

Oggetti buoni per pensarsi, oggetti buoni per mostrarsi. Riflessioni da un laboratorio etnografico di manufatti co-creati per comprendere e narrare le sospensioni corporee¹

FEDERICA MANFREDI*

Abstract ITA

Nel linguaggio comune “restituire” significa dar qualcosa indietro, rendere qualcosa che in precedenza si era ricevuto. Questo dare-e-avere stabilisce relazioni, ma nella pratica etnografica chi sono le persone coinvolte? Cosa si restituisce e quando? L’etnografo, nel suo percorso sul campo, contrae una serie di debiti morali con coloro che lo accompagnano alla scoperta e alla costruzione dei dati regalando tempo e fiducia, i quali sono solitamente ripagati con la visibilità delle esperienze raccolte. L’etnografia può dunque coinvolgere altre persone, ampliando le maglie di quella relazione di doni (in termini di tempo, informazioni e attenzione) che prima era delimitata dall’esperienza di campo. Tradizionalmente queste fasi sono dominate dalle parole.

Questo articolo si basa su un’esperienza di ricerca in cui oggetti co-creati sono stati il mezzo di comunicazione privilegiata tra la ricercatrice e i praticanti di sospensioni corporee in Europa, una pratica che prevede il sollevamento di una persona attraverso ganci metallici inseriti nella pelle. I manufatti hanno costituito una sperimentazione metodologica, la concretizzazione dell’incontro con i partner della ricerca, e oggi compongono una piccola collezione che dissemina i risultati del lavoro antropologico. La riflessione proposta pone al centro la multipla valenza degli oggetti, da mezzo di comunicazione e di restituzione a breve termine sul campo, a dispositivi in grado di estendere la ricerca, e con essa i significati delle sospensioni e la voglia di essere compresi.

1 Il presente articolo origina dalla ricerca di dottorato “Learning to Fly. A Trans-spatial Ethnography on Body Suspensions in Europe”, supportata dal Fondo Sociale Europeo e la Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/131914/2017), e dal progetto EXCEL - The Pursuit of Excellence. Biotechnologies, enhancement and body capital in Portugal, finanziato dalla Fundação para a Ciência e a Tecnologia (PTDC/SOC-ANT/30572/2017) e coordinato all’Istituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa dal PI Chiara Pussetti.

* federicamanfredi@hotmail.fr

Parole chiave: comunicazione; etnografia sperimentale; restituzione; sospensione corporea; cooperazione manuale.

Abstract ENG

In the everyday language, “restitution” means to give something back, an action that is the consequence of a previous offer. The transmission of goods involves relationships, and how this can be applied in the ethnographical interaction? What do we give back and when? The ethnographer establishes a series of moral debts with those who cooperate during the fieldwork: co-constructing data, research participants donate time and trust in change of the visibility of their experiences. The ethnographical practice hence transmits the results of fieldwork interactions (including time, information and carefulness), and involving more people than those who created the data. This process is traditionally dominated by words.

This article is based on a research on meanings associated with body suspension realized in Europe, consisting in the elevation of a protagonist through metal hooks temporary inserted in the skin. Based on the participative construction of symbolic objects with practitioners, the ethnographer uses the handcrafts to communicate with practitioners and they materialize the meetings during the practice, resulting in an artistic collection that was exposed during and after the ethnography. The handcrafts circulated suspension meanings among non-practitioners and they re-oriented the researcher’s gaze during the ethnography. The reflection focuses on the multiple valences of handcrafts as communication tool, reflexive occasion, device for the short-term restitution during the fieldwork, and dissemination strategy.

Keywords: communication; experimental ethnography; restitution; body suspension; practice-based cooperation.

Introduzione: gli incontri e l’etnografia

Questo articolo vuole presentare una riflessione sulla comunicazione non esclusivamente verbale sia dentro che fuori il campo etnografico, partendo dal considerarla come un processo cruciale da cui dipende la co-costruzione della conoscenza antropologica con i partner epistemici (Estalella, Sánchez Criado 2018, p. 8), cioè con le persone che con pazienza offrono le proprie esperienze, il tempo e le energie per la collaborazione etnografica. Talvolta questi scambi sono veri e propri atti di fiducia, visto che chi si racconta raramente dispone della visione completa del disegno di ricerca: la comunicazione sul campo implica dunque una vulnerabilità non equamente condivisa.

Un’altra caratteristica degli scambi etnografici è che tradizionalmente sono dominati dalle parole, scritte o pronunciate: si pensi alla centralità

delle interviste, all'importanza del redigere i diari di campo o i resoconti del proprio lavoro in forma di articoli, monografie o presentazioni ai convegni. Questi esempi di raccolta e presentazione della conoscenza etnografica sono espressioni di una cultura logo-centrica (Eco 1976) di pensiero e comunicazione, la quale rispecchia l'educazione accademica degli addetti ai lavori. La svolta riflessiva inaugurata da James Clifford e George Marcus (1986) è generalmente presa come momento storico per segnare un posizionamento critico verso la scrittura come unico (o principale) metodo per riportare l'esperienza di campo, nonché occasione per ripensare la soggettività e l'autorità del ricercatore, in cui le strategie di posizionamento e le incertezze possono emergere nel tentativo di restituire la parola ai partner epistemici.

Riflettendo sulle strategie comunicative non logo-centriche durante il campo, il pionieristico *Balinese Character. A photographic analysis*, pubblicato nel 1942 da Margaret Mead e Gregory Bateson, mostra che anche prima della svolta riflessiva le immagini erano state usate come mezzo di analisi antropologica, andando oltre a pensare la fotografia come decorazione di un testo e inaugurando quella che negli anni Settanta sarebbe stata definita "antropologia visiva" (Pennacini 2005). Le immagini sono state approcciate anche come strumento auto-riflessivo, in grado di informare circa il posizionamento del ricercatore: la scelta del soggetto svela interessi e sensibilità di chi scatta, ciò a cui si attribuisce valore sul campo.

Non si tratta di catturare un inquadramento della realtà, bensì di prevedere, o meglio di intuire, e captare un momento di sintesi che sia rappresentativo di un aspetto dell'universo studiato. Questa peculiarità della fotografia la rende una realizzazione estremamente personale, il risultato diretto dell'interazione tra il fotografo e il contenuto della scena registrata (Guran 2000, p. 160).

Anche gli oggetti di uso quotidiano si sono prestati a essere strumenti di comunicazione e pensiero sul campo, come nel lavoro di Daniel Miller e Fiona Parrot (Miller 2008), in cui gli addobbi natalizi, le collezioni di CD musicali o l'assenza stessa di oggetti personali nelle abitazioni sono stati usati in chiave analitica per comprendere come l'identità, la relazione con la morte o i legami sociali possano essere pensati attraverso collezioni di francobolli, automobili e fotografie.

Immagini e oggetti possono elicitarre dati e stabilire confidenza con i partner epistemici, come è emerso dal lavoro di Nicole Brown che ha invitato a creare scatole di identità per raccontare l'esperienza della malattia fibromialgica (Brown 2019): ai partecipanti veniva richiesto di riempire le scatole con qualsiasi oggetto utile a pensarsi e, dalle conversazioni attorno alle scelte operate, la ricercatrice ha iniziato a studiare il modo in cui la malattia acquisita posto e senso nell'identità pubblica e privata dei pazienti.

Questi esempi mostrano l'artificialità dei dati costruiti, al pari delle interviste qualitative, ed evidenziano come l'antropologia sia passata dall'idea di "restituire la voce" agli informatori, a quella di creare conoscenza insieme, in un processo sviluppato tra partner. Le sinergie sul campo possono crearsi in vista di un obiettivo comune che vada oltre a quello della co-costruzione di dati: è il caso dei video partecipativi (Maurelli 2019), in cui il coinvolgimento dei partner epistemici può essere orientato verso le scelte di cosa filmare, come montare le immagini, come realizzare le riprese e come diffondere i prodotti del processo partecipativo.

Anche il laboratorio diretto da Valentina Porcellana, finalizzato alla ristrutturazione di spazi per le persone senza fissa dimora di un quartiere alla periferia di Torino, indica la molteplicità di effetti delle collaborazioni sul campo: costruzione di sapere scientifico, consapevolezza verso un'emergenza sociale, ma anche esperienza di design sociale e sistemico (Porcellana, Campagnaro 2019, p. 93) e motore di cambiamento nella vita di un intero quartiere. Questa esperienza di ricerca-azione, il cui impatto applicativo ha motivato la premiazione del progetto da parte della Società Italiana di Antropologia Applicata nel 2018, mostra come la modalità di ricerca partecipativa si intersechi con possibilità di restituzione e disseminazione politicamente attive.

Fare insieme è la base dell'emergente approccio etnografico anche noto come *practice-based research* (Candy 2016), in cui la produzione di conoscenza avviene in parte per mezzo di una pratica condivisa e in parte grazie ai risultati di quella stessa pratica. In uno sforzo collaborativo e al di là delle parole, affrontato come necessità metodologica e riflessiva, il presente articolo intende proporre un contributo in cui le modalità di interazione partecipativa sul campo si sono intersecate con forme di restituzione che hanno interessato un pubblico più vasto di quello dei partner epistemici, espandendo la riflessione metodologica della *practice-based research* verso la disseminazione dei risultati.

L'articolo si basa sull'esperienza etnografica dedicata allo studio delle sospensioni europee contemporanee, cioè una pratica che prevede il sollevamento di uno o più protagonisti tramite ganci metallici inseriti nella pelle. Le sospensioni si realizzano principalmente durante festival dedicati ed eventi privati, in cui si raduna una collettività di praticanti auto-denominata *suspension community*. I suoi membri, tra i venti e cinquant'anni, si caratterizzano per la familiarità con altre tecniche di manipolazione del corpo (piercing, tatuaggi, impianti in silicone, scarificazioni e altro), le quali spesso interessano estese porzioni di pelle. Le sospensioni si inseriscono inoltre in traiettorie di vita caratterizzate da diversi atti di cura di sé attraverso la corporeità, come la selezione di diete senza bevande alcoliche, carne o altri prodotti di origine animale, ma anche pratiche meditative e sportive. L'Italia, tra i leader mondiali di questo settore insieme alla Norvegia, ospita regolarmente da oltre vent'anni uno dei più noti festival di sospensioni, ai quali

partecipano circa un centinaio di appassionati provenienti da diverse parti d'Europa e nord America. Durante i raduni, finalizzati a praticare sospensioni, imparare nuove tecniche o sperimentare figure con più partecipanti, non si riunisce solo una comunità di pratica (Wegner 2006) bensì una *emotional and emotionally based community* (Maffesoli 1996, Rosenwein 2006). Altre denominazioni del gruppo sono infatti *hook family* e *suspension family*: questi termini rimandano all'interpretazione affettiva e sentimentale con cui la stessa pratica viene esperita grazie al supporto emotivo dell'ambiente sociale.

Nell'obiettivo di esplorare i significati associati alle sospensioni e i contesti sociali nei quali si sviluppano, la ricerca ha invitato una selezione di partner epistemici in un laboratorio creativo finalizzato a realizzare oggetti simbolici per visualizzare e analizzare le costruzioni di significato associate a ciò che i protagonisti fanno con ganci, corde e i loro corpi. Sarà questo aspetto dell'esperienza etnografica il principale protagonista di questo contributo. Gli incontri per la produzione dei manufatti hanno costituito momenti di lavoro in cui il fare insieme ha portato possibilità di espressione complementari alla comunicazione orale, condivisione del potere etnografico e definizione di obiettivi di sensibilizzazione rivolti a chi non conosce tali pratiche, le quali sono state spesso oggetto di incomprensione nelle esperienze degli intervistati. La collezione di manufatti è stata esposta a pubblici accademici, durante mostre d'arte e raduni di sospensioni, costituendo un'esperienza sperimentale di restituzione intrinsecamente connessa alla modalità di interazione sul campo. Per questo motivo il titolo del contributo si riferisce agli oggetti con una duplice valenza: da un lato i manufatti hanno permesso di esplorare che cosa significassero le sospensioni, di dare voce e forma a esperienze altrimenti difficili da pensare, figuriamoci da esprimere, e allo stesso tempo sono stati protagonisti di una serie di esibizioni che hanno messo in risalto la volontà dei loro creatori di raccontare le sospensioni e condividerle con i non praticanti.

Il successivo paragrafo provvederà a inquadrare il progetto di ricerca su cui l'articolo si basa, concentrandosi sulle difficoltà che hanno portato alla definizione del laboratorio creativo, descritto con maggiori dettagli nel terzo paragrafo. Gli oggetti prodotti in tale contesto hanno circolato dentro e fuori dal campo, problematizzando il tema della restituzione che viene affrontato nel quarto paragrafo.

Sospensioni e sfide di campo

La ricerca multi-situata "Learning to Fly. A trans-spatial ethnography on body suspensions in Europe", indaga i significati associati alle sospensioni corporee, ovvero esperienze che prevedono l'inserimento temporaneo di ganci metallici nella pelle, ai quali un sistema di corde e carrucole è agganciato: tirando la corda principale avviene il sollevamento del protagonista. L'esperienza di campo

è stata costruita sulle tracce degli incontri dedicati a praticare le sospensioni, con sessioni di osservazione partecipante e interviste qualitative durante festival in Italia e Norvegia (dove si ospitano i raduni più noti dell'ambiente), eventi giornalieri in Portogallo (caratterizzati da partecipazioni più selettive) e svolgendo un'etnografia online sui principali gruppi Facebook.

I dati hanno sollecitato un approccio indicato come trans-spaziale, direttamente ispirato al transnazionalismo (Glick Shiller, Salazar 2013; Brenner 2001): come negli studi sulle migrazioni, l'attenzione è stata diretta al movimento, in particolare ai significati della sospensione tra gli spazi. Osservando come tali costruzioni si costituiscono nei passaggi tra interazioni online e offline, ma anche considerando il carattere multi-situato della ricerca e dei raduni, l'approccio non ha eletto un solo spazio come unità di analisi e ha problematizzato la circolazione oltre uno spostamento da A a B. In un approccio comparativo tra Italia, Norvegia, Portogallo e Facebook, i dati indicano l'esistenza di una cultura delle sospensioni corporee, fatta di comportamenti, aspettative, significati e buone norme che i membri della *suspension community* condividono, nonostante gli incontri per praticare siano saltuari, irregolari e dislocati in varie parti di Europa.

Studiare le sospensioni è stato complesso poiché pochi autori hanno esplorato il tema al di là di contesti tradizionali (Liberty 1980, Racine 2016), e raramente nell'Europa contemporanea (Liotard 2015, Kowal 2016). Tuttavia le maggiori sfide si sono presentate sul campo per l'inadeguatezza delle parole, la mancata condivisione di esperienze di modificazioni corporee, la sovra-stima del ruolo del dolore nelle interviste e i pregiudizi ad esso legati.

Come faccio a spiegarti cos'è una sospensione? È impossibile. Non ci sono parole per dirlo. Quello che intendo è che... non posso spiegartelo perché... È così forte e intenso, profondamente ancorato nei miei organi e in ogni cellula, cioè è nella mia anima. Quando io volo sento molte cose, con tutto il mio corpo, e la mia mente va lontano. Scusami, è davvero difficile mettere a parole quello che succede. È difficile, come descrivere un orgasmo o l'amore. Devi farlo tu stessa se vuoi davvero capire. Io non sono una poetessa e non ne conosco una capace di esprimere qualcosa di utile per farti capire. Forse occorre inventare parole nuove per esprimere cos'è una sospensione (Sara, 28 anni – operatrice sanitaria).²

Sin dalle prime interviste, le parole sono state fonte di frustrazione perché non ritenute in grado di esprimere *realmente* ciò che una sospensione significasse. Spesso mi è stato ripetuto "Ti devi sospendere se vuoi capire", ma la provocazione mi appariva come una scorciatoia per ovviare la difficoltà comunicativa. Sospendendomi non avrei avuto accesso alla stessa esperienza

² Gli estratti di interviste riportati nell'articolo sono stati tradotti dall'autrice dagli originali (in inglese, portoghese e spagnolo) per permettere una lettura scorrevole.

dei miei interlocutori (che in seguito capii si evolve con l'esperienza), i cui corpi rivelavano una familiarità con altre tecniche di intervento (tatuaggi, *piercing*, inserimento di impianti in silicone, ecc.) a me altrettanto sconosciute ma che venivano narrate in continuità con le sospensioni, intesi come momenti preparatori di esplorazione sensoriale fuori dall'ordinario. Il modo in cui da anni guardavamo e manipolavamo i nostri corpi ci rendeva lontani, ben al di là della questione delle sospensioni.³

Al di là dell'inadeguatezza del linguaggio orale e della mancata condivisione di pregresse manipolazioni del corpo, un'altra difficoltà era quella che in seguito avrei compreso essere una mia sovra-stima del dolore nella pratica. Ogni intervista preliminare era concentrata su questo tema, ma paradossalmente i praticanti mi dicevano che c'era molto di più oltre il dolore, che questo non era così importante. Purtroppo non riuscivamo ad arrivare a questo "oltre", in un senso di frustrazione crescente.

Infine un'ultima difficoltà si riferisce alle delegittimazioni della pratica da parte di chi non si sospende, ovvero gli esterni della *suspension community*. I suoi membri hanno riportato esperienze di discriminazione, in famiglia e sul lavoro, a causa dell'interesse per le sospensioni, soprattutto oggetto di incomprensioni per il dolore coinvolto ed eletto a dimostrazione di malattia mentale. Ciò causa strategie di invisibilità per prevenire forme di isolamento sociale, online come offline.

Alle persone non interessa davvero ascoltare quando spiego perché mi sospendo. Non gli interessa capire me e le mie ragioni, anche se sono stati loro a chiedere! Vogliono solo la conferma che sono matta. Hanno bisogno di scorciatoie, di categorie per classificare il mio comportamento (Courtney, 35 anni – insegnante di yoga, modella e performer).

È frustrante andare a lavoro e non poter dire nulla su tutto questo, sul Suscon e sulle magnifiche persone che sono qui. È come se non potessi essere me stessa (Sissi, 36 anni - amministratrice informatica).

Vedendo una fotografia, o anche solo ascoltando la prima descrizione di ciò che la pratica prevede, si resta colpiti dalla lacerazione dei tessuti e dalla presumibile sofferenza fisica coinvolta. L'osservatore è tentato di trovare una ragione logica – o che possa sembrare tale – per comprendere cosa abbia motivato una sospensione. In assenza di tali significati, invalidare le capacità di giudizio dei protagonisti è una comune scorciatoia (Le Breton 2005, p. 80), un tentativo di razionalizzare un comportamento apparentemente assurdo, privo di fonda-

3 Nonostante la scelta di non sospendermi, il corpo è stato dispositivo critico di produzione di conoscenza, intendendo la ricerca come incorporata, situata e sensoriale (Manfredi 2021). Non sospendersi non significa non partecipare alle sospensioni del gruppo e l'apprendimento su come essere parte della hook family è stato un processo gradualmente incorporato durante i tredici intermittenti anni di esperienza sul campo.

menti. Il dolore è significato su base sociale (Bourke 2014, p. 46) e quello delle sospensioni è inaccessibile: la possibilità della malattia mentale sana l'assenza di quei significati, motivazioni e aspettative non immediatamente accessibili.

La paura di fraintendimenti e miei pregiudizi ha causato un accesso difficile al campo, soprattutto vista la scelta di non sospendermi. Rispetto e pazienza sono state fondamentali per instaurare la fiducia necessaria nelle cooperazioni, dalle quali è gradualmente emerso un sentimento di empatia per le incomprensioni denunciate dai praticanti. Le loro voci non riuscivano a trasmettere la passione per la pratica o a prevenire i giudizi di devianza. Forse che il lavoro etnografico poteva contribuire a “restituire la parola”, come auspicato dalla svolta riflessiva? Ma come fare a raccogliere e trasmettere queste voci che le parole non riuscivano ad esprimere?

Il laboratorio creativo: tra strategie di dialogo e adattamento metodologico

L'idea del laboratorio creativo è maturata confrontandomi con diversi colleghi, specialmente coloro che svolgono etnografie sperimentali (Estalella, Sánchez Criado 2018, p. 20) e usano sperimentazioni di *art-based ethnography* (Foster 1995, Schneider 2008), in cui l'arte e il gusto estetico sono interpretati come dati scientifici (Pussetti 2018). Esistono plurime forme di ibridazione tra arte ed etnografia: mentre alcuni creano dipinti o disegni come reazioni all'esperienza di campo per visualizzare l'analisi o per maturarla in forma espressiva (Degarrod 2007), altri usano i propri elaborati per tornare ad approfondire tematiche o verificarne le interpretazioni (Noronha 2019). In altre situazioni gli informatori hanno prodotto manufatti per esprimere ciò che resiste al linguaggio verbale, con la precisa intenzione di aprire la comunicazione a una molteplicità di voci spesso messe in ombra dall'attenzione mediatica, come testimoniano i lavori di Chiara Pussetti con lavoratrici sessuali, migranti e pazienti psichiatrici in Portogallo (Pussetti 2013, 2015).

A differenza di questi esempi, e intendendo la conoscenza etnografica come prodotto dello spazio intersoggettivo (Viegas, Mapril 2012, p.518), co-costruito e pluri-influenzato, ho scelto di affiancare i partner all'interno del laboratorio: invece di proporre istruzioni da eseguire o sospendermi io stessa, ho declinato il “fare insieme” in una collaborazione creativa composta da molteplici reazioni a catena, in cui ogni stimolo era legato al precedente e ispirava il successivo, in un coro di voci plurime. Nel laboratorio hanno preso sostanza degli oggetti simbolici per esprimere i valori connessi alle sospensioni. Formulando domande sulle scelte dei colori e suggerendo idee per materiali o forme, le sessioni di lavoro sono stati momenti di indagine per comprendere i significati associati alle sospensioni, accedendo alla visione che i partner avevano di esse. La collaborazione ci ha inoltre spinti a

condividere le incertezze per l'esito dei nostri incontri, in un equilibrio relazionale che contrastava con la disparità delle interviste (in cui, per esempio, solo l'etnografo conosce la griglia di argomenti che si andrà toccando) o durante le sospensioni, in cui ero la sola priva di ganci nella pelle.

Il laboratorio ha seguito una struttura generale, ripetuta individualmente con ognuno dei diciassette partecipanti invitati a collaborare su un aspetto significativo della loro prossima sospensione, alla quale anche io avrei assistito. Questa richiesta era motivata dal desiderio di concentrare l'indagine nel tempo presente, stimolando una prospettiva comparativa rispetto alle esperienze pregresse. L'esercizio ha mostrato come i significati della pratica sono dinamici, in continua negoziazione e si definiscono in relazione ad altri eventi della vita.

Il percorso creativo iniziava partendo dalla scelta di un elemento che meritava di essere condiviso, un'aspettativa, una motivazione o anche una sensazione. C'è stato chi ha proposto di concentrarsi sul legame con coloro che assistono una sospensione, chi ha voluto mettere la leggerezza al centro del proprio progetto creativo e chi invece ha preferito riflettere su come una sospensione interviene nella percezione dell'ambiente esterno. A questa idea di base seguiva l'associazione di un simbolo che potesse rappresentarla, come un nodo per il tema dei legami o una farfalla per quello dedicato alla leggerezza. Su queste proposte ragionavamo insieme intrecciando idee creative, metafore, domande, ipotesi e significati, talvolta limitati a qualche ora di lavoro tramite e-mail, messaggi, telefonate o WhatsApp, altre volte disseminando le riflessioni su giorni o settimane. In queste fasi potevano verificarsi sviluppi inattesi rispetto al simbolo iniziale; ad esempio, il nodo si trasformò in un tessuto intrecciato in cui ogni cordino visualizzava un membro della comunità di sospensioni, indicando l'importanza del contesto sociale rispetto alla meccanica della pratica. Questi input hanno permesso di tornare alle interviste e all'osservazione partecipante con sensibilità etnografiche più mature, le quali hanno plasmato allo stesso tempo la mia disponibilità a trattare nuovi argomenti, andando oltre il tema del dolore anche durante le sessioni del laboratorio.

Il grafico A propone una schematizzazione della struttura laboratoriale, in cui ogni passaggio della prima colonna avveniva in seguito a brain-storming e reazioni a catena, proposte, domande e scartamenti di durata variabile. Nel grafico si inserisce (a grandi linee) l'esempio di un progetto creativo di cui seguono maggiori dettagli.







PASSAGGI DEL LABORATORIO CREATIVO	DOMANDE	ESEMPIO: Il progetto di Martina	AREE DI SIGNIFICATO - COMMENTI
1. Definizione dell'elemento a cui dedicare il progetto 	Qual è l'elemento della tua prossima sospensione che merita di essere raccontato o su cui vuoi concentrarti?	La leggerezza in sospensione	Metafora della ricerca di una "leggerezza" nella vita quotidiana. Bisogno di trasformazione - rigenerazione. Sospensione come intervento per il benessere
2. Associazione di un simbolo 	Esiste un simbolo, un'immagine o una sensazione che può esprimerlo?	Piuma Farfalla → FALENA Volare Crisalide	Dimensione di genere. Critica a modello egemonico di femminilità. Trasformazione/Rinascita
3. Definizione di un progetto creativo per rappresentare le idee discusse 	Cosa manca a questo simbolo? Come possiamo potenziarlo/arricchirlo/modificarlo?	Disegno scomposto su trittico. Uso sfumato dei colori Desiderio di fare un bel lavoro: la sospensione porta gioia	Il trittico sottolinea la frammentarietà di partenza che serve ricostruire. Lo sfondo verde si schiarisce dal basso verso l'alto come simbolo di luce e miglioramento.
4. Realizzazione pratica del manufatto 	Ci sono parti del manufatto che raccontano altri aspetti preziosi?	Simbologia degli elementi di sfondo Posizione in sospensione: RESURRECTION	Eventi della vita in continuo cambiamento: la sospensione dialoga con questi e non si confina alla pratica.
5. Realizzazione della sospensione - osservazione partecipante 	La sospensione ha confermato le tue aspettative? C'è stato qualcosa di imprevisto?	La trasformazione deve partire da azioni concrete	La sospensione ha chiarito come attuare i cambiamenti percepiti come necessari nella vita privata della protagonista.
6. Sessione conclusiva 	A seguito della tua sospensione, pensi che il manufatto sia appropriato? C'è qualcosa che manca o da modificare?	"Credo vada bene così per adesso, ma devo pensarci" → secondo progetto nel 2017.	A distanza di un anno, il secondo progetto creativo sancisce i cambiamenti iniziati grazie all'esperienza dell'anno precedente.

Grafico A. I passaggi principali all'interno del laboratorio creativo.

Gli esempi prima citati e riferiti alla farfalla, appartengono al progetto sviluppato da Martina, manager di uno studio di tatuaggi ed esperta performer di sospensioni, nell'estate del 2016. La partner epistemica decise di dipingere un trittico in cui lei stessa si ergeva da una crisalide, per sottolineare l'effetto di trasformazione operata dalla pratica che sanava la frammentarietà della ragazza. In corso d'opera, la farfalla lasciò il posto a una falena, che meglio richiamava l'affinità della protagonista con la notte ma anche con una dimensione di femminilità e bellezza che Martina sentiva di non riuscire a performare secondo le aspettative sociali. Queste riflessioni indicano come la sospensione sia connessa alla percezione della corporeità al di là della pratica, interessando la costruzione (e negoziazione) di genere, nonché il bisogno di sanare tensioni per cui non si sente di disporre di altri strumenti (Han 2020).

Le sessioni di lavoro iniziavano mesi prima dell'incontro in cui il mio interlocutore si sarebbe sospeso e questa condizione predispondeva alla cooperazione, massimizzando il tempo insieme. Dopo la pratica, i partner erano invitati a tornare al proprio manufatto, con la possibilità di confermare, correggere o arricchire di nuovi significati non solo l'oggetto ma anche le nostre

conversazioni (si veda la freccia viola nel grafico A che rimanda all'elasticità di muoversi tra le fasi del progetto).

Nonostante il laboratorio creativo volesse andare oltre le parole, in realtà non rinunciò mai alla comunicazione orale ma riuscì a sbloccare i discorsi dei miei interlocutori, come suggerì la collega Roberta Bonetti durante il convegno della Società Italiana di Antropologia Applicata del 2019. La manipolazione dei materiali permise alle parole di acquisire una nuova efficacia comunicativa, potenziando l'espressività e la soddisfazione per la sua riuscita. Gli incontri hanno accresciuto l'intimità sul campo, nutrita da confidenze talvolta non direttamente legate alle sospensioni ma che ne hanno permesso una comprensione più ampia, come accadde con l'ideale di bellezza femminile nel progetto della farfalla. La collaborazione ha permesso di includere argomenti di lavoro che le interviste non permettevano di far emergere, scartandone altri che forse appartenevano più all'occhio dell'etnografa che ai protagonisti, come la centralità del dolore.

Come ebbi modo di comprendere più avanti, il laboratorio diminuì la pressione degli intervistati di dare le risposte "giuste", e fornì uno spazio per pensare al valore delle sospensioni: Martina fu una delle informatrici che condivise gratitudine per il percorso creativo che avevamo realizzato, il quale la portò alla consapevolezza di aspetti delle sue sospensioni che non aveva realizzato fino ai nostri dialoghi.

È stato davvero importante quello che ho fatto con te... Quello che mi hai dato la possibilità di fare. Perché veramente, parlando, esponendomi, ragionando, ho tirato fuori cose di me che magari pensavo lontanamente ma che non avevo analizzato bene (...). Dicendolo ad alta voce è cambiato veramente qualcosa. E comunque è un processo che dovevo fare, sulla situazione in cui è la mia vita in generale... Dovevo prendere in mano la mia vita e pensare a quello che veramente mi fa piacere e che è giusto per me, non quello che gli altri si aspettano da me o che dovevo fare per forza o che la società mi diceva di fare (Martina 33 anni – manager di uno studio di tatuaggi).

Martina decise di intraprendere due progetti artistici in seno al laboratorio creativo: quello del trittico nel 2016 e poi ancora nel 2017. In una delle nostre sessioni di lavoro, spiegò che il primo progetto l'aveva portata a rendersi conto di stati emotivi causa di sofferenza che caratterizzavano la sua vita privata, e verso i quali sentiva l'urgenza di un profondo cambiamento. La sospensione che condividemmo quell'anno, intrisa di attese trasformative, la portò a scelte che rivoluzionarono il suo stile di vita; quando ci rincontrammo l'anno successivo, Martina si offrì di completare il nostro lavoro con un tassello aggiuntivo, ovvero una performance (Fig.1) che avrebbe sancito i cambiamenti avvenuti facendosi cucire sul petto delle ali di carta, precedentemente create da lei stessa (Fig.2).



Fig.1 Performance elaborata da Martina nel 2017 in cui alcune ali di carta le vengono suturate sul petto.

Le ali, metafora dei cambiamenti che la vita le aveva imposto e che lei aveva imparato ad accettare e gestire, erano direttamente legate all'immagine della falena dipinta nel trittico. Nel tempo Martina aveva messo in pratica diverse scelte che l'avevano portata a una situazione più serena, e con il secondo progetto creativo volle in qualche modo celebrare l'avvenuta transizione. Insieme condividemmo momenti intesi e vibranti, ricchi di emozioni e di significati, in cui compresi che la presenza sul campo aveva portato concretamente qualcosa di buono a chi mi aveva dedicato tempo, energie, intimità e fiducia. Martina aveva usato i nostri incontri per pensarsi, raccontarsi e mettere ordine nel suo vissuto usando ganci con colori e pennello prima, carta e ago poi, in modo complementare rispetto alla narrazione orale.



Fig.2 Martina al festival di sospensioni mentre crea le ali di falena su carta.

La cosa di cucire le falene sul petto è nata perché volevo staccare le falene dal foglio (...). Le ali, le falene che cucio, sono sia le delusioni sia le gioie, tutti quei piccoli avvenimenti che mi hanno fatto crescere in questo anno (Martina, settembre 2017).

L'analisi delle interazioni laboratoriali, articolata anche sui dati collezionati attraverso l'osservazione partecipante, le interviste qualitative semi-strutturate e l'etnografia online, ha evidenziato che la sospensione è realizzata all'interno di una rete di atti di cura vero di sé, lontana da propositi di autolesionismo, in cui l'obiettivo ultimo non è la sofferenza ma la rigenerazione del protagonista. La corporeità è usata per creare riti intimi (Le Breton 2005)

o di *impasse* (Ferreira 2011) per elaborare quelle esperienze di vita percepite come più significative rispetto ad altre, ma anche per sancire cambiamenti o innescarli. L'alterazione sensoriale promossa dalla sospensione permette di creare uno spazio-tempo altro rispetto alla vita quotidiana, da cui l'individuo prende critica distanza per ripensarsi: usando la pratica, il dolore e le dinamiche interne al gruppo come dispositivi di auto-poiesi (Remotti 1996), l'individuo si plasma in una versione di sé autentica, originale e rigenerata, in linea con l'analisi dell'individuo post-moderno (Giddens 1991) governato da una continua ricerca di sé secondo logiche di eccellenza.⁴

Ripensare la restituzione, una sfida militante

Durante il laboratorio, alcuni partner hanno chiesto di poter custodire gli oggetti co-creati mentre altri me li hanno affidati, come nel caso della scatola di latta in cui Martina ha deposto le ali che le erano state suturate sul petto. La loro speranza era che io ne facessi "buon uso", riversando un'aspettativa nei confronti del lavoro etnografico che ha richiesto un impegno etico e militante.

Sostenuta dai partner, mi sono impegnata nel far circolare i risultati preliminari della ricerca, ovvero i significati delle sospensioni, che gli oggetti riuscivano a rendere tangibili, anche se la loro ragione di esistenza era inizialmente legata al percorso di creazione piuttosto che al risultato finale.

Una prima forma di circolazione dei manufatti è avvenuta come restituzione dell'incontro con gli stessi praticanti (Fig.3), esponendo gli oggetti ai raduni di sospensione per informare sull'avanzamento della ricerca. Le domande e osservazioni che raccoglievo avevano il potere di arricchire i dati di campo, confermando intuizioni ancora poco definite o suggerendo altre piste di indagine. Un effetto inatteso di queste esposizioni è stata la condivisione di significati tra i membri del gruppo riunito per sospendersi: i manufatti mostravano pensieri, emozioni ed esperienze intime legati alla pratica su cui raramente si aveva mai avuto occasione di dialogare durante i raduni.

La piccola collezione si arricchiva con il tempo ed era presentata anche a colleghi ricercatori (Fig.4), i cui suggerimenti re-indirizzavano la mia attenzione, permettendo un ritorno al campo più maturo. La mobilità tra i siti in cui svolgevo l'etnografia si intersecava a quella dentro e fuori dal campo, dandomi l'impressione di approfondire piano piano il cuore della ricerca in un moto spiralo-forme.

⁴ Le logiche dell'eccellenza sono al centro delle riflessioni del progetto *Excel-The Pursuit of Excellence*, in corso di sviluppo presso l'Università di Lisbona. Indagando le tecniche di miglioramento corporeo al fine di potenziare la propria performance sociale, la ricerca analizza i modelli egemonici, eurocentrici e post-coloniali che orientano le strategie individuali volte alla perfezione estetica, al potenziamento cognitivo e a una sempre maggiore competitività professionale. Per approfondimenti www.excelproject.eu (consultato il 22.6.2022).



Fig.3 Esposizione di un manufatto del laboratorio creativo durante il festival italiano di sospensioni del 2018.

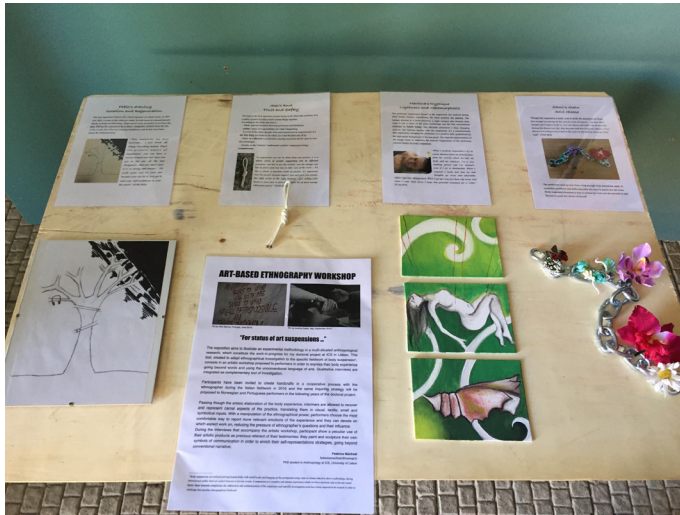


Fig.4 Esposizione di quattro manufatti del laboratorio creativo durante il primo convegno di Etnografia Sperimentale Colleex Workshop, Lisbona 2017.

Dal punto di vista dei praticanti, le esposizioni offrivano occasioni di dialogo e confronto all'interno alla comunità, così come possibilità di essere compresi al di fuori di essa. I manufatti concretizzavano i significati legati alle sospensioni mostrando alcuni esempi di quello che c'è al di là di dolore e ganci. Il dolore esiste ed è una parte della pratica, ma non il suo obiettivo o la sua totalità. Piuttosto è un passaggio obbligato per l'alterazione dello stato di coscienza, direttamente legato alla rigenerazione di sé, del rapporto

con gli altri e con l'ambiente circostante. Lasciando il dolore dietro le quinte, l'attenzione è guidata oltre esso: le relazioni tra i membri della *suspension community*, il sollievo per aver trovato un modo di pensarsi e mettere ordine nella propria vita, nonché la soddisfazione per ciò che il proprio corpo permette di compiere.

Nel luglio del 2017, in occasione di Collex Workshop, un incontro scientifico internazionale di etnografia sperimentale, esposi una selezione di manufatti del laboratorio, tra cui la bambola che Helena presentò personalmente come mia partner espositiva (Fig.5).



Fig.5 Installazione del manufatto al giardino botanico di Lisbona, Collex Workshop 2017.

Il progetto si concentra sul senso di appartenenza e continuità che le sospensioni le avevano permesso di sviluppare nei confronti della natura e, in senso più ampio, dell'universo. L'ambiente esterno è significato come fonte di benessere, habitat ideale di un'umanità non corrotta dall'industrializzazione, nuda poiché priva di vestiti ma anche incontaminata, in un primitivismo idealizzato (Lodder 2011). Non a caso scegliemmo un albero per ospitare il lavoro, forti del fatto che il convegno si realizzava nel giardino botanico cittadino.

Dalla pancia della bambola parte un cordone ombelicale fatto di fili di erba e fiori di plastica, il quale termina in una piantina sottostante. Il vaso è ornato da un adesivo con il logo del gruppo con cui Helena promuove le sospensioni a livello locale, la sua *crew*. La bambola sta effettuando una sospensione in sei punti tra schiena e polpacci: gli ami da pesca nella metaforica carne di plastica sono collegati a una struttura presa da un negozio di modellismo (Fig.6). Le corde viola, il colore preferito di Helena, richiamano i capelli dell'autrice così come una ciocca della capigliatura della bambola. Nonostante Helena sia estesamente tatuata e abbia svariati piercing e impianti sottocutanei, la bambola presenta una pelle monocromatica, priva di disegni che si sarebbero potuti realizzare facilmente. La scelta di non rappresentare le modificazioni corporee della creatrice rispecchia l'intenzione di non far associare immediatamente le sospensioni ad altre modifiche "estreme", così come definite da Helena, in modo che più persone potessero sentirsi potenzialmente coinvolte.

Nei progetti di Helena, una cornice barocca avrebbe dovuto contornare l'installazione, ma scelse di rinunciarvi per difficoltà di montaggio; la cornice avrebbe rappresentato una bolla che protegge e rende più bello l'atto, visto che spesso in sospensione ci si sente trasportati altrove e si raggiunge un distacco emozionale dai pensieri che contraddistinguono il quotidiano, come ha poi argomentato Helena in un'intervista. Anche piantina e cordone sono stati frutto di negoziazioni, dovendo originariamente essere fatti di materiale organico invece che in plastica. A prescindere dal risultato finale, le intenzioni simboliche, anche quelle mancate, hanno permesso di condividere significati e arricchire il materiale etnografico.

Stavo pensando che vorrei creare una bambola con una connessione dalla pancia, come un bambino con la madre, qui con le piante e la natura. Metterò su un punto verso cui la bambola sorgerà. È come una connessione crescente tra la natura e me attraverso le sospensioni. Non voglio solo mostrare la parte fisica di qualcuno in sospensione tramite ganci. Così le persone potranno capire quel sentimento di crescita che sentiamo dentro quando andiamo sú. Bhe, almeno questo è quello che sento io quando mi sospendo e quello che mi aspetto dalla prossima sospensione, ed è questo che vorrei che le persone cogliessero, più che solo la parte dei ganci nella pelle. Perché è facile mostrare quella parte, ma è complesso mostrare le buone cose che ci sono dentro, credo (E-mail di Helena, 33 anni – tatuatrice).

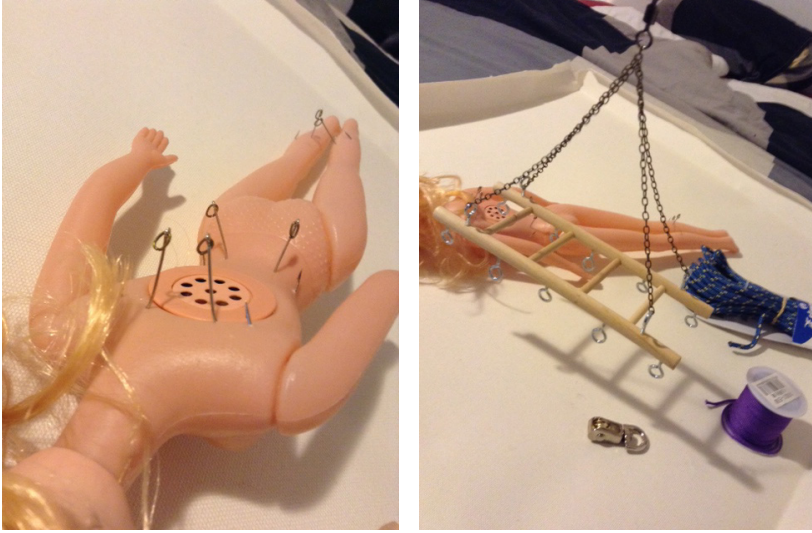


Fig.6 Il processo di costruzione del manufatto. Immagini inviate da Helena durante la collaborazione etnografica.

Dall'estratto riportato si evince che Helena propone una lettura dell'installazione dal basso verso l'alto, al fine di richiamare l'attenzione a un processo di crescita, come quello di una pianta che si sviluppa in altezza. La metafora dello sviluppo individuale è pensata non disgiunta dal sentimento di vicinanza con la natura, un inno all'autenticità e a una forma non corrotta di essere nel mondo.

Per assicurarci di rendere accessibili i significati dei manufatti, abbiamo creato fogli riassuntivi plastificati (alcuni visibili in Fig.4), con estratti di interviste e immagini scelte con ogni autore. Durante il settimo convegno della Società Italiana di Antropologia Applicata, Lucia Portis e Angela Biscaldi proposero il workshop "Restituire alla città. Esperienze a confronto", durante il quale presentai un'altra selezione di oggetti, tra cui la bambola di Helena (Fig.7). Invitai i partecipanti a osservare gli oggetti corredati dai fogli esplicativi in autonomia prima dell'inizio della mia presentazione. Durante la discussione che seguì, un partecipante commentò la statua di Helena:

Non avevo neanche visto, prima, il cordone verso la terra: me l'hai fatto vedere tu, nonostante fosse qui di fronte ai miei occhi. Prima della tua spiegazione, guardavo solo la parte delle corde e dei ganci. Adesso ti immagino sul campo: tu riesci a vedere quello che io avevo di fronte e che per me era invisibile. Ma ora tu l'hai fatto vedere anche a me. Grazie (Appunti personali, dicembre 2019).



*Fig.7 Workshop con esposizione dei manufatti del laboratorio creativo
al VII° convegno SLAA, Ferrara 2019.*

Un'altra persona considerò sorprendente che le sospensioni potessero essere combinate a desideri di unione con la natura o che potessero avere effetti sulla percezione dell'ambiente naturale: "Mai avrei pensato che in una sospensione potesse esserci tutto questo", fu ribadito.

Il lavoro attraverso gli oggetti aveva contribuito ad espandere la prospettiva del pubblico che scopriva la pratica, permettendo di andare oltre a corde e ganci.

Considerazioni conclusive

I manufatti si sono rivelati oggetti buoni per pensare e per lavorare sulle sospensioni con i praticanti, dando voce e materia a quello che la pratica rappresenta ma che non si riusciva a raccontare. Il percorso condiviso ha permesso di ridurre la distanza tra me e i partner di ricerca, così come quella del pubblico con la pratica. I commenti raccolti durante i workshops esemplificano il cambiamento di prospettiva atteso da me e dai partner di ricerca. La trasformazione dello sguardo dell'osservatore è avvenuta grazie alle parole che hanno accompagnato l'installazione, rimarcando la complementarità tra oggetti e oralità. Come per me sul campo, i manufatti hanno trasmesso quel qualcosa che c'è nelle sospensioni oltre i ganci e alla paura per un dolore fino a quel momento incomprensibile.

Gli oggetti sono passati dall'essere parte di una strategia di potenziamento comunicativo, riguardante la relazione tra l'etnografa e i partner, a strumenti di restituzione dei risultati della ricerca per un pubblico più vasto. Le parole degli osservatori mi diedero la sensazione di essere riuscita a sdebitar-

mi, almeno un po', di quella fiducia e apertura che i partner epistemici mi avevano concesso nel corso degli anni.

I manufatti hanno anche ampliato le maglie di quella relazione di doni iniziata sul campo e che gradualmente si è estesa ogni volta che nuove persone assistevano a presentazioni o esposizioni. Anche il tempo e lo spazio del campo sono stati estesi in questo procedimento: narrare le sospensioni ha evaso i confini dei raduni ed ampliato la portata delle azioni svolte al suo interno, rendendo le emozioni e i significati della pratica accessibili anche negli anni successivi e a chilometri di distanza. La possibilità di toccare gli oggetti, che reagiscono con suoni, odori e sensazioni tattili, coinvolge in un'esperienza multisensoriale che colpisce il visitatore e che amplia l'incontro con qualcosa di sconosciuto, in cui la corporeità è coinvolta in modo differente rispetto all'osservazione di un'immagine.

Infine, questa esperienza di restituzione etero-modale stimola un riposizionamento critico verso i testi scientifici come potenziali fonti di stimoli combinati, al di là di un approccio tradizionale (Manfredi 2019): come può l'antropologia creare occasioni di design sociale, rendere fruibile e applicato il sapere e la conoscenza scientifica, mostrando il contributo dei partner di ricerca e proponendo strumenti concreti di cambiamento, come la prevenzione di comportamenti discriminatori e lo sviluppo di uno sguardo critico verso i propri occhiali-cultura con cui si guarda il mondo? Il laboratorio creativo ha tentato di proporre i manufatti in questo senso, dando voce a chi si sospende e mostrandone i significati, invitando chi li guarda ad andare oltre a ciò che si scorge al primo sguardo, nonché ad aprirsi al dialogo con gli altri e con se stessi.

Bibliografia

- Bateson, G., Mead, M., (1942), *Balinese Character: A Photographic Analysis*, New York, New York Academy of Sciences.
- Bourke, J., (2014), *History of Pai: From Prayer to Painkillers*, Oxford, Oxford University Press.
- Brenner, N., (2001), The Limits to Scale? Methodological Reflections on Scalar Structuration, *Progresses in Human Geography*, 25, 4, pp. 591-614.
- Brown, N., (2019), Identity boxes using materials and metaphors to elicit experiences. *International Journal of Social Research Methodology* 22,5, pp. 487-501.
- Candy, L., (2016), *Practice Based Research: A guide*. [Online] Consultabile all'indirizzo: <https://www.creativityandcognition.com> (Data di accesso: 21 giugno 2022).
- Clifford, J., Marcus, G. (1986), *Writing Culture: The poetics and politics of ethnography*, London, Sage.

- Degarrod, N. L., (2007), Paintings as Ethnographic Representation, *The International Journal of the Arts in Society: Annual Review* 1, 7, pp.147-156.
- Eco, U., (1976), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Estalella, A., Sanchez Criado, T., eds., (2018), *Experimental Collaborations: Ethnography through fieldwork devices*, New York, Berghahn.
- Ferreira, V., (2011), Tatuar o corpo jovem hoje: rito de passagem ou ritual de impasse?, *Revista Vivência*, 36, pp. 137-156.
- Foster, H., (1995) "The Artist as Ethnographer?", in Marcus G., Myers F., eds., *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, pp. 302-309.
- Giddens, A., (1991), *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge, Polity.
- Glick Schiller, N., Salazar, N. B., (2013), Regimes of mobility across the globe, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 39, 2, pp. 183-200.
- Guran, M., (2000), Fotografia para descobrir, fotografar para contar, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 10, pp. 153-165.
- Han, B.-C., (2020), *The Disappearance of Rituals: A topology of present*, Cambridge, Polity.
- Kowal, K., (2016), In search of self. Individual motives for body suspension practiced today in Poland, *Studia humanistyczne agh* 15, 4, pp. 73-99.
- Le Breton, D., (2005), *La pelle e la traccia. Le ferite del sé*, Roma, Meltemi.
- Liberty, M., (1980), The Sun Dance, in W. Wood, M. Liberty, *Anthropology on the Great Plains*, Lincoln, University of Nebraska Press, pp. 164-178.
- Liotard, P., (2015), Suspensions : le corps à l'épreuve. Réflexions sur la genèse d'une pratique corporelle contemporaine, *Revue Des Sciences Sociales* 53, pp. 118-127.
- Lodder, M., (2011), The myths of modern primitivism, *European Journal of American Culture* 30, 2, pp. 99-111.
- Maffesoli, M., (1996), *The Time of Tribes: The decline of individualism in mass society*, London, Sage.
- Manfredi, F., (2019), Learning to Fly: A Story Tale for My Three Year Old Son. An Unconventional Ethnographic Restitution of a Creative Investigation on Body Suspensions, *Irish Journal of Anthropology*, 22, 1, pp. 194-204.
- Manfredi, F., (2021), 'Being hanged by hooks is an unspeakable experience'. Fieldwork notes on sensory challenges and experimental forms of self-narrative, in V. Dassié, A. Fanlo, M. Gélard, C. Isnart, F. Molle, eds., *Collectes Sensorielles: Recherche-Musée-Art*. Paris, Petra, pp. 103-131.
- Maurelli, C., (2019), *Video partecipativo. Fare cinema come strumento educativo: il video PVCODE*, Roma, Audino.
- Miller, D., (2008), *The Comfort of Things*, Cambridge, Polity Press.

- Noronha, S., (2019), (Un)stitching the memory and the story of a melanoma: giving a form to forgetfulness between anthropology and creative ethnographic drawing, *Cadernos de Arte e Antropologia*, 8, 2, pp. 73-79.
- Pennacini, C., (2005), *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci.
- Porcellana, V., Campagnaro, C., (2019), Progettare insieme. Progetti partecipativi a contrasto dell'*homelessness* tra antropologia e design, *Antropologia Pubblica*, 5, 1, pp. 91-109.
- Pussetti, C., (2013), Woundscapes: Suffering, creativity and bare life. Practices and processes of an ethnography-based art exhibition, *Critical Arts*, 27, 5, pp. 599-617.
- Pussetti, C., (2015), Os frutos puros enlouquecem: percursos de arte e antropologia, *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, 38, pp. 221-43
- Pussetti, C., (2018), Ethnography-based art. Undisciplined dialogues and creative research practices. An introduction, *Visual Ethnography*, 7, 1, pp. 1-12.
- Racine, J. (2016), Corps offert, corps meurtri: dévotion, grâce et pouvoir dans un culte villageois à Murukan, in V. Bouillier, G. Tarabout, eds., *Images du corps dans le monde hindou*, Paris, CNRS, pp. 341-65.
- Remotti, F., (1996), Tesi per una prospettiva antro-poietica, in Allovio S., Favole, A., (a cura di), *Le fucine rituali*, Torino, Il Segnalibro, pp. 9-25.
- Rosenwein, B. (2006), *Emotional Communities in early Middle Ages*, New York, Cornell University Press.
- Schneider, A., (2008), Three Modes of Experimentation with Art and Ethnography, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 14, pp. 171-194.
- Viegas, S., Mapril, J. (2012), Mutualidade e Conhecimento Etnográfico, *Etnográfica* 16, 3, pp. 513-524.
- Wegner, E. (2006), *Comunità di pratica. Apprendimento, significato e identità*. Milano, Raffaello Cortina.