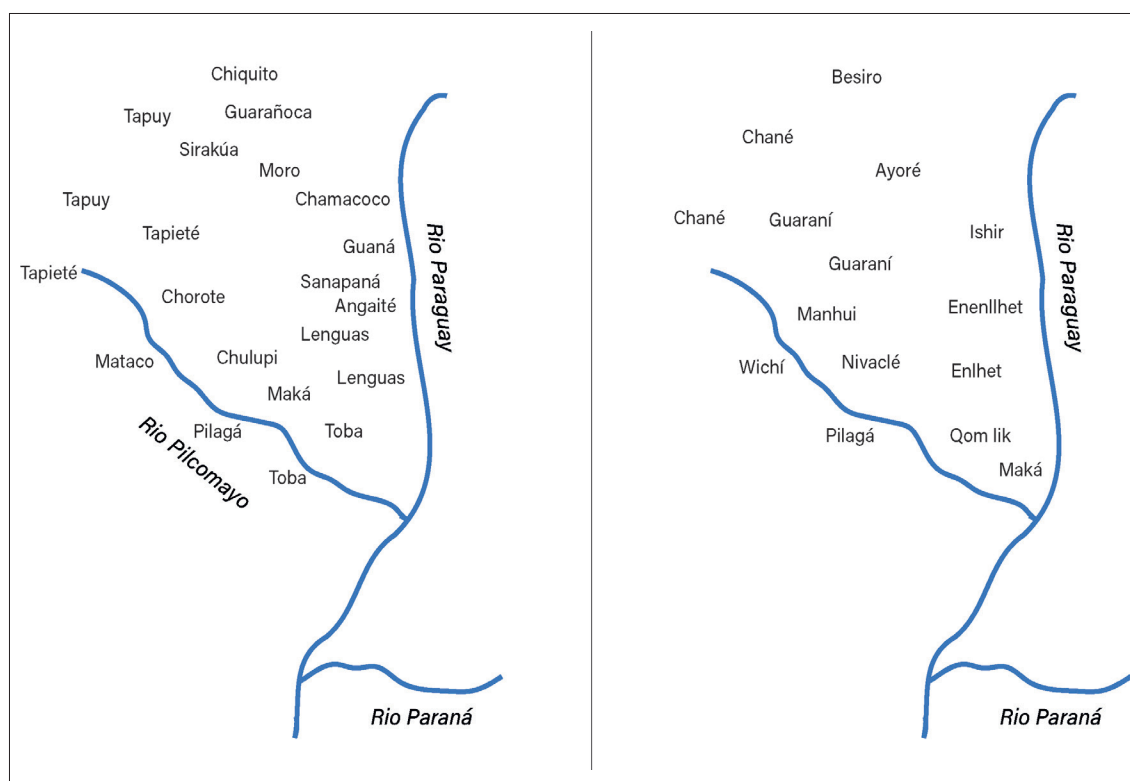


Foto di G. Boggiani, edite in formato cartolina presso Rosauer, Buenos Aires (fonte: Bigoni 2014).

sostenere tali sforzi, d'altra parte, liberatesi dallo zelo coloniale, le giovani repubbliche aprirono i loro territori a naturalisti e geografi europei non iberici (in particolare francesi e tedeschi), ai quali la corona spagnola aveva fino ad allora gelosamente impedito l'accesso. Non avendo una conoscenza esatta dei territori che rivendicavano o ereditavano, le amministrazioni nazionali incoraggiavano – e spesso finanziavano – il lavoro di questi naturalisti. È anche vero che il fronte della colonizzazione rimase stabile, senza avanzare significativamente verso il Chaco (Richard 2007). Pensando allora che gli scritti dei naturalisti (e di intellettuali come lo stesso Boggiani poi) subentrarono alle relazioni dei missionari, possiamo affermare, con Nicolas Richard (2008) che, ci fu una discontinuità nella natura del lavoro, ma in realtà tutto avvenne in un contesto di continuità nelle infrastrutture e nella logica delle relazioni che il fronte coloniale intratteneva con le popolazioni indiane.

In buona sostanza, nella loro costante invisibilità, i popoli indigeni passarono, silenziosi e sottomessi, da un sistema di dominio all'altro: naturalisti e scienziati, missionari e poi etnografi: tutte figure che in maniera più o meno invasiva e più o meno colonizzante contribuirono alla visione dell'indigeno come ci è arrivata fino a oggi. Popoli indigeni che si relazionano sempre allo stato paraguayano come marginali, sottomessi, dipendenti. Poco prima della Guerra del Chaco (1932-1935), lo stato del Paraguay non aveva la minima influenza né presenza nel Chaco: fino al principio della guerra, i popoli *chaqueño* erano indipendenti. Di fatto la guerra contro la Bolivia servì anche a rafforzare su quel fronte la presenza paraguayana e a colonizzare le popolazioni del Chaco militarmente (Richard 2007).





Mappa degli etnonimi “moderni” (a sinistra) e “contemporanei” (a destra) (Richard 2007).

Mi sembra utile proporre (qui sopra) la mappa dei gruppi indigeni della regione disegnata da Richard nel 2008. La trovo particolarmente interessante perché, oltre alla distribuzione geografica, si possono confrontare gli etnonimi antichi con quelli contemporanei: a sinistra ci sono gli *esoetnonimi* e a destra gli *autoetnonimi*. Richard fornisce anche una dettagliata tabella in cui elenca le popolazioni chaqueña, divise per famiglie linguistiche, e accosta agli etnonimi contemporanei dei diversi gruppi quelli più antichi, così come erano riportati fino agli anni Quaranta del Novecento. Per il caso specifico degli yshir-chamacoco, quello che rileva l'autore è che, fino agli anni Quaranta, coloro che conosciamo come yshir ybitoso erano chiamati *chamacocos mansos* e gli yshir tomaraho come *chamacocos bravos* (ivi: 37). Allo stesso modo erano conosciuti al tempo di Boggiani e Baldus, quindi già nei primi anni del Novecento. Un'altra informazione molto interessante e significativa anche del fatto che gli autoetnonimi che le popolazioni indigene si sono dati in tempi recenti sono stati suscitati dal contatto con il mondo creolo, è costituita dal fatto che ogni traduzione dei nomi con cui gli indigeni paraguaiani di oggi scelgono di essere riconosciuti è traducibile semplicemente con “gli uomini” o “la gente”.

Per concludere, con le parole di Richard:

Ainsi, le sujet indigène, toujours collectif et toujours égal à lui-même, aurait traversé la jungle touffue des dénominations erronées et des noms alié-nants pour conquérir, *en fin d'histoire*, le droit d'énoncer lui-même, dans la transparence retrouvée de son identité, son propre nom, son nom propre (Richard 2008: 33).

E questo nome proprio, in buona sostanza, identifica semplicemente il fatto di “essere umano”. L'autore dedica tutto il suo lungo e dettagliato studio alla storia dei nomi indigeni, per dimostrare che in fondo queste storie, particolari e articolate per ciascun gruppo, ma allo stesso tempo parallele, sono sintomati-



che del fatto che, attraverso i nomi scelti, i gruppi indigeni si sono riappropriati della propria stessa esistenza, della propria storia, del loro essere indigeni (*ibidem*). Per lo stesso motivo qui scelgo di accostare all’endonimo “yshir” anche l’antico chamacoco: non solo perché rende facile oggi l’identificazione storica con il gruppo etnico descritto da Boggiani, ma soprattutto perché ancora oggi molti di loro scelgono ancora di riconoscersi come chamacoco, non rifiutando questo nome come nome imposto dall’esterno, ma anzi, utilizzandolo a proprio favore.

### 3.2 Yshir-chamacoco ieri e oggi: yshir ybytosos e yshir tomaraho

Secondo Cordeu, antropologo argentino che lavorò a lungo con popoli yshir-chamacoco tra la fine degli anni Settanta e gli anni Duemila, i gruppi originariamente conosciuti come “chamacoco”, sarebbero il risultato di una simbiosi tra cacciatori-raccoglitori “molto primitivi” (Cordeu 2008: 34) e “cacciatori-piantatori” del tipo “gé” del Brasile orientale e Mato Grosso (Cordeu 1997; 1999; 2008). Come abbiamo visto, però, la problematica degli etnonimi dei popoli indigeni *chaqueño* è una questione di lunga data. Lo stesso Boggiani, nell’opera del 1900, *Compendio de etnografía paraguaya moderna*, con l’intento di tracciare una carta etnica del Paraguay, in merito proprio alla confusione che sempre vi fu riguardo agli etnonimi, notava quanto segue:

Según el lente por el cual se la miraba, una misma tribu adquiriría un nombre diverso; por consiguiente, los que conocían a los Toba por la parte de los *Chulupi* y *Vilela* no se equivocaban en decir que eran *Na-tocoit*; otros que los miraban estando con los *Matacos* los oían llamar *Uanjloy*; de parte de los *Lenguas* se llamaban *Yncanabaite*, de los *Abipones*, *Caliazee* y así por el estilo. Todos se equivocaban y todos tenían razón; nadie se entendía y cada uno había oído bien (Boggiani 1900: 15).

Riguardo alle popolazioni appartenente alla famiglia linguistica zamuco la situazione non è certo differente. Le popolazioni yshir-chamacoco (sia ybytosos che tomaraho), durante gli ultimi due secoli conosciuti solamente con l’etnonimo di chamacoco, appartengono a uno dei rami della famiglia linguistica zamuco, ampiamente distribuita nel Chaco boreale e dentro cui si potevano distinguere tre gruppi: ebidoso, horio (ishíra?) e tuméreha (Mason 1950: 280-281).

Nel suo studio dedicato alla storia di questa famiglia linguistica, l’antropologa Isabelle Combés, basandosi su analisi di documenti (relazioni dei missionari e non solo) del XVIII secolo, rileva e distingue 13 gruppi appartenenti al gruppo zamuco, con i seguenti nomi: morotoco; carerá; cucutade; zamuco; zatieno; ugaroño/ ugarono; caypotorade; tunacho; imono; carao; timinaha; panana; tomoeno (Combés 2009, p. 47-71). Non è qui possibile approfondire la storia di questi popoli – e delle loro denominazioni – a partire dal XVIII secolo, ma vale la pena vedere per sommi capi quale possa essere l’origine dell’etnonimo chamacoco.

Benché non si conosca il significato e l’origine del gentilizio *xamacocos* o *xamicocos*, si pensa derivi da *chamóc* o *zamúc*, una delle popolazioni della famiglia citata (Boggiani 1894; Sušnik 1957). Secondo quanto leggiamo nello studio linguistico di Fabre, la prima attestazione del gentilizio *zamuco* appare in un testo del 1726<sup>7</sup>. Antecedentemente appaiono denominazioni che sembrano rimandare

7. Juan Patricio Fernández (1661-1733), padre gesuita spagnolo che dal 1704 si occupò di una vasta area tra la Bolivia e il Paraguay, componendo e dando alle stampe nel 1726 *Relacion historial*

a forme antiche dello stesso gentilizio, come ad esempio in Ulrich Schmidl (1567, edizione tedesca)<sup>8</sup>, in cui si attesta la parola *samacocis*, riferita a una popolazione ubicata nel Cerro San Miguel, nell'attuale zona di frontiera tra Bolivia e Paraguay, al sud di San José de Chiquitos (Fabre 2007: 2).

Secondo la studiosa Branislava Sušnik, anticamente le popolazioni di lingua zamuco vivevano a sud degli accampamenti dei *chiquitanos*<sup>9</sup>, coi quali avevano relazioni ostili, anche se alcuni di loro erano trasferiti presso la missione *chiquitana* di San Juan Bautista; il ramo orientale della famiglia *zamuco* (*caitpotorade* e *timinaha*) viveva tra i fiumi San Miguel e Zamuco (*ibidem*). D'Orbigny (1839) riferisce che delle *parcialidades* zamuco vivevano in zone degli accampamenti *chiquitanos* e avevano adottato sia la lingua sia i costumi di questi ultimi (Sušnik 1981, 1989).

Un fatto a mio avviso importante lo segnala lo studioso Fabre (2007), quando afferma che le popolazioni zamuco si distinguevano dalle altre popolazioni del Chaco per il fatto di essere organizzati in clan. Questi sono sottogruppi tribali, guidati politicamente da uomini anziani, regolamentati e sostenuti da un sistema cosmovisionale che reggeva l'esistenza dei gruppi stessi attraverso precise norme di convivenza, tabù alimentari, regole matrimoniali, mitologie e ritualità specifiche la cui sapienza e trasmissione era in mano alla parte maschile (adulta e anziana) del gruppo (Fabre 2007; Arnt 2007). Gli stessi uomini erano responsabili dell'educazione dei giovani (maschi) a cui, nei riti di passaggio, trasmettevano regole e tabù sociali, rivelando quei segreti che dovevano sempre rimanere tali per il pubblico di donne e bambini: per mantenere il loro stile di vita e soprattutto avere sempre a disposizione risorse per la propria sussistenza (ottenuti attraverso caccia, pesca e raccolta), questi popoli dovevano continuamente spostarsi, con la necessità di allacciare spesso alleanze intertribali (Arnt 2007: 187).

Anche Sušnik affermò che la particolarità dell'*ethos* politico zamuco era proprio l'opposizione fra gruppi-clan "pseudo-totemici" (Sušnik 1978: 61). Nel presente studio, questo appare essere un dato interessante se consideriamo il fatto che agli otto clan yshir-chamacoco sono attribuiti animali (e conseguenti sfere d'influenza del mondo della natura) distinti e che questi stessi influenzano anche l'arte plumaria<sup>10</sup>.

Inoltre, Sušnik sostenne che le popolazioni zamuco erano *pampidos* con "inevitabili mescolanze intertribali": secondo lei il "mito del cambio del mondo" dei chamacoco era molto simile alla ritualità iniziatica *kloketen* degli ono della Terra del Fuoco: questo dato fece supporre che potessero esserci state delle possibili relazioni tra popolazioni zamuco e popolazioni pampeane. (Sušnik 1978: 62).

*de las misiones de indios chiquitos que en el Paraguay tienen los padres de la Compañía de Jesús*, conosciuta anche come *Relacion de los Indios del Paraguay*.

8. Ulrich Schmidl (1510-1581) fu un esploratore tedesco che, come lanzicheneco al seguito di Pedro de Mendoza, attraversò l'Argentina e il Paraguay, territori sui quali scrisse per primo un'opera storiografica. La sua opera più importante fu *Ulrich Schmidls Erlebnisse in Südamerika* pubblicata nel 1567 a Francoforte.

9. Con questo termine si intende parlare di un gruppo etnico che si formò tra le missioni gesuitiche di Chiquitos (1691-1767), laddove distinti gruppi originari (tra cui anche gli zamucos in questione) sperimentarono nel tempo un processo di omogeneizzazione linguistica e socio-culturale. Oggi ci si riferisce a una popolazione indigena con il termine di *chiquitanos*: si tratta di un gruppo indigeno che vive nelle Terre Basse boliviane, nella regione di Santa Cruz de La Sierra. Tra gli antropologi che si sono dedicati allo studio di questi popoli voglio ricordare Alfred Métraux, che scrisse un articolo apparso nel *Handbook of South American Indians* (Métraux 1946). Sulla relazione tra popoli chiquitanos e la storia gesuitica in Bolivia si veda Balza Alarcon (2001) e più recente Martinez (2022). Sulla situazione attuale dei popoli chiquitanos si può vedere il sito [apcob.org.bo](http://apcob.org.bo) e [pib.socioambiental.org](http://pib.socioambiental.org) (sito consultato il 12 gennaio 2025).

10. Nel dettaglio, si vedrà meglio nella parte dedicata all'analisi degli oggetti.

Il padre gesuita Lorenzo Hervás (1735-1809), scienziato, linguista e filologo spagnolo, nel 1784 scriveva, in riferimento alla situazione delle popolazioni zamuco, offrendo un primo sguardo alla situazione linguistica delle stesse:

Nell'anzidetta missione dei Chiquiti sono in villaggi, o missioni di Santiago, e di San Giovanni, ove sebbene la lingua dominante sia la Chiquita, pure parlasi la lingua Zamuca (che è matrice) in Santiago dalle tribù zamuche dette Ugaraños, Tunachos e Caipotorades; ed i San Giovanni dalle tribù Zamuche nominate Morotocos, Cucurates e Tomoenos. In San Giovanni nel 1767 quasi tutti i Zamuchi parlavano ancora Chiquito, ed in Santiago coll'industriosa fatica del Sig. Ab. D. Narciso Patzi la maggior parte dei Zamuchi parlava il Chiquito. Nella missione del Sacro Cuore sono le tribù dette Zamuca, e Zaitena. I dialetti della lingua Zamuca sono tre conosciuti, e si dubita del quarto. Il primo dialetto si chiama Zamuco, e parlasi dalle tribù dette Zamucos, Satienos, Ugaraños, secondo il Sig. Ab. Rovoredoma il Sig. Ab. Patzi dice, che gli Ugaraños hanno linguaggio alquanto differente da quello de' Zamuchi. Il secondo dialetto dicesi Caipotorade, e lo parlano i Caipotorades, i Tunachos, gl' Imonos, ed i Timinahas. Il terzo dialetto è il Morotoco, usado da' Morotocos, da' Tomoenos, da' Cucurates, o Cucutades, da' Panonas, e forse ancora da' Careras, e dagli Orebates, confusi in oggi coll' altre tribù. Il quarto dialetto dubbioso è l'Ugaraño per la ragione esposta. Il Sig. Ab. Patzi nel 1757. visitò gli Ugaraños, Zaitienos, ed i Tunachos, i quali presentemente sono convertiti, come ancora tutte l'altre tribù nominate eccetta la tribù Timinaha, ed alcuni Imonos (che parlano Zamuco) ancora infideli, e dimoranti nelle selve. La prima tribù convertita (colla quale fu formata l'antica missione, o villaggio di S. Ignazio de' Zamuki) fu la Zamuca, e però fu appropriato questo nome alla lingua (Hervás 1784: 125-126).

Interessante qui il dato che si riferisce ai *timinaha*, poiché l'autore dice che sono popolazioni ancora non sedentarizzate e “dimoranti nelle selve”: sappiamo che questo è anche quanto riportò Boggiani riguardo questi gruppi, poiché quelle sono proprio le popolazioni che stava cercando di contattare, dirigendosi verso la Bolivia, durante la sua ultima spedizione che gli costò la vita.

Proprio Guido Boggiani assegnò a questi gruppi zamuco dei confini geografici: a est, il fiume Paraguay, a nord una linea che andava dalla attuale Bahía fino al fiume Izozog; a sud i boschi che da Fuerte Olimpo penetravano all'interno e infine, a ovest una linea a 10 o 12 leghe dal fiume (Boggiani 1894: 21-23; 1900: 85). Oggi ancora gli yshir-chamacoco si dividono in due gruppi ben separati e, secondo la percezione che hanno di loro stessi, nonostante condividano una vicinanza spaziale, si percepiscono come due popolazioni ben distinte: ybytoso e tomaraho. La famiglia linguistica zamuco comprende le lingue yshir, ayoreo e antico zamuco, mentre ybytoso<sup>11</sup> e tomaraho sono da considerarsi due dialetti della stessa lingua yshir (Ciucci 2020).

Anche Sušnik riporta che nel tempo di Boggiani e Frič già si potevano notare differenze tra i due dialetti, che già erano ben distinti e che, alla fine del XVIII secolo, “los yshyr ya tenian su propia individualidad étnica [...] surgida de fusiones interparciales heterogéneas del ramal caipotorade-zamuco” (1981: 173).

Come già sottolineato nel capitolo precedente, Guido Boggiani fu il primo vero studioso di lingua ed etnografia yshir-chamacoco. Nell'anno 1900 scriveva quanto segue, a proposito delle definizioni e dell'origine delle parole zamuco e chamacoco:

Los chamacocos a sí mismos se llaman Óchiro, acentuando la inicial y pronunciando la ch como una sh inglesa ó una sc italiana. También reconocen el nombre de Chamacóco, pero pronunciado como si estuviera escrito Camcúc ó Zamcúc. (Boggiani 1900: 84)

11. Ciucci scrive “ebytoso”, qui si sceglie di usare la trascrizione grafica “ybytoso”, fedele a quella usata da yshir ybytoso contemporanei.

Questa ultima parola, spagnolizzata poi in “zamuco”, secondo lo stesso Boggiani è proprio da legare alla parola “chamacoco”, secondo quanto annotava nell'anno 1900 in *Compendio di Etnografia Paraguaya moderna*. Nello stesso testo Boggiani inoltre affermava che i chamacoco erano (già) allora divisi in due gruppi, il primo i “chamacoco” propriamente detti, mentre un altro gruppo che questi stessi chiamavano tumanahá o “tumanà”.

Oggi gli yshir-chamacoco occupano un territorio che si estende lungo la sponda occidentale del fiume Paraguay, nel Departamento de Alto Paraguay. Secondo il Censo de Paraguay 2022<sup>12</sup> gli indigeni yshir-chamacoco si dividono in due sotto-gruppi, auto-denominati tomaraho (213 persone) e ybytoso (2.126 persone) e occupano il territorio fra Fuerte Olimpo e Bahía, divisi in queste comunità indigene: Virgen Santísima e Abundancia, a Fuerte Olimpo; Puerto Diana, Puerto Pollo e Karcha Balut a Bahía. Oggi queste comunità sono riunite in una organizzazione chiamata Unión de las comunidades de la nación Yshir (UCNY) che si occupa essenzialmente delle tematiche riguardanti il diritto al possesso dei territori ancestrali e funzionano come organismo giuridico che si interfaccia con lo stato nazionale paraguaiano.

Sebbene essi stessi si considerino due popolazioni distinte e anche nel censimento appaiano come due gruppi separati, come già abbiamo notato, sono storicamente da considerarsi appartenenti allo stesso ramo linguistico zamuco, poiché parlano due dialetti della medesima lingua che presenta caratteristiche linguistiche e morfosintattiche diverse. Combés informa che, nel periodo che va dalla cacciata dei gesuiti (1768) fino al 1860, la maggior parte dei gruppi zamuco (alcuni mai stati “ridotti” all'interno delle missioni, la maggior parte, invece, dopo aver passato l'esperienza della missione) si rifugiava nei boschi e nelle zone umide dell'area occidentale dell'Alto Paraguay e, di conseguenza, le notizie su questi gruppi risultano molto scarse; dall'altra parte, invece, verso Oriente, ci sono informazioni più precise e sappiamo che gli zamuco di questa zona erano in conflitto e cadevano prigionieri degli mbayás, come abbiamo già visto, temuti cavalieri e guerrieri. Ed è esattamente in questo momento storico che appare il termine “xamicocos”, netta prefigurazione di “chamacoco” (Combés 2009: 92). Nell'epoca successiva, dal 1860 alla Guerra del Chaco (1933-1935), mentre si intensifica la colonizzazione paraguaiana nell'Alto Paraguay, si assiste alla piena emergenza e alla cristallizzazione dell'etnia dei chamacoco (*ibidem*).

Nel corso del XVIII secolo fiorirono molti studi di etnostoria ed etnografia delle popolazioni del Chaco: nei primi cinquant'anni del secolo, infatti, i Gesuiti si stanziarono nelle missioni e familiarizzarono con le popolazioni indigene. E proprio in questi anni le pubblicazioni per mano dei gesuiti furono moltissime: ad esempio occorre citare la monumentale opera di Padre Pedro Lozano *Descripcion chorografica del Gran Chaco Gualamba*, pubblicato a Cordoba (Spagna) nel 1736; in seguito anche *Historia de la Conquista del Paraguay, rio de la Plata y Tucuman* (1873-1874), che, insieme a Charlevoix (1757) *Histoire du Paraguay* sono risorse essenziali per comprendere la storia del Paraguay e del Chaco (Métraux 1946: 206).

Secondo lo studio dei missionari Alarcón y Cañedo e Pittini (1924: 18), il nome di “ciamacoco” fu dato dai brasiliani, ma, sostengono gli autori, questa parola deve essere una corruzione di “zamuco”, ovvero gli “indi boliviani di cui parla Azara”. Gli stessi affermavano che i “ciamacoco” si autodenominavano “ovio-ybitoso”, precisando che questo nome designava quella parte della popolazione che era stanziata nella zona di Bahía Negra e lungo la costa del fiume Paraguay

12. Per approfondire si veda il sito ufficiale del censimento: <https://www.ine.gov.py/censo2022>.



fino alle vicinanze di Fuerte Olimpo. Discutendo sul tema della relazione tra i due gruppi di chamacoco (ybytyso e tomaraho, secondo la grafia odierna), così i due salesiani scrivono:

Sono i così detti "ciamacocos mansos" (pacifici), per distinguerli dalla sezione dei *bravos* (feroci), i "tummava" che vivono al sud-ovest dei primi. La denominazione di *mansos* e *bravos* è molto relativa. Forse converrebbe invertirla, perché i secondi, sprovvisti di armi da fuoco, ebbero sempre la peggio nelle frequenti lotte fratricide. (ivi: 18)

Inoltre, si fa riferimento nel testo a una terza sezione di chamacoco che sarebbe emigrata in precedenza in Brasile, di cui però gli autori non fanno nome e che poi si sarebbe mescolata con le popolazioni brasiliane. Leggendo quanto riportavano un secolo fa questi missionari, appare che quella dei chamacoco fu una storia tragica di scontri bellicosi fra popolazioni per contendersi territori e accesso alle rive del fiume: i chamacoco *mansos*, infatti, erano stretti fra i loro storici nemici kadiweu (mbayá), fra le popolazioni chiamate moros a ovest e le popolazioni di *chamacocos bravos* a sud-ovest, conducevano una vita di lotte continue, "una alternativa di vittorie e sconfitte, di sorprese e vendette, il cui ricordo riempie ancora la loro immaginazione e i loro racconti.

"Sono tuttora numerosi nella tribù gli schiavi presi come trofei di vittoria quando ancora erano bambini e che della loro famiglia e tribù solo conservano i lineamenti fisici e un lontano ricordo" (ivi: 19). Così, i due salesiani, sottolineando la situazione in cui i primi missionari trovarono le popolazioni chamacoco, affermarono anche che l'arrivo dei cristiani "civilizzatori", oltre ad avere dato agli indigeni "vantaggi materiali" (lavoro, cibi, vestiti), fornirono anche una certa tranquillità rispetto ai rapporti di vicinanza con le popolazioni rivali.

Nonostante l'apporto del testo di Alarcon y Cañedo e Pittini sia fortemente caratterizzato dalla situazione di disparità di potere che la pratica missionaria metteva in atto, è interessante perché ci può fornire una sorta di istantanea in cui intravedere le popolazioni yshir-chamacoco così come le aveva viste anche Boggiani vent'anni prima di loro.

Per esempio, un altro dato interessante che emerge dal testo è la situazione politica in cui si trovavano questi gruppi di chamacoco *mansos*, ridotti a circa un migliaio di persone. Della grande autorevolezza e potenza dei *caciques* del passato non rimane che un ricordo, poiché "sparsi nei diversi *obrajes* della costa, già non riconoscono più l'autorità del «gran cacico» che prima li mobilitava per le sue spedizioni militari o per le emigrazioni richieste per il cambio di stagione". E gli autori aggiungono: "emerge qualcheduno per le sue qualità personali e la nobiltà del suo sangue, ma non riescono ad eleggere un successore a «Chanuta», morto due anni fa, ultima autorità suprema" (ivi: 20)<sup>13</sup>.

Interessante appare anche la descrizione del carattere chiuso e diffidente che di questi popoli fanno i due missionari, "per un istinto nomade più intenso e per abiti mentali più aggressivi, frutto delle condizioni speciali di esistenza esposte anteriormente" (ivi: 21). Il testo prosegue con la descrizione delle abilità manuali: si afferma che "il «ciamacoco» è abilissimo nella lavorazione delle piume di ornamento, ed in ciò supera tutte le altre tribù". "Le donne fabbricano borse, *hamacas*, funi, ecc., senza tessere, cogli strumenti più rudimentali, e servendosi delle fibre del *karaguatá* unica prima materia prima tessile degli indi" (*ibidem*). Come aveva precedentemente notato anche Boggiani, tra tutte le popolazioni indigene dell'Alto Paraguay, i chamacoco si distinguevano per la loro abilità nel confezio-

13. Corsivi e virgolette nel testo originale.

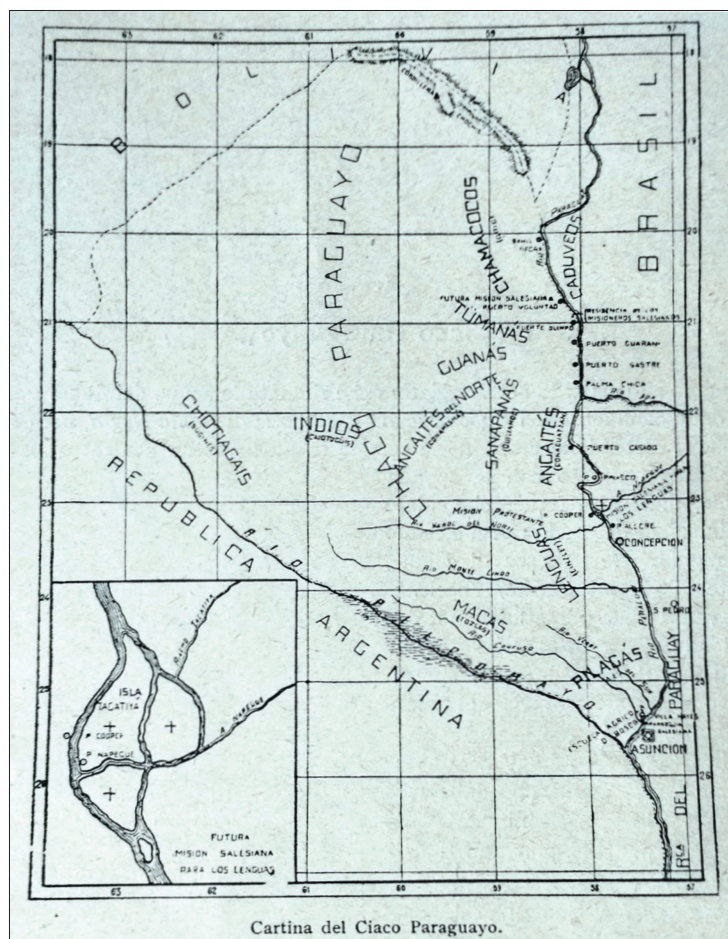


Immagine del Chaco paraguayano. Fonte: De Alarcon y Cañedo e Pittini (1924)

nare artefatti di plumaria, nonché per la ricchezza e la bellezza degli stessi. I due missionari proseguono nella descrizione dei tratti caratteristici, evidenziando il carattere “sacro” delle feste e menzionando poi la “grande festa”, ovvero la festa degli *Anabason*, in cui, ricordano, donne e bambini sono esclusi. Riportano che il segreto della cerimonia non può essere rivelato dagli iniziandi, giovani appena entrati nella pubertà, soprattutto non può essere rivelato alle donne, pena la dispersione e lo sterminio della popolazione chamacoco stessa.

Il testo presenta poi quelle che vengono chiamate “le leggende”, ovvero le narrazioni della mitologia yshir-chamacoco che i due autori raccolgono, catalogandole come racconti che contengono “credenze superstiziose negli spiriti che popolano l’altro mondo e una vaga coscienza dell’immortalità delle anime”; curioso riportare il fatto per cui i due autori scorgerebbero in queste leggende, “un lontano legame colla narrazione mosaica in alcune pagine della Genesi” (ivi: 22). Sono quasi una decina le pagine dedicate alla narrazione dei miti *chamacoco*, di cui le ultime due riservate alla descrizione della “festa degli Anabason”, ovvero quello che sappiamo poi essere conosciuto come *Debylyby* (o *Debylybyte*), che, come vedremo, costituisce la massima espressione dell’arte figurativa e dell’arte plumaria yshir-chamacoco.

Un altro autore che descrisse le popolazioni yshir-chamacoco nello stesso periodo dei due missionari salesiani appena trattati, è lo studioso tedesco Herbert Baldus: questo autore è uno dei primi ad addentrarsi nella mitologia e nel sistema cerimoniale di questi gruppi. Nel prossimo paragrafo vedremo i tratti interessanti emersi dal suo studio, prima di passare all’altra grande studiosa “chamacocologa”, Branislava Sušnik.



---

137

### 3.3 I “chamacoco” storici visti con gli occhi di studiosi e missionari nel Novecento

Uno dei maggiori etnografi del 1900 che ebbe, tra le altre cose, anche vari contatti con popoli chamacoco e scrisse su di loro una monografia, fu Herbert Baldus (1899-1970). Studioso tedesco naturalizzato brasiliano, si stabilì a San Paolo, dove divenne direttore della sezione etnografica del Museo di Archeologia ed Etnologia dell'Università della stessa città ed editore della rivista Museo Paulista. Nella sua vita fece numerose ricerche di campo in Brasile (Mato Grosso e Paraná) e nel Chaco paraguaiano. La prima spedizione tra popoli yshir-chamacoco è del 1923, la seconda del 1928. Il suo testo *Os indios chamacoco*, la cui prima edizione è del 1927, apporta precisazioni a quanto aveva rilevato Boggiani nei suoi anni di ricerca<sup>14</sup>. I dati demografici sulle diverse popolazioni chamacoco che Baldus (1927) riporta sono relativi a tre distinte popolazioni:

- gli *Horio*, che erano situati nella zona di Bahía (lago Oia), presso il fiume Paraguay (Onota), presso il Rio Negro (Necauta), Fuerte Galpon, Riacho Achudabia, Laguna Ipirut, Wontabida
- gli *Ebidoso*, che sarebbero situati a Puerto Voluntad, al limite ovest del fiume Ebilebit e al sud, presso la laguna Apognut Kalebit.
- i *Tumeraha*, situati al km 69 della ferrovia di Puerto Sastre: Morro Amormichit, Morro Yurit, Morro Sortwit, accampamenti presso Pitiantuta, Poshuta, laguna Onarota.

Lo studioso afferma che la distanza fra ebidoso e horio è di circa 40 km, con circa 550 persone. I tumeraha sarebbero stati 60 gruppi capeggiati da sotto-capi, circa 300 famiglie, arrivando così a stimare circa 1500 persone complessive dei tre gruppi. L'opinione di Baldus riguardo i rapporti intertribali e le rivalità tra i sottogruppi si discosta molto dalle osservazioni che aveva fatto Boggiani. L'autore arriva ad affermare che la distinzione tra chamacoco *mansos* e chamacoco *bravos* che aveva precedentemente fatto Boggiani (e ripresa anche da Alarcon Cañedo e Pittini in quegli stessi anni) non corrispondeva alla realtà che lui osservava: infatti – sostiene Baldus – se ci fosse stata separazione geografica tra i due gruppi, questa sarebbe stata una differenziazione avvenuta molto tempo prima, poiché, secondo l'autore, le popolazioni chamacoco avrebbero conosciuto perfettamente la vastità del loro territorio. Nota anche che esisteva in quel momento un odio profondo verso i *tumereha*, un risentimento dovuto a un fraintendimento accaduto durante un rituale “anapsoso”<sup>15</sup>: i *tumereha* di cui parlava Baldus sono i tomaraho che conosciamo oggi e che hanno vissuto lontano dai contatti coi bianchi per moltissimi anni, tornando alla luce solamente alla fine degli anni Ottanta del Novecento. (Escobar 1999; Sequera 2003; Richard 2008)

La studiosa slovena Branislava Sušnik ha dedicato negli anni molte ricerche alle popolazioni yshir-chamacoco, sviluppando una vera e propria “chamacocologia” come nessun altro studioso prima di lei aveva fatto (Bossert e Villar 2013). A partire dagli anni Cinquanta del Novecento fino agli anni Ottanta, pubblicò un gran numero di testi. Il suo interesse (antropologico e storico) nei riguardi dei popoli indigeni *chaqueñi* si declinava nei molteplici aspetti del sapere, ma la studiosa si distinse in modo particolare per lo studio dell'etnistoria e dell'etnolinguisti-

14. Si veda Sampaio-Silva 2000, Passador 2002.

15. Si tratta del termine riferito alle figure mitiche *anabsoro* (plurale di *anabser* e secondo la grafia di Escobar 1999), come si nota le trascrizioni di questa parola è diversa a seconda degli autori.



ca – fu proprio e soprattutto il suo approccio nell'alveo di questa disciplina a essere pioneristico negli studi antropologici *chaqueñi*.

Le sue pubblicazioni sull'etnistoria e sull'etnolinguistica di questi popoli rimangono a oggi un importante punto di riferimento per chi si accosta allo studio dell'area. Nel caso del presente studio risultano fondamentali *Estudios chamacoco – parte primera. Organización social, mitológica y shamanismo* (1957) e il testo del 1969: *Estudios chamacoco I. Cambio Cultural*.

In quest'ultimo testo, Sušnik ci informa che, a partire dai primi fenomeni di evangelizzazione, gli indigeni iniziarono a vedere con occhi diversi tutto ciò che andava a comporre quella che storicamente era la più spettacolare e importante cerimonia rituale legata alla figura di Ashnuwerta. Questa figura comincia a essere interpretata e catalogata dai gruppi yshir stessi come "payasería chamacoco" (Sušnik 1969: 10), "silenciando así la función socioreligiosa de la gran Proto-Madre y el significado moral de los tabúes", poiché i giovani reinterpretavano e catalogavano le antiche cerimonie alla luce della nuova parola biblica. Inoltre, commenta la studiosa, tutto quello che precedentemente aveva costituito la base del sistema mitico e socio-religioso, diviene "folklorizzato", per entrare a far parte di un processo di "amnesia collettiva": lentamente, infatti, i giovani cominciano a dimenticare tutto quello che fino a quindici anni prima gli anziani "aún coligaban temerosamente con su vida diaria y con la vivencia de su "ser-alma" (1969: 10). E, la maggior parte delle antiche narrazioni mitiche che un tempo costituivano la base degli insegnamenti socio-morali della popolazione yshir-chamacoco, si trasformano in "cuentos de hombría y sexo", ovvero racconti che diventano motivo di intrattenimento nei giorni di pioggia, commenta la studiosa.

Altro cambio di paradigma e di interpretazione del sostrato mitico, ad esempio, riguarda il celebre eroe yshir-chamacoco Básebygy. Costui, che fu in epoca storica un famoso guerriero che sconfisse moros, kadiweu e tomaraho, diventò, nel momento in cui Sušnik si trovò a lavorare tra testimoni yshir, era considerato un "presidente de los chamacoco que luchaba para salvar la patria chamacoca" (*ibidem*). E ancora così commenta, la studiosa slovena:

irreales o sin vivencia ya las antiguas instituciones o mecanismos sociales, se interrumpió la transmisión de las tradiciones mitológicas, las que siempre actúan como términos clasificatorios de la vida, de la conducta y de la misma aspiración del grupo humano; y así surgen los cuentos para divertirse y hallarse, desligados de la realidad y sin proyección finalista, dando lugar hasta a las interpretaciones individualistas, pues para el Chamacoco el "saber divertirse" es tan importante como el "saber vivir". (ivi: 11)

Sušnik scriveva nel 1957 che gli ybytosos erano solamente 90 famiglie e che stavano per estinguersi. Questo dato, affermava la studiosa slovena, ricalcava le antiche narrazioni per cui l'*anabser* Nemur<sup>16</sup> e l'umano Syr si erano scontrati, con la conseguenza che Nemur si era allontanato dalle terre abitate dai chamacoco lanciando la maledizione secondo la quale lui sarebbe scomparso definitivamente (nell'immaginario degli ybytosos), solamente quando l'ultimo uomo chamacoco fosse morto (Sušnik 1957: 1). La stessa autrice sosteneva che Nemur non se ne sarebbe andato mai dalla testa degli ybytosos, poiché, nonostante già in quegli anni erano immersi da ideologie cristiane, la tradizione mitologica era un sostrato sempre presente

16. Con questo termine (*anabser*, pl. *anabsoro*) in yshir si intende "esseri della foresta" (Baldus 1931: 539): parola spesso resa con "divinità", altre volte con "esseri soprannaturali", ma in ogni caso trattasi di esseri temibili e terrorizzanti, ma allo stesso tempo venerati e celebrati durante la grande cerimonia yshir del *Debylyby*. Per tradurre meglio il concetto nell'economia del presente discorso, è utile intenderli semplicemente "esseri mitici originari".

nel sistema di pensiero chamacoco e stava lì per ricordare il valore delle parole di Ashnuwerta<sup>17</sup>, la “proto-madre” del mondo. Al terminare degli *anabsoro*, terminerà il mondo dei chamacoco, secondo le testimonianze raccolte da Sušnik (ivi: 12). Gli uomini, dietro alle maschere e i travestimenti che raffigurano gli esseri mitologici *anabsoro*, che spaventano donne e bambini, sono lì per assicurarsi la benevolenza di Nemur<sup>18</sup> e posporre lo sterminio degli yshir da lui predetto. Del mito dell'origine della discesa dal cielo degli dèi/*anabsoro* può essere interessante notare che anche Sušnik (1955; 1969; 1978), così come anche Frič a inizio secolo (1906) e Métraux (1943) poco prima di lei, rimase colpita di quanto ancora, negli anni in cui si trovava a far ricerca, fosse determinante e ancora vigente la maledizione dell'ultimo *anabser*, nonché l'enfasi con cui rappresentavano il mito di Nemur e la grande festa.

Negli anni Cinquanta quando Sušnik fece ricerca, le popolazioni erano chiamate semplicemente chamacoco. Nel 1956 poté assistere all'ultima rappresentazione della grande cerimonia *Debylyby*. Alla fine degli anni Sessanta, pubblicava *Chamacoco: cambio cultural* (1969), in cui espone la profonda trasformazione che le popolazioni yshir-chamacoco stavano vivendo a causa del contatto con il mondo esterno. In questo studio è interessante notare come le popolazioni yshir-chamacoco stessero affrontando effettivamente un vero “cambio culturale”, in cui un'apertura (spesso conflittuale) verso il mondo dei creoli comportava anche una forte messa in discussione del modo di vivere tradizionale. L'autrice testimonia, nelle prime pagine, come spesso i bambini prendessero in giro i racconti degli anziani con cui lei conversava, sottolineando quanto i giovani ridessero di lei se pronunciava parole desuete che aveva letto nei testi di Boggiani (Sušnik 1969: 10-11). E scriveva: “los mismos viejos de hoy van olvidándose de las auténticas tradiciones precisamente por la ya mencionada amnesia mental que el hombre emplea con tanta frecuencia en los accidentes importante de su aculturación” (*ibidem*).

Como ilustra su etnografía ishir, su análisis del cambio cultural consistía en la identificación de los desfasajes, ajustes o adaptaciones graduales entre la realidad “psicamental” y las vivencias concretas. La relación de ese mismo grupo con las misiones provee un buen ejemplo, inusualmente esquemático, de este tipo de interacción. En un primer momento, explica Sušnik, las misiones se adaptaban a la mentalidad cazadora-recolectora: ofrecían una oportunidad de “trabajo” cuando el avance de la colonización condicionaba la subsistencia tradicional, y proveían bienes que se volvían apetecibles o necesarios; luego, conforme crecían las dificultades para mantener el antiguo modo de subsistencia y los indígenas comenzaban a vivir permanentemente en ellas, la vida sedentaria socavó la dinámica social, transformando poco a poco la mentalidad cazadora recolectora, la definición del prestigio político y el control social; el resultado era el conflicto generacional reseñado anteriormente, por el cual las nuevas generaciones descalificaban la vida tradicional y desafiaban las viejas formas de autoridad. Este desajuste se manifestaba en una “desorientación religiosa” expresada por la “retirada” de los más importantes personajes mitológicos -el exilio de la diosa Eshnuwerta a la Vía

17. Ashnuwerta (talvolta scritto “Eshnuwerta” o “Eishnuwerta”) è la “grande madre dei chamacoco” per Sušnik (1969: 195): in lingua yshir-chamacoco *osy làta*, grande madre. La stessa studiosa dice che Ashnuwerta è anche la “señora del agua”. Inoltre, Ashnuwerta è la “dadora de las palabras”, colei che offre parole, insegnamenti al genere umano. Anche il ciclo mitico che fa capo ai racconti che la riguardano e che sono delle istruzioni di vita, delle norme per gli uomini, si chiama *Ashnuwerta a'woso*: “la parola di Ashnuwerta”, figura chiave nella mitologia yshir-chamacoco: colei che fornisce un codice socio-morale agli uomini (*ibidem*), colei che dà l'avvio alla “cultura” (Cordeu 1984: 233). Questa signora dello “splendore rosso” (Escobar 1999; 2008), che durante i rituali richiede travestimenti di piume di uccelli dal rosso piumaggio, è anche essere potente e che suscita timore.

18. Nemur è uno degli *anabser* (essere divino) la cui profezia vendicatrice è quanto muove gli uomini yshir-chamacoco a organizzare il rituale chiamato *Debylyby ahmich*.

Láctea y su iracundo regreso durante las epidemias o calamidades colectivas, interpretadas como castigos al abandono de la vida tradicional. (Bossert e Villar 2020: 269)

Sušnik aveva fatto i suoi primi lavori di ricerca linguistica proprio tra gli “ybytosos” (ybytosos), quelli che Boggiani chiamava “ibitessa” e Baldus “ebidoso”, nelle comunità di Puerto Leda, Puerto Guaranì, Puerto 14 de Mayo e Puerto Diana, allora proprietà private di imprese forestali situate lungo la sponda del fiume Paraguay; notò in quegli anni che la mancanza della trasmissione dei saperi tradizionali chamacoco stava creando un fenomeno di “transculturazione” accelerata, per la recente sedentarizzazione lungo le sponde del fiume. Tale assenza, secondo Sequera, stava minando la loro stessa mentalità (2006). Questo cambiamento culturale era un riflesso per Sušnik di diversi fattori: in primo luogo lo stravolgimento dei ritmi e delle condizioni di vita, il cambiamento conseguente del regime alimentare, i nuovi criteri di proprietà e possesso e anche l’introduzione delle armi dei bianchi (*ibidem*).

Queste nuove condizioni economiche, insieme all’enorme stravolgimento culturale che è stata l’evangelizzazione portata dal fanatismo delle New Tribes Mission (chiamate anche Nuevas Tribus)<sup>19</sup>, soprattutto a Puerto Diana, che proibivano agli ybytosos di realizzare le loro annuali cerimonie iniziatiche in quanto li accusavano di praticare riti diabolici, fecero sì che piano piano cominciarono ad abbandonare le ritualità che sorreggevano la vita quotidiana del pre-contatto. Come scrive Sequera (2006: 95), la persecuzione sistematica degli sciamani<sup>20</sup> e del mondo tradizionale yshir-chamacoco era moneta corrente in quegli anni: alla fine degli anni Cinquanta essi avevano già dimenticato quasi completamente gli *anabsoro*, gli esseri mitici originari, che i missionari anglicani di New Tribes Mission avevano oramai catalogato come *payasos*, pagliacci. Anche Sušnik (1969) riporta che “viaggiatori italiani” (senza specificare quali, però) iniziarono a parlare della Grande Cerimonia in termini di “pagliacceria”, riferendosi alle figure mitiche *anabsoro* con il termine di “pagliacci” (*payasos*), termine che entrò poi pian piano a far parte del

19. The New Tribes Mission (oggi “Ethnos 360”) sono un movimento statunitense cristiano-anglicano. Fondato nel 1942 dallo statunitense Paul Fleming, questo movimento aveva come missione specifica quella di evangelizzare le popolazioni indigene del mondo. Spesso sotto i riflettori per le sue azioni controverse e imperialiste, questa organizzazione missionaria venne espulsa dal Venezuela nel 2005 per un’azione del governo, congiuntamente alla Chiesa cattolica. Secondo un report dalla ONG Survival, questo movimento cristiano si è macchiato negli anni di azioni illegali contro i popoli indigeni, tra cui l’aiuto a organizzare anche delle vere e proprie “caccie all’uomo” nei confronti degli ayoreo tra il 1979 e il 1986. Per approfondire si veda Fabbri Zeballo 2018 e 2017; Vielma 2015.

20. Sull’uso del termine sciamano/sciamanico in ambito latino-americano ci sarebbe da fare una trattazione a parte. Di questo si è occupato recentemente Sergio Botta (2019). In generale possiamo qui ricordare che, sebbene il termine “sciamanesimo” (o sciamanismo) derivi da *shaman* (dalla parola tungusa *šamān*), l’etnografia americana delle origini (la scuola di Boas in particolare) considerò che esistesse un collegamento anche tra forme e contenuti della terapeutica asiatica ed americana, ragion per cui si è imposto nel linguaggio corrente l’uso del termine sciamano con riferimento al continente americano. Boas è stato il primo nel 1888 ad usare questo termine per riferirsi alle pratiche rituali degli indigeni americani della costa nord-occidentale e del Canada, il primo antropologo a diffondere il termine e a contribuire alla nascita in ambito accademico di una teoria dello “sciamanesimo americano” (Si veda Botta 2015: 37-39). Sull’etimologia del termine specifico è lo studio del linguista Laufer (1917). In realtà, anche il termine stesso “sciamano” è stato raccolto da esploratori che tra il VII e il VIII secolo fecero ricerca tra popolazioni tunguse, termine esogeno anch’esso, e che venne incorporato poi nella lingua russa durante l’espansione coloniale in Siberia (Botta 2019: 21). Boggiani stesso non conosceva e non usava questa terminologia e si riferisce ad uno sciamano yshir-chamacoco chiamandolo “medicine man”, come si può vedere dalla didascalia della foto a p. 123. Per quanto siamo consapevoli che possa essere riduttivo e non sempre congruo parlare di sciamanesimo in ambito sudamericano, oggi questa terminologia appare comunque essere quella più esaustiva e in grado di tradurre un sistema di pensiero e di azione così composito e complesso come quello yshir-chamacoco.

parlare comune dei coloni e dello stesso vocabolario chacacoco (Sušnik 1969: 212). Anche Juan Arévalo, yshir-ybytos di Fuerte Olimpo quando parlava di queste figure utilizzava il termine *payasos* e si capiva, che aveva fatto sua questa antica “traduzione” di *anabsoro*, senza connotazioni particolari, ma solamente come traduzione. Lo stesso Boggiani si era riferito, come abbiamo visto, a una “mascherata” quando aveva parlato della Grande Cerimonia, anche se, nei suoi scritti sugli yshir-chamacoco non compare mai effettivamente la parola “pagliacci”.

Un altro cambiamento importante che segnalò Sušnik è quello riguardo alla caccia. La studiosa nota infatti come, nel processo di profondo cambiamento culturale in corso, cambiarono radicalmente sia la modalità sia il linguaggio per riferirsi alla caccia. Infatti, quando i chacacoco dovettero intensificare le cacce per la richiesta di pellame da parte dei bianchi, due furono le conseguenze: prima di tutto i giovani non vollero più seguire gli anziani per aiutarli nella caccia come accadeva secondo la tradizione e iniziarono a voler cacciare da soli per poter vendere o scambiare le pelli; in secondo luogo, poi, iniziarono a cadere tutte le restrizioni e i tabù abituali legati a questa pratica e insieme anche le usanze e i metodi tradizionali piano piano scomparvero, lasciando il posto a una attitudine essenzialmente commerciale nei confronti di questa attività, svuotandola di tutto il significato socio-culturale che fino a poco tempo prima aveva avuto (Sušnik 1969: 70). Nello stesso testo menzionato, Sušnik illustra altri esempi che riguardano il cambiamento profondo che vissero in quegli anni i gruppi chacacoco, legati soprattutto alle prescrizioni/restrizioni alimentari derivanti dal mondo cosmovisionale legato al ciclo degli *anabsoro*, osservando come il progressivo abbandono degli stessi fosse legato indissolubilmente all'evangelizzazione cristiana in corso. Non è possibile qui addentrarci nei molti esempi che fa l'autrice, seppur interessantissimi. Solo ci può essere utile notare che fu proprio l'abbandono di questi tabù e di queste norme sociali legati all'alimentazione e all'approvvigionamento di risorse dall'ambiente circostante – norme che fino a poco prima avevano informato in realtà ogni aspetto della vita sociale di donne e uomini yshir-chamacoco – a cambiare radicalmente le relazioni tra uomini, animali e piante e insieme le relazioni intergenerazionali, tra le altre cose (ivi: 62-90).

Nel prossimo paragrafo, attraverso l'analisi di alcune narrazioni mitiche, andremo a osservare alcuni temi fondamentali nel sistema di pensiero yshir-chamacoco, con il focus di osservare meglio e più da vicino la creazione e l'utilizzo dell'arte plumaria.

### 3.4 Introduzione alla cosmologia yshir-chamacoco. Cenni di mitologia attorno all'arte plumaria

“Pour être un «vrai homme», il faut se parer de plumes d'oiseaux, il faut être un homme de plumes; pour être un «vrai homme», il faut s'exprimer par la plume.”

Daniel Schoepf (1986: 26)

Con l'intento di entrare meglio nel mondo simbolico che l'arte plumaria rappresenta è utile osservare alcuni tratti del sostrato narrativo-mitologico che possano fare luce sul sistema di valori fondativi della società yshir-chamacoco al tempo in cui Boggiani ha osservato e descritto questa popolazione. Ai fini del nostro discorso, infatti, è bene tenere a mente che l'ornamentazione plumaria,



nella sua principale ragione d’essere, raffigura, rappresenta e rende manifeste le divinità fondatrici del pantheon yshir-chamacoco, le stesse che vengono messe in scena durante la grande cerimonia chiamata *Debylyby ahmich*<sup>21</sup>. In qualche misura potremmo dire che la plumaria rende manifesta e possibile la “rappresentazione scenico-rituale”.

Consapevole del fatto che raccontare verbalmente il mito o trasporre in parole il rituale che mette in scena il mito stesso non potrà mai rendere la vivacità e la tridimensionalità vigente negli stessi, non possiamo prescindere qui dal menzionare alcune linee guida che la narrazione mitologica ci indica per poter intraprendere un discorso sull’arte plumaria che possa essere un po’ più ampio ed esaustivo della mera descrizione di forma/funzione. Lo stesso antropologo argentino Edgardo Cordeu riporta, all’inizio della sua monografia *Transfiguraciones simbólicas* dedicata alla cosmovisione e alla ritualità di gruppi tomaraho<sup>22</sup>: “los propios indígenas se dieron cuenta enseguida de las carencias y distorsiones inherentes a una descripción puramente verbal del comportamiento ritual, cuyos vehículos expresivos esenciales no pasan por cierto por el lenguaje (Cordeu 1999: 16)”. Lo studioso si chiede infatti come sia possibile tradurre in parole i disegni e i cromatismi della pittura corporale e i dettagli minuziosi degli ornamenti d’arte plumaria; si chiede come sia possibile ridurre a un discorso le norme canoniche della gestualità, i movimenti, le posture, le danze e in generale la complessità scenica del grande cerimoniale.

La premessa che a questo punto diviene necessaria riguarda il fatto di voler solamente presentare ed introdurre il sostrato mitologico che fornisce un orizzonte di senso e contestualizza l’arte plumaria, senza però avere la pretesa di rendere il discorso esaustivo riguardo alle narrazioni mitiche e/o allo svolgimento dello stesso rituale in cui questo tipo di arte viene utilizzata.

In ambiente yshir-chamacoco il tema delle differenze fra ybytoso e tomaraho è trattato anche nel mito e permette di comprendere la radice della distinzione e della distanza sia geografica che fisica fra i due gruppi. Come già si è visto nel precedente paragrafo, infatti, ybytoso e tomaraho si trovano oggi molto distanti fra loro, sia nella geografia che nella percezione che i due gruppi hanno reciprocamente. Mi pare allora interessante riportare brevemente il racconto di uno sciamano yshir-ybytoso, riguardante proprio l’eziologia della distinzione di questi due gruppi chamacoco storici di cui già ampiamente abbiamo parlato, giacché esso aiuta la comprensione della motivazione storica ed ideologica della separazione fra i due gruppi e il senso di esclusione dei gruppi tomaraho, vigente ancora oggi. Prima di arrivare a presentare la narrazione mitologica vera e propria, è necessario introdurre il testo da cui è tratta.

Cordeu (1999) riporta essenzialmente i racconti di tre sciamani: Gregorio Arce-Wylky<sup>23</sup>, Bruno Barras e Clemente López. Secondo le loro testimonianze i due

21. La dicitura completa del “grande rituale” o “grande cerimonia” è proprio *Debylyby ahmich*, che in lingua yshir significa “la grande cerimonia dei *Debylyby*”, laddove *debylyby* sarebbe un sinonimo di *anabsoro*, le deità del pantheon yshir-chamacoco (Cordeu 1999: 14). Per agevolare il discorso, da qui in avanti ci riferiremo alla grande cerimonia utilizzando solamente il termine *Debylyby*.

22. Sebbene questo testo si basi solamente su fonti orali provenienti da informatori appartenenti a gruppi tomaraho, lo ritengo fondamentale al pari di altri testi consultati che mescolano fonti ybytoso e tomaraho, soprattutto per il fatto che i racconti classificati come mitologici, confrontando le diverse versioni, appaiono essere i medesimi.

23. Scelgo qui di trascrivere il nome di questo sciamano yshir con la grafia scelta da Escobar, con la trascrizione del suono vocalico “y” in modo coerente con il resto dell’elaborato. Mentre quando viene citato direttamente il testo di Cordeu, così come nel titolo stessa della sua opera,

gruppi una volta non erano spazialmente separati ma convivevano pacificamente. Wylky fu uno sciamano yshir tomaraho, nato a Puerto Casado nel 1935 e fu anche per un breve periodo cacique. Escobar precisa che era uno sciamano dei “confini della terra” e racconta che quando un’epidemia decimò la sua famiglia lui decise di internarsi nei boschi e cantò fino a quando il sangue non uscì dalla sua bocca facendogli perdere la voce quasi totalmente (Escobar 1999: 11). Le sue testimonianze orali vennero raccolte da Cordeu a partire dagli anni Settanta del Novecento. Nel 1986 Cordeu conosce Ticio Escobar che già si stava occupando dello studio di diverse espressioni estetiche indigene paraguaiane e insieme era impegnato attivamente al miglioramento delle questioni di vita dei tomaraho. A partire da quell’anno Escobar e Cordeu fecero delle scoperte parallele e intersecanti sulla ritualità indigena tomaraho e ybytosó. I due studiosi cercarono di andare oltre le storiche divergenze fra le due frange yshir-chamacoco cercando di lavorare con gli indigeni avvallando l’idea che erano prima di tutti yshir e, soprattutto “indigeni”: questo per favorire una convivenza pacifica e armonica tra i due gruppi. Cordeu racconta (1999: 23-24) che molto spesso da alcuni creoli i tomaraho sono stati visti come un “relitto etnografico” e che era indispensabile “salvare”: a loro venne proibito, in alcuni casi, contatti extra etnici e transazioni monetarie e in taluni casi anche il contatto con i loro vicini ybytosó, che era la frangia chacamacoco meno conservativa. Per questi motivi, riporta Cordeu nell’introduzione alla sua monografia, ogni tentativo di convivenza pacifica tra i due gruppi fallì e dalla fine degli anni Ottanta gli ybytosó scelsero di autodefinirsi soprattutto e solo ybytosó e i tomaraho, tomaraho. Da quel momento ricordarono entrambi la loro storica inimicizia e iniziarono ad attuare reciprocamente delle scelte in virtù di quella. Gregorio Arce (Wylky), indigeno yshir tomaraho trascorse la sua infanzia vicino a Pitiantuta, dove secondo il mito migravano stagionalmente. Cordeu dice che i suoi primi ricordi erano quelli di una vita “tradizionale” senza l’esistenza dell’alcool e nell’eco della Guerra del Chaco. Lo stesso Wylky ricordava che per la crescente necessità di beni provenienti dal mondo creolo (armi da fuoco, vestiti, cibi industriali) gli indigeni iniziarono a essere attratti dall’attività industriale degli *obrajes* della industria tanninera di Carlos Casado. In questo settore, infatti, gli indigeni in quegli anni venivano reclutati come legnaioli o tagliapali. In quel tempo gli indigeni che gravitavano attorno a Puerto Casado si concentravano stagionalmente in due fattorie conosciute come Toro Pampa e Quebracho Poopí. Tutti i dati raccolti da Cordeu nel 1987 in cui stabilì una relazione stretta con Wylky erano di natura mitologica, rituale e relativi alla simbologia sciamanica (Cordeu 1999: 30-31). Venendo ora al racconto sulla divisione tra yshir tomaraho e yshir ybytosó, la percezione è che i tomaraho appaiono come la frangia “ostracizzata” e allontanata dal resto della popolazione chacamacoco. Ad esempio, è sintomatico quello che riferisce all’antropologo argentino un anziano tomaraho:

Parece que ya no hay más caciques de los tomaraxo que tengan idea, que quieren hablar y más o menos calculen las cosas de nuestras costumbres y de los tomaraxo<sup>24</sup>. (Cordeu 1999: 323)

Vediamo quindi il mito eziologico narrato da Wylky:

la trascrizione di questo nome sarà Wölkö (allo stesso modo riprendo la grafia da me scelta di ybytosó e tomaraho e non “ebidóso” e “tomárxo” come invece si trova in Cordeu, eccetto che nelle citazioni dirette).

24. Ho volutamente mantenuto la trascrizione di tomaraho come scelse di farla Cordeu, avendo citato il testo letteralmente.

Como decimos, tomárxo y ebydoso antes jugaban pelota. Ellos, los tomárxo, no se iban todavía lejos, estaban todavía cerca de los ebydoso. Por ejemplo, aquí y Diana: así estaban los tomárxo; cerca. Y siempre los tomárxo venían, miraban el pogóra adonde los ebydoso jugaban. Los tomárxo también, quando jugaban los ebydoso miraban. Después, quando se retiraron por varios años los tomárxo ya estudiaron lejos. Entonces los ebydoso siguieron a ellos y les dijeron: "Vamos a hacer una cosa. ¡Ya que ustedes están lejos, vamos a jugar un juego sobre caballo!". Antes los tomárxo tenían muchos caballos y los ebydoso también; pero eran caballos mansos. Había algún jinete también entre los ebydoso, tenía caballo. Esos caballos ellos consiguieron de otros con que pelearon; no sé cuáles serían. Ellos consiguieron caballos, y como estaban cerca se daban uno a otro. Entonces los tomárxo tenían caballos y los ebydoso también. Entonces los ebydoso jugaban con los tomárxo. Los que ganaban ese caballo, ya lo llevaban para ellos. Los ebydoso, si ganaban esos caballos, entonces ya los llevaban para ellos. Ellos jugaban por caballos. Después cuando terminaban los caballos, los ebydoso ya quitaron todos los caballos a los tomárxo, ya empezaron a matar a los tomárxo. Cada vez que los tomárxo iban, los ebydoso los mataban. Había uno muy letrado, un tomárxo que se llamaba "Xarruich" era muy jinete y sabía andar a caballo. Siempre el caballo de ellos tenía soga, diferentes monturas; no era como estos. Se amarraba la línea sobre el caballo; la línea venía pasando por adentro de las piernas, sobre la espalda. Entonces, en cualquier momento, si algo te quería matar a vos encima del caballo, podías enganchar y entrar bajo esa línea, la línea que estaba amarrada sobre el caballo. Entonces los ebydoso querían agarrar ya ese caballo lindo con ese Xarruich. Ellos armaron unos, unas... Voy a dibujar acá. Hoy sería esta la aldea de los tomaraxo, y esto sería aldea de los ebydoso. Había un camino que iba, hacia así por el que ellos caminaban. Los ebydoso siempre venían a hacer carrera acá y se llevaban los caballos tomaraxo. Entonces un día los ebydoso querían agarrar a ese Xarruich. Vinieron y quedaron cerca de la aldea de los tomaraxo, a ambos lados del camino. Cuando vino el tomaraxo ese, Xarruich, sobre el caballo lindo se fue allá y yo un paseo. Cuando volteó ya ellos salieron quería matarlo a él. Tiraban flechas garrotes, todas clases de armas a lo último él entró abajo del caballo porque abajo el caballo tenía línea podía entrar, y el caballo defendió a él. Cuando salió acá contó a los tomaraxo: "¡puta, carajo, casi los ebydoso me mataron! ¡Porque soy caballero, por eso no me mataron!". Ahí los tomaraxo entraron más hondo según está contando. Cuando hubo la pelea, cuando no pudieron matar a este Xarruich, hoy entonces los heridos gritaron: ¡Váyase! ¡Usted ya será tomaraho! Y Xarruich dijo a ellos: ¡sí yo seré tomaraho y ustedes serán ebydoso!". Tomaraho es una palabra que quiere decir que ellos sufren en el monte. Sufren, es un sufrimiento, eso quiere decir tomaraho. Bueno, Xarruich dijo a ellos evitos por qué no se corrieron, quedaron en esta aldea quietos. Eso quiere decir "ybytosos". Es una palabra que por ejemplo una comida usted come y deja resto queda ahí; esto quiere decir "ybytosos", lo que resta, lo que queda. Los heridos son ocurrieron por eso se dice nosotros ebydoso (Cordeu 1999: 323-325).

Da qui i due gruppi furono separati spazialmente e iniziarono a vivere ognuno per conto proprio e, racconta l'anziano sciamano, da quel momento ogni anno si incontravano per fare una battaglia: "cada vez, cuando los árboles daban flor, los ebydoso se preparaban y los tomaraxo se preparaban; iban, se encontraban" (Cordeu 1999: 326).

Nello stesso discorso, Wylky spiega il significato dei due etnonimi, ybytosos e tomaraho, che fanno riferimento entrambi a una condizione che il racconto stesso illustra. Infatti, il primo significa "colui che resta" e il secondo "quelli che soffrono nel monte": lo sciamano precisa che il termine "tomaraha" in yshir vuole dire "sofferenza":

por eso son tomárxo, porque sufren mucho; comen cualquier cosa, ya no comen más la comida linda y entonces sufren. Por eso les dicen 'tomárxo'. Y para ellos nosotros seríamos ebydoso porque no corrimos. Ellos se fueron, corrieron, por eso les dice 'tomárxo'. (ivi: 325)

Questo racconto rende nota anche la ragione storica per cui i gruppi tomaraho (oggi poco più di duecento individui) vivano in un posto isolato e lontano, separati dalle altre comunità ybytosos e considerandosi da queste ben distinti<sup>25</sup>.

In un altro testo, sempre di Cordeu ma che riporta il racconto di un altro informatore, Ogwa-Flores Balbuena, troviamo un altro interessante punto di vista sulla separazione tra ybytosos e tomaraho. Infatti, secondo il racconto di Ogwa (Cordeu 1999: 188) un tempo questi gruppi etnici vivevano tutti insieme: ybytosos, tomaraho, ayoreo e *katiwi* (parola yshir per “kadiweu”). Vivevano in pace, in un luogo all'interno del Chaco che egli chiamava *ëninmugüitak* – tradotto dai paraguaiani con il termine *inmakata* – dove, egli dice, tutti questi popoli conobbero gli esseri soprannaturali *anabsoro* e iniziarono a ricevere da loro insegnamenti di vita. Questo però, stando al racconto dell'yshir ybytosos Ogwa, accadeva in un tempo antico, quando lui era molto molto giovane.

Oggi invece ogni gruppo vive isolato dall'altro e soprattutto i tomaraho sono spazialmente separati dagli ybytosos e, secondo quanto mi è stato riferito sul campo, pare che le due popolazioni non abbiano relazione alcuna e che, anzi, si guarderebbero talvolta ancora sotto le lenti dell'antica inimicizia.

Ogwa sostiene inoltre che tra i due gruppi ci sono differenze sostanziali nell'eseguire il “grande rituale”, sia nella rappresentazione formale degli esseri soprannaturali e anche in alcune regole: i tomaraho ad esempio, sostiene l'informatore di Cordeu, non rispetterebbero la regola per cui le donne non possono osservare né partecipare a buona parte della cerimonia. In sostanza, quello che afferma Ogwa è che i tomaraho rappresentano molto diversamente le divinità e sarebbero meno ligi nell'eseguire questo grande e cruciale rituale yshir (Cordeu 189-192).

Non è un tema di poco conto, soprattutto se pensiamo al fatto che proprio i tomaraho sono coloro i quali oggi ancora portano avanti in modo più “regolare” la realizzazione annuale della “grande cerimonia”, secondo quanto troviamo in letteratura (Cordeu 1999; Escobar 1999; Escobar 2020; Richard 2008) e secondo quanto mi è stato riferito dagli informatori sul campo. La cerimonia che segna la fine del periodo di reclusione iniziatica dei giovani (*wetern*) costituisce un nodo centrale del mondo cosmovisionale yshir-chamacoco e luogo in cui l'arte plumaria trova la sua manifestazione più spettacolare e completa.

Si tratta di una cerimonia dal carattere magico-rituale in cui vengono messe in scena le numerose “divinità” (o esseri soprannaturali) del mondo yshir. Come scrive Escobar (2020) le immagini che questo grande evento performativo mette in campo sono potenti perché sostengono l'equilibrio tra le persone – tra le generazioni in modo particolare – la consistenza dell'identità e la continuità stessa dell'ordine sociale. Oltre a ciò, il grande rituale ha importanza perché veicola un grande effetto magico-propiziatorio (da notare che gli sciamani partecipano in differenti modi a tutta la cerimonia) e, quella che possiamo chiamare arte figurativa yshir – la pittura corporale e gli artefatti di plumaria – sono atti a propiziare la caccia e la raccolta, convocare o frenare le piogge, curare o allontanare le perturbazioni del corpo (e del corpo sociale) e chiamare gli spiriti ausiliari per proteggere la società tutta. Interessante notare il fatto che oggi una delle grandi finalità della cerimonia è anche quella di allontanare pericoli della massiccia deforestazione e dell'espansione capitalistica sui monti *chaqueñi* (Escobar 2020: 199).

Come scrive Cordeu, tutta la narrazione che riguarda le divinità (*anabsoro*) avviene in un tempo mitico –un tempo fuori dalla storia e che però segna un

25. Come si vede anche nella rappresentazione grafica della mappa a p. 126.



momento fondativo – in cui avvennero un grande cambiamento di paradigma societario e insieme una rinnovazione stessa dell'umanità. Questo tema si può trovare in tutti i testi che riuniscono diverse versioni di quella che è chiamata la "saga di Ashnuwerta", ovvero quel ciclo di racconti, denominato in lingua yshir *Ashnuwerta awoso* e tradotto con "la parola di Ashnuwerta per tutti" (Sušnik 1957; Cordeu 1978; 1999; Escobar 1999).

Sia Sušnik (1957) che Cordeu (1978) sottolineano che tutti i miti che riguardano la comparsa (e poi la morte cruenta) della figura mitica di Ashnuwerta hanno a che vedere con un profondo e netto passaggio di paradigma nella società, un cambio da un regime sociale matricentrico a viricentrico, che sussiste ancora oggi e che informa il vivere contemporaneo di queste società (Cordeu 1999, 1999a, 2008; Sušnik 1969). Inoltre, viene riferito che il mondo prima della "comparsa degli *anabsoro*" era un mondo senza tempo e senza colore, era un mondo "neutro", il cielo grigio e indefinito (Cordeu 1990: 175; Escobar 1999: 91), "un tiempo primero indiferenciado y neutro" (Escobar 1999: 91). In questo tempo, il cielo era grigio e quasi incolore e acquisisce significato e colore solo nel momento in cui le divinità (*anabsoro*) iniziano a comparire e a classificare, a dare regole, ovvero a dare un ordinamento sociale e culturale e solo allora il cielo diventa del colore brillante che vediamo oggi (*ibidem*). Due sono i racconti che ci interessano per capire questo passaggio fondamentale nella visione yshir-chamacoco: il primo è il mito che spiega l'origine degli esseri chiamati *anabsoro* e il secondo è quello che narra della figura della donna-cervo, chiamata in lingua yshir *arphyla*. Il mito di origine che spiega la comparsa degli esseri *anabsoro* sulla terra è raccontato inizialmente nell'opera monografica di Sušnik *Estudios Chamacocos* (1957): un testo che raggruppa i 54 racconti mitologici raccolti dalla studiosa slovena, tematizzati in cinque punti chiave, il cui primo è indentificato proprio con il "mito del cambio del mondo". Il dato interessante che sottolinea l'autrice è che "los chamacocos no narran tan solo sus realidades antiguas vividas, sino que tambien lo comentan como sentidas hoy dia" (1957: 2); a tale riguardo, ad esempio, le due figure principali della mitologia yshir-chamacoco, la "signora del rosso" Ashnuwerta e il "signore del nero" Nemur, figure antitetiche e in qualche modo complementari, non smettono di agire e infondere il loro lascito "spirituale" nel presente di uomini e donne di oggi. Tant'è vero che sappiamo dalla letteratura che la figura di Nemur, ultimo *anabser* ad abbandonare il mondo umano ripercorrendo la traiettoria ovest-est che simboleggia il cammino dalla vita alla morte (Cordeu 1999: 54), lanciò la sua maledizione sulle popolazioni yshir-chamacoco e queste sue parole hanno efficacia ancora oggi (Sušnik 1957; Sušnik 1969; Cordeu 1999; Escobar 1999). Prima di arrivare a tematizzare gli assi portanti lungo i quali si spostano i temi della cosmologia yshir-chamacoco, per spiegare l'efficacia di questi temi nell'agire sociale, il rapporto degli esseri umani con le divinità e con il loro ambiente, esponiamo in sintesi il mito dell'origine delle divinità *anabsoro*. Secondo questo racconto, che simboleggia in qualche misura un passaggio radicale di paradigma nell'organizzazione sociale, a partire dall'instaurarsi di queste divinità nel mondo yshir si attua il cambio da mondo femminile-matrilineare a mondo maschile-gerontocratico. Il contenuto di questo mito "consiste esencialmente en una revelación esotérica: los antepasados convivía con los espíritus *anabsoro*, organizados en matriclanes, hasta que un incidente quebró la convivencia edénica y los hombres se rebelaron y los masacraron: se instauró la sociabilidad tradicional basadas en mitades, clanes patrilineares, clases etarias y la primacía institucional de lo masculino, así como también la posibilidad de cataclismos

cósmicos si los hombres quebrantan las pautas tribales” (Bossert & Villar 2020: 252). In sostanza, con l’arrivo degli *anabsoro* si stabilì l’ordine sociale clanico patrilineare della società yshir-chamacoco come la conobbero Sušnik, Baldus, Cordeu: la saga chiamata *Ashnuwerta awoso* è infatti conosciuta anche come *or aklio*, “insegnamento” (Cordeu 1999: 46), una sorta di codice etico-morale non scritto che regola l’agire sociale e organizza la vita comunitaria. Prima ancora però del mito riguardante la venuta degli *anabsoro*, un mito che si riferisce a un tempo più antico ci informa sull’origine clanica dell’organizzazione sociale:

Déich (Sol) actuó en la tierra antes que Ashnuwerta y las divinidades Axnáberso. A él se debe la instauración de la organización clánica. Luego se retiró, pero dejó a su sobrino Shakúrku (Luna) entre los hombres. Originariamente las especies animales también eran personas. En ese tiempo los seres primordiales vivían concentrados en un espacio excesivamente estrecho, por lo que había frecuentes disputas por la escasa comida disponible. Sol apartó entonces una parte de los seres; enseguida transformó a cada uno en una especie animal actual y le asignó su hábitat y alimentación característicos. Subsidiariamente, esas acciones condujeron a una expansión del espacio habitado y establecieron una red de nexos mutuos entre los distintos ordenes ontológicos surgidos de la diferenciación de los seres primigenios. Mas tarde Sol llamó a los individuos que retuvieron la apariencia humana y les reveló su *amount* (“tocayo” y, por extensión su patrilineaje clánico) y su *deshap* o “hermano animal”, con quien antes de la metamorfosis había mantenido relaciones particularmente estrechas. Por esa razón, los descendientes actuales del antepasado animal se encargan de anunciar a su “hermano” humano la inminencia de su muerte; éste, a su vez, debe abstenerse de consumir la especie in cuestión (Cordeu 1999: 43).

Questo mito ci fornisce indizi sulla natura e la funzione dell’arte plumaria. Infatti, proprio la filiazione clanica e le specificità dei regni animali sono strettamente collegate all’utilizzo delle diverse piume e allo svolgersi della grande cerimonia. In Cordeu (1999: 44) troviamo le corrispondenze fra animali e clan e, già una trentina di anni prima, in un testo di Sušnik (1969) appaiono interessanti dati riguardo a queste relazioni clan/mondi animali. Secondo quanto scriveva Sušnik, tutte le fonti orali parlavano delle origini dei clan in relazione alla comparsa degli *anabsoro*, mentre secondo altre fonti (cita Belaieff<sup>26</sup>, ad esempio) sarebbero stati i “proto-chamacocos” chiamati *esnanios*<sup>27</sup> che, in seguito a un momento di grande siccità, iniziarono a spargersi nel mondo (sotto forma di distinti animali) per cercare acqua, differenziandosi come gruppi totemici a seconda degli ambienti naturali che in quel momento esploravano: i clan di cui le fonti riportano i nomi sarebbero derivati da quei proto-genitori mitici (Sušnik 1969: 135).

Scriveva Sušnik (1969):

Los Esnanios se habrían esparcidos en busca de agua; “Namoho” (el tigre) iría a los pirizales y esteros, dando origen a los tigres y al clan de tigres; “olobu” (tortuga) se enterraría en el barro, originando tortugas y el clan; “Ketymraga” volaría hacia los cañadones, originando a patos y palomas y clanes respectivos; “Losepük” saliera al campo, originando avestruces y el clan; “Tormraga” originaria loros y su clan; “Pus-

26. Juan Belaieff (nato Ivàn Timoféevič Belàjev, 1875-1957) fu un militare ed esploratore russo naturalizzato paraguaiano, che prese parte alla Guerra del Chaco (1932-35) fra le fila del Paraguay; mappò la regione ed entrò in profonda confidenza con la popolazione makà, tanto che chiese di essere inumato presso di loro dopo la morte; i makà, per contro, ne hanno messianizzato la figura *post-mortem*. Ci ha lasciato un vocabolario spagnolo-makà e un altro spagnolo-chamacoco, oltre ad alcuni studi ed articoli etnografici in spagnolo e russo.

27. In altro testo (1957) Sušnik definisce gli “esnanios” come “gente chamacoco preanabsonica e pre-diluviana” (Sušnik 1957: 19).

harga" sería el progenitor de osos homigueros y de "curucau"; y "Dechugmasra" sería el padre de los caranchos y del clan "kaboto". Los "progenitores" de dichos animales y clanes llevan los nombres que luego caracterizan los clanes sociales, lo que parcialmente implicaría la idea pseudo-totemista (Sušnik 1969: 135).

Spesso poi gli animali erano anche considerati come "figli" dei progenitori mitici (*esnanios*), come ad esempio lo struzzo (*pemune*) era un "figlio piumato" di un uomo-esnario, precisando però che queste coppie identificative "uomo-animale" non costituivano di per sé un motivo conoscitivo dello sviluppo del mondo, ma che in realtà servivano come un potente strumento per sistematizzare le condotte umane di fronte al mondo circostante e, seguendo le caratteristiche di ciascun clan – pseudo-totemico –, avere un complesso e preciso quadro normativo per agire nella società (Sušnik 1969: 135-136).

Sušnik scriveva poi, a proposito dell'insegnamento che arrivò dagli esseri soprannaturali, che "durante la convivenza ceremonial con los Anabsonro comenzó también la primera iniciación -latyrowo- de los varones y precisamente este acto, ordenado por Ešnuwarta, desagradó a sus hijos anabsonicos" (Sušnik 1969: 191). L'autrice spiegava che la prima relazione tra gli esseri divini e gli uomini era "compagnerismo", in cui gli uomini apprendevano dagli *anabsoro* e procedevano stando con loro in coppia, a due a due, partecipando così insieme a tutte le attività: da questo momento gli uomini impararono metodologie di caccia, nozioni sugli alimenti, su come e dove prendere il miele, imparavano come relazionarsi con gli esseri del *monte* per chiedere il permesso di poter attingere alle risorse. L'autrice afferma anche che è stata la stessa Aishnwarta a insegnare ai suoi figli anabsonici, che a loro volta, diventando "compagni" (*agalos*) degli uomini poterono trasmettere le conoscenze apprese dalla Grande Madre (*ibidem*). Abbiamo visto che gli esseri chiamati *anabsoro* vennero scoperti e portati all'interno del mondo umano dalle donne (questo è già di per sé simbolico del fatto che il mondo chamacoco prima di loro fosse matrifocale). Secondo il mito, infatti, durante una camminata nel monte, un gruppo di donne si imbattè in una pianta sconosciuta e, richiamate dalla stranezza e dall'"influsso misterioso" di questo vegetale (Cordeu 1999: 47), iniziarono a scavare alla radice con il loro *ahlybyk* – tipico attrezzo in forma di bastone usato per scavare – fino a quando scoprirono il bulbo globulare della pianta. Cordeu scrive che le donne non poterono fare a meno di fermarsi nei pressi della pianta, a causa dell'"aura di mistero" che irradiava e così iniziarono a scavare. Rendendosi conto di una presenza insolita nei pressi delle radici, tra risate ed eccitamento, riuscirono tutte insieme a scavare circolarmente attorno alla pianta: in quel momento una parte di questa salì verso il cielo, per poi tornare verso terra e gettare i semi di altre piante uguali<sup>28</sup>. Dalla radice globulare invece cominciarono ad uscire i primi esseri divini (o demoniaci, come scriveva Sušnik), che inizialmente spaventarono e sopresero profondamente le donne, tanto gridavano; però questi esseri, finiti i primi momenti di terrore, copularono con le donne. Cordeu scriveva che la conclusione del coito,

28. Cordeu riporta che si tratta della pianta di *axpora* o *ichaxto* (*jacaratia corumbensis*), un arbusto della famiglia delle *caricaceae*, pianta frequente nel bosco arido xerofito, la cui radice globulare costituisce una importante riserva d'acqua durante la stagione secca (Arenas 1981: 252). Questo racconto spiega quindi anche l'eziologia di questa pianta, centrale nel sistema alimentare indigeno. Sušnik (1957: 9) affermava che la "axpora" era uno dei tre tubercoli che i chamacoco tradizionalmente consideravano basiliche per la propria economia di sussistenza nei tempi di *irmich exit* ("habitat del monte chaqueño"): la apparizione anabsonica allora si vincolerebbe per l'autrice al mondo prettamente femminile della raccolta, secondo la tradizionale divisione sessuale del lavoro.

señalo el comienzo del dialogo. Los Wioxo<sup>29</sup> instruyeron a las muchachas que había que completar la limpieza del contorno de la planta de *axpora* de la que habían salido; ahí en el *ebité* (profundidades del monte) instalaría en el primer *tobich* (recinto iniciático con forma de plazoleta circular) desde allí deberían abrir un sendero hacia el poniente; al término del mismo un redondel de ramas señalaría el primer *xara* o plazoleta de bailes en cuyo torno se agruparían los toldos de la aldea circular. De esta forma mientras los varones seguían inmersos en la ignorancia y la desnudez tanto corporal como mental los *Anabsoro* fueron inculcando a sus compañeras los rudimentos del *eiwo* (facultad de orientación raciocinio etc.). Durante los primeros tiempos sin salir en ningún instante del Tobich los sanatorios siguieron brindando sus enseñanzas a las mujeres. La desaprensión con que dejaban ver sus vaginas desnudas los movió entonces a trenzar fibras de bromelia y a tejerlas el primer o cubre sexo para que se cubrieran (Cordeu 1999: 98).

Gli *anabsoro* entrano nel “mondo chamacoco” grazie alle donne, con le quali, riporta Sušnik (1957: 11) vollero “anabsorizzare” la società yshir mediante dei rapporti sessuali con loro. Secondo quanto scriveva Sušnik, le donne vengono in qualche modo vendicate dagli uomini, che scatenano una battaglia con questi esseri soprannaturali. Nonostante la vittoria degli *yshir* (uomini), questi rimarranno sempre sottomessi (spiritualmente) agli *anabsoro* e, l'ultimo sopravvissuto, Nemur, andando verso Oriente, lancerà la sua minaccia sul popolo yshir-chamacoco: “al terminarse el *yshir* tambien terminará el *anabson* – y el mundo”, scriveva Sušnik. Proprio per questa nefasta promessa, il mondo chamacoco svolgeva annualmente il rituale: con le maschere composte di plumaria e di fibre vegetali, con gli strumenti sciamanici da indossare e con la pittura corporale atta a confondere le sembianze umane, gli uomini rappresentavano gli *anabsoro* per spaventare le donne e riaffermare la propria società maschile e, allo stesso tempo, per assicurarsi la benevolenza di Nemur e posporre lo sterminio da lui predetto (Sušnik: 1957: 11-12).

Il secondo mito che qui presento, parla del cambio di paradigma societario, oltre all'*Ashnuwerta awoso*, è quello che ha come figura centrale *arphyla*, la donna-cervo.

Scriveva a tale riguardo Branislava Sušnik:

Hubo tiempos en que solo la mujer trabajaba; el hombre pescaba; hasta el buscar miel en el monte, era trabajo de mujeres. Las mujeres se iban al monte siempre separadas de los hombres; en una de estas oportunidades, una chamacoca lleva consigo su hijito; otras mujeres se opusieron por miedo a que el muchaco les traicionara y comenzaron a maltratarlo. El muchacho volvió al toldo y narró al padre lo sucedido. El hecho de que las mujeres comían la miel sin hacer partícipes a los hombres, enfureció a estos y decidieron matar a todas las mujeres. Una sola que se hallaba haciendo su “koobuk” (cántaro), se salvó, subiendo sobre el árbol guayacán; todas las otras fueron matadas dentro de una empalizada que los hombres levantaron a tal fin. Al darse cuenta de la “arpyla” sobre del árbol, los hombres obligaron al marido de bajarla y matarla; antes, empero, la “arpyla” aconseja a los hombres de “cortarla en pedazos”, mojar estos pedazos en sangre y llevarlos a su toldería para que los hombres “tengan otra vez sus mujeres”. Así se procedió y poco después un chaman anunció que hay de nuevo “la vida en el toldo” (Sušnik 1957: 29).

Il simbolismo è evidente in questo racconto: la fine cruenta di un essere femminile, la donna in forma di cerbiatto (*arphyla*), produce una nuova vita. Infatti, dopo che questa donna-cerbiatto viene uccisa e squartata, dalla divisione del suo corpo nasceranno altre donne che daranno vita a un nuovo nucleo abitativo: il racconto riportato da Sušnik infatti si chiude con “un chaman anunció que hay de nuevo la vida en el toldo”.

29. Questo è il nome dei primi *anabsoro* comparsi dalla radice globulare.



A proposito di questo mito che racconta del sovvertimento dell'ordine sociale da femminile a maschile, Branislava Sušnik (1957: 30), aveva notato che si trattava di un mitema di provenienza fuegina. Anche Métraux, in un breve saggio dedicato proprio alla festa “delle maschere chamacoco” (Métraux 1943), rilevava che il tema del sovvertimento dell'ordine sociale da femminile a maschile era un tema comune anche tra alcuni popoli fuegini, come i selknam, gli alakaluf e gli yamana (1943: 118).

Posta la fondatività sociale di questi miti, è interessante approfondire l'aspetto di codice morale che la *Ashnuwerta awoso* ancora oggi reca con sé presso gli yshir: Ashnuwerta porta un messaggio alle generazioni di uomini all'interno della generazione chiamata *eicheraxo*, ovvero quella parte di umanità incaricata di portare nel mondo il ciclo del “rinnovamento” (Sušnik 1957; 1969; Cordeu 1984; Cordeu 1999; Escobar 1999). Ed è proprio in riferimento a questo stadio evolutivo della società yshir-chamacoco che vengono eseguite le pratiche rituali sciamaniche ancora oggi vigenti in seno alle comunità ybytoso e tomaraho (Cordeu 1999; Escobar 1999; Richard 2008). I racconti fondativi che ruotano attorno alla figura della Grande Madre, *Ashnuwerta or xau oso (awoso)* – “la parola di Ashnuwerta per tutti” –, sono fondamentali per comprendere la visione del mondo yshir-chamacoco, giacché trattano la venuta, gli insegnamenti dati agli uomini, l'uccisione e infine quanto lasciarono come “plasmazioni culturali” (Cordeu 1999: 36) le temibili divinità *anabsoro*.

Ad esempio, Cordeu parla di: “insuflación del raciocinio, transmisión del simbolismo del espacio, ciclo climático y especies naturales, la etiqueta, la sexualidad, las clases de edad, los principios de intercambio, los nexos duales, la jefatura y, en general, la organización social” (Cordeu 2008: 61). Successivamente l'eccesso di regole e l'esuberanza di queste divinità provocò la ribellione in alcuni uomini, che provarono senza successo ad uccidere gli esseri divini. Ashnuwerta è la chiave di volta in questo processo di ribellione degli uomini verso gli *anabsoro*.

Fu proprio lei, infatti, a rivelare al suo compagno umano Syr, il punto debole nel corpo di questi esseri celesti: un punto nevralgico da cui gli *anabsoro* respiravano, una bocca situata vicino alla caviglia sinistra<sup>30</sup>. Una volta ricevuto questo segreto, grazie al “tradimento” di Ashnuwerta, la mattanza delle divinità ebbe inizio. Quando furono sterminati quasi tutti, la dea trasmise a ogni assassino la propria filiazione clanica, che veniva direttamente dalla sua vittima divina (*ibidem*). Per mantenere la memoria di questo episodio doloroso (e insieme fondativo) della società yshir-chamacoco, agli uomini venne chiesto dalla dea di seguire di anno in anno a rappresentare ritualmente nel *tobich* (circolo cerimoniale) le divinità. Si racconta che fu anche l'ultima divinità sopravvissuta all'eccidio, Nemur, a chiedere questo agli uomini: pena la scomparsa della stessa genie umana<sup>31</sup>. Ashnuwerta e altri suoi figli, si dice, se ne andarono in cielo, da dove iniziarono a vigilare la condotta morale degli uomini. Altri *anabsoro* invece ancora sarebbero rimasti tra la gente, nascosti nelle profondità delle terre e delle acque.

Ashnuwerta è anche una figura centrale nella cerimonia del *Debylyby*, la “grande cerimonia”. È proprio lei infatti che inizia il lungo processo di chiusura del maestoso momento rituale: la sua figura rossa e imponente giunge nel circolo cerimoniale ed è accompagnata dalle sue figlie, vestite come lei ma con meno sfarzo. Interessante notare che il colore rosso prevalente degli artefatti di arte

30. Sušnik vedeva nell'incontro tra Syr e Ashnuwerta come una forte simbologia di due mondi che si stavano scontrando: quello umano da una parte e quello divino dall'altra (Sušnik 1957: 4).

31. Su questo si veda la monografia di Escobar (1999).

plumarie e della pittura corporale sono proprio quelli con cui è rappresentata Ashnuwerta, intesa come una “Madre Rossa” e che, nella tradizione era accostata e contrapposta alla “Madre Nera” (Ashnuwysta), che appariva sulla scena subito dopo (Escobar 1999: 259-260).

Questi miti di filiazione clanica illuminano anche rilevanti aspetti circa il legame tra la genesi sociale e una specifica divinità poiché, nel quotidiano, gli uomini e le donne yshir avevano determinati compiti sociali e caratteristiche a livello di condotta socio-culturale, proprio a seconda del clan di appartenenza. Ad esempio, un *anabser* chiamato Dichikyor influenzerà con le sue regole la sfera di competenza del clan che porta un nome suo derivato, *dichykymyro*. E così, all'interno di questo clan, gli sciamani lavoreranno solamente dentro la sfera della vita umana, animale, ambientale che pertiene a questo specifico essere divino/mitologico. Vale la pena qui segnalare che i clan yshir-chamacoco in totale sono otto e hanno i seguenti nomi: i già citati *kytymârâha*, *tahorn*, *poshrâho*, poi *dychykymyser*, *losypyk*, *namoho*, *tymârâha*, *datsymârâha* (Sequera 2006: 159; Cordeu 1999: 44). I primi quattro sono quelli che svolgono un ruolo attivo nella grande cerimonia *Debylyby* (Escobar 1999).

La potenza di questo insorgere di una nuova società yshir-chamacoco, a partire dall'arrivo degli *anabsoro* è un atto fortemente creativo: l'etica del vivere in società, con tutte le precise norme in molteplici campi, è il cuore del loro messaggio. Si distinguono trentacinque classi distinte, associate ai diversi domini in cui le divinità esercitano il proprio potere: si va dalla salute/malattia, al clima, alla caccia e alla pesca, temi femminili, temi maschili, e così via. Un vero e proprio pantheon che si divide in campi del sapere e dell'agire umano; nonostante ciò, afferma Cordeu (ivi: 61), esiste una tendenza all'unità, che si manifesta nella terminologia yshir: *anabser* (al singolare), *Debylyby* (festa, rappresentazione), ma anche alla personificazione funzionale degli attributi delle divinità principale sotto la forma di divinità secondarie (es. “le figlie di Ashnuwerta”). Anche all'interno della “grande cerimonia”, ogni clan ha il suo ruolo specifico e le sue divinità di riferimento nel condurre la rappresentazione rituale, rispecchiate perfettamente nella loro rappresentazione scenica composta di precisi ornamenti plumari e pittura corporale.

A tal proposito mi pare interessante, all'interno del grande bacino di mitologia yshir-chamacoco, portare luce su quella specifica narrazione che riguarda l'origine dei colori degli uccelli e degli ornamenti di arte plumaria. Mi servo in questo passaggio del mito raccolto e sintetizzato da Cordeu, che si trova nel testo che raccoglie le testimonianze e i racconti dello sciamano yshir tomaraho Wylky.<sup>32</sup>

### 3.4.1 Le piume e i colori: origine mitologica del cromatismo avifaunicolo

Nella mitologia che riguarda i processi di costituzione dell'identità la genesi del cromatismo degli uccelli possiede un valore rilevante (Cordeu 1999: 75; Cordeu e Siffredi 1988: 130-136). Infatti, nella cosmovisione indigena dei popoli yshir-chamacoco la gran parte del linguaggio simbolico è da attribuirsi alle piume: tra i popoli del Chaco, gli yshir sono l'unico gruppo ad aver dato così enfasi al linguaggio dell'arte plumaria. Questa sottile e complessa simbologia che pertiene al mondo degli uccelli e delle piume costituisce un “testo vivente dei processi di costruzione identitaria, ovvero un veicolo privilegiato nella reintegrazione degli stessi che avviene attraverso il rituale” (Schoepf 1985: 19-26). In un

32. Riporto qui il mito come lo racconta Wylky (Gregorio Arce) e che si trova in Cordeu (1999). Altre versioni si trovano in Sušnik (1957), Wilbert e Simoneau (1987), Cordeu (1999a), Cordeu e Sequera (2006).

interessante saggio all'interno del catalogo della mostra fatta nel 1985 al Museo di Etnografia di Ginevra, dal titolo *L'art de la plume*, lo studioso Daniel Schoepf si chiedeva "perché proprio le piume?": come se tutta l'arte e l'estetica delle piume in ambito indigeno (brasiliano in quel caso) si concentrasse in questo linguaggio espressivo. In effetti, scriveva Schoepf, tutta la creatività indigena di questi popoli<sup>33</sup> si dispiega nel voler ricoprire il corpo umano di piume di molti uccelli: "comme si pour cette civilisation amériendienne tout entière l'expression la plus forte de l'identité consistait à «faire l'oiseau» (*ibidem*: 25).

Per il mondo yshir-chamacoco forse esageriamo nel dire che "fare l'uccello" è la massima espressione identitaria, ma in ogni caso, come vedremo, il mondo degli uccelli fornisce a quello degli umani una sfera di azione e di simbolismo di massima importanza. Nel loro *corpus* mitico esistono varie narrazioni che presentano come protagonisti gli uccelli, ma un racconto in particolare fornisce la spiegazione di come queste importanti creature alate acquisirono la forma e i colori attuali. Presenteremo qui il mito seguendo il racconto che ne fece il già citato sciamano yshir-chamacoco Wylky (cfr. *supra*, n. 29): questi spiegò a Edgardo Cordeu che si trattava di una storia molto antica, "dei tempi in cui gli indigeni non avevano villaggi e case fisse, ma erano completamente dediti al nomadismo" (Cordeu 1999a: 71). È interessante questo racconto perché permette di capire l'eziologia dell'avifauna e, allo stesso tempo, permette di entrare direttamente nel sistema di pensiero, visione e raffigurazione dell'ambiente naturale e socio-culturale in cui questi popoli vivevano. Inoltre mostra la logica delle interdizioni e dei tabù alimentari che un tempo vigevano in seno a questa società. Si tratta del mito di Waarek Ehrta, la "donna anguilla".

Ecco il racconto, così come appare in Cordeu, nella storia raccontata dallo sciamano Gregorio Arce-Wylky, di cui qui di seguito si fornisce un riassunto:

Una donna assieme al marito si trasferì a vivere in un villaggio molto grande dove la pesca delle anguille era copiosa. Come tutti facevano in quel villaggio, anche la donna cominciò a cacciare questi animali acquatici, così abbondanti in quel luogo. Osservando uno di questi esemplari maschili di anguille, cominciò ad avere un desiderio sessuale nei confronti di questo e desiderò averlo come amante. Dal momento che però la caccia a questi animali era sempre condotta insieme a suo marito, la donna non poteva cedere al suo desiderio. Dopo alcuni anni, lei smise di voler andare a pescare assieme al marito e gli disse che sarebbe andata sola. Così si separarono e lei un giorno incontrò un *mbuzù* (anguilla) molto grande e diverso dagli altri, con la pelle di un altro colore. Questo animale, che era un'anguilla ma che sapeva trasformarsi in umano, desiderò copulare con la donna e lei acconsentì. I due allora divennero amanti per un certo tempo, fino a che il marito della donna scoprì questo tradimento e pensò di vendicarsi. Andò a caccia dell'anguilla, la prese appena uscì dal suo nascondiglio nella terra, tagliò il pezzo dell'animale che spuntava fuori e poi lo cucinò insieme ai suoi figli e la diede da mangiare alla moglie. Poi con i figli salì in cielo. La donna mangiò il piatto che le venne dato e poi si rese conto che stava mangiando il suo amante, si sentì male e così andò a cercarlo. Non lo trovò e si guardò in alto. In cielo vide la gamba di uno dei suoi figli che era rimasta incastrata nel cielo e volle liberarla. Salì in cielo e tagliò la gamba del figlio, tanto che il sangue iniziò a scendere e la donna lo raccolse in un piatto. Con questo sangue la donna iniziò a colorare gli uccelli che fino ad allora erano bianchi: fu un lavoro molto lungo e lento, alla fine un uccello rimase senza colore, l'airone bianco (*kúap* in idioma yshir). Mentre li dipingeva, dava loro il nome. "Por eso todo el mundo sabe el nombre de los pajaros", commenta Wylky (Cordeu 1999: 73). Dipinse anche altri animali silvestri, oltre agli uccelli. Dipingeva e dava loro i nomi con cui ancora oggi gli yshir li conoscono. A

33. L'autore si riferisce soprattutto a popoli karaja, urubu, nambikwara, kayapo, tembé, wayana, kamayura.

tutti gli animali la donna mise un nome. Da quel momento, racconta l'informatore di Cordeu, la donna assunse le sembianze dell'anguilla, divenne *waarek ehrta*, "signora delle anguille" (Cordeu 2008: 98)<sup>34</sup>.

Ancora una volta apprendiamo quanto il colore, soprattutto connesso al "nominare", sia importante in questa visione cosmologica. Come abbiamo visto precedentemente, in presenza del cambio di paradigma in cui il cielo diventa colorato e brillante, "colorare" significa dare vita, significa un nuovo inizio: quello che ancora non è definito, non è visto, non è nato e non ha una forma precisa, è grigio, incolore. Mi pare significativo questo mito, non solo perché eziologico riguardo alla creazione degli uccelli, ma proprio per capire l'importanza del cromatismo nella vita simbolica di donne e uomini yshir.

Interessante è il fatto che, in seguito ad aver nominato gli animali, la donna iniziò a dividerli in clan. Per esempio, allo struzzo venne assegnato il clan *dösep-ük*: per questo motivo, afferma Wylky, se un uomo è membro di questo clan non può mangiare la carne di struzzo, poiché anche lui stesso è della stessa famiglia clanica degli struzzi. Qui ritorna con forza la questione già vista poco sopra della "fraternità animale" e delle relazioni clan-animali, di cui si è parlato sopra.

Questo mito, inoltre, rende note alcune interdizioni alimentari: da questo momento infatti pare che agli uomini sia proibito mangiare le anguille femmine.

La donna assegnò nomi e clan agli uccelli e a tutti gli animali. Ai pappagalli assegnò il clan *tahorn*, l'uccello *curucao*<sup>35</sup> lo mise nel clan *poshrâhâ*, la colomba nel clan *kytymarâhâ*. In sostanza, la filiazione clanica deriva da e segue le relazioni che le diverse famiglie hanno con distinti ambiti del mondo animale, a seconda della fondazione mitica dei clan (Sušnik 1957; Escobar 1999; Sequera 2006). Nel racconto Wylky così si esprime: "Hay pájaros que son clanes nuestros, por eso nosotros no comemos" (ivi: 75).

Importante è segnalare che anche l'utilizzo delle piume avviene a seconda della filiazione clanica di appartenenza. In sostanza, anche l'arte ornamentale delle piume viene informata, nella sua composizione e nel suo utilizzo dall'appartenenza clanica. Infatti, come ho potuto constatare, ogni sciamano, nel produrre gli strumenti che lo accompagneranno per tutta la vita, seguirà le indicazioni che sono proprie del suo clan; lo specialista del culto o del sapere sciamanico, quindi, userà piume di uccelli che sono di pertinenza simbolica del proprio clan, spesso con il divieto stesso di alimentarsi di quello stesso animale. Questo sistema di regolazione della società chamacoco, che si riflette nel

34. Esistono due versioni di questo mito che possiamo trovare in Cordeu e che viene raccontato dai suoi due "storici" informatori: Wylky e Ogwa (1999, 2008). Nella prima (quella riassunta qui) la donna è nella sfera domestica e si trova alla caccia delle anguille con il marito; nella seconda invece, più articolata, la donna va "nel monte" a raccogliere *porotos* (frutti silvestri della famiglia delle leguminacee) insieme ad altre donne e lì incontra un'anguilla che poi assume sembianze umane per poi copulare con la protagonista. In questa seconda versione la donna è preoccupata del suo mancato raccolto, poiché spende tempo con l'amante-anguilla al posto di occuparsi della raccolta. Allora l'anguilla dichiara di essere *konsaha* (sciamano) e dalla sua bocca fa fuoriuscire dei frutti (*porotos*) per darli alla donna da portare a casa. I figli della stessa, una volta assaggiati questi frutti del monte capiscono che c'è qualcosa di strano, poiché hanno un cattivo sapore. Decidono così di seguire la madre quando va al monte a raccogliere e scoprono la verità sul suo amante. Preparano la loro vendetta e desiderano uccidere l'uomo-anguilla. Dopo aver sorpreso questo sciamano in forma di anguilla con la madre, per una seconda volta, tentano di ucciderlo. La madre li insegue e i figli, aiutati da una palma *karanday* salgono al cielo. I due figli della donna diventano due costellazioni. Da qui il mito è identico a quello raccontato nel corpo del testo: una gamba rimane incastrata nel cielo e la donna raccoglie il sangue che è diventato di mille colori e con questo dipinge gli uccelli (Cordeu 2008: 96-105).

35. *Theristicus caudatus hyperiosus*, in italiano "ibis collocamoscio", volatile tipico delle pianure e degli altipiani paludosi di Brasile, Paraguay e Uruguay.



sistema estetico di cui l’arte plumaria fa parte, mi è stato confermato da anziani yshir-chamacoco di oggi, nel dire ad esempio: “mi familia siempre usaba plumas de avestruz, para nuestros es avestruz la pluma para los shamanes” (Salomon Báez, Fuerte Olimpo, novembre 2024).

L’utilizzo delle piume è sempre appannaggio maschile nella società yshir-chamacoco. Sono gli uomini infatti che cacciano gli uccelli, che li spennano, che confezionano gli artefatti e gli stessi che li indossano nel rituale (Escobar 1999: 106). Le donne però hanno un ruolo ugualmente importante nel confezionare i preziosi oggetti rituali: loro utilizzano la fibra del *karaguatá* (bromeliacee sp.) come supporto di tessuto intrecciato su cui vengono fissate le piume. Così come le piume sono appannaggio esclusivamente maschile, il *karaguatá* è ambito femminile per eccellenza (*ibidem*).

Nell’intento di voler studiare e comprendere un po’ più a fondo gli oggetti di *ars plumaria* yshir-chamacoco di cui mi sono occupata, a un certo punto mi sono dovuta chiedere quale fosse la teoria della materialità indigena. Ovvero, partire dalla comprensione di cosa fosse *in toto* l’oggetto materiale per una donna o un uomo yshir per arrivare a capire poi cosa fosse nello specifico l’“oggetto – adorno plumario”.

Pur mostrando tratti comuni e alcune somiglianze con sistemi di pensiero religioso di altri gruppi del Chaco, come ad esempio con gli ayoreo, coi nivaklé e anche coi kadiweu, la cosmogonia e il sistema di credenze degli yshir-chamacoco si differenzia notevolmente dalle altre del territorio (Cordeu 1984, 1997, 1999a): il nucleo centrale su cui si fonda tutto il sistema cosmovisionale e religioso ishir-chamacoco risiede nella contrapposizione morte (*tói*)/vita (*ijipite*); questo asse binario, su cui ruotano anche gli assi di armonia/disarmonia (*óm/sherwó*) e corruzione/rinnovamento (*mejné/eicherajo*), informa tutto il sistema degli *anabsoro*.

Tutto ciò che è connesso alla vita, al rinnovamento, alla frescura e alla fecondità viene chiamato *wozósh óm* “veleno buono”. Come la decomposizione (*mejné*) porta alla scomparsa dell’identità e della forma (*purúxle*), il *wozósh óm* e ciò che porta, a livello pratico, alla rinascita o rinnovamento dell’essere, in termini yshir, *eicherájo* (Cordeu 1997, 1997a, 1999).

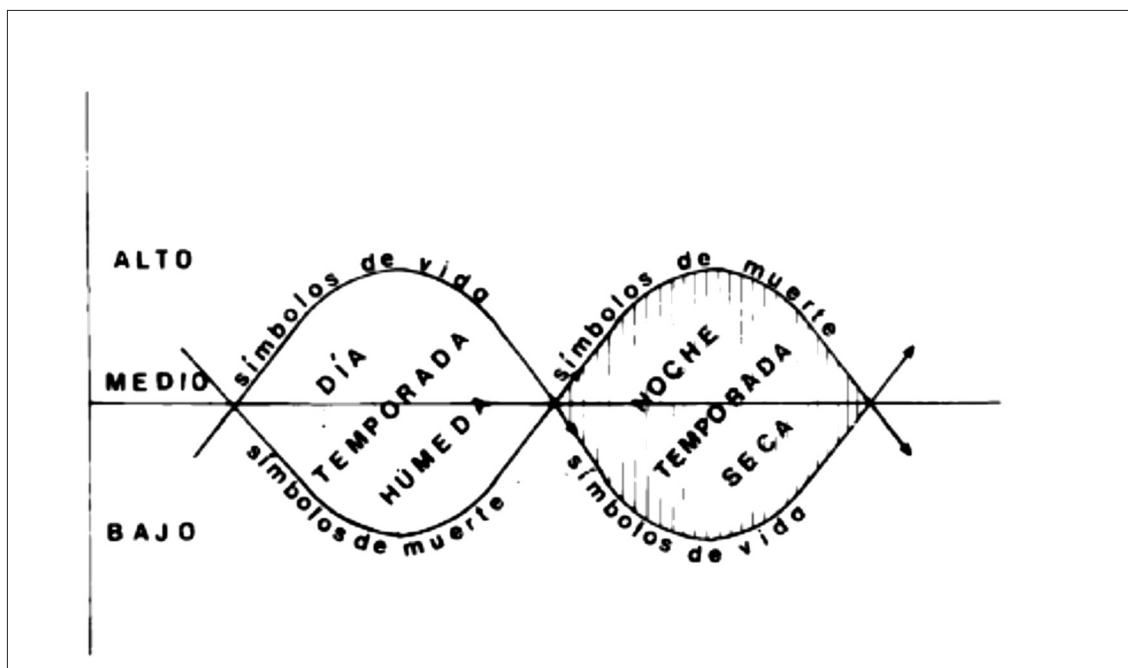
Si distinguono quattro tipi di esseri nella storia dell’umanità, secondo la cosmogonia yshir-chamacoco, esseri che si muovono lungo l’asse corruzione/rinnovamento. Questi esseri umani sarebbero, in ordine cronologico:

- *Purujle* (“esseri del sogno”)
- *Porowó* (“esseri antichi”)
- *Azle* (“nuovi esseri”)
- *Eicheraxo* (“esseri rinati”)

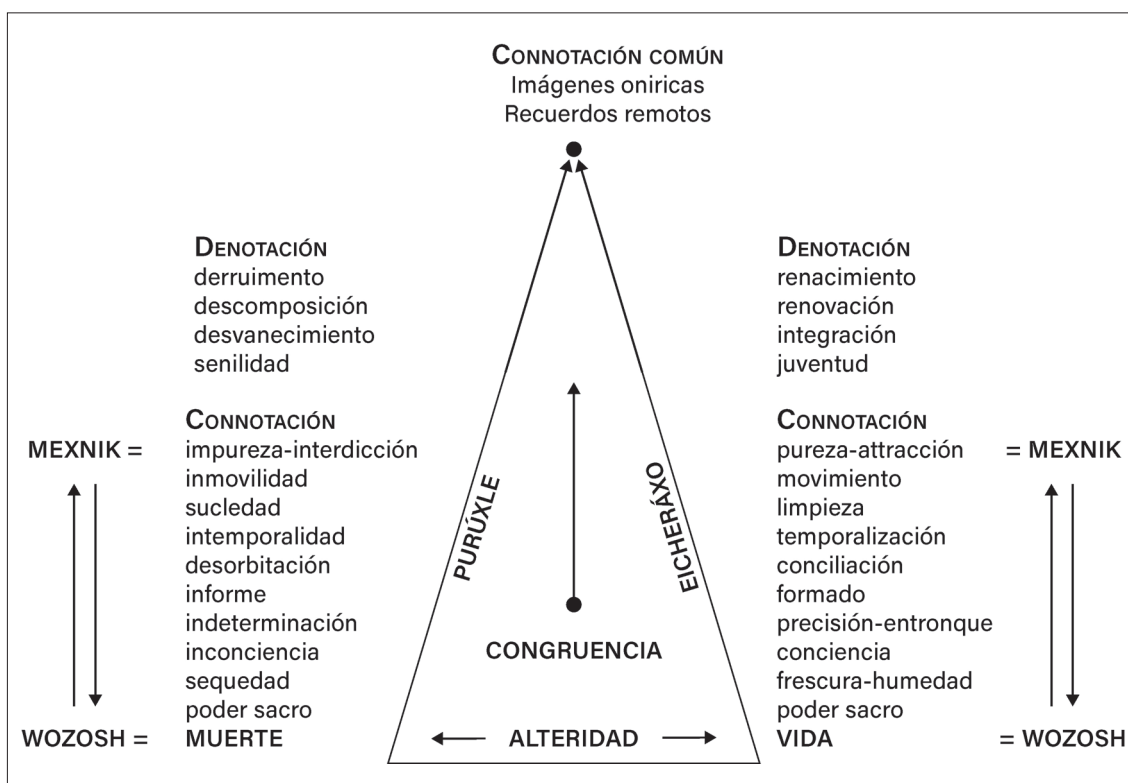
Da questo iter, che è sia simbolico che cronologico, lungo l’asse portante morte/vita, compaiono due concetti conseguenti: potere (*wozosh*) e interdizione/corruzione (*mejné*).

Il concetto di *wozosh*, collegato al campo semantico del sacro, è tutto quello che è impuro, ovvero si riferisce a tutti gli aspetti negativi o repellenti del sacro. La parola *wozosh*, infatti, significa anche “veleno”: qualcosa che è velenoso e potente insieme (Cordeu 1984, 1999; Escobar 1999, 2008).

Importante sottolineare che il “sacro” è una sfera di potere che può essere sia di vita che di morte, connesso ugualmente ai due poli dell’asse binario in cui si rappresenta il cosmo: vita/giorno/stagione umida vs. morte/notte/stagione secca. Infatti, nel dispiegarsi della Grande Cerimonia yshir, *Debylyby*, sono messi in



Categorizzazione degli ambiti vita/morte in relazione allo spazio e al tempo.  
Fonte: Cordeu (1999a)



Schema grafico degli assi cosmologici yshir Vita/Morte. Fonte: Cordeu (1999a)

scena, tramite le figure mitiche, tutti gli aspetti della vita intera che transitano tra i due poli e che, in particolare, sono resi visibili nelle due essenze cromatiche di rosso e nero (Cordeu 1974, 1986, 1992; Escobar 1999).

Le due rappresentazioni grafiche nella pagina a fianco possono aiutare in questa comprensione del mondo yshir-chamacoco: sono state proposte da Cordeu in un articolo del 1986, proprio in riferimento a oggetti rituali-sciamanici chamacoco contenuti nel museo etnografico di Buenos Aires.

Come si può notare nel primo schema proposto da Cordeu, il tempo ruota attorno a un asse oppositivo che oscilla tra (e oppone) la stagione secca e quella umida: simboli di vita e morte, giorno e notte. Nella figura successiva invece appare schematizzato il concetto di puro/impuro, sviluppato nei suoi ambiti di riferimento e nella dimensione temporale.

Quanto al sistema ornamentale legato al mondo degli uccelli e delle piume, appare scontato dire che anche questo ambito viene informato della stessa visione dualistica: in un terzo schema grafico (Cordeu 1999a), infatti, è possibile osservare come nella visione yshir-chamacoco vengono concettualizzati alcuni uccelli, in riferimento agli ambiti del cosmo a cui si riferiscono. Nel caso specifico di questa rappresentazione l'autore si riferisce all'analisi di un preciso ornamento di natura sciamanica, un “elmetto” di piume con base di intreccio di fibra vegetale, da indossare in testa, che lui chiama *axnyot wogoro*<sup>36</sup>. Seguendo però un procedimento metonimico, è possibile estendere il simbolismo del grafico anche ad altri ornamenti, poiché quello che il grafico rende evidente è, ancora una volta, il dualismo simbolico che sostiene questo sistema di pensiero, ovvero le contrapposizioni vita/morte, sopra/sotto, davanti/dietro, fornendoci una sorta di mappa cosmologica definita attraverso l'avifauna. Il simbolismo fornito dalle piume e, di conseguenza, dall'ornamentazione con esse costituita, è un linguaggio preciso che uomini e donne sanno (e devono) leggere per orientarsi nel proprio mondo.

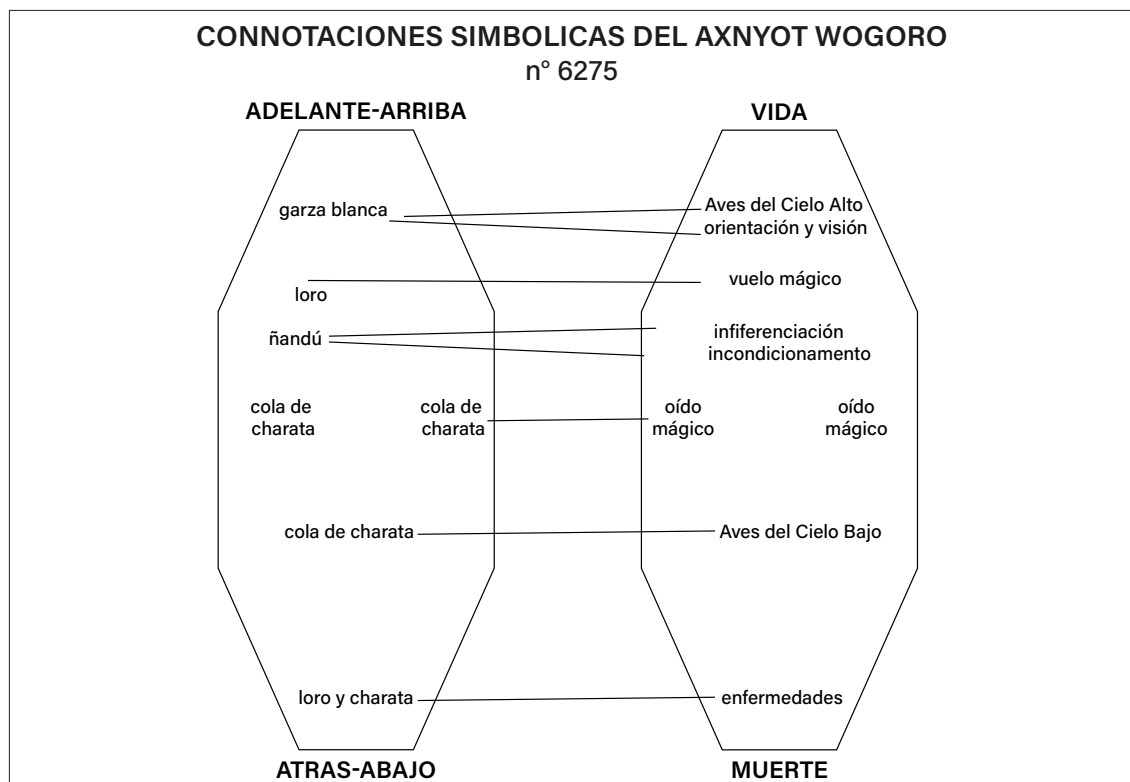
Come scriveva lo stesso antropologo argentino nel medesimo saggio:

las plumas establecen una similitud entre las habilidades shamánicas y sus propósitos, de un lado, y los espíritus-auxiliares figurados metonímicamente por las especies respectivas, del otro. Representan de esa forma la lluvia, a través de las aves que se hacen presentes es esa temporada; al vuelo mágico, mediante las correspondencias de los plumajes con los valores cromáticos de los estratos cósmicos y los entrelazamientos entre aquellos; o las atribuciones de la Muerte y de la Vida, evocadas con plumas de carancho y de ciertas variedades de gavilán, respectivamente (Cordeu 1999a: 116).

In particolare, nel caso specifico dell'artefatto preso in esame, l'autore sottolinea come le piume di airone bianco suggeriscano l'ambito del cielo superiore, del volo estatico, della pioggia e della stagione umida; mentre ad esempio le piume di pappagallo stiano ad identificare – per il fatto di essere di un animale che vola solamente nella parte bassa del cielo – malattie e disgrazie che possono giungere da vegetali silvestri talvolta consumati dagli esseri umani (*ibidem*). Anche Sušnik notava come le piume variopinte dei pappagalli fossero simboliche – proprio in virtù della contrapposizione cromatica del proprio piumaggio – dell'opposizione giorno/notte e dei diversi strati del cielo, così come appare essere “simbolo vivente del potere magico” e “garanzia del volo sciamanico” (Sušnik 1969: 224).

Si nota anche nello schema della pagina seguente come uccelli quali *charata* (ciacialaca del Chaco) e *loro* (varie tipologie di pappagallo verde) siano connessi

36. Riporto qui la trascrizione fonetica di Cordeu, essendo una citazione diretta. Lo stesso oggetto in Escobar si trova come *manon wolo* (ybytosu) e *lepper wolo* (tomaraho) (Escobar 1999: 376-377).



Schema simbolico dell'ornamento "*ahnyot wogoro*". Fonte: E. Cordeu (1986: 117)

a malattie e morte, mentre la *garza blanca* (airone bianco) – che nello schema sta in alto – è simbolo di vita. Risultano così differenziati i due ambiti di terra e cielo, proprio a partire da due classi distinte di uccelli: quelli del volo basso e quelli del volo alto (Cordeu 1986: 117). Gli sciamani che operano con distinti piumaggi, operano in realtà su ambiti del mondo a cui gli uccelli corrispondono – si vedrà meglio questo aspetto più avanti, con l'analisi degli artefatti.

### 3.4.2 Mito dell'origine degli ornamenti di plumaria<sup>37</sup>

Questa narrazione, che si trova in letteratura con solo lievissime differenze in Sušnik (1955, 1969) Cordeu (1997, 1999a), Wilbert & Simoneau (1987), costituisce il mito eziologico che fornisce la spiegazione di come nel mondo yshir-chamacoco si cominciarono a produrre ornamenti con le piume.

Il racconto riguarda un padre e un figlio che in un preciso momento svilupparono una tendenza al cannibalismo e per questo furono trasformati in uccelli che distruggevano tutto quello che trovavano. Quando vennero uccisi, le loro penne furono la materia prima per costruire il primo ornamento rituale. Un uomo che non era riuscito ad avere penne dei due uccelli, ne aspettò altri a gambe e braccia aperte. Quando finalmente riuscì a catturarne alcuni, il piccolo uccello *inzap* (piccolo avvoltoio) fece in modo che li liberasse. Non appena l'uomo spiegò agli uccelli il suo intento, questi decisero di offrirgli volentieri le loro penne.

In seguito, *dichikior* (uccello "caracara", *Polyborus plancus*) gli volle donare tabacco e pipa, dicendogli che avrebbe dovuto fumare nottetempo e spargere il fumo in tutte le direzioni per allontanare malattie e fare in modo che se fosse morto, nessuno l'avrebbe scoperto. Benché se ne guardasse, venne sorpreso da altri a fumare

37. Racconto preso da Cordeu (1997).





Wylky, *konsaha yshir tomaraho*, fotografato da Ticio Escobar (Peishota, 1987). Fonte: AA.VV 2008, *Catalogo del Museo de Arte Indígena*, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, Asunción – Paraguay, p. 91.

di nascosto e lì, quando rivelò il nascondiglio del tabacco e il suo mortale enigma, dovette cedere pipa e tabacco, e subito morì. Lo stesso accadde a quanti li detenevano successivamente. Così la circolazione del tabacco portò la morte (Cordeu 1997).

Come abbiamo già notato precedentemente, si pensa che i chamacoco incontrati da Boggiani siano stati il risultato di una simbiosi di cacciatori-raccoglitori molto “primitivi” con cacciatori-piantatori imparentati con i gé del Brasile orientale, con possibili influssi anche delle popolazioni della zona di Chiquitos; sono stati descritti come società dualiste con esogamia clanica patrilineare e agricoltura incipiente (Cordeu 1997; 1999). Allo stesso modo, anche per quanto riguarda l’arte plumaria, è verosimile pensare che vi siano state influenze sia di popolazioni brasiliane che andine: sia per quello che riguarda la tecnica delle piume, sia per quanto riguarda la mitologia che informa l’origine di questi artefatti. Ad esempio, un mitema interessante è quello del colore delle piume derivante dal sangue: questo è infatti un aspetto ricorrente che troviamo sia nella narrazione mitologica yshir-chamacoco, sia in altri ambienti non *chaqueño*.

Ad ogni modo, quello che appare interessante in queste popolazioni è che, come spesso accade tra i gruppi indigeni del Chaco, vi è un contrasto tra una ergologia ed una tecnologia apparentemente “semplici” e un sistema di pensiero e di organizzazione sociale molto complesso: metà duali, clan patrilineari, società segreta maschile, rituali iniziatici (Cordeu 1986, 1999; Escobar 1999). Come vedremo nello specifico nel prossimo capitolo, l'arte plumaria è (stata) in ambiente yshir-chamacoco un complesso sistema simbolico di comunicazione e identificativo dell'appartenenza sociale.

In epoca precedente al contatto con la società involvente, le materie prime a disposizione di queste popolazioni erano solamente legno, osso, pellame, fibre vegetali (bromeliacee), penne e piume di volatili. I loro artefatti sono tutti composti originariamente da queste materie grezze, trasformate soprattutto mediante pulizia, sgrossamento, intrecciatura. Se già all'epoca del Boggiani si poteva iniziare a osservare una integrazione di elementi metallici (come cartucce di fucili, bottoni, monete) all'interno degli artefatti di natura sciamanico-rituale, oggi risulta incorporato e frequente l'utilizzo di elementi “nuovi” per confezionare questi stessi ornamenti: ad esempio, tappi di metallo vengono usati per produrre suoni (al posto delle tradizionali unghie di cervo o di cinghiale dei sonagli antichi), stoffe industriali come supporto alle piume – per difficoltà talvolta di reperimento delle fibre delle bromeliacee, oppure altre piccoli oggetti in metallo sonanti vengono aggiunti agli strumenti sciamanici. Per tornare alla collezione di questo tipo di artefatti raccolti da Boggiani, vorrei menzionare ora – un oggetto complesso, di natura sciamanico-rituale, composto anche di alcuni pezzi metallici come bottoni e cartucce di fucili<sup>38</sup>.

Lo vedremo nel prossimo capitolo, osservando da vicino gli artefatti che prenderemo in esame: se, infatti, gli oggetti della collezione Boggiani possono essere considerati in qualche maniera degli oggetti ancora “tradizionali”, dal punto di vista delle forme e dei materiali usati<sup>39</sup>, al suo tempo esistevano già artefatti più complessi e formati anche da materiali non tradizionali, come ad esempio una corona sciamanica (numero di inventario 50615) che qui prendiamo in esame. Di questo tema ho avuto alcune conferme parlando con donne e uomini yshir-chamacoco: alcuni di loro, osservando le foto degli oggetti, di fronte a un certo ornamento potevano commentare con una esclamazione del tipo “esto es cultura!”, identificando così qualcosa di tradizionale, di conosciuto e ri-conosciuto e in qualche misura “rappresentativo” della cultura materiale del proprio passato e quindi utile per autodefinirsi nel presente.

38. Si veda a proposito l'oggetto numero 11 del Catalogo in appendice.

39. La maggior parte degli artefatti raccolti dal Boggiani sono oggetti di arte plumaria composti di fibre vegetali (bromeliacee sp.), penne e piume di uccelli, a volte legni, ossa o altre parti animali. Solamente in alcuni oggetti però possono comparire già anche monete, cartucce di armi da fuoco o altri componenti metallici. Si veda il quarto capitolo e il Catalogo in appendice.

## 4. L'arte plumaria yshir-chamacoco nella collezione di Guido Boggiani: storia, tematiche e prospettive

### 4.1 Boggiani e le piume: leggerezza di un'arte ornamentale poco compresa

*Gli oggetti presentano una difficoltà concettuale poiché essi sembrano restare uguali a se stessi anche nel momento in cui il contesto in cui sono inseriti si trasforma.*

(Nicholas Thomas, in Ciabbarri 2018: 63)

Il filo rosso di questo capitolo è costruito attorno all'osservazione dell'arte plumaria yshir-chamacoco, nelle sue forme e nelle sue funzioni principali, partendo da uno sguardo che metta al centro alcuni oggetti scelti della collezione Boggiani. L'intenzione è quella di far emergere la complessità per gli yshir-chamacoco di questo particolare tipo di "arte", nella consapevolezza che non sempre sia possibile, per un pubblico non indigeno, una comprensione e una traduzione efficace del linguaggio di cui questo genere di artefatti si fa strumento. Partiremo dal presupposto che la plumaria yshir-chamacoco costituisca (o meglio abbia costituito) un mezzo espressivo-comunicativo particolare all'interno di una simbologia socio-cerimoniale, senza trascurare il fatto che questa categoria di oggetti facesse parte della strumentazione sciamanico-terapeutica. Interrogandoci poi sul senso che ancora oggi ha questa particolare espressione dell'abilità manuale yshir-chamacoco, saremo in grado di comprendere meglio anche il passato, visibile nella bellezza degli artefatti raccolti da Guido Boggiani e conservati nei depositi del Museo delle Civiltà di Roma. Accenneremo ora ad alcune linee guida che hanno fatto da filo conduttore durante la ricerca in museo (e poi nell'Alto Paraguay), esplicitando la metodologia di lavoro che è stata seguita nello studio degli oggetti.

Il criterio che è stato seguito nello scegliere gli artefatti che poi hanno costituito anche il catalogo in appendice e il cui studio ho voluto approfondire anche sul campo, è stato essenzialmente di tipo estetico: non solo gli oggetti che apparivano più "armonici di altri", ma anche, in realtà, quelli che in qualche modo potessero essere più "rappresentativi" della stessa collezione. La collezione di Boggiani, come sappiamo, è molto vasta: solo al Museo delle Civiltà sono presenti 2468 pezzi. Di questi, l'arte plumaria yshir-chamacoco è quella che conta in maggior numero: sono 1328 gli oggetti chamacoco, di cui circa 1100 solo di





Oggetto con numero di inventario 50369 (batytá).  
(Foto di Valerio di Martino)

plumaria. Sebbene non sia stato possibile visionare tutti gli oggetti, mi sono ben presto resa conto della mole e dell'importanza di questa parte della collezione, oltre che della fascinazione che Boggiani può aver sentito nel collezionarla. Forse gli aspetti della psicologia del collezionista non sono il tema principale di questa indagine, ma quello che mi pare utile qui sottolineare è che la compulsività e il fervore squisitamente collezionistici, con cui egli selezionò e acquisì gli oggetti, sono stati tratti decisivi e che abbiano portato ad una dimensione siffatta. Inoltre, osservare la collezione ha permesso in qualche modo di capire meglio il "personaggio Boggiani" e il suo rapporto con l'atto collezionistico stesso. Aiutandomi poi con la lettura del suo diario e dei suoi testi, ho compreso meglio la sua attitudine all'accumulo e il suo desiderio di formare una grande collezione. Grazie alla sua familiarità con la popolazione chamacoco, e con il desiderio di riportare in Italia segni tangibili della loro cultura materiale, Boggiani è stato il primo che ha reso tangibile, misurabile, ma soprattutto "musealizzabile" questo specifico tipo di arte plumaria. E, "una volta che tutto in una cultura sia reputato per principio degno di essere collezionato ed esposto, sorgono capitali problemi di classificazione e di valore" (Clifford [1988] trad it. 1999: 159). Sapere poi che nessun artefatto plumario della collezione abbia mai avuto un suo posto nello spazio espositivo in museo, forse, ha complicato un po' le cose; considerare anche l'oblio e la segretezza con cui gli oggetti stessi si sono relazionati nei decenni, ha fatto



ENTRATA				GIORNALE			
DATA	DESCRIZIONE	QUANTITÀ	PREZZO	DATA	DESCRIZIONE	QUANTITÀ	PREZZO
1894-10-15	Un paio di orecchini a guisa di cappelli di lino di piume bianche di stoffa con piume nere di cardinale alla base. - Hoc.	2	1	1894-10-15	Un paio di orecchini a guisa di cappelli di lino di piume bianche di stoffa con piume nere di cardinale alla base. - Hoc.	2	1
1894-10-15	Orecchini simili ai precedenti. - Hoc.	2	1	1894-10-15	Orecchini simili ai precedenti. - Hoc.	2	1
1894-10-15	Un paio di orecchini a guisa di cappelli di piume nere di cardinale. - Hoc.	2	1	1894-10-15	Un paio di orecchini a guisa di cappelli di piume nere di cardinale. - Hoc.	2	1
1894-10-15	Altri simili - Hoc.	2	1	1894-10-15	Altri simili - Hoc.	2	1
1894-10-15	Altri simili - Hoc.	2	1	1894-10-15	Altri simili - Hoc.	2	1
1894-10-15	Orecchini simili ai precedenti. - Hoc.	2	1	1894-10-15	Orecchini simili ai precedenti. - Hoc.	2	1
1894-10-15	Un paio di orecchini a guisa di cappelli di piume nere di cardinale con piume nere alla base. - Hoc.	2	1	1894-10-15	Un paio di orecchini a guisa di cappelli di piume nere di cardinale con piume nere alla base. - Hoc.	2	1
1894-10-15	Altri simili con piume nere ed apertore alla base e con piume lunga piuma bianca sul dorso. - Hoc.	2	1	1894-10-15	Altri simili con piume nere ed apertore alla base e con piume lunga piuma bianca sul dorso. - Hoc.	2	1
1894-10-15	Altri simili - Hoc.	2	1	1894-10-15	Altri simili - Hoc.	2	1
1894-10-15	Altri simili a guisa di cappelli di piume nere di cardinale con piume gialle alla base. - Hoc.	2	1	1894-10-15	Altri simili a guisa di cappelli di piume nere di cardinale con piume gialle alla base. - Hoc.	2	1

Pagine dei libri d'ingresso storici del Museo delle Civiltà, dove sono inventariati gli oggetti della collezione Boggiani (foto Caterina Fidanza).

sì che la loro *agency* fosse di un certo tipo, certamente diversa da quanto l'occhio occidentale abbia potuto essere abituato a vedere rispetto ad artefatti simili, presenti nello stesso museo o in altri.

Quando mi sono trovata a stretto contatto con gli oggetti, nei depositi del Museo delle Civiltà, ho cercato di lavorare secondo quello che la mia formazione di antropologa mi ha permesso di fare<sup>1</sup>, ma ho anche provato ad immaginare a che cosa questo studio potesse essere rivolto, ovvero quale potesse essere l'utilità di una ricerca su questo tipo di oggetti, aldilà della semplice scrittura etnografica. Fin da subito ho lavorato pensando al fatto che mi trovavo di fronte a oggetti dimenticati, ignorati per lungo tempo o comunque visti solo da studiosi e ricercatori; oggetti anche con una storia di appropriazione non sempre cristallina e che in qualche modo chiedeva di essere "restituita" ai legittimi eredi.

Il mio lavoro in museo è stato essenzialmente fatto misurando e fotografando gli oggetti, con l'idea di costruire un *database* il più possibile completo, almeno su questa parte della collezione. Il museo non possiede un inventario digitale

1. In questo contesto mi preme sottolineare il fatto che, sebbene per molti versi la mia formazione può essere stata di aiuto nella comprensione di una forma particolare di alterità che gli oggetti stessi hanno per me rappresentato, per altri versi il fatto che ignori totalmente nozioni di restauro e conservazione o anche il fatto che io non abbia una formazione museologica o museografica, certamente sono stati dei limiti alla mia ricerca in museo.

della collezione e quello cartaceo completo è costituito dai libri di ingresso storici conservati in una saletta vicino agli uffici e ai laboratori, al secondo piano dell'edificio. Ho consultato e fotografato i libri di ingresso per vedere soprattutto come erano stati definiti e registrati gli oggetti al momento della loro prima vendita da parte di Boggiani (1894), e con la successiva (1905) da parte del fratello Oliviero, dopo la sua morte.

Negli anni della mia ricerca, mi sono domandata più volte come fosse possibile parlare della collezione Boggiani senza cadere in uno sterile "materialismo" che tenesse in considerazione solo forma e funzione degli artefatti e modalità di conservazione e cura degli stessi. Nonostante questo, però, ero consapevole che non si potesse fare altro che partire dalla stessa materialità degli oggetti – materialità che, poco a poco, scoprii essere densa di molti livelli di significato. Come scrive María Susana Cipolletti (2018), chi progetta una mostra che ha come oggetto culture del passato, non potrà fare altro che attenersi alla materialità degli artefatti e alla letteratura esistente; oltre a ciò, quello che è intenzionale e che può fare la differenza, ovvero che si riflette poi in scelte precise nella pratica expo-grafica, è considerare il punto di vista delle popolazioni cui quegli oggetti vennero sottratti (*ibidem* 2018: 305). Concordo con Cipolletti che, per voler fare uno studio completo, che sia polifonico, su quanto chiamiamo "cultura materiale", sia fondamentale e imprescindibile svolgere una indagine sugli oggetti, tenendo in ampia considerazione il punto di vista e la voce di uomini e donne coinvolti nella costruzione, nell'uso e nell'interpretazione di questi oggetti. In effetti, io credo, oggi non avrebbe alcun senso, e sarebbe anzi un po' anacronistico, voler semplicemente presentare delle collezioni etnografiche del passato osservandole nella loro storia e attenendosi solamente allo studio di forma e funzione, ignorando totalmente la contemporaneità in cui gli oggetti sono inseriti e da cui essi stessi provengono. Si possono fare oggi varie scelte stilistiche su come esporre artefatti etnografici, ma quello che oggi mi pare sia imprescindibile è partire dal ricostruire sì la loro storia, ma per poi riportarla a un discorso *sul presente* e *per i presenti*: in sostanza, la decolonizzazione dei musei etnografici parte soprattutto dal voler dialogare con la contemporaneità. Per questo motivo la seconda parte della mia ricerca è stata condotta in Alto Paraguay, tra alcune comunità yshir-chamacoco: non solo per capire meglio la loro arte plumaria, ma anche per comprendere come la ricerca in museo potesse avere anche una finalità di restituzione (chiaramente virtuale e non materiale) nei confronti delle popolazioni a cui, un secolo e mezzo prima, gli oggetti erano stati tolti. Ma procediamo con ordine, delineando i primi passi di questa ricerca attorno agli oggetti di plumaria.

L'origine della ricerca, in realtà, nasce nel mio interesse verso la figura di questo pittore-etnografo che divenne anche collezionista, ovvero sul comprendere come e perché Guido Boggiani volle collezionare un così gran numero di artefatti di plumaria. La risposta non potrà mai essere univoca e puntuale, ma è stato il punto di partenza della mia ricerca in museo, e quanto mi ha guidato poi durante tutta la scrittura. Infatti, osservando gli oggetti è venuto spontaneo chiedermi se Guido Boggiani avesse veramente idea di cosa stesse collezionando e se fosse consapevole del valore simbolico e rituale di questi artefatti. In questo capitolo esploriamo alcuni oggetti della collezione, osservandoli nella loro forma e funzione, ma soprattutto nel loro significato originario e, in qualche misura, anche nel loro rapporto con chi li scelse e li collezionò sul finire dell'Ottocento.

Verrà da chiedersi in sostanza quale relazione esistette tra il pittore piemontese e le piume. Curiosamente, che Boggiani amasse le piume ce lo dice lui stes-

so in una lettera indirizzata alla sorella Estella datata 27 Dicembre 1887 da Tigre (isola di Calzetta), in cui scriveva “sto facendo raccolta delle più belle piume degli uccelli che prendo andando a caccia. [...] Per oggi vi mando un piumino solo, tanto per mandarvi qualche cosa. Tienilo dacconto, non foss’altro perché viene d’America (Scotti 1963: 329)” come fa notare Guglielminetti (1992: 49), è una prosa asciutta, “da emigrante”, in cui l’enfasi è posta sul desiderio e sull’atto di possedere qualcosa che viene da lontano. Scriveva, questo commentatore della prosa di Boggiani: “L’occhio si fa, da scrutatore, padrone e catturatore: gli animali diventano oggetti di preda e di collezione [...]” e aggiunge: “come non immaginare quel piumino d’uccello su un cappello alla moda di quegli anni?” (*ibidem*: 49). In una lettera successiva, Boggiani dirà di aver spedito alla madre e alla sorella dei doni dalle terre lontane dove si trova: dei fazzoletti di trina del Paraguay e un “fantoccino d’argento” portafortuna: “sono questi gli oggetti testimoni di un pellegrinaggio mai inquietante, sempre dominato e sfruttato”, commenta Guglielminetti (*ibidem*). Boggiani, figlio del suo tempo, osserva sempre con gli occhi di chi ha desiderio di accumulare materialità (*artificialia* o *naturalia* che fossero) altrui e sfruttarne l’uso commerciale e collezionistico, all’interno di quell’ottica predatoria che già rilevava Puccini. Quando, grazie ai viaggi e ai contatti con mondi lontani, la cultura “altra” diventa qualcosa di collezionabile, di misurabile a livello commerciale, fotografabile e riproducibile, allora il pensiero su di essa diventa quello della patrimonializzazione e della catalogazione sistematica. Non sempre, però, a questo impulso e a questo bisogno si affianca un desiderio di comprendere e di restituire alla fruizione della popolazione cui questa materialità pertiene qualcosa di quel mondo distante: spesso (a fine Ottocento e oltre) tutto il discorso rimane sulla superficie, nella sfera del visibile e del “misurabile”.

Di fatto, tutto quello che sappiamo della relazione che Boggiani ebbe proprio con gli ornamenti plumari, ci viene detto in poche righe nei suoi scritti relativi ai “ciamacoco”, come già si è visto nel capitolo precedente. Infatti, anche se è indubbia la sua fascinazione per gli ornamenti di arte plumaria che osservava sul campo, lui non indagherà mai come ricercatore e osservatore la natura “profonda” di questi oggetti. Non ne comprese e non spiegò mai sulla pagina scritta né la funzione né l’utilizzo che pur vide farne nella grande festa del *Debylyby* a cui assistette e di cui ci restituì poche righe, non comprendendone l’importanza e la grandezza per le persone che vi partecipavano.

A tal proposito, Escobar scrive:

Condicionado por su horizonte epistémico, Boggiani solo reconoce la memoria involuntaria, no la memoria más considerada hoy: la construida mediante complejos sociales que reinterpretan las imágenes ya vistas en función de proyectos históricos diferentes. Desde esa posición Boggiani no lograba – no tenía por qué hacerlo – comprender el complicado mecanismo imaginario chamacoco (Escobar 2014: 30).

Boggiani non poteva essere in grado, proprio per il suo orizzonte di pensiero, di comprendere (ma soprattutto di farsi domande) circa la natura profonda, l’orizzonte simbolico (e mitologico) che sosteneva il mondo ornamentale chamacoco.

Si potrebbe forse obiettare che se davvero così fu, al pittore omegnese mancò una comprensione profonda e una indagine dell’uso e del significato dell’arte plumaria nel mondo indigeno. Difficile allora spiegare una collezione tanto grandiosa? In realtà, sappiamo che il criterio estetico lo guidava nella vita e sul campo; inoltre, alle sue scelte collezionistiche senza dubbio concorreva un fatto molto semplice – e io credo determinante per l’intenzione di Boggiani: nella



totalità della produzione artigianale yshir-chamacoco, le ornamentazioni composte di penne e piume sono quanto di più evidente e “spettacolare” che per un occhio estraneo possa esserci. Queste popolazioni, infatti, non producevano altri oggetti rituali o ceramiche decorate come potevano fare in quel momento altri gruppi *chaqueñi*. Presso i chamacoco, sia la produzione di cesteria sia la scultura lignea – entrambi grandemente diffusi oggi nel loro artigianato – sono stati elementi esogeni incorporati ben più tardi rispetto al momento in cui visse Boggiani (Sušnik 1969: 104). E, del resto, se la finalità principale del collezionismo boggianiano – oltre a quello non secondario di sostenersi economicamente, ricordiamoci – era quello di documentare la parte materiale delle culture che incontrò e con cui passò i suoi anni *chaqueñi*, allora l'arte plumaria era sicuramente per i chamacoco la produzione materiale più appariscente e si potrebbe dire più “rappresentativa”. In sostanza, se per i caduvei Boggiani scelse di collezionare ceramiche dipinte – difficilissime da trasportare e far giungere in Italia intatte – per i chamacoco la scelta cadde sugli artefatti di plumaria, delicati e quasi inapprensibili, facilmente trasportabili, leggeri e maneggevoli, oltre che esteticamente più piacevoli.

Inoltre, leggendolo pare fosse mosso da più intenzioni nel momento in cui soggiornò con gli yshir-chamacoco: prima di tutto emerge con forza che fosse suo vivo interesse quello di documentare la vita indigena in tutti i suoi aspetti – questo risulta chiaro soprattutto nel testo *I ciamacoco* (1894), in cui le varie sottosezioni esplorano e descrivono la totalità della vita indigena (e soprattutto della produzione materiale). Tutto il testo, come si è già potuto osservare, è corredato da immagini fotografiche che ritraggono in particolar modo gli oggetti di plumaria. In appendice, invece, troviamo dettagliate descrizioni alle immagini, che ne descrivono soprattutto i materiali di cui gli oggetti sono composti e, solo in alcuni casi, la funzione; tutto questo per dire che, osservando la struttura di questo testo, appare evidente che egli sapesse che l'arte plumaria fosse una componente importante e forse fondamentale nell'espressività e nel mondo materiale chamacoco. In realtà accadde un fatto singolare: è come se la plumaria, nelle sue rappresentazioni fotografiche, facesse quasi da contorno al suo studio, l'esigenza grafica nel riportare al pubblico europeo la vita indigena, nel restituirla sotto forma di immagini di una estetica esotica – ornamenti indigeni che divengono in sostanza un bell'ornamento al suo testo. Da questo approccio eminentemente estetico si può notare il significato che lui stesso dava all'arte ornamentale indigena: del resto, lo si nota anche nel testo monografico sui kadiweu (Boggiani 1895): anche qui le immagini degli artefatti della sua collezione, così come molti disegni dei grafismi e delle pitture corporali, corredano graficamente il testo, rendendolo più interessante e piacevole allo sguardo. Aldilà di questo fattore puramente grafico ed estetico, Boggiani non dedicherà mai una lettura profonda alla funzione e al significato dell'arte indigena.

Procediamo però con ordine e, prima di addentrarci nella storia e nella descrizione degli oggetti, vorrei spendere ancora qualche riga su come si è svolta la ricerca nei depositi del Museo delle Civiltà, con un focus particolare su quella che è stata la mia vicenda biografica di ricercatrice all'interno di un luogo chiuso, silenzioso e, per certi versi, dominato dall'oblio. Per comprendere come sono arrivata ad abbracciare questa particolare estetica yshir-chamacoco, questa arte dell'intreccio delle piume e del mondo spirituale ad esso connesso, si rivela ora necessaria una premessa di tipo metodologico.





Particolare dell'oggetto con numero di inventario 50732: pendente per capelli composto di penne e piume di *amazona aestiva* (foto di Caterina F. Fidanza).

#### 4.2 Silenzio e polvere: la ricerca di campo nei depositi del Museo delle Civiltà. (Per una brevissima autoetnografia)

Sono arrivata al Museo delle Civiltà in piena pandemia da Covid 19, con un permesso speciale concordato tra museo ed Università che potesse garantirmi l'accesso alle collezioni, in un momento in cui tutti i musei e le biblioteche rimanevano chiuse al pubblico. Il clima dentro al museo era straniante, quasi surreale. Il silenzio dentro ai depositi era spettrale e spaventoso. Sono tuttora molto grata alla dottoressa Loretta Paderni, che era direttrice in quel momento, e che mi ha aperto il museo e i suoi depositi senza conoscermi, fidandosi del progetto e della mia voglia di imparare. A lei devo molto anche per quello che riguarda la scelta dell'oggetto di questo studio: inizialmente, infatti, avrei voluto osservare l'intera collezione Boggiani e provare a catalogarla tutta. Ben presto mi resi conto che era un progetto decisamente ambizioso e fuori dalla mia portata per diversi motivi, anzitutto per la dislocazione e l'impossibilità materiale di raggiungere molti oggetti stipati in scatole e cassetti: nel momento in cui mi trovai a fare ricerca (inverno e primavera del 2021 e primavera estate del 2022), i depositi della sezione Americhe del Museo delle Civiltà erano in corso di riorganizzazione, dal momento che la curatrice "storica" di questa sezione era da poco andata in pensione, lasciando un vuoto anche "organizzativo" negli spazi dei magazzini dedicati alle collezioni museali. Durante le mie giornate nei depositi

molto spesso mi è stata di supporto una conservatrice del museo, la dottoressa Francesca Quarato, che sapientemente mi ha guidato nel cercare gli oggetti e anche nell'aprire e richiudere le confezioni spesso complicate e delicatissime. Ma fu proprio Loretta Paderni che, durante un colloquio in museo sulla figura di Boggiani e sul suo collezionismo, che mi fece portare l'attenzione sull'arte plumaria chamacoco che ancora non avevo osservato.

Per cominciare la mia ricerca tra gli oggetti della collezione Boggiani non sono andata lontano, in luoghi esotici e misteriosi: ho fatto solo poche centinaia di chilometri, non ho dovuto imparare una lingua nuova, né comprendere un modo di relazionarsi diverso dal mio; eppure, talvolta, mi è apparso che il campo dentro al museo fosse altrettanto duro, sfidante e complesso quanto sarebbe stato se fossi andata in un paese straniero, lontano, sconosciuto. Gli oggetti che ho osservato, misurato, fotografato e in qualche sottile forma "interrogato" non parlano: le idee su di essi a volte possono essere pregiudizi, pensieri condizionanti, frutto della propria formazione e del proprio sistema di pensiero. Non è stato facile per me essere da sola nei depositi chiusi e bui del museo, attornata da oggetti muti ma carichi di significato o meglio, parlanti un linguaggio silenzioso e indecifrabile. Il periodo storico in cui mi sono trovata a fare ricerca (piena pandemia di Covid-19) non ha certo aiutato: il mio posizionamento come donna all'interno degli spazi del museo non era neutro. Sono stata molto fortunata<sup>2</sup> a poter fare ricerca indisturbata (e spesso aiutata da ricercatrici e curatrici museali) nel periodo della pandemia. Nonostante io riconosca questo, la mia ricerca non è stata affatto facile.

Ho vissuto molta solitudine, spesso nell'incomprensione totale di quello che stessi facendo: osservavo gli oggetti, li fotografavo e li misuravo in modo sistematico, senza tuttavia la piena consapevolezza di quanto stessi facendo e spesso mi chiedevo quale fosse il senso della mia ricerca. Questo è quanto accaduto all'inizio della ricerca.

### **4.3 Arte dell'intreccio e spiritualità indigena: un primo sguardo agli artefatti nel sistema arte/cultura**

Io credo che l'arte serva a spiegarci qual è il ruolo dell'essere umano in questo mondo, ma anche per correggere comportamenti sociali spirituali. L'arte rappresenta la nostra dimensione spirituale, l'intangibile, l'invisibile, l'incontro con lo spirito della terra (...) è importante capire che qui non siamo soli, siamo tutti fratelli, abbiamo bisogno di una comprensione spirituale di questo concetto, che ci permetta di trovare un equilibrio, di superare conflitti, di superare gli squilibri dello sviluppo e evitare una catastrofe.

(Ernesto Neto)<sup>3</sup>

Quando, nel novembre del 2022, dopo aver compiuto la mia ricerca tra gli oggetti della collezione Boggiani nei musei<sup>4</sup> e mossa soprattutto dal desiderio di

2. A tal proposito devo sempre ringraziare la allora direttrice Loretta Paderni, insieme alla conservatrice Francesca Quarato che mi ha aperto sale e depositi del Museo delle Civiltà in un momento storico molto difficile.

3. Intervista ad Ernesto Neto: [www.objectsmag.it/spiritualita-e-sensorialita-nellarte-di-ernesto-neto](http://www.objectsmag.it/spiritualita-e-sensorialita-nellarte-di-ernesto-neto) (consultato il 18 marzo 2025).

4. Benché la mia ricerca si sia svolta prevalentemente nei depositi del Museo delle Civiltà di Roma, ho avuto anche la possibilità di osservare anche la parte della collezione Boggiani che è conservata al Museo di Antropologia ed Etnografia di Firenze, una sezione minore della collezione, ma interessante perché sono presenti ornamenti e armi provenienti da gruppi chamacoco, molto ben

capire il mondo delle piume un po' più da vicino e nella contemporaneità delle popolazioni yshir-chamacoco, decisi di intraprendere un viaggio in Alto Paraguay, non avevo ancora in mente davvero la simbologia e la rilevanza che in quel mondo esiste attorno alle piume. L'idea che mi ha incoraggiato a fare una ricerca di campo – integrativa a quella fatta in museo – era quella di osservare cosa ancora venisse prodotto e usato oggi dell'arte plumaria raccolta da Boggiani che avevo già potuto osservare. Nel novembre del 2022, con questa idea, mi recai presso la comunità indigena yshir-chamacoco di Puerto Diana (Bahía, Alto Paraguay). Era mia intenzione comprendere sia l'utilizzo odierno che la nomenclatura esatta dei diversi ornamenti. Così portai sul campo e mostrai alcune fotografie che nei mesi precedenti avevo scattato in museo ad alcuni artefatti raccolti da Boggiani, raccontando brevemente ai miei interlocutori la storia di questi oggetti. Fu un campo breve, ma anche denso e ricco di incontri interessanti. Infatti, proprio nel novembre del 2022 ebbi la fortuna di incontrare una coppia di anziani operatori sciamanici di Puerto Diana e, conversando con loro e osservando la loro *paraphernalia* rituale, iniziai a capire un po' meglio il mondo delle piume e dello sciamanesimo yshir.

Nel mio diario, annotai quanto segue:

Giornata dal tipico ritmo lento chaqueño. Non siamo abituati a questa lentezza, da occidentale si fa un po' fatica. Questa mattina César mi ha accompagnato a salutare e conoscere la coppia di anziani sciamani di Puerto Diana. Credo possano avere tra i 75 e gli 80 anni, la nipote che vive con loro è intorno ai vent'anni. Mi aspettavano perché César aveva chiesto loro se potessimo andare a vedere le piume, i loro strumenti che usano nei trattamenti rituali.

Avevano preparato una grossa coperta rossa a terra, davanti a casa. Sopra ci avevano esposto moltissimi oggetti di plumaria: mi hanno detto che sono quello che loro utilizzano nei rituali e nei trattamenti.

Vi erano molti báteta (aghi crinali) e sonagli fatti con unghie di cervo (polasho) e anche alcuni sonagli fatti con tappi di bottiglia. Lo sciamano (Celestino) mi ha raccontato molto di che cosa fa uno sciamano oggi, di come cura, di quali strumenti usa. Quello che lui ha voluto con enfasi raccontarmi è stata la sua iniziazione sciamanica (e anche quella di sua moglie, che ha ricevuto la chiamata poco dopo di lui). Parlando con loro si capisce che sono una coppia molto affiatata anche per il lavoro che fanno insieme. Capisco che per loro lo sciamanesimo è una vocazione. Era presente il nipote (o meglio, il compagno della nipote): un ragazzo di vent'anni che si chiama Álvaro. Mi ha molto colpito perché, nonostante l'età, mostrava molto interesse per la storia del suo stesso popolo e anche per il tema dello sciamanesimo che è venuto fuori nei discorsi. Questo ragazzo si è aperto molto con me, nonostante fosse la prima volta che mi vedesse e mi parlasse. Ha manifestato con me l'interesse e il vivo desiderio di apprendere a essere sciamano. Dai loro discorsi sono emersi dei punti importanti:

Non si può scegliere di essere sciamano ma lo si deve sognare. Chi non sogna non può diventare sciamano.

Dopo aver ricevuto la chiamata in sogno (mi hanno detto che accade quando si è pronti, sicuramente dopo i 30-35 anni, Celestino divenne sciamano a 53 anni) non si può fare a meno di cantare. Si deve cantare dopo il sogno perché altrimenti il destino di essere sciamani e curare non si compie. Celestino mi ha detto che molti giovani non vogliono cantare oggi perché si vergognano. Per questo motivo, mi ha detto, oggi ci sono pochi sciamani.

conservati. Tuttavia, per motivi di "economia della ricerca" e risorse a mia disposizione, ho scelto di occuparmi solamente della parte di collezione presente al Museo delle Civiltà di Roma.



Celestino mi ha detto che per loro è faticoso essere sciamani: è un duro lavoro. Lui si alza presto la mattina, alle 5 ad esempio. Appena alzato si reca “nel monte”<sup>5</sup> e canta. In sostanza, mi ha ripetuto più volte durante la conversazione, solo se hai un sogno e poi canti puoi divenire sciamano.

La comunicazione tra sciamani è molto importante. Il piccolo fischietto con piume di struzzo che Celestino porta al collo serve infatti a comunicare con altri sciamani. Lui lo usa in questo momento per comunicare con un altro sciamano che vive a Puerto Esperanza e che dopo che lo ha chiamato, in massimo quindici minuti, lui arriva.

Il nipote di Celestino, Alvaro, mi racconta che tempo fa non credeva a questa storia, gli pareva impossibile, ma adesso invece, dopo che ha visto coi suoi occhi che davvero gli sciamani comunicano in questo modo, ha iniziato a crederci. Ha compreso, solo dopo aver visto, che il potere di questi sciamani è forte. Anche César mi ha ripetuto varie volte, durante la conversazione, che il potere di questi sciamani è forte, che sono “muy poderosos”.

(Diario di campo, 18 novembre 2022)

Durante la conversazione con uomini e donne di Puerto Diana sono emersi dei punti interessanti e cruciali riguardo al tema dello sciamanesimo yshir-chamacoco, indissolubilmente collegati all'uso stesso delle piume. Ad esempio, notai nei loro discorsi l'esistenza di un divario importante tra il passato e il presente, ovvero tra le pratiche e le conoscenze in merito all'utilizzo dell'arte plumaria che erano in essere fino a una o due generazioni fa, e quello che invece oggi gli uomini di giovane età scelgono di fare (o non fare). Nei racconti di donne e uomini che ho potuto ascoltare<sup>6</sup>, il tema del cambio generazionale, nell'utilizzo degli strumenti di lavoro connessi alla cura sciamanica e alle pratiche cerimoniali, è emerso con forza. Senza dubbio i diversi fattori che portarono le comunità yshir-chamacoco a essere sempre più coinvolte nelle dinamiche della globalizzazione – ma soprattutto a causa della potente opera di evangelizzazione che le stesse hanno subito negli ultimi cinquant'anni – hanno influito fortemente sul depauperamento di tutto l'apparato socio-cerimoniale e sull'uso stesso dell'ornamentazione plumaria. Parallelamente, però, fu anche evidente come vi fosse anche una continuità nell'utilizzo delle piume nelle pratiche terapeutico-sciamaniche. Inoltre, quanto annotai nel mio diario di campo si riferisce in particolar modo al fatto che lo sciamanesimo yshir non fosse un modello di organizzazione della vita rituale e della cura decaduto, ma che anzi le antiche pratiche che Boggiani aveva incrociato solo tangenzialmente e di cui l'arte plumaria era l'asse portante, stavano cominciando in qualche modo a essere rivitalizzate. Come mi raccontò il giovanissimo Alvaro, nipote della coppia di sciamani, all'inizio lui stesso non riusciva a credere a quanto gli raccontavano i due anziani. Poi, vedendo coi propri occhi, ha iniziato a riporre fiducia nelle pratiche che vedeva far loro e ha cominciato ad aspettare una chiamata, un sogno, per seguire le orme del nonno.

Certo non è questa la sede dove interrogarsi *in toto* sullo sciamanesimo yshir e sul suo stato attuale: mi basti dire che, secondo quanto ho potuto osservare sul campo, non si tratta affatto di un mondo nostalgico da relegare nel passato, ma

5. Consapevole del fatto che nella lingua italiana questa espressione non ha molto senso, dovremmo meglio dire “nel bosco”, o “nella foresta”, scelgo di lasciare così per tenere fede all'espressione in lingua spagnola che rende l'idea di “addentrarsi nell'ambiente naturale” presso cui gli indigeni vivono.

6. Mi riferisco qui ad entrambe le ricerche di campo: la prima del 2022 a Puerto Diana (Bahía Negra) e la seconda, nel 2024, nelle due comunità indigene di Fuerte Olimpo.





Puerto Diana, novembre 2022,  
coppia di sciamani yshir-  
chamacoco (foto dell'autrice).



Fuerte Olimpo, tre nativi yshir  
ybyto guardano le foto degli  
oggetti della collezione Boggiani  
(foto dell'autrice).

di un spazio/tempo le cui pratiche e le cui credenze sono in essere ancora oggi, sebbene con sostanziali differenze, almeno per quanto riguarda la parte di cui qui ci occupiamo, ovvero la sua manifestazione strumentale.

Spesso uno sguardo occidentale sull'arte plumaria può soffermarsi a farsi la domanda: "perché le piume?". Per noi osservatori non indigeni le piume rimangono ancora oggi un oggetto misterioso e affascinante. E nello stesso tempo faticiamo a comprendere come possa esserci nel loro utilizzo una simbologia e un sistema comunicativo che vada aldilà della loro armonia e della loro bellezza. In realtà nel nostro immaginario collettivo europeo, le piume sono solamente un oggetto esornativo su cappelli o abiti eleganti, o al massimo visibili in qualche estetica neo-sciamanica esotizzante e figlia di grandi appropriazioni culturali <sup>7</sup>.

Nell'impostare il discorso sull'arte plumaria e sul suo significato, mi piace partire dalla definizione di Bertrand Prévost (2011), il quale, ispirato egli stesso dallo studio di Daniel Schoepf (1985), sostiene che la piuma è il materiale originario e strutturale della differenziazione, ovvero è "materia strutturale della differenza" (2011: 90) per eccellenza. Questa osservazione si basa sul fatto che esistono, in ambito amazzonico, molti miti eziologici che ci informano dell'origine della differenza dei colori degli uccelli, e che dunque esplicano come questa sia fondativa anche delle distinzioni sociali (claniche e non) fra esseri umani. L'autore parla di "efficacia differenziante" (ivi: 90), poiché in natura non esiste nessuna classe di esseri viventi che siano così simili nella struttura – tutti gli uccelli hanno le piume – e insieme con così tante differenze sia tra le specie distinte, ma anche tra le piume e le penne stesse; l'autore porta l'esempio dei kayapò<sup>8</sup> che sono in grado di distinguere sul solo uccello "ara macao", di cui si servono per i propri ornamenti, non meno di undici tipi di piume diverse (*ibidem*). In sostanza, la piuma, per questo suo essere presente in tutta la classe avicola esistente, ma nello stesso tempo differenziarsi tra le diverse specie e classi, è un oggetto che ben si presta a essere "ordinante", "classificante" (Schoepf 1985: 25-26). Sebbene gli studi di questi autori si riferiscano all'ambiente amazzonico, non è molto lontana dalla situazione dei nativi delle terre basse sudamericane e del Chaco che producono e usano arte plumaria, come gli yshir-chamacoco.

Come sottolineano Cordeu e Siffredi (1988: 130-136), nella mitologia sui processi di costituzione dell'identità e della distinzione sociale, la genesi del cromatismo degli uccelli possiede un valore imprescindibile. In effetti, il colore degli uccelli e la stessa appartenenza delle piume ai diversi animali, diviene per gli yshir-chamacoco un potente "linguaggio socio-cerimoniale" (Sušnik 1982) che si applica nella gestione della grande festa che regola il vivere civile tra clan e la società maschile. Secondo quanto riporta Cordeu (1990: 76) gli yshir-chamacoco<sup>9</sup> si vestono di piume per rappresentare gli *anabsoro*, per supplire ad una mancanza nell'anatomia umana e completarsi così come esseri divini. Inoltre l'autore riporta anche che le prime piume che usarono nella festa del *Debylyby*

7. Volendo essere esaustivi, si potrebbe aprire qui un discorso sull'uso di uno specifico utilizzo delle piume (sia a livello esornativo sia a livello terapeutico) in tutte quelle pratiche occidentali che vanno sotto il nome di "neosciamanesimo" o "sciamanesimo transculturale", ma questa non è la sede per affrontare questo tema.

8. I kayapò (o, più propriamente, "Mebêngôkre") sono una popolazione del Brasile; dei tre rami originali di cui abbiamo testimonianza, oggi solo due sopravvivono ancora in diciassette villaggi, tra il Mato Grosso e l'area a sud del Pará.

9. Per essere precisi, nel caso dello studio sul ciclo mitico e rituale riportato nel testo di Cordeu (1999) si tratta di gruppi esclusivamente tomaraho.

*Ahmich* erano esattamente le stesse che gli uomini avevano strappato ai cadaveri degli *anabsoro* assassinati, avendo quindi un carattere ancor più forte e connotato di violenza.

Al tempo di Boggiani, la bellezza e l'armonia con cui i colori e le forme delle piume venivano combinati per produrre gli ornamenti rituali senza dubbio suscitavano meraviglia e stupore nel viaggiatore. Meravigliosi e sgargianti colori venivano accostati per produrre un effetto visivo spettacolare quando indossate: piume bianchissime di cicogna, piume di spatola rosa o rosse di fenicottero, penne e piume dai colori vividi e brillanti, rosse e gialle e verdi di vari tipi di pappagallo, penne leggerissime e di un grigio/marrone soave di struzzo, penne verde e blu cangianti di anatra reale, marroni e grigie di ciacialaca del Chaco, bianco candide di airone bianco o grigio perla di airone blu. L'effetto cromatico non era indifferente e il complesso insieme di artefatti utilizzati per scopi terapeutici e rituali non poteva passare inosservato.

Proprio per cercare di capire meglio questa densa rete di significati, decisi di intraprendere un secondo periodo di ricerca sul campo, nel novembre 2024. L'ottica e l'intenzione con cui decisi di fare questo ulteriore soggiorno erano diverse rispetto al primo viaggio: due anni prima, infatti, ancora non avevo inquadrato perfettamente il significato dell'arte plumaria, il mio studio era ancora embrionale e necessitavo allora di un confronto diretto con le persone che potessero raccontarmi qualcosa in più sulla plumaria, sia per quanto riguardava il suo utilizzo nel presente, sia per quanto riguardava il passato più vicino all'epoca di Boggiani. Nel periodo di ricerca del 2024, invece, avevo un quadro più chiaro – grazie al campo precedente, ma anche grazie alla letteratura di riferimento che ho potuto approfondire nel tempo – su forma, funzione e significato generale dell'arte plumaria. La premessa era in effetti un po' diversa, perché mi mossi soprattutto con l'intenzione di attuare una sorta di "restituzione virtuale" degli oggetti studiati e catalogati, portando con me le foto del catalogo che avevo composto e altre foto di alcuni oggetti esemplari.

In questo secondo viaggio<sup>10</sup> mi resi conto ancora di più di quanto materialità, estetica, funzione cerimoniale, socialità e ritualità siano ambiti strettamente interrelati e interdipendenti. Soprattutto mi resi conto che lo studio degli artefatti yshir-chamacoco, la loro estetica – la loro arte – non poteva essere un campo separato del sapere da analizzare come una scatola chiusa. Toccai con mano come la categoria di "arte" non ha alcuna applicabilità nell'arte plumaria e nella ricerca estetica indigena. Domandarsi se all'arte pertenga uno specifico campo del sapere in ambito indigeno produrrebbe risposte sempre e comunque negative: ciò che spesso noi occidentali vediamo e cataloghiamo come "arte" – che ricordo è sempre e comunque una categoria occidentale – è qualcosa di intangibile, permeabile e diffuso in ambiente indigeno e, come aveva osservato Berta

10. Questo secondo viaggio, durato tutto il mese di Novembre 2024, è stato finanziato dal progetto KNOT (Knowledge of Things), un progetto PRIN, finanziato con il PNRR, M4C2 PRIN 2022 - European Union NextGenerationEU and Italian Ministry of University and Research). La ricerca è stata condotta assieme alla professoressa Zelda Alice Franceschi, al dottorando Niccolò Santelia (Università di Torino) e agli studenti universitari Anita Gamberini e Agostino Gamberini. Lo scopo del viaggio è stato essenzialmente quello di osservare sul campo le dinamiche con cui gli indigeni di oggi si relazionano agli oggetti di estetica plumaria e capire come poter operare una restituzione virtuale degli stessi. Al termine del viaggio le foto di alcuni oggetti della Collezione Boggiani sono state depositate, per mano di una referente indigena, la professoressa Zulma Franco, presso una scuola elementare di Fuerte Olimpo, affinché possano essere utilizzate per scopo didattico. Il viaggio ha anche avuto lo scopo di produrre materiale multimediale per la creazione del sito in costruzione del progetto KNOT.





Diademi del tipo chipió o naselá (Escobar 1999: 372-78), di pertinenza di un anziano sciamano yshir tomaraho e pronti per la vendita in musei (fotografie di Anita Gamberini).



Ribeiro (1989), l'arte fa parte indissolubilmente della vita stessa<sup>11</sup>. La grande differenziazione e separazione del campo dell'arte dal "campo della vita" è avvenuta nel nostro mondo occidentale, come sappiamo, durante il XVIII secolo, con la nascita di un pensiero estetico e con il progressivo rendersi autonomo del campo artistico, in una società che era sempre più secolarizzata e capitalizzata, e in cui la forma delle esperienze "artistiche" ha iniziato a prevalere sulla funzione (Canclini 2014: 2-6).

L'autonomia che l'arte ha conquistato in Europa e in Occidente negli ultimi due secoli, ha fatto sì che nascesse per essa un commercio specifico e separato dalle logiche del mercato di beni comuni – ovviamente sappiamo che la logica del mercato dell'arte interessa oggi anche i nativi e gli indigeni di tutto il mondo; tornando però al mondo yshir-chamacoco, quanto oggi è ritenuto propriamente "arte" ed è venduto per un mercato cittadino e non indigeno, non ha nulla a che vedere con l'arte dell'intreccio che porta alla creazione degli ornamenti di arte plumaria, simili a quelli collezionati da Boggiani. L'arte yshir-chamacoco che oggi è venduta e sponsorizzata per un pubblico occidentale, come vedremo, è arte grafica e pittorica. E questa sì invece possiamo e dobbiamo chiamarla arte: si tratta infatti di quadri e disegni eseguiti esclusivamente per una pura fruizione estetica. D'altra parte, invece, esiste oggi in ambiente yshir un preciso e "regolamentato" artigianato (supportato e spinto dai salesiani, che aiutano le donne nella realizzazione e nella vendita degli oggetti) tra cui, talvolta, appaiono degli ornamenti di arte plumaria che ricordano gli oggetti della collezione Boggiani.

Certamente allora verrebbe da pensare che nel riferirci oggi all'arte plumaria della collezione Boggiani, probabilmente li vedremmo come oggetti di artigianato, dal momento che non sono fini a sé stessi e hanno una precisa funzione, che non è solamente quella di essere ammirata in quanto esteticamente interessante e degna di nota. Tuttavia, al tempo in cui sono stati raccolti, essi non erano investiti di alcun valore di mercato o di scambio, presso gli yshir-chamacoco, ragione per la quale il termine "artigianato" non può esaurirne la descrizione semantica; inoltre la plumaria si può pure considerare un'arte, intesa come *alta specializzazione tecnica*, seguendo la definizione che di questo campo semantico aveva dato Boas (1927) nel suo studio sull'arte primitiva. Come vediamo, il dilemma che riguarda il binomio oppositivo arte/artigianato – uno dei temi cardine e diffusamente dibattuti in antropologia dell'arte – è presentato anche in questa riflessione sulla natura dell'arte plumaria yshir-chamacoco: anche se ai fini dell'analisi degli artefatti, forse, non ha così rilevanza voler a tutti i costi etichettare la produzione dell'arte plumaria, definendola per forza "arte" o "artigianato" (io sarei propensa a lasciare la definizione aperta e "composita"), è importante, in ogni caso, capire la funzione sociale e religiosa di questa produzione ornamentale, nel periodo in cui è stata osservata dagli studiosi e, successivamente, inquadrando anche i cambiamenti che questa ha subito nel tempo, utilizzandola come specchio di quello che donne e uomini contemporanei possono o non possono fare, scelgono o non scelgono di fare: la plumaria in sostanza può diventare un esempio per osservare l'*agency* indigena.

11. Sebbene esistano numerosi movimenti artistici indigeni oggi, bisogna pensare anzitutto che sono fenomeni piuttosto recenti e poi che sono stati in qualche modo suscitati dall'incontro con le estetiche esterne al mondo indigeno, come per il caso del pittore yshir-chamacoco di Ogwa che presenteremo più avanti. Lia Colombino, studiosa al Museo del Barro di Asunción, osserva le opere di arte contemporanea di artisti indigeni come uno dei modi creativi di resistere e di essere resilienti di fronte al mondo globalizzato, come una forma di "incapsulamento" di un sapere altrui (comunicazione personale).

Come vedremo, l'arte dell'intrecciare piume e ornarsi con esse, possiede una forte valenza di affermazione identitaria: facendo riferimento ancora a quanto scriveva Sušnik, diremmo che gli adorni di arte plumaria costituiscono "todo un lenguaje socioceremonial, además de permitir la libre expresión estética" (Sušnik 1982: 158). Credo che questo sia un punto di partenza importante nell'osservazione, prima, e nella catalogazione, poi, degli artefatti di plumaria. Un altro pensiero fondamentale per il nostro discorso, riportato sempre in Sušnik (1982: 159), risiede nel fatto che questo particolare linguaggio socio-cerimoniale che è l'arte plumaria, possiede per il mondo indigeno, almeno fino all'epoca in cui Sušnik documentava e scriveva, un valore simbolico che costituisce un'autoaffermazione esistenziale.

Più recentemente Ticio Escobar (1999) sintetizza le motivazioni per cui gli yshir-chamacoco si "impiumano": per una ragione rituale e culturale, ovvero per rappresentare gli *anabsoro*; per una ragione sciamanico-terapeutica, ovvero per riti di cura, propiziatori, cerimoniali (benedizioni e preghiere) e per aiutarsi nei voli estatici propri del terapeuta sciamano; infine, per distinguersi nelle loro diverse appartenenze claniche e sociali (Escobar 1999: 129).

Scrive: "es interesante destacar que las plumas sirven tanto como insignias de su ministerio (...) cuanto como utensilios profesionales: las mismas piezas son empleadas para barrer enfermedades y capturar el alma enemiga (Escobar 1999: 130)". Inoltre, afferma, "la pluma es distintivo étnico" (*ibidem*).

Per esplicitare la scelta metodologica che è stata fatta nel presente studio, si deve ora sottolineare che l'analisi degli artefatti ha preso le mosse sia dai dati della letteratura che dai dati delle due ricerche di campo. Questo approccio "ibrido" allo studio degli oggetti ha consentito di avere una comprensione che non fosse solo riferibile ai dati della letteratura, ma che fosse anche supportata dai recenti dati etnografici. Sebbene ancora non mi sia stato possibile assistere alla "grande cerimonia"<sup>12</sup> né a pratiche rituali sciamaniche in cui sia utilizzata l'arte plumaria, mi è stato molto utile essere sul campo tra donne e uomini yshir ybytosso e comprendere il loro punto di vista sugli oggetti del passato, nel momento in cui mostravo le fotografie e insieme le commentavamo.

Spesso i dati della letteratura coincidevano con quanto emerso dai colloqui, ma spesso erano in totale disaccordo. In ogni caso, senza i commenti alle foto degli artefatti della collezione Boggiani che mi sono stati fatti, molte cose non le avrei potute capire attraverso la letteratura. Inoltre, è stato anche utile vedere e osservare cosa accade nella contemporaneità degli indigeni yshir-chamacoco, per quello che riguarda la produzione di ornamenti composti di piume e, in generale, comprendere come la produzione artigianale influisca oggi sulla percezione del mondo materiale indigeno.

12. Non mi è stato possibile osservare la "grande cerimonia" per diversi fattori, ma il primo e più determinante certamente è stato quello legato alla stagionalità. Infatti, ambedue i periodi delle mie ricerche non hanno coinciso con l'inizio della primavera in cui tradizionalmente si celebra il *Debylyby Ahmich*. Secondariamente oserei dire che in quanto donna e donna straniera non credo che avrei potuto avere molte possibilità di osservare questa cerimonia prettamente maschile e tradizionalmente vietata alle donne. Nonostante questo, durante il primo periodo di ricerca, nel novembre 2022, un uomo yshir ybytosso mi riferì che l'anno precedente una ricercatrice statunitense aveva chiesto di poter assistere alla "grande cerimonia" e aveva pagato per farlo. Non voglio soffermarmi qui sul tema dell'etica del ricercatore o sull'uso legittimo o meno del denaro nella ricerca di campo, però mi pare interessante riportare questo dato, sottolineando il fatto che oggi alcuni gruppi di uomini yshir sono disposti a essere pagati per eseguire delle performance che hanno come base la tradizione rituale ma che in realtà, sono create *ad hoc* per accontentare chi lo richiede.



Insieme a Zelda A. Franceschi mostriamo le foto della collezione a due testimoni yshir ybytos, Salomon Báez e Sandra Martínez nel novembre 2024 (foto di Anita Gamberini).

Escobar sostiene che ancora oggi la plumaria yshir-chamacoco svolga la tripla funzione: sociale, sciamanica e cerimoniale (Escobar 2012: 200). La parte etnografica che ha sostenuto il presente lavoro non è stata certo esaustiva per poter osservare a fondo questi tre ambiti di utilizzo. Tuttavia, nei colloqui e nelle interviste, è emerso come il mondo della plumaria continui a essere complesso, sfaccettato, comprensibile e leggibile su più livelli.

Oltretutto, il mondo delle piume, oltre a essere un ambito di ricerca che pone in essere quesiti sulla materialità, sull'ergologia e sull'estetica dell'artefatto, è soprattutto – a mio avviso – una chiave d'accesso diretta e privilegiata al mondo cosmovisionale degli yshir-chamacoco di ieri e di oggi. Attraverso il linguaggio veicolato da questa particolare arte espressiva, è possibile arrivare a capire come gli uomini yshir-chamacoco creano il proprio vivere comunitario. In questo processo, la dimensione estetica gioca un ruolo fondamentale.

Como el mítico y el ritual, el trabajo estético busca quebrantar la cotidianidad de las cosas para alcanzar aspecto recónditos suyos y promover vivencias más penetrantes y conocimientos más vivos de ellas (Escobar 1999: 78).



L'aspetto mitologico costituisce quindi l'orizzonte di senso su cui si costruiscono e si muovono questi oggetti, sia in un passato di cui gli autori e le autrici ci informano (Sušnik 1982; Cordeu 1978; Cordeu 1984; Cordeu e Braunstein 1974; Cordeu 1999a; Escobar 1999; Escobar 2012; Escobar in AA.VV 2008; Sequera 2006; Spadafora 2006) e anche – per quello che si è potuto osservare – nella contemporaneità. Quello che emerge, sia dalla letteratura che dalle conversazioni con gli yshir-chamacoco di oggi, è che gli oggetti di *ars plumaria* hanno agito (e in taluni casi ancora agiscono) come un importante complesso di ornamenti esornativo-rituale, dall'imprescindibile valore comunicativo.

Il mondo simbolico yshir-chamacoco di un tempo – quando ancora i contatti con la società colonizzatrice erano esigui – si componeva e agiva in virtù della bellezza, dei colori e delle forme degli adorni di arte plumaria: l'estetica delle piume agiva come potente mezzo comunicativo con i mondi ultraterreni (Sušnik 1955; Escobar 1999, 2012; Cordeu 1986, 1999). Oggi, quello che rimane dello splendore documentato e collezionato da Boggiani è un bel ricordo che gli anziani talvolta raccontano ai più giovani, o che talvolta nelle scuole comunitarie viene ricreato in modo teatrale e folkloristico<sup>13</sup>. Se una parte la ricerca di campo ha evidenziato come la ricchezza e l'abbondanza dell'apparato ornamentale plumario siano oggi ricordo di un lontano passato dove questa particolare estetica serviva come linguaggio rituale societario insieme, d'altra parte mi ha anche mostrato come tracce di quello specifico mondo materiale e spirituale siano ancora vive in alcuni oggetti e in alcuni ambiti del quotidiano, seppur in forme diverse rispetto al passato<sup>14</sup>. Fermi nel proposito di non voler cadere in un discorso dal sapore revivalista o "nostalgico", è altresì importante rilevare quanto sia emerso nelle conversazioni e nelle osservazioni fatte in seno alle comunità indigene contemporanee, dove donne e uomini yshir-chamacoco si muovono ancora nel mondo attraverso il loro proprio linguaggio estetico-formale che si esprime – ancora, seppur in modo meno costante ed eclatante di un tempo – attraverso l'estetica plumaria. Ovvero, attraverso il sapere legato all'espressione artistico-estetica avviene un'operazione di auto-riconoscimento e valorizzazione del proprio retroterra culturale – artistico, estetico, cerimoniale – insieme a un forte movimento di consapevolezza identitaria. Indossare piume oggi diviene un atto comunicativo ben preciso nei confronti della società involvente, poiché fornisce una buona possibilità per rendersi visibili e riconoscibili e, insieme, rivendicare dei diritti, primo fra tutti quello di esistere come "nazione yshir" (Di Lorenzo e Manuale 2018).

L'ornamentazione plumaria (così come la pittura corporale, l'uso di maschere e/o altre insegne della cultura ornamentale identitaria indigena) agisce come strumento di comunicazione sociale e insieme ordinamento della stessa società. Nella contemporaneità questi *simboli* divengono dei *sintomi* di un desiderio di esprimere la propria particolarità, la propria appartenenza ad uno specifico gruppo, diventano un sintomo del bisogno di dire al mondo "noi esistiamo, guardateci, siamo qui".

13. Mi riferisco ad esempio al racconto che mi è stato fatto sul campo e alle foto che mi sono state mostrate, per cui i bambini della scuola primaria, alle feste di fine anno vengono vestiti con ornamenti tradizionali, come ad esempio cinture o gonnellini di piume di struzzo. Oppure racconti della letteratura orale vengono utilizzati a scuola (o incluso nei libri di testo) per raccontare la propria storia e la tradizione, talvolta, appunto, narrate in forma folkloristica.

14. A proposito di questo tema rimando alle conclusioni del presente testo.



#### 4.4 Gli artefatti: una scelta possibile fra le tante. Per una prospettiva critica sullo studio di una collezione nascosta

Come giustamente fa notare Paride Bollettin (2019: 85-86), esiste una relazione che si costruisce tra l'umano e l'oggetto. L'artefatto museale non è qualcosa di inerte e passivo, ma al contrario ha tutta una sua particolare *agency*. In virtù di questo, corpo del ricercatore e corpo dell'artefatto sono due soggettività che entrano in relazione e si modellano in uno scambio e in una relazione costante. Non esiste una realtà fissa e ultima dell'oggetto, ma la realtà è relazionale e situazionale. Gli stessi oggetti cambiano in virtù non solo della loro funzione e della loro localizzazione, ma anche in virtù dello sguardo dell'osservatore. L'assenza di una realtà ultima e propria dell'oggetto, ma il fatto invece che la natura dell'oggetto cambi a seconda dell'occhio umano che lo guarda, fa sì che l'*agency* dell'oggetto sia mutevole e talvolta effimera. Il paradosso, nel caso degli oggetti di plumaria raccolti da Boggiani, è che la loro *agency* sia stata tale per cui essi sono stati presi, a volte sottratti in modo moralmente non consono, accumulati, venduti e infine "nascosti" per moltissimo tempo. Di cosa ci parla oggi l'*agency* nascosta di questi oggetti? Cosa ci comunica il loro carattere di oggetti effimeri per natura (mi riferisco qui alla leggerezza delle piume) e che hanno subito negli anni (o hanno attivato un'*agency*, forse) una invisibilità e un ragionamento talvolta effimero perché giacenti nell'oblio?

Inoltre, quando si fa ricerca su oggetti che sono appartenuti a un altro tempo e a un altro spazio, si può produrre un certo dislocamento cognitivo: in qualche misura non appare chiaro cosa si stia veramente facendo e tutte le certezze teoriche accumulate, insieme ai propri processi metacognitivi, sembrano venire meno. All'inizio della ricerca, quando mi sono trovata a contatto con gli oggetti nei depositi silenziosi del museo, più volte mi sono interrogata sulla legittimità di quello che stavo facendo e sul mio diritto/dovere a dare voce alle storie di cui gli oggetti sono testimoni e, nello stesso tempo, essere io stessa testimone di una storia di oblio e mancata esposizione. Mi sono chiesta, in sostanza, se e in che modo, con la mia osservazione totalmente soggettiva (frutto anch'essa della mia formazione, della mia (im)preparazione in materia e della mia sensibilità verso questo particolare tipo di oggetti, stessi modificando e/o rispondendo all'*agency* stessa degli oggetti. In questa prospettiva, l'oggetto "deve ser um motor de diferenciação e constituição do humano, pois ele nao seria somente um instrumento do humano, mas sim um específico modo de existencia que ordena o mundo" (Bollettin 2019: 86). Gli oggetti di arte plumaria in questione hanno "ordinato" il mondo dei chamacoco al tempo di Boggiani, hanno ordinato una certa e consistente parte della vita del ricercatore collezionista stesso, hanno ordinato il mondo accademico e museologico che li ha osservati e studiati e continuano a ordinare il mondo museale che sceglie oggi di riprenderli in considerazione e animarli a nuovi sguardi, a nuovi studi, a nuova vita. In questo senso, mi piace pensare (e ritengo fondamentale) al compito dell'etnografia fatta in museo come a quella scienza in grado di essere ponte tra la collezione storica, statica, apparentemente inerte (e spesso dimenticata) e le comunità di appartenenza, ovvero quella vita brulicante delle persone vive che oggi stesso possono – hanno diritto di – parlare attorno agli oggetti. In questo senso, i musei di antropologia sono "the self-appointed keepers of other people's material and self-appointed of others' histories" (Ames 1992: 140), ma nello stesso tempo è possibile e doveroso "rompere i vetri" per "liberate indigenous peoples from the hegemony of our systems of classification and in turn liberate ourselves from an unwelcomed over-dependance on other people's material" (*ibidem*).

#### 4.5 Analisi degli oggetti scelti: forma, funzione, significato all'interno della cosmovisione yshir-chamacoco

Nell'accampamento, i ciamacoco s'occupano spesso di fabbricarsi degli ornamenti. I più belli ch'essi sanno fare sono senza dubbio quelli di piume. Diademi, orecchini, lunghi pendenti, graziosi fiocchetti ed eleganti spilloni pel capo; collane, cinture, braccialetti, gambali. Alle piume vengono spesso mescolati amuleti d'ogni genere: ciocche di capelli, code di serpenti a sonagli, ossetti, becchi, conchigliette, insetti curiosi, e tutto ciò, infine, cui la superstizione ha dato un valore qualunque. Il buon gusto col quale sanno riunire i colori più smaglianti e delicati delle piume degli uccelli che uccidono, è veramente straordinario; ed è grande la pazienza con la quale vanno formando con minutissime piume i più curiosi oggetti d'una vaghezza strana. Con le unghie di daino, di cervo, di cinghiale, con le scorze di nocciuoli de' frutti silvestri, con la scorza delle piccole tartarughe di terra, con conchiglie, con lumache, con denti di daino e di cervo, con ossicini di quadrupedi o di uccelli, con pezzetti di legno, con semi di varie specie, fabbricano pure cinture, collane, orecchini, braccialetti risuonanti a ogni movimento. E con certe grosse ostriche di madreperla che trovano nel fango del fiume e delle lagune, se ne fanno orecchini a forma romboidale e medaglioni rotondi da appendere al collo. (...) Di tutti questi ornamenti però i Ciamacoco non usano portare che pochissimi, ed i più semplici; salvo nelle occasioni di qualche cerimonia, nelle quali se ne ricoprono da capo a piedi meravigliosamente.

(Boggiani 1894: 62)

Ho voluto aprire così questa sezione perché in questo breve testo appare chiaramente che tutti questi ornamenti costituissero per Boggiani una meravigliosa "scoperta": quasi un "tesoro" tutto da scoprire e poi collezionare. Allo stesso tempo, aldilà della bellezza di cui è testimone, e di cui quasi parrebbe volesse trovare un metro di paragone con l'estetica europea, osserva minutamente ogni aspetto della cultura materiale del popolo che lo ospita e, comparando le diverse abilità tecniche, afferma:

Mentre la fabbrica degli ornamenti ha raggiunto uno sviluppo rimarchevolissimo, quello degli utensili domestici è restato ancora ad uno stato quasi embrionale. Ed a ben poca cosa si riducono questi utensili. Non sono che delle terrine tonde, per conservarvi l'acqua ed altre per cuocere i cibi; e raramente qualche piattello di terracotta (ivi: 63).

In effetti ceramiche chamacoco non le raccolse per la collezione, forse troppo semplici e "quotidiane": ma ornamenti moltissimi, come sappiamo.

La plumaria "chamacoco" presente al Museo delle Civiltà che, come sappiamo, entra con la prima vendita di Boggiani nel giugno 1894, è costituita da circa un migliaio di oggetti, quasi la metà della mole totale della collezione. Moltissimi sono oggetti che paiono quasi riprodotti in serie: soprattutto quelli del genere "meikher herbo" (nome indigeno), ornamenti per le braccia. Molti sono fatti con piume di pappagallos dalla fronte blu (*amazona aestiva*), altri hanno piume diverse e variopinte, non sempre identificate, alcune colorate con la tecnica del *tapirage*<sup>15</sup> di cui gli antichi yshir-chamacoco erano esperti. In grande quantità si trovano anche artefatti chiamati *manon wolo*, adorni per la testa, spesso composti di piume di ciacacala del Chaco (*ortalis canicollis*) e altrettanti sono oggetti chiamati "batytà", tradotti nei registri d'ingresso del Museo e nei vecchi cataloghi cartacei con la

15. Il piumaggio di pappagallos spesso veniva tinto con la tecnica del *tapirage*, usando il sangue di una specie di rana (*rana tinctoria*) direttamente sulla pelle dell'uccello privato delle sue penne originali (si veda Betancourt 2015: 40).

dicitura “ago crinale”, adorni da mettere in testa. Qui si sono scelti degli oggetti campione, esemplificativi della varietà della collezione. Altri oggetti sono invece pezzi unici nella collezione e, anche per questo motivo, si è deciso di sceglierne due di questi per la descrizione: una particolareggiata “corona sciamanica” composta di una congerie di oggetti e piccoli ninnoli diversi e poi un adorno per il collo (o anche utilizzato come strumento da tenere in mano) fatto con le piume e il becco di un Tucano.

Le tipologie di artefatti scelti per questa rassegna descrittiva (e osservabili nelle schede del catalogo in appendice dell'elaborato) sono i seguenti:

- Adorno plumario “naselá” (o or yrrote)
- Adorno plumario “meikerbho” (olikarbo) / “pasyparak” o “nymagarak”
- Adorno plumario “lepper wolo”
- Adorno plumario del tipo “corona sciamanica”
- Adorno plumario “batytá”<sup>16</sup>
- Adorno plumario composto da piume e becco di Tucano

La scelta è ricaduta su questi oggetti specifici per due ragioni: anzitutto si è pensato che questi possano costituire dei buoni campioni “rappresentativi” di quelli presenti nella collezione Boggiani del Museo delle Civiltà, soprattutto quelli del tipo “meikherbo”, “lepper wolo” e “batytá”.

Inoltre, sono oggetti a oggi ben conservati e si sono potuti maneggiare ed osservare con facilità in tutte le loro parti. Non ultimo, sono adorni che ancora gli indigeni riconoscono come “oggetti della cultura tradizionale”, secondo quanto mi è stato riferito conversando con donne e uomini yshir di oggi.

Come premessa metodologica è necessario dire che ho utilizzato come ispirazione e spunto per le schede descrittive, soprattutto per aiutarmi con l'identificazione dei materiali e con la terminologia yshir-chamacoco degli artefatti, il *Catálogo del “Museo de Arte Indígena”*, del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro di Asunción. Questo catalogo è stato curato da Ticio Escobar e Lía Colombino. Inoltre, informazioni sugli oggetti di *ars plumaria* yshir-chamacoco provengono soprattutto da testi di Sušnik (1955, 1982), Cordeu (1986), Cordeu e Braunstein (1974), di Di Lorenzo e Manuale (2018), Di Lorenzo e Manuale *et al.* (2020). Altre informazioni sono poi state aggiunte successivamente, dopo aver intervistato mediante la metodologia del *photolanguage* alcuni interlocutori yshir-chamacoco presso Fuerte Olimpo. Nelle schede del catalogo questi dati sono stati aggiunti nelle note, da intendersi come informazioni aggiuntive o precisazioni. Si tratta perlopiù di precisazioni che riguardano il nome dell'oggetto, ma anche l'interpretazione dell'utilizzo dello stesso, osservando tutte informazioni che emergono nell'osservare le fotografie dell'artefatto.

Meriterebbero certamente un approfondimento ulteriore, due punti essenziali: la questione dei nomi indigeni legati agli oggetti e l'analisi su forma e utilizzo contemporaneo di quegli artefatti che ancora vengono prodotti ed utilizzati, seppur con alcune differenze formali. Altro tema che non s'è potuto affrontare nel presente lavoro, ma rimane come spunto da sviluppare in futuro, riguarda la reperibilità dei materiali che compongono gli oggetti: le penne e le piume degli uccelli, nonché la fibra vegetale proveniente dalle piante della specie bromeliacee, ovvero la fibra della pianta chiamata in guaraní karaguatá. Questo è sicuramente un tema interessante e utile per comprendere la situazione attuale della vita (ma-

16. I nomi scelti per l'identificazione di questi artefatti sono presi dalle definizioni del Catalogo del Museo del Barro (AA.VV. 2008).

teriale e non) degli yshir-chamacoco: per capire sia il degrado ambientale in cui oggi si trovano a vivere queste popolazioni indigene, sia per osservare cosa sia rimasto oggi come materiali (e cosa invece sia stato incorporato di nuovo) per la produzione dell'ornamentazione di plumaria e di altri oggetti di uso sciamanico. Si deve sottolineare che il presente lavoro non è da ritenersi il mero frutto di una ricerca di campo in ambiente indigeno contemporaneo, ma è soprattutto stato un lavoro di studio degli oggetti in museo: mi riservo per il futuro la continuazione di questo lavoro che è solamente iniziato e che è stato svolto per lo più tra scatole, armadi e scaffali dei depositi del Museo delle Civiltà.

La scelta degli oggetti da rappresentare nelle schede catalografiche e nelle fotografie e da descrivere nel catalogo è ricaduta su quattordici oggetti esemplari coi seguenti numeri di inventario: 50369 (ago crinale - *batytà*), 50420 (ago crinale - *batytà* - *kureky amano*), 50542 (gonnellino - *yrrote* - *naselà*), 50544 (gonnellino - *yrrote* - *naselà*), 50550 (gonnellino - *yrrote* - *naselà*), 50590 (adorno per la testa - *batytà* - *wolo*), 50603 (adorno per la testa - *manon wolo*), 50612 (adorno per le braccia - *meikher herbo*), 50615 (corona sciamanica - *axnyrt wogoro*), 50616 (ornamento per le spalle), 50737 (ornamento per le orecchie o per la testa), 51053 (ornamento per le orecchie - *orn arn*), 51054 (ornamento per le orecchie - *orn arn*), 51055 (ornamento per le orecchie - *orn arn*).

Tutti questi artefatti costituiscono la *paraphernalia* sciamanica e rituale. Braunstein e Cordeu (1974) affrontano apertamente il tema e osservano come precedentemente, l'ornamentazione sciamanica sia stata studiata soprattutto da un punto di vista storico-comparativo e morfologico-descrittivo senza mai indagarne il senso culturale profondo. Infatti, sostengono gli autori, questo è un campo che si presta a essere indagato secondo un approccio fenomenologico che possa far risaltare "una verdadera hermenéutica de los sentidos culturales por la evidencia con que el objeto se muestra al investigador [...] y, por otra parte, por ser los shamanes – dado el carácter conservativo de esta institución – generalmente calificados conocedores de dichos sentidos" (Cordeu e Braunstein 1974: 121).

Il lavoro di questi due autori, per quanto datato, è molto interessante per due ragioni: prima di tutto perché si basa sulle notizie di un informatore che è un personaggio importante per la storia degli yshir ybytos di Puerto Diana, il famoso Capitan Pintura<sup>17</sup>; in secondo luogo, perché è un lavoro che segna una nuova visione, certamente più completa e più profondo, sullo studio del significato dell'arte plumaria yshir-chamacoco.

La parola yshir che traduce "apparato (o *paraphernalia*) rituale" è *ishò*, in castigliano *equipaje*: insieme di strumenti propri e personali dello sciamano. Con questo termine, *ishò*, ci si riferisce anche alla potenza (vorrei dire anche all'*agency*, in realtà) dell'oggetto stesso: gli oggetti dello sciamano hanno un potere specifico e con una sfera di azione precisa e circostanziale, spesso visto e integrato come un organo umano (ivi: 123). Questo è dovuto anche al fatto che spesso sono donati per teofania e sono visti come dei veri e propri ausiliari come il canto e i passi del ballo. Ogni sciamano riceve in sogno (da animali, da piante, da esseri soprannaturali della foresta) il proprio dono e canta<sup>18</sup>.

17. "Capitan Pintura" (...-1972) è uno dei personaggi più importanti della storia contemporanea yshir-chamacoco, un uomo di nome Churbit ("pittura", per l'appunto) che guidò Belaieff nelle sue spedizioni del 1924, 1925 e 1928. In tarda età incontrò sia Sušnik (1957: 6) che Cordeu (1981: 10): proprio quest'ultimo ne riconobbe le straordinarie doti sciamaniche.

18. Sul campo mi è stato riportato da più informatori che uno sciamano per essere tale deve ricevere in sogno il proprio "mandato": questa è l'unica formula, non esiste nessuna "scuola" per diventare sciamani. Dopo che ha sognato deve obbligatoriamente mettersi a cantare. Se chi sogna



Gli oggetti in questione non sono solamente composti di penne e piume, ma sono strumenti di materiali vegetali e animali di diversa provenienza. Lo stesso Boggiani ha collezionato vari oggetti sciamanici (come sonagli di distinti materiali come gusci di tartarughe o unghie di cinghiali) che non sono fatti di piume. Ad esempio, l'oggetto che conosciamo con il nome di "maraca", ovvero un sonaglio costituito da una piccola cucurbitacea fatta seccare, in ambito yshir è chiamata "peinkara": oggetto fondamentale per lo sciamano yshir poiché serve per accompagnare il canto. Nella collezione Boggiani sono presenti alcune, ma qui non ce ne occuperemo perché esula dal tema centrale.

Lo sciamanesimo in ambiente yshir-chamacoco ha la funzione di curare l'individuo, ma anche di ristabilire l'ordine sociale nei casi in cui questo venga meno. La *paraphernalia* rituale serve per viaggiare tra i mondi, per essere trasportati nel dominio dell'indivisibile e comunicare con quelle forze che lo specialista del culto sa contattare e da cui vengono i suoi stessi poteri. Lo sciamanesimo yshir-chamacoco non si distingue particolarmente dal resto dello sciamanesimo amerindiano, ma esistono diversi tipi di sciamani: Cordeu li chiama anche gli "specialisti magici" (Cordeu 1986). L'antropologo argentino ebbe occasione in più ricerche di terreno di lavorare con questi specialisti, "Capitan Pintura", come già accennato prima, e Bruno Barras, altro importante e riconosciuto sciamano yshir ybytos<sup>19</sup>.

Per tornare agli oggetti, sia Cordeu e Braunstein (1974), sia Sušnik antecedentemente (1982) menzionavano il *kéte* (per Cordeu e Braunstein) o *katy* (per Sušnik) come strumento/adorno specifico dello sciamano chamacoco. Si tratta di una banda frontale larga circa 4 cm, costituita da capelli umani intrecciati, nel cui mezzo risalta un mazzo di piume bianche di struzzo oppure di anatra reale e spesso questo ornamento è posto in testa assieme alle "varitas emplumadas", bacchette di legno che terminano con ciuffi di piume alla sommità (Sušnik 1982: 161), quello che sappiamo oggi si chiama *batytà*<sup>20</sup>.

Non si tratta solamente dell'ornamentazione (plumaria o non plumaria) di uno sciamano a essere catalogata come *ishò*, ma anche le sue mani, ad esempio, la pittura corporale, il canto (Braustein e Cordeu 1974: 124). Inoltre, l'apparato strumentale di uno sciamano pare essere qualcosa con vita e volontà propria: nel testo sopracitato si raccontano casi di oggetti di proprietà di uno specialista che, senza l'intercessione dello sciamano, possono curare le persone o, allo stesso modo, fare danno<sup>21</sup>. In questi episodi, possiamo intravedere uno scorcio della te-

non canta il suo mandato non si compie. Ricordo bene una informatrice, Àngela, ripetermi più volte, mentre mi raccontava di come funzionasse l'iniziazione sciamanica queste parole: "uno tiene que cantar y cumplir, si no se canta, nunca se cumple" (Fuerte Olimpo, novembre 2024).

19. Bruno Barras è anche autore di un piccolo testo informativo su miti e oggetti sciamanico-rituali (2017) *Mitos ancestrales de los Yshyro Ybytos – Clan Kytymyrajha*, pubblicato con l'appoggio del Fondo Nacional de la Cultura y las Artes del Paraguay, usato anche per il catalogo presente in questo elaborato.

20. Negli oggetti che ho potuto osservare della Collezione Boggiani non ho visto nessuno di questi oggetti fatti con capelli umani che fossero inventariati come chamacoco. Ma di "aghi cri-nali", *batytà*, moltissimi.

21. Questo genere di racconti mi sono stati riportati anche sul campo da diversi informatori. Frequentemente ho percepito nelle parole di un informatore in particolare, Salomon Báez, l'idea che nessuno tranne il legittimo proprietario potesse toccare o avvicinarsi alla *paraphernalia* sciamanica. Lo stesso informatore, insieme ad un'altra donna yshir-chamacoco che ha confermato l'episodio, ha raccontato una sventura familiare avvenuta proprio ad una persona che aveva usato la strumentazione del padre, famoso sciamano, che era venuto a mancare da poco. Altro racconto che testimonia quanto appena detto è un interessante racconto di una suora, Blanca Ruiz, suora salesiana di Fuerte Olimpo, la quale ha reso noto il fatto che le sia stata affidata la *paraphernalia* rituale di un anziano sciamano yshir tomaraho, non più in esercizio. La suora ci teneva a sottolineare come questo in-

oria della materialità indigena: oggetti dotati di volontà propria, oggetti potenti e mai neutri.

Questi oggetti che servono per curare, per viaggiare, per conoscere, sono quasi sempre dati allo specialista in sogno, da un essere soprannaturale, dallo spirito di un animale o di una pianta. Per questo motivo esistono diverse categorie di sciamani, a seconda di quale ambito del mondo derivi il loro potere. Per esempio, nel testo a cui stiamo facendo riferimento, si dice che Capitan Pintura ricevette poteri da un animale acquatico:

“Y allí en el espacio acuático ese bicho lo ayudò, ese bicho le dio fuerza (poder) también. El dio muchos aparatos, muchos. Muchos aparatos para él” (ivi: 125).

Quando lo sciamano sogna e in sogno riceve le istruzioni per cominciare la sua “carriera”, per porre in essere la sua vocazione, acquisisce contemporaneamente la capacità di muoversi nei mondi ultraterreni (nello spazio acquatico o celeste che sia) e il potere del canto, insieme alle strumentazioni che si fabbricherà, tra cui gli oggetti di arte plumaria.

Il potere degli sciamani, insito anche negli oggetti, è chiamato *wozosh* o *kukuta*. La parola *wozosh* significa “veleno” in realtà: per Sušnik è semplicemente *wos*, in quanto *wozosh* sarebbe una manifestazione di *wos*: manifestazione del potere dello sciamano per la studiosa slovena, è il brillio dei suoi occhi: “ojos con poder de los aparatos” (ivi: 126), “ojos relucientes”, con “mirada de poder” (Sušnik 1969: 223). Questo specifico potere arriva dai cieli superiori nella cosmovisione yshir-chamacoco:

Esto se llama doláyo (cristales), está arriba en el cielo, encima de cada uno de los médicos, para cuidar que no venga la enfermedad y entre en aquel médico. Entonces cuando él duerme este doláyo está cuidándole (Braustein e Cordeu 1974: 126).

Nel caso dell’informatore di cui parlano i due autori, viene raccontato che ricevette il suo potere direttamente dal temibile essere celeste (*anabsor*) Nemur<sup>22</sup>: Capitan Pintura, infatti, narra di aver ricevuto in sogno direttamente da questa divinità il suo potere e anche le istruzioni per costruirsi il suo apparato sciamanico, fatto di piume di struzzo (*pémune*) e intrecci di capelli umani (*kète*) (*ibidem*).

Il potere dello sciamano risiede specialmente nella sua capacità di “viaggiare tra i mondi”: proprio in questo aspetto preponderante dell’operare sciamanico entra in gioco l’arte plumaria. Infatti, è attraverso gli strumenti di cura e sanazione, sempre diversi a seconda del tipo di potere che uno specialista incarna (e per questo composti di distinti tipi di piume) che egli può viaggiare e insieme curare. Per questo motivo, a seconda della divinità da cui prende il potere lo sciamano (ma allo stesso tempo anche in ragione della sua appartenenza clanica), ogni specialista avrà apparati composti da piume diverse<sup>23</sup>.

sieme di adorni plumari “non volesse mai uscire dalla sua stanza”: su commissione dell’anziano sciamano, infatti, avrebbe dovuto venderne una parte in qualche museo (oggetti che si presentavano con il cartellino con il prezzo). Lo stesso sciamano il quale le aveva dato oggetti rituali di due tipi, entrambi fatti da lui: quelli che costituivano la sua *paraphernalia* erano stati dati semplicemente in custodia, mentre gli altri, erano stati fatti appositamente per la vendita. Sor Blanca ci tenne a ripetere durante la conversazione che gli oggetti “non avevano mai voluto uscire dalla sua stanza” (novembre 2024).

22. Nemur rappresenta il prototipo degli aspetti terribili del sacro che abita nell’essenza di ogni divinità. Questa sua potenza può manifestarsi nella sua capacità di trasformarsi in giaguaro o in serpente, di sapersi relazionare con la famiglia degli struzzi e con certe speci di gabbiani, rendendolo il signore dei cieli, chiamato a volte “Señor de los pajaros del Viento” (Cordeu 1992b: 224; Escobar 1999: 49).

23. Durante una conversazione con Salomon Baez, il cui padre è stato un famoso sciamano, mi è stato detto che presso la loro famiglia, venivano usate solamente piume di struzzo (*rhea americana*)

Alla luce di quanto detto finora, possiamo ora osservare alcuni oggetti della collezione Boggiani: tali oggetti sono da considerarsi dei prototipi, non vogliono essere metonimia dell'insieme che l'intera collezione (nella sua parte di arte plumaria) costituisce.

#### 4.5.1 Oggetto n. 50542: un esempio di naselà (o "or yrrote")

Questo tipo di oggetto entra nella collezione Boggiani nella prima vendita che lo stesso collezionista fece al Museo Preistorico ed Etnografico. Nei libri di ingresso storici è inventariato come "cintura di penne scure portata dai maschi durante le feste e le cerimonie".

Si tratta infatti di un adorno che viene posto normalmente alla vita: una cintura composta da un supporto di fibra di karaguatá (*bromeliacee* sp.) intrecciata con nodi a cui pendono ogni 5 centimetri circa mazzetti di piume di diverse specie. Normalmente si tratta di penne verdi e rosse di *amazona aestiva* e di "gua'a pytā" (*ara loropterus*) (Escobar 2008). Le piume possono anche essere di *cairina moschata* oppure altre specie di uccelli acquatici. Nel caso qui preso in esame sono presenti piume di airone bianco (*Ardea alba/Casmerodius albus*) e anatra muschiata (*Cairina moschata*). La cintura presenta anche piccolissime piume di una specie di pappagalio, tinte di giallo<sup>24</sup>. Si veda la foto che all'oggetto si riferisce (a pagina seguente, in alto). Più frequentemente era una cintura come questa composta penne di pappagalio dalla testa blu (*amazona aestiva* o *ara chloroptera*) ed era norma che venisse indossata dai giovani *wetern* (o *weterak*), gli iniziandi che durante il periodo di reclusione culminante con la grande cerimonia del Debylyly, dovevano apprendere dagli anziani le norme di comportamento sociale di un uomo yshir.

Come segnala Escobar, questo adorno veniva usato per rappresentare vari *anabsoro* e usato soprattutto durante la cerimonia ovvero "Shu Deich" ("la derrota del sol")<sup>25</sup>, ma anche:

Entre los ebytoso el naselá, simbolo del secreto, es usado sobre la boca: los iniciandos se presentaban en el círculo cerimonial con las ristras de plumas de loro pendientes de oreja a oreja y cruzando la cara bajo la nariz como una liviana mordaza. (Escobar 1999: 378)

Questo è un dato interessante se si tiene presente l'importanza che nella società yshir ha la segretezza. Abbiamo già notato come proprio durante questo lungo mese di segregazione, i giovani yshir dovessero mantenere il segreto riguardo a quello che nel circolo iniziatico accadeva, nessuno doveva intuire la loro identità, né si doveva intuire le identità degli uomini adulti che personificavano gli *anabsoro*. In questo tempo/spazio sacro, separato dalla vita quotidiana, mantenere il segreto

per costruire ornamenti plumari. Questo sicuramente in virtù del fatto che la loro appartenenza clanica era da riferire al clan *poshrraha*, che tradizionalmente è legato a questo tipo di uccelli (Escobar 1999: 380).

24. Anche Sušnik parla dell'importanza della tintura gialla, frequente tra le popolazioni chané-arawak e guaraní era usare le penne di pappagalio (*psittacidos*) che normalmente erano verdi, tinte di giallo. A tal proposito la studiosa riporta che, tra le popolazioni chaqueño, si evidenziano yshir-chamacoco e ayoreo per la conformazione degli ornamenti plumari di tipo "amazonico", poiché anticamente le speci di uccelli a loro disposizione erano gli stessi. Tra questi ornamenti, afferma Sušnik, non mancavano mai penne verdi e gialle di "loro" (pappagalio), considerate di buon auspicio e protettive contro forze maligne sconosciute (Sušnik 1982: 160).

25. Non ho avuto modo di vedere questo tipo di rituale sul campo, ma parlando sia con Salomon Báez che con sua nipote Angela, nel novembre del 2024 a Fuerte Olimpo, mi è stato riferito che era pratica comune per i *konsaha* (operatori del culto e "cantori" indigeni), cantare per il Sole, soprattutto per richiedere forza oppure per dimostrare, nelle lotte con altri operatori sciamani, la propria virtù e la propria forza, poiché il canto si eseguiva da prima dell'alba fino al tramonto (dal diario di campo, 18 novembre 2024).



Oggetto: 50542 (foto di Valerio Di Martino).

è un segno di condotta irreprensibile ed è un mandato culturale molto forte. La società yshir, come abbiamo visto, è imperniata su regole sociali e divieti piuttosto rigidi e forti, come ad esempio tabù alimentari (per donne e uomini distinti) e restrizioni sociali legati all'appartenenza clanica. Non è quindi difficile comprendere come oggetti che costituiscono gli ornamenti/travestimenti di plumaria come questo diventino delle insegne ben visibili di queste norme sociali.

Durante un colloquio, proprio su questo tipo di oggetto, con un uomo yshir-chamacoco di settantacinque anni (Salomon Báez) è emerso un dato linguistico importante: secondo questo informatore, infatti, ogni ornamento che presenti queste caratteristiche è nominato *yrrote* in lingua yshir – l'uomo ha riportato infatti che dal suo punto di vista tutta l'ornamentazione che cinge la vita porta questo nome: *or yrrote*.

La tecnica con cui le penne sono assoggettate al cordoncino di fibra vegetale è quella dell'"entorchado" (Jaimes Betancourt 2015: 68), ovvero ogni calamo della penna viene intrecciato assieme alla fibra vegetale. Escobar (2008: 467) chiama questa tecnica "emplumado".

Nella seconda foto si può vedere un esempio di naselá più "classico", composto di penne di *amazona aestiva*.

#### 4.5.2 Oggetto n. 50590: esempio di *manon wolo* (o *lepper wolo*)

Questo oggetto entra nel Museo Preistorico ed Etnografico (vendita Boggiani 1894) con la seguente descrizione: "diadema di penne di airone (*Herodias alba*): quelle dei lati hanno la parte tagliata mentre le altre del mezzo, intere e più lunghe, formano una specie di pennacchio"<sup>26</sup>.

26. Per precisione: nella compilazione del libro di ingresso la descrizione è quella dell'oggetto precedente (50589) e per il nostro oggetto è semplicemente scritto (come per molti successivi) "altro simile".





Oggetto 50547 (foto dell'autrice).

Artefatto molto ben conservato, si tratta di un adorno per la testa (*wolo*) costituito da intreccio di fibra di karaguatá e una lunga fila di penne di un tipo di cicogna (*ardeidae* fam.): al centro in formato naturale, ai lati invece le penne sono tagliate. Questo crea un particolare effetto tale per cui chi lo indossa, sulla fronte, appare con una sorta di elmo o cresta sopra la fronte. Normalmente questo tipo di artefatto è composto dal piumaggio di *cairina moschata* ("pato bragado"), un'anatra le cui piume nere e iridescenti e si mimetizzano con il colore scuro dei capelli degli uomini che le indossano, ma spesso è possibile incontrare questa specie di ornamento anche composto da piume bianche di airone (*casmerodius albus*) (Escobar 2008: 480-83).

Queste piume potrebbero essere di airone bianco come di cicogna, ma, in ogni caso, seguendo quanto afferma Sušnik, tra i popoli *chaqueñi* che usano questi adorni, questo tipo specifico di oggetto fatto di penne bianche forse era destinato ai guerrieri (Sušnik *ivi*: 162).

Escobar afferma che questo adorno, posto sulla testa in modo da risultare una sorta di elmo (o casco) proiettato verso l'alto, veniva usato come una "bussola" nel corso di certi voli estatici degli sciamani, in particolare nel corso del rituale "La derrota del Sol" (*Shu Deich*) e soprattutto usato da sciamani che operavano nel dominio celeste o acquatico<sup>27</sup>. Nell'uso cerimoniale invece viene usato come copricapo per rappresentare diversi *anabsoro* (Escobar 2008: 480; Escobar 1999: 376). L'anabser Nemur, ad esempio, essere spaventoso e terrificante, come abbiamo già fatto notare, è rappresentato con due oggetti del tipo *manon wolo* di penne di *cairina moschata*, posti alle estremità di un bastone che porta con sé (*ook*)

27. Lo stesso informatore ci ha raccontato che lo sciamano, in momenti di cura particolari, o per invocare la pioggia o altri fenomeni atmosferici, di sovente canta dal sorgere del sole al tramonto: questa pare che sia il tipo di cerimonia propiziatoria chiamata "la sconfitta del Sole", *Shu Deich*, appunto.



Oggetto 50590 (foto dell'autrice).

e che rappresenta, posto in modo orizzontale, l'equilibrio tra armonia cosmica ed equilibrio umano (Escobar 2008: 514). Sušnik (1982: 160) riguardo a questo tipo di artefatto, precisa che spesso possono presentare anche, al posto dell'intreccio di karaguatá (*bromeliacee sp.*) una pelle di animale, secondo l'identificazione clanica. E riporta che le penne possono essere sia di anatra (*pato real – cairina moschata*) che di airone (bianco o grigio) o anche multicolori di penne di pappagallo o altri uccelli silvestri. Le penne di anatra, scrive la studiosa, sono esclusivi degli sciamani di rango solare, "sempre con poderes extraordinarios" (*ibidem*).

#### 4.5.3 Oggetto n. 50612: esempio di meikherbo (o nymagarak – pasyparak)

Artefatto che entra nei libri di ingresso del Museo Preistorico ed Etnografico con il modo seguente "altro simile di piume rosse altre variegata di bianco e nero". Risalendo alla descrizione di oggetti precedenti a cui la dicitura sopra rimanda, si legge quanto segue:

diadema di penne intere scure nel mezzo con altre più corte tagliate alla punta e tinte di rosso ai lati"<sup>28</sup>. Ad una attenta osservazione non pare che siano penne veramente dipinte, ma si tratta invece di penne naturali di fenicottero<sup>29</sup> (*phoenicoptrus roseus*) e piccole penne tagliate di hocco faccianuda (*crax fasciolata*), intrecciate con la tecnica dell'"emplumado" (Escobar, AA.VV, 2008).

Secondo il già presentato informatore Salomon Baez, indigeno di Fuerte Olimpo, questo oggetto si indossa solamente nelle cerimonie che si fanno nel circolo cerimoniale maschile, *tobich*: lo indossano i giovani *wetern*, termine tra-

28. Questa specifica descrizione si riferisce all'oggetto 50592 e fino al 50612 la dicitura è sempre e solo "altro simile" con aggiunte di colori diversi laddove necessario.

29. Come mi è stato confermato da un informatore sul campo.





Oggetto 50612 (foto dell'autrice).

dotto in spagnolo con *cuarteleros* (in italiano forse potremmo tradurre con “reclute”). È un ornamento da indossare legato al braccio. La collezione Boggiani identifica questo tipo di oggetti come “cavigliera”, ma è verificato sia nei testi di riferimento (Escobar 1999, 2008) sia parlando con più informatori yshir-chamacoco, che si tratta semplicemente di un adorno per le braccia.

Secondo quanto si trova nel catalogo del Museo del Barro, (Escobar, AA.VV. 2008: 375), potrebbe anche trattarsi di un ornamento chiamato *pasyparak* (ybytoso) o *nymagarak* (tomaraho)<sup>30</sup>. Composto di piume rosse o rosate (fenicottero o spatula rosata – *platalea ajaja*), disposte e tagliate in modo di aprirsi a fiore nel centro, è da posizionarsi sulla fronte (la rete di karaguatà in supporto suggerirebbe anche questa posizione sul corpo) proprio perché le penne di cui è composto devono potersi allargare in forma di fiore o stella. Questo sarebbe un segno della divinità Ashnuwerta, “signora dello splendore rosso”: infatti, non è tanto il fatto che sia di spatola rosata (*nymé* in lingua yshir) quanto che le penne siano rosse (Escobar 1999: 375).

Nelle foto che seguono abbiamo altri due esemplari di *meikher herbo*. Questo artefatto, formato anche da piume dipinte con colorazioni naturali – come mi è stato confermato sul campo da Salomon Báez – è costituito da tre inserti di rete di karaguatà e piume distinti e poi intrecciati insieme. Sušnik parla di questo ornamento composto da tre file unite di piume intrecciate come un ornamento “basico” dell'uomo adulto, affermando anche che colui che rifiutava di indossarlo era automaticamente escluso dalla parzialità tribale di appartenenza (Sušnik 1982: 56).

Questo in particolare è interessante perché si nota proprio, soprattutto osservando il retro dell'oggetto, che è composto di tre pezzi distinti che poi sono stati

30. Questi due sostantivi si trovano nel Catalogo del Museo del Barro (AA.VV. 2008: 375), ma in realtà, alcuni yshir ybytoso di Forte Olimpo mi hanno riportato la parola *nymé* come corrispondente a “spatola rosata” (novembre 2024).



Oggetto 51072 (foto dell'autrice) .

cuciti insieme sulla medesima rete di supporto in fibra di karaguatá (*bromeliacee* sp.): tre piume diverse, probabilmente sono dipinte quelle blu, di spatola rosa e cialalaca del Chaco le altre due; tutti e tre i tipi di piume sono stati accorciati e modellati in modo da apparire quasi tanti piccoli fiori aperti.

Simili a questi oggetti sono altri chiamati *olikarbo*, uguali nella forma più grandi, poiché sono da indossare come cavigliere. In sostanza, possono essere simili nell'aspetto e nella tecnica sia l'artefatto chiamato *meikher erbo* che quello che porta il nome di *olikarbo*: quelli più piccoli sono per le braccia e altri invece di dimensioni più grandi sono per le caviglie (Escobar 2012). Secondo Salomon Baez questo tipo di ornamento è possibile indossarlo solamente nel circolo cerimoniale maschile (*tobich*) e in particolare sottolineò che lo indossavano i giovani iniziandi (*wetern*). Le informazioni che provengono dal campo differiscono dalle notizie che di questa tipologia di oggetti ci dà Sušnik, che aveva come sappiamo assistito alla cerimonia alla fine degli anni Cinquanta. Se per lei questo tipo di oggetto è da indossare come diadema (e le dimensioni da me rilevate potrebbero confermare questo), per l'informatore nativo yshir questi oggetti sono da indossare prevalentemente sulle braccia o sulle caviglie.

Di questo oggetto nella foto qui sopra, *meikherbo* (o *meikher erbo*), che si compone di quattro colori diversi, è altamente probabile che il giallo (nelle sue due sfumature) sia un colore proveniente da tintura (cfr. *supra*, n. 23). Escobar dice che *omeikerbo*<sup>31</sup> è comunemente un bracciale (e si distingue dall'*olikarbo* solamente per la differente larghezza) composto di tre colori: rosso e giallo provenienti da piccole piume di pappagallo (*ara chloroptera*) e nero di piumette di una specie di piccolo merlo (*chopì – gnorimopsar chopì*).

31. Come sempre le trascrizioni possono essere differenti, ma si tratta dello stesso oggetto.





Immagine del retro di un oggetto del tipo “meikherbo” (o “nymagarak”) in cui si vedono le tre diverse reti di cordoncino in fibra vegetale (*bromeliacee sp.*) cuciti insieme.



Oggetto 51348 (foto dell'autrice).

Oggetto usato in ambito cerimoniale, da diversi *anabsoro*. Nella vita quotidiana e non rituale, si tratta di oggetti usati nello scambio tra compagni (*ágalos*) come segno di amicizia (Escobar 1999).

#### 4.5.4 Oggetto n. 50369: esempio di batyté

Artefatto inventariato nei libri di ingresso del Museo come “ago crinale formato d’una punta di legno e di un pennacchietto di piume di vari colori e code di serpenti a sonagli”<sup>32</sup>, è un bastoncino di legno (palo santo – *Bursera graveolens* – o palissandro – *Dalbergia nigra*) a cui sono state attaccate delle piumette gialle (tinte) e rosse di pappagallo (*amazona aestiva*) e altre marroni (di uccello non identificato) a cui sono attaccate penne intere di pappagallo (*amazona aestiva*)

Escobar (che scrive nei suoi testi e nel catalogo secondo la grafia *batetá*), li chiama anche *dedos emplumados*, ovvero “dita piumate” (Escobar 2012: 202).

Esistono nella collezione altri oggetti simili a questo, composti di sole piume all’estremità, la cui maggior parte è fatta con penne bianche (*casmerodius albus* oppure *ardeidae* fam.) oppure da penne e piume di struzzo (*rhea americana*). Questo genere sono gli oggetti *batyté* propriamente detti, mentre questo, caratterizzato da piume attaccate lungo il bastoncino di legno sarebbe in realtà un adorno chiamato *shak-tern* (o *shakyter*): secondo Bruno Barras (2017) questo tipo di ornamento si chiama *shakytyr* e si tratterebbe di un apparato che consente di comunicare con esseri di altre dimensioni (2017: 33).

#### 4.5.5 Oggetto n. 50627: esempio di “collana con tucano”

Nei libri di ingresso del museo questo oggetto entra (vendita Boggiani 1894) con la seguente definizione: “collana fatta con una striscia di pelle di tucano col becco e la coda”.

Oggetto in effetti costituito da un becco intero di tucano, insieme con pelle e piume a formare una sorta di collana, costituisce un *unicum* nella collezione. È un tipo di adorno ad uso sciamanico di cui non si dice in letteratura il nome indigeno specifico. Nel catalogo del Museo del Barro se ne trova uno simile (ma non uguale, poiché presenta anche la base in fibra di karaguatá in aggiunta). Non è segnalato nessun nome indigeno, ma la provenienza di quello è recente (1999), quindi si deduce che è un oggetto che gli yshir-chamacoco continuano a comporre, a scopo sciamanico.<sup>33</sup> La sua funzione è precipuamente curativa e sciamanica, ma in alcuni casi, più rari, era usato anche come ornamento (Escobar 2008: 489).

Nel testo di Boggiani del 1894 (*I Chamacoco*) troviamo la foto dell’oggetto, a pagina 40; in fondo al testo la dicitura “collana formata con la pelle di un tucano (*ramphastos toco*)”<sup>34</sup>.

L’immagine seguente, dal catalogo di arte indigena del Museo del Barro, illustra anche il suo possibile utilizzo, in mano ad uno sciamano yshir-chamacoco:

32. Come in altri, è inventariato seguendo la dicitura di altre numerazioni precedenti. Questo tipo di oggetti abbonda nella collezione, basti dire che di simili a questo (con penne di *amazona aestiva* e serpenti a sonagli o solo con penne di vari colori) ce ne sono ben 163.

33. Effettivamente, anche l’informatore Juan Arévalo di Fuerte Olimpo, al vedere la foto di questo artefatto, esclamò compiaciuto le parole: “Eso es cultura!”, come a voler dire che questo tipo di oggetto è proprio del loro apparato sciamanico, in uso ancora oggi.

34. Sicuramente anche fra gli ayoreo (famiglia linguistica zamuco) era in uso questo tipo di artefatto: nell’album grafico di Perasso e Pallestrini (1988), dedicato alla plumaria dei popoli indigeni del Paraguay si trova una foto di un oggetto con becco di tucano proveniente da Campo Loro, dove vivono comunità ayoreo.





Oggetto con numero di inventario 50627 (foto dell'autrice).

#### 4.6 Per una prima (parziale) conclusione: esporre oggi l'arte plumaria della collezione Boggiani

Quando ho iniziato a occuparmi dell'arte plumaria yshir-chamacoco presente nella Collezione Boggiani, tra le domande che sono emerse osservando e riflettendo sugli oggetti, molte riguardavano il significato che le piume potessero avere sia durante il momento in cui la collezione venne composta, ma anche e soprattutto nella contemporanea esposizione museale. Mi sono chiesta quali possibilità di interpretazione (e quindi di esposizione in un museo) questo tipo di *arte* possa richiedere, per potere essere ammirata e compresa da un pubblico occidentale. Sicuramente, in questo processo di ricerca e apprendimento *con* e *attraverso* gli artefatti di plumaria yshir-chamacoco, è stato fondamentale poter visitare ad Asunción alcuni musei che avessero già una lunga storia di esposizione di questo tipo di artefatti. Fra questi, il Museo del Barro è sicuramente l'esempio più eclatante e utile, ai fini del nostro ragionamento. Infatti, oltre a essere interessante ed esauritivo per quello che riguarda l'arte plumaria yshir-chamacoco, questo museo è stato sostenuto, nelle sue pratiche espositive, da un centro di ricerca documentale sull'arte etnografica indigena tuttora attivo<sup>35</sup>.

Se certamente può apparire scontato che un museo paraguaiano possa avere le possibilità (e scegliere) di fare ricerca e integrare l'attività museale con l'in-

35. Si tratta del Departamento de Documentacion e Investigaciones del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, i cui musei sono il Museo del Barro, il Museo de Artes Visuales e il Museo de Arte Indígena, in cui sono esposti anche, fra le altre cose, costumi e adorni plumari sciamanici della Grande Cerimonia (*Debylyby*) appartenuti a yshir ybytoso e yshir-tomaraho. Si veda il sito [www.museodelbarro.org](http://www.museodelbarro.org).



AA.VV., *Catalogo del Museo de Arte Indígena*, Museo del Barro (2008: 104)

vestigazione sul terreno e la collaborazione continua con le comunità indigene nazionali, non è sempre così e non bisogna dare per scontata questa feconda possibilità che il museo del Barro di Asunción segue sin dalla sua origine. Anche il Museo Barbero di Asunción, dove sono esposti molti oggetti di arte plumaria di popolazioni chaqueña ha sempre unito ricerca ed esposizione, avendo nei suoi anni d'origine la direzione di una maestra di eccezione di cui abbiamo già parlato, l'etnografa slovena-paraguaya Branislava Sušnik.

Se siamo oramai consapevoli del fatto che oggi il museo non possa più limitarsi ad esporre e a "spiegare" gli artefatti etnografici con pannelli e didascalie, ma debba anche saper raccontare la loro storia e provenienza dialogando con un pubblico diversificato e anche, soprattutto, con le comunità indigene da cui gli stessi oggetti provengono, non dobbiamo dimenticare che esporre oggetti provenienti da altri luoghi geografici, da altri sistemi culturali è sempre e comunque un atto politico. Ciò che si sceglie e come si sceglie di mostrare e rappresentare al pubblico, ma anche cosa si sceglie di non rappresentare e di non dire, tutto questo è frutto di specifiche ed orientate scelte narrative che danno agli oggetti fermi nelle vetrine il potere di "situarsi nel mondo" in un determinato modo.

Ogni luogo geografico in cui il museo risiede è sempre portatore di messaggi diversi (e talvolta anche pregiudizi) nei confronti degli oggetti che tratta, nel cercare un dialogo con culture geograficamente distanti. Ad esempio, possiamo immaginare che esporre un copricapo di arte plumaria un tempo appartenuto





Una vetrina del museo del Barro di Asunción dove sono esposti costumi cerimoniali yshir (foto dell'autrice).

a nativi nordamericani porterà un messaggio diverso oggi, in un museo etnografico italiano, rispetto a un copricapo yshir-chamacoco raccolto da Boggiani sul finire del 1900. Non solo perché nell'immaginario collettivo di chi osserva è ben più presente il primo tipo di artefatto e non il secondo, ma anche perché la storia del contatto e del dialogo con popolazioni indigene *chaqueño*, almeno in Italia, deve ancora essere scritta. Insomma, se la storia ci ha spesso presentato una cosa e mai l'altra, allora come è giusto che ci comportiamo noi "intellettuali del museo", oggi, nel trattare questo tipo di oggetti ancora sconosciuti? Alla luce di questo discorso, quale significato può avere esporre artefatti come quelli della collezione Boggiani in un museo etnografico italiano? Cosa raccontano oggi, a un pubblico occidentale, siffatti oggetti? E di quali storie (del passato e del presente) è giusto occuparci oggi come antropologi in museo? Inoltre, cosa possono significare e rappresentare gli artefatti di arte plumaria del passato per uomini e donne yshir-chamacoco di oggi? Quale tipo di dialogo possiamo instaurare con rappresentanti di queste popolazioni riguardo alla memoria e alla conservazione degli oggetti? E infine, quali possono essere le strade per la patrimonializzazione di questo tipo di oggetti, sia dal punto di vista dei curatori museali oggi che da parte degli indigeni? A quale senso/significato (dal punto di vista del nativo) poi è giusto che ci appelliamo per tradurre in un linguaggio museale questo tipo di *arte* a noi tanto lontana? E ancora: cosa e per chi fare degli oggetti indigeni un patrimonio museale?

Nell'idea di rappresentare mondi culturali *altri*, densificati negli artefatti che il museo vuole esporre, è imprescindibile oggi la ricerca del punto di vista del nativo e il dialogo con le comunità indigene di appartenenza.

I musei devono sempre più cercare di avvicinarsi e di entrare in relazione con questa realtà vivente, se non vogliono sclerotizzarsi in semplici depositi di oggetti provenienti dal passato. (Comba 2000: 62)

Certamente sappiamo che il dialogo tra le culture native (viventi) e i musei (luoghi della storia e del passato) non è mai stato facile e lineare. Già Boas se ne era reso conto quando, dopo aver lavorato per inaugurare una nuova museografia presso la sezione etnografica dell'American Museum of Natural History di New York, nel tentativo di presentare gli oggetti etnografici in modo da rendere giustizia della loro appartenenza a un gruppo specifico, secondo un'idea di esposizione che fosse contestuale e il più possibile verosimile, comprese che la ricostruzione rigorosa della cultura che si vuole rappresentare deve obbligatoriamente fare i conti con la rigidità dell'ambiente museale e per questo non può che essere una ricostruzione parziale. Lo stesso Boas abbandonò l'attività museografica per dedicarsi interamente alla pratica di ricerca ed insegnamento (Comba 2000: 61; Jacknis 1985)<sup>36</sup>.

Nonostante le difficoltà strutturali e ideologiche, in alcuni casi recenti e meno recenti, invece, "accadono" buone pratiche di dialogo fra musei etnografici e comunità native. Per un esempio meno recente, penso agli esempi di James Clifford, riportati nel suo famoso testo del 1997, *Routes*: i due musei del Nord-Ovest americano (il Kwagiulth Museum di Cape Mudge e l'U'Mista Cultural Center di Alert Bay) che sorsero proprio in seguito alla restituzione di una parte degli oggetti requisiti durante la celebrazione di un *potlatch* nel 1921 e che erano stati depositati presso il Museo Nazionale di Ottawa e il Royal Ontario Museum di Toronto. Dopo che lo stato canadese promosse la creazione di questi due poli con la finalità di conservare gli artefatti etnografici in piccoli musei locali, consultandosi e dialogando con esponenti dei gruppi nativi, nel 1979 e nel 1980 sorsero i due istituti museali e questo fece sì che le due comunità potessero "spartirsi gli oggetti" precedentemente appartenuti ai due musei nazionali e insieme utilizzare i musei come luogo di auto-rappresentazione della propria storia, della propria tradizione e del proprio patrimonio (materiale e immateriale) (Clifford 1997; Comba 2000).

Un secondo esempio, più vicino al nostro caso di studio, e molto più recente, è quello presentato invece da María Susana Cipolletti, antropologa argentina che ha lavorato con la collezione Koch-Grünberg presente all'Etnologisches Museum di Berlino, in particolare su artefatti appartenuti a popolazioni di lingua *tucano* (regione del Vaupés). La studiosa racconta di un momento di contatto tra alcune persone indigene (*desana* e *wanano*) che nel luglio del 2014 andarono a Berlino per osservare un particolare oggetto proveniente dalle loro terre. Questo artefatto, un recipiente con coperchio contenente diversi ornamenti di plumaria, costituiva, per gli indigeni in visita al museo, la colonna vertebrale di un particolare gruppo esogamico: l'estrazione di questo oggetto per esporlo in museo era, ai loro occhi, paragonabile ad uno smembrarsi della figura umana (Cipolletti 2018: 305). L'autrice riporta che, in quella occasione, il riflettere con alcuni indigeni su

36. L'articolo di Ira Jacknis (1985), tradotto in italiano e apparso nel 2000 nel volume di George W. Stocking *Gli oggetti e gli altri. Saggi sui musei e sulla cultura materiale*, approfondisce il tema della museografia di Boas e descrive dettagliatamente il rapporto (conflittuale) che l'antropologo di origine tedesca ebbe con l'amministrazione museale dell'*American Museum of Natural History*, soprattutto con Jesup, e che lo portò nel 1904 a dare le dimissioni.

specifici artefatti e la loro partecipazione attiva nel riconoscimento degli oggetti, ha prodotto la scoperta di oggetti e pratiche che avevano solamente ascoltato dalla tradizione orale e mai visto nel loro quotidiano<sup>37</sup>. Ecco che il museo può in questo modo diventare bacino di scoperta e conoscenza per tutti, nativi compresi. Molto interessante in questo senso anche il caso narrato da Simpson (1996) del Museum of Indian Arts and Cultures di Santa Fe, Stati Uniti, in cui nel processo di creazione di una mostra permanente venne creato un forum di discussione tra nativi e non nativi sulle diverse concezioni dell'origine del mondo e degli esseri umani (Simpson 1996: 54). La stessa autrice racconta un altro esempio virtuoso: in Arizona, presso il museo del Navajo Community College dove è conservata una delle collezioni più estese di *medicine bundles*: gli uomini di medicina (*medicine men*) hanno la possibilità di prendere in prestito questi strumenti conservati nel museo per officiare le loro cerimonie religiose e poi restituirli. Inoltre, il trattamento riservato agli oggetti è stato fatto in linea con le disposizioni degli stessi nativi navajo: non esposti, in quanto oggetti sacri e pericolosi, gli stessi involucri contenenti gli strumenti rituali, in quanto esseri vivi, vengono aperti in primavera per potersi rigenerare (Simpson 1996: 161-163).

Per tornare all'ambito sudamericano e agli oggetti rituali di arte plumaria, bisogna ricordare che anche questi sono considerati sacri e potenti, come già abbiamo visto in precedenza. Quindi, nel decidere come e cosa esporre e come voler narrare a un pubblico estraneo a questo sistema culturale, non si può non tenere in conto questo aspetto. Il museo, inoltre, si fa portatore di un messaggio preciso sia per quello che espone che per quello che conserva nel buio e nell'oblio dei suoi depositi (Cipolletti 2018; Bollettin 2019). Nel nostro caso, il "peso dell'oblio" è stato determinante per una precisa scelta di (non) esposizione di una parte dell'arte plumaria sudamericana: l'*agency* delle piume yshir-chamacoco nascoste in scatole e cassette per oltre un secolo è stata quella di poter – solo oggi – essere finalmente "svelate" e "rivelate".

E per poter rivelare al mondo la preziosità di questa collezione, non possiamo oggi prescindere da un fecondo dialogo con le comunità da cui questi artefatti provengono: è impensabile oggi pensare di organizzare una mostra (temporanea o permanente che sia) senza ascoltare la voce nativa, senza ascoltare quello che gli stessi yshir-chamacoco di oggi vogliono si racconti di loro, della loro storia, della loro arte e dei loro oggetti.

Proprio perché il museo di oggi non può che essere polifonico e collaborativo, mi pare necessario pensare a un tipo di rappresentazione dell'arte plumaria che tenga in conto di come gli indigeni stessi guardino e utilizzino questo loro patrimonio storico e cosa lo stesso patrimonio dice loro. Come essi stessi vogliono essere rappresentati attraverso gli artefatti (e non solo)? Quale messaggio politico una mostra di oggetti di natura culturale e sciamanica, con una storia impregnata di subordinazione e dominio può veicolare oggi? E quale può essere il mezzo comunicativo più adatto ed efficace per raccontare a un pubblico eterogeneo questi artefatti? Senza dubbio dobbiamo dimenticarci noiose e didascaliche spiegazioni di forma e funzione dell'oggetto, come i musei etnografici di un tempo erano soliti proporre, e poter aprirci ad esempio di più alla creatività che il mondo artistico contemporaneo può fornirci<sup>38</sup>.

37. Questo è quanto è accaduto anche nel momento in cui sono state mostrate foto degli oggetti della collezione Boggiani ad alcune persone yshir-chamacoco presso le comunità indigene di Fuerte Olimpo.

38. Su questo tema, ad esempio, si può guardare al virtuoso esempio del Museo delle Culture di Milano (Mudec), per restare in ambito italiano. Qui negli ultimi anni molti artisti nativi hanno



Anche in Italia negli ultimi anni si è sempre più disposti ad aprirsi ad una museografia dialogica e collaborativa, poiché, una volta ammesso il “problema coloniale” alla radice di gran parte del collezionismo etnografico, diviene imprescindibile avere uno sguardo proiettato alla ricostruzione della storia e della *provenance* delle collezioni, mantenendo aperto un dialogo con le comunità di riferimento e, laddove possibile, attuare pratiche quanto meno di restituzione virtuale/visuale degli oggetti. La polifonia delle voci attorno alle collezioni, e le conoscenze sugli artefatti del museo (esposti o meno che siano) situati in luoghi diversi, non saranno più un vezzo stilistico di qualche museo d'avanguardia, ma dovranno diventare una buona pratica per svecchiare i musei etnografici che trattano collezioni formate nel passato coloniale. Il dibattito in corso sulla “decolonizzazione del museo etnografico” è oramai di lungo corso e ancora non concluso; in Italia se ne discute ancora molto e, giustamente, visto che si tratta di un paese che conserva collezioni etnografiche molto vaste e preziose. Anche perché, persino nei casi in cui le ragioni del collezionismo ottocentesco non furono specificatamente quelle dell'impresa coloniale, i musei che si sono incaricati di patrimonializzare le stesse, si sono fatti portavoce di un discorso espositivo che sostenesse le ragioni del colonialismo: infatti, se guardiamo l'esempio del Museo Pigorini che accolse la gran parte della collezione Boggiani<sup>39</sup>, così come l'Antropologico di Firenze, pur non prestandosi direttamente a operazioni di tipo propagandistico del colonialismo, gli impianti espositivi che utilizzarono “contribuirono comunque alla divulgazione di paradigma scientifici segnati da una visione fortemente evolutiva e talvolta anche razzista dei rapporti tra culture diverse” (Pennacini 2000: 220). Sempre Pennacini, in un articolo da titolo emblematico – “È possibile decolonizzare i musei etnografici?” – scrive:

Il museo etnografico, nella sua concezione ottocentesca caratterizzata dall'obiettivo di una classificazione tipologica o tutt'al più geografica delle culture, è in effetti il luogo principe di un'oggettivazione dell'alterità culturale, rappresentata attraverso la giustapposizione di muti e statici prodotti materiali, incapaci di rendere conto della complessità e del dinamismo delle relazioni umane e sociali ad essi soggiacenti. Anche la successiva evoluzione di modelli espositivi, legata alla “scoperta” del valore estetico universale di taluni manufatti “primitivi”, risultò per lo più impregnata di un gusto primitivista che nascondeva, dietro alla pretesa dell'universalità di tali valori estetici, l'imposizione eurocentrica di giudizi occidentali (Pennacini 2000: 220).

Queste affermazioni descrivono quanto è accaduto alla rappresentazione (museale e non) dell'altro, a cavallo tra Ottocento e Novecento: sicuramente non possiamo eludere questo importante discorso per comprendere la semantizzazione degli artefatti quando in quegli anni divengono “oggetti da museo” – una volta prelevati, spesso in modo violento, dai loro contesti vitali e messi a servizio

collaborato con i curatori per presentare e “rileggere” le collezioni etnografiche. Inoltre, il Mudec di Milano ha da dieci anni all'attivo una rassegna museografica che rientra nel progetto di ampio respiro “Milano Città Mondo”, grazie alla quale ogni anno vengono proposti eventi - sia in museo che in altri luoghi della città- costruiti attraverso il dialogo con comunità di origini e nazionalità diverse presenti sul territorio milanese. Come si legge dal sito: si tratta di un progetto del Comune di Milano, Mudec e Ufficio Progetti Interculturali, Reti e Cooperazione nato nel 2015, rappresenta una finestra sulla complessità culturale cittadina, grazie ad un'incessante attenzione ai contesti periferici, alle ibridazioni dei codici e dei canoni estetici, alla creatività giovanile e alle identità internazionali e diasporiche, in un contesto che tesse una relazione forte tra arte pubblica, progetti interculturali e patrimonio museale in una dimensione contemporanea. Dal 2023 la sua programmazione intende riannodare idealmente i fili con la missione originaria del museo, inteso come spazio dove la presenza di collezioni etnografiche funziona da volano per aprire il dibattito a temi di cultura contemporanea in senso interdisciplinare, per cercare di invadere la città in senso fisico e relazionale”; <https://www.mudec.it/milano-citta-mondo/> (consultato il 12 luglio 2025).

39. Sulla storia del Museo Pigorini si veda Nobili (1990) e Lerario (2005).



di un sapere pregiudiziale e fortemente eurocentrico; d'altro canto, però, dobbiamo anche guardare ai grandi passi avanti che sono stati fatti nella museologia e nella museografia odierna per "correggere" questo passato coloniale e aprirsi alle tendenze di rinnovamento che molti musei etnografici stanno seguendo in tutto il mondo occidentale. Per rimaner in Italia, invece, un esempio virtuoso di questo rinnovamento è stato dato dal Museo delle Culture del Mondo – Castello d'Albertis di Genova: è stato, infatti, il primo in Italia a ripensare e riorganizzare completamente l'impianto espositivo delle sue collezioni, ragionando e studiando a lungo la sua "rinascita", dopo anni di chiusura – non solo riflettendo sul patrimonio delle collezioni, ma anche ridefinendo la propria missione e il proprio "rinnovamento interiore" (De Palma 2004: 628).

Maria Camilla De Palma, conservatrice e responsabile del museo a partire dagli anni precedenti alla sua riapertura, racconta in un articolo le difficoltà e le sfide del lungo processo di riallestimento del Castello d'Albertis, durato tredici anni – dal 1991 al 2004 – che lei stessa ha portato avanti, lavorando a museo chiuso e lontano dalle collezioni che erano sigillate in scatole e pesanti imballi. Scrive:

Oggi oltre alla *repatriation*, ai musei dialogici e alla consultazione con le comunità native, è tempo anche di ibridazioni e sconfinamenti tra le discipline e le categorie, è tempo di inclusione sociale e autorità condivisa, di polifonia e di collaborazione. (*ibidem*)

Nello stesso testo la curatrice genovese riporta un riuscito esempio in cui, alcuni rappresentanti di popolazioni hopi, dopo anni di scambi e collaborazioni a distanza, dall'Arizona sono giunti in museo, in occasione della inaugurazione, a offrire la loro visione sugli allestimenti di oggetti provenienti dalle loro terre, e per aprire un felice momento di comunicazione tra le collezioni museali e le conoscenze vive del popolo.

Gli Hopi venuti ad aprile di quest'anno a Genova si sono sentiti a casa, sdraiati sulle «panche» ricreate come quelle delle loro abitazioni, con i loro abiti appesi al muro, con la macina per la farina di mais, immancabile in ogni casa. (De Palma 2004: 631)

Sono passati esattamente vent'anni dall'epoca in cui De Palma scrive queste parole, ma, io credo che in molti casi sia ancora utile ricordarsi queste "linee guida" e soprattutto quando si parla di oggetti che hanno una natura spirituale per le popolazioni da cui provengono.

La cosa poi interessante che De Palma ci ricorda è che il linguaggio del museo non è mai stato in grado di trattare (anche se forse oggi le cose stanno cambiando) oggetti di natura spirituale, non ha mai saputo né comprendere la loro essenza, né tanto meno comunicarla. I musei etnografici non hanno mai capito (o meglio, non si sono mai interessati al fatto) che molti oggetti dentro le vetrine o i depositi, potevano anche essere oggetti dotati di una importante sacralità per chi li aveva prodotti e cristallizzati. Scrive la studiosa e conservatrice genovese, in un passo che mi pare ancora importante:

per i popoli indigeni, i cui oggetti noi da secoli conserviamo nei musei, il vetro delle vetrine o l'immagazzinaggio in depositi con criteri conservativi o comunque determinati dalla schedatura e dalla suddivisione geografica, rappresentano una violazione della loro sacralità, una mancanza di rispetto per la valenza spirituale che incarnano, una eliminazione della dimensione principale cui essi aprono: la presenza degli antenati, la conoscenza rituale e l'incarnazione di valori che rimandano a un diverso concetto dell'esistenza. Non basta dunque conservarli e ridurli a nostri feticci, per essere in grado di comprenderne i significati, né tantomeno trasmetterli. Non basta nemmeno interpellare i loro creatori per incasellare le loro risposte ed interpretazioni nei nostri schemi, secondo le nostre aspettative e direttive [...] ci vogliono i presupposti di un dialogo, ci vuole una storia [...]. (De Palma 2004: 628)

Infatti, se il museo riesce sempre (o quasi) a fornire spiegazioni della storia e della funzione degli oggetti che espone, difficilmente riesce a tradurne il senso profondo, la sacralità quindi, che questi artefatti socio-cerimoniali hanno (o hanno avuto) per le persone che li hanno pensati, fabbricati, maneggiati e utilizzati e infine ceduti, regalati o scambiati. Di questo “senso profondo”, forse, ci si può occupare più facilmente attraverso il linguaggio e la lente dell’arte e della museologia etnografica che sia disposta ad entrare in dialogo coi mondi dell’arte. A tale proposito ci viene in aiuto proprio la visione (e conseguente scelta espositiva) che dell’arte plumaria ha avuto il Museo del Barro di Asunción già menzionato. In questo spazio, infatti, che si presenta al pubblico nella sua forma ibrida di Museo d’Arte e Museo etnografico<sup>40</sup>, gli artefatti di plumaria sono presentati sia come oggetti “etnografici”, sia come “oggetti artistici”.

Per restare in ambito yshir odierno, non sarà senza senso poter proporre una esposizione in cui, accanto agli artefatti rituali “storici” (come possono essere quelli presenti nella collezione Boggiani) si possano accostare dipinti di artisti contemporanei che riflettono sulla propria storia e sul presente, grazie proprio al contatto con il mondo dell’arte. L’arte diviene oggi per molti giovani indigeni un modo per esprimersi, attraverso una creatività che esula dall’estetica indigena. L’esempio dell’artista yshir Ogwa – Flores Balbuena è in questo senso illuminante. Ogwa è stato un artista yshir con una storia particolare che merita di essere brevemente raccontata perché fa riflettere sui temi qui affrontati<sup>41</sup>. Era figlio “meticcio” di una donna yshir e di un soldato paraguaiano. Proprio l’antropologa slovena Sušnik lo aveva notato quando, ancora bambino, stava disegnando sulla terra. L’antropologa regalò al piccolo Ogwa dei pastelli per disegnare e lo motivò affinché seguisse questa sua inclinazione naturale. Fu molto difficile inizialmente per lui, poiché il tradizionale linguaggio estetico yshir-chamacoco, come abbiamo visto, non era imperniato sull’arte figurativa, ma sull’estetica plumaria e sulla pittura corporale. Sušnik ebbe il merito di incanalare questa inclinazione in Ogwa, soprattutto spingendolo a disegnare certe scene della vita indigena yshir-chamacoco che a lei sembrava importante venissero “documentate” attraverso questo mezzo di espressione nuovo per la cultura yshir. La cosa interessante è che Ogwa dipinse molte scene della ritualità, della mitologia yshir e dell’operare degli sciamani. Le sue furono infatti le prime raffigurazioni grafiche in ambiente indigeno, nonché le prime raffigurazioni del ciclo mitico degli *anabsoro*.

Una de las tantas aristas de la relación con Ogwa tuvo que ver con la concepción que él mismo poseía sobre “la cultura,” concepción que estaba directamente ligada, sino homologada, con la mitología y las costumbres de antes. Esta identificación de la cultura con la mitología se esgrimía tanto sobre el interés temático de los antropólogos con quienes previamente había trabajado como con su experiencia de la niñez, que había transcurrido en la vida montaraz y que, a diferencia de las jóvenes generaciones, aún podía recapitular. [...] Uno de los rasgos más sobresalientes de sus creaciones consistía en que en todos sus dibujos y cuadros, desde el más antiguo hasta el más reciente, podía leerse una leyenda que buscaba informar o explicar al observador sobre la escena que estaba viendo. Generalmente, estas leyendas de apenas una frase escrita en español constituían una objetivación de la narrativa mítica que solía terminar en puntos suspensivos: “los chamanes son los dueños de los chanchos del monte...”; “los dioses sacuden sus potentes palos...”

40. La parte dedicate alla plumaria si trova nello spazio chiamato “Museo de Arte Indígena”.

41. Sulla storia di Ogwa, rimando alla monografia a lui dedicata di Cordeu 2008, nonché all’articolo di Spadafora e Morano (2008).

(Spadafora e Morano 2008: 86)".

Certamente una persona e un artista fuori dal comune, soprattutto per la società yshir-chamacoco che, tradizionalmente, mal tollerava il diverso, l'outsider e che normalmente lo ostracizzava. In virtù proprio di questa sua diversità di nascita (la madre non lo accettò mai fino in fondo per essere *mestizo*), Ogwa seppe dar libero sfogo alla sua inclinazione per l'espressività artistica, utilizzando la pittura come canale comunicativo o forse anche come terapia su se stesso. Questa è una storia individuale, certo, ed è anche una storia eccezionale. Ma credo sia significativa. Ogwa, come Boggiani che è stato pioniere di una certa "chamacologia", lo è stato per l'arte yshir-chamacoco: dopo di lui il figlio e la nipote hanno continuato infatti nella tradizione artistica solcata dal padre. È stato un uomo e un artista capace di aprire una nuova via nel mondo indigeno e nella sua costante capacità di trasformarsi.

Gli yshir-chamacoco di oggi sono ben consapevoli dell'esistenza dei mondi del museo e dell'arte occidentale, con tutte le implicazioni che questo comporta. Non è mia intenzione qui una discussione sul rapporto tra mercato dell'arte occidentale ed estetiche indigene, ma mi pare interessante dire due parole sulla mia breve esperienza e su quanto ho potuto osservare dell'ambiente indigeno yshir-chamacoco di oggi.

L'arte plumaria oggi viene confezionata in minima parte da chi ne fa (ancora) uso sciamanico e terapeutico, seppur con ornamenti molto più semplici e meno vistosi rispetto agli artefatti raccolti da Boggiani. Inoltre, l'arte plumaria viene oggi prodotta per essere venduta ai musei o ai negozi di artigianato indigeno: in questo caso può essere ancora diversificata a seconda del contesto in cui viene scelta per la vendita. Ad esempio, nel *bookshop* del Museo del Barro ad Asunción<sup>42</sup>, si possono vedere spesso diademi o coroncine di piume fatte da indigeni yshir-chamacoco, accanto ad altre ayoreo o anche di altre provenienze. Sono chiaramente oggetti fatti per il turista, per il curioso, per chi ama ancora oggi circondarsi di oggettistica esotica o particolari *souvenir*. Nei negozi o nelle fiere di artigianato gli oggetti si diversificano: non sono più fatti nello stile degli ornamenti rituali simili a quelli della collezione Boggiani, ma sono modelli di artigianato esogeno che vengono incorporati nell'arte dell'intreccio e della composizione manifatturiera indigena. Si tratta per lo più di acchiappasogni o di altra oggettistica ornamentale in stile "occidentale".

Nelle comunità indigena di Fuerte Olimpo, abbiamo rilevato che le donne confezionano piccoli diademi con piume di pappagallo per i loro figli, soprattutto per le feste scolastiche di fine anno: l'estetica tradizionale rimane un segno di distinzione e di appartenenza. Risulta evidente che la plumaria, infatti, rientra a pieno titolo nel discorso di identificazione e rivendicazione dell'esistenza come "nazione yshir", poiché rimane un tratto distintivo e del tutto peculiare di ybyto-so e, ancora più forte, per gli isolati tomaraho<sup>43</sup>.

Tutta la sapienza legata alle piume è in mano a uomini e donne che oggi continuano con questo tipo di lavorazione e che sono consapevoli sia di un pas-

42. Questo è solo uno dei tanti poli dove l'arte e l'artigianato indigeno si può incontrare nella capitale paraguaiana. Ho trovato artefatti indigeni anche in negozi di artigianato (indigeno e non) nella capitale, presso l'ufficio di informazioni turistiche, all'interno della galleria di arte indigena "Centro Cultural del Lago" di Areguá.

43. Non ho avuto esperienza diretta sul campo della comunità indigena abitata da soli indigeni yshir tomaraho: le notizie che ho a riguardo provengono dai colloqui fatti con alcune persone che conoscono e hanno relazioni con la comunità di Maria Helena, unico agglomerato dove risiedono indigeni tomaraho oggi.



Disegno a matita su cartoncino di OGWA – Flores Balbuena: *El chamán es el dueño de los chancos del monte...* (fonte: Morando, Spadafora 2008: 88). Foto di Lena Szancay (2003).

sato storico in cui le piume erano un mezzo espressivo fondamentale, sia del loro valore identitario e comunitario nel presente. La plumaria di oggi non è e non può essere vista come arte, ma sicuramente nel mondo indigeno yshir è la prima e vera comunicazione di tutto un sistema di valori, anche estetici, come già sottolineato.

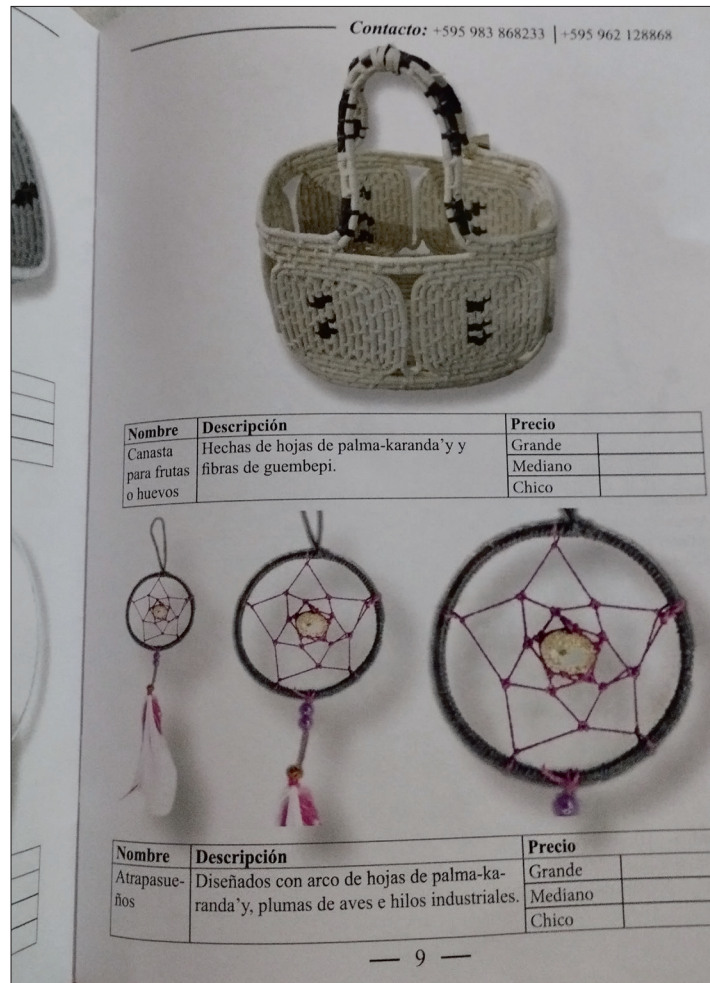
Non è un caso che i soggetti per l'arte indigena contemporanea siano proprio i personaggi e i racconti mitologici tradizionalmente tramandati oralmente. Indubbiamente vi è stata una appropriazione del mezzo pittorico per entrare a pieno titolo nel discorso artistico del mondo creolo. L'arte pittorica, come afferma Lia Colombino<sup>44</sup>, è stato ed è un felice "incapsulamento" all'interno del mondo indigeno, perché essi possano sentirsi partecipi di un mondo spesso ostile, in parte distante e che continua a mantenere la vita indigena socialmente ed economicamente ai margini. L'arte e l'artigianato divengono oggi quindi un modo per la continuità culturale: le piume vengono indossate o anche solo dipinte sulla tela, ma continuano a essere presenti e agenti come simbolo identitario, come oggetti di distinzione.

#### 4.6.1 *Ma come esporre oggi, in Italia, l'arte plumaria yshir-chamacoco?*

Una possibilità sicuramente accattivante e divergente è quella fornita, ad esempio, dal museo di Nêuchâtel, dove i copricapi di plumaria della collezione

44. Si veda *supra*, n. 43.





Pagina di opuscolo per la vendita di artigianato yshir-chamacoco dell'associazione di donne artigiane di Fuerte Olimpo (foto dell'autrice).

permanente sono esposti come fossero protagonisti indiscussi di una *pièce* teatrale, esaltando solo ed esclusivamente la maestosità dell'oggetto e la sua armoniosa forma estetica. Museo, questo svizzero, che, sappiamo essere famoso per fare delle scelte expo-grafiche sempre liminali fra i campi di arte e antropologia, in una sorta di auto-etnografia di se stesso, che ha lo scopo di voler riflettere in modo anche "teatrale" e ironico sulle proprie stesse collezioni e sulle storie coloniali degli oggetti (Grechi 2022: 123).

Sicuramente tra il museo "forum", il museo "tempio" (Cameron 1972) e il museo della performance potrebbe esserci anche un museo in divenire, dove gli artefatti di piume del passato dialogano con gli indigeni contemporanei che ne producono di simili o che ancora le utilizzano.

Un'esposizione di oggetti del passato che però dialoghi nel presente e, insieme, con l'idea di comprendere quale è il futuro di questa particolare forma di arte, il senso nel ricordare, costruirla e donarla agli occhi di chi la intende conoscere all'interno di uno spazio espositivo fluido e in divenire, accattivante, in dialogo coi mondi vicini e lontani, passati e contemporanei. Uno spazio in cui sia gli oggetti che gli esseri umani possano divenire scambievolmente e reciprocamente (s)oggetti di studio e di ricerca, in un mondo museale ed educativo in cui le differenti forme (artistiche, artigianali, etnografiche) siano virtuose e arricchenti, abbattendo gli stereotipi delle rappresentazioni che hanno sorretto tutta la museologia etnografica fino a non molto tempo fa e che hanno messo l'Occidente nella posizione di decidere su oggetti altrui, privatizzandoli e patrimonializzandoli.

Anche lo stesso Museo del Barro di Asunción – Paraguay - ha fatto una scelta condivisibile ed interessante per presentare la plumaria. Infatti, oltre alla forma piuttosto classica di presentarla con gli oggetti ben esposti e varie didascalie esplicative sulla funzione e la provenienza, in una sala attigua sono presentati alcuni oggetti scelti, disposti in modo armonioso, esteticamente accattivante, e presentandoli come semplici “oggetti d’arte indigena”, isolandoli dal resto, senza spiegazioni né didascalia. Una sola didascalia in questa piccola sala recita questo:

La institución de un museo de arte indígena significa una apuesta temeraria. Por una parte, es discutible emplear el nombre “arte” para nombrar prácticas y objetos producidos fuera de toda intención de aspirar a ese nombre. Por otra parte, reunir obras en un museo implica el riesgo de fetichizar y/o estetizar las expresiones de las culturas étnica desprendiéndolas de sus contextos. también se expone a que las piezas actúen como trofeos de mundos exóticos, ajenos a las graves situaciones de opresión, exclusión y devastación que sufren esas culturas. Por eso, esta colección se ha cuidado bien de vincular en todos los casos posibles las piezas expuestas con la participación o, al menos, la anuencia de algunas de las comunidades involucradas; así como con el compromiso con diferentes causas indígenas, fuera de las funciones tradicionales del museo.

Certo, questo è possibile in Paraguay, dove il museo espone pezzi artigianali indigeni che provengono dal proprio territorio nazionale, e il mondo indigeno, con le sue lotte e i suoi problemi politici, è presente nei discorsi e nel panorama politico-sociale nazionale. Ben diverso è pensare di esporre lo stesso tipo di oggetti in Europa.

Se oggi in Italia volessimo pensare di dedicare una esposizione temporanea oppure una sezione di un museo etnografico all’arte plumaria yshir-chamacoco collezionata da Boggiani, dovremmo tenere in conto una serie di fattori. Prima di tutto bisognerebbe presentare Boggiani, e costruire la storia degli oggetti, a partire dalla sua vicenda biografica, far comprendere al fruitore della mostra quale logica di collezionismo muovesse la sua passione, il suo collezionare in modo quasi compulsivo e seriale<sup>45</sup>. Esistono studi recenti di antropologia museale che accostano la diagnosi dell’*hoarding disorder* propria del manuale diagnostico DSM-5 con il collezionismo etnografico<sup>46</sup>. Io credo che Guido Boggiani possa facilmente rientrare in questa lettura interdisciplinare: cercare di comprendere come viaggiatori e proto-etnografi, come Boggiani, raccogliessero e collezionassero artefatti indigeni, e raccontarlo in una mostra o in un’esposizione permanente, è imprescindibile per comprendere il periodo storico in cui è avvenuto il passaggio di stato degli artefatti – da oggetti rituali, con una precisa funzione e storia in ambito indigeno, ad artefatti museali che escono di fatto dal campo della vita e perdono la funzione per cui sono stati creati. Serve inoltre per capire la finalità stessa che in quel periodo aveva la ricerca etnografica e museologica.

In secondo luogo, bisognerebbe contestualizzare i popoli indigeni yshir-chamacoco nella loro vita contemporanea e poter fare un confronto con le condizioni del passato in cui producevano e usavano l’arte plumaria che si espone. Gli oggetti possono così farsi mediatori tra noi e loro e farci comprendere le condizioni attuali in cui i popoli indigeni a cui gli oggetti si riferiscono stanno vivendo: non solo conosciamo e comprendiamo la loro storia, ma, grazie gli oggetti delle collezioni, costruiamo un ponte tra noi e loro, tessendo relazioni umane che permettono di capire meglio il nostro stesso presente.

45. Ad esempio di bracciali (*Meikher Erbo*) e diademi (*Lepper/Manon Wolo*) nella collezioni sono presenti, quasi identici fra loro, in moltissimi esemplari, quasi un centinaio di ogni categoria.

46. Ad esempio si veda il saggio di Krupa 2025.



Esposizione di arte plumaria del Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (Foto: MEN - Musée d'ethnographie de Neuchâtel | Raiffeisen)

Infine, bisognerebbe scegliere con cura gli artefatti. Questi possono essere scelti sulla base dello stato della loro conservazione, della loro rappresentatività o del valore che possiamo dargli come curatori dell'esposizione all'interno del contesto di tutta l'esposizione. Bisognerà chiedersi anzitutto cosa vogliamo comunicare con le scelte di alcuni artefatti: se l'impianto stilistico vuole essere più artistico-emozionale (oggi i musei giustamente scelgono di emozionare lo spettatore e di far riflettere sulla contemporaneità), allora si dovranno scegliere oggetti con un preciso significato, non solo osservando la loro forma o lo stato di conservazione.

Io credo che un approccio dialogico e seguendo la metodologia dello storytelling museale sia sempre da preferire oggi per mostrare l'arte e l'artigianato etnografico. Non solo perché siamo in una rete globale di significati e di interconnessioni che non avrebbe senso eludere, ma anche perché ha veramente poco senso voler presentare ancora gli oggetti come insegne di un passato coloniale e pretendere di spiegarne solamente la storia, la forma e la funzione. Far comprendere invece cosa comunicano oggi gli oggetti agli indigeni contemporanei e mostrare a un pubblico occidentale cosa significhi fare una museografia partecipata, collaborativa, dialogica, invitando anche artisti indigeni a parlare del proprio passato e della propria arte, attraverso un discorso che possa partire dalle collezioni museali ma andare oltre e che possa servire a ragionare sul presente: tutto questo ha un respiro più ampio e può rientrare a pieno titolo nei compiti educativi e formativi che il museo etnografico oggi si dà.

Effettivamente sono stata informata del fatto che ora – 2025 – al Museo delle Civiltà è in corso lo studio per un riallestimento che coinvolga anche l'arte plumaria yshir-chamacoco, oltre ad altri artefatti di plumaria, e sarà pronto per la primavera del 2026. So che la scelta expo-grafica fatta dal direttore Andrea Viliani, storico dell'arte, è stata quella di affidarsi, oltre alle curatrici di sezione





Una vetrina della sala del Museo del Barro dedicata all'arte plumaria yshir-chamacoco in cui la stessa viene presentata come "arte" (foto dell'autrice).

Francesca Anzelmo e Camilla Fratini, ad una artista brasiliana indigena, Maria Thereza Alves, la quale ha avuto il compito di selezionare alcuni artisti indigeni contemporanei che esporranno in museo opere scelte nella sezione dedicata al mondo sudamericano, accanto agli oggetti storici delle collezioni etnografiche. In particolare, il discorso che sottende al nuovo allestimento è relativo alle lotte che indigeni americani di varie provenienze geografiche (ma soprattutto ci si riferirà agli indigeni del Brasile) stanno portando avanti per il diritto alle terre ancestrali e, in estrema sintesi, al loro diritto ad esistere ed essere riconosciuti come popoli originari. L'enfasi che le curatrici hanno scelto di dare alle future esposizioni sarà quello proprio di un approccio più emozionale che meramente formale-esplicativo. Il messaggio chiaro sarà quello di invitare i fruitori del museo a riflettere sul senso di essere indigeni oggi, sulle problematiche e sui conflitti territoriali ed identitari che questi popoli stanno vivendo. La teatralizzazione dell'esposizione expo-grafica, attraverso l'uso di suoni, colori, brani di interviste ad attivisti indigeni, opere d'arte contemporanea, accanto al patrimonio museale storico, sarà funzionale ad una riflessione profonda sul senso dell'indigenità oggi e insieme sulla relazione che il nostro mondo globalizzato intrattiene con queste dinamiche solo apparentemente distanti nello spazio<sup>47</sup>. Questo approccio – una scelta percorsa anche da altri musei in Italia, si pensi ad esempio alle esposizioni del Mudec di Milano, che affiancano arte indigena contemporanea a oggetti storici delle proprie collezioni – è sicuramente la via più "logica" e consona per un'antropologia museale che voglia essere una riflessione aperta e partecipativa sul nostro presente e che oggi i musei "delle culture del

47. Le notizie riguardo alle future esposizioni dell'arte plumaria americana e del riallestimento della sezione "Americhe" derivano da comunicazioni personali con la dottoressa Loretta Paderni e con la dottoressa Francesca Anzelmo, curatrici demoeoantropologiche del Museo delle Civiltà.



mondo" come il Museo delle Civiltà non possono eludere, se vogliono essere parte del grande processo di decolonizzazione del pensiero che nelle pratiche museali (e non) stiamo vivendo<sup>48</sup>. Unica via, quella dialogica e partecipativa, che si avvalga delle *source communities*, perché i musei di oggi possano essere dei musei "connettori" delle reti globali in cui siamo: museo che, attraverso il proprio patrimonio, diviene lo spazio comunicativo in cui le differenze siano esempi di costruzione di un futuro condiviso e un museo in cui le relazioni noi/loro possano costituire una virtuosa forma di attivazione del proprio patrimonio storico. Solo in questo modo gli oggetti che facilmente abbiamo visto negli studi passati come oggetti "morti", fossilizzati nelle teche o serrati in cassetti e nelle scatole, decontestualizzati e privati della loro funzione "vitale", possono rinascere a nuova esistenza. Allora, quegli oggetti che possono essere stati considerati "morti" divengono occasione per ristabilire nuove connessioni con le comunità native, fornendo essi stessi degli spunti di riflessione sulla relazione con la nostra e la loro storia, e perché possano essere al centro di nuovi studi sulla cultura materiale (Dudley *et al.* 2012: 2). Il futuro dell'antropologia fatta nei musei e attraverso i musei, scriveva Ames (1992) già una trentina di anni or sono, sarà centrale per il futuro della disciplina tutta. È così oggi e così era a fine Ottocento: i musei di antropologia sono lo specchio della narrativa etnografica che li sostiene. Per questa ragione, i curatori dei musei etnografici che mettono in scena oggetti testimoni di un contatto avvenuto nel passato e anche testimoni di possibilità odierne di decolonizzazione, devono essere come i canarini nelle miniere, per dirla con William Burns (citato in Ames 1992: 109): i canarini nelle miniere erano usati per avvisare i minatori della presenza di sostanze nocive. Allo stesso modo, affermava Burns, direttore del San Diego Natural History Museum, i curatori devono avere una coscienza critica, essere come un uccello raro, come l'etnologo nel ruolo di un "intellettuale buffone di corte" (*ibidem*).

Se la decolonizzazione del pensiero in Occidente è ancora in vigore (Grechi 2021: 137) – ci siamo dentro pienamente – e il museo continua a essere un luogo altamente frequentato e molto lontano dall'essere morto, come auspicava più di un secolo fa Tommaso Marinetti nel *Manifesto del Futurismo* (1909)<sup>49</sup>, allora sarà opportuno attivare pratiche post-coloniali di cura, conservazione ed esposizione che tengano conto sì della storia delle collezioni e dei contatti tra viaggiatori e indigeni, ma anche che possano vedere l'arte contemporanea come "un sistema di azione che mira a cambiare il mondo e non solo a trascriverlo in simboli" (Alfred Gell citato in Perniola 2017: 41).

Inoltre, che dire del fatto che abbiamo sempre assunto per universale e per certo "lo specifico *sensescape* che il museo ha costruito e tramandato" (Grechi 2021: 25), che presuppone il modello etnocentrico dei cinque sensi (non univer-

48. Dal sito del museo delle Civiltà si legge: "Il Museo delle Civiltà ha fatto anche parte dei componenti del Gruppo di lavoro per lo studio delle collezioni coloniali, istituito dal Ministero della Cultura italiano a supporto del Comitato per il recupero e la restituzione dei beni culturali, con l'obiettivo di realizzare una mappatura delle collezioni di origine non europea, individuare possibili linee guida e predisporre documentazioni storicamente e scientificamente motivate in supporto ai processi connessi alle eventuali richieste di restituzione. Il metodo di lavoro che il Museo delle Civiltà ha avviato costituisce, nel suo complesso, solo la premessa e l'inizio di un percorso autoriflessivo e di una prassi etica che continuerà ad ampliarsi ed articolarsi nel corso del tempo, parallelamente alle esigenze che emergeranno nella società contemporanea"; <https://www.museodellecivilta.it/chi-siamo/> (consultato il 12 luglio 2025).

49. Ricordo qui che Marinetti aveva scritto, al punto 10 del suo *Manifesto*, "noi vogliamo distruggere i musei" e aveva definito i musei "cimiteri", "dormitori pubblici" e "assurdi macelli di pittori e scultori" (1914: 7).

sale), assegnando per altro alla vista il primato assoluto nella rappresentazione e nella divulgazione della conoscenza? E se questo modello oggi potessimo finalmente mettere in discussione e sostituirlo o, almeno integrarlo con altre suggestioni e proposte espositive? Nel caso delle piume, ad esempio, si potrebbe anche pensare alla funzione del *tatto* come altra possibile esperienza conoscitiva e come possibilità nuova di "osservazione"(!). Ne erano già consapevoli, ad esempio, i curatori della mostra sull'arte plumaria brasiliana del 1985 al Museo di Ginevra – *L'art de la plume Brésil* –, quando, presentando un coprinuca munduruku, scrivevano: "*les parures mundurucu s'appréhendent certes par la vue, mais elles invitent aussi au toucher*" (Schoepf *et al.* 1985: 82).

Vero è che, proporre un approccio tattile agli oggetti di plumaria oggi, può non sembrare la via più semplice né auspicabile per la conservazione degli stessi, credo comunque che voler trovare una soluzione che non sia solamente "visuale", per provare ad uscire dalla predominanza della vista nell'esposizione museale, possa essere una buona pratica sperimentale e innovativa. L'eterogeneità (strutturale, compositiva, funzionale, semantica) degli artefatti di plumaria, va e può essere indagata ed esposta in modi eterogenei.

## Conclusioni.

### Per una prima (in)conclusione

#### **“Esto es cultura”: note sulla patrimonializzazione indigena (materiale e immateriale)**

Durante la ricerca di campo del novembre 2024, accadde due cose che mi fecero obbligatoriamente riflettere sul concetto di “patrimonio indigeno”. Si tratta dell’incontro con due persone che poterono darmi due visioni distinte, ma pur complementari, su quanto significhi oggi “fare patrimonio” in seno alle comunità yshir-chamacoco.

La prima di queste fu Suor Blanca Ruiz, suora salesiana di Fuerte Olimpo, la quale ci raccontò una storia interessante circa l’apparato strumentale rituale di un anziano sciamano tomaraho. Questo insieme di oggetti – artefatti di plumaria di varie dimensioni insieme al simbolico e sempre presente sonaglio composto di un pericarpo di zucchetto seccato e spesso pirografato - non comporta pochi problemi di gestione, una volta che lo sciamano smette di usarli perché anziano o perché defunto. Sono tutti oggetti ritenuti dotati di un certo potere nel mondo yshir-chamacoco e per questo motivo non possono essere toccati da chiunque, né, alla morte del proprietario possono essere dati in gestione ad altri. Ad esempio, due donne della stessa famiglia yshir-chamacoco mi hanno raccontato, in due diversi momenti e separatamente, la stessa storia che riguardava la sorella di un loro avo che era *konsaha*<sup>1</sup>, la quale, alla morte di suo fratello iniziò ad indossare gli ornamenti e la maraca del defunto, ammalandosi gravemente in seguito a questa appropriazione indebita. Gli strumenti del *konsaha* sono strettamente personali e non cedibili. Scriveva Sušnik nella sua prima monografia dedicata ai chamacoco (1957), che “todos los accesorios que una vez ya fueron usados, se convierten en el tabú para otros Chamacoco, tanto para hombres como para mujeres” (1957: 95). Infatti, proprio per questo motivo, ricorda la studiosa, gli sciamani usano conservare gelosamente i propri strumenti di lavoro in uno speciale astuccio composto di foglie di palma intrecciate che si chiama *deby*: una sorta di piccola stuoia dove ripongono tutta la plumaria che poi viene avvolta: questo anche sul campo mi è stato confermato da alcuni informatori. Tornando però al caso che ci è stato raccontato dalla suora salesiana, interessante risultò il fatto che proprio alla suora l’anziano sciamano volle affidare i propri ornamenti rituali di pluma-

1. Parola normalmente utilizzata in lingua yshir-chamacoco per designare chi canta e cura con il canto, tradotto con “sciamano”.



Una parte degli indumenti plumari (del tipo “lepper wolo”) conservati da Sor Blanca Ruiz.

ria e il proprio sonaglio (*peikara*), nel momento in cui stava abbandonando il suo incarico per motivi di salute. Suor Blanca ci raccontò che aveva scelto proprio lei come perfetta depositaria di questi suoi potenti strumenti perché era una donna “spirituale”, non una donna qualsiasi. L’anziano terapeuta-sciamano era in questo modo certo che i suoi preziosi materiali, che possiamo definire anche i suoi “alleati strumentali”, finissero in buone mani. Con questo gesto, l’uomo ha voluto fare un’azione di “patrimonializzazione” di qualcosa che lui stesso riteneva importante fosse curato e conservato.

Il secondo episodio che mi ha portato nuovamente a riflettere sulla consapevolezza che gli indigeni di oggi hanno riguardo alla propria cultura, sulla riflessione sulla stessa e sulla possibilità di “patrimonializzare” i propri artefatti, come anche i cosiddetti “beni immateriali”, è stato l’incontro con don Juan Arévalo, un anziano signore della comunità indigena “Abundancia” di Fuerte Olimpo. Questo signore, di circa ottant’anni, sapeva ricordare molto bene le vicende e le abitudini legate alla ritualità e alle cerimonie iniziatiche maschili,



a tutta quella che, a partire dall'incontro con i missionari, iniziò a essere chiamata la "payasería chamacoco" (Sušnik 1957: 72; 1969; Escobar 2020). Mentre quest'uomo parlava di alcune particolarità che riguardavano l'uso delle piume, sollecitato dalle mie domande, mentre ci spiegava come si usava indossare gli ornamenti, oppure di come lui faceva da maestro ai giovani iniziandi nel circolo cerimoniale, spesso si fermava e commentando ciò che aveva appena detto, affermava con enfasi: "esto es cultura!". Trovo questo episodio molto interessante perché rende manifesta la volontà degli anziani yshir di oggi di farsi carico in qualche modo di un'opera di conservazione e patrimonializzazione del proprio essere indigeni, identificando ed evidenziando davanti agli occhi di chi indigeno non è, alcuni tratti caratteristici – tra cui l'uso delle piume e di un certo tipo di indumenti di plumaria – che possano servire nella auto-definizione dell'appartenenza al popolo (*nación*) yshir.

Spesso poi mi è capitato di sentire altre voci indigene che parlassero di visibilità o che orientassero il discorso per sottolineare la specificità *visibili* della propria cultura. Tutto questo mi ha permesso di capire che nella società yshir-chamacoco c'è un sottile ma costante processo di riflessione sulla propria identità, attraverso l'auto riflessione sulla propria eredità di saperi, di pratiche, di materialità e di memorie. Non è un caso se alcuni oggetti di plumaria – ritenuti potenti e non semanticamente neutri – in cerca di uno spazio di cura e conservazione sono finiti in museo per volere stesso dei diretti interessati. Ho potuto raccogliere due diversi racconti che riguardavano questo tipo di agency dell'arte plumaria indigena: in entrambi i casi era proprio lo sciamano anziano che, smettendo di utilizzare il proprio apparato strumentale, sceglieva di depositarlo in piccoli musei etnografici.

Può darsi che sia una forzatura parlare di "patrimonializzazione" in ambiente indigeno, dal momento che patrimonio è un concetto estraneo al mondo nativo e in qualche misura "imposto" dalla globalizzazione. L'operazione che si deve fare però è quella di capire come usare la lente dell'antropologia del patrimonio, per meglio intendere cosa accade oggi in seno alla società yshir-chamacoco che si relaziona con il mondo del mercato dell'arte e con i musei.

Sicuramente non è più accettabile pensare di continuare a costruire patrimonio in Occidente a partire da oggetti etnografici altrui – come finora nei musei è stato fatto – reificando e cristallizzando nel tempo artefatti prodotti lontano e d'altra parte è doveroso anche chiedersi come (e se) le comunità indigene di oggi vogliono "fare patrimonio" con tutto quello che essi ritengono sia da "patrimonializzare".

Proprio da qualche decennio a questa parte in ambito indigeno è sempre più diffusa e presente l'idea – frutto di un incapsulamento – che sia auspicabile e utile rendere visibili i propri patrimoni materiali e immateriali, sostanzialmente come buona pratica per rendere visibili se stessi (Pinna 2011; Roselli 2007; Bigoni e Roselli 2014).

Parallelamente se consideriamo il fatto che, nella museologia europea e in generale da parte dell'Occidente, l'interesse per il patrimonio materiale indigeno sudamericano ha una storia di lunga data<sup>2</sup> (certamente un interesse supportato da logiche patrimoniali altamente etnocentriche) è solamente a partire invece dagli anni Ottanta-Novanta che in Occidente si è entrati nell'alveo di un nuovo paradigma per cui nacque una nuova museologia che perseguisse una

2. Penso, tra gli innumerevoli esempi, al mantello tupinamba conservato al museo antropologico fiorentino, appartenuto alla collezione di Cosimo II de' Medici, già dal 1618 (Bigoni e Roselli 2014) o alle collezioni mesoamericane precolombiane della sezione etnologica dei Musei Vaticani.

patrimonializzazione dal basso, polifonica (Clifford 1997), in dialogo e che potesse aprirsi a pratiche collaborative con le comunità di provenienza degli oggetti, quello che oggi viene identificato in ambito anglosassone con le politiche di “source community” (Peers, Brown 2003). Il movimento in realtà è avvenuto nelle due direzioni: se da una parte ci si è aperti sempre più alla pratica attiva e oggi imprescindibile di aprirsi a percorsi di studio della *provenance*, dentro ai musei etnografici, è contemporaneamente da parte delle comunità patrimoniali indigene è nato l'interesse di partecipare attivamente alla “costruzione del patrimonio” nei luoghi dove i propri artefatti “storici” erano conservati. Buona parte dei movimenti indigenisti americani ha visto negli ultimi trent'anni nel museo un palcoscenico importante dove riflettere sulla propria storia e cultura e dove le comunità indigene potessero esercitare il proprio diritto all'autodeterminazione: i musei etnografici hanno partecipato attivamente a processi di riconciliazione (soprattutto in Nord America) e spesso anche cambiato organizzazione, gestione e interpretazione del proprio patrimonio in seguito alle vie di riconciliazione con i pooli indigeni messe in atto dai governi dei diversi paesi (Pinna 2011: 35)<sup>3</sup>.

In sostanza possiamo dire che oggi la stessa nozione di patrimonio permette alle popolazioni indigene di essere un valido strumento di relazione, funzionando sia come catalizzatore di un senso di appartenenza verso l'interno delle stesse comunità, sia come moto di distinzione, visibilità e ricerca di identità verso l'esterno. L'idea di patrimonio culturale agisce in ambiente indigeno connettendo la persona, tanto individualmente quanto collettivamente, al suo universo di valori,

3. In merito alla relazione fra diritti dei popoli indigeni e istituzioni museali, Giovanni Pinna riporta: “per far valere i diritti delle comunità indigene all'autodeterminazione e alla propria cultura e identità, all'inizio degli anni Settanta, le organizzazioni dei popoli indigeni si rivolsero agli organismi internazionali, sostenendo che il proprio caso non era diverso da quello della restituzione dei patrimoni culturali alle ex colonie divenute stati indipendenti e da quello della restituzione dei patrimoni trafugati durante il secondo conflitto mondiale ai paesi belligeranti e alle comunità vittime del nazismo. Esse chiesero che la definizione di popoli della Carta delle Nazioni Unite si estendesse anche i popoli indigeni, sostenendo che le loro relazioni con gli stati interessati dovessero essere governate da leggi internazionali e non dalle leggi di ciascuno stato. Nel 1982 la sottocommissione dell'ONU sulla prevenzione della discriminazione e sulla protezione delle minoranze, affidò lo studio del problema a un Gruppo di Lavoro sui Popoli Indigeni (WGIP) presieduto da José R. Martínez Cobo che nel 1983 produsse il suo rapporto alla Sottocommissione, riconoscendo che la “autodeterminazione, in tutte le sue diverse forme, deve essere riconosciuta come presupposto fondamentale per il godimento da parte delle popolazioni indigene dei diritti fondamentali e perché siano protagonisti del proprio futuro” (Vrdoljak, 2008). Egli (Vrdoljak, 2008), sostenne che: - “deve essere garantita alle popolazioni indigene la possibilità concreta di accedere, conservare e proteggere gli oggetti sacri; - i musei non devono acquisire oggetti culturali che abbiano ancor oggi un significato religioso per le popolazioni indigene. Dovrebbero inoltre segnalare alle comunità di pertinenza la presenza sul mercato di tali oggetti; - i musei devono restituire gli oggetti su richiesta delle comunità di origine che ne abbiano bisogno per le loro ‘pratiche religiose in uso’; - fintanto che tali oggetti non vengono restituiti, i musei devono consultare i capi delle comunità in merito alla loro esposizione, didascalizzazione, conservazione e custodia; - i musei devono consentire ai membri delle comunità interessate di ‘assicurare il dovuto trattamento rituale’ agli oggetti in questione”. La nuova Convenzione del 1989 (n. 169) riconobbe le aspirazioni di questi popoli a esercitare il controllo sulle proprie istituzioni, sui modi di vita e sullo sviluppo economico e a mantenere e sviluppare le loro identità, lingue e religioni all'interno del la cornice degli stati in cui vivono; essa esclude quindi il diritto all'autodeterminazione politica delle comunità indigene e fu per questo fortemente contestata dalle organizzazioni indigene che chiedevano di essere trattate come gli stati ex coloniali di nuova dipendenza. Il rapporto di Cobo aprì la strada per una dichiarazione WGIP, che apparve sotto forma di bozza nel 1988; in tale bozza si stabiliva il diritto delle comunità indigene e tribali a manifestare la propria cultura e a preservare i propri siti archeologici, gli oggetti, le tecniche e l'artigianato tradizionale, e soprattutto si metteva esplicitamente in relazione la restituzione delle terre tradizionali, degli oggetti e le conoscenze tradizionali con la sopravvivenza culturale (Pinna 2011: 32-34).

in cui la proprietà, l'accesso e la trasmissione dello stesso avviene in un mondo politicizzato fatto di un complesso sistema di diritti (Coelho de Souza 2007).

Ne consegue che fare un discorso sul patrimonio museale oggi, quando si tratta di artefatti etnografici di provenienza indigena, investe distinte variabili che hanno a che vedere con il dialogo interno ed esterno delle comunità indigene e che spesso il patrimonio materiale diventa risorsa vitale per le stesse, nelle politiche di riconoscimento e anche per una ricerca di equilibrio nella distribuzione delle risorse.

Anche l'UNESCO, a partire dall'ultima decade del XX secolo, apre un punto di dialogo e confronto sul tema della salvaguardia della cultura tradizionale indigena e popolare, privilegiando una visione più antropologica e globale sui popoli indigeni del mondo (Van Velthem, Kukawka, Joanny 2017: 737). Questa apertura ad esempio si è concretizzata in Brasile nell'istituto del IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, in Paraguay con l'istituzione dell'INDI (Instituto Paraguay del Indígena), che si occupa essenzialmente di diritto ma anche parallelamente di patrimonio indigeno.

Per tornare al tema centrale di questo paragrafo, ovvero quello del rapporto tra musei e patrimonio indigeno, possiamo affermare che il museo etnografico, in ambito latinoamericano, è oggi una importante istituzione permanente di ricerca e di studio sulle culture e sulle materialità indigene. E inoltre anche che gli stessi indigeni spesso dialogano e si riconoscono nella loro appartenenza etnica, anche in virtù del lavoro di ricerca e di "connessione" di alcuni musei. Come abbiamo già potuto osservare, questo è accaduto (e accade tuttora) in Paraguay grazie ai due musei di arte indigena, il Museo Etnografico "Andrés Barbero" e il Museo del Barro. Entrambi posseggono collezioni importanti e altamente rappresentative del ricco patrimonio di arti indigene del paese ed entrambi i musei hanno attivo un dialogo fecondo con le comunità che a loro anche si rivolgono, talvolta, per approfondire lo studio della propria storia.

Anche in Europa si parla oggi sempre più – e giustamente – di "indigenizzare" il museo, più che di decolonizzarlo (Fontanarossa 2022: 328), ma cosa esattamente può significare questo se ci riferiamo al caso qui preso in esame? Come fare ad indigenizzare in Italia un museo etnografico che esponga una cosa ancora così esotica come l'arte plumaria indigena americana?

Certamente il tema forte da osservare ancora oggi nelle pratiche museali di curatela e di esposizione è quello della percezione e del divario noi/loro. Infatti, spesso si dimentica che non sempre il qui e il là, il noi e il loro sono mondi separati e distanti. Spesso nei musei oggi (e così è come si è visto al MuCiv) lavorano artisti nativi collaborando o dirigendo le politiche di allestimento. Questo fa sì che il binarismo museo/comunità di appartenenza non sia più così valido<sup>4</sup>.

Seguendo la storica Barbara Kirshenblatt-Gimblett, che definisce i musei etnografici come agenti e produttori di *heritage* e ciascun sito museale come un *artefatto culturale*<sup>5</sup> che si collega a rete tramite oggetti, storie, persone, prodotti, rappresentazioni, consumi, ben oltre i propri perimetri territoriali (Bonetti & Simonica 2016: 126), possiamo pensare al concetto di rete come a qualcosa di estremamente virtuoso dove, fra le diverse espressioni dell'indigenità e del fare patrimonio sia possibile trovare "zone di contatto" (Pratt 1992; Clifford 1997) in cui l'articolarsi delle diverse forme ed espressioni di essere indigeni oggi possa

4. Interessante in proposito osservare la voce "source community" al sito: <https://decolonialdictionary.wordpress.com>, *Source Communities – The Decolonial Dictionary*.

5. Corsivo mio.

trovare uno spazio di visibilità e suscitare riflessioni in seno alla società globale (Clifford 2023).

La patrimonializzazione attraverso i musei produce essa stessa nuove identità, nuove relazioni, nuove visioni del patrimonio. Chi ci lavora deve essere più responsabile dei vari ruoli e funzionamenti del patrimonio come *creazione* e *interpretazione museale* e del collegamento delle memorie del passato con la capacità di avere aspirazioni per il futuro, per tutti i cittadini (Bonetti & Simonicca 2016: 129)<sup>6</sup>. Il patrimonio culturale però non deve e non può essere solamente un viatico verso la liberazione di forme altrui di conoscenza e di autonomia. Seguendo Clifford, “il patrimonio culturale, visto in maniera non riduttiva, non coincide con il recupero di tradizioni autentiche e una sorta di rinascita, né con un palliativo culturale che funziona entro forme liberali di egemonia” (2023: 302). I progetti di tutela del patrimonio che lo studioso americano esamina, “sono necessariamente attività di compromesso, mescolate a interessi competitivi, che devono essere trattate come specifiche coproduzioni in una congiuntura sociale/economica/culturale complessa che governa, e insieme emancipa, la vita dei nativi.” E definisce in questo modo le attività legate alla tutela del patrimonio: la ricerca storico-orale, l’evocazione e la spiegazione della cultura (mostre, festival, pubblicazioni, film, siti turistici); l’insegnamento e la descrizione delle lingue; l’archeologia a livello comunitario; la produzione, la promozione e la critica artistica. Naturalmente, tali progetti sono solo un aspetto della politica di autodeterminazione indigena attuale. Il patrimonio culturale non sostituisce le rivendicazioni territoriali, le lotte per i diritti di sussistenza, i progetti di sviluppo, educativi e sanitari, la difesa dei luoghi sacri, e il rimpatrio di resti umani o manufatti rubati, ma è strettamente connesso a tutte queste lotte” (Clifford 2023: 303). In sostanza, afferma Clifford, sebbene il discorso e le pratiche attorno al patrimonio non garantiscono da sole giustizia sociale ad autonomia alle comunità, possono però essere un buon modo per rafforzare l’auto-riconoscimento comunitario e la resilienza nel processo di autodeterminazione.

Per tornare al caso dell’arte plumaria all’interno di un museo nazionale italiano, credo sia corretto prima di tutto rifarsi al codice etico dell’ ICOM<sup>7</sup>, che al punto 6 dichiara: «I musei operano in stretta collaborazione con le comunità da cui provengono le collezioni e con le comunità di riferimento». Operare in museo trattando collezioni indigene extraeuropee, quindi, non significa maneggiare solamente un patrimonio che è condiviso e che nel momento presente appartiene sia al patrimonio museale e nazionale in cui la collezione risiede e contemporaneamente (almeno ideologicamente e virtualmente) alla comunità indigena da cui proviene; significa anche dialogare in un processo co-creativo con la comunità di riferimento, al fine di comprendere meglio la natura, la storia e la funzione degli oggetti, ma anche per decidere insieme il modo migliore di esporre e presentare le collezioni e con l’idea che la storia dell’Occidente e del collezionismo museale etnografico *può* e *deve* oggi essere riscritta, con grande attenzione e consapevolezza.

6. Corsivo mio.

7. Il Codice Etico ICOM (International Council Of Museums) per i Musei è un codice di autoregolamentazione professionale che fissa gli standard minimi di condotta e di *performance* professionale e di prestazioni per i Musei e il loro personale. Il codice stabilisce i valori e i principi condivisi da ICOM e dal *network* museale internazionale. Il Codice Etico ICOM per I Musei è stato adottato nel 1986 e rivisto nel 2004 ed è uno strumento di riferimento tradotto in 38 lingue; ICOM, tramite il suo comitato etico, incoraggia durante gli “Annual Meetings” incontri sull’attualizzazione del codice, dove viene stimolato il dibattito tra i professionisti museali interessati. Per maggiori informazioni, e per leggere la traduzione italiana ufficiale del Codice, si può consultare <https://www.icom-italia.org/codice-etico-icom/>.



Nel sito del MEN<sup>8</sup> di Nêuchâtel si legge questa cristallina dichiarazione sulla poetica dell'esposizione, a cura di Jacques Hainard et Marc-Olivier Gonseth:

Exposer, c'est troubler l'harmonie.

Exposer, c'est déranger le visiteur dans son confort intellectuel.

Exposer, c'est susciter des émotions, des colères, des envies d'en savoir plus.

Exposer, c'est construire un discours spécifique au musée, fait d'objets, de textes et d'iconographie.

Exposer, c'est mettre les objets au service d'un propos théorique, d'un discours ou d'une histoire et non l'inverse.

Exposer, c'est suggérer l'essentiel à travers la distance critique, marquée d'humour, d'ironie et de dérision.

Exposer, c'est lutter contre les idées reçues, les stéréotypes et la bêtise.

Exposer, c'est vivre intensément une expérience collective.<sup>9</sup>

Gli ultimi due punti qui ci interessano maggiormente: combattere i pregiudizi, gli stereotipi e la stupidità. E poi: ricordare che esporre è vivere intensamente una esperienza collettiva. Poco più avanti, prosegue questo manifesto dell'esposizione con l'affermazione che il museo contribuisce allo sviluppo dei musei nella vita quotidiana, attraverso mostre innovative, stimolanti e persino inquietanti che vogliono offrire allo spettatore una riflessione originale sulla contemporaneità, attraverso uno sguardo allo stesso tempo coinvolto e distaccato dall'etnologia. E scrivono: "les objets ne sont pas exposés pour eux-mêmes mais parce qu'ils s'insèrent dans un discours, parce qu'ils deviennent les arguments d'une histoire qui met en perspective l'une ou l'autre de leurs caractéristiques, que celles-ci soient esthétiques, fonctionnelles ou symboliques".

Credo questo ultimo punto sia fondamentale: esporre gli oggetti non per se stessi, ma perché diventano funzionali a un discorso sul presente, aldilà delle funzioni o delle caratteristiche, con l'intenzione di scuotere le certezze e i pregiudizi di chi osserva. Anche nell'esporre le piume yshir-chamacoco sarà utile e necessario prendere in considerazione uno sguardo come quello dei due autori appena citati. L'antropologo-curatore che lavora nel museo e vuole allestire una mostra, allora, penserà sì certo a quali oggetti esporre e alla possibilità di una co-creazione con le *source communities*, ma anche (e soprattutto) al messaggio di cui con l'esposizione il museo stesso vuole farsi portavoce. Il patrimonio allora diventa "relazione" intesa a tutto tondo: relazione con le comunità, con gli studiosi, con il museo stesso. Come osservano infatti anche Bonetti e Simonicca, esiste oggi in Italia una carenza di etnografie fatte nei musei e occorrerebbe liberare l'etnografia dal suo "destino etnologico", poiché "se il patrimonio è relazione nel suo essere processo e s-oggetto a contatto con l'altro non sarà forse sufficiente affidare la produzione di cittadinanza ai soli processi di patrimonializzazione partecipata" (Bonetti & Simonicca 2016: 34). Gli autori affermano altresì che il ruolo dell'antropologo è determinante nel processo di patrimonializzazione, poiché sarebbe una figura professionale chiave nel facilitare il processo trasformativo che concorre alla presa di coscienza e alla formazione di un ambito patrimoniale (*ibidem*). Ma l'antropologo che studia in museo e

8. Il Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (MEN) è un museo etnografico con sede a Neuchâtel, in Svizzera, fondato nel 1904. Le sue collezioni consistono in 50.000 oggetti provenienti da tutte le regioni del mondo, di cui circa la metà provenienti dall'Africa. Il MEN è noto per la sua museologia della rottura (*muséologie de la rupture*), avviata dal curatore Jacques Hainard (1943) negli anni Ottanta. Questa politica espositiva mira a mettere in discussione il significato degli oggetti e il ruolo sociale del museo. Dal 2017 la mostra di riferimento è "L'impermanence des choses", incentrata sulle collezioni del museo.

9. [www.men.ch/fr/expositions/principes-dexposition](http://www.men.ch/fr/expositions/principes-dexposition).

che per il museo cura e organizza le esposizioni, quale specializzazione è bene che abbia? Boggiani è stato un proto-etnografo e, come si è ampiamente visto, il suo sguardo da artista gli ha permesso di fare determinate scelte sul campo e di interessarsi soprattutto ai fenomeni artistici nella sua scrittura e anche nel collezionismo.

Viene qui da chiedersi se la lente dell'antropologia dell'arte possa essere oggi un buon dispositivo per guardare oggi agli artefatti di arte plumaria che Boggiani collezionò.

## Per una seconda (in)conclusione

### Riflessioni tra arte, performance e pratiche patrimoniali

Abbiamo fatto notare precedentemente come la grande cerimonia yshir-chamacoco del *Debylyby*, per quanto ad uno sguardo occidentale sia osservabile come una grande performance teatrale (Escobar 1999; 2020), non possa essere ridotta a essere vista come semplice atto performativo. Inoltre, pensare di inquadrare l'utilizzo della plumaria rituale solamente come parte di un sistema performativo è un atto semanticamente non corretto e certamente riduttivo. La grande cerimonia yshir-chamacoco non è da pensare nei termini di performance perché gli uomini che "si travestono" da *anabsoro* in realtà non si travestono e non rappresentano, ma *incorporano* gli stessi esseri sovrannaturali di cui imitano le sembianze grazie alle piume. Essi non rappresentano i personaggi, ma diventano quei personaggi. Questo tratto importante della cultura artistica e religiosa yshir è ampiamente documentato e illustrato da Escobar ma mi è stato confermato anche da fonti orali<sup>10</sup>. Se però seguiamo l'approccio "classico" alla performance proposto da Victor Turner, è possibile vedere l'intera vita sociale indigena come un dramma e l'uomo come un "homo performans" (Turner 1993 [1986]: 158). Secondo lo sguardo di Turner, infatti, si pone in evidenza come la materia base della vita sociale sia la stessa performance: il sé viene presentato mediante la performance di ruoli e attraverso le infrazioni della stessa, portando se stesso nel superamento dei drammi sociali, vivendo la propria trasformazione (ivi: 159). In quest'ottica la ritualità indigena - grazie all'arte plumaria che ne è insegna e strumento allo stesso tempo - diventa un palcoscenico in cui l'uomo rappresenta se stesso. Nel nostro caso specifico, Nemur, lanciando la sua maledizione, chiede agli uomini di ricordare il grande dramma per cui è avvenuto un cambio di paradigma importante ed è nata una nuova umanità nel "mondo chamacoco" (Sušnik 1969; Escobar 1999). Allo stesso modo, guarderemo qui al concetto di arte come ad uno specifico momento sociale consacrato al numinoso, al simbolico, alla magia (Escobar 1999: 25 e 2020: 299), nonché come a un momento particolare del percorso umano comunitario, tale per cui è non solo possibile ma anche auspicabile lasciarsi trasformare, attuando così un passaggio di stato e da un "prima" e un "dopo". L'arte, per "seguire György Lukács, "non è affatto illusione, ma

10. Julio Torres, ricercatore paraguaiano che conduce una ricerca etnografica sulle performance teatrali in tre diversi popoli indigeni *chaqueñi*, tra cui gli yshir-chamacoco, mi ha confermato il fatto che non ha senso parlare di performance se parliamo del *Debylyby*. Su questo tema si veda: Escobar 1999 e 2012.

rappresenta la massima potenza culturale, l'unica via attraverso cui la vita quotidiana può essere migliorata e trasfigurata" (Perniola 2007: 119). Questo era infatti quanto Victor Turner intendeva quando scriveva che i generi performativi sono esempi viventi del rito come azione e che ogni atto di performance (di qualunque natura fosse) era da collocare dentro a un processo continuativo e dinamici in cui il comportamento performativo è costantemente collegato alla struttura sociale ed etica che organizza la vita del singolo e del gruppo (Schechner in Turner 1993 [1986]: 56). Io credo che sia ancora valido lo sguardo illuminante di Victor Turner per comprendere meglio l'arte performativa e figurativa yshir-chamacoco. Infatti, lo studioso britannico è riuscito a mettere in rilievo come nelle espressioni artistiche "tribali" esista un maggior equilibrio tra il risultato del lavoro artistico e l'esperienza vivente dello stesso: il dispiegarsi di un arte comunitaria come può essere quella che qui prendiamo in esame è da osservare non tanto nel prodotto finito e "musealizzabile" come lo sono stati gli oggetti boggianeschi, ma anche e soprattutto il "fare", la "gioiosità empirica" dell' "essere in" (ivi: 58).

Ecco che allora il discorso sull'arte indigena<sup>11</sup> diventa un discorso non sul prodotto finale, ma piuttosto sul processo, sul lavoro, sulla performance. E, osando un po' di più, sull'*agency* che gli oggetti stessi, ieri come oggi, possono avere. Gli artefatti etnografici sono da sempre stati visti, nel sistema di studio antropologico, solamente in due termini: o come oggetti d'arte o come manufatti di artigianato (Caoci & Lai 2007: 22). Mi spingo qui invece a dire che, per quanto riguarda l'arte plumaria yshir-chamacoco, si possa ritenere una sorta di prodotto ibrido tra le due classificazioni qui sopra e che, allo stesso tempo, non sia da accantonare l'idea di considerarla uno specifico tipo di "arte indigena".

Per una definizione di arte plumaria oggi, mi trovo d'accordo con quanto dice Hussak Van Velthem (1995: 105) quando sostiene che secondo una osservazione "sensibile" la plumaria si evidenzia come una delle manifestazioni artistiche più espressive degli indigeni del Brasile: questo vale anche per i due popoli delle Terre Basse Sudamericane che ancora maneggiano oggi quest'arte: yshir e ayo-reo). Questo accade sia per via della materia prima di incomparabile bellezza e per un perfetto dominio di procedimenti tecnici e infine per il suo senso estetico e simbolico altamente elaborato. Ribeiro e Ribeiro (1957: 13) definiscono invece l'arte plumaria indigena come un oggetto fatto con le piume, laddove il valore estetico delle piume è superato da uno sforzo di immaginazione, sensibilità e

11. Nell'accostarsi allo studio di forme artistiche indigene e non occidentali e nel definire quel campo di studio che, a cavallo fra antropologia ed arte indagherebbe le ragioni, le forme e le funzioni delle espressioni estetiche ed artistiche lontane da quelle occidentali, gli antropologi hanno nel tempo impiegato varie diciture e avuto molti e diversi approcci a questo tema ideologicamente complesso. Si è parlato di arte *primitiva*, arte *tribale*, arte *nativa*, arte *etnografica*, arte *indigena*: tante definizioni per un campo di studi e/o un concetto che ancora oggi appare di difficile definizione e lontano dall'avere confini precisi. Le teorie sull'antropologia dell'arte sono tante e si sono succedute negli ultimi anni con molta enfasi sulle varie possibili definizioni sia dell'arte stessa, sia della metodologia di studio. Con Gell possiamo senza dubbio affermare che la teoria antropologica dell'arte non possa limitarsi solamente a essere la teoria dell'arte (o una teoria dell'arte) applicata all'arte "antropologica" (Gell 2021: 3), compito sicuramente pregevole, ma da lasciare a chi si occupa di critica artistica tout court. D'altra parte, ricordando la famosa e oramai classica denuncia di Sally Price (1989), è ancora necessario andare oltre l'approccio essenzialista e ghettizzante all'arte chiamata un tempo "primitiva", oggi in alcuni contesti solo un po' meglio definita come "arte etnica". Se siamo fermi nell'idea che il sistema dell'antropologia dell'arte (Price 1989; Coote 1992 e 1996; Coote e Shelton; Morphy 1994), sia quello di presentare e descrivere le estetiche altre, tuttavia, non possiamo basarci solamente su questo per definire una teoria dell'arte antropologica non occidentale e applicarla a un contesto come quello in esame. Inoltre, ricordiamo, in ambiente indigeno non esiste una teoria dell'estetica e dell'arte come ambiti separati del sapere umano: arte e vita sono tutt'uno, come notava giustamente Berta Ribeiro (1995: 94).



virtuosismo. Credo che le definizioni di questi autori siano tutte valide, da tenere in considerazione in modo congiunto e complementare.

Abbiamo già visto precedentemente che possiamo considerare la plumaria della collezione Boggiani una particolare forma di arte perché è a tutti gli effetti essa è il prodotto degli oggetti che sono creati in seguito al perfezionamento di una precisa abilità tecnica (Boas 1927; Gell 1992). E, allo stesso tempo non sono creati solamente per il piacere estetico, sono oggetti creati con una finalità specifica - e questo li accomunerebbe di più all'artigianato. Arte ed estetica non sono la stessa cosa: sono due campi dell'esperienza umana che possono condizionarsi a vicenda e dialogare fra loro, ma non necessariamente. Gli oggetti d'arte non sono gli unici oggetti creati per essere belli, come sappiamo. Ma certo non sempre ciò che è esteticamente attraente può essere definito "arte": anche gli oggetti artigianali possono essere belli.

Interessante nel nostro caso è soprattutto indagare come l'oggetto di plumaria abbia cambiato destinazione d'uso e definizione nel corso degli anni, ovvero come la sua storia biografica lo abbia risemantizzato e ridefinito a seconda dei contesti in cui è stato inserito e in funzione del significato stesso che gli veniva dato.

Mi servirò allora delle analisi recenti dell'antropologo dell'arte Alfred Gell, il quale ha utilizzato la definizione di "tecnologia dell'incanto" per inquadrare le arti come "componenti di un vasto e spesso ignorato sistema tecnico che è fondamentale nella riproduzione delle società umane" (Gell 1992: 43, trad. it. 2008: 75)<sup>12</sup>. Credo che questa definizione sia calzante per il caso qui in esame, poiché nella società yshir-chamacoco, come abbiamo già visto, arte e socializzazione sono strettamente interrelate. Ancora una volta, l'essere "chamacoco" passa attraverso l'esperienza artistica "performativa". Soprattutto quello che facilmente può sfuggire ad uno sguardo occidentale è quanto l'arte (intesa nel suo senso performativo e sociale, come si è visto) in seno alle società indigene non sia affatto una questione individuale o frutto di un sapere specialistico di un singolo, quanto un lavoro che vuole e che serve che sia espresso coralmente.

Ed è ancora Gell che scrive: "L'arte, inteso come sistema tecnico, ha come obiettivo la produzione di quegli effetti sociali che derivano dalla creazione di questi oggetti". In quest'ottica quindi "il potere degli oggetti d'arte deriva da quei processi tecnici che essi oggettivamente incarnano: la *tecnologia dell'incanto* si basa sull'*incanto della tecnologia*" (Gell 2008: 75)<sup>13</sup>. L'arte quindi sarebbe una forma specifica di "attività tecnica" che realizza in grado maggiore quell'incanto che è immanente a ogni attività tecnica. Per spiegare questa teoria, l'autore britannico porta l'esempio di un classico esempio di "oggetto d'arte etnografico": la tavola di prua della canoa del Kula, il celebre scambio cerimoniale delle isole Trobrinad studiato da Malinowski e dai coniugi Leach. In questo esempio la tavola della canoa è un potente esempio di "arma psicologica", afferma Gell, in cui sprigionando la sua magia, il suo potere incantatore, può arrivare a privare lo spettatore della capacità di ragionare (ivi: 77).

Nel caso dell'arte plumaria usata nella ritualità indigena yshir-chamacoco, l'incanto è dato dal suo utilizzo nella performance stessa e dallo stupore che questa scatena negli spettatori e nei partecipanti.

Ticio Escobar così descrive il potere della bellezza suscitato dalla grande cerimonia yshir:

12. Articolo originale di Alfred Gell apparso nell'antologia di Coote e Shelton è del 1992, tradotto in italiano da Secchi e Cipollina nella raccolta di Caoci 2008.

13. Corsivo dell'autore.

Una notte occorre algo especial. Se hallaba ya instalado el wyrby, resorte que facilitaba el traslado entre ambos extremos del terreno ritual y las mujeres, que habían atravesado la distancia sin los estorbos de una larga marcha, se encontraban ahora rodeando el harra, la escena ritual. “Entonces ocurre algo especial”, repite Emilio, “por primera vez los *anabsoro* realizan su gran ronda ceremonial ante la mirada humana. El espectáculo es sobrecogedor. Las mujeres quedan aterradas primero; subyugadas y excitadas después. Los hombres, que espían desde detrás de frondas espinosas y oscuridades distintas, se encuentran demasiado espantados como para pensar siquiera en acercarse: escuchan de cada vez más lejos el estallido de las pompas numinosas que concentran en el círculo todos los ruidos posibles del universo e intensifican los colores esenciales hasta volverlos cifra de fuego y de sangre, de la oscuridad más radical, del silencio absoluto (Escobar 1999: 31).

Nella fruizione della stessa performance rituale, spiega Escobar, le donne e gli uomini mantengono due profili distinti e seguono due modi diversi di avvicinarsi al divino. Egli sostiene che le donne siano più improntate (e questo già dal racconto mitico) a conoscere il divino attraverso l'esperienza estetica e più “superficiale”. Se infatti gli uomini, nel mito, sono stati avvicinati dagli *anabsoro* mediante un processo di pensiero razionale, le donne, invece, sono coloro le quali avrebbero conosciuto il sacro attraverso la sua manifestazione estetico/artistica, ovvero le immagini, la brillantezza dei colori e la forma stessa con cui le divinità si sono manifestate (e nella ritualità ancora si manifestano). Allora, *mito* e *logos*, apparenza manifesta e riflessione intellettuale, via della sensibilità e via della ragione, si mescolano e si intrecciano: nell'epistemologia indigena sono due vie complementari e parimenti funzionali (Escobar 1999: 32).

Para los indígenas, el mito no contradice el logos; le acerca argumentos indispensables de los que éste carece. El deslumbramiento de las mujeres por la forma y el consiguiente ayuntamiento de ellas con los dioses promueven el acceso a otro momento, necesario aún para terminar de sellar el pacto de alianza: el de la *imitatio dei* (ivi: 33).

Imitare e divenire le divinità è un processo che in yshir si nomina con la parola “cet”, che significa assumere le qualità e il sapere che viene dall'alterità soprannaturale, assumendone i poteri e gli insegnamenti: “cet” potrebbe essere tradotto con “identificazione” (ivi: 34) e, attraverso l'arte delle piume e della pittura corporale, questo processo diviene completo e manifesto.

Viene allora in mente la possibilità di trovare un parallelismo semiologico con lo studio di Carlo Severi su quanto lui chiama “oggetti-chimera”: oggetti che sono composti da frammenti che derivano da rappresentazioni di esseri diversi e che, grazie a questa loro caratteristica, sono in grado di far emergere una presenza “che non è materialmente inscritta nella superficie dipinta o nell'oggetto scolpito, ma che costituisce una conseguenza del loro assemblaggio (Severi 2018: 109). Lo studioso fornisce l'esempio della maschera aida che in un solo oggetto rappresenta, ad esempio, due animali distinti insieme. Non siamo nel nostro caso davanti a sculture simili, ovviamente. Però, io credo, il procedimento cognitivo ed ermeneutico che la Grande Cerimonia incarna, avviene in modo simile. Il *Debylyby*, infatti, mette in campo tutto un sapere implicito e invisibile che è reso possibile proprio dal suo essere una “performance-chimera”. Per dirla in altri termini, la ritualità yshir-chamacoco, resa possibile dal “mascheramento” composto di arte plumaria e pittura corporale, permette che il mito e i suoi insegnamenti vengano a essere ri-mostrati nel presente, ri-presentati di anno in anno, validando e consolidando il momento fondativo del proprio mondo, l'inizio dell'essere “yshir”, ovvero umani.

Per riprendere un attimo il già citato Edgardo Cordeu, mi pare significativo ricordare che lui denomina il suo testo sulla ritualità del *Debylyby Transfiguraciones simbolicas* perché afferma che tanto le transfigurazioni reali o figurate degli

*anabsoro*, le figure metaforizzate nella fluidità del rito, realizzano un gioco sottile di significati dominanti e significati complementari: qualcosa è manifesto nella grande cerimonia, ma molto rimane nascosto, implicito (Cordeu 1999: 14). Ecco perché, forse, possiamo guardare ad essa come una cerimonia-chimera.

Cosa resta oggi di questa Grande Cerimonia (o del ricordo di essa) che tradizionalmente metteva in scena l'antropo-genesi (Remotti 2013: 37) *yshir-chamacoco*? Se l'essere umano forma se stesso e rinsalda la sua appartenenza a un determinato tipo di "essere umano" anche (e non solo) attraverso le pratiche culturali/rituali e oggi queste stesse pratiche non sono più attuate, cosa significa? Forse che è necessario costruire un nuovo modo di essere indigeni, nuove articolazioni indigene, per dirla con Clifford (2023), che nascano da mescolamenti, polifonie, dialoghi più o meno fecondi con la società involvente con cui i gruppi indigeni si devono per forza confrontare. Francesco Remotti criticava Eliade e la sua impostazione "classica" nell'osservare i riti di iniziazione, sostenendo l'esistenza (insostenibile) di un "pensiero arcaico" tale per cui l'antropo-genesi e l'antropo-poiesi nelle società "pre-moderne" siano sempre "impregnate di sacro" (Eliade 1974: 14 in Remotti 2013: 38). Pur ovviamente rigettando l'idea di "pensiero arcaico" e "società pre-moderna", tuttavia credo che, nel caso della cerimonia iniziatica *yshir-chamacoco*, invece, sia proprio la dimensione culturale, ovvero la ripetizione annuale del rito, a rinsaldare e ricordare l'antropo-genesi e l'antropopoiesi, processi che, come abbiamo visto, affondano le radici in quello che in questa società può essere ritenuto "sacro", nel suo significato etimologico di "connesso alla divinità". Oltretutto, credo altresì che donne e uomini *yshir-chamacoco* nostri contemporanei stiano cercando nuovi ambiti del *sacro* e del *rituale* (ad esempio la mamma che cuce le penne su una fascia di cotone per la festa della scuola del suo bambino o l'anziano sciamano che dona il suo apparato strumentale alla donna di fede cristiana) per reinventarsi ogni giorno la propria appartenenza culturale e, in qualche modo, essere visti nel loro essere indigeni. Il piccolo altare che nella cappella del niño Jesus, nella comunità di Abundancia – Fuerte Olimpo, fa da sfondo al catechismo dei bambini così come alle riunioni delle donne in cui si smistano beni alimentari donati alla parrocchia e in cui le stesse donne seguono attività di cucito e artigianato per autosostenersi, è adornato con oggetti (un rosario e una coroncina) composti anche di piume. Il passato delle piume ritorna visibile nel presente della cristianità e serve anche a non dimenticare che indossare le piume "es cultura".

Non è questa la sede di approfondire il destino e la salute odierna della ritualità indigena, ma in realtà, quello che lo studio dell'arte plumaria nella contemporaneità potrebbe dirci è che, se gli ornamenti fatti con le piume non sono più in grado, per diversi motivi, di rappresentare nel modo più completo le divinità *anabsoro* - e compiere quella che da un certo momento in avanti è stata chiamata la "*payaseria chamacoco*" (Sušnik 1957: 72) – allora il mondo stesso, frutto di quegli antichi *chamacoco* che rinnovavano se stessi ogni primavera nella Grande Cerimonia, deve obbligatoriamente rinnovarsi e ricostruirsi. Anche a partire dalle pratiche che riguardano gli stessi artefatti: dagli oggetti che sceglie di produrre, indossare, utilizzare o con cui voler "fare patrimonio".

Le "ibridazioni" che si possono notare oggi nella società *yshir-chamacoco* a proposito della materialità degli artefatti di plumaria sono molteplici: dalle mamme della comunità *yshir* di Fuerte Olimpo che confezionano bracciali e diademi di piume per le feste scolastiche (cristiane) dei loro figli, agli sciamani che usano tappi di bottiglie e lattine di bibite industriali schiacciate per confezionare i "*polasho*", le cavigliere-sonagli usate nella tradizione. Non per questo però automaticamente parliamo di revitalizzazione della tradizione. La re-invenzione della





Cappella del Niño Jesus nella comunità di Abundancia, Fuerte Olimpo, novembre 2024 (foto di Anita Gamberini).



Una fascia per la testa confezionata da Sandra Martínez per suo figlio, composta di un pezzo di stoffa di cotone a cui è cucita sopra una fila di piume di amazona aestiva e altre piume non identificate, novembre 2024 (foto di Anita Gamberini).



tradizione a cui assistiamo in diversi contesti indigeni sudamericani è sicuramente frutto della globalizzazione e del mercato internazionale, banale a dirsi. Però, io credo, è sicuramente anche un nostro pensiero di studiosi occidentali quello di voler cercare ed osservare la performance di oggi come una revitalizzazione di performance del passato. Questo ha poco senso infatti per due ragioni: prima di tutto perché in generale è poso fruttuoso ed ermeneuticamente insensato cercare in qualche l'essenza (e il senso) di qualcosa la cui stessa essenza sfugge "chimericamente" agli stessi attivi partecipanti. In secondo luogo, il fatto stesso che gli antropologi oggi vadano sul campo a chiedere di vedere il rituale, cercando di capire se ancora è una pratica in uso o meno, si scontra con l'effimera fugacità del rito stesso, il suo non poter essere ridotto a semplice e pura "performance" da riprodurre e "patrimonializzare". Infatti, come scrive Anna Bottesi (2018: 124) "cristallizzare il Patrimonio Immateriale in forme statiche e immutabili significherebbe far morire espressioni culturali che, per sopravvivere, hanno invece bisogno di trasformarsi continuamente". Oltretutto questo mette di fronte a un problema spesso discusso in tanta letteratura antropologica, quello dell'autenticità, poiché oggi, molti beni considerati Patrimonio Immateriale vengono spesso definiti come "inautentici" a causa, da un lato della loro "diversità" rispetto al passato, dall'altro, della loro affiliazione con la dimensione di rievocazione culturale ai fini della promozione turistica" (*ibidem*).

L'aspetto economico e turistico (o etnografico, talvolta, viene da aggiungere) che è spesso presente in quello che oggi siamo portati a considerare "beni patrimoniali materiali ed immateriali indigeni" fa sì che si trascuri la realtà dei fatti, ovvero che la ritualità indigena, la performance, così come qualsiasi espressione estetica che abbia anche a che vedere con il sacro, in verità sono sempre e comunque momenti di un processo creativo di costruzione, reinvenzione e riattualizzazione, in modo unico ed originale, della propria "indigeneità".

Nicholas Richard, nell'introduzione del suo lavoro etnografico che ha come epicentro il ragionamento sugli etnonimi indigeni dei popoli *chaqueñi* e la loro storia (2008), presenta la confusione che oggi in Paraguay si può sperimentare in molti luoghi pubblici in cui si trovano artefatti artigianali indigeni in vendita. Così si esprime:

En un doux scandale quotidien, un peu partout au Paraguay, des milliers d'«objets typiques» circulent qui menacent de rendre progressivement obsolètes les anciennes classifications ethnographiques de l'ergologie chaqueñenne.

À Asunción, dans les périphéries urbaines, sur la place publique, dans les marchés touristiques, sur les bateaux qui descendent le grand fleuve, au bord des routes, des indiens sont là à vendre ces étranges figurines; des armées silencieuses d'objets apocryphes campent dans les rues et organisent le siège des bastions muséologiques et de leurs collections canoniques. Un peu partout dans l'immense espace du Chaco, une partie chaque fois plus importante des énergies est destinée à la production de ces objets typiques, celui-ci trop proche d'un animé japonais, celui-là apprivoisant mal la forme d'un chasse-rêve nord-américain.

Ce vacillement des formes est doublé par une irrégularité dans les filiations; ce sac « ayoré » préparé par des artisans « ebidoso », ces figurines « caduvé » qui font la gloire des jeunes appren-tis « tomaraho », ces masques « ñandeva » qui animent le marché « maká » subvertissent le système des signatures indiennes et du régime de « typicités » qu'elles organi-saient. D'un peu partout dans le Chaco, ces objets entament leur silencieuse pérégrination vers la ville pour alimenter l'insurrection qui campe dans le vaste extra-muros des musées ethnographiques : comme si les rayons et les vitrines qu'un siècle de science avait réussi soigneusement à mettre en place sombraient à présent dans le désordre et des objets en fuite emportaient avec eux les formes sûres et les contours étanches qui les contenaient (Richard 2008: 14).



Salomon Báez e sua nipote Sandra Martínez mostrano gli indumenti di piume di struzzo (*rhea americana*) confezionati da Sandra per i suoi figli, novembre 2024 (foto di Anita Gamberini).



Salomon Báez spiega all'autrice l'uso dell'artefatto "naselá" (oggetto 50550) della Collezione Boggiani, novembre 2024 (foto di Anita Gamberini).



Questo mescolamento di forme e di oggetti diversi, questa confusione di cui parla Richard, altro non è che il sintomo di un (mal)essere condiviso tale per cui il mercato globale impone (e compone) nuove “articolazioni indigene” attraverso la vendita di artigianato. Forse però, a un altro livello, questa (con)fusione di saperi artigianali, ci parla anche di un preciso *habitus* indigeno del nostro presente e allo stesso tempo di una precisa *agency* che gli oggetti di artigianato oggi possiedono.

Trovo evocativa l’idea di Richard del “pellegrinaggio degli oggetti”, questo movimento per cui gli oggetti artigianali di oggi sono portatori di una nuova visione e di una nuova *agency* che parla del presente e al presente. Come se lo spostamento di focus e di interesse degli oggetti dalle vetrine dei musei alle strade, dalla staticità e dal proposito conservativo e “impermeabile” dell’etnografia museale di un certo tipo, gli oggetti stessi oggi ci chiedessero di essere visti e considerati per quello che sono: oggetti “ibridi” di un mondo dai confini sfocati e in continua ridefinizione. Ecco perché il discorso sul patrimonio deve necessariamente partire dal basso ed essere una pratica partecipata e partecipativa: come l’identità anche il patrimonio non può essere una nozione imposta e non discussa e “abitata” da chi ne è protagonista. Non tenere conto dei molteplici punti di vista su cosa sia (o non sia) autodeterminato e autodeterminante, sia a livello di una supposta identità etnica sia a livello del cosiddetto patrimonio (materiale o immateriale), sarebbe oggi assurdo e improduttivo. Per concludere, se davvero il discorso su arte, artigianato e patrimonio è da intendersi come qualcosa di non fisso e stabile, ma in continua trasformazione secondo le esigenze del gruppo indigeno che attraverso gli oggetti e le pratiche esprime se stesso, perché allora non pensare di “fare patrimonio” oggi con le festività “mondane” yshir-chamacoco in cui i bambini si vestono con gonne di piume di struzzo confezionate dalle loro madri o le statuette cristiane in cui le piume sono ancora espressione di un’alterità sovrannaturale? Perché non considerare le borse ayoreo fatte da persone yshir-chamacoco come beni da esporre in un nuovo museo indigeno? O i nuovi *polasho* che al posto delle unghie di cinghiale presentano lattine schiacciate o tappi di bottiglie di birra recuperati?

Nel futuro imminente questo apparente caos di forme e significati, queste mescolanze ed ibridazioni che altro non sono se non il desiderio di rimanere nel flusso dell’esistenza, si manifesteranno in nuove forme di essere e mostreranno il proprio particolare essere nel mondo.

Perché, se come annuncia Canclini “we are in the midst of a cross-disciplinary, intermedia, and globalized turn” (Canclini 2014: 10) per quanto riguarda lo studio degli artefatti e dei prodotti artistici, in cerca delle estetiche indigene come riflessi delle pratiche (e dei desideri) di donne e uomini, allora dovremo ridefinire l’oggetto (ibrido, globale e glocale, interdisciplinare) che vogliamo (ri)considerare “artefatto” o “forma artistica”, nella consapevolezza che il postmoderno è anche il luogo dove i capitoli di arte e folklore si intrecciano tra loro, insieme con le nuove tecnologie culturali (Canclini 1998: 234).





## Bibliografia

- AA. VV., 2008, *Catálogo del Museo de Arte Indígena*, Asunción, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro
- AA. VV., 2006, *Antropologia. Il patrimonio culturale*, vol. 7, Roma, Meltemi
- AA. VV., 1985, *L'art de la plume Brésil*, Gêneve, Musée d'Ethnographie de Gêneve
- AA. VV., 1983, *Indios del Brasile. Culture che scompaiono. Scritti di antropologia e archeologia*, Roma, Soprintendenza speciale al Museo Preistorico ed Etnografico Luigi Pigorini, Ministero per i beni culturali e ambientali
- Abulafia D., 2021, *La scoperta dell'umanità. Incontri atlantici nell'età di Colombo*, Bologna, il Mulino
- Affergan F., 1991, *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, Milano, Mursia
- Agazzi E., Fortunati V., 2007, *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi
- Alliegro, E.V., 2011, *Antropologia italiana: storia e storiografia 1869-1975*, Firenze, Seid editori
- 2010, "L'uomo e la bestia. Paolo Mantegazza e le origini dell'antropologia dei serragli", in Chiarelli C., Pasini W. (a cura di), *Paolo Mantegazza e l'evoluzionismo in Italia*, Firenze, Firenze University Press
- Ames, M.M., 1992, *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, Vancouver, University of British Columbia Press
- Amselle, J.L., 2017, *Il museo in scena. L'alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi*, Roma, Meltemi
- Angioni G., 2016, "Annotazioni su antropologi(a) e archeologi(a)", in *Medea*, vol. 2, n. 1
- Appadurai A., 1986, *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press
- 2012, *Modernità in polvere*, Milano, Raffaello Cortina [1996]
- Aria M., Paini A., 2015, *La densità delle cose. Oggetti ambasciatori tra Oceania e Europa*, Pisa, Pacini Editore
- Arnt V.F., 2007, "A redução dos Zamuco no contexto colonial do século XVIII", in *História Unisinos*, vol. 11, n. 2, pp. 185-191
- Augé M., 2002, *Il dio oggetto*, Roma, Meltemi [1988]
- Baldi A., 2017, "Miscuglio figurale. Alle origini della ritrattistica antropologica ottocentesca", in *Anuac*, vol. 6, n. 1, pp. 271-300
- Baldus H., 1931, "Notas complementares sobre os indios chamacocos", in *Revista do museu Paulista*, vol. 17, n. 1, pp. 529-551

- Barbagli G., Barsanti F. (a cura di), 2010, *Paolo Mantegazza. L'uomo e gli uomini: antologia di scritti antropologici*, Firenze, edizioni Polistampa
- Barberani S., 2003, "Tracce di campo. Antropologia di Lamberto Loria", in Manoukian S. (a cura di), *Etno-grafie. Testi oggetti immagini*, Roma, Meltemi
- Barbrooke Grubb W., 1919, "The Paraguayan Chaco and Its Possible Future", in *The Geographical Journal*, vol. 54, n. 3, pp. 157-171
- Barras Dubylybyke B., 2017, *Mitos ancestrales de los Yshyro Ybytosó*, Asunción, Fondo Nacional de la Cultura y las Artes
- Barsanti G., 2010, "Un 'poligamo di molte scienze'. L'antropologia a tutto campo di Paolo Mantegazza", in Mantegazza P., *L'uomo e gli uomini. Antologia di scritti antropologici*, a cura di Barbagli F., Barsanti G., Firenze, Polistampa, pp. 5-30
- Barsanti G., Landi M., 2014, "Fra antropologia, etnologia e psicologia comparata: il museo della «storia naturale dell'uomo». Paolo Mantegazza e Aldobrandino Mochi", in Moggi Cecchi J., Stanyon R. (a cura di), *Il museo di storia naturale degli Studi di Firenze. Le collezioni antropologiche ed etnologiche*, vol. V, Firenze, Firenze University Press
- 2014, "Fra antropologia, etnologia e psicologia comparata: il museo della «storia naturale dell'uomo». Paolo Mantegazza e Aldobrandino Mochi", in Moggi Cecchi J., Stanyon R. (a cura di), *Il museo di storia naturale degli Studi di Firenze. Le collezioni antropologiche ed etnologiche*, vol. V, Firenze, Firenze University Press
- Bartoletti R., 2001, "L'innovazione nell'industria culturale globale, tra globalizzazione ed indigenizzazione", in *Studi di sociologia*, vol. 39, n. 2, *Localismi e globalizzazione: un confronto tra idee e proposte per la ricerca sociologica*, pp. 147-161
- Barua G., Rodríguez Mir J., 2009, "Introducción: el área cultural del Gran Chaco", in *Dossier Etnología del Chaco, Revista Española de Antropología Americana*, vol. 39, n. 2, 139-149
- Bellucci G., 1907, *Il feticismo primitivo in Italia e le sue forme di adattamento*, Bologna, Forni
- Benadusi M., 2019, "Babbucce, tunica e diadema... Ovvero sui vestiti nuovi della DEA", in *Anuac*, vol. 8, n. 1, pp. 119-124
- Benítez A., 2022, "Pueblos Yshir no dan tregua para la recuperación de sus tierras ancestrales", in AA.VV., *Derecho al futuro. Historias urgentes sobre ambiente, desarrollo y derechos humanos en Paraguay*
- Benjamin W., 1966, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi
- Bertolino M.A., 2012, "Museology and Ethnography in Italy: An Historical Perspective", in *Great Narratives of the Past Traditions and Revisions in National Museums. Conference Proceedings from EuNaMus; European National Museums: Identity Politics; the Uses of the Past and the European Citizen; Paris 28 June-1 July & 25-26 November 2011*, Linköping, Linköping University Electronic Press, pp. 285-196
- Bigoni F., Dantini M., Roselli M.G., 2010, "Guido Boggiani e Paolo Mantegazza: lo sguardo dell'artista e la ricerca dell'antropologo", in *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, vol. 140, pp. 33-51
- Bigoni F., Roselli M.G., 2014, "Quattro secoli di collezionismo del Museo di Firenze raccontano la storia dei popoli nativi del Sudamerica", in Moggi Cecchi J., Stanyon R. (a cura di), *Il museo di storia naturale degli Studi di Firenze. Le collezioni antropologiche ed etnologiche*, vol. V, Firenze, Firenze University Press
- Bigoni F., Barbagli F., Dionisio G., 2019, "Con seria intenzione di studiare gli uomini e le cose: Elio Modigliani e le sue raccolte etnografiche", in *Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia*, vol. 149
- Boas F., 1981, [1927], *Arte primitiva. Forme simboli stili tecniche*, Torino, Bollati Boringhieri
- Bodei R., 2009, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza
- Bodo S., Mascheroni S., Panigada M.G., 2016, *Un patrimonio di storie. La narrazione nei musei, una risorsa per la cittadinanza culturale*, Milano, Mimesis
- Bollettin P., 2019, "As vidas dos artefatos Ameríndios amazônicos numa coleção etnográfica italiana", in *Antropológicas*, vol. 30, n. 2, pp. 63-90.

- Bonetti R., Simonicca A., 2016, *Etnografia e processi di patrimonializzazione*, Roma, Centro d'Informazione e Stampa Universitaria
- "The Museum as an Inhabited Object", in *Res: Anthropology and Aesthetics. Museums: Crossing Boundaries*, vol. 52, pp. 168-180
- Bonifacio V., 2018, "Da cacciatori-raccoglitori a operai: sul lavoro in fabbrica della popolazione indigena di Puerto Casado, Paraguay", in Ligi G., Pedrini G., Tamisari F. (a cura di), *Un accademico impaziente. Studi in onore di Glauco Sanga*, Alessandria, Edizioni dell'Orso
- Bonifacio V., 2021, "Mecánica de un engranaje: los misioneros salesianos y la empresa Carlos Casado SA en el enclave industrial de Puerto Casado, Paraguay", in Richard N., Franceschi Z.A., Córdoba L. (a cura di), *La misión de la máquina. Técnica, extractivismo y conversión en las terras bajas sudamericanas*, pp. 169-184
- Bonnot T., 2009, "L'approccio biografico alla cultura materiale", in Volonté P., Burtscher A., Lupo D. (a cura di), *Biografie di oggetti. Storie di cose*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, pp. 27-36
- Bossert F., Franceschi Z.A., Braunstein J. (éds.), 2019, *Un artista en la América Meridional. Diario de los viajes por Argentina, Paraguay y Brasil (1887-1892)*. Guido Boggiani, Buenos Aires, Asociación Rumbo Sur – Ultratierra
- Bottesi A., 2018, "Patrimonio: incertezza di un concetto in mutazione", in *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, vol. 148, pp. 111-128
- Braunstein J., Miller E.S., 1999, "Ethnohistorical introduction", in Miller E.S., *Peoples of the Gran Chaco*, Westport-London, Bergin & Garvey
- Braunstein J.A., 2018, "Prologo: para entender Sanapaná", in Braunstein et al. (eds.), *Sanapaná*, Scotts Valley, Create Space
- Broccolini A., Padiglione V. (a cura di), *Ripensare i margini. L'ecomuseo Casilino per la periferia di Roma*, Roma, Aracne
- Cameron D.F., 1972, "The Museum, a Temple or the Forum", in *Cahiers d'Histoire Mondiale, Journal of World History, Cuadernos de Historia Mundial*; vol. 14, n. 1, pp. 11-24
- Campione F.P., *Novecento Primitivo. L'arte e lo sguardo sull'altro. Un'antologia*, Milano, Electa
- Candeloro I., 1999, "Letture di antropologia museale italiana", in *La ricerca folklorica*, n. 39, *Antropologia Museale*, pp. 117-119
- Caoci A. (a cura di), 2008, *Antropologia, estetica e arte. Antologia di scritti*, Milano, FrancoAngeli
- Caoci A., Lai F. (a cura di), 2009, *Gli oggetti culturali. L'artigianato tra estetica, antropologia e sviluppo locale*, Milano, FrancoAngeli
- Capra M., 2009, "Ascoltare la voce delle cose. La catalogazione dei beni DEA al museo Giacomo Bergomi", in Pirovano M. (a cura di), *Dal 'campo' al museo. Esperienze e buone pratiche nei musei etnografici lombardi*, Galbiate, Museo Etnografico dell'Alta Brianza
- Castano F., 2014, "La mostra di etnografia italiana del 1911. La raccolta di Filippo Graziani per la Puglia", in *Lares*, vol. 80, n. 1, numero monografico: *Lamberto Loria e la ragnatela dei suoi significati*, pp. 203-222
- Castelli A., La Cecla F., 2022, *Scambiarsi le arti. Arte & Antropologia*, Firenze-Milano, Bompiani
- Cataldo L., 2011, *Dal museum theatre al digital storytelling. Nuove forme della comunicazione museale tra teatro, multimedialità e narrazione*, Milano, FrancoAngeli
- Cataldo L., Paraventi M., 2007, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli
- Cavatrunci C., 1986, "Il Chaco di Guido Boggiani: un approccio etnografico", in Leigh M. (a cura di), *Guido Boggiani. Pittore, esploratore, etnografo*, Torino, Regione Piemonte
- Cestelli Guidi B., 2008, "Arte Primitiva di Franz Boas: una prospettiva storico-artistica", in *Ricerche di storia dell'arte*, n. 1, pp. 19-0, doi: 10.7374/72554

- Cestelli Guidi B., 2008, *Arte Primitiva di Franz Boas: una prospettiva storico-artistica*, in *Ricerche di storia dell'arte*, vol. 1, pp. 19-20, doi: 10.7374/72554
- Cesura G., 1992, "Guido Boggiani pittore" in Leigheb M., Cerutti L. (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale "Guido Boggiani" (Novara, 8-9 marzo 1985)*, Novara, Banca popolare di Novara
- Chiarelli C., 2010, "Mantegazza e la fotografia: una antologia di immagini", in Chiarelli C., Pasini W. (a cura di), *Paolo Mantegazza e l'Evoluzionismo in Italia*, Firenze, Firenze University Press, pp. 80-95
- Chiarelli C., Chiozzi P., 1996, *Etnie. La scuola antropologica fiorentina e la fotografia tra '800 e '900. Catalogo della mostra*, Firenze, Alinari
- Chiarelli C. Pasini W., 2002, *Paolo Mantegazza: medico, antropologo, viaggiatore. Selezione di contributi dai Convegni di Monza*, Firenze, Lerici, Firenze, Firenze University Press
- 2010, *Paolo Mantegazza e l'Evoluzionismo in Italia*, Firenze, Firenze University Press
- Chiozzi, P., 1970, "L'antropologo culturale di fronte alla "situazione coloniale"", in *Studi di Sociologia*, vol. 8, n. 3, pp. 262-272
- 2016, "Saper vedere: il giro lungo dell'antropologia visuale", in *Società Mutamento Politica*, vol. 7, n. 14, pp. 267-292
- 2010, "Esistono gli «Ariani»? Perplexità e contraddizioni di Paolo Mantegazza in tema di «Razze»", in Chiarelli C., Pasini W. (a cura di), 2010, *Paolo Mantegazza e l'Evoluzionismo in Italia*, Firenze, Firenze University Press
- Ciabarri L., 2018, *Cultura materiale. Oggetti, immaginari, desideri in viaggio tra mondi*, Milano, Raffaello Cortina editore
- Cianfarani I. (a cura di), 2008, *Il patrimonio museale antropologico. Itinerari nelle regioni italiane. Riflessioni e prospettive*, Roma, Gangemi editore
- Ciminelli M.L., 2008, *D'incanto in incanto: storia del consumo di arte primitiva in Occidente*, Bologna, Clueb
- Cimini M., 2010, *La crociera della fantasia. Diari del viaggio in Grecia e Italia Meridionale (1895)*, Venezia, Marsilio
- Cipolletti M.S., 2018, "Significados escondidos. Artefactos y aquello que se nos escapa sin un acercamiento émico", in Kraus M., Ernst Halbmayer E., Kummels I. (Hrsg.), *Objetos como testigos del contacto cultural: perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/Colombia)*, Berlin, Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 305-318
- Cirese A.M., 1974, "Folklore in Italy: A Historical and Systematic Profile and Bibliography", in *Journal of the Folklore Institute*, vol. 11, n. 1-2, Special Issue: *Folklore Studies in Italy*, pp. 7-79
- 1977, *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino, Einaudi
- Ciucci L., 2013, "Chamacoco: breve profilo antropologico e linguistico", in *Quaderni del Laboratorio di Linguistica della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. 12
- 2024, "Tracce di contatto tra la famiglia zamuco (ayoreo, chamacoco) e altre lingue del Chaco: prime prospezioni", in *Quaderni del Laboratorio di Linguistica della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. 13
- 2024a, "Language secrecy and concealment in Chamacoco (Zamucoan)", in *The Mouth: Critical Studies on Language, Culture and Society*, vol. 10, *On Language and Culture*, pp. 159-178
- Classen C., Howes D., 2020, "The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts", in Edward E., Gosden C., Philips R.B. (eds.), *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*, New York, Routledge, pp. 199-221
- Clemente P., 1996, *Graffiti di museologia antropologica italiana*, Siena, Protagon Editore
- 1999, *La vita come uso. Scenari epocali nella museografia antropologica italiana*, in Di Valeri F., *Contesto e identità. Gli oggetti fuori e dentro i musei*, Bologna, Clueb, pp. 73-90
- 2004, *Museografia e comunicazione di massa*, Roma, Aracne Editrice
- 2006, "Antropologi tra museo e patrimonio. Immagine del tempo", in *Antropologia annuario*, vol. 7, Milano, Ledizioni



- 2008, “Grotte, foreste e artisti primitivi, nel Museo di Quai-Branly a Parigi”, in *Ricerche di storia dell’arte*, vol. 94, pp. 49-56
- 2008a, “La purezza infinita della rovina”, in *Lares*, vol. 74, n. 3, pp. 649-654
- 2019, “Il passato imprevedibile. Lamberto Loria e il presente” in Giunta A. (a cura di), *L’eredità di Lamberto Loria (1855-1913). Per un museo nazionale di etnografia*, Firenze, Leo S. Olschki editore, pp. 9-16
- 2019a, “Il passato si trova dove si cerca il futuro” in *Scienze del territorio*, n. 7, *Territori fragili. Comunità, patrimonio, progetto*, pp. 26-32
- Clifford J., 1993, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri [ed. or. 1988]
- 1999, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri [ed. or. 1997]
- 2023, *Ritorni. Diventare indigeni nel XXI secolo*, Milano, Meltemi
- Coelho De Souza M., 2007, “A dádiva indígena e a dívida antropológica”, in Barros da Silva B, Lopez Garces, C. L.; Pinheiro do Socorro Ferreira A. (éds.), *Proteção aos conhecimentos das sociedades tradicionais*, Belém, Museo Paraense Emílio Goeldi, Centro Universitario do Pará, pp. 101-117.
- Cole D., 1982, “Franz Boas and the Bella Coola in Berlin”, in *Northwest Anthropological Research Notes*, vol. 16, n. 2, pp. 115-124
- Colombatto C., 2014, “La devoluzione degli oggetti: da eredità a patrimonio”, in *Lares*, vol. 80 n. 2, Firenze, Leo S. Olschki editore, pp. 265-276
- Comba E., 2000, “Lo sciamano nel museo. Rappresentazioni e identità dei popoli nativi in Siberia e Nord-America”, in Remotti F. (a cura di), *Memoria, Terreni, Musei*, Alessandria, Edizioni dell’Orso
- Combés I., 2009, *Zamucos*, Cochabamba, Instituto Latinoamericano de Misionología
- 2017, “¿Quién mató a Crevaux? Un asesinato en el Pilcomayo en 1882”, Santa Cruz de la Sierra, El País
- Combés I., 2020, “Seis bárbaros en Turín. La primera etnografía chiriguana”, in *Boletín Americanista*, vol. 70, n. 81, Barcelona, pp. 135-153
- Cordeiro Ferreira A., 2009, “Conquista colonial, resistência indígena e formação do Estado-Nacional: os índios Guaicuru e Guana no Mato Grosso dos séculos XVIII-XIX”, *Revista de Antropologia*, vol. 52, n. 1, pp. 97-136
- Cordeu E.J., 1978, “Los «Monexné os Lóte» de los indios Chamacoco o Ishír. La narrativa festiva y la visión etnosociológica de un grupo etnográfico”, in *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, vol. 12
- 1984, “Categorías básicas, principios lógicos y redes simbólicas de la cosmovisión de los indios Ishír”, in *Journal of Latin American Lore*, vol. 10, n.2, pp. 189-275
- 1986, “Los atuendos shamánicos Chamacocos del Museo Etnográfico. Un intento de interpretación simbólica”, in *Runa*, vol. 16, pp. 103-136
- 1992, “Aishtuwente. Las ideas de deidad de la religiosidad chamacoco. Quinta parte (continuación).”, in *Suplemento Antropológico*, vol. 27, n. 2, pp. 167-301
- 1997, “La religione degli indios chamacos o ishír”, in Sullivan L.E. (a cura di), *Culture e religioni indigene in America centrale e meridionale*, Milano, Jaca Book
- 1999, *Los relatos de Wölkö*, Buenos Aires, Ciudad Argentina
- 1999a, *Transfiguraciones simbólicas. Ciclos ritual de los indios tomaráxo del Chaco Boreal*, Quito, Abya-Yala
- 2008, *El origen de la pintura. Mitología, memoria étnica y autobiografía del artista indígena Ógwa*, Asunción, Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica “Nuestra Señora de la Asunción”
- 2010, “La mujer estrella y la maraca: algunas correlaciones funcionales, mitológicas y simbólicas de la sonaja chamánica de los indios tomaráxo”, in Chamorro J.A., Zúñiga Vargas F.M. (éds.), *Sustitutos acústicos del lenguaje verbal: una visión interdisciplinaria de los signos audibles, parafonías y comportamientos sonoros*, Guadalajara-Jalisco, Universidad de Guadalajara

- Cordeu E.J., Braunstein J., 1974, "Los aparatos de un sháman chamacoco. Contribución al estudio de la parafernalia shámanica", in *Scripta ethnologica*, vol. 2, n. 2, pp. 121-139
- Cordeu E.J., De los Rios M., 1982, "Un enfoque estructural de las variaciones socioculturales de los cazadores-recolectores del Gran Chaco", in *Suplemento Antropologico*, vol. 17, n. 1-2
- Corona Velázquez E.A., Corona Velázquez D.A., 2019, "El indígena continúa con su ideología en el arte plumario de la nueva España. Preservación del arte plumario como forma de resistencia popular indígena", in *Revista Euroamericana de Antropología*, n. 8, pp. 73-92
- Crew S.R., Sims J.E., 1995, "Situare l'autenticità: frammenti di un dialogo", in Karp I., Lavine S.D. (a cura di), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, Clueb
- Cuturi F., 2000, "Trame creative e fili della memoria. I tessuti di Justina dal museo al terreno", in Remotti F. (a cura di), *Memorie, terreni, musei*, Alessandria, Edizioni dell'Orso
- Cuturi F., 2004, *In nome di Dio. L'impresa missionaria di fronte all'alterità*, Roma, Meltemi
- Dall'Acqua M., 2015, "Dal non essere mai solo neanche quando non ho nessuno". Il collezionismo compulsivo di Ettore Guatelli nel «bosco delle cose» di Ozzano Taro", in *I quaderni di Psicoart*, vol. 6, pp. 47-65
- Dávila L., 2020, "Un legado en disputa. La colección Boggiani y el litigio Robert Lehmann Nitsche-Vojtěch Frič", in *Runa*, vol. 41, n. 2, pp. 279-299
- De Palma M.C., 2000, "La nuova frontiera dei musei etnologici", in *Nuova Museologia*, n. 3, pp. 10-13
- 2004, *Bisogna bruciare i musei di etnografia?*, in *Economia della Cultura, Rivista trimestrale dell'Associazione per l'Economia della Cultura*, n. 4, pp. 627-631
- De Risi L., 1995, "Il carteggio Mochi-Loria. Primo bilancio del contributo di Aldobrandino Mochi all'etnografia italiana", in *La Ricerca Folklorica*, n. 32, *Alle origini della ricerca sul campo*, pp. 105-110
- De Varine (2005), *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, Bologna, Clueb
- De Wavrin R., 2017, *Los últimos indígenas primitivos de la cuenca del Paraguay*, Asunción, Editorial Servilibro [ed. or. 1926, Librairie Larose, 2 vols., Paris]
- Dei F., 2012, "L'antropologia italiana e il destino della lettera D", in *L'uomo – Società, Tradizione, Sviluppo*, n. 1-2, pp. 97-114
- 2013, "Da Gramsci all'Unesco. Antropologia, cultura popolare e beni intangibili", in *Parole Chiave*, vol. 1, pp. 131-146
- 2017, "Il populista Pitre", in *Lares*, vol. 83, n. 1, pp. 55-58
- 2020, *Fabiana Dimpflmeier, Il giro lungo di Lamberto Loria. Le origini papuane dell'etnografia italiana*, in *Archivio Antropologico Mediterraneo*, vol. 22, n. 1
- Dei F., Aria M., 2008, *Culture del dono*, Roma, Meltemi
- Dei F., Bernardi S., Meloni P. (a cura di), 2011, *La materia del quotidiano. Per un'antropologia degli oggetti ordinari*, Pisa, Pacini
- Dei F., Meloni P., 2015, *Antropologia della cultura materiale*, Roma, Carocci editore
- Déléage P., 2015, "The Origin of Art According to Karl von den Steinen", in *Journal of Art Historiography*, n. 12, pp. 2-34
- Di Lorenzo S., Manuale S., 2018, "Fibras, plumas y colores del pueblo ishir. Identidad y resistencia en el Chaco paraguay / Fibers feathers and colours of the ishir people. Identity and endurance in the Chaco paraguay", in *Estudios Atacameños*, n. 59, pp. 103-120
- Di Lorenzo S., Manuale S., Olivera D., 2016, "El pueblo Ishir y las plumas sagradas del Chaco paraguay. Una mirada a las colecciones del Museo Etnografico Juan B. Ambrosetti de la Universidad de Buenos Aires", in *Actas de la XXIX Reunion Anual de Etnología. La rebelión de los objetos. Arte plumario*, La Paz, Museo Nacional de Etnografía y Folklore, pp. 223-250

- Di Pasquale C., 2018, *Antropologia della memoria. Il ricordo come fatto culturale*, Bologna, il Mulino
- Di Valerio F., *Contesto e identità. Gli oggetti fuori e dentro i musei*, Bologna, Clueb
- Dimpflmeier F., 2014, "Dal campo al museo. Per una storia delle collezioni antropologiche, etnografiche e fotografiche della Nuova Guinea britannica di Lamberto Loria", in *Lares*, vol. 80, n. 1, pp. 87-102
- 2016, "Venti anni prima di Malinowski: la ricerca sul campo di Lamberto Loria in Nuova Guinea britannica (1888-1897)", in *L'Uomo – Società, Tradizione, Sviluppo*, n. 2, pp. 145-162
- 2019, "La fotografia di Lamberto Loria a cavallo tra Ottocento e Novecento: alcune note preliminari", in Giunta A., 2019, *L'eredità di Lamberto Loria (1855-1913). Per un museo nazionale di etnografia*, Firenze, Leo S. Olschki editore
- 2020, *Il giro lungo di Lamberto Loria. Le origini papuane dell'etnografia italiana*, Roma, CISU
- Dominici S., 2020, "Il museo come spazio antropologico. Il Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée", in *Nuova Museologia*, n. 43, pp. 6-13
- Douglas M., Isherwood B., 1984 [1978], *Il mondo delle cose. Oggetti, valori, consumo*, Bologna, il Mulino
- Dudley B., Barnes A.J., Binnie J., Petrov J., Walklate J., 2017, *The Thing about Museums, Objects and Experience, Representation and Contestation*, New York, Routledge
- Edward E., Gosden C., Philips R.B., 2006, *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*, London, Berg Publishers
- Elías M.A., 2018, "Chaquiras en el Gran Chaco: apropiaciones y negociaciones / Glass beads in the Gran Chaco: appropriations and negotiations", in *Estudios Atacameños*, n. 59, pp. 70-102
- Engelke M., 2018, *Pensare come un antropologo*, Torino, Einaudi
- Escobar T., 1999, *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishí del gran Chaco paraguayo*, Asunción, Centro de Artes Visuales Museo del Barro
- 2010, *Arte indígena: zozobras, pesares y perspectivas*, in Bovisio M.A., Penhos M. (éds.), *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*, Córdoba, Editorial Brujas
- 2012, *La belleza de los otros*, Asunción, Servilibro
- 2014, "La parábola del último viaje", in *El círculo imperfecto. Guido Boggiani: aproximaciones a la figura del viaje*, Asunción, Museo del Barro
- 2020, *Aura latente. Estética/ética/política/técnica*, Asunción, Centro de Artes Visuales Museo del Barro
- Fabian J., 2021, *Il tempo e gli altri. Come l'antropologia costruisce il suo oggetto*, Milano, Meltemi [1983]
- Fabre A., 2007, "Los pueblos del Gran Chaco y sus lenguas, cuarta parte: Los zamuco", in *Suplemento antropológico*, vol. 42, n. 1, pp. 271-323
- Faeta F., 2005, *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Torino, Bollati Boringhieri
- 2011, *Le ragioni dello sguardo. Poetiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Torino, Bollati Boringhieri
- 2015, "La fotografia come descrizione densa. Antropologia, fonti e documenti", in *Voci*, n. 12, pp. 28-43
- Faeta F., Ricci A., 1997, *"Lo specchio infedele." Materiali per lo studio della fotografia etnografica in Italia*, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari
- Favole A., 2000, *Culture tradizionali in via di costruzione. L'esperienza del centre culturel Tjibaou (Nuova Caledonia)*, in Remotti F. (a cura di), *Memorie, terreni, musei*, Alessandria, Edizioni dell'Orso
- Favole A., 2023, *La via selvatica. Storie di umani e non umani*, Roma-Bari, Laterza

- Fénéon F., 2022, *Inchiesta sulle arti lontane* (trad. it. di Campione F.P.), Como-Pavia, Ibis
- Fontanarossa R., 2022, *Collezionisti e musei. Una storia culturale*, Torino, Einaudi
- Formisano, 2021, *Filologia dei viaggi e delle scoperte*, Bologna, Pàtron
- Forni S., 2007, "Mostrare il dialogo. I Bororo di Meruri tra storia e presente", in *Etnoantropologia*, vol. 1, *Atti del IX Congresso Nazionale AISEA Antropologia e Territorio: musei e politiche comunicative*, Roma 1-3 luglio 2004, pp. 137-142
- Fortunati V., Franceschi Z.A., 2007, "Il primitivismo nelle avanguardie europee: una prospettiva interdisciplinare", in Marchetti A. (a cura di), *Utopia e primitivismo. Nostalgia delle origini e fine dell'esotismo*, Rimini, Panozzo editore, pp. 11-48
- Franceschi Z.A., 2006, *Storie di vita. Percorsi nella storia dell'antropologia americana*, Bologna, Clueb
- Franceschi Z.A., 2007, "Tre viaggiatori italiani nel Chaco e nel Paraguay: i «primitivi» e le pratiche alimentari", in Golinelli G. (a cura di) *Il primitivismo e le sue metamorfosi. Archeologia di un discorso culturale*, Bologna, Clueb, pp. 187-203
- Franceschi Z.A. (a cura di), 2012, *Razza, razzismo e antirazzismo. Modelli, rappresentazioni e ideologie*, Bologna, I Libri di Emil
- Franceschi Z.A. et al., 2019, "El diario perdido de Guido Boggiani", in Bossert F., Franceschi Z.A., Braunstein J. (éds.), *Un artista en la América Meridional. Diario de los viajes por Argentina, Paraguay y Brasil (1887-1892). Guido Boggiani*, Buenos Aires, Asociación Rumbo Sur – Ultratierra, pp. 13-80
- Frič V., 1906, "Notes on the mask-dances of the Čamacoco", in *Man*, n. 77, pp. 116-119
- Frič P., Fričova Y., 1997, *Guido Boggiani. Fotograf*, Praha, Titanic
- Garbarino, M. C., Berzero A., 2011, *La scienza in chiaroscuro. Lombroso e Mantegazza a Pavia tra Darwin e Freud*, Pavia, University of Pavia Press
- Gell, A., 1986, "Newcomers of the World of Goods: Consumption among the Muria Gonds", in Appadurai A., *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 101-138
- 1998, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, London, Oxford University Press
- Giglioli Hillyer E., 1868, "Cenni generali sul viaggio di circumnavigazione della "Magenta" 1865-68", in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, pp. 215-241
- 1872, "Alcuni strumenti di pietra dell'Australia centrale e delle isole Salomone", in *Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia*, vol. 2, pp. 110-111
- 1875, *Viaggio intorno al globo della R. pirocovetta italiana Magenta*, con una introduzione etnologica di Paolo Mantegazza, Milano, Maisner
- Giolli, R., 1925, "Per la psicologia di un esploratore. Guido Boggiani tra i Caduvei", in *Le vie d'Italia e dell'America Latina*, vol. 31, n. 12, pp. 1451-1460
- Giordano M., Reyero A., 2012, "La representación fotográfica de la sonrisa en las imágenes etnográficas chaqueñas de Guido Boggiani y Greta Strern", in *Argos*, vol. 27, n. 53, pp. 59-90
- Giunta A., 2019, "Lamberto Loria: un metodo, un pensiero", in Giunta A., 2019, *L'eredità di Lamberto Loria (1855-1913). Per un museo nazionale di etnografia*, Firenze, Leo S. Olschki editore, pp. 225-242
- (a cura di), 2019, *L'eredità di Lamberto Loria (1855-1913). Per un museo nazionale di etnografia*, Firenze, Leo S. Olschki editore
- Giuntini C., 2006, "Precolumbian and Ethnographic Featherwork from the Andes and Amazon in the Metropolitan Museum of Art", in *Feather Creations. Materials, Production and Circulation*, New York, Hispanic Society-Institute of Fine Arts
- Golinelli G. (a cura di), 2007, *Il primitivismo e le sue metamorfosi. Archeologia di un discorso culturale*, Bologna, Clueb
- Govoni P., 2002, *Un pubblico per la scienza. La divulgazione scientifica nell'Italia in formazione*, Roma, Carocci
- Govoni P., 2013, "Paolo Mantegazza", in Clericuzio A., Ricci S. (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Appendice VIII della Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere*



- ed Arti*, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 392-396
- 2018, *Un pubblico per la scienza. La divulgazione scientifica nell'Italia in formazione*, Roma, Carocci
- Gozzano G., 2008, *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India*, Milano, Bompiani
- Grechi G., 2021, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Milano, Mimesis
- Groys B., 2021, *Logic of the Collection*, London, Sternberg Press
- Guglielminetti M., 1992, "Guido Boggiani scrittore?", in Leigheb M., Cerutti L. (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale "Guido Boggiani"*, Banca popolare di Novara
- Guss D.M., 2006, "All Things Made", in Morphy H., Perkins M. (eds.), *The Anthropology of Art: A Reader*, Oxford, Blackwell
- Harris C., O'Hanlon M., 2013, "The Future of Ethnographic Museum", in *Anthropology Today*, vol. 29, n. 1, pp. 8-12
- Harrison R., 2020, *Il patrimonio culturale. Un approccio critico*, Milano-Torino, Pearson Italia
- Henare A., Holbraad M., Wastell S., 2019, "Pensare attraverso le cose", in Brigati R., Gamberi V. (a cura di), *Metamorfosi: la svolta ontologica in antropologia*, Macerata, Quodlibet
- Hoskins J., 1998, *Biographical Objects. How things Tell the Stories of People's Lives*, New York, Routledge
- Ingold T., 2013, *Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, London, Routledge, trad. it. 2019, *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*, Milano, Raffaello Cortina editore
- Jacknis I., 2000, "Franz Boas e le mostre. Sui limiti del metodo museale in antropologia", in Stocking G.W., 2000, *Gli oggetti e gli altri. Saggi sui musei e sulla cultura materiale*, Roma, Einaudi
- Jaimes Betancourt C., 2015, *El poder de las plumas. Colección de Arte Plumario Musef*, La Paz, Museo Nacional de Etnografía y Folklore
- Jalla D., 2000, *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, Torino, Utet
- Karp I., Kratz C.A., 2006, *Museum Frictions Public Cultures, Global Transformations*, Chicago, Duke University Press
- Karp I., Lavine E.S., 1995, *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, Clueb
- Kirshenblatt-Gimblett B., 1991, "Objects of Ethnography", in Karp I., Lavine S. D. (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, London-Washington, Smithsonian Institution, pp. 386-443
- 2004, "Intangible Heritage as Metacultural Production", in *Museum International*, vol. 56, n. 1-2
- Kirshenblatt-Gimblett B. et al., 2006, "World Heritage and Cultural Economics." in Karp I., Kratz C. A., 2006, *Museum Frictions Public Cultures, Global Transformations*, Chicago, Duke University press, pp. 161-202
- Korhaneklli, M.V., Bossert, F., Braunstein, J.A., 2015, "Río arriba: el viaje iniciático de Guido Boggiani", in *Folia Histórica del Nordeste*, vol. 6, pp. 265-303
- Krebs E., 2005, "Alfred Metraux and the Handbook of South American Indians: A View from Within", in *History of Anthropology Newsletter*, vol. 32, n.1, pp. 3-11
- 2018, "A modo de epilogo: varios palimpsestos", in Braunstein et al. (eds.), *Sanapanà*, Scotts Valley, Create Space, pp. 321-338
- Krupa K.L., 2025, "De-hoarding the Museum: Repatriation and the «Loss» of Collections", in *Museum Anthropology*, vol. 48, n. 1
- Kuper A., 2003, "The return of the Native", in *Current Anthropology*, vol. 44, n. 3, pp. 389-402

- 2023, *The Museum of Other People. From Colonial Acquisitions to Cosmopolitan Exhibitions*, New York, Pantheon Books
- Landucci G., 1977, *Darwinismo a Firenze. Tra scienza e ideologia (1860-1900)*, Firenze, Leo S. Olschki editore
- (a cura di), 1986, *Paolo Mantegazza e il suo tempo. L'origine e lo sviluppo delle scienze antropologiche in Italia*, Milano, Ars Medica Antiqua
- 1986, "Paolo Mantegazza e la cultura del suo tempo", in Landucci, *Paolo Mantegazza e il suo tempo. L'origine e lo sviluppo delle scienze antropologiche in Italia*, Milano, Ars Medica Antiqua
- 1987, *L'occhio e la mente. Scienze e filosofia nell'Italia del secondo Ottocento*, Firenze, Leo S. Olschki editore
- Lappi R., 2011, "Collezionismo. La magnifica ossessione", in *Aracne rivista*, <https://aracne-rivista.it/wp-content/uploads/2020/06/collezionismo.-la-magnifica-ossessione-di-rosita-lappi.pdf>
- Lattanzi V., 1999, "Per un'antropologia del museo contemporaneo", in *La ricerca folklorica*, n. 39, *Antropologia museale*, pp. 29-40
- 2017, "Giuseppe Pitre e la museografia etnografica. Una prospettiva per il sistema museale nazionale", in Perricone R. (a cura di), *Pitre e Salomone Marino. Testi e atti*, pp. 157-164
- 2020, "Il museo come campo etnografico: [s]oggetti in mostra", in Pains A., Aria M. (a cura di), *La densità delle cose. Oggetti ambasciatori tra Oceania e Europa*, Pisa, Pacini editore, pp. 241-258
- 2021, *Musei e antropologia. Storia, esperienze, prospettive*, Roma, Carocci
- Layton R., 1981, *Antropologia dell'arte*, Milano, Feltrinelli
- Leed E.J., 1992, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, il Mulino
- Leigheb M. (a cura di), 1986, *Guido Boggiani. Pittore, esploratore, etnografo*, Regione Piemonte
- 1997, *Lo sguardo del viaggiatore. Vita e opere di Guido Boggiani*, Novara, Interlinea Edizioni
- 2014, "Guido Boggiani, entre arte y ciencia", in *El círculo imperfecto. Guido Boggiani: aproximaciones a la figura del viaje*, Asunción, Museo del Barro
- Leigheb M., Cerutti L. (a cura di) 1992, *Atti del Convegno Internazionale "Guido Boggiani"*, Banca popolare di Novara
- Lerario M.G., 2005, *Il museo Luigi Pigorini. Dalle raccolte etnografiche al mito di nazione*, Firenze, Edifir
- Lévi-Strauss, C., 2004 (1955), *Tristi Tropici. L'avventura dell'antropologo*, Milano, Il Saggiatore
- Licari, A., Maccagnani, R., Zecchi, L., 1978, *Letteratura, esotismo, colonialismo*, Bologna, Editore Nuova Universale Cappelli
- Lombardi Satriani L.M., 2019, "Dall'Africa al Sannio: un itinerario critico. Lamberto Loria e l'antropologia italiana", in Giunta A., *L'eredità di Lamberto Loria (1855-1913). Per un museo nazionale di etnografia*, Firenze, Leo S. Olschki editore
- Loria L., 1897, *I viaggi del dott. Lamberto Loria nella Nuova Guinea*, in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, vol. 6, pp. 156-166
- 1907, "Com'è sorto il Museo di etnografia italiana in Firenze", in *Atti del VI Congresso Geografico Italiano*, Firenze, Tip. Galileana, pp. 11-16
- 1912, "Due parole di programma", in *Lares. Bollettino della Società di Etnografia Italiana*, vol. 1, pp. 9-24 (anche in *Lares*, 2003, vol. 69, n. 1, pp. 231-241)
- 2003, "Due parole di programma", in *Lares*, vol. 69, n. 1, pp. 231-41
- Loria L., Mochi A., 1906, *Sulla raccolta di materiali per la etnografia italiana*, Firenze, Tipografia Marucelli
- Loukuotka C., 1941, *Supplementi al vocabolario Ciamacoco. Estratti dai manoscritti inediti di Guido Boggiani*, Roma, Centro italiano di studi americani
- Lucchesi A., 1936, *Nel Sudamerica: Alto Paraná e Chaco: 1875-1905*, Firenze, Bemporad

- Lucchesi F. (a cura di), 1995, *L'esperienza del viaggiare. Geografi e viaggiatori del XIX e del XX secolo*, Torino, Giappichelli
- Lugli A., 1992, *Museologia*, Milano, Jaca Book
- Macdonald S., 2020, *Transforming the Ethnographic: Anthropological Articulations in Museum and Heritage Research*, in Von Oswen M., Tilius J. (eds.), *Across Anthropology. Troubling Colonial Legacies*, Museums, Leuven University Press
- Mancini M., 1998, "La fotografia nella storia delle esplorazioni e del colonialismo: una rassegna", in *Geostorie. Bollettino e Notiziario del Centro Italiano per gli Studi Storico-Geografici*, vol. 6, n. 1, pp. 41-52
- Mancuso C., 2024, "Esporre il passato: Luigi Pigorini, Lamberto Loria e l'uso politico dei musei nell'Italia liberale", in *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, vol. 90, n. 1, pp. 190-201
- Mantegazza P., 1867, *Rio del Plata e Tenerife. Viaggi e studi*, Milano, Brigola editore
- 1871, *Quadri della natura umana: feste ed ebbrezze*, Milano, Bernardoni
- 1877, "Saggio sulla trasformazione delle forze psichiche", in *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, n. 7, pp. 285-306
- 1884, *India*, Milano, F.lli Treves
- 1895, (recensione a) Guido Boggiani, *Viaggi di un artista nell'America meridionale. I Caduvei (Mbayá o Guaycurú)*, *Archivio per l'Etnologia e l'Antropologia*, n. 25, pp. 145-146
- 1900, "L'insegnamento dell'antropologia", in *Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia*, vol. 30, n. 3, pp. 261-267
- 2010, *L'uomo e gli uomini: antologia di scritti antropologici*, Barsanti G., Barbagli F. (a cura di), Firenze, Edizioni Polistampa
- Marcus, G.E., 1995, "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography", in *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, pp. 95-116.
- Marcus G.E., Myers F.R., 1995, *Traffic in Culture: Reconfiguring Art and Anthropology*, Berkeley, California University Press
- Mariotti L., 1999, "Antropologia museale. I luoghi del dibattito della formazione e del mestiere", in *La Ricerca Folklorica*, n. 39, *Antropologia museale*, pp. 101-116
- 2019, "La nascita di una nuova disciplina: il carteggio tra Lamberto Loria e Raffaele Corso. La metodologia etnografica e le tecniche dell'etnografia museale", in Giunta A., 2019, *L'eredità di Lamberto Loria (1855-1913). Per un museo nazionale di etnografia*, Firenze, Leo S. Olschki editore, pp. 251-260
- Martins L., 2017, "Resemblances to Archaeological Finds: Guido Boggiani, Claude Lévi-Strauss and Caduveo Body Painting", in *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 26, n. 2, pp. 187-219
- Massa, G., 2000, "Guido Boggiani (1861-1901) artista, esploratore, etnografo e geografo. Omaggio alla sua memoria nel centenario della morte", in *Accademia Nazionale delle Scienze detta dei XL Memorie di Scienze Fisiche e Naturali*, vol. 24, pp. 131-168
- Mattozzi A., Volonté P., Burtscher A., Lupo D., 2009, *Biografie di oggetti. Storie di cose*, Milano, Paravia Bruno Mondadori
- Meliá B., 2010, "Lenguas indígenas en el Paraguay y políticas lingüísticas", in *Currículo Sem Fronteiras*, vol. 10, n. 1, pp. 12-32
- Métraux A., 1943, "Myth of the Chamacoco Indians and Its Social Significance", in *The Journal of American Folklore*, vol. 56, n. 220, pp. 113-119
- 1946, "Ethnography of the Chaco", in Steward J.H., *Handbook of American Indians*, Washington, Smithsonian Institution-Government Publishing Office, pp. 197-370
- Miller D., 2013, *Per un'antropologia delle cose*, Milano, Ledizioni
- Montani R., 2016, "Arte y cultura. Hacia una teoría antropológica del (arte)facto", in *Revista de Antropología del Museo de Entre Ríos*, vol. 2, n. 1, pp. 13-45
- Mora E., *Gli attrezzi per vivere. Forme della produzione culturale tra industria e vita quotidiana*, Milano, Vita&Pensiero

- Moravia S., 1970, *La scienza dell'uomo nel Settecento*, Bari, Laterza
- Morphy H., 2020, *Museums, Infinity and the Culture of Protocols. Ethnographic Collections and Source Communities*, London-New York, Routledge
- Morselli E., 1884, "Programma speciale della Sezione di Antropologia (Esposizione generale italiana in Torino 1884)", in *Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia*, vol. 14, n. 1, pp. 123-132
- Nobili C., 1986, "Un americanista tra arte e scienza", in Leigheb M., *Guido Boggiani. Pittore, esploratore, etnografo*, Regione Piemonte
- 1990, "Per una storia degli studi di antropologia museale. Il Museo «Luigi Pigorini» di Roma", in *Lares*, vol. 56, n. 3, pp. 321-382
- 1993, "Dal museo degli oggetti al museo degli altri tra noi", in *Lares*, vol. 59, n. 1, pp. 73-86
- 1993, "Dal museo degli oggetti al museo degli altri tra noi", in *Lares*, vol. 59, n. 1, pp. 73-86.
- 1994, "Dall'analogia al dialogo in museo: plurivocalità, sovranità culturale e processo di repatriation", in *Lares*, vol. 60, n. 1, pp. 89-98
- Nobili C., Saviola D. (a cura di), 1995, *I segni del tempo: identità e mutamento. Arte cultura e storia di tre etnie del Brasile*, Roma, Seam edizioni
- Padiglione V., 1999, "Del buon uso dello stupore", in *La ricerca folklorica*, n. 39, *Antropologia museale*, pp. 43-47
- 2008, *Poetiche dal museo etnografico. Spezie morali e kit di sopravvivenza*, Imola, La Mandragora Editrice
- Pallestrini L., Perasso J.A. (a cura di), 1988, *Jeguakáva. Arte plumario indigena del Paraguay. Album grafico*, Asunción, El Lector
- Palumbo B., 2006, *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Roma, Meltemi
- Pardini E., 2010, "Mantegazza e i primi quaranta anni dell'Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia", in Chiarelli C., Pasini W. (a cura di), *Paolo Mantegazza e l'evoluzionismo in Italia*, Firenze, Firenze University Press
- Pasini W., 1999, *Paolo Mantegazza ovvero l'elogio dell'eclettismo*, Rimini, Panozzo
- Pecci A.M., Ferracuti S., 2009, "Nuovi cittadini e musei impavidi", in *Lares* vol. 75, n. 3, pp. 633-648
- Pennacini C., 2000, *È possibile decolonizzare i musei etnografici?*, in Remotti F. (a cura di), *Memorie, terreni, musei*, Alessandria, Edizioni dell'Orso
- Perin A., 2007, *Cose da museo. Avvertenze per il visitatore curioso*, Milano, Eleuthera
- Perniola M., 2015, *L'arte espansa*, Torino, Einaudi
- Petazzoni R., 1941, *In memoria di Guido Boggiani*, Roma, Centro italiano di studi americani
- 1941a, "Guido Boggiani americanista", in *Nuova Antologia*, vol. 76, n. 1674, pp. 405-409
- Petrucchi V., 1986, "La collezione Boggiani dall'Archivio storico del Museo Pigorini", in Leigheb M. (a cura di), *Guido Boggiani. Pittore, esploratore, etnografo*, Regione Piemonte
- Pezzini I. (1985), "Asia teatro dell'immaginario. Viaggi letterari, avventure e divulgazione tra Ottocento e Novecento", in AA.VV. (1985), *L'Oriente. Storie di viaggiatori italiani*, Milano, Electa
- Picciau M., 2014, "Lamberto Loria esploratore dell'Italia e delle sue diversità regionali", in *Lares*, vol. 80, n. 1, *Lamberto Loria e la ragnatela dei suoi significati*, pp. 7-8
- Piredda M.F., 2018, "Hic sunt leones. Fotografia missionaria e immaginario esotico. Incontro con l'Altrove", in Menduni E., Marmo L., *La fotografia e le culture visuali del XXI secolo*, Roma, Tr-E Press
- Poggi R., 1992, "Le collezioni zoologiche inviate da Guido Boggiani al Museo Civico di Storia Naturale di Genova", in Leigheb M., Cerutti L. (a cura di) 1992, *Atti del Convegno Internazionale "Guido Boggiani"*, Banca popolare di Novara, pp. 219-229



- Poulot D., 2006, "Elementi in vista di un'analisi della ragione patrimoniale in Europa, secoli XVIII-XX", in *Antropologia annuario*, vol. 7, Milano, Ledizioni
- Pratt M.L., 2008, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London-New York, Routledge
- Prévost, B. 2011, "L'ars plumaria en Amazonie. Pour une esthétique minoritaire", in *Civilisations. Revue internationale d'anthropologie et des sciences humaines*, vol. 59, n. 2, pp. 87-108
- Price S., 1992, *I primitivi traditi. L'arte dei "selvaggi" e la presunzione occidentale*, Einaudi, Torino, 1992
- Prinz U., 2001, "La metamorfosis como principio estético", in *Société suisse des Américanistes/ Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft Bulletin*, vol. 64-65, pp. 161-167
- Puccini, S., 1985, "Giustiniano Nicolucci e gli studi demo-etnoantropologici italiani dell'Ottocento", in *La ricerca folklorica* n. 12, pp. 131-135
- 1988, "Elio Modigliani. Esplorare, osservare, raccogliere nell'esperienza di un etnografo dell'Ottocento", in *La Ricerca folklorica*, n. 18
- 1988a, "Per una iconografia del viaggio ottocentesco. I protagonisti, la divulgazione, la documentazione scientifica", in *La Ricerca folklorica*, n. 18
- 1988b, "Esplorazioni geografiche e descrizione di popoli negli scritti di Carlo Cattaneo (1833-1863)", in *La Ricerca folklorica*, n. 18
- 1991, *L'uomo e gli uomini. Scritti di antropologi italiani dell'Ottocento*, Roma, Cisu
- 1995, "Il corpo, la mente e le passioni. Sui testi dei questionari antropologici", in *La ricerca folklorica*, n. 32, pp. 79-94
- 1998, *Il corpo, la mente, le passioni. Istruzioni, guide e norme per la documentazione, l'osservazione e la ricerca sui popoli nell'etno-antropologia italiana del secondo Ottocento*, Roma, Cisu
- 2001, *Andare lontano. Viaggi ed etnografia nel secondo Ottocento*, Roma, Carocci
- 2004, "Le sentinelle della memoria. Per una tipologia del collezionismo antropologico", in Puccini S., 2012, *Uomini e cose. Esposizioni, Collezioni, Musei*, Roma, Cisu
- 2005, *L'itala gente dalle molte vite. Lamberto Loria e la Mostra di Etnografia italiana del 1911*, Roma, Meltemi
- 2010, "I viaggi di Paolo Mantegazza. Tra divulgazione, letteratura e antropologia", in *Paolo Mantegazza e l'evoluzionismo in Italia*, Chiarelli C., Pasini W. (a cura di), Firenze, Firenze University Press
- 2012, *Uomini e cose. Esposizioni, Collezioni, Musei*, Roma, Cisu
- "I viaggiatori nel museo", in Moggi Cecchi J., Stanyon R. (a cura di), *Il museo di storia naturale degli Studi di Firenze. Le collezioni antropologiche ed etnologiche*, vol. V, Firenze, Firenze University Press, pp. 33-38
- Reina, R.E., Kensinger, K.M., 1991, *The Gift of Birds. Featherwork of South American Peoples*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press
- Remotti F., 1990, *Noi, primitivi. Lo specchio dell'antropologia*, nuova ed. 2009, Torino, Bollati Boringhieri
- (a cura di), 2000, *Memorie, terreni, musei*, Alessandria, Edizioni dell'Orso
- Reyero A., 2012, "Imagen, objeto y arte: la fotografía de Guido Boggiani", in *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, n. 42, pp. 33-49
- Ribeiro B., 1987, *Suma etnológica brasileira*, vol. 2, *Tecnologia Indígena*, Petropolis, Vozes
- 1989, *Arte indigena, linguagem visual/Indigenous Art, Visual Language*, São Paulo, Ed. Universidade de São Paulo
- Ribeiro D., 2019, *Kadiweu. Ensaios etnológicos sobre saber, o azar e a beleza*, San Paolo, Global editora
- Ricci A., 2023, *Sguardi lontani. Fotografia ed etnografia nella prima metà del Novecento*, Milano, FrancoAngeli
- Richard N., 2008, *Les chiens, les hommes et les étrangers furieux. Archéologie des identités indiennes dans le Chaco boréal*, Ph.D. thesis, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales

- 2008a, “La muerte de Guido Boggiani. Cinco muertes y una crítica de la razón artesanal”, in AA. VV., *Catálogo del Museo de Arte Indígena*, Asunción, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, pp. 75-88
- 2011, “La querelle des noms. Chaînes et strates ethnonymiques dans le Chaco boréal”, in *Journal de la Société des américanistes*, vol. 97, n. 3, pp. 201-230
- 2011a, “La tragedia del mediador salvaje. Entorno a tres biografías indígenas del la guerra del Chaco”, in *Revista de Ciencias Sociales*, vol. 20, pp. 49-80
- Roe P.G., 1990, “The Language of the Plumes: «Implicit Mythology». Shipibo, Cashinahua and Waiwai Feather Adornments”, in: Preuss M.H. (ed.), *L.A.I.L. Speaks! Selected Papers from the Seventh International Symposium (Albuquerque, 1989)*, pp. 105-136
- Romizi F., 2014, “Boggiani, Lévi-Strauss, Ribeiro e i Kadiweu. La crisi progressiva di un popolo amerindio vista attraverso la sequenza di sguardi di tre «bianchi» autocritici”, in *Atti del XXVI Convegno di Americanistica*, 2014 ([www.researchgate.net/publication/305280692](http://www.researchgate.net/publication/305280692))
- Roselli M.G., 2014, “Lamberto Loria e il museo di antropologia di Firenze”, in *Lares*, vol. 80, n. 1, pp. 9-10
- Rossi E., 2007, “L’addomesticamento di collezioni selvagge: note su processi di patrimonializzazione in corso”, in *Lares*, vol. 73, n.1, pp. 145-167
- 2008, *Passione da museo. Per una storia del collezionismo etnografico: il museo di antropologia di Vancouver*, Firenze, Edifir
- Sahlins M., 2016 [1986], *Isole di storia. Società e mito nei mari del Sud*, Milano, Raffaello Cortina
- Said E., 2002, *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*, Milano, Feltrinelli
- Sánchez del Olmo S., 2017, “El etnógrafo accidental: François Machon, la construcción de una imagen sobre los indígenas del Paraguay y su proyección en el Museo de Etnografía de Neuchâtel (Suiza)”, in *Trashumante, Revista Americana de Historia Social*, n. 9, pp. 6-24
- Santoro E., 2004, “Guido Boggiani e i Caduvei: incontro con l’altro”, in *Revista de Italianística*, n. 9, pp. 59-73
- Santos Granero F., 2012, *La vida oculta de las cosas. Teorías indígenas de la materialidad y la personificación*, Quito, Abya-Yala
- 2017, “Patrimonialization, Defilement & The Zombification Of Cultural Heritage”, in *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*, online: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/7015>, ultima consultazione 27 settembre 2025
- Satta G., 2015, “Sulla patrimonializzazione condivisa. Riflessioni a partire da La densità delle cose”, in *La Ricerca Folklorica*, n. 70, pp. 297-304
- Scaramellini G., 1993, *La geografia dei viaggiatori. Raffigurazioni individuali e immagini collettive nei racconti di viaggio*, Milano, Unicopli
- Scardozi, C., 2023, “Estrattivismo agricolo e territori campesino-indigeni nel Chaco Salteño (Argentina)”, in *DADA*, n. 1, pp. 217-239
- Schneider A., Wright C., 2010, *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*, London, Bloomsbury
- Shoepf D., 1985, “Porquoi la plume? Ordre, esthétique et identité dans les cultures amérindiennes”, in AA.VV., *L’art de la plume: indiens du Brésil*, Geneve, Musée d’Ethnographie, pp. 9-18
- Scotti P., 1949, “La collezione etnografica sudamericana di Guido Boggiani. Parte IV: Toba e Pilagá, Lengua, Angaité, Sanapaná, Sapukí, Guaná”, in *Rivista di Biologia Coloniale*, vol. 10, pp. 67-73
- Scotti P., 1946, “La collezione etnografica sudamericana di Guido Boggiani. Parte I: Cainguà, Guayakí-Payaguá”, in *Rivista di Biologia Coloniale*, vol. 7, pp. 63-78
- 1947, “La collezione etnografica sudamericana di Guido Boggiani. Parte II: I Caduveo”, in *Rivista di Biologia Coloniale*, vol. 8, pp. 35-50.

- 1948, “La collezione etnografica sudamericana di Guido Boggiani. Parte III: I Ciamacoco e Tumanahá, in *Rivista di Biologia Coloniale*, vol. 9, pp. 93-108.
- 1951, “Il contributo di Guido Boggiani alla geografia del Sud-America”, in *Atti del XV Congresso geografico italiano*, Torino, pp. 79-800.
- 1955, *I contributi americanistici di Guido Boggiani. Saggio critico*, Genova, Libreria degli studi
- 1963, “Guido Boggiani (nel centenario della sua nascita)”, in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, vol. 9, n. 4
- 1963b, “Lettere inedite di Guido Boggiani”, in *Atti dell’Accademia Ligure di Scienze e Lettere*, vol. 20, p. 327-359
- 1964, “La seconda spedizione di Guido Boggiani fra i Caduvéi (1897)”, in *Archivio per l’Antropologia e la Etnologia*, vol. 94, pp. 31-124
- 1980, “Gli ultimi diari di Guido Boggiani”, in *Atti dell’Accademia Ligure di Scienze e Lettere*, Gvol. 37, pp. 336-372
- Segalen V., 1978, *Saggio sull’esotismo. Un’estetica del diverso. Pensieri pagani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane
- Severi C., 1991, “Una stanza vuota: Antropologia della forma onirica”, in AA.VV, *Il sogno rivela la natura delle cose*, Milano, Mazzotta, pp. 226-234
- Severi C., 2018, *L’oggetto-persona. Rito Memoria Immagine*, Torino, Einaudi
- Snickare M., 2022, “Object and their Agency and Itineraries”, in Snickare M. (ed.), *Colonial Objects in Early Modern Sweden and Beyond*, Amsterdam, Amsterdam University Press
- Spadafora A.M., 2005, “El bosque vuela. Taxonomias nativas, Mito e Historicidad entre los chamacoco o ishí del Alto Paraguay”, in *FHUMyAR – Claroscuro*, n. 9, pp. 77-98
- 2006, “Entre la historia, el mito y el ritual: notas sobre el arte chamacoco (Alto Paraguay)”, *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, vol. 20, n. 37, pp. 118-130
- Spadafora A.M., Morano L., 2008, “La Cultura en disputa: pintura figurativa e identidad étnica entre los Ishí (Alto Paraguay)”, in *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, vol. 6, n. 1, pp. 79-100
- Stocking G.W., 2000, *Gli oggetti e gli altri. Saggi sui musei e sulla cultura materiale*, Roma, Einaudi
- Strobino F., 2017, “Tradizione e modernità: la doppia anima della Società Fotografica Italiana (1889-1915)”, in *Rivista di studi di fotografia*, n. 5, pp. 82-101
- Suárez Arana, C., 2007 [1916], “Apuntes históricos y geográficos”, in *Exploraciones*, Santa Cruz, Fundación Nova, pp. 53-80
- Sullivan L.E. (a cura di), 1997, *Culture e religioni indigene in America centrale e meridionale*, Milano, Jaca Book
- Surdich F., 1993, “Dal nostro agli altri mondi: immagini e stereotipi dell’alterità”, in *Archivio Storico Italiano*, vol. 51, n. 4, pp. 911-986
- 2002, *Verso il nuovo mondo*, Firenze, Giunti
- Sušnik B., 1957, *Estudios chamacocos*, Boletín de la Sociedad Científica del Paraguay, Asunción, Museo Etnografico “Andres Barbero”
- 1969, *Mundo chamacocos I: cambio cultural*, Asunción, Museo Etnografico “Andres Barbero”
- 1978, *Los aborígenes del Paraguay. Tomo I. Etnología del Chaco Boreal y su periferia (siglo XVI y XVIII)*, Asunción, Museo Etnografico “Andres Barbero”
- 1982, *Los aborígenes del Paraguay. IV Cultura material*, Asunción, Museo Etnografico “Andres Barbero”
- Taylor P.M., Marino C., 2019, “Paolo Mantegazza’s Vision: The Science of Man behind the World’s First Museum of Anthropology (Florence, Italy, 1869)”, in *Museum Anthropology*, vol. 42, n.2, pp. 109-124.
- Telesca I. (éd.), 2020, *Nueva Historia del Paraguay*, Buenos Aires, Penguin Random House

- Thomas N., 1991, *Entangled Objects. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Cambridge (CT)-London, Harvard University Press
- Tiberini E.S., 2003, *La vita nelle mani. Arte e società in Haida Gwaii*, Roma, CISU
- 2014, *Introduzione alla antropologia dell'arte. Arte nativa nordamericana*, Roma, CISU
- Tilley C., Keane W., Kuchler S., Rowlands M., Spyer P. (a cura di), 2006, *Handbook of Material Culture*, London-New Delhi, Thousand Oaks-Sage Publications
- Todorov T., 1984, *La conquista dell'America: il problema dell'altro*, Torino, Einaudi
- Togni R., Forni G., Pisani F. (a cura di), 1997, *Guida ai musei etnografici italiani*, Firenze, Leo S. Olschki editore
- Tonkin E., 2000, *Raccontare il nostro passato*, Roma, Armando editore
- Tosi G., 1992, "Guido Boggiani, Georges Herelle e D'Annunzio in Grecia nel 1895, in Leigh M. Cerutti L. (a cura), *Atti del Convegno Internazionale "Guido Boggiani"*, Banca popolare di Novara
- Turci M., 1999, "Esporre etnografie", in *La ricerca folklorica*, n. 39, *Antropologia museale*, pp. 3-6
- Turner V., 1993, *Antropologia della performance*, Bologna, il Mulino
- Vangelista, C., 2017, *I Kadiweu da Nalike a Nalike. Studio e consumo dell'iconografia di Guido Boggiani*, in Giordano F. (a cura di), *Indiani d'America, incontri transatlantici*, Torino, Accademia University Press
- Velthem Hussak Van, L., 1995, "Arte plumaria indígena", in *Artesanía de América*, n. 46-47, pp. 105-116
- 2010, "Artes Indígenas. Nota sobre a logica dos corpos e dos artefatos", in *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, vol. 7, n. 1
- 2012, "O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises", in *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, vol. 7, n.1, pp. 57-66
- Velthem Hussak Van L., Kukawka K., Joanny L., 2017, "Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural", in *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, vol. 12, n. 3, pp. 735-748
- Veneri T., 2011, "Esotismo e orientalismo: il contributo al discorso politico-letterario veneziano in età moderna", in *Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italiansica nell'Africa Australe*, vol. 24, n. 2, pp. 13-38
- Verde S., 2019, *Le belle arti e i selvaggi. La scoperta dell'altro, la storia dell'arte e l'invenzione del patrimonio culturale*, Venezia, Marsilio
- Villar D., 2008, "El origen de la pintura. Mitología, memoria étnica y autobiografía del artista indígena Ógwa", *Journal de la Société des américanistes*, vol. 94, n. 2, pp. 240-243
- Wikan, U., 2009, "Oltre le parole. Il potere della risonanza.", in Cappelletto, F. (a cura di), *Vivere l'etnografia*, Firenze, SEID, 97-134
- Wilbert J., Simoneau K., 1987, *Folk Literature of the Chamacoco Indians*, Berkley, University of California Press-Latin American Center Publications
- Wilde G., 2010, "Objetos indígenas en el arte de la misión: entre el análisis estético y la interpretación cultural", in Bovisio M.A., Penhos M., *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*, Córdoba, Editorial Brujas
- Zanardini J., Biedermann W., 2019, *Los indígenas del Paraguay*, Asunción, Editorial Servilibro
- Zavattaro M., 2014, "Le collezioni etnografiche del Museo di Storia Naturale di Firenze: storia e prospettive museologiche e museografiche", in *Museologia Scientifica*, n. 8, pp. 56-66
- Zavattaro M., 2019, "Antropologico fiorentino: premesse per una rinascita", in *Nuova Museologia*, n. 41, pp. 48-54
- Zevi F., 1992, "La collezione Boggiani del Museo "Luigi Pigorini" di Roma", in Leigh M., Cerutti L. (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale "Guido Boggiani"*, Banca popolare di Novara



*Bibliografia delle opere di Guido Boggiani*

- 1894, "«I Ciamacoco». Conferenza tenuta in Roma alla Società Geografica Italiana il 2 giugno 1894 ed in Firenze il 24 dello stesso mese", in *Atti della Società Romana di Antropologia*, vol. 2, n. 1
- 1894a, "«I Ciamacoco». Conferenza tenuta in Roma alla Società Geografica Italiana il 2 giugno 1894", in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, vol. 21 (serie III, vol. 7), pp. 466-510.
- 1894b, "Il rio Nabileque e la regione abitata dai Caduvei nello stato di Matto Grosso in Brasile", in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, vol. 21 (serie III, vol. 7), pp. 822-824
- 1894c, "Carta della regione dei Caduvei, alla scala di 1:500000", in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, vol. 21 (serie III, vol. 7), p. 948
- 1895, *Viaggi di un artista nell'America meridionale. I Caduvei (Mbaya o Guaicurú)*, Roma, Ermanno Loescher
- 1895a, *Vocabolario dell'idioma Guaná*, Roma, Reale Accademia dei Lincei, serie V, vol. III, pp. 59-80
- 1895b, "Delimitazioni di confini tra il Paraguay e la Bolivia", in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, vol. 32 (serie III, vol. 8), pp. 160-161
- 1895c, "Gli indiani Caingua dell'Alto Paraná (Misiones)", in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, vol. 32 (serie III, vol. 8), pp. 377-385
- 1896, "Degli usi e costumi di una tribù dell'Alto Paraguay", in *Atti del II Congresso Geografico Italiano*, Roma, pp. 45-66
- 1896a, "Intorno ad una curiosa usanza delle popolazioni indigene dell'antico Perù", in *Atti del II Congresso Geografico Italiano*, Roma, pp. 237-269
- 1896b, *I Caduvei. Studio attorno ad una tribù indigena dell'Alto Paraguay del Matto Grosso (Brasile)*, Roma, Presso la Società Geografica Italiana, vol. V, pp. 237-293
- 1896c, "Guató e Bororó del Matto Grosso", in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, Roma, vol. 33 (serie III, vol. 9), pp. 103-105
- 1897, "Apuntes sueltos de la lengua de los indios Caduveos del Matto Grosso (Brasil)", in *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, vol. 18, n. 4-5-6, pp. 367-371
- 1897a, "Nei dintorni di Corumbà (Brasile)", in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, Roma, vol. 34 (serie III, vol. 10), pp. 366-376, pp. 414-416
- 1898, "Etnografia del Alto Paraguay", in *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, vol. 18, n. 10-11-12, pp. 613-625
- 1898a, "En favor de los indios Chamacocos", in *Revista del Instituto Paraguayo*, n. 11, pp. 168-183
- 1898b, *La questione dei confini tra le Repubbliche del Paraguay e della Bolivia*, Roma, Presso la Società Geografica Italiana, vol. VII, parte I, pp. 45-62.
- 1898c, *Guaicurú. Sul nome, posizione geografica e rapporti etnici e linguistici di alcune tribù antiche e moderne dell'America Meridionale*, Roma, Presso la Società Geografica Italiana, vol. VIII, parte II, pp. 244-294
- 1899, "Cartografía lingüística del Chaco. Estudio crítico sobre un artículo del dr. D.G. Brinton", in *Revista del Instituto Paraguayo*, n. 16, pp. 106/137
- 1899a, *Sobre ortografía de nombres geográficos guaraníes*, Buenos Aires, s.n.
- 1899b, "Dr. Blas Guaray. Discurso funebre pronunciado ed día de diciembre del 1899", in *Revista del Instituto Paraguayo*, n. 21, pp. 120-122
- 1899c, "Fauna Paraguaya", in *Revista del Instituto Paraguayo*, n. 18, pp. 312-333; n. 19, pp. 14-21
- 1900, "Compendio de Etnografía Paraguaya Moderna. I. Los Toba", in *Revista del Instituto Paraguayo*, n. 23, pp. 22-26
- 1900a, "Compendio de Etnografía Paraguaya Moderna. II. Los Machicui", in *Revista del Instituto Paraguayo*, n. 25, pp. 141-144 e n. 27 pp. 145-189

- 1900b, "Compendio de Etnografía Paraguaya Moderna. III. Los Chamacoco", in *Revista del Instituto Paraguayo*, n. 29, pp. 190-206
- 1900c, "Discurso en honor de la memoria de S. M. Umberto I", in *Revista del Instituto Paraguayo*, n. 27, pp. 22-26
- 1900d, *Lingüística Sudamericana. Datos para el estudio de los idiomas Payaguá y Machicui. Trabajos de la 4ª sección del Congreso Científico Latinoamericano*, Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, pp. 203-282
- 1900e, *Compendio de Etnografía Paraguaya Moderna*, Asunción, Tall. Nacional de H. Kraus
- 1900f, "La nuova colonia siciliana Trinacria del Paraguay", in *L'Illustrazione Italiana*, 11 Marzo, pp. 192-196
- 1903, "Compendio de Etnografía del Paraguay", in *Paraguay Monthly Review*, n. 1
- 1929, *Vocabolario dell'idioma ciamacoco (apuntes póstumos de Guido Boggiani, compilados y redactos por Čestmir Loukotka)*, Buenos Aires, Anales de la Sociedad Científica Argentina, pp. 149-175 e 227-241
- 1930, "Viajes de un artista por la América Meridional. Los Caduveos: Expedición al río Nabileque en la región de las grandes cacerías de venado, Mato Grosso, (Manuscrito del Autor publicado por C. Loukotka y traducido al castellano por el Doctor Juan Heller)", in *Revista del Instituto de Etnología de la Universidad Nacional de Tucumán*, n. 1, pp. 495-556
- 1935, "Cómo vestían las asuncenas", in *Guaranía*, n. 22, pp. 33-35
- 1945, *Os Caduves*, com prefácio e um estudo historico e etnografico de G.A. Colini, Sao Paulo, Livraria Martins Editora
- 1975, *Os Caduves*, Belo Horizonte, Livraria Editora Lta. (fac-simile dell'edizione del 1945)
- 2018, "Viaggi d'un artista nell'America meridionale: I Sanapaná", in Braunstein *et al.* (eds.), *Sanapaná*, Scotts Valley, Create Space, pp. 43-201

# Catalogo di oggetti scelti di arte plumaria della Collezione Boggiani conservata al Museo delle Civiltà di Roma



a cura di Caterina F. Fidanza

Dottorato in Scienze Storiche e Archeologiche  
"Memoria, civiltà e patrimonio" – XXXV ciclo  
Dipartimento di Storia Culture Civiltà  
Università di Bologna







**Catalogo di oggetti scelti  
di arte plumaria  
della Collezione Boggiani  
conservata al Museo delle Civiltà  
di Roma**

a cura di  
*Caterina F. Fidanza*

Dottorato in Scienze Storiche e Archeologiche  
“Memoria, civiltà e patrimonio”  
XXXV ciclo  
Dipartimento di Storia Culture Civiltà  
Università di Bologna



## Premessa

È proposto un catalogo esemplificativo di 18 oggetti scelti di arte plumaria yshir-chamacoco della collezione Boggiani. Si tratta di un catalogo che ha il solo scopo di dare un esempio delle tipologie di artefatti contenuti nel patrimonio collezionistico raccolto da Guido Boggiani negli anni Novanta dell'Ottocento in Alto Paraguay.

Tutti i dati presenti nelle schede di catalogo provengono dalla letteratura citata, ad eccezione di alcune schede che presentano in aggiunta dati provenienti da fonti orali raccolte nel novembre 2024. Gli informatori sono stati due: Salomon Báez, di anni circa 75, uomo yshir ybytosò della comunità di Virgen Santísima (Fuerte Olimpo) e “don” Juan Arévalo, uomo yshir ybytosò, di anni circa 75, della comunità di Abundancia (Fuerte Olimpo). Nelle schede si abbrevia con S.B. e J.A.

<b>Proprietà</b>	<i>Museo delle Civiltà</i> di Roma (vendita Boggiani 1894)
<b>Numero inventario</b>	50369
<b>Classificazione generica</b>	<i>Ars plumaria</i>
<b>Oggetto</b>	Adorno plumario per la testa (ago crinale)
<b>Nome indigeno</b>	<i>Shaktern / chuku / batytà</i>
<b>Materiali</b>	Piume di ara dalla fronte azzurra ( <i>Amazona aestiva</i> ); code di crotalo ( <i>Crotalus terrificus</i> ); legno non identificato (palissandro o palo santo); fibra di <i>karaguatà</i> ( <i>Bromelia sp.</i> ); cera d'api.
<b>Tecnica</b>	Piume e sonagli di crotalo ( <i>echyr kola</i> in lingua yshir-chamacoco) legati insieme con un cordoncino sottile di fibra vegetale di <i>karaguatà</i> e anche incollati al bastoncino di legno con cera d'api.
<b>Dimensioni</b>	<i>Lunghezza</i> cm 56 <i>Larghezza</i> cm 14 <i>Spessore</i> cm 1,5 <i>Note</i>
<b>Descrizione</b>	Ago crinale molto elaborato e grande, da portare sopra le maschere di diversi <i>anábsoro</i> oppure usato in atti di cura sciamanici.
<b>Datazione</b>	Anni 90 del 1800
<b>Gruppo di appartenenza</b>	yshir-chamacoco
<b>Gruppo linguistico</b>	zamuco
<b>Provenienza geografica</b>	Alto Paraguay
<b>Uso e funzione</b>	
<b>Stato di conservazione</b>	Ottimo
<b>Bibliografia</b>	<a href="#">[2], p. 519</a> ; <a href="#">[3], p. 374</a> ; <a href="#">[4], p. 204</a> ; <a href="#">[10], p. 99</a>

#### Note

Secondo Escobar questo adorno plumario è anche usato dagli sciamani come simbolo di potere; afferma che i grandi *konsaha* di categoria astrale indossano questi pezzi sulle tempie per trovare gli avversari durante il volo sciamanico. Questo tipo di ago crinale è anche usato con valore civile come segno di distinzione (Escobar 1999: 374).

Sušnik afferma che questo oggetto, ovvero un bastoncino di lunghezza 30 cm composto di penne di *kureku* (ara dalla fronte blu), ma anche con piume di altri uccelli, si chiamasse *chuku*. La studiosa sostiene che questo oggetto proteggeva l'anima dello sciamano da attacchi provenienti da altre anime. Ornamento utilizzato anche nella grande cerimonia.





Fig. A - Oggetto intero



Fig. B - Dettaglio del puntale



Fig. C - Dettaglio della parte terminale

<b>Proprietà</b>	<i>Museo delle Civiltà</i> di Roma (vendita Boggiani 1894)
<b>Numero inventario</b>	50420
<b>Classificazione generica</b>	<i>Ars plumaria</i>
<b>Oggetto</b>	Adorno plumario per la testa (ago crinale)
<b>Nome indigeno</b>	<i>Shaktern / chuku / batytà</i>
<b>Materiali</b>	Piume probabilmente di airone bianco ( <i>Ardea alba/Casmerodius albus</i> ); penne e piume di ara dalla fronte azzurra ( <i>Amazona aestiva</i> ), alcune delle quali tinte di colore giallo intenso; legno non identificato (palissandro o palo santo).
<b>Tecnica</b>	Piume e sonagli di crotalo ( <i>echyr kola</i> in lingua yshir-chamacoco) legati insieme con un cordoncino sottile di fibra vegetale di <i>karaguatà</i> e anche incollati al bastoncino di legno con cera d'api.
<b>Dimensioni</b>	<p><i>Lunghezza</i>    cm 57</p> <p><i>Larghezza</i>    cm 40</p> <p><i>Spessore</i>      cm 57</p> <p><i>Note</i>          Misura dello spazio che l'oggetto occupa appoggiato su una superficie piana.</p>
<b>Descrizione</b>	Spillone in legno non identificato con piume di due diversi tipi di cicogna, le bianche probabilmente di airone bianco alla sommità; ai lati invece penne colorate di ara dalla fronte blu. Ricoprono il bastoncino di legno molte piumette gialle (tinte) e rosse, sempre di ara dalla fronte blu.
<b>Datazione</b>	Anni 90 del 1800
<b>Gruppo di appartenenza</b>	yshir-chamacoco
<b>Gruppo linguistico</b>	zamuco
<b>Provenienza geografica</b>	Alto Paraguay
<b>Uso e funzione</b>	Adorno da aggiungere ad altri adorni per testa e corpo che hanno in maggioranza piume di ara dalla fronte blu.
<b>Stato di conservazione</b>	Ottimo
<b>Bibliografia</b>	<a href="#">[2], p. 519</a> ; <a href="#">[4], p. 204</a> ; <a href="#">[3]</a> ; <a href="#">[7]</a> ; <a href="#">[8]</a> ; <a href="#">[10], p. 99</a>

## Note

Secondo Escobar questo adorno plumario è anche usato dagli sciamani come simbolo di potere e afferma che i grandi *konsaha* di categoria astrale indossano questi pezzi sulle tempie per trovare gli avversari durante il volo sciamanico. Questo tipo di ago crinale è anche usato con valore civile come segno di distinzione (Escobar 1999: 374); Escobar lo chiama *shaktern* (Escobar 2012: 204-206).

Secondo S.B. questo pezzo, che si può chiamare indifferentemente sia *batyté* sia *kuryke amano*, fa parte di un insieme di oggetti di arte plumaria che il giovane apprendista “soldato” (*weterjak*) indossava durante il suo mese di reclusione nello spazio cerimoniale (*tobich*) per coprire completamente il corpo sia con adorni plumari, sia con la pittura, al fine di non essere riconosciuto da nessuno. Questa categoria di adorni specifici per il *weterjak* sono, secondo S.B., tutti costituiti esclusivamente di penne e piume di loro hablador (ara dalla fronte blu).

Un altro particolare di questo oggetto di cui rende nota S.B. è che il giallo delle piumette, qui attaccate al legno, è un colore che si usava fare in epoca passata tra gli yshir-chamacoco, e afferma che servisse per tenere lontani dalle piume eventuali insetti.

Sušnik afferma che questo oggetto, ovvero un bastoncino di lunghezza 30 cm composto di penne di *kureku* (ara dalla fronte blu), ma anche con piume di altri uccelli, si chiamasse *chuku*. La studiosa sostiene che questo oggetto proteggeva l'anima dello sciamano da attacchi provenienti da altre anime. Ornamento utilizzato anche nella grande cerimonia.



Fig. A - Oggetto intero



<b>Proprietà</b>	<i>Museo delle Civiltà</i> di Roma (vendita Boggiani 1894)
<b>Numero inventario</b>	50542
<b>Classificazione generica</b>	<i>Ars plumaria</i>
<b>Oggetto</b>	Gonna/cintura rituale/cerimoniale
<b>Nome indigeno</b>	<i>Ur Yrrote</i>
<b>Materiali</b>	Piume di airone bianco ( <i>Ardea alba/Casmerodius albus</i> ) e anatra muschiata ( <i>Cairina moschata</i> ); fibra di <i>karaguatà</i> ( <i>Bromelia sp.</i> ).
<b>Tecnica</b>	Insieme di piume di anatra muschiata e di airone bianco fissate a circa 4-5 cm circa l'una dall'altra ad una cordicella di fibra vegetale di <i>karaguatà</i> intrecciata.
<b>Dimensioni</b>	<i>Lunghezza</i> cm 45 <i>Larghezza</i> cm 52 <i>Spessore</i> cm 5 <i>Note</i> Misura del cartoncino che fa da supporto.
<b>Descrizione</b>	Cintura (gonnellino) di uso rituale, usato talvolta come "collare" o anche come diadema sopra le maschere rituali di diverse divinità del pantheon yshir-chamacoco.
<b>Datazione</b>	Anni 90 del 1800
<b>Gruppo di appartenenza</b>	yshir-chamacoco
<b>Gruppo linguistico</b>	zamuco
<b>Provenienza geografica</b>	Alto Paraguay
<b>Uso e funzione</b>	Rituale
<b>Stato di conservazione</b>	Ottimo
<b>Bibliografia</b>	<a href="#">[2], p. 472; [3], pp. 378-380; [4], p. 216</a>

---

**Note**

Escobar (2008) afferma che l'oggetto dal nome *naselá* veniva usato per diverse rappresentazioni mitico rituali, ovvero per differenti divinità (*anábsoro*) e soprattutto per la cerimonia *Shu Deich* (la "Derrota del Sol") e che tra gli yshir ybytosos questo oggetto era simbolo di segretezza ed era usato sul volto, ricoprendo la bocca e il viso da orecchio a orecchio.

S.B. afferma che questo tipo di oggetto, da indossare legato alla vita, si chiama *Ur yrrote* e fa parte del vestiario del *konsaha*; serviva soprattutto per il canto dello sciamano.





**Fig. A - Oggetto intero**



**Fig. B - Dettaglio**

<b>Proprietà</b>	<i>Museo delle Civiltà</i> di Roma (vendita Boggiani 1894)
<b>Numero inventario</b>	50544
<b>Classificazione generica</b>	<i>Ars plumaria</i>
<b>Oggetto</b>	Adorno plumario per il collo o per il volto o per la vita
<b>Nome indigeno</b>	<i>Ur Yrrote</i>
<b>Materiali</b>	Piume di picchio ( <i>Campephilus sp.</i> ), anatra muschiata ( <i>Cairina moschata</i> ), ara dalla fronte blu ( <i>Amazona aestiva</i> ) e hocco faccianuda ( <i>Crax fasciolata</i> ); fibra di <i>karaguatà</i> ( <i>Bromelia sp.</i> ).
<b>Tecnica</b>	Penne e piume di vari uccelli legate insieme a circa 5 cm di distanza con un cordoncino sottile di fibra vegetale di <i>karaguatà</i> intrecciata. Il calamo della penna è piegato e legato insieme all'intreccio.
<b>Dimensioni</b>	<i>Lunghezza</i> cm 42 <i>Larghezza</i> cm 47 <i>Spessore</i> cm 4,5 <i>Note</i>
<b>Descrizione</b>	Gonnellino o collare di piume ricco e variegato.
<b>Datazione</b>	Anni 90 del 1800
<b>Gruppo di appartenenza</b>	yshir-chamacoco
<b>Gruppo linguistico</b>	zamuco
<b>Provenienza geografica</b>	Alto Paraguay
<b>Uso e funzione</b>	Usato sia come collare che come cintura nei travestimenti rituali.
<b>Stato di conservazione</b>	Ottimo
<b>Bibliografia</b>	<a href="#">[2], pp. 472-473; [3], p. 378-80; [4], p. 216</a>

---

**Note**

Escobar riporta che questo adorno plumario è usato in modo diverso da yshir ybytos e yshir tomaraho: fra i primi è usato come simbolo di segretezza e viene indossato sopra la bocca e non come cintura. In particolare, gli iniziati lo usano come adorno assieme a pendenti di piume e penne di ara, ponendoselo da orecchio a orecchio. S.B. afferma che questo tipo di oggetto, da indossare legato alla vita, si chiama *Ur yrrote* e fa parte del vestiario del *konsaha*; serviva soprattutto per il canto dello sciamano.



Fig. A - Oggetto intero



Fig. B - Dettagli della lavorazione

<b>Proprietà</b>	<i>Museo delle Civiltà</i> di Roma (vendita Boggiani 1894)
<b>Numero inventario</b>	50550
<b>Classificazione generica</b>	<i>Ars plumaria</i>
<b>Oggetto</b>	Adorno plumario per il collo o per il volto o per la vita
<b>Nome indigeno</b>	<i>Naselá / Ur yrrote</i>
<b>Materiali</b>	Piume e penne di ara dalla fronte blu ( <i>Amazona aestiva</i> ); fibra di <i>karaguatà</i> ( <i>Bromelia sp.</i> ).
<b>Tecnica</b>	Penne e piume di ara legate insieme a circa 5 cm di distanza con un cordoncino sottile di fibra vegetale di <i>karaguatà</i> intrecciata.
<b>Dimensioni</b>	<i>Lunghezza</i> cm 48 <i>Larghezza</i> cm 49 <i>Spessore</i> cm 5 <i>Note</i> Misura dello spazio occupato.
<b>Descrizione</b>	Gonnellino o collare di piume e penne di ara su fibra vegetale intrecciata.
<b>Datazione</b>	Anni 90 del 1800
<b>Gruppo di appartenenza</b>	yshir-chamacoco
<b>Gruppo linguistico</b>	zamuco
<b>Provenienza geografica</b>	Alto Paraguay
<b>Uso e funzione</b>	Usato sia come collare che come cintura nei travestimenti rituali.
<b>Stato di conservazione</b>	Ottimo
<b>Bibliografia</b>	<a href="#">[2], pp. 472-473;</a> <a href="#">[3], p. 378;</a> <a href="#">[4], p. 216</a>

---

#### Note

Escobar riporta che questo adorno plumario è usato in modo diverso da yshir ybytos e yshir tomaraho: fra i primi è usato come simbolo di segretezza e viene indossato sopra la bocca e non come cintura. In particolare, gli iniziati lo usano come adorno assieme a pendenti di piume e penne di ara, ponendoselo da orecchio a orecchio. S.B. afferma che questo tipo di oggetto, da indossare legato alla vita, si chiama *Ur yrrote* e fa parte del vestiario del *konsaha*; serviva soprattutto per il canto dello sciamano.





Fig. A - Oggetto intero



Fig. B - Dettaglio della lavorazione

<b>Proprietà</b>	<i>Museo delle Civiltà</i> di Roma (vendita Boggiani 1894)
<b>Numero inventario</b>	50568
<b>Classificazione generica</b>	<i>Ars plumaria</i>
<b>Oggetto</b>	Ornamento per la testa o per il collo
<b>Nome indigeno</b>	<i>Meikherbo</i> ( <i>meikher erbo</i> ) / <i>Pamune</i>
<b>Materiali</b>	Piume di nandù ( <i>Rhea americana</i> ); fibra di <i>karaguatà</i> ( <i>Bromelia sp.</i> ).
<b>Tecnica</b>	<i>Emplumado</i> (cordoncino di fibra vegetale di <i>karaguatà</i> intrecciata a cui vengono fissate le piume, piegate nella parte del calamo).
<b>Dimensioni</b>	<i>Lunghezza</i> cm 12,5 <i>Larghezza</i> cm 38,5 <i>Spessore</i> cm 28,5 <i>Note</i>
<b>Descrizione</b>	Diadema di piume di struzzo intrecciate su un cordoncino di fibra vegetale di <i>karaguatà</i> .
<b>Datazione</b>	Anni 90 del 1800
<b>Gruppo di appartenenza</b>	yshir-chamacoco
<b>Gruppo linguistico</b>	zamuco
<b>Provenienza geografica</b>	Alto Paraguay
<b>Uso e funzione</b>	
<b>Stato di conservazione</b>	Buono
<b>Bibliografia</b>	<a href="#">[2]. pp. 505;</a> <a href="#">[3]. pp. 372-375;</a> <a href="#">[4]. pp. 208-209</a>

---

**Note**

La descrizione con cui questo oggetto viene registrato nei libri di ingresso del museo è: “Diadema di piume bianche di struzzo portato dai maschi durante le cerimonie e le feste”.

Il *pamune* (o *pemune*) è usato per diversi scopi, sia come parte dei travestimenti rituali di diversi *anábsoro*, sia come oggetto di cura del *konsaha* (sciamano). Escobar (2008: 505) afferma che nel circolo cerimoniale, a seconda di quale “divinità” lo indossi (ma anche a seconda della grandezza), può essere messo come cintura, come cavigliera, come bracciale. Fra gli yshir ybytosó viene indossato da orecchio a orecchio sotto il naso e si chiama *shiminit*. Inoltre, afferma che il *pamune* (o *pemune*) suggerisce il potere dell’inganno, anche per il modo stesso con cui viene cacciato lo struzzo con le cui piume si costruisce questo ornamento (Escobar 1999: 372).

S.B. sostiene che il grande *konsaha* che fu suo padre, in virtù della sua appartenenza clanica, poteva usare per curare (e cantare) solamente strumenti come il *pamune*, ovvero composti di sole piume di struzzo.



**Fig. A - Oggetto intero**

<b>Proprietà</b>	<i>Museo delle Civiltà</i> di Roma (vendita Boggiani 1894)
<b>Numero inventario</b>	50590
<b>Classificazione generica</b>	<i>Ars plumaria</i>
<b>Oggetto</b>	Adorno plumario per la testa o per il collo
<b>Nome indigeno</b>	<i>Batyté / Manon wolo</i>
<b>Materiali</b>	Piume e penne di una specie di cicogna ( <i>Ardeidae fam.</i> , molto probabilmente <i>Pilherodius pileatus</i> ); fibra di <i>karaguatà</i> ( <i>Bromelia sp.</i> ).
<b>Tecnica</b>	<i>Emplumado</i> (le penne sono fissate con il calamo piegato in due all'intreccio di fibra vegetale di <i>karaguatà</i> ).
<b>Dimensioni</b>	<i>Lunghezza</i> cm 60 <i>Larghezza</i> cm 16 <i>Spessore</i> cm 4 <i>Note</i> Misura dello spazio che l'oggetto occupa appoggiato su una superficie piana.
<b>Descrizione</b>	Si tratta di un diadema che presenta solo un tipo di piume bianche, cucite su un tessuto di fibra vegetale: le piume si presentano intere nella parte centrale del diadema e tagliate invece nei due lati. Questo perchè, una volta indossato sulla testa, la parte centrale doveva risultare più alta.
<b>Datazione</b>	Anni 90 del 1800
<b>Gruppo di appartenenza</b>	yshir-chamacoco
<b>Gruppo linguistico</b>	zamuco
<b>Provenienza geografica</b>	Alto Paraguay
<b>Uso e funzione</b>	Escobar afferma che un oggetto con questa forma ( <i>manon wolo</i> presso gli yshir ybytosó) veniva usato per diverse rappresentazioni mitico-rituali, ovvero per i costumi di differenti divinità ( <i>anábsoro</i> ). Usato come un "rivitalizzante" nelle lunghissime cerimonie chiamate <i>Shu Deich</i> (la "Derrota del Sol"), serviva anche come una bussola per orientare i voli estatici degli sciamani (sciamani celesti e subacquei, quando si tratta di piume e penne di anatra). Strumento usato anche per trattenere le anime dei giovani iniziati, una volta recuperate.  Uso cerimoniale: diadema appoggiato sulle maschere di diversi <i>anábsoro</i> , durante le apparizioni nel circolo rituale; molti indossano questo tipo di diadema in diverse parti del corpo: sulla testa, davanti o dietro, davanti alla gola, vicino alle orecchie.
<b>Stato di conservazione</b>	Ottimo
<b>Bibliografia</b>	<a href="#">[2], pp. 202-204; [3], pp.373-374; [9], pp. 159-160; [10], p. 99</a>

## Note

Secondo S.B. questo oggetto si chiama semplicemente *batyté* perchè si pone sulla testa insieme ad altri che lo completano, costituiti da bastoncini di legno a cui sono attaccate delle piume con cera di api. Si può usare anche la parola *wolo* per denominare questo oggetto, che significa semplicemente "copricapo". Sempre secondo S.B. , questo tipo di adorno veniva indossato dal *konsaha* per chiamare la pioggia.

Secondo Sušnik il *manon wolo* può essere composto di molti tipi diversi di penne di uccelli e spesso ha come base (secondo l'identificazione clanica) una pelle di animale. Generalmente è composto di penne lunghe di airone bianco, come quello qui rappresentato, oppure multicolori di pappagalli o anatre silvestri. Nel caso di cura e protezione si usavano penne gialle e verdi di pappagallo, mentre invece quelli con penne di anatra reale sarebbero riservati solo agli sciamani di categoria solare, sempre con poteri straordinari (Sušnik 1982: 160).





**Fig. A - Oggetto intero**

<b>Proprietà</b>	<i>Museo delle Civiltà</i> di Roma (vendita Boggiani 1894)
<b>Numero inventario</b>	50603
<b>Classificazione generica</b>	<i>Ars plumaria</i>
<b>Oggetto</b>	Indumento rituale per la testa o per il collo – diadema rituale
<b>Nome indigeno</b>	<i>Manon wolo</i> ( <i>Lepper wolo</i> )
<b>Materiali</b>	Piume di airone grigio ( <i>Ardea cocoi</i> ); fibra vegetale di <i>karaguatà</i> ( <i>Bromelia sp.</i> ).
<b>Tecnica</b>	<i>Emplumado</i> (le penne sono fissate con il calamo piegato in due all'intreccio di fibra vegetale di <i>karaguatà</i> ).
<b>Dimensioni</b>	<i>Lunghezza</i> cm 40 <i>Larghezza</i> cm 50 <i>Spessore</i> cm 11 <i>Note</i> Misura del supporto su cui è fissato l'oggetto.
<b>Descrizione</b>	Diadema a scopo rituale, usato sia come “corona” che sopra le maschere rituali di diverse divinità del pantheon yshir-chamacoco. Questo oggetto si differenzia da quelli più comuni, fatti di piume di anatra muschiata, perchè è di leggerissime piume di airone.
<b>Datazione</b>	Anni 90 del 1800
<b>Gruppo di appartenenza</b>	yshir-chamacoco
<b>Gruppo linguistico</b>	zamuco
<b>Provenienza geografica</b>	Alto Paraguay
<b>Uso e funzione</b>	Rituale
<b>Stato di conservazione</b>	Ottimo
<b>Bibliografia</b>	<a href="#">[2], pp. 480-481; [3], pp. 376-377; n. [4], pp. 206-207; [9], pp. 159-160; [10], p. 99</a>

#### Note

Escobar afferma che l'oggetto dal nome *manon wolo* (*lepper wolo*) veniva usato per diverse rappresentazioni mitico-rituali, ovvero per i costumi di differenti divinità (*anábsoro*).

Usato come un “rivitalizzante” nelle lunghissime cerimonie chiamate *Shu Deich* (la “Derrota del Sol”), può anche essere utilizzato come una bussola per orientare i voli estatici degli sciamani (sciamani celesti e subacquei, quando si tratta di piume e penne di anatra); strumento usato anche per trattenere le anime dei giovani iniziati, una volta recuperate.

Uso cerimoniale: diadema appoggiato sulle maschere di diversi *anábsoro*, durante le apparizioni nel circolo rituale; molti indossano questo tipo di diadema in varie parti del corpo: sulla testa, davanti o dietro, davanti alla gola, vicino alle orecchie. Il personaggio di Nemur indossa due di questi adorni sulle spalle come completamento del suo *ook*, bastone dell'equilibrio e del castigo che porta sopra le spalle.

S.B. dice che questa tipologia di oggetto si chiama *pemune* ed è fatto solamente con piume di nandù.

Secondo Sušnik il *manon wolo* può essere composto di molti tipi diversi di penne di uccelli e spesso ha come base (secondo l'identificazione clanica) una pelle di animale. Generalmente è composto di penne lunghe di airone bianco, come quello qui rappresentato, oppure multicolori di pappagalli o anatre silvestri. Nel caso di cura e protezione si usavano penne gialle e verdi di pappagallo, mentre invece quelli con penne di anatra reale sarebbero riservati solo agli sciamani di categoria solare, sempre con poteri straordinari (Sušnik 1982: 160).



**Fig. A - Oggetto intero (vista anteriore)**



**Fig. B - Oggetto intero (vista posteriore)**

<b>Proprietà</b>	<i>Museo delle Civiltà</i> di Roma (vendita Boggiani 1894)
<b>Numero inventario</b>	50612
<b>Classificazione generica</b>	<i>Ars plumaria</i>
<b>Oggetto</b>	Indumento rituale (diadema)
<b>Nome indigeno</b>	<i>Pasyparak</i> ( <i>nymagarak</i> ) / <i>Meikherbo</i> ( <i>meikher erbo</i> )
<b>Materiali</b>	Piume rosse e nere di fenicottero rosa ( <i>Phoenicopterus roseus</i> ) o spatola rosata ( <i>Platalea ajaja</i> ); piume di hocco faccia nuda ( <i>Crax fasciolata</i> ); altre piume centrali più grandi (non identificate); fibra vegetale di <i>karaguatà</i> ( <i>Bromelia sp.</i> ).
<b>Tecnica</b>	<i>Emplumado</i> (penne fissate con il calamo piegato in due all'intreccio di fibra di <i>karaguatà</i> ).
<b>Dimensioni</b>	<i>Lunghezza</i> cm 27
	<i>Larghezza</i> cm 25
	<i>Spessore</i> cm 6
	<i>Note</i> Misura dello spazio che l'oggetto occupa.
<b>Descrizione</b>	Ornamento per il braccio o diadema a scopo rituale e cerimoniale. Se considerato <i>pasyparak</i> ( <i>nymagarak</i> ), veniva posto sulla fronte e indossato sopra le maschere rituali di diverse divinità del pantheon yshir-chamacoco; diversamente, se considerato <i>meikherbo</i> , veniva posto come ornamento del braccio.
<b>Datazione</b>	Anni 90 del 1800
<b>Gruppo di appartenenza</b>	yshir-chamacoco
<b>Gruppo linguistico</b>	zamuco
<b>Provenienza geografica</b>	Alto Paraguay
<b>Uso e funzione</b>	Rituale/cerimoniale
<b>Stato di conservazione</b>	Ottimo
<b>Bibliografia</b>	<a href="#">[2], pp. 478-479; [3], pp. 375-376; [4], pp. 208-209; [9], p. 162</a>

---

#### Note

Quando questo ornamento è composto di sole penne di fenicottero rosa o spatola rosata viene chiamato *nymagarak* (o *pasyparak*). Le penne vengono disposte e tagliate in modo da essere lunghe solo nel centro ed aprirsi in forma di fiore o stella. Ornamento da posizionarsi sulla fronte (come l'intreccio di *karaguatà* che sostiene le piume suggerirebbe) proprio perchè le penne di cui è composto devono potersi allargare in forma di fiore o stella. Questo sarebbe un segno della divinità *Ashnuwerta*, "signora dello splendore rosso": infatti ciò che conta non è tanto il fatto che le penne siano di spatola rosata o di fenicottero, quanto che siano rosse. (Escobar 1999: 375).

Le penne rosse sono considerate molto potenti; per questo non sono mai usate solo per scopo sciamanico e solo come ornamento rituale, per diversi *anábsoro*. Anche gli iniziandi indossavano questo ornamento al loro ingresso nel circolo cerimoniale (Escobar 2012: 208-209).

Secondo Sušnik le penne di colore rosso (normalmente di spatola rosa) sono considerate potenti da alcuni popoli del Chaco poichè proteggono dagli spiriti maligni che si annidano nei pantani (Sušnik 1982: 162).

S.B. afferma che questo era semplicemente un ornamento per il braccio, indossato solamente nel circolo cerimoniale maschile (*tobich*) dai giovani iniziandi chiamati *weterâk* (termine tradotto in spagnolo con "cuarteleros").

Sušnik (1982) scrive che questo diadema di piume era caratterizzato da uno schema fisso di *emplumado*, ovvero era normalmente composto da tre file di piume intrecciate, quella al centro di piume verdi, gialle oppure rosa e quelle laterali invece nere. Questo oggetto rispecchia proprio le caratteristiche descritte da Sušnik. Sostiene anche che questo tipo di ornamento era l'ornamento "basico" dell'uomo adulto e afferma che colui che lo rifiutava era automaticamente escluso dalla parzialità tribale di appartenenza.





**Fig. A - Oggetto intero**



**Fig. B - Dettaglio della lavorazione**

<b>Proprietà</b>	<i>Museo delle Civiltà</i> di Roma (vendita Boggiani 1894)
<b>Numero inventario</b>	50615
<b>Classificazione generica</b>	<i>Ars plumaria</i>
<b>Oggetto</b>	Adorno plumario per il capo e per le spalle.
<b>Nome indigeno</b>	Ao (o <i>komzaxo wogoro</i> )* - <i>Pem-uk</i> (?)
<b>Materiali</b>	Penne e piume di ara dalla fronte blu ( <i>Amazona aestiva</i> ); penne di: anatra muschiata ( <i>Cairina moschata</i> ), picchio dalla cresta rossa ( <i>Campephilus melanoleucos</i> ), airone bianco ( <i>Ardea alba/Casmerodius albus</i> ) o forse colombo dal becco azzurro ( <i>Patagioenas picazuro</i> ), cicalaca del Chaco ( <i>Ortalis canicollis</i> ); setole di pecarì ( <i>Tayassu sp.</i> ); pelle di anaconda gialla ( <i>Eunectes noteus</i> ); fibra di <i>karaguatà</i> ( <i>Bromelia sp.</i> ); bottoni; vetro; stoffa.
<b>Tecnica</b>	Oggetto molto complesso e ricco: una corona sciamanica cui è stata aggiunta la parte che serve per coprire spalle e dorso. Ad una trama di fibra di <i>karaguatà</i> sono cucite penne e piume di diversi uccelli, setole di pecarì e pelle di anaconda gialla. Sulla trama di fibra sono inoltre cuciti oggetti metallici (bottoni e altro), conterie di vetro, stoffa.
<b>Dimensioni</b>	<i>Lunghezza</i> cm 74 <i>Larghezza</i> cm 60 <i>Spessore</i> cm 15 <i>Note</i> Spazio che l'oggetto occupa appoggiato su di un sostegno.
<b>Descrizione</b>	Vestimento probabilmente usato per lo sciamano celeste, in ritualità propiziatorie, per la buona caccia o altri riti terapeutici. Gli inserti di stoffa rossa potrebbero rimandare alla protezione chiesta alla "signora dello splendore rosso", <i>Ashnuwerta</i> .
<b>Datazione</b>	Anni 90 del 1800
<b>Gruppo di appartenenza</b>	yshir-chamacoco
<b>Gruppo linguistico</b>	zamuco
<b>Provenienza geografica</b>	Alto Paraguay
<b>Uso e funzione</b>	
<b>Stato di conservazione</b>	Ottimo
<b>Bibliografia</b>	<a href="#">[1], p. 46, fig. 20; [2], pp. 485-487; [5], p. 115; [7], pp. 212-216</a>

## Note

Oggetto unico nella collezione, ibrido tra semplice corona sciamanica e costume rituale di *anábsoro* (non presente nella collezione). Le corone sciamaniche sono usate normalmente da terapeuti (sciamani del cielo) per i voli estatici e per pratiche propiziatorie per la caccia e la raccolta.

J.A. afferma che nell'arte plumaria yshir ybytoso non si usava per nulla il serpente, considerato animale maligno poichè striscia per terra. S.B. sostiene invece che la pelle di serpente di questo artefatto serve per chiudere bene i fori del tessuto di *karaguatà* e proteggere il corpo di chi la indossa, che non deve essere visto.

\* Questi nomi sono riferiti a un copricapo yshir molto simile a questo, trattato da Cordeu.





Fig. A - Oggetto intero

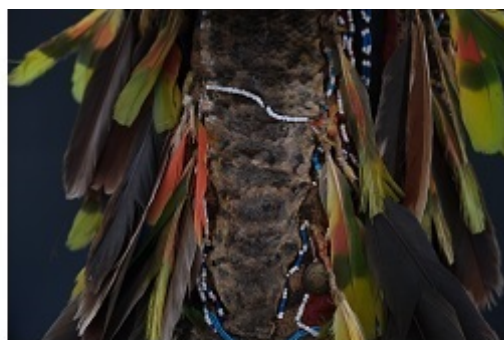


Fig. B - Dettagli della lavorazione



Fig. C - Dettaglio della parte posteriore

<b>Proprietà</b>	<i>Museo delle Civiltà</i> di Roma (vendita Boggiani 1894)
<b>Numero inventario</b>	50616
<b>Classificazione generica</b>	<i>Ars plumaria</i>
<b>Oggetto</b>	Adorno plumario (probabilmente usato sul retro del corpo).
<b>Nome indigeno</b>	<i>Alybe weho chipiak*</i>
<b>Materiali</b>	Piume di di ara dalla fronte blu ( <i>Amazona aestiva</i> ) e cicalaca del Chaco ( <i>Ortalis canicollis</i> ); legno (forse carrubo); fibra di <i>karaguatà</i> ( <i>Bromelia sp.</i> ); cera d'api.
<b>Tecnica</b>	Piume legate insieme con un cordoncino sottile di fibra vegetale di <i>karaguatà</i> e anche incollate al supporto di legno con cera d'api.
<b>Dimensioni</b>	<p><i>Lunghezza</i>    cm 32</p> <p><i>Larghezza</i>    cm 34</p> <p><i>Spessore</i>      cm 2,5</p> <p><i>Note</i></p>
<b>Descrizione</b>	Oggetto unico nella collezione: si tratta di un adorno non presente in alcuna descrizione in letteratura, formato da penne e piume legate ad un supporto ligneo e sistemate in due parti legate insieme a formare due pezzi gemelli in forma di ali.
<b>Datazione</b>	Anni 90 del 1800
<b>Gruppo di appartenenza</b>	yshir-chamacoco
<b>Gruppo linguistico</b>	zamuco
<b>Provenienza geografica</b>	Alto Paraguay
<b>Uso e funzione</b>	Si suppone abbia avuto un uso sciamanico per il volo ( <i>arrebato</i> ) sciamanico. Oppure usato in qualche travestimento rituale di cui non vi è notizia in letteratura.
<b>Stato di conservazione</b>	Ottimo
<b>Bibliografia</b>	

---

**Note**

Nella letteratura conosciuta sulla mitologia e sull'arte plumaria yshir-chamacoco non ci sono riferimenti ad un oggetto con queste caratteristiche.

S.B. afferma che questo oggetto si metteva sulle spalle e che le penne sono di cicalaca del Chaco.

Secondo Pietro Scotti (1948), questo oggetto potrebbe anche essere identificato come una visiera con cui gli uomini si riparavano dal sole (Scotti 1948: 98,99).

\* Informazione di Mito Sequera, comunicazione personale.





Fig. A - Oggetto intero



Fig. B - Dettaglio



Fig. C - Dettaglio

<b>Proprietà</b>	<i>Museo delle Civiltà</i> di Roma (vendita Boggiani 1894)
<b>Numero inventario</b>	50683
<b>Classificazione generica</b>	<i>Ars plumaria</i>
<b>Oggetto</b>	Indumento rituale (diadema)
<b>Nome indigeno</b>	<i>Meikherbo</i> ( <i>meikher erbo</i> ) / <i>Nymagarak</i> ( <i>pasyparak</i> )
<b>Materiali</b>	Penne rosse e nere di fenicottero rosa ( <i>Phoenicopterus roseus</i> ); penne di ara verde ( <i>Ara ambiguus</i> ) o ara dalla fronte blu ( <i>Amazona aestiva</i> ); fibra di <i>karaguatà</i> ( <i>Bromelia</i> sp.).
<b>Tecnica</b>	<i>Emplumado</i> (le penne sono fissate con il calamo piegato in due all'intreccio di fibra vegetale di <i>karaguatà</i> ).
<b>Dimensioni</b>	<i>Lunghezza</i> cm 49
	<i>Larghezza</i> cm 10
	<i>Spessore</i> cm 7
	<i>Note</i> Misura comprensiva delle altezze delle piume più lunghe
<b>Descrizione</b>	Ornamento per il braccio o diadema a scopo rituale e cerimoniale. Se considerato <i>pasyparak</i> ( <i>nymagarak</i> ) veniva usato in fronte e indossato sopra le maschere rituali di diverse divinità del pantheon yshir-chamacoco; diversamente, se considerato <i>meikherbo</i> , veniva posto come ornamento del braccio.
<b>Datazione</b>	Anni 90 del 1800
<b>Gruppo di appartenenza</b>	yshir-chamacoco
<b>Gruppo linguistico</b>	zamuco
<b>Provenienza geografica</b>	Alto Paraguay
<b>Uso e funzione</b>	Rituale/cerimoniale
<b>Stato di conservazione</b>	Ottimo
<b>Bibliografia</b>	<a href="#">[2], pp. 478-479</a> ; <a href="#">[3], pp. 375-376</a> ; <a href="#">[4], pp. 208-209</a>

#### Note

Quando questo ornamento è composto di sole penne di fenicottero rosa o spatola rosata viene chiamato *nymagarak* (o *pasyparak*). Le penne vengono disposte e tagliate in modo da essere lunghe solo nel centro ed aprirsi in forma di fiore o stella. Ornamento da posizionarsi sulla fronte (come l'intreccio di *karaguatà* che sostiene le piume suggerirebbe) proprio perchè le penne di cui è composto devono potersi allargare in forma di fiore o stella. Questo sarebbe un segno della divinità *Ashmuwerta*, "signora dello splendore rosso": infatti, ciò che conta non è tanto il fatto che sia di spatola rosata o di fenicottero, quanto che le penne siano rosse. (Escobar 1999: 375).

Le penne rosse sono considerate molto potenti e per questo motivo non sono mai usate solamente per scopo sciamanico e solo come ornamento rituale, per diversi *anábsoro*. Anche gli iniziandi indossavano questo ornamento al loro ingresso nel circolo cerimoniale (Escobar 2012: 208-209).

S.B. afferma che questo sia semplicemente un ornamento per il braccio, indossato solamente nel circolo cerimoniale maschile (*tobich*): lo indossavano i giovani iniziandi chiamati *weterâk* (termine tradotto in spagnolo con "cuarteleros").

Sušnik (1982) scrive che questo diadema di piume era caratterizzato da uno schema fisso di "emplumado", ovvero era normalmente composto da tre file di piume intrecciate, di cui quella al centro era di piume verdi, gialle oppure rosa e quelle laterali invece nere. Questo oggetto rispecchia proprio le caratteristiche descritte da Sušnik. Sostiene anche che questo tipo di ornamento era l'ornamento "basico" dell'uomo adulto e afferma che colui che rifiutava questo ornamento era automaticamente escluso dalla parzialità tribale di appartenenza.



Fig. A - Oggetto intero

<b>Proprietà</b>	<i>Museo delle Civiltà</i> di Roma (vendita Boggiani 1894)
<b>Numero inventario</b>	50737
<b>Classificazione generica</b>	<i>Ars plumaria</i>
<b>Oggetto</b>	Adorno plumario per le orecchie o per la testa.
<b>Nome indigeno</b>	<i>Orn arn</i> ( <i>Orn ary</i> )
<b>Materiali</b>	Penne di ciacalaca del Chaco ( <i>Ortalis canicollis</i> ), picchio ( <i>Camphepilus melanoleucos</i> ) e hocco faccianuda ( <i>Crax fasciolata</i> ); code di crotali ( <i>Crotalus terrificus</i> ); piume residuali di di ara dalla fronte blu ( <i>Amazona aestiva</i> ); fibra di karaguatà ( <i>Bromelia sp.</i> ).
<b>Tecnica</b>	<i>Emplumado</i> (le penne sono fissate con il calamo piegato in due all'intreccio di fibra vegetale di karaguatà).
<b>Dimensioni</b>	<i>Lunghezza</i> cm 30 <i>Larghezza</i> cm 14 <i>Spessore</i> cm 9 <i>Note</i> Misura dell'oggetto appoggiato su una superficie piana.
<b>Descrizione</b>	Grande orecchino che veniva indossato in testa e cadeva verso le orecchie, nei travestimenti rituali: presenta una base di fibra vegetale intrecciata, due diversi tipi di piume scure e code di serpenti a sonagli.
<b>Datazione</b>	Anni 90 del 1800
<b>Gruppo di appartenenza</b>	yshir-chamacoco
<b>Gruppo linguistico</b>	zamuco
<b>Provenienza geografica</b>	Alto Paraguay
<b>Uso e funzione</b>	
<b>Stato di conservazione</b>	Buono
<b>Bibliografia</b>	<a href="#">[1], p. 74; [2], pp. 493-494; [3], p. 380; [4]; [11], pp. 94-95</a>

#### Note

Orecchino indossato normalmente sopra le maschere cerimoniali, in particolar modo della divinità chiamata *Wiao* (Escobar 1999:380) oppure dagli sciamani sopra la ghirlanda chiamata *pem-uk* per portare dei messaggi e curare alcuni malanni. Nella vita civile portare questi orecchini, a seconda del tipo di piume di cui sono fatti, designava l'appartenenza ai diversi clan di cui originariamente gli yshir-chamacoco erano composti (*ibidem*).

Nel testo di Boggiani è riprodotta una foto di un oggetto molto simile a questo, fatto con code di crotali (fig. 48, pag. 74). Sušnik (1995: 55) nota che questo tipo di adorno era usato anche dai cacciatori di "jabalíes" per non distrarsi e ascoltare le voci degli uccelli menzogneri.

Nel libretto divulgativo sulla mitologia yshir-chamacoco redatto dal *cacique* Bruno Barras (in bibliografia n. 11) questo oggetto viene chiamato *konsaha uhjnak*: è uno strumento sciamanico che si pone sul retro del collo e serve per comunicare con le forze della natura, prevedere i fenomeni ambientali ed essere così di sostegno alla comunità. Le piume servono da "radar" per captare le informazioni dall'ambiente e comprendere il cambio climatico. Il *konsaha* che usa questo strumento sa cantare secondo il linguaggio degli uccelli (Barras 2017: 95).

Secondo S.B. i sonagli servivano per avvisare lo sciamano (*konsaha*) se l'oggetto veniva toccato, poiché gli strumenti di proprietà degli sciamani sono a loro uso esclusivo e non possono essere toccati da altri. Non era un oggetto da indossare, ma uno strumento per trovare il male nel paziente.





Fig. A - Oggetto intero

<b>Proprietà</b>	<i>Museo delle Civiltà</i> di Roma (vendita Boggiani 1894)
<b>Numero inventario</b>	51053
<b>Classificazione generica</b>	<i>Ars plumaria</i>
<b>Oggetto</b>	Orecchino ad uso cerimoniale.
<b>Nome indigeno</b>	<i>Orn Arn</i> ( <i>Orn Ary</i> )
<b>Materiali</b>	Piume e penne di ara rossa ( <i>Ara chloropterus</i> ); sonagli di crotalo ( <i>Crotalus terrificus</i> ); fibra di <i>karaguatà</i> ( <i>Bromelia sp.</i> ).
<b>Tecnica</b>	Orecchino composto da piumette e penne di ara rossa e code di serpente a sonagli su trama di intreccio di <i>karaguatá</i> .
<b>Dimensioni</b>	<i>Lunghezza</i> cm 18
	<i>Larghezza</i> cm 7
	<i>Spessore</i> cm 1,5
	<i>Note</i>
<b>Descrizione</b>	Orecchino singolo.
<b>Datazione</b>	Anni 90 del 1800
<b>Gruppo di appartenenza</b>	yshir-chamacoco
<b>Gruppo linguistico</b>	zamuco
<b>Provenienza geografica</b>	Alto Paraguay
<b>Uso e funzione</b>	Rituale - cerimoniale.
<b>Stato di conservazione</b>	Abbastanza buono: alcune penne sono rovinate e sbiadite, sonagli di crotalo un po' rovinati.
<b>Bibliografia</b>	<a href="#">[1], p. 74; [2], pp. 493-494; [3], p. 380; [11], pp. 90-91</a>

---

#### Note

Si tratta di un orecchino indossato normalmente sopra le maschere cerimoniali, in particolar modo della divinità chiamata *Wiao* (Escobar 1999:380) oppure usata dagli sciamani, indossati sopra la ghirlanda chiamata *pem-uk* per portare dei messaggi e curare alcuni malanni. Nella vita civile portare questi orecchini, a seconda del tipo di piume di cui sono fatti, designava l'appartenenza ai diversi clan di cui originariamente gli yshir-chamacoco erano composti (*ibidem*).

Nel testo di Boggiani (1894) è riprodotta una foto di un oggetto molto simile a questo orecchino, fatto con code di crotali (figura 48, pag. 74).

Nel libretto divulgativo sulla mitologia yshir-chamacoco redatto dal *cacique* Bruno Barras (in bibliografia n. 11), questo tipo di orecchino (della stessa forma, a volte con anche inserti di legno di palissandro o altre piume) si trova con il nome *orn ary* e viene identificato come un oggetto che lo sciamano utilizza per cercare il male nel paziente. Diversi hanno anche ossa al loro interno, insieme a piume e code di serpente.

Oggetto conservato assieme al 51054: condividono il cartellino con i numeri di catalogo, ma gli oggetti sono da considerarsi separati.



Fig. A - Oggetto intero



Fig. B - Oggetti 51053 (a sinistra) e 51054 conservati insieme

<b>Proprietà</b>	<i>Museo delle Civiltà</i> di Roma (vendita Boggiani 1894)
<b>Numero inventario</b>	51054
<b>Classificazione generica</b>	<i>Ars plumaria</i>
<b>Oggetto</b>	Orecchino ad uso cerimoniale.
<b>Nome indigeno</b>	<i>Orn arn</i> ( <i>Orn ary</i> )
<b>Materiali</b>	Piume e penne di ara rossa ( <i>Ara chloropterus</i> ); sonagli di crotalo ( <i>Crotalus terrificus</i> ); fibra di karaguatà ( <i>Bromelia sp.</i> ).
<b>Tecnica</b>	<i>Enplumado</i> (orecchino composto da piumette e penne di ara rossa e code di serpente a sonagli su trama di intreccio di <i>karaguatá</i> ).
<b>Dimensioni</b>	<i>Lunghezza</i> cm 18 <i>Larghezza</i> cm 7 <i>Spessore</i> cm 1,5 <i>Note</i>
<b>Descrizione</b>	Orecchino singolo.
<b>Datazione</b>	Anni 90 del 1800
<b>Gruppo di appartenenza</b>	yshir-chamacoco
<b>Gruppo linguistico</b>	zamuco
<b>Provenienza geografica</b>	Alto Paraguay
<b>Uso e funzione</b>	Rituale - cerimoniale.
<b>Stato di conservazione</b>	Abbastanza buono: alcune penne sono rovinate e sbiadite, sonagli di crotalo un po' rovinati.
<b>Bibliografia</b>	<a href="#">[1], p. 74; [2], pp. 493-494; [3], p. 380; [11], pp. 90-91</a>

---

#### Note

Si tratta di un orecchino indossato normalmente sopra le maschere cerimoniali, in particolar modo della divinità chiamata *Wiao* (Escobar 1999:380) oppure usata dagli sciamani, indossati sopra la ghirlanda chiamata *pem-uk* per portare dei messaggi e curare alcuni malanni. Nella vita civile portare questi orecchini, a seconda del tipo di piume di cui sono fatti, designava l'appartenenza ai diversi clan di cui originariamente gli yshir erano composti (*ibidem*).

Nel testo di Boggiani (1894) è riprodotta una foto di un oggetto molto simile a questo orecchino, fatto con code di crotali (figura 48, pag. 74).

Nel libretto divulgativo sulla mitologia yshir-chamacoco redatto dal *cacique* Bruno Barras (in bibliografia n. 11), questo tipo di orecchino (della stessa forma, a volte con anche inserti di legno di palissandro o altre piume) si trova con il nome *orn ary* e viene identificato come un oggetto che lo sciamano utilizza per cercare il male nel paziente. Diversi hanno anche ossa al loro interno, insieme a piume e code di serpente.

Oggetto conservato assieme al 51053: condividono il cartellino con i numeri di catalogo, ma gli oggetti sono da considerarsi separati.





Fig. A - Oggetto intero

<b>Proprietà</b>	<i>Museo delle Civiltà</i> di Roma (vendita Boggiani 1894)
<b>Numero inventario</b>	51055
<b>Classificazione generica</b>	<i>Ars plumaria</i>
<b>Oggetto</b>	Adorno plumario per le orecchie.
<b>Nome indigeno</b>	<i>Orn arn</i> ( <i>Orn ary</i> )
<b>Materiali</b>	Becchi di cardinale rosso ( <i>Cardinalis cardinalis</i> ); code di serpente a sonagli ( <i>crotalus sp.</i> ); fibra di <i>karaguatà</i> ( <i>Bromelia sp.</i> ).
<b>Tecnica</b>	<i>Enplumado</i> (piccoli becchi di cardinale rosso e sonagli di crotalo su supporto di cordoncino intrecciato in fibra di <i>karaguatà</i> ).
<b>Dimensioni</b>	<i>Lunghezza</i> <i>Larghezza</i> <i>Spessore</i> <i>Note</i>
<b>Descrizione</b>	Orecchino singolo.
<b>Datazione</b>	Anni 90 del 1800
<b>Gruppo di appartenenza</b>	yshir-chamacoco
<b>Gruppo linguistico</b>	zamuco
<b>Provenienza geografica</b>	Alto Paraguay
<b>Uso e funzione</b>	Rituale - cerimoniale.
<b>Stato di conservazione</b>	Abbastanza buono: alcune penne sono rovinate e sbiadite, sonagli di crotalo un po' rovinati.
<b>Bibliografia</b>	<a href="#">[1], p. 74; [2], pp. 493-494; [3], p. 380; [11], pp. 90-91</a>

---

#### Note

Si tratta di un orecchino indossato normalmente sopra le maschere cerimoniali, in particolar modo della divinità chiamata *Wiao* (Escobar 1999:380) oppure usata dagli sciamani, indossati sopra la ghirlanda chiamata *pem-uk* per portare dei messaggi e curare alcuni malanni. Nella vita civile portare questi orecchini, a seconda del tipo di piume di cui sono fatti, designava l'appartenenza ai diversi clan di cui originariamente gli yshir-chamacoco erano composti (*ibidem*).

Nel testo di Boggiani (1894) è riprodotta una foto di un oggetto molto simile a questo orecchino, fatto con code di crotali (figura 48, pag. 74).

Nel libretto divulgativo sulla mitologia yshir-chamacoco redatto dal *cacique* Bruno Barras (in bibliografia n. 11), questo tipo di orecchino (della stessa forma, a volte con inserti in legno di palissandro o altre piume) si trova con il nome *orn ary* e viene identificato come un oggetto che lo sciamano utilizza per cercare il male nel paziente. Altri oggetti hanno anche ossa al loro interno, insieme a piume e code di serpente.

S.B. afferma che i sonagli servivano per fare rumore mentre ci si muoveva ma anche per avvisare se veniva toccato l'oggetto, poiché gli strumenti di proprietà degli sciamani sono a loro uso esclusivo e non possono essere toccati da altri. J.A. sostiene invece che elementi derivati da serpenti normalmente non si usavano nell'arte plumaria yshir ybytoso poiché il serpente non era considerato una creatura benefica.



Fig. A - Oggetto intero



Fig. B - Dettaglio (vista anteriore)



Fig. C - Dettaglio (vista posteriore)

<b>Proprietà</b>	<i>Museo delle Civiltà</i> di Roma (vendita Boggiani 1894)
<b>Numero inventario</b>	51348
<b>Classificazione generica</b>	<i>Ars plumaria</i>
<b>Oggetto</b>	Diadema ad uso rituale
<b>Nome indigeno</b>	<i>Meikherbo</i> ( <i>meikher erbo</i> ) / <i>Nymagarak</i> ( <i>pasyparak</i> )
<b>Materiali</b>	Penne dipinte in giallo e in nero, probabilmente di pappagallo di specie non identificabile; fibra di <i>karaguatà</i> ( <i>Bromelia sp.</i> ).
<b>Tecnica</b>	<i>Emplumado</i> (le penne sono fissate con il calamo piegato in due all'intreccio di fibra vegetale di <i>karaguatà</i> ).
<b>Dimensioni</b>	<i>Lunghezza</i> cm 60
	<i>Larghezza</i> cm 12
	<i>Spessore</i> cm 9
	<i>Note</i> Misura comprensiva delle altezze delle piume più lunghe
<b>Descrizione</b>	Diadema a scopo rituale e cerimoniale ad uso maschile. Se considerato <i>pasyparak</i> ( <i>nymagarak</i> ) veniva usato in fronte e indossato sopra le maschere rituali di diverse divinità del pantheon yshir-chamacoco; diversamente, se considerato <i>meikherbo</i> , veniva posto come ornamento del braccio.
<b>Datazione</b>	Anni 90 del 1800
<b>Gruppo di appartenenza</b>	yshir-chamacoco
<b>Gruppo linguistico</b>	zamuco
<b>Provenienza geografica</b>	Alto Paraguay
<b>Uso e funzione</b>	Rituale/cerimoniale
<b>Stato di conservazione</b>	Ottimo
<b>Bibliografia</b>	<a href="#">[2], pp. 478-479; [3], pp. 375-376; [4], pp. 208-209; [9], pp. 160-161</a>

---

#### Note

Quando questo ornamento è composto di sole penne di fenicottero rosa o spatola rosata viene chiamato *nymagarak* (o *pasyparak*). Le penne vengono disposte e tagliate in modo da essere lunghe solo nel centro ed aprirsi in forma di fiore o stella. Ornamento da posizionarsi sulla fronte (come l'intreccio di *karaguatà* che sostiene le piume suggerirebbe) proprio perchè le penne di cui è composto devono potersi allargare in forma di fiore o stella. Questo sarebbe un segno della divinità *Ashmuwerta*, "signora dello splendore rosso": infatti, ciò che conta non è tanto il fatto che sia di spatola rosata o di fenicottero, quanto che le penne siano rosse. (Escobar 1999: 375).

Le penne rosse sono considerate molto potenti e per questo motivo non sono mai usate solamente per scopo sciamanico e solo come ornamento rituale, per diversi *anábsoro*. Anche gli iniziandi indossavano questo ornamento al loro ingresso nel circolo cerimoniale (Escobar 2012: 208-209).

S.B. afferma che questo era semplicemente un ornamento per il braccio, indossato solamente nel circolo cerimoniale maschile (*tobich*): lo indossavano i giovani iniziandi chiamati *weterâk* (termine tradotto in spagnolo con "cuarteleros").

Sušnik (1982) scrive che questo diadema di piume era caratterizzato da uno schema fisso di "emplumado", ovvero era normalmente composto da tre file di piume intrecciate, di cui quella al centro era di piume verdi, gialle oppure rosa e quelle laterali invece nere. Questo oggetto rispecchia proprio le caratteristiche descritte da Sušnik. Sostiene anche che questo tipo di ornamento era l'ornamento "basico" dell'uomo adulto e afferma che colui che rifiutava questo ornamento era automaticamente escluso dalla parzialità tribale di appartenenza.





Fig. A - Oggetto intero (vista anteriore)



Fig. B - Oggetto intero (vista posteriore)

<b>Proprietà</b>	<i>Museo delle Civiltà</i> di Roma (vendita Boggiani 1894)
<b>Numero inventario</b>	51354
<b>Classificazione generica</b>	<i>Ars plumaria</i>
<b>Oggetto</b>	Diadema ad uso rituale
<b>Nome indigeno</b>	<i>Meikherbo</i> ( <i>meikher erbo</i> ) / <i>Nymagarak</i> ( <i>pasyparak</i> )
<b>Materiali</b>	Penne di ciacalaca del Chaco ( <i>Ortalis canicollis</i> ); penne dipinte in giallo e in nero, probabilmente di pappagallo di specie non identificabile; fibra di <i>karaguatà</i> ( <i>Bromelia</i> sp.).
<b>Tecnica</b>	<i>Emplumado</i> (le penne sono fissate con il calamo piegato in due all'intreccio di fibra vegetale di <i>karaguatà</i> ).
<b>Dimensioni</b>	<p><i>Lunghezza</i>    cm 22</p> <p><i>Larghezza</i>    cm 8</p> <p><i>Spessore</i>      cm 4</p> <p><i>Note</i>          Misura comprensiva delle altezze delle piume più lunghe</p>
<b>Descrizione</b>	Diadema a scopo rituale e cerimoniale ad uso maschile. Se considerato <i>pasyparak</i> ( <i>nymagarak</i> ) veniva usato in fronte e indossato sopra le maschere rituali di diverse divinità del pantheon yshir-chamacoco; diversamente, se considerato <i>meikherbo</i> , veniva posto come ornamento del braccio.
<b>Datazione</b>	Anni 90 del 1800
<b>Gruppo di appartenenza</b>	yshir-chamacoco
<b>Gruppo linguistico</b>	zamuco
<b>Provenienza geografica</b>	Alto Paraguay
<b>Uso e funzione</b>	Rituale/cerimoniale
<b>Stato di conservazione</b>	Ottimo
<b>Bibliografia</b>	<a href="#">[2], pp. 478-479; [3], pp. 375-376; [4], pp. 208-209; [9], pp. 160-161</a>

#### Note

Quando questo ornamento è composto di sole penne di fenicottero rosa o spatola rosata viene chiamato *nymagarak* (o *pasyparak*). Le penne vengono disposte e tagliate in modo da essere lunghe solo nel centro ed aprirsi in forma di fiore o stella. Ornamento da posizionarsi sulla fronte (come l'intreccio di *karaguatà* che sostiene le piume suggerirebbe) proprio perchè le penne di cui è composto devono potersi allargare in forma di fiore o stella. Questo sarebbe un segno della divinità *Ashmuwerta*, "signora dello splendore rosso": infatti, ciò che conta non è tanto il fatto che sia di spatola rosata o di fenicottero, quanto che le penne siano rosse. (Escobar 1999: 375).

Le penne rosse sono considerate molto potenti e per questo motivo non sono mai usate solamente per scopo sciamanico e solo come ornamento rituale, per diversi *anábsoro*. Anche gli iniziandi indossavano questo ornamento al loro ingresso nel circolo cerimoniale (Escobar 2012: 208-209).

S.B. afferma che questo era semplicemente un ornamento per il braccio, indossato solamente nel circolo cerimoniale maschile (*tobich*): lo indossavano i giovani iniziandi chiamati *weterâk* (termine tradotto in spagnolo con "cuarteleros").

Sušnik (1982) scrive che questo diadema di piume era caratterizzato da uno schema fisso di "emplumado", ovvero era normalmente composto da tre file di piume intrecciate, di cui quella al centro era di piume verdi, gialle oppure rosa e quelle laterali invece nere. Questo oggetto rispecchia proprio le caratteristiche descritte da Sušnik. Sostiene anche che questo tipo di ornamento era l'ornamento "basico" dell'uomo adulto e afferma che colui che rifiutava questo ornamento era automaticamente escluso dalla parzialità tribale di appartenenza.



Fig. A - Oggetto intero

## Elenco delle specie animali e vegetali utilizzate come materiali

- Airone bianco (*Ardea alba/Casmerodius albus*)
- Airone dal cappuccio (*Pilherodius pileatus*)
- Airone grigio (*Ardea cocoi*)
- Anatra muschiata (*Cairina moschata*)
- Ara dalla fronte blu (*Amazona aestiva*)
- Ara rossa (*Ara chloropterus*)
- Ara verde (*Ara ambiguus*)
- Cardinale rosso (*Cardinalis cardinalis*)
- Ciacalaca del Chaco (*Ortalis canicollis*); *alybë* in lingua yshir
- Cicogna (*Ardeidae fam.*)
- Colombo dal becco azzurro (*Patagioenas picazuro*)
- Fenicottero rosa (*Phoenicopterus roseus*)
- Hocco faccianuda (*Crax fasciolata*)
- Nandù (*Rhea americana*)
- Picchio (*Campephilus sp.*)
- Picchio dalla cresta rossa (*Campephilus melanoleucos*); *ho-ho* in lingua yshir
- Spatula rosata (*Platalea ajaja*); *nymé* in lingua yshir
  
- Pecari (*Tayassu sp.*)
  
- Anaconda giallo (*Eunectes noteus*)
- Crotalo (*Crotalus terrificus*)
  
- Karaguatà (*Bromelia sp.*)
- Palissandro (*Dalbergia nigra*)
- Palo santo (*Bursera graveolens*)



## Bibliografia

- [1] Boggiani G. (1894), I Ciamacoco - Conferenza tenuta in Roma alla Società Geografica Italiana il 2/6/1894 ed in Firenze alla Società Antropologica il 24 dello stesso mese - Presso la Società Italiana per l'Antropologia - Roma.
- [2] AA. VV. (2008), Catalogo Museo de Arte Indígena/Artes Visuales - Museo del Barro, Asunción (Paraguay).
- [3] Escobar T. (1999), La maldición de Nemur - Acerca del arte, el mito, y el ritual de los indígenas Ishir del Gran Chaco Paraguayo - Departamento de Documentación e Investigaciones, Centro de Artes Visuales - Museo del Barro - Asunción (Paraguay).
- [4] Escobar T. (2012), La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay - Servilibro, Asunción (Paraguay).
- [5] Cordeu E. J. (1986), Los atuendos shamánicos Chamacocos del Museo Etnográfico. Un intento de interpretación simbólica - Runa, vol. 16, pp. 103-136 - Buenos Aires (Argentina).
- [6] Cordeu E. J., Braunstein J. (1974), Los aparatos de un sháman chamacoco. Contribución al estudio de la parafernalia shámanica (1), in Scripta ethnologica, II, n.2, parte II, Bs.As., pp. 121-139.
- [7] Di Lorenzo S., Manuale S. (2018), Fibras, plumas y colores del pueblo Ishir. Identidad y resistencia en el Chaco paraguayo/Fibers Feathers and Colours of the Ishir People. Identity and Endurance in the Chaco Paraguay - Estudios Atacameños, n. 59, pp. 103-120.
- [8] Di Lorenzo S., Manuale S., Olivera D. (2020), El pueblo Ishir y las plumas sagradas del Chaco paraguayo. Una mirada a las colecciones del Museo Etnografico "Juan B. Ambrosetti" de la Universidad de Buenos Aires - Actas de la XXIX RAE: La rebelión de los objetos. Arte plumario, La Paz (Bolivia), pp. 223-250.
- [9] Sušnik B. (1982), Los aborígenes del Paraguay - IV Cultura material - Museo Etnografico "Andres Barbero", Asunción (Paraguay).
- [10] Sušnik B. (1955), Estudios chamacocos - Boletín de la Sociedad Científica del Paraguay - Museo Etnografico "Andres Barbero", Asunción (Paraguay).
- [11] Barras B. (2017), Mitos ancestrales de los Yshyro Ybytoso. Clan Kytymyrajha - FONDEC – Fondo nacional de la cultura y las artes, Paraguay.