



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Antropologia culturale,
etnologia, etnolinguistica

Tesi di Laurea

Raccontarsi attraverso le mani

Fare corpo con la tessitura:
un'etnografia sensoriale presso il
Chincherò

Relatore

Ch. Prof. Gianluca Ligi

Correlatrice

Dott.ssa Maria Camilla De Palma

Laureanda

Valentina Scazzola

Matricola 888005

Anno Accademico

2022 / 2023



Raccontarsi Attraverso le Mani

Fare corpo con la tessitura: un'etnografia sensoriale presso il Chinchero



Desidero ringraziare il mio Relatore, Gianluca Ligi, per la sua guida, il suo supporto costante e la fiducia che ha riposto in me. Le sue preziose indicazioni hanno contribuito in modo significativo allo sviluppo di questa tesi.

Desidero anche ringraziare la Conservatrice del Castello d'Albertis Museo delle Culture del Mondo, Maria Camilla De Palma, dove ho svolto il tirocinio curricolare; grazie per tutte le possibilità di crescita e stimoli che mi sono state offerte.

Desidero in ultimo ringraziare profondamente tutte le persone che ho conosciuto e con cui ho vissuto durante la mia esperienza in Perù, senza di loro questa tesi non sarebbe stata possibile, ma desidero anche specificare che a prescindere dall'apporto accademico, senz'altro fondamentale, sono grata dell'ospitalità e della possibilità di conoscere persone che sono diventate così importanti nella mia vita attuale.

Criteria di trascrizione delle parole in lingua quechua

Le parole presenti nel testo riconducibili alla lingua quechua sono state trascritte con l'alfabeto latino e secondo la fonetica del castigliano peruviano. Tenendo presente che il quechua è una lingua utilizzata nella sua forma orale principalmente e di conseguenza tutte le volte che ho chiesto aiuto su come trascrivere una parola mi veniva detto che era un'interpretazione personale di come potesse essere scritta.

Indice

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1	25
LE MONTAGNE SEMBRANO TESSUTI	25
1.1 Il Chinchero: una zona di contatto	25
1.2 I Centri Tessili	31
1.3 Preparazione alla tessitura: tra persone e oggetti	35
1.4 Il tessuto: incorporazione dell'oggetto	41
CAPITOLO 2	45
LA TESSITURA DELLA VITA PRESSO GLI ALTRI	45
2.1 Sapere incorporato: condizione esistenziale etnografica	45
2.2 Sapere e saper-fare: conoscere con il corpo	57
2.3 Il corpo come terreno di significati: il ruolo del linguaggio non verbale	84
CAPITOLO 3	90
MEMORIA E <i>WAYFARING</i> : LA CREATIVITÀ DEL GESTO GUARDA AL FUTURO	90
3.1 Imparare è improvvisare un movimento	90
3.2 Rileggere l'eredità patrimoniale: un movimento creativo verso il futuro	105
CAPITOLO 4	112
LA PRATICA CONOSCITIVA DEL GESTO ATTRAVERSO LA FOTOGRAFIA	112
CAPITOLO 5	132
LA GIUSTAPPOSIZIONE DEL VECCHIO, DEL NUOVO E DELL'INASPETTATO ATTRAVERSO UNA PROSPETTIVA MUSEOGRAFICA	132
5.1 La narrazione museale del quotidiano: tra concretezza materica e intangibilità	132
5.2 Rappresentazioni: l'essere umano in equilibrio tra prodotto e produttore di cultura	141
5.3 L'esposizione museale come paesaggio umano	145

CONCLUSIONE	153
APPENDICE I: FONTI ORALI	156
APPENDICE II: INDICE DELLE FOTOGRAFIE DEL CONTESTO ETNOGRAFICO	189
APPENDICE III: INDICE DELLE FOTOGRAFIE SUL GESTO TECNICO	199
APPENDICE IV: IMMAGINI SATELLITARI TRATTE DA GOOGLE MAPS	216
Indice delle figure	217
BIBLIOGRAFIA	218
SITOGRAFIA	225

INTRODUZIONE

L'idea del progetto di tesi è iniziato a manifestarsi già mentre scrivevo la tesi per la laurea triennale in Antropologia, Religioni e Civiltà Orientali presso l'*Alma Mater Studiorum* di Bologna durante l'estate e l'autunno del 2020. Ciò che mi ha dato un'ulteriore spinta è stata la mostra al Museo delle Culture di Milano (MUDEC)¹, *Mi cama es un jardín*². Essendo durante una fase ancora delicata del Covid-19 non mi sono potuta recare in visita e questo mi ha stimolato a documentarmi da casa come meglio potevo. Da allora (novembre 2020) ho iniziato a pensare e raccogliere materiali per sviluppare un progetto sui tessuti, non solo come oggetti, ma come detentori di una memoria corporea che lega una comunità. Ho iniziato a cercare etnografie, documentari e informazioni che li riguardassero e parlassero delle persone che li producono nel continente Sudamericano. Le ricerche mi hanno portato prima virtualmente e poi fisicamente in Perù³. Tuttavia stavo iniziando a produrre una riflessione che non fosse legata solo alla parte nozionistica dei tessuti, che considero comunque importante per comprendere la complessità artigianale, ma all'aspetto che concerne la connessione del corpo rispetto alla materialità che trova la sua sintesi nel prodotto tessile.

Il principale stimolo era trovare una maniera per raccontare l'aspetto meno palpabile del rapporto tra chi tesse e il prodotto, l'intangibilità di un tessuto, e quindi raccontare i tessuti per parlare delle tessitrici del Chinchero. Ho riflettuto molto su questo termine, che considero utile in certe circostanze, ma in linea generale essenzializzante e in parte riduttivo. Cercherò quindi nel mio elaborato di utilizzarlo pesandone sempre la portata e cercando di non rendere le

¹ Museo delle Culture di Milano [Accesso al 04 febbraio 2023 13.34] - <https://www.mudec.it/ita/> MUDEC

² IL MIO LETTO È UN GIARDINO – MI CAMA ES UN JARDÍN - *I tessuti delle donne del monte quichua* [Accesso al 04 febbraio 2023 13.42] - <https://www.mudec.it/ita/il-mio-letto-e-un-giardino-mi-cama-es-un-jardin/>

³ Il periodo della ricerca sul campo si è svolto dal 21 luglio 2022 al 4 novembre 2022.

persone che mi hanno ospitato e con cui ho collaborato in Perù delle figure idealizzate e mitizzate viste solo attraverso l'ottica della tessitura. Potrebbe risultare un paradosso essendo la mia tesi incentrata sull'artigianato tessile e avendo intervistato delle donne che filano, tingono e tessono, ma quello che vorrei emergesse è una focalizzazione su uno degli aspetti che li costituiscono in quanto persone, un elemento che fa parte della loro vita e che è in totale connessione con moltissime altre attività e momenti di vita quotidiana.

La mia passione per l'antropologia del patrimonio e degli oggetti va pari passo con il fascino per l'antropologia del corpo e della memoria gestuale, insieme al valore immateriale dei tessuti, ho pensato di creare un connubio con l'antropologia sensoriale. L'idea era presente, ma in maniera ancora molto poco chiara nella mia testa, si è resa nitida quando un pomeriggio, mentre stavo accudendo mia nonna, affetta da una forma avanzata di demenza senile, ho iniziato a notare che muoveva le mani come per fare la maglia. In quel momento non era presente mentalmente, ma le sue mani riproducevano nei minimi dettagli dei movimenti precisi e veloci e con una fluidità e una sicurezza che non aveva già più da tempo in moltissime attività della vita di tutti i giorni. I movimenti erano scanditi e puntuali e il fatto che non fosse presente alcun ferro o gomitolino non era importante; me ne sono accorta nei minuti successivi, ciò che creavano le sue mani con quei piccoli e semplici gesti era chiaro anche senza la materialità. La mia mente è volata subito ai saggi di Marcel Mauss⁴ e Daniel Miller⁵, dove gli oggetti vengono visti come propaggini, o in certi casi persino protesi del corpo umano, diventandone parte a tutti gli effetti. L'importanza di un qualsiasi oggetto della nostra quotidianità va pesato in base alla sua entità

⁴ MAUSS Marcel, 2017, *Le tecniche del corpo*, Pisa, ETS.

⁵ MILLER Daniel, "Teorie degli oggetti", in PARBUONO Daniele, SBARDELLA Francesca, a cura di, 2017, *Costruzione di Patrimoni. Le parole degli oggetti e delle convenzioni*, Bologna, Pàtron Editore, p. 181-221.

in quanto semioforo⁶ e in quanto mezzo per l'espressività umana, il suo valore va considerato in base al significato con cui le persone lo rivestono, la sua familiarità nei confronti di una persona o di una collettività dipende dalla confidenza che si crea tra la materialità dell'oggetto stesso e il suo essere parte della vita degli individui. A seguito di questa idea embrionale ho iniziato a concepire la mia tesi come un voler parlare di coloro che vivono e producono attraverso le forme stesse di artigianato tessile, cercando sempre di far emergere l'umanità che permea i tessuti.

L'intento di avvicinarmi alla cultura materiale con un'impostazione sensoriale è nato in me grazie anche ai primi corsi frequentati al primo anno di magistrale di Antropologia culturale, Etnologia, Etnolinguistica presso l'ateneo veneziano Ca' Foscari, con cui sto conseguendo la mia tesi attuale. L'insieme di stimoli e informazioni nuove, i moltissimi *input* mi hanno portato a riflettere su come la nostra società sia oculocentrica, mentre in molte altre regioni del mondo questa passi attraverso altri sensi⁷, considerati molto più importanti, o necessari perché "naturalizzati" come primo strumento di conoscenza del mondo esterno e di apprendimento.

Vorrei mettere in evidenza l'importanza -all'interno dell'ambito dell'artigianato tessile- della memoria, del passato sia più recente sia più antico e della percezione del paesaggio -elemento fondamentale su cui riflettere per discutere di appartenenza ad una comunità e a un territorio governato, ma anche ad un mercato turistico. Inoltre cerco di valorizzare l'importanza della

⁶ POMIAN Krzystof, "Storia culturale, storia dei semiofori", in PARBUONO, SBARDELLA, a cura di, 2017, *Costruzione di Patrimoni*, p. 235-258.

⁷ Ritengo fondamentale citare Bacci Francesca e Melcher David in *Art and the Senses* per una visione sull'utilizzo dei sensi attraverso una prospettiva interdisciplinare.

BACCI Francesca, MELCHER David, 2011, *Art and the Senses*, Oxford, Oxford University Press.

percezione di sé stessi e della produzione tessile all'interno di un contesto socialmente, economicamente e linguisticamente definito.

Il filo conduttore della tesi riguarda la percezione del corpo come strumento di costruzione dei rapporti sociali nella vita quotidiana delle persone del Chinchero, in particolare nella famiglia dove ho vissuto durante la mia permanenza di quasi quattro mesi, con una focalizzazione specifica sulla tessitura.

Le persone con cui ho abitato e con cui ho imparato a tessere ricoprono tre generazioni di donne che hanno incorporato la tessitura nella loro vita in modalità completamente differenti che avrò modo di esporre nei capitoli successivi. Le ragazze più giovani, mie coetanee, Liz e Kelly sono state un supporto emotivo fondamentale per comprendere le dinamiche sociali all'interno del Chinchero con uno sguardo a me molto più vicino. I miei punti di riferimento sono state Alicia e Elisa, due donne rispettivamente di 35 e 50 anni, sono le persone con cui ho passato la maggior parte del mio tempo e con cui ho avuto modo di stringere un legame profondo, che mi ha permesso di crescere come persona e far crescere la ricerca potendo contare sempre sul loro appoggio. Le signore più anziane: Benedicta, Ricardina e Deonisia sono state tra gli incontri più dolci e stimolanti che potessi aspettarmi, la prospettiva proveniente da una generazione molto lontana, declinata nel contesto attuale mi ha dato modo di percepire la tessitura e la vita in generale attraverso un insieme di sguardi differenti.

Una parte consistente del territorio delle Ande in generale e di Cusco in particolare, è caratterizzato dalla pratica della tessitura attraverso strumenti e materiali diversi che riflettono un'identità collettiva su più livelli, dalla singola comunità fino ad un senso di orgoglio nazionale. Lo studio che si intende portare avanti intende comprendere il sapere locale trasmesso attraverso una focalizzazione speciale per i gesti e le tecniche del corpo, un sapere

che si esperisce e non si può arrivare a capire se non attraverso la partecipazione attiva e l'immersione nella comunità. Si tratta quindi di una conciliazione di due mondi: il primo riguardante le diverse tecniche di tessitura e il secondo che intende approfondire l'antropologia dei sensi e della memoria corporea; queste due dimensioni in equilibrio tra presente, passato e futuro, narrazione e pratica sono necessarie come solida fundamenta teorica e concettuale per arrivare a raccontare al meglio quelle che sono le reali protagoniste di questo mondo: le tessitrici. Donne che oggi, nel loro quotidiano riescono a portare avanti le tecniche tradizionali di tessitura in un continuo processo di rielaborazione attiva della cultura materiale, inserito in un contesto rurale molto ampio e eterogeneo.

Di seguito esporrò le domande di ricerca che sono state pensate durante la strutturazione del progetto stesso nei mesi prima di partire, durante il quale ero già impegnata nel tirocinio al Museo delle Culture di Genova presso il Castello d'Albertis⁸. Nel tentativo di rendere più chiari i miei quesiti di ricerca ho pensato di affiancarli ad una riflessione in parte scritta sul campo nei diari e in parte nel momento di stesura della tesi. Nelle ultime settimane di ottobre infatti, stavo soggiornando a cavallo tra il Chinchero e Cusco, la ricerca era quasi conclusa, sentivo che mancava ancora qualcosa, ma non capivo come identificare questa sensazione di assenza e anche di indecisione sul materiale raccolto. Il 7 ottobre 2022 mentre ero a Cusco ho iniziato a leggere le domande di ricerca e a ricopiarle in fondo ai diari di campo, dove avevo ancora qualche pagina bianca. Ho deciso di rispondere alle domande senza riguardare le interviste o gli appunti sulle conversazioni che avevo avuto nei mesi precedenti. Era un tentativo di vedere cosa avessi interiorizzato, se avessi ricevuto risposta alle varie domande che avevo pensato e

⁸ Castello D'Albertis Museo delle Culture del Mondo [Accesso al 05 febbraio .2023 9.34] - <https://www.museidigenova.it/it/castello-dalbertis-museo-delle-culture-del-mondo>

soprattutto se avessi posto nel progetto delle domande sensate o coerenti rispetto alla situazione in cui mi ero trovata. Il mio obiettivo era abbracciare tutta quella che era stata la mia esperienza in tutte le sue sfaccettature fino a quel momento e rappresentarla su carta attraverso il filo conduttore delle domande, rispondendo con riflessioni ragionate, ma scrivendo di getto e in maniera schematica. Moltissime delle domande sono nate da un'idea preconcepita che mi sono costruita leggendo un certo tipo di materiale accademico di supporto e risulta evidente già dalla prima questione.

Esiste una relazione tra identità culturale (una sorta di senso di appartenenza) e il gesto del “tessere” / tessitura come pratica?

*Per me parlare di questo legame è stato difficilissimo. Si identificano? Alcuni sì, ma non è apertamente ed esplicitamente uno strumento di rivendicazione identitaria, o forse lo diventa (...) passando tra le maglie del circuito economico?*⁹ (Diario di campo, venerdì 7 ottobre 2022, Cusco).

Solamente analizzando la domanda è chiaro che inizialmente io dessi per scontato che vi fosse una chiara forma strutturata di appartenenza identitaria, elemento presente in modo alquanto differente rispetto a quella che era stata la mia idea prima di recarmi in loco. Pensare alla tessitura automaticamente come elemento di costruzione dell'identità è legittimo, ma è stato molto complicato porre delle domande nella maniera più consona tenendo in considerazione il contesto e cercando di non dare nulla per scontato nelle dinamiche sociali.

Cosa significa essere una tessitrice oggi? C'è una sorta di responsabilità identitaria, di insegnamento e trasmissione, un omaggio al passato?

Domanda mal posta. Incasellare le persone che ho conosciuto nel ruolo di tessitrici sarebbe riduttivo, semplicistico e soprattutto lontano dalla realtà. La tessitura è solo una parte delle attività delle persone

⁹ Da ora in poi le citazioni del mio diario di campo saranno demarcate con l'uso del corsivo e dalla dicitura tra parentesi “(Diario di campo, data, luogo)”.

con cui ho vissuto e non si definiscono sicuramente tessitrici. L'agricoltura, l'allevamento, la vendita al mercato, la gestione di piccoli alberghi... Sposterei la domanda in un'ottica di cosa significhi essere una persona che sa tessere in una società che sta perdendo questa pratica (secondo l'opinione di alcuni) e questo si può chiedere per esempio cercando di capire se si impara a tessere pensando poi di lavorare nell'artigianato o come pratica collaterale, cercando di capire quanto faccia parte della quotidianità delle persone o se insegneranno ai loro figli a tessere. (Diario di campo, venerdì 7 ottobre 2022, Cusco).

La tessitura a mano è una pratica che prende la centralità del corpo → come la maggior parte delle attività che riguardano la loro quotidianità, dal lavare i vestiti a mano, al cucinare, al mangiare. (Diario di campo, venerdì 7 ottobre 2022, Cusco).

C'è una concezione di collettività e di individualità quando si tesse? Una pratica comunitaria, solitaria nell'ideazione, nel processo di formazione del tessuto e nella fase post tessitura.

Dipende dalla persona e da quale è il suo ruolo nell'approccio all'artigianato. Una persona che lavora in una comunità tessile accreditata avrà una visione ≠ rispetto a chi vive in casa e lavora da solo. In più questa visione gruppo-solo è cambiata nel tempo perché è cambiato il contesto, la frequenza, la diffusione demografica. (Diario di campo, venerdì 7 ottobre 2022, Cusco).

Come viene percepita la tessitura? Una pratica che sembra così introiettata è un lavoro a tempo pieno? È uno svago? Per il tempo libero... Quando si tesse si fa anche altro o ci si dedica esclusivamente a quello? (parlare, cantare, tenere i bambini...)

Per la maggior parte delle persone (che ho conosciuto) la tessitura è vista come prima necessità per guadagnare. Non prima nel senso di unica fonte di profitto, ma prima nel senso come primo obiettivo. X molte è anche una passione. Filano anche mentre camminano o durante altre attività del quotidiano. (Diario di campo, venerdì 7 ottobre 2022, Cusco).

Quando si parla di persone che vivono in un contesto rurale, non solo nel senso morfologico del termine, ma anche per le dinamiche sociali e economiche che lo attraversano, il concetto di tempo durante la giornata non è suddiviso in maniera netta tra lavoro e svago come si potrebbe pensare per un contesto urbano a noi noto, le attività si susseguono e la tessitura rientra all'interno delle attività sia come momento topico incentrato su di essa sia come pratica di accompagnamento ad altre occupazioni.

La pratica di tessere è presente in moltissime forme all'interno della vita delle persone e quindi attraversa la dimensione del guadagno, così come quella del tempo libero e dell'espressività personale e della condivisione del tempo con altri.

Vi è un rapporto che lega la tessitrice all'ambiente in cui tesse? Vi è una relazione personale anche con gli animali (camelidi e ovini) e i paesaggi (cotone)?

Punto ampiamente affrontato sia nelle interviste registrate sia nelle conversazioni del quotidiano. Alicia preferisce tessere nel Chinchero e non nella fiera a Cusco (vento). Shock x me per rapporto con animali in un'ottica di campagna, uccisione animali. Pascolare agnelli appena nati, utilizzo alpaca scopi turistici. Importanza aeroporto: ho vissuto la fase prima di transizione che porterà il Chinchero a non essere più campagna, ma città. Impresione delle persone. difficile parlare di un senso di appartenenza, legame con il paesaggio fuori da concetti più pratici (es, "non posso più passeggiare là"). Paesaggio inteso nel suo complesso naturale e anche di collettività ma anche di contesto quotidiano + pratico. (Diario di campo, venerdì 7 ottobre 2022, Cusco).

Che cosa è la tessitura per ognuna di loro? Pratica culturale? Perché scegli di tessere? Si tratta di una scelta ovvia o obbligatoria? Determinismo culturale?

Dipende dalla persona a cui si chiede. Molto interessante vedere le differenze nelle risposte riscontrando una semi omogeneità generazionale. Dimensione economica sempre presente con altri elementi (collaterali?). scelta obbligata per alcuni, individuale e libera per pochi altri. Idea che se non sai tessere non trovi marito. Dalle risposte non sembra un percorso deterministico, ma ho a volte avuto questa impresione. A volte quando chiedo perché hanno imparato non sanno come rispondere. (Diario di campo, venerdì 7 ottobre 2022, Cusco).

Intenzione personale = molto personale, importanza periodo storico. tessitura intenzione personale = agentività e visione attiva della pratica banalmente nella scelta colori, disegni incaici, scelta del metodo di tessitura (t. cintura, crochet...) sperimentazioni di vario tipo. (Diario di campo, venerdì 7 ottobre 2022, Cusco).

Quanto è importante la percezione del tempo mentre si tesse e per arrivare a concludere un prodotto?

Tempo fondamentale → corpo si stanca e limita le prestazioni. Il modo di approcciarsi alla pratica è complesso perché vi è una percezione ≠ alla radice del tempo e un approccio ≠ all'organizzazione del tempo e al tempo da impiegare ogni giorno. Ho sempre chiesto quanto tempo impiegassero sia ad apprendere sia a fare. Tempo importante in un'ottica di monetizzazione. Gara contro l'industria. (Diario di campo, venerdì 7 ottobre 2022, Cusco).

La pratica del tessere può essere vista nell'ottica dell'educare? Offrire un tipo di comunicazione alternativa per dialogare, conoscere...

Domanda polisemica. Tessuto con sue decorazioni è un linguaggio. Pratica mentre si tesse offre altro linguaggio, io che imparo e apprendo con persone ≠ momento di connessione con sensi al 100%. Piano ≠ di comunicabilità in cui il corpo e la mente sono coinvolti. Differenza nell'apprendimento quando mi ha insegnato la nonna di Liz, D. in quechua e quando ho appreso con Elisa, Alicia, Liz, Kelly... (Diario di campo, venerdì 7 ottobre 2022, Cusco).

Questa memoria corporale si struttura anche come concezione di vita e di percezione delle relazioni sociali?

La tessitura nella famiglia che mi ha ospitato non è più la pratica principale, ma si affianca ad altri modi per guadagnare. Questo significa che la mia idea di tessere tutti i giorni è sfumata lentamente. Non tessendo, ma vivendo con loro, impiegavo il mio tempo aiutandoli in tutte le attività che facevano parte della quotidianità. Questo mi ha dato modo di notare e esperire una corporalità mia e delle persone che mi circondano a tutto tondo, presente in ogni momento della vita. Dalla salute, alla cucina, all'estetica alle pulizie, ai lavori nei campi. (Diario di campo, venerdì 7 ottobre 2022, Cusco).

Questa pratica ha rischiato di sparire ed è stata “recuperata”, quanto ha impattato la consapevolezza della quasi estinzione? Aggiunta di valore all'oggetto, al gesto, alla pratica, alle tessitrici stesse e alla trasmissione?

Domanda che dà per scontato che ci sia una consapevolezza (quasi accademica o istituzionale). L'unica che mi ha parlato un minimo di questo aspetto è stata Alicia. Focalizzandosi sul passato (trasmissioni know-how dal passato inka) e un pochino Liz focalizzandosi però su oggi (giovani di oggi che non imparano). (Diario di campo, venerdì 7 ottobre 2022, Cusco).

Che cosa è un gesto? Ha un valore semiotico?

Per questa sento di non avere ancora una risposta, non è una risposta da esprimere (solamente) a parole, ma da interiorizzare e voglio rifletterci ancora. (Diario di campo, venerdì 7 ottobre 2022, Cusco).

Il gesto è un linguaggio e possiede un valore semiotico, custodisce una memoria transgenerazionale ed è manifesto di una autorappresentazione individuale di espressività personale.

Come presentare al meglio tutto questo? Una rappresentazione personale polifonica può avere voce in una mostra/esposizione?

La metodologia sensoriale già x quello che è, è da concepire attraverso forme alternative di rappresentazione che non sono solamente la scrittura. Per questo parte del progetto del mio tirocinio al Castello d'Albertis Museo delle Culture del Mondo di Genova prevede la possibilità di riorganizzare l'esposizione della sala dei tessuti preincaici. Un'esposizione che possa mettere in luce la materialità, il gesto, la visione corporea. Foto stampate su tela. Materiali portati dal campo, telai, lana, puskha, video, foto, ecc...

Riflessione in corso su come organizzare un'esposizione permanente efficace che possa collegare e narrare in maniera coerente passato-presente e tecniche gestuali e know-how e intangible heritage. → problematiche: come spiegare? riuscire a esporre senza dover utilizzare troppe parole e didascalie sarebbe l'ideale, ma nel caso in cui ci fossero immagini che rappresentano oggetti inerenti al mondo della tessitura? Fotografia → contraddizione? (Diario di campo, venerdì 7 ottobre 2022, Cusco).

Come si entra in contatto con i tessuti per riconoscerli? Utilizzando la vista (colori?), gli odori, i suoni? Cosa fa scattare quella conoscenza e riconoscimento corporeo nei confronti di tale pratica? Quali sensi si utilizzano maggiormente per imparare a conoscere come tessere?

Sicuramente lo stretto contatto con una vita di questo genere da quando si è nati. Il vedere e il fare sin da piccoli, accompagnare x cercare le piante, riempire momenti liberi da piccola con queste attività. Per me è stato lo stesso ma in età già adulta e per un periodo limitato, 2 elementi fondamentali per interiorizzare al meglio i tessuti. Anche decorazioni su tessuti. (Pensare che avrei imparato a tessere ≠ tecniche in così poco tempo con una certa padronanza è sintomo di un'idealizzazione avvenuta da parte mia prima della partenza dovuta alla costruzione di un'idea preconcepita). (Diario di campo, venerdì 7 ottobre 2022, Cusco).

Perché proprio i tessuti si presentano come ponte concettuale e strumento comunicativo?

Questa domanda riesce a racchiudere in parte quali siano gli obiettivi della ricerca che ho deciso di svolgere. Il mio tentativo rimane focalizzato sulla conoscenza corporea che vive all'interno delle mani e dei movimenti necessari per tessere, con tutte le sue implicazioni e manifestazioni sociali, culturali, economiche... La mia aspettativa è di riuscire a cogliere la percezione singola e collettiva che queste persone hanno dell'artigianato tessile, e quale significato assuma oggi. Cerco di comprendere se vi sia un legame specifico con il territorio e quali caratteristiche lo rendano tale contestualizzandolo all'interno di una rete di flussi globali che viaggiano anche tra mercificazione e patrimonializzazione, mettendo in discussione l'accezione di queste categorie. In ultimo intendo avvicinarmi a capire la costruzione dell'idea personale e comunitaria riguardante la tessitura e la sua concezione a livello istituzionale, come potrebbe essere all'interno di una struttura museale.

Per quanto riguarda la metodologia di ricerca invece ho iniziato a guardare video concernenti la tessitura andina, interviste, siti ufficiali di musei che conservano patrimonio tessile peruviano e a cercare su internet articoli e di seguito libri dividendo la mia analisi in campi differenti: tessuti in generale (per conoscere le varie tecniche, scrivendo anche un glossario), proseguendo con un *focus* sempre maggiore dal macro al micro: tessuti peruviani, tessuti di Cusco, tessuti del Chinchero (pochissimo materiale accademico), alcune etnografie, diversi manuali e anche tesi di dottorato. Ho utilizzato alcuni materiali accademici sul Chinchero che trattavano l'artigianato collateralmente per comprendere meglio l'area in cui mi sarei andata a trovare. Contemporaneamente ho selezionato dei materiali di antropologia dei sensi e del corpo.

La mia partecipazione come tirocinante durante il periodo di maggio¹⁰ fino a luglio e a seguito del campo da novembre a dicembre presso il Castello d'Albertis Museo delle Culture del Mondo di Genova è stato fondamentale per capire l'importanza dei tessuti precolombiani per comprendere le pratiche culturali legate alla tessitura odierna. La Conservatrice del Museo Maria Camilla De Palma ha deciso di inserirmi in un progetto europeo *Doors*¹¹ per il rinnovamento digitale di alcune sezioni del museo, tra cui la collezione di tessuti precolombiani di cui mi sto occupando. Questo mi ha dato modo di sviluppare una consapevolezza più ampia su questo fenomeno, partendo da un punto di vista storico, ma che sarebbe semplicistico definire solamente tale, dato che la maggior parte delle decorazioni contemporanee sui tessuti viene descritta ancora oggi facendo riferimento alle tecniche e alle iconografie precolombiane¹² (in particolare Paracas, Nazca, Chancay, Chimù).

Le teorie di antropologia del corpo e della sensorialità coniugate agli studi sulla tessitura che si dividono in vari ambiti, manuali nozionistici, comprendendo una panoramica ampia dal periodo preincaico ai giorni nostri, accompagnati da etnografie sulla tessitura dagli anni Trenta del Novecento fino al periodo a noi coevo.

Ho deciso di trattare anche alcune teorie di base di antropologia visiva e l'approccio sul campo inizialmente riguardava un'idea di fotografia collaborativa.

¹⁰ Il periodo del tirocinio presso il Castello d'Albertis Museo delle Culture del Mondo di Genova si riferisce all'anno 2022. Nonostante i miei rapporti continuino la fase che riguarda strettamente il tirocinio curricolare si limita all'anno 2022 così come la ricerca sul campo.

¹¹ Il progetto viene esposto e approfondito nel quinto e ultimo capitolo.

¹² Silverman Gail, 2008. *A Woven Book of Knowledge: Textile Iconography of Cuzco, Peru*, Salt Lake City, University of Utah Press.

Elvira Espejo Ayca / Las historias que tejemos. – Fonte: Museo Textil de Oaxaca [Accesso al 5 febbraio 2023 10.45] - <https://www.youtube.com/watch?v=NcgvAbG1Q8M>

Jim Bassler weaves by hand - Fonte: PBS premiere North Carolina [Accesso al 27 marzo 2023 13.00] - <https://video.pbsnc.org/video/craft-america-jim-bassler-weaves-hand/>

Infine è stato necessario un approfondimento su alcune teorie sull'antropologia museale e riguardanti la patrimonializzazione.

Un ulteriore aspetto che ritengo fondamentale sono le persone che ho contattato sia in preparazione alla ricerca sia durante il campo. Sono figure accademiche diverse che mi hanno permesso di entrare maggiormente in contatto con il mondo della tessitura in generale e la dimensione dell'artigiano peruviano in particolare.

Procedendo con ordine la prima persona che ho contattato è stata Nilda Callañaupa Alvarez, la direttrice del Centro Tessile Tradizionale di Cusco (CTTC)¹³. La signora Nilda si è dimostrata disponibile e gentile sia nelle prime mail durante la primavera del 2022 e anche per messaggio mentre ero già sul campo, tuttavia non l'ho mai incontrata di persona e ha reso chiaro che non era possibile organizzare un incontro e conoscerla dal vivo e parlare del mio progetto. Ho deciso di non forzare questo possibile rapporto. Sono venuta a conoscenza in seguito che molte persone sia di origini peruviane sia di origini italiane hanno avuto molta difficoltà a intrattenere una conversazione con la direttrice.

L'incontro con Maria Elena de Solar è stato proficuo e stimolante, si tratta di una studiosa peruviana specializzata nei tessuti dell'America Latina. Avevo visto delle sue interviste online tramite YouTube¹⁴ e Facebook¹⁵ e sono riuscita a trovare il suo contatto per scriverle. Da subito abbiamo iniziato a conversare e si è dimostrata molto interessata al mio progetto e ad avere un dialogo con me. Durante i primi mesi della mia ricerca Maria Elena era sul campo in una zona

¹³ Centro de Textiles Tradicionales del Cusco [Accesso al 08 marzo 2023 12.14] - <https://www.textilescusco.org/>

¹⁴ Michell & Cia 2012 Entrevista a Maria Elena del Solar RPP - Fonte: grupomichell [Accesso al 06 febbraio 2023 12.08] - <https://www.youtube.com/watch?v=dJiykxKLhAk>

Michell & Cia Entrevista a Maria Elena del Solar en Radio RPP 06 08 12- Fonte: grupomichell [Accesso al 20 aprile 2023 19.05] - <https://www.youtube.com/watch?v=CeuAhFPAVYw>

¹⁵ Borsa di studio ICPNA ARTUS WIELS – Edizione 2022 Maria José Murillo (Arequipa, 1989)] Fonte: ICPNA Cultural [Accesso al 06 febbraio 2023 15.07] - https://m.facebook.com/watch/?v=255034170084677&_rdr

del Perù amazzonico e quindi non siamo riuscite a conversare approfonditamente, ma durante la mia ultima settimana sul suolo peruviano, ero a Lima e siamo riuscite a incontrarci nella sua casa a Barranco e a parlare per una mattina intera. Parlando anche di possibili progetti futuri e collaborazioni sia in Italia sia in Perù, che riguardino sempre i musei e i tessuti.

Per quanto riguarda i miei contatti in Italia all'inizio del tirocinio durante il mese di maggio mi sono recata diverse volte a Milano, alla biblioteca del MUDEC per studiare alcuni libri sui tessuti peruviani, in una di queste occasioni ho avuto la fortuna di parlare e avere una lezione di un paio d'ore privatamente con la Dottoressa Carolina Orsini che avevo già avuto modo di conoscere durante il corso di Perfezionamento in Antropologia Museale presso l'ateneo Bicocca di Milano. Siamo state in deposito e mi ha mostrato la catalogazione museale dei tessuti e anche alcuni pezzi della collezione, potendoli toccare e analizzare insieme. È stato fondamentale e decisivo per capire al meglio quello che stavo leggendo sui libri.

Grazie alle conoscenze della direttrice del Castello d'Albertis Maria Camilla de Palma sono entrata in contatto con Maria Chiara Barontini, specializzata nei tessuti e restauratrice di alcuni dei reperti presenti in museo oggi. Aveva trascorso un mese nel Chinchero una ventina di anni fa e aveva avuto come insegnante la stessa Nilda. In seguito aveva collaborato con la direttrice de Palma per organizzare dei laboratori di tessitura andina all'interno del museo.

Glenda Giampaoli, la direttrice del Museo della Canapa di Sant'Anatolia di Narco¹⁶, è l'ultimo dei contatti che presenterò. Ho avuto modo di leggere e studiare il suo lavoro in Umbria nel libro *Costruzione di Patrimoni*¹⁷, dove uno dei saggi è proprio la sua ricerca e il suo impegno

¹⁶ Museo della Canapa [Accesso al 25 maggio 2023 11.15] - <http://www.museodellacanapa.it/>

¹⁷ PARBUONO, SBARDELLA, a cura di, 2017, *Costruzione di Patrimoni*.

al Museo che dirige dove l'approccio è fondamentalmente basato sulle persone e il far emergere l'umanità dai tessuti che vengono conservati. Essendo molto preoccupata su come far trasparire il lato umano durante la mia ricerca sul campo, e avendo avuto modo fino a quel momento di leggere solamente libri per la maggior parte nozionistici ho deciso di mettermi in contatto con Glenda. Si è dimostrata da subito molto disponibile ad aiutarmi, così i primi giorni di luglio mi sono recata al Museo della Canapa per parlare con Glenda che mi ha offerto la sua prospettiva e la sua esperienza e ho avuto modo di lavorare al telaio meccanico con cui fanno i corsi e i laboratori. La parte pratica laboratoriale è la più importante dentro al museo e questo aspetto insieme alle storie delle persone è l'approccio che anche io volevo utilizzare sul campo, fare questa esperienza mi ha sicuramente offerto la possibilità di dare una forma concreta a quello che già avevo in mente.

Mi sono ritrovata anche a riflettere sull'importanza del corpo nell'applicazione di ciò che si interiorizza acquisendo una pratica, chiedendomi quindi quale fosse la risonanza con il proprio corpo. Nel periodo sul campo era una delle problematiche di maggiore rilievo: esperire e notare era immediato, ma esprimerlo a parole per descriverlo mi è risultato molto complesso. Ho iniziato a pensare all'impatto che ha il clima insieme all'importanza del contesto ambientale in cui si tessava. Il tatto così facile da percepire diventa più complesso nel cercare di educare alla comprensione dei materiali e dell'atto in sé. Un altro aspetto su cui mi sono focalizzata anche involontariamente all'inizio è l'udito, la musica è un elemento sempre presente, molte volte si parla tra tutti i presenti, spesso ero più in ascolto essendo frequentemente le chiacchierate in quechua. Determinante era l'olfatto quando si raccolgono le piante. Inoltre un aspetto che mi

ha colpito molto sin dai primi momenti era quanto la vista fosse impegnata in altre occupazioni perché le mani “vanno” da sole.

L'aspetto collaborativo è stato fondamentale in qualsiasi momento della mia permanenza sulle Ande. Ed è visibile in qualsiasi attività della routine delle persone, dalle attività domestiche alla tessitura stessa per arrivare al mio progetto di tesi nello specifico.

Le differenze tra il territorio completamente urbanizzato di Cusco e il territorio ibrido rurale del Chinchero sono state fondamentali anche all'interno del mio processo mentale e metodologico per comprendere ancora una volta l'importanza del corpo. Vivere per un periodo prolungato in campagna avendo solo pochi momenti, ma costanti con la famiglia che abita in città mi ha permesso con il tempo di iniziare a notare una serie di fattori che riguardano da vicino l'utilizzo del corpo e la percezione del mondo e la sua relativa conoscenza. Il primo esempio e per me più lampante è stato partecipare al lavaggio dei panni sporchi in entrambe le situazioni. Ho iniziato già dai primi giorni a lavare con Elisa sul tetto dell'edificio che ospita le stanze dell'ostello. Si lavava a mano in grossi lavandini. Nel centro di Cusco l'attività era molto più simile a quella che riguardava la mia quotidianità italiana. Il dolore della schiena, la pelle tirata e secca delle mani a seguito di una mattinata immersa nell'acqua ha iniziato dopo le prime volte a farmi pensare al tempo speso dietro questa fondamentale attività, alla convivialità di questi momenti e alla percezione che avevo dei vestiti sia da bagnati sia da asciutti. Vedere dopo qualche giorno addosso a Elisa o Liz un maglione che avevo lavato e avevo sollevato quando era inzuppato di acqua era diverso. Probabilmente per me questo fattore è accentuato e gli attribuisco un significato particolare perché non fa parte della mia vita in Italia, ma conoscere quello che si indossa, quello che si utilizza per coprire il letto e conoscere allo stesso tempo i movimenti del proprio corpo, i gesti che permettono un'efficacia maggiore ha reso quei

momenti di pulizia tra i più profondi e stimolanti in assoluto. Probabilmente perché molte conversazioni sono avvenute lì. Probabilmente perché vedere lavati assieme i vestiti della vita di tutti i giorni e i vestiti tradizionali assieme e percepirne l'eterogeneità nel peso, nella consistenza mi ha permesso di approfondire la tematica legata all'antropologia del corpo e della sensorialità attraverso una visione totalizzante della vita delle persone del Chinchero.

Quindi quella che all'inizio si era dimostrata una necessità è diventata risorsa. Tornare nella città di Cusco per il fine settimana o per un paio di giorni ogni tanto, era stata una decisione presa dalla necessità di lavarmi possibilmente con dell'acqua calda e di mangiare. Non ero assolutamente convinta che fosse la modalità giusta, spezzare il campo anche se non totalmente mi sembrava poco efficace. Tuttavia sia per la mia indole caratteriale sia per le necessità qui sopra esplicitate viaggiare, muovermi e non ristagnare nello stesso posto mi ha permesso di riflettere meglio e notare molti più aspetti, mantenendo sempre il *focus* su quello che fosse il mio progetto in evoluzione.

Tornando alla mia esperienza sul campo il mese di agosto è stato sicuramente fondamentale per un primo assestamento e ambientamento, al paesaggio, alle persone e alla vita quotidiana nei suoi aspetti più semplici. Considero il mese di settembre il più denso per quanto riguarda innanzitutto le informazioni raccolte, ma anche per l'approfondirsi dei rapporti umani e anche per quanto concerne le mie riflessioni che hanno iniziato ad avere una direzione ben precisa e strutturata, ma sempre aperta e flessibile all'ascolto. Il mese di ottobre è stato decisivo e necessario per la conclusione della ricerca, permettendomi di aggiungere non solo nozioni e momenti di condivisione, ma anche di arrivare ad una "naturale" conclusione delle interviste e dei progetti.

Uno degli aspetti che mi ha impattato maggiormente a livello psicologico e che sicuramente ha avuto dei riflessi ben visibili nella ricerca è stata l'attesa. Posta così in astratto non è comprensibile forse quanto fosse stato per me frustrante in certi momenti aspettare le persone. Questo elemento che attanaglia la psiche e demoralizza il fisico mi ha accompagnato per tutti i mesi sia nella vita al di fuori della ricerca, ma soprattutto all'interno della stessa. È stato il filo conduttore delle mie giornate aspettare persone per interviste, per fare, per camminare, per pascolare, per uscire. È stato un elemento di riflessione molto importante. Ci sono state settimane in cui non sono riuscita a tessere o a parlare con chi volessi perché gli appuntamenti cambiavano di continuo, emergevano nuovi impegni e nuove questioni da risolvere per cui i tempi si sono dilatati notevolmente. Tanto da dover posticipare il mio rientro in Italia di due settimane. La complicazione maggiore è la stanchezza mentale dovuta ad una sorta di saturazione che arriva quando si attende una persona o un gruppo per ore o a volte per giorni. Questo sentimento di esasperazione era accompagnato da un'agitazione per le scadenze imminenti visto il tempo limitato, ma è stato anche necessario per comprendere quale fosse il ruolo della tessitura all'interno della vita delle persone. dimostrandomi come avevo già accennato che non sono tessitrici, ma individui con molte più sfaccettature.

L'attesa è stato uno dei motivi per cui ho iniziato a registrare tardi le interviste. Paradossalmente ho iniziato prima a fotografare e fare video. Nella loro prospettiva le foto e i video erano più utili, pensavano fosse il materiale più funzionale alla mia ricerca. Ed è stato molto difficile chiedergli di potere registrare mentre parlavano. Ho introdotto la possibilità di registrare solamente dopo due settimane abbondanti che vivevo con loro e ho iniziato quasi a un mese di distanza. Sono stati tutti collaborativi, ma era molto complicato conciliare il tempo a disposizione, la loro disponibilità e i fatti reali del quotidiano. Molte volte eravamo nei campi, a pascolare, a raccogliere le erbacce come alimento nutritivo dei porcellini d'india, a volte

stavamo andando a messa. Inoltre la mia idea di intervista era in realtà una conversazione in cui io approfondivo alcune parti su cui loro volevano soffermarsi, mentre loro si aspettavano un'intervista nel senso stretto del termine e spesso mi hanno chiesto se avessi pronte le domande. Io dal mio canto avevo delle domande, ma la maggior parte delle volte non le leggevo e lasciavo che la conversazione facesse il suo corso, rileggendo solo in seguito quali fossero i punti focali che avevo scritto. Molte volte erano già stati toccati da soli senza che io introducessi quegli stessi argomenti.

Ho iniziato quindi a intervistare con il registratore dopo quasi un mese di permanenza nel Chinchero, per la maggior parte delle persone ho solo un'intervista e non di tutte le persone con cui ho realmente parlato. La pazienza nel porre loro domande e nel saper aspettare, ha permesso di creare prima un rapporto di fiducia e familiarità, ha dato loro la possibilità di conoscermi e di vedermi all'interno delle varie situazioni sociali che non comprendessero obbligatoriamente la tessitura. Si è trattata di un'attesa proficua e del tutto spontanea. Molto diversa dall'attesa che ho provato successivamente, imposta dall'esterno e prolungata, mi ha dato molto di riflettere e mettermi alla prova e accettare dei tempi completamente diversi dai miei.

Come ho già introdotto in precedenza fotografare è stato molto più semplice rispetto a parlare e registrare. Prima di partire speravo di fornire materiale fotografico etnografico collaborativo, in cui si pensavano le foto assieme o che possibilmente ci fossero fotografie scattate dalle persone stesse. Questo perché ero sicura che sarebbe stato in primo luogo prezioso per la ricerca e in secondo luogo motivo di riflessione e stimolo per me vedere cosa sarebbe stato inquadrato, su cosa si sarebbero focalizzati e cosa avrebbero voluto riportare e immortalare. Quando mi sono ritrovata a proporre a Liz di scattare le foto al posto mio si è rifiutata e in altre occasioni in generale le persone non avevano idea di come utilizzare la macchina fotografica o non

volevano occuparsene in prima persona, quindi la modalità che abbiamo adottato e che è emersa spontaneamente è stato quello di scegliere assieme l'inquadratura mentre tenevo io in mano la macchina.

La componente video è stata ancora più complessa per la mia poca esperienza. Sono quasi tutti con il telefono e sono fruibili, ma di qualità media. Sono a mio parere fondamentali però, per capire la vita, le situazioni. In molti di questi video le persone stanno conversando tra di loro, a volte cantando, a volte si sente il vento che soffia forte e intorno il silenzio governa il tutto. Inoltre i movimenti delle mani sono leggibili nell'immediato attraverso il supporto video, permettendo a chi osserva di crearsi un'idea completa del procedimento.

Il restante materiale fotografico riguarda sempre momenti di tessitura, tintura, lavaggio e stesura dei panni cercando di ottenerlo in una panoramica temporale il più ampia possibile. Prendendo atto dell'importanza della fotografia ai fini di una migliore e utile comprensione della mia ricerca, ho deciso di trattarla come fonte con due diversi scopi e utilizzi: le fotografie di descrizione del campo e di contestualizzazione saranno inserite insieme al testo, che rimarrà comunque la parte sostanziale, mentre invece le fotografie che raccontano il gesto tecnico di tessitura verranno disposte nel quarto capitolo, pensato per il loro valore euristico e sostantivo nel tentativo di narrare parte della corporeità esperita sul campo attraverso le immagini.

Il materiale fotografico e video sarà utile ai fini della tesi, ma è stato anche parte del progetto che ho svolto per il tirocinio in cui mi sono impegnata nei mesi di maggio-luglio e novembre-dicembre presso il Castello d'Albertis Museo delle Culture del Mondo di Genova, dove insieme alla Conservatrice De Palma stiamo ripensando all'allestimento della sezione dei tessuti precolombiani. Coniugare lo *stage* al museo alla tesi è decisivo secondo la mia prospettiva, in quanto permette di utilizzare una modalità di narrazione alternativa o di supporto alla scrittura

per rappresentare un progetto che si focalizza sulla stessa sensorialità. Durante la mia permanenza nel Chinchero ho parlato di questo aspetto che riguarda la rappresentazione museale alle persone con cui condividevo le mie giornate ed è stato molto utile per comprendere come loro percepissero la tessitura e come volevano che questa venisse raccontata in un ambito istituzionalizzato come la realtà museografica. Ho commissionato ad Alicia dei telai a cintura da esposizione (cinque in totale) da esporre nel museo e l'ho ripresa mentre mi spiegava come volesse che fossero esposti. Mi sono stati donati alla fine della mia convivenza una *puskha* (strumento per filare) e due gomitoli. Questa dinamica mi ha permesso di vedere il rapporto delle persone che vivono la tessitura all'interno della quotidianità sotto diversi ambiti: familiare, economico di guadagno, rivitalizzazione all'interno di fiere e celebrazioni locali e istituzionale, come nella dimensione museale.

Entrando nello specifico per quanto riguarda il territorio, il Chinchero è un distretto situato nella provincia di Urubamba, all'interno della regione del Cusco. Rispetto al centro di Cusco dista circa 30 chilometri e è facilmente raggiungibile con mezzi di trasporto pubblici. Il distretto del Chinchero è anche una delle entrate per la Valle Sacra degli Inca. Si tratta di una zona di passaggio e di collegamento sia a livello turistico, sia a livello lavorativo. Il clima è freddo quasi tutto l'anno, essendo anche la cittadina più alta a livello di altitudine rispetto al livello del mare, per esattezza 3,762 metri. Secondo i dati della Municipalità Distrettuale del Chinchero¹⁸ del 2016 lo spazio urbano ricopriva il 34,8% e le aree rurali il 65.2%. Il Chinchero è al giorno d'oggi una zona ibrida tra ruralità e inurbamento a trenta chilometri dal centro di Cusco. È un territorio in piena espansione territoriale, in cui la vita agricola e pastorale sono coniugate dalla forte presenza di nuovi *input* urbani che tentano di renderla una città secondo il senso stretto

¹⁸ Municipalidad Distrital de Chinchero [Accesso al 07 febbraio 2023 17.04] - <https://www.gob.pe/munichinchero>

del termine. La popolazione del luogo nell'anno 2017¹⁹ era di 10.477 persone, ovvero il 17.24% della popolazione della provincia (Istituto Nazionale di Statistica e Informatica²⁰). L'agricoltura rimane una delle attività principali della popolazione economica attiva (PEA), coprendo nel 2015 il 41.87%²¹.

Nel Chinchero quindi le maggiori attività sono l'agricoltura e l'allevamento e l'artigianato, che riguarda le ceramiche, ma principalmente è caratterizzato dalla manodopera tessile. Sono più di 100 i centri in cui lavorano e producono tessuti e li presentano ai turisti in visita.

La lingua ufficiale in Perù è il castigliano peruviano, l'aymara e il quechua. Durante la mia permanenza nel Chinchero le persone parlavano prevalentemente quechua tra di loro e si rivolgevano a me utilizzando il castigliano. La situazione linguistica è molto complessa e cambia notevolmente quando si tratta di centri completamente urbanizzati, come Cusco, rispetto alle zone rurali, ancora più complesso quando si arriva nelle megalopoli come Lima. La percezione e l'identificazione di una persona e del suo contesto di origine dipendono anche dalla lingua con cui si presenta o comunica normalmente.

L'elaborato qui introdotto è diviso in cinque capitoli che avranno delle sottosezioni. Il primo capitolo intende presentare in generale la tessitura nel Chinchero coniugando elementi esperienziali del campo e elementi teorici. Per introdurre la reale collaborazione sul campo il primo capitolo sarà incentrato maggiormente su una prospettiva nozionistica, lasciando poi lo

¹⁹ Censimento <https://censos2017.inei.gob.pe/pubinei/index.asp> - *Censos Nacionales 2017*: XII de población, VII de vivienda y III de comunidades indígenas. Sistema de Consulta de Base de Datos a nivel de Manzana INEI, Instituto Nacional de Estadística e Informática [Acceso al 07 febbraio 2023 17.49]

²⁰ INEI, Instituto Nacional de Estadística e Informática [Acceso al 07 febbraio 2023 17.52] - <https://www.gob.pe/inei/>

²¹ MOSCOSO BARRIO Macarena, *Tejido en escena: Configuración de espacios de exhibición, comerciales y femeninos en los centros de tejido de Chinchero, Cusco*, Lima, 2019, p. 2-6.

spazio per un livello di lettura più profondo e che si focalizza sulle percezioni nel capitolo che segue. Ci saranno alcuni elementi che verranno ripresi in entrambi, ma secondo angolature differenti, come per esempio l'ambiente: raccontato secondo un approccio più teorico inizialmente, verrà descritto secondo il legame al luogo e soprattutto rispetto al rapporto che vi hanno instaurato le persone che lo vivono dalla loro nascita.

Il secondo capitolo verterà maggiormente su tutte quelle esperienze vissute che riguardano la vita quotidiana nel Chinchero, tra cui anche la tessitura, con l'intenzionalità di far emergere le teorie antropologiche sui sensi e sul corpo. Inseguito descriverò la mia esperienza di apprendimento con il telaio a cintura e non solo, sempre accompagnato da fotografie e interviste.

Il terzo capitolo cerca di coniugare gli elementi del passato arcaico dei tessuti e la trasmissione attiva dei saperi tradizionali attraverso i secoli e la rielaborazione attuale di tali pratiche concernenti il *know-how* della tessitura. Una riflessione sui vari livelli di memoria, collettiva e individuale, una più recente delle persone che mi hanno raccontato delle proprie esperienze e una memoria che viaggia più indietro nel tempo, fino alla consapevolezza di riprodurre (rielaborando) oggi tessuti, disegni e decorazioni che hanno un'origine molto antica. Sarà analizzato attraverso la prospettiva della memoria, sia riguardante un passato secolare sia sul breve periodo per quanto riguarda la trasmissione di sapere intergenerazionale. Infine una analisi sull'interazione degli elementi riguardanti la memoria e la contemporaneità con un *focus* anche sul patrimonio locale attuale e passato.

Il quarto capitolo cercherà di mostrare il lato euristico della fotografia, attraverso quelle immagini che rappresentano il gesto tecnico. La fotografia in questa sezione va interpretata

come portatrice di un proprio linguaggio, in grado di comunicare in maniera sé stante rispetto al potere della parola.

Il quinto e ultimo capitolo affronta la tematica della musealizzazione, della collaborazione nella ricerca sul campo e dell'autorappresentazione in un contesto istituzionalizzato. In questo capitolo emergeranno teorie antropologiche sui sensi e anche etnografie museali, arrivando ai possibili progetti futuri tra persone e musei. Sarà collegato al ripensamento della sezione dei tessuti all'interno del Museo delle Culture presso il Castello d'Albertis in collaborazione con la Conservatrice Maria Camilla de Palma. Verranno utilizzati dei materiali che ho raccolto o mi sono stati donati sul campo ed è un'occasione per conciliare il progetto di tesi con quella che io considero la forma migliore per raccontarla, ovvero una forma esperienziale espositiva.

CAPITOLO 1

LE MONTAGNE SEMBRANO TESSUTI¹

«Immagino queste pagine come un invito a pensare le fonti orali, i racconti di vita, le loro versioni sonore e scritte e gli usi possibili di questi documenti, come miniera di possibilità per l'antropologia contemporanea»²

1.1 Il Chinchero: una zona di contatto

La mia ricerca è iniziata tra le montagne del Chinchero, una località che, come ho avuto modo di illustrare, si trova a trenta chilometri dal centro di Cusco. La popolazione conserva ancora oggi modalità di tessitura che risalgono al periodo preincaico arrivando fino a noi attraverso la trasmissione orale di saperi e conoscenze. Nonostante i cambiamenti necessari, facendo parte del mondo moderno, si è mantenuto l'uso e la produzione di tessuti con tecniche e strumenti ancora molto antichi che hanno rischiato di scomparire³.

Il Chinchero è una zona di contatto sia a livello umano sia a livello paesaggistico, in cui è possibile notare come le forze motrici della globalizzazione si intersechino con modelli culturali locali ancora fortemente sentiti.

¹ “Las montañas parecen tejidos” è una frase che mi ha detto una delle guide che ho conosciuto durante un'escursione.

² LAPICCIRELLA ZINGARI Valentina, 2012, “I paesaggi delle voci in un percorso di frontiera. Note a partire da alcuni terreni etnografici e museografici”, *Lares*, Vol. 78, N°1-2 gennaio-agosto, pp. 245-286.

³ HUMÁN HOLGUÍN María Elizabeth, 2017, *Centro de formación textil en Chinchero Cusco*, USMP Lima, Universidad de San Martín de Porres, p. 14.



Figure 1- Manta stesa ad asciugare e vista delle montagne del Chinchero⁴

Oggi viene considerata ancora una zona rurale, ma in via di espansione e con un processo di urbanizzazione del tutto avviato. Uno degli elementi che lega il territorio alle persone che lo abitano è proprio questa dinamica in cui il terreno è visto come una risorsa agricola e come fulcro per la creazione di reti sociali: è dove tutto avviene e si costruisce. Questo aspetto era percepibile già dai primi momenti che ho trascorso con la mia nuova famiglia.

Nel pomeriggio mi fanno salire sul tetto (azotea), è ancora un palazzo in costruzione, mi fanno vedere il Chinchero dall'alto. Si focalizzano molto nel mostrarmi dove stanno costruendo l'aeroporto. Mi rendo conto che questa è una tematica importante e impattante nelle loro vite. Cambierà lo stile di vita? Sicuramente cambierà anche il paesaggio, visivamente e acusticamente. Vorrei capire di più ma non so ancora quali domande porre al riguardo. Quando ho chiesto se fossero preoccupate o meno, o contente, non ho ricevute una risposta positiva né negativa. (Diario di campo, mercoledì 17 agosto.2022 Chinchero casa)

⁴ Tutte le foto presenti in questa tesi sono state scattate da me durante la mia ricerca sul campo (nel periodo compreso tra luglio e novembre 2022 nel Chinchero, Cusco), per avere le informazioni sulle condizioni di rilevamento guardare l'indice delle immagini in fondo all'elaborato.

Nel tempo che ho speso a parlare di questo argomento emergono alcune importanti tematiche quali per esempio la sicurezza che queste persone sentono nelle loro case e nelle strade dove camminano quotidianamente, elemento che ai loro occhi cambierà quando l'aeroporto sarà costruito. Inoltre per alcuni sarà un vantaggio economico perché porterà più persone a visitare il Chinchero e nuovi flussi economici entreranno in gioco, tuttavia alcuni degli appezzamenti di terreno saranno venduti per costruirvi l'aeroporto e le strade di collegamento. Tutti questi elementi sono solo un esempio, a mio parere particolarmente esplicativo dell'importanza dell'ambiente in cui ho svolto ricerca per le persone che lo esperiscono sotto moltissimi punti di vista e denota anche la dimensione ibrida che riveste il Chinchero oggi, percepito ancora come una zona rurale, ma molto più vicino ad essere una piccola città sempre più inclusa nelle dinamiche economiche, sociali e politiche della globalizzazione. Tutto questo si avverte anche per quanto riguarda l'artigianato, che deve essere visto non solo attraverso un'ottica idealizzata di patrimonio cristallizzato nel tempo, ma come elemento attivo di partecipazione al mercato moderno, una voce attraverso cui sicuramente esprimersi, ma anche una risorsa da utilizzare intelligentemente per sopravvivere alle logiche economiche capitalistiche.

Quando sono arrivata a casa di Elisa Cusihuaman e della sua famiglia ho percepito immediatamente che le nozioni che avevo assorbito prima di partire, riguardo tessuti e tessitrici dovevano subire un radicale cambio di prospettiva. Questo è iniziato dal termine stesso "tessitrici" che ho iniziato a utilizzare con molta più cautela. Il nucleo familiare in cui mi sono inserita vede al suo interno principalmente Elisa, Liz e Ricardina, rispettivamente madre, figlia e nonna, tutte dedite alla tessitura secondo approcci molto diversi che riflettono un ruolo diverso nell'artigianato a seconda delle tre generazioni. Elisa principalmente vende vestiti di produzione industriale al mercato che non hanno nulla a che vedere con quello che produce manualmente, in altre occasioni vende la lana e alcuni prodotti realizzati con il telaio a cintura,

ma contemporaneamente aiuta altri membri della famiglia nei campi, e in passato ha svolto i più svariati lavori. Lo stesso marito, Ignocencio ha imparato a tessere, tuttavia lavora come muratore. La figlia Liz studia all'università nella facoltà di contabilità e in certe occasioni aiuta la madre a tessere e vende al mercato domenicale del Chinchero.



Figure 2- Ricardina mentre fila e Liz mentre tesse a crochet

La tessitura entra a far parte della vita di ogni singola persona in maniera completamente differente a seconda di quelle che sono le esigenze economiche e il tempo a disposizione e anche secondo quello che si può definire come passione personale per questa forma di artigianato. Ognuno di loro ha un legame con i tessuti, ma non sono l'unica risorsa della loro quotidianità e per questo sarebbe essenzializzante e riduttivo definire queste persone come tessitrici o tessitori, ingabbiandoli in una visione altamente idealizzata e lontana dalla loro realtà. La mia scelta, non del tutto consapevole inizialmente, di vivere con una famiglia che non fa parte di un centro tessile mi ha portato a scoprire un lato molto più complesso del rapporto

di queste persone con la tessitura, distante dall'idea che si era creata in me leggendo i libri che riguardano i centri tessili.

All'inizio del mese di agosto vivevo con la famiglia che ha deciso di ospitarmi nel centro di Cusco. Mi sono recata con loro nel Chinchero per conoscere la famiglia che avrebbe dovuto ospitarmi e dove avrei dovuto condurre la mia ricerca, avevo avuto il contatto grazie ad un parente della prima famiglia. La situazione in cui mi sono venuta a trovare mi ha creato moltissimi dubbi, così come scrivo

Oggi sono andata nel Chinchero con Melisa e Ricardina. è stato intenso. Il C ha quasi 100 comunità di tessitrici e 10.000 abitanti. Io ero in contatto con Fidel, un signore di 68 anni a capo di una delle comunità e della società antasaca. Fidel ora è a Lima, per problemi di salute o/e x una fiera, non si capisce. parliamo con suo figlio molto gentile ma non sa quasi nulla. Ora sono molto preoccupata perché non capisco come poter portare avanti la ricerca in un ambiente così attento al lato economico. ora come ora ho visto la casa dove dovrei alloggiare. [...] La casa sembra deserta. [...] Dopo ci porta al centro tessile chas'ka. Dove c'è anche Isabel, la moglie di Fidel. Una tessitrice, Marta ci fa la presentazione come per tutti i turisti con annessa tazza di mate. Il tutto mi sembra tanto costruito su misura di turista e mi mette a disagio. Non c'è nessuno che tesse e il centro è un patio piccolino reso a mercato. Ogni famiglia con il suo stand e poi le postazioni per fare la presentazione ai turisti. è questo quello di cui mi devo occupare? [...] La mia preoccupazione cresce ancora di più quando mi dicono che dovrò pagare per le interviste. [...] Non voglio che parlino solo perché c'è una forma di compenso economico. (Diario di campo, sabato 30 luglio 2022 Cusco casa 13.30)

Dopo questa esperienza ho deciso di accantonare la famiglia di Fidel e cercare se ci fossero altri modi per abitare e vivere nel Chinchero. Ho incontrato Alicia Cusihuaman in una fiera dell'artigianato in centro a Cusco, precisamente in Plaza de Armas, la piazza principale, e dopo aver parlato con lei, mi ha accolto nella sua famiglia, precisamente da sua cugina Elisa.



Figure 3- Elisa mentre tesse con il telaio a cintura nel patio di casa

Solamente da queste prime informazioni è chiaro come i tessuti riescano a svolgere nella vita delle persone un ruolo proteiforme che li vede sia come oggetti della cultura materiale di una popolazione, ma anche come soggetti attivi che producono relazionalità e situazioni sociali complesse. Il tessuto in questo senso deve essere visto come un essere vivente, legato da una relazione intima con coloro che lo producono con le proprie mani⁵. Secondo questa prospettiva credo che sia molto importante far emergere le differenti visioni legate al mondo della produzione dei tessuti presenti all'interno della località del Chinchero, attraverso i tessuti stessi, che possono essere fonte e testimoni di questa pluralità di prospettive che li riguardano. I centri tessili così come le persone con cui mi sono relazionata sono un punto di inizio per riflettere

⁵ ARNOLD Denise, ESPEJO Elvira, 2013, *El textil tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*, La Paz, ILCA, Instituto de Lengua y Cultura Aymara, p. 27-28.

sulle varie e possibili dimensioni in cui viene declinato il tessuto sia nella sua materialità di oggetto patrimoniale, sia come agente attivo in grado di creare socialità.

1.2 I Centri Tessili

Il Centro Tessile Tradizionale del Cusco⁶ è un'organizzazione *nonprofit* fondata nel 1996 da alcune donne del Cusco con il supporto degli Stati Uniti d'America. La sua missione viene descritta come

«to promote empowerment of weavers through the sustainable practice of Peruvian ancestral textiles in the Cusco region. Through workshops, opportunities, and the promotion of their textile art, the CTTC enables weavers to maintain their identity and textile traditions while improving their quality life⁷».

Il centro tessile comprende diverse comunità situate intorno al centro di Cusco, e negli ultimi due decenni le comunità sono cresciute tanto da permettere anche la costruzione di un museo, con una collezione permanente di tessuti, documenti e informazioni riguardanti la produzione tessile⁸. Una delle motivazioni che hanno portato alla nascita del Centro Tessile Ufficiale – con sede a Cusco in Avenida El Sol, da cui poi dipendono oggi i vari centri tessili dislocati nelle varie località satelliti rispetto al centro principale – è il tentativo di recupero del sapere

⁶ In lingua originale *Centro de Textiles Tradicionales del Cusco*, e da questo momento in avanti abbreviato con la dicitura CTTC. Sito ufficiale <https://www.textilescusco.org/> [Accesso al 08 marzo 2023 12.14]

The Ways of Weavers in Cusco – intervista a Nilda Callañaupa Alvarez - Fonte: Smithsonian Folklife [Accesso al 11 aprile 2023 10.30] - <https://www.youtube.com/watch?v=fqKp4KfmYZg>

⁷ CALLAÑAUPA ALVAREZ Nilda, 2017, *Secrets of Spinning, Weaving, and Knitting in the Peruvian Highlands*, Atelen Pennsylvania, Thrums Books, p. 2.

⁸ Ibid.

tradizionale locale⁹ che si stava perdendo. La fondatrice Nilda Callañaupa Alvarez¹⁰ insieme ad un gruppo di donne, che già sapevano tessere, ha raccolto informazioni e dati dalle persone delle comunità che continuavano a praticare l'arte tessile, ma in maniera sempre più disomogenea e priva di una direzione comune. Questo processo di salvaguardia è iniziato intorno agli anni Settanta del Novecento, quando si stava ormai utilizzando quasi solamente lana sintetica e anche le varie forme di tintura e colorazione naturale non erano praticamente più utilizzate. L'idea aurorale era di creare un'associazione per promuovere la pratica sostenibile dei tessuti che avevano un'origine molto antica, cercando di mantenere viva l'identità e la tradizione tessile e tentando anche di promuoverla, tutto ciò viene definito un «proyecto de rescate»¹¹. Riprendendo le parole della storia del CTTC documentata sul sito ufficiale

«These Quechua weavers from the village of Chinchero realized that Cusqueñan textile traditions were beginning to disappear. Weavers preferred the convenience of cheap chemical dyes and synthetic yarns. The more intricate patterns and techniques were at risk of extinction as younger generations failed to learn from the elder. Racism against indigenous people also triggered women and men to be ashamed or afraid to use their traditional clothing¹²».

Queste poche righe mostrano la presentazione delle donne tessitrici che il Centro vuole rappresentare come portatrici di un sapere in via di estinzione, mostrando anche la rinascita

⁹ TEJEDORAS DEL CUSCO MUESTRAN LA CALIDAD DE LA FIBRA DE ALPACA A LOS VISITANTES DEL SMITHSONIAN FOLKLIFE FESTIVAL – Fonte: Ministerio de Comercio Exterior y Turismo [Accesso al 18 aprile 2022 16.35] - <https://www.mincetur.gob.pe/tejedoras-del-cusco-muestran-la-calidad-de-la-fibra-de-alpaca-a-los-visitantes-del-smithsonian-folklife-festival/>

Los hilos de la memoria: tejiendo las narrativas de los centros textiles en México y Perú, Universidad de los Andes [Accesso al 22 gennaio 2023 9.40] - <https://www.redalyc.org/journal/6077/607764843003/html/>

¹⁰ Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, CTTC – Our Team [Accesso al 08 marzo 2023 12.14] - <https://www.textilescusco.org/>

¹¹ Experiencias del proyecto de textiles tradicionales del Cusco (53) - Fonte: Artesanías del Perú [Accesso al 08 marzo 2023 12.02] (4'19'') - <https://www.youtube.com/watch?v=8k8OHI5QQpA>

¹² Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, CTTC, Our story -Get to know this great organization [Accesso al 08 marzo 2023 12.14] - <https://www.textilescusco.org/>

dell'interesse verso i prodotti naturali a discapito di quelli chimici e sintetici, che hanno un vantaggio sulla qualità ma vanno a discapito della velocità e dei tempi richiesti dal mercato globale, così come a livello economico si va in direzione totalmente opposta rispetto alla mentalità della domanda offerta del mercato attuale. Nonostante sia sottointeso si sottolinea il coraggio e la presa di consapevolezza in questa scelta, un manifesto di autorappresentazione in cui si sceglie il proprio sapere, i propri vestiti tradizionali e si sceglie il proprio patrimonio.

«En la última década hemos decidido que este aprendizaje debería pasar a los niños jóvenes, para que ellos mantengan en el futuro. Porque no existía más esta transmisión de generación en generación, hemos incentivado que sigan con eso con un grupo de ancianas. Tenemos tejedores adultos, y en cada grupo niños y jóvenes. El aprendizaje empieza de los más simple, y así poco a poco van avanzando, la edad no importa depende cuando empieza y cuanto práctica¹³».

Attraverso le citazioni e le brevi informazioni riportate si riesce ad avere un'idea chiara di quali siano le intenzioni e le attività del Centro. Tuttavia da subito mi sono trovata a fronteggiare una differenza sostanziale il Chinchero per come viene rappresentato nei libri attraverso la sua faccia istituzionale e la realtà familiare di chi la vive quotidianamente¹⁴. Solo avendo avuto una preparazione teorica prima di partire ho avuto modo in seguito di vedere una discrepanza così netta, che mi ha permesso di esplorare diverse realtà che si intersecano tra di loro e parlano e si comunicano costantemente.

La mia idea iniziale era di incontrare persone che appartenessero a centri tessili, così come mi era stato possibile studiare nelle etnografie e nei libri. La situazione in cui mi sono venuta a

¹³ Experiencias del proyecto de textiles tradicionales del Cusco (53) - Fonte: Artesanías del Perú [Accesso al 08 marzo 2023 12.02] (19'48") - <https://www.youtube.com/watch?v=8k8OHI5QQpA>

¹⁴ “A lo largo del libro mostramos una y otra vez las diferencias de percepción entre las tejedoras y los estudios del textil – sean historiadores del arte, iconógrafos o expertos en las técnicas textiles – y la necesidad de estar conscientes de esas diferencias”.

ARNOLD, ESPEJO, 2013, *El textil tridimensional*, p. 27.

trovare riguardava in realtà una famiglia di persone che sanno tessere e utilizzano la tessitura come uno dei vari mezzi per la sussistenza, ma non collaborano all'interno di un centro, lavorano da casa. Questo mi ha permesso di esplorare una dinamica in cui le attività legate alla tessitura sono praticamente del tutto estranee alle diciture istituzionalizzate che strutturano il Chinchero.

Ciò che emerge in parte dai libri e dalle interviste ai membri del centro tessile è una salvaguardia e conservazione dei saperi locali da prima degli anni Settanta, quando in un certo senso non erano ancora stati contaminati dal mondo del sintetico, e quindi un riportare alla luce quel sapere tradizionale e continuare a trasmetterlo. In questo discorso che viene portato avanti sembra che per un certo periodo di tempo, in cui le dinamiche di trasmissione e di conoscenza del sapere si stavano sfaldando, sia stato completamente rimosso. In quel periodo si stavano attuando delle forme di sapere locale mescolate alle nuove tendenze di mercato utilizzando prodotti industriali e non permettendo una salvaguardia «pura dell'autenticità»¹⁵ dei tessuti tradizionali. Molte volte per come viene descritto questo processo e per come vengono descritte le cosiddette tessitrici del contemporaneo questa parte sostanziale che è esistita e riguarda generazioni di persone ancora in vita che producono i tessuti che vediamo oggi viene completamente annullata. Mi sono ritrovata a sentirmi distante da ciò che vedevo perché ciò che ho esperito con la famiglia di Elisa e Alicia è figlio del periodo della sinteticità ed è percepibile in ogni azione del quotidiano e specificatamente anche nella tessitura. Trovo che sia inevitabile che questo

¹⁵ In questo caso si parla di autenticità riprendendo la critica esposta da James Clifford che cerca di scardinare l'idea di una cultura, di un'etnia o di un'identità vista come monolite.
CLIFFORD James, 2010, *I frutti puri impazziscono, etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Universale Bollati Boringheri.

avvenga e credo che renda giustizia al processo attivo di cui fanno parte le persone delle ultime generazioni che hanno fronteggiato una situazione ibrida tra locale e globale.

Ho ritrovato nella famiglia che mi ha ospitato un'eterogeneità nell'utilizzo delle varie tecniche di tessitura e un impiego di tempo totalmente diverso rispetto a quello che potevo pensare inizialmente o che sarebbe stato presente all'interno di un centro tessile.

Ho deciso di spendere delle parole su questo aspetto perché credo che il senso di spaesamento provato in loco per i preconcetti che mi ero costruita attraverso il materiale bibliografico iniziale e il secondo disorientamento quando tornata dal campo ho ripreso in mano le letture sia uno degli elementi fondamentali per comprendere l'unicità di ogni singola persona con cui ho stretto un rapporto e mi ha dato l'opportunità di ascoltarla, per valorizzare i tessuti come veri soggetti e testimoni attivi all'interno di un processo di trasmissione che inizia in un tempo davvero ancestrale, ma che riesce a rimanere protagonista dell'attualità grazie ad un lavoro di strategia facendosi riconoscere nell'arena del mondo a noi coevo¹⁶.

1.3 Preparazione¹⁷ alla tessitura: tra persone e oggetti

La maggior parte delle persone che tessono oggi sono donne, ma non si tratta di un'attività esclusivamente femminile. Si inizia a tessere per la maggior parte dei casi da molto giovani. E l'insegnamento va di madre in figlia o attraverso le nonne¹⁸. I materiali principali si dividono tra le fibre di origine vegetale, come il cotone¹⁹, e le fibre di origine animale, in particolare

¹⁶ DE CERTEAU, Michel, 2005 [1980], *L'invenzione del quotidiano*, Roma, edizioni Lavoro, p. 72-74.

¹⁷ La mia preparazione teorica per comprendere meglio la tessitura è iniziata attraverso ISPRA, *Filare, Tessere, Colorare, Creare. Storie di sostenibilità, passione ed eccellenza*, Quaderni ambiente e società 18/2018, pp. 1-96.

¹⁸ CALLAÑAUPA ALVAREZ Nilda, 2013, *Faces of Tradition: Weaving Elders of the Andes*, Washington, Thrums Books.

¹⁹ Utilizzato principalmente dalle popolazioni della costa e delle regioni amazzoniche Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, Our Communities - Techniques and weaving process [Accesso al 08 marzo 2023 12.14] - <https://www.textilescusco.org/>

derivanti dai camelidi, tra cui l'alpaca, il lama, la vigogna, il guanaco; successivamente è stata introdotta la lana di pecora con l'arrivo degli spagnoli nel Sedicesimo secolo²⁰; in ultimo dalla fine del secolo scorso si è iniziato a utilizzare anche la lana sintetica. Oggi a Cusco si allevano principalmente alpaca, pecore e lama. La fibra²¹ dell'alpaca è considerata la più soffice e offre naturalmente una variegata varietà di colorazioni, dal bianco fino al nero, con grigi e marroni di diverse tonalità. La fibra del lama è invece grezza e corta, per questo motivo e per la loro struttura fisica sono solitamente utilizzati per il trasporto di oggetti pesanti e solamente per tessuti robusti e in grado di sopportare pesi e trazioni. La lana della pecora è più fine e morbida di quella del lama, ma comunque non paragonabile a ciò che offre l'alpaca, inoltre si tinge più facilmente²².

I vari procedimenti per arrivare ad un tessuto comprendono la tosatura, la filatura, la tintura, l'orditura e in seguito la tessitura²³. La tosatura è un'attività che si svolge normalmente nel periodo delle piogge che ricopre i mesi tra novembre e aprile, la pioggia aiuta a lavare l'animale in preparazione del procedimento successivo.

²⁰ Insieme alla lana di pecora è stata importata la seta, il lino, il telaio a pedale e l'arcolaio.

FELTHAM Jane, 1989, *Peruvian Textiles*, Aylesbury Bucks, Shire Pubns, p. 16.

²¹ *Textilpedia The complete fabric guide*, Fashionary International Limited, 2020.

²² Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, Our Communities - Techniques and weaving process [Accesso al 08 marzo 2023 12.14] - <https://www.textilescusco.org>

²³ FELTHAM, 1989, *Peruvian Textiles*.

CALLAÑAUPA ALVAREZ, 2017, *Secrets of Spinning, Weaving, and Knitting in the Peruvian Highlands*.

ARNOLD, 2015, *Weaving life. The Textile Collection of the Museo Nacional de Etnografía y folklore*.

Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, Our Communities - Techniques and weaving process [Accesso al 08 marzo 2023 12.14] - <https://www.textilescusco.org/>

Experiencias del proyecto de textiles tradicionales del Cusco (53) - Fonte: Artesanías del Perú [Accesso al 08 marzo 2023 12.02] - <https://www.youtube.com/watch?v=8k8OHI5QQpA>

La filatura è un'attività considerata fondamentale nella creazione di un tessuto, normalmente si utilizza la *puskha*, definita anche fusaiola o fuso a goccia, esiste di diverse dimensioni e pesi, è molto economica in quanto costituita da due pezzi di legno e anche molto facile da riparare. Le donne che filano utilizzano la *puskha* in ogni momento della loro quotidianità, molte volte è una compagna durante anche altre attività, come pascolare o andare nei campi.



Figure 4- Puskha sul prato del patio di casa

Una parte molto importante e spesso tralasciata è la formazione della matassa che può avvenire a mano o con uno strumento in metallo, questo processo è fondamentale per preparare la materia prima alla fase successiva.



Figure 5- Strumento meccanico per creare la matassa (arcolaio)

Per quanto riguarda la tintura con colori naturali, questo processo stava scomparendo completamente e si è dovuto lavorare molto per il recupero dei saperi legati alle piante e alle risorse naturali utilizzate per tingere la lana. Inoltre bisogna tenere presente che l'altitudine di Cusco non permette l'utilizzo di conoscenze e saperi applicabili in altre zone situate a livello del mare. All'inizio del Novecento i coloranti naturali erano quasi completamente spariti, sostituiti da forme chimiche, come l'anilina, molto più facili da usare e anche molto meno costose e che producono colori molto più brillanti. Oggi le colorazioni naturali sono di nuovo presenti e sostanziali nel procedimento di colorazione del tessuto.



Figure 6 - Elisa aggiunge foglie di chilca in preparazione della tintura verde

L'orditura è uno dei passaggi più importanti e complessi. Attraverso la costruzione dell'ordito si decide la dimensione del tessuto, la combinazione del colore e le decorazioni e i disegni che si vogliono ottenere. L'elemento fondamentale per ottenere una buona orditura di partenza è la tensione dei fili. Esiste un metodo verticale e uno orizzontale, ma principalmente il modello orizzontale è il più utilizzato, si pongono incastrati nel terreno quattro bastoni di legno o di acciaio in ordine e si fanno passare i fili tra i vari paletti. Il telaio principale utilizzato per tessere è il telaio a cintura, esiste di diverse dimensioni. Ci sono moltissime tecniche di tessitura e moltissimi strumenti atti alla sua realizzazione, uno di questi è il *crochet* si tratta di un genere di lavorazione a mano, o *l'oyo de la princesa* detto anche bordo tubolare o in quechua *ñawi*

awapa, originario proprio del Chinchero, utilizzato per creare i bordi di *mantas* e tessuti in generale²⁴, potrebbe essere considerato come la cornice del tessuto.



Figure 7- Elisa prepara l'ordito insieme al nipote che gioca con i fili in tensione

Uno degli aspetti che mi aveva incuriosito di più era comprendere se tessere fosse un'attività in solitaria o in comunità. Nei centri tessili diventa un'attività di gruppo, per quanto riguarda la famiglia dove ho vissuto ci sono differenti situazioni. Oggi, per la maggior parte è un'attività individuale, ma da quello che ho potuto capire in passato era un'attività da svolgere in compagnia, in cui le persone si riunivano tutte in una casa e trascorrevano ore assieme, parlando e cantando e ovviamente tessendo o filando. Oggi questa attività è diventata più tipica in

²⁴ CALLAÑAUPA ALVAREZ, 2017, *Secrets of Spinning, Weaving, and Knitting in the Peruvian Highlands*, p. 9-99. Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, Our Communities - Techniques and weaving process, [Accesso al 08 marzo 2023 12.14] - <https://www.textilescusco.org/>
Perù dedicado a los textiles - © National Geographic Channel – Fonte: Marca Perú [Accesso al 16 aprile 2023 10.50] - <https://www.youtube.com/watch?v=xewd-EkNRps>
The Ways of Weavers in Cusco – intervista a Nilda Callañaupa Alvarez - Fonte: Smithsonian Folklife [Accesso al 11 aprile 2023 10.30] - <https://www.youtube.com/watch?v=fqKp4KfmYZg>

solitario per il semplice motivo che non è più parte sostanziale delle giornate di quelle persone che la praticano ma non ne dipendono per la sopravvivenza economica. Durante il mio periodo sul campo ho visto Elisa tessere da sola, a volte in compagnia di Ricardina che filava. La differente modalità in cui si creano le situazioni per tessere che siano individuali o collettive hanno riflessi sullo stile di vita delle persone e spesso riguardano il tempo che possono dedicare alla tessitura. Questo aspetto ha inciso notevolmente sulla mia ricerca, dove le persone non spendevano la maggior parte delle loro giornate al telaio come avevo immaginato. Notare come le persone hanno un diverso approccio alla tessitura e la rivestono di una significazione diversa anche a seconda della loro età e della loro generazione è fondamentale per comprendere anche l'importanza delle situazioni in cui si tesseva e si tesse oggi, perché cambia la prospettiva con cui si produce artigianato dal passato fino ad oggi.

1.4 Il tessuto: incorporazione dell'oggetto

Come abbiamo avuto modo di vedere fino a questo momento i tessuti rivestono un ruolo all'interno della socialità del Chinchero, diventano ambasciatori della cultura materiale locale e oggetto simbolo in un certo senso sia a livello turistico sia per le persone che li producono, ma sono anche testimoni viventi della quotidianità delle persone e contribuiscono alla sua costruzione.

«Consideramos que esta interacción socio-tecnológica entre lo corporal y lo material contribuye al sentido identitario, tanto del artefacto así generado, como del participante (en el nivel individual o grupal)²⁵».

Con questa citazione intendo sottolineare la forza espressiva del tessuto che va vista sempre in corrispondenza a coloro che il tessuto lo hanno prodotto, sottolineando l'importanza del corpo

²⁵ ARNOLD, ESPEJO, 2013, *El textil tridimensional*, p. 28.

come mezzo creativo e rappresentativo del prodotto artigianale. Parafrasando ciò che afferma Pomian, i semiofori sono oggetti visibili investiti della significazione²⁶. Il tessuto è importante perché è rivestito di un certo valore dalle persone che lo producono e che lo vivono in ciascuna fase della sua preparazione, il tessuto nelle sue varie fasi, sin dalle origini e insieme agli strumenti necessari alla sua creazione diventa parte del corpo della persona che se ne occupa quasi una propaggine del corpo²⁷ stesso di chi lo lavora, influenzando sul suo corpo e sulla sua giornata, anche in semplici termini di individualità e collettività, di sopravvivenza economica in connubio con l'eredità patrimoniale.

Uno degli aspetti più complicati per me da comprendere all'interno del campo è stato proprio questo intrecciarsi della dimensione patrimoniale con quella del guadagno economico, in questo senso ho deciso di utilizzare la terminologia di Pomian per riflettere sul valore dei tessuti che hanno un significato per le persone che li producono e che in seguito li vendono. Gli oggetti entrano a far parte di flussi economici e sociali per cui entrano ed escono dai circuiti di consumo e interscambio²⁸. Mi sono ritrovata spesso a pensare al valore dei tessuti in questa prospettiva, chiedendomi se la focalizzazione sull'aspetto del guadagno fosse un elemento decisivo per considerarli più cose che oggetti patrimoniali. Ma i tessuti possono essere visti in un'ottica di *agency*²⁹ in cui la loro relazione con le persone che li esperiscono è al centro della loro vita, qualsiasi sia la fase della loro esistenza e per quanto possa cambiare nel corso del tempo il

²⁶POMIAN, Krzysztof, "Storia culturale, storia dei semiofori", in PARBUONO, SBARDELLA, a cura di, 2017, *Costruzione di Patrimoni*, p. 241.

²⁷Jean-Pierre Warnier e Daniel Miller in PARBUONO, SBARDELLA, a cura di, 2017, *Costruzione di Patrimoni*, p. 149-179 e p. 181-221.

²⁸ APPADURAI Arjun, a cura di, 1986, *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.

²⁹ GELL Alfred, 1998, *Art and Agency*. Oxford, Oxford University Press.

WARNIER Jean-Pierre, 2005 [1999], *La cultura materiale*, Roma, Meltemi.

valore che gli si attribuisce, oscillando da un valore di *heritage* a uno economico, rimane comunque un senso di importanza nella dimensione della collettività, dell'individualità per chi lo produce e per chi lo riceve. Imparare a vederli come oggetti significanti anche all'interno dei circuiti economici, a partire dalla loro creazione è necessario per comprenderli all'interno del mondo attuale senza porli in un tempo altro e in uno spazio incontaminato dalle leggi del mercato. Si deve necessariamente comprendere come le persone che tessono affrontino la situazione economica attuale anche attraverso i tessuti e secondo quelle che sono le necessità attuali, comprendendo l'importanza di un tessuto grazie a chi lo ha reso tale da un semplice filo di lana.

Concludo il capitolo citando il testo di Denise Arnold e Elvira Espejo *Weaving Life- The Textile Collection of the Museo Nacional de Etnografía y Folklore* per enfatizzare l'importanza di coloro che tessono e dell'intimo rapporto che si viene a creare con i prodotti realizzati che vanno visti in questa ottica come creatori di vita, di significato e agenti attivi a tutti gli effetti: «The textiles form part of social memory of each community of weaving practice. Weavings embody specific moments in local history, and describe graphically, political and social changes³⁰».

Se in questo capitolo ho cercato di far emergere l'importanza dell'umanità che soggiace dietro ai tessuti, vedendoli non solo come oggetti della cultura materiale, ma come soggetti attivi all'interno di una relazione con le persone che li producono, il mio intento sarà anche di

³⁰ ARNOLD, 2015, *Weaving life. The Textile Collection of the Museo Nacional de Etnografía y folklore*.
Entrevista con Denise Arnold y Elvira Espejo Ayca – Fonte: Arácnida - Arte Textil [Accesso al 5 luglio 2022 12.00] - <https://www.facebook.com/watch/?v=629798994314778>

focalizzarmi sul corpo come agente attivo, come primo e più importante strumento³¹ di coloro che vivono l'artigianato e lo esperiscono nella loro quotidianità.

³¹ «Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme» Parafrasando si riprendono le parole di Marcel Mauss nel saggio «Le tecniche del corpo».
MAUSS, 2017, *Le tecniche del corpo*, p. 48-49.

CAPITOLO 2

LA TESSITURA DELLA VITA PRESSO GLI ALTRI¹

“La mano dell’uomo
può anche essere un’estensione del cervello,
ma l’umanità della mano
non è forse un fenomeno della mente?”²

2.1 Sapere incorporato: condizione esistenziale etnografica

Durante la mia permanenza nel Chinchero le giornate erano tutte diverse, le mansioni tra le più svariate e la tessitura era solo una delle attività che mi sono impegnata a svolgere nella condivisione di una quotidianità comune. Sin dai primi giorni ho aiutato a lavare i panni a mano, cucinare, portare al pascolo le pecore e raccogliere le piante per la tintura dei tessuti. Nel mentre che trascorrevi il tempo con la famiglia di Elisa e entravo a far parte di ogni singolo momento che costituisce la vita di queste persone, mi sono accorta di come venisse esperito il tutto. Il mio corpo se ne è accorto prima di me. La pelle stanca dal sole penetrante delle Ande, secca per il vento e il ripetuto contatto con l’acqua, la schiena dolente per i lavori domestici e per la posizione necessaria quando si tesse. Il corpo è stato il principale strumento per leggere e comprendere le persone che avevo intorno, attraverso una riflessione che mi riguardava nella mia personale esperienza di singolo individuo, ma anche nella relazionalità con individui e oggetti di cui usufruivo. La percezione dello spazio circostante e il legame con un ambiente da cui si dipende totalmente andavano pari passo con una percezione del tempo molto diversa

¹ Ho ripreso le parole di Paul Stoller in *The Taste of Ethnographic Things: The Senses In Anthropology*, in cui si utilizza il termine “tessitura” per indicare l’intreccio della vita sociale delle persone, intendendo in questo caso il termine tessitura sia per come lo aveva concepito l’autore, sia nel senso stretto e letterale del termine. STOLLER Paul, 1989. *The Taste of Ethnographic Things: The Senses In Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, p. 23.

² INGOLD Tim, 2019, *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*, Milano, Raffaello Cortina, p. 189.

rispetto a quella a cui ero abituata in Italia. Erano tutti elementi che avvertivo giorno dopo giorno segnati nella mia mente così come nel mio corpo. Ho deciso di improntare la mia ricerca su un'analisi della sensorialità, non solo concentrandomi sull'elemento principale di ricerca, ovvero la tessitura, ma su ogni aspetto della vita che stavo conducendo, sentendo la necessità di coinvolgere tutti i sensi³ e cercando di riflettere su un'antropologia sensoriale del quotidiano⁴ e su un saper-fare incorporato possibile grazie ad un apprendimento⁵ graduale e processato nel tempo. Riprendendo le parole di David Le Breton in *Antropologia del corpo* quello che ho cercato di mettere in pratica è «un'estesia della vita quotidiana»⁶, un cercare di riflettere con la propria corporeità e comprendere attraverso le percezioni e la sensibilità.

«L'infinito del quotidiano (ed anche il suo in-finito) non è una nozione teologica, ma la banale constatazione della fugacità del tempo, dell'accumulazione, giorno dopo giorno, di differenze infime, in grado però di trasformare, lentamente o brutalmente a seconda delle circostanze, la vita quotidiana. È anche la constatazione della complessità dell'oggetto, della sua inarrestabile polisemia»⁷.

La casa è in un certo senso allegoria della quotidianità e la mia ricerca immersiva si è sviluppata per buona parte all'interno dell'ambito domestico, facilmente definibile come dominio della sensorialità. Infatti si può contemporaneamente comprendere e creare attraverso la nostra interazione con essa nelle sue singole parti: una costruzione di esperienze sensoriali per mezzo dell'incontro tra le nostre percezioni e i vari elementi che costituiscono una soluzione abitativa.

³ Utilizzo questa idea di inclusività dei sensi proposta da David Howes, allontanandomi tuttavia dall'idea di *sensorium* che vi si accosta, ripresa dalla definizione di Marshall McLuhan, che definisce *sensorium* un sistema sensoriale proprio di una cultura, prodotto e classificato. Questo aspetto delle teorie di Howes è stato criticato anche da Koen Stroeken in *Sensory Shifts and Synaesthetics in Sukuma Healing* in "Ethnos" 73,4, del 2008.

HOWES David, 1991. *The Varieties of Sensory Experience*, Toronto, University of Toronto Press.

⁴ PINK Sarah, 2011, "Dirty Laundry. Everyday Practice, Sensory Engagement and the Constitution of Identity", in *Social Anthropology*, 13,3, pp. 275-290.

Sarah Pink Video in Anthropological Research – Fonte Techlab [Accesso il 18 maggio 2023 16.37] - <https://www.youtube.com/watch?v=k-BW1piP6Is>

⁵ INGOLD Tim, 2000, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood*, London, Routledge.

⁶ LE BRETON David, 2021, *Antropologia del corpo*, Milano, Meltemi editore, p. 149.

⁷ Ibid.

Intendo la casa come un terreno polisemico, si può pensare ai suoi elementi fisici e materiali, alle persone che la vivono, ma l'insieme di tutto questo è riassumibile nell'idea di «sensory home»⁸ di Sarah Pink. La potenzialità di questa percezione dello spazio etnografico vissuto, che diventa anche oggetto stesso di ricerca, attraverso una rappresentazione del *sensory-scape* domestico permette di includere nella comprensione delle persone con cui si sta vivendo «the importance of the material agency of home itself, how they interacted with its existing sensory qualities»⁹.

Le Breton si sofferma su quelle variazioni anche minime all'interno del circolo vizioso delle abitudini; ecco, in queste frazioni di tempo in cui si manifesta il diverso rispetto alla norma, risiede il campo strategico dell'agentività umana e in questa arena di saperi incorporati si esercita la propria volontà di essere-nel-mondo. Grazie a questi momenti di condivisione della banalità domestica io mi sono avvicinata moltissimo alla complessità di una quotidianità apparentemente semplice dall'esterno.

Riporto due estratti del mio diario di campo, riguardano due periodi diversi, seppur ravvicinati. Il primo è stato una riflessione che mi ha portato ad assumere nel tempo un certo tipo di atteggiamento metodologico, fondamentale per esperire e comprendere il secondo estrapolato, in riferimento anche alle parole di Le Breton.

Arrivata a casa dopo una giornata piena mi sono messa a ricopiare la poesia di Maria Wine¹⁰ perché è stata la mia linea guida tutto il giorno. Già dai primi versi mi rendo conto che qua non posso e non

⁸ PINK Sarah, 2003, "Representing the Sensory Home: Ethnographic Experience and Anthropological Hypermedia", *Social Analysis: The International Journal of Anthropology*, 47, 3, p. 48.

What is Sensory Ethnography by Sarah Pink - Fonte: National Centre for Research Methods (NCRM) [Accesso al 15 marzo 2023 15.39] - <https://www.youtube.com/watch?v=ON7hfORQUio>

⁹ PINK Sarah, 2003, "Representing the Sensory Home: Ethnographic Experience and Anthropological Hypermedia", *Social Analysis: The International Journal of Anthropology*, 47, 3, p. 49.

¹⁰ Maria Wine *Se non hai fretta*, poetessa svedese-danese nata nel 1912 a Copenhagen e deceduta nel 2003 a Solna Municipality.

devo andare di corsa. L'altitudine mi fa respirare male e viene facilmente mal di testa. Poi, concettualmente, il tempo qua è percepito in maniera differente e se si osserva bene si notano le discrepanze tra lentezza e rapidità 'naturalizzati' dei gesti della quotidianità. (Diario di campo, lunedì 8 agosto 2022 19.08 Cusco casa)

Mi sto rendendo conto di quanto sia difficile mettere per iscritto una metodologia fondamentale esperienziale che si basa sulla corporeità e su frammenti di azioni in connessione con una dimensione più grande. Per questo sono ancora incerta su come porre domande più specifiche e sto lasciando in mano a loro molto del contenuto delle conversazioni. Le mani e il corpo vanno al di là della pratica della tessitura e tutto quello che la riguarda. È percepibile in qualsiasi gesto della vita. Ieri abbiamo lavato i panni a mano dentro a delle ceste di plastica molto grandi e poi abbiamo risciacquato in lavandini in cemento, i vestiti si sono asciugati in meno di un giorno perché c'è molto vento, in più agosto è considerato il mese del vento qui. Lavare i propri vestiti e quelli dei propri familiari a mano, passare il sapone ovunque, strizzarli e constatarne la consistenza, aspettare che si asciughino con il sole e il vento e andare a controllare toccandoli uno per uno è qualcosa che mi riesce veramente difficile esprimere profondamente attraverso le parole. Ci penso ogni giorno a come fare ma quello che vedo è una forte connessione, forse anche inconsapevole dell'utilizzo di sé stessi come principale strumento di vita. L'essere umano è il primo e più importante strumento per davvero. In questi giorni sto aiutando a cucinare Liz e sua mamma Elisa e spesso mi dicono di sbucciare le patate o pulire i piselli. Prima me lo mostrano e poi ci provo. In Italia per pelare le patate utilizzo uno strumento apposito in modo tale da non sprecare troppo dell'interno mentre cerco di togliere la buccia. Qua con il coltello seduta per terra mi rendo conto di quanto poco le mie mani sia abituate a muoversi senza strumenti di supporto, soprattutto in cucina. Liz taglia le patate e le cipolle con un coltello camminando per la stanza con una facilità tale che mi sembra una magia. Quello che mi richiama di più l'attenzione è la naturalezza di gesti culturalmente impregnati, e questo è presente in tutto. Dalla tessitura al lavare i vestiti al cucinare. La forza delle mani e del proprio corpo e come prendersene cura è un'arte che qua risulta essere la quotidianità. (Diario di campo, 24 agosto 2023 15.11, Chinchero casa)

Da questo secondo testo riportato dal mio diario di campo emergono alcuni aspetti fondamentali di quello che è stato per me conoscere e riconoscere abitudini, gesti e materialità. Con il termine "riconoscere" intendo sia rivederli come comportamenti ormai assimilati, ma anche una pratica

di discernimento che può attuarsi solo quando avviene il fenomeno dello spaesamento¹¹, tipico durante un'esperienza etnografica. Uno spostamento di tutto ciò che è familiare verso qualcosa di nuovo che diventa parte della *routine* pur non essendo ancora riconosciuto come proprio nella sua totalità. Sia per quanto riguarda il lavare a mano sia per il cucinare ciò che ho messo in gioco erano le mie capacità abilitative fisiche, il mio entrare in connessione con le persone e creare relazionalità era attraverso un agire comune e nel mentre ascoltarmi e ascoltarli. È un testo che cerca di capire ancora come parlare di sensorialità, come utilizzare la parola per esprimere ciò che il fisico stava già sperimentando, e non mi è stato chiaro durante il primo mese quanto fosse necessario come processo e come il non riuscire a descriverlo fosse probabilmente legato ad una acerba comprensione anche del corpo, che si stava abituando alle nuove strutture comportamentali.

Nel tentativo di trovare un connubio tra «l'immediatezza dell'esperienza incorporata e la molteplicità dei significati culturali in cui siamo sempre e inevitabilmente immersi»¹² si attua una fenomenologia culturale necessaria, in cui il corpo non è oggetto di studio, perché non è qualcosa che si possiede, ma è ciò che si è, è una condizione esistenziale dell'uomo, è fonte soggettiva e terreno su cui interagiscono le dinamiche relazionali¹³.

¹¹ Mariella Combi tratta il fenomeno dello spaesamento in etnografia affermando che l'atteggiamento dell'antropologo offre l'opportunità di scoprire gli elementi e le relazioni significanti sulla base delle quali si organizza l'apparato sensoriale di una comunità. Intendendo quindi per spaesamento la capacità di stupirsi di comportamenti per noi estranei ma anche per quelli a noi più familiari. COMBI Mariella, 2005, "Strategie culturali per dare senso al mondo. Mappe sensoriali, percettive, affettive", *Critica del testo*, VIII/1.

¹² CSORDAS Thomas, 2003, "Incorporazione e fenomenologia culturale", *Antropologia-Corpi*, 3, 3.

¹³ Ibid.

Mariella Pandolfi in *Le arene politiche del corpo* cita Terence Turner parlando della superficie del corpo come pelle sociale, come confine «tra società e individuo psicobiologico, un palcoscenico sul quale gli esseri umani interpretano il dramma della socializzazione».

PANDOLFI Mariella, 2003, "Le arene politiche del corpo", *Antropologia-Corpi*, 3,3.

TURNER Terence, 1980. *The social skin*, in I. Chermansky, R. Lew, a cura, *Not Work Alone*, London, Temple Smith, pp. 112-140.



Figure 8 - Elisa lava i panni a mano

Uno dei momenti in cui riesco a parlare maggiormente con Liz e Elisa era mentre tessevano, una sera io e Liz eravamo in casa e mentre lei filava io provavo a creare una *pulsera* (braccialetto), mi ha raccontato di come sua nonna le abbia sempre fatto notare che deve saper cucinare e tessere per sposarsi ed essere una brava donna. Saper tessere è qualcosa che permea ogni ambito della vita di una persona, dal guadagno economico, alla possibilità di situazioni conviviali, come quella che stavamo vivendo proprio in quel momento, e anche le relazioni con il sesso opposto. Mentre mi fermo perché per ascoltare lei non riesco più ad andare avanti, mi rendo conto che improvvisamente mi sono dimenticata i passaggi.

Liz mi dice che non c'è niente di scritto è tutto nella mente e nelle mani. A volte x fare i disegni si utilizzano movimenti diversi delle mani a seconda della persona. Ma il disegno resta lo stesso. (Diario di campo, venerdì 19 agosto 2022 19.16 Chinchero casa)

Il rapporto mente e corpo si riequilibra perché si inizia a pensare meno ai movimenti. Quando però si pensa troppo poco e non si ha esperienza si sbaglia, basta un attimo. (Diario di campo, martedì 16 agosto 2022 19.49 Chinchero casa).

La tentazione di andare in camera e scrivermi sul quaderno i singoli passaggi era forte, e l'ho provata spesso i primi periodi, mi sembrava l'unico modo possibile per imparare e memorizzare, ma ho resistito e andare più con calma e sbagliare mi ha permesso di sentire storie su quando Liz sbagliava e sua nonna la riprendeva. Mi ha dato la possibilità di studiarci e comprendere come il corpo sia davvero legato al movimento e non ci sia una reale dicotomia tra mente e mani, sia quando il tessuto procede correttamente sia quando si commettono degli errori. L'umanità della mano di Tim Ingold traspare visibilmente dalle pagine del diario ed è insita nella memoria corporea dell'atto tecnico, la sua capacità di composizione del gesto tra creatività e tecnica, ruota intorno a ritmo e memoria, esprime il suo soffio vitale tramite l'esperienza e l'espressività¹⁴.

Questi due estratti che ho deciso di riportare in questo punto del testo rimangono dei postulati in tutta la ricerca e in tutto il testo a seguire, sono due elementi che si presentano in varie situazioni, sono spunti di riflessioni nella mia individualità, ma sono anche ripetuti da diverse persone che ho conosciuto e plasmano la concezione collettiva della tessitura. Sono aspetti rintracciabili nelle condizioni di esistenza corporee e definite intrinsecamente dalle caratteristiche relazionali messe in atto in quello spazio di socialità. Derivano dai comportamenti inscritti nella struttura di un sistema dove si realizzano le esperienze e dove si

¹⁴ INGOLD, 2019, *Making*, p. 194.

Tim Ingold - Training the Senses: The knowing body - Fonte: mywebcowtube [Accesso al 07 aprile 2023 17.09] - <https://www.youtube.com/watch?v=OCCOkQMHTG4>

Ingold - Thinking Through Making - Seminar [Accesso al 07 maggio 2023 15.50] - <https://www.youtube.com/watch?v=ZXIP73uVJk>

Ingold - Thinking through Making - Fonte: Pohjoisen kulttuuri-instituutti - Institute for Northern Culture [Accesso al 07 maggio 2023 15.59] - <https://www.youtube.com/watch?v=Ygne72-4zyo>

tende a imporre principi fondamentali di strutturazione delle pratiche e delle loro percezioni¹⁵. In questo senso «la condizione umana è corporea»¹⁶ e «il corpo è una misura del mondo»¹⁷: Le Breton riflette sull'importanza del corpo per sottolineare come sia ciò che ci permette di percepire la realtà esterna a noi e di «essere nel mondo»¹⁸ e esperirlo; attraverso tali percezioni e sensazioni l'essere umano agisce attivamente su ciò che la sua fisicità incontra entrandovi in contatto e conoscendo, arrivando ad una coincidenza o a un dialogo tra l'atto conoscitivo e la sua forma espressiva¹⁹. Le prime volte che ho preso in mano dei fili di lana ero ancora a Cusco, tenevo compagnia a Alicia mentre lavorava alla fiera²⁰, aveva iniziato a farmi fare una *pulsera* e appena sono arrivata a casa ho trascritto, le prime impressioni che avevo avuto. La centralità del corpo e la sua relazione con l'ambiente circostante sono state fondamentali per il seguito.

¹⁵ Bourdieu Pierre, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, il Mulino, 2001 [1979], p. 175.

¹⁶ LE BRETON David, 2007. *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Milano, Raffaello Cortina Editore, p. 3.

David Le Breton – L'invenzione del corpo - Fonte: Palazzo delle Esposizioni [Accesso al 10 aprile 2023 10.45] - <https://www.youtube.com/watch?v=-HCqJL7NH6E>

¹⁷ LE BRETON David, 2007. *Il sapore del mondo*, p. 5.

¹⁸ «Being-in-the-world is fundamentally conditional, and hence we must speak of “existence” and “lived experience»

CSORDAS Thomas, 1994, *Embodiment and experience. The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 10

CSORDAS Thomas, 2003, “Incorporazione e fenomenologia culturale”, *Antropologia-Corpi*, 3, 3.

¹⁹ «A livello personale, conoscenza ed espressione sono la stessa e unica cosa»

INGOLD, 2019, *Making*, p. 183-187.

Secondo la visione di Tim Ingold il sapere intenso come *know-how* che analizzato anche attraverso la confutazione delle teorie di Karl Polanyi può essere espresso perché considera l'espressione stessa una modalità di esecuzione e ritiene che l'espressività si emani dai corpi in movimento. Mi soffermerò successivamente sull'importanza del linguaggio, sia nella mia personale esperienza sul campo e sul rapporto del gesto semiotico in quanto tale nell'antropologia del corpo e infine anche nella prospettiva dialogica della fenomenologia culturale e della semiotica.

²⁰ Alicia lavora in una fiera dell'artigianato – Benemerita Sociedad de Artesanos del Cusco – in Plaza de Armas, nella piazza principale di Cusco.



Figure 9 - Alicia mi mostra come tessere la prima pulsera

Una cosa che non avevo assolutamente considerato è il freddo alle mani, che si bloccano e quindi inizi a fare dei circuiti assurdi con le dita, non hanno alcun senso certi movimenti, le dita non rispondono. Un po' perché pensi troppo e un po' perché fa freddo. Un altro aspetto è che all'inizio me lo teneva lei (Alicia) in tensione il tutto, quando poi l'ha lasciato a me da tenere in tensione (a quel punto hai il totale controllo di ciò che hai in mano) ti cambia la prospettiva, quindi cambia come si muovono le mani e appena ci stai prendendo la mano ti cambia tutto (Diario di campo, giovedì 11 agosto 2023 19.20, Cusco casa)

La mano è un'estensione del cervello «che arriva fino alla punta delle dita e senz'altro anche oltre»²¹, secondo le parole di Tim Ingold l'umanità risiede nelle mani e nella sua possibile espressività, negando una contrapposizione mente-corpo e rifiutando la visione delle mani come strumenti comandati a distanza dal cervello, è qui in questa prospettiva che emerge la discrepanza tra la visione somatizzante del corpo e la prospettiva dell'*embodiment*²².

²¹ INGOLD, 2019, *Making*, p. 189.

²² «Con questo termine si definisce la fissazione di certi valori e disposizioni sociali nel corpo e per mezzo del corpo»

COMBI Mariella, 2005, Strategie culturali per dare senso al mondo. Mappe sensoriali, percettive, affettive. *Critica del testo*, VIII/1 Sensi, Sensazioni, Sentimenti, p. 482.

Se inseriamo la nozione di intelligenza tecnica all'idea di incorporazione quindi dobbiamo considerare la fonte dell'intelligenza nell'atto tecnico di per sé. Ingold esclude le potenzialità del cervello prese come a sé stanti, le capacità della mano senza un contesto: il gesto tecnico è ciò che prende forma dall'abitudine e dalla creatività del singolo individuo ed è ciò che rende il sapere incorporato²³.

Tim Ingold nell'allontanarsi dal primato del cervello e della mano in quanto artefici e protagonisti della tecnicità si allontana anche dallo strumento adoperato: «un oggetto utilizzabile come strumento, in sé e per sé, non è molto più che un pezzo inerte»²⁴.

L'incontro umano con altre forme materiali mi porta a introdurre la teoria dell'umiltà degli oggetti²⁵ per parlare di come questi entrino a far parte della vita delle persone investiti della loro utile invisibilità e contribuiscano a creare quelli che sono gli automatismi corporei delle persone, delle condotte motrici apparentemente naturalizzate dal senso comune, ma culturalmente indotte e ormai parte del lessico corporeo di una persona a seguito della sua acquisizione o apprendimento.

²³ INGOLD, 2019, *Making*, p. 194.

Tim Ingold - Training the Senses: The knowing body - Fonte: mywebcowtube [Accesso al 07 aprile 2023 17.09] - <https://www.youtube.com/watch?v=OCCOkQMHTG4>

Ingold – Thinking Through Making -Seminar - Fonte: UiO: Kulturhistorisk museum [Fonte: 05 aprile 2023 10.46] - <https://www.youtube.com/watch?v= ZXIP73uVJk>

Ingold - Thinking through Making - Fonte: Pohjoisen kulttuuri-instituutti – Institute for Northern Culture [Accesso al 07 maggio 2023 15.59] - <https://www.youtube.com/watch?v=Ygne72-4zyo>

²⁴ INGOLD, 2019, *Making*, p. 194.

²⁵ MILLER Daniel, 1987, *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Blackwell, pp. 85-108.

MILLER Daniel, “Teorie degli oggetti”, in PARBUONO, SBARDELLA, a cura di, 2017, *Costruzione di Patrimoni*, p. 190.

Le tecniche del corpo trattate da Marcel Mauss sono profondamente legate agli oggetti proprio per il raggiungimento della definizione stessa, intendendo inizialmente tecnica solamente quegli atti di ordine meccanico quando sono accompagnati da uno strumento²⁶. Tuttavia, moltissimi oggetti appaiono come “protesi” di uno schema corporale e la sintesi corporea delle gestualità è insita all’essere umano anche in assenza di strumenti²⁷.



Figure 10- Sequenza orizzontale di fotografie per mostrare il processo tecnico con cui Elisa utilizza la manta

La sequenza di immagini che ho riportato è stata scattata domenica 11 settembre nelle zone circostanti alla cittadina del Chinchero, vicino alla laguna di Piuray. Quel giorno ero andata con Elisa a raccogliere le piante necessarie per tingere la lana e la fibra di alpaca. Sono sempre stata affascinata sin dal primo giorno dall’utilizzo della *manta* (coperta) come strumento per trasportare gli oggetti, la utilizzano per portare qualsiasi cosa, dalle piante, alla spesa e in certi casi anche i bambini più piccoli. Ogni donna ha un modo diverso di piegare e annodare la *manta*, ma quando le si vede con la schiena già carica sembra sempre la stessa.

Ho deciso di riportare l’esempio della *manta* perché è un elemento presente nella vita della maggior parte delle donne del Chinchero e un elemento utilissimo e costituente la quotidianità

²⁶ MAUSS, 2017. *Le tecniche del corpo*, pp. 48-51.

²⁷ WARNIER Jean-Pierre in PARBUONO Daniele, SBARDELLA Francesca, a cura di, 2017, *Costruzione di Patrimoni*, p. 149-160.

di chi vive in zone rurali. Inoltre è presente anche nei modi dire quando si sgridano i bambini, molte volte ho sentito Alicia e gli altri adulti dire a Roy e Lara «te voy a llevar en la *manta*»²⁸.

Poche volte mi hanno dato la *manta* da portare e tutte le volte la preparavano loro e me la fissavano addosso. Dicevano che era troppo pesante e non volevano che mi facessi male.

Ho anche portato il cibo per il cuy nella manta sulle spalle, prima volta che mi succede e onestamente non vedevo l'ora perché è qualcosa che qua fanno tutti e credo sia relazionata in maniera stretta sia con i tessuti sia con il corpo. Arrivate a casa ci siamo messe a tessere assieme e mi ha insegnato a fare una pulsera che continuiamo domani. (Diario di campo, martedì 20 settembre 2022 18.20 Chinchero casa)

Avendo trascorso la maggior parte del mio tempo con Elisa, ho avuto modo di osservare il suo metodo moltissime volte e riuscire a fotografarlo mi permette di portarlo come esempio per dimostrare come l'incorporazione della dinamica dell'oggetto non si lascia osservare quando è compiuta²⁹, Elisa fa corpo con la *manta* in un rapporto dinamico con la materia che fa parte di lei, gesti tessuto e corporeità sono fusi in un unico processo percepibile solamente nel momento in cui avviene.

Ciò a cui ho partecipato attivamente nei miei mesi sul campo può essere definito anche un territorio privilegiato su cui apprendere e conoscere le forme di trasmissione delle tecniche del corpo, studiando come l'apprendimento passi attraverso ogni singola parte della mia persona e

²⁸ Traduzione parafrasata: ti porto via nella coperta. Citazione presa dal diario di campo del giorno mercoledì 17 agosto 2022 7.30 Chinchero casa.

²⁹ WARNIER Jean-Pierre in PARBUONO, SBARDELLA, a cura di, 2017, *Costruzione di Patrimoni*, p.153.

sia il punto di incontro per forme di relazionalità, memoria³⁰ e comunicazione³¹ e incorporazione.

2.2 Sapere e saper-fare: conoscere con il corpo

Durante la mia esperienza sul campo ho potuto comprendere profondamente la distanza pratica e concettuale dietro la differenza tra la conoscenza di un qualcosa e il saper fare qualcosa. Molte volte mi trovavo ad osservare come tessere o filare e pensavo di aver registrato tutti i movimenti e le nozioni utili per mettere in pratica quella determinata tecnica, ma quando mi arrivavano in mano degli strumenti era come ritrovarsi ad una distanza troppo ravvicinata con uno sconosciuto. La confidenza nel tenere in mano quei materiali arrivava con il tempo e l'unico modo per comprendere e conoscere era farne una reale esperienza imparando e rendendomi conto dell'infinità e della volatilità delle micro azioni corporee presenti all'interno di un unico movimento.

«Fare corpo con la tessitura» è un'espressione che può essere tradotta come una sintesi corporale dell'*embodiment*, ovvero «un'incorporazione della dinamica di un oggetto in quanto protesi in una guida motrice»³². All'interno di questa prospettiva teorica si può declinare la mia *proprioception*, ovvero la percezione che -in questo caso- io avevo dei movimenti del mio corpo per mezzo delle interconnessioni nervose con gli altri organi³³, ma anche la mia familiarità con gli oggetti che andava pari passo con il mio avvicinamento alle persone con cui stavo vivendo. Quando parlo di oggetti intendo una vasta raccolta di elementi che fanno parte della cultura

³⁰ Argomento centrale del prossimo capitolo.

³¹ Affrontato in breve nel paragrafo 2.3 nel tentativo di rispondere ad alcune delle domande etnografiche che mi ero posta, quali “il gesto è un ponte concettuale? Una forma alternativa di comunicazione? Ha un valore semiotico?”

³² WARNIER Jean-Pierre in PARBUONO, SBARDELLA, a cura di, 2017, *Costruzione di Patrimoni*, p.150.

³³Ibi p.151.

materiale, da ciò che viene prodotto a ciò che viene coltivato o raccolto, e nella materialità della singola cosa culturalmente significata si deve concepire la sua ricchezza sensoriale totalmente, quindi la sua consistenza, il suo odore o il peso...

Ho avuto modo di condividere momenti diversi con svariate persone che si avvicinano alla tessitura con approcci diversi e la vivono seguendo necessità differenti. Elisa e Alicia sono le persone con cui ho trascorso più tempo e con cui sono entrata maggiormente in confidenza; ho avuto la possibilità di imparare da loro in diverse occasioni. Le donne più anziane con cui mi sono interfacciata Ricardina, Deonisia e Benedicta sono state fondamentali per comprendere le differenze generazionali e il cambiamento che permea un sapere così introiettato nella comunità, potendo esplorare più sfumature possibile rispetto ai tessuti. Liz e Kelly sono le ragazze più giovani, mie coetanee, e sono state molto importanti per comprendere una mentalità nuova non solo nell'approcciarmi ad un sapere tradizionale e ormai permeato da un'attitudine globale. La mia conoscenza con Liz e Kelly è stata decisamente significativa per capire anche socialmente come inserirmi in una società differente e conoscere le dinamiche che sono presenti in ogni comunità potendomi confrontare con persone che vivono con una prospettiva da giovani donne molto più vicina alla mia delle altre persone che ho potuto conoscere, rendendo più facile una comprensione profonda sin da subito, nonostante le molteplici differenze della quotidianità.

La tessitura è per tutte queste persone un sapere locale incorporato compreso, conosciuto e che riconoscono attraverso l'utilizzo del loro stesso corpo. La loro conoscenza delle varie tecniche e dei materiali viaggia negli anni della loro esistenza entrando a far parte della loro persona a tutto tondo. Maggiore era il tempo che trascorrevi a tessere e maggiore era la consapevolezza della differenza sostanziale che si poneva tra il mio modo di imparare a saper-fare e il loro. Avendo pochi mesi e avendo una necessità differente riguardo all'apprendimento, avendo una

motivazione diversa e una conoscenza immersiva che poteva essere racchiusa in relativamente poco tempo la mia acquisizione di informazioni da parte del mio corpo viaggiava sicuramente su binari differenti. Ho cercato di riflettere su tutte queste sfaccettature che riguardano la conoscenza di vari saperi locali incorporati e parte della vita quotidiana in cui mi stavo immergendo giorno dopo giorno.

La raccolta delle piante: Elisa

Domenica 11 settembre io e Elisa ci ritroviamo a fare colazione e poi come stabilito il giorno prima ci rechiamo nei campi dietro casa per andare a raccogliere le piante necessarie per poter tingere. Mentre camminiamo inizio a registrare e a farle domande, e sin dai primi momenti mi mostra le piante che incontriamo, alcune me le fa toccare e altre le annusiamo anche.

Mentre camminiamo nei campi dietro casa Chinchero 11 settembre 2022 mattino

[rumore dei passi nel sentiero sterrato e in alcuni momenti del vento forte]

Valentina: Le piante ci sono tutto l'anno o solamente in alcuni periodi?

Elisa: Non ci sono tutto l'anno. Questa qui che è verde [tocca una pianta mentre stiamo camminando] c'è nel periodo delle piogge.

V: Quindi in questo periodo ce n'è poca?

E: Poca [annuisce con la testa mentre cammina davanti a me]

V: E come fate? Le raccogliete per tutto l'anno o tingete solo in alcuni periodi?

E: Nel periodo delle piogge ce n'è abbastanza, altrimenti si compra. La cocciniglia di compra. Compriamo qualsiasi cosa.

[...] [Rumore del vento]

E: Questa si chiama *chilca*. Con questa si tinge il verde [tocca un ramoscello piccolo con delle foglie allungate].

[dopo qualche metro]

E: Questo si chiama *kholi* [mostrandomi dei Fiori secchi su un albero], è per il giallo.

V: Quindi il *kholi* serve per il giallo, e sono i frutti o i fiori?

E: Sì (si utilizzano) i fiori.

[rumore del vento copre alcune parole]³⁴



Figure 11- Elisa raccoglie i fiori di *kholi*

³⁴ Condizioni di rilevamento: intervista a Elisa nei campi agricoli dietro casa, nel Chinchero, il giorno 11 settembre 2022 durante la mattinata. Intervista 1 in appendice.

Per capire se il *kholi* potesse andare bene lo tasta ripetutamente, poi si arrampica su un albero e intanto continuiamo a parlare. Rimango sorpresa dalla conoscenza del territorio e delle piante. Mentre raccogliamo i fiori necessari per tingere di giallo, mi mostra anche altre piante che non raccoglieremo, ma che sono fondamentali per la cura della persona, come l'eucalipto e l'ortica. Me le indica toccandole e sfregando le mani sulle foglie e poi dicendomi di annusare, a volte lei stessa si avvicina e le riconosce tramite l'olfatto e non la forma della pianta stessa.



Figure 12- Elisa raccoglie le foglie di chilca di fronte alla laguna di Piuray

Per raccogliere la *chilca*, una pianta da cui si ricavano moltissime tonalità di verde ci spostiamo vicino alla laguna di Piuray. Mentre camminiamo Elisa mi racconta la storia del lago e anche delle coltivazioni circostanti, si è aperta molto con me quel giorno e ho lasciato che parlasse di quello che preferiva, ogni tanto si interrompeva per mostrarmi dove raccogliere ciò che ci serviva. Le sponde dell'acqua erano completamente abbracciate da cespugli della pianta che ci

serviva e quindi iniziamo a raccogliere moltissime foglie di *chilca*. Le mettiamo poi in una borsa di plastica blu e bianca, dentro vi erano ancora dei crackers di una marca locale (*Soda*) e il maglione rosa di Elisa. In seguito metterò tutto nella *manta* e lo porterò sulle spalle. Dopo aver raccolto le piante torniamo a casa, le mie mani erano appiccicose e marroni, ci è voluto un giorno prima che fossero realmente pulite.

La tintura dei tessuti: Benedicta

Il giorno dopo la raccolta delle piante intorno alle nove del mattino io e Elisa ci rechiamo a casa di Benedicta e iniziamo i vari procedimenti per la tintura. Mentre si creano le matasse, si lava la lana e si aspetta che l'acqua arrivi a ebollizione si puliscono le patate per il pranzo e le foglie da immergere nella tintura. Benedicta è una donna sui settanta anni, è la madre di Alicia e la sorella di Ricardina. Ciò che mi ha attirato sin dai primi momenti ad avvicinarmi a Benedicta e provare a conoscerla meglio è la sua presenza elegante, quasi autorevole, ma molto dolce. Inoltre è l'unica delle donne più anziane che ho conosciuto che parla anche il castigliano, ha deciso di impararlo per poter comunicare con i turisti e i compratori che incontra quando si reca a Cusco a vendere al mercato di San Blas. Lei e Alicia hanno questo aspetto in comune: la cura nella vendita del prodotto, considerato non solo fonte di guadagno, ma un oggetto con una storia che deve essere conosciuta delle persone che vi entrano in contatto. Durante la giornata della tintura intorno alla metà di settembre Benedicta mi ha insegnato a produrre le matasse sia a mano sia con uno strumento apposito in metallo. Dopo avermi insegnato e lasciato la responsabilità della lana inizia a preparare le patate per il pranzo, quel giorno ci saremmo state io e Elisa, oltre alla sua famiglia e anche i muratori che stavano lavorando nelle vicinanze, tutti amici e parenti. Ero sotto il sole nelle ore più calde della mattinata e a seguito di una notte molto fredda, ero contenta di sentire il caldo delle Ande sulla mia pelle, tuttavia la preoccupazione

delle persone presenti era palpabile. Nessuna se non costretta rimane a lavorare direttamente sotto il sole e nel caso in cui fosse inevitabile portano sempre un cappello a falda larga. Il rapporto delle persone con cui ho vissuto con il clima mi ha sempre affascinato molto, il sole è un elemento fondamentale, ma non è visto del tutto positivamente come si potrebbe pensare in una regione che sa essere così fredda. Attendono la pioggia così come la temono e lo stesso vale per la stagione secca. Non si siedono mai su una superficie senza la *manta*, per proteggersi dal pavimento freddo, umido o a volte troppo caldo. Un giorno ho chiesto a Benedicta come stesse Lara, la bambina piccola perché sembrava raffreddata e quando mi ha confermato che fosse «un poquito resfriada» le ho detto che probabilmente era colpa del freddo e lei mi ha contraddetto dicendo «no es el sol, es culpa del sol». Inizialmente il fatto di non porsi al sole lo imputavo ad un discorso estetico perché in città a Cusco vi è anche una connotazione estetica per cui non ci si dovrebbe abbronzare troppo, ma la dinamica che vede una relazionalità tra le persone e il clima è necessariamente declinato nella salute. Trovarmi a lavorare con loro, nella pura semplicità della quotidianità era spaesante perché da una parte sembrava un giorno come un altro, dall'altra sapevo che avevano organizzato la tintura proprio quel giorno appositamente per me rendendolo qualcosa di normale e speciale assieme, sia per loro sia per me che sapevo del tempo che stavano spendendo con me e per me. Inoltre nelle singole attività la possibilità di godere del sole in quelle poche ore al giorno e vivere il clima in maniera totalmente differente dalla loro mi faceva percepire la distanza nella comunanza, non una distanza negativa di incompatibilità, ma emergeva una diversa interpretazione dell'ambiente che si stava vivendo e condividendo.



Figure 13- *Benedicta pela le patate*

Mi è sembrato strano all'inizio essere lì, a far parte dei lavori domestici quotidiani senza essere considerata un membro esterno, stavo compiendo un'attività come un'altra, Benedicta pelava le patate, Elisa puliva le foglie della *chilca* per la tintura e io producevo le matasse. Io e Elisa abbiamo portato tutte le foglie che avevamo raccolto, che vengono pulite dai rami prima di essere poste nelle pentole con l'acqua in ebollizione, questo procedimento necessario per *teñir* si chiama *herbir*.



Figure 14- Elisa pulisce le foglie dai rami per la tintura

La zona addetta per il processo di tintura è dentro alla stalla, insieme alla legna e agli animali che allevano Benedicta e una delle sue figlie con la famiglia. Si tratta di un piccolo cortile adiacente al resto del giardino intero con legna e fieno ovunque, e il belare delle pecore continuo. Ci sono anche alcune galline che passeggiano e spesso vengono inseguite dai bambini, Lara e Roy. Sotto una tettoia vi è un fornello in mattoni di argilla, molto simile a quello presente nella cucina. Le pentole mi sembrano enormi la prima volta che le vedo, ma neanche queste sono così diverse da quelle utilizzate per cucinare. Prima di portare a ebollizione l'acqua si impiega molto tempo, infatti l'altitudine del Chinchero porta l'acqua a necessitare di un tempo maggiore rispetto a qualsiasi altra zona più vicina al livello del mare. Appena possibile la *chilca* viene gettata in una pentola e i fiori del *kholi*³⁵ in un'altra.

³⁵ Generalmente da quello che mi ha detto Benedicta e anche Elisa si tratta di mezzo chilo di fiori per 200 grammi di lana.



Figure 15- Pentole con dentro le piante per il processo di tintura

Solamente dopo queste due prime colorazioni sarà possibile utilizzare la cocciniglia³⁶, un parassita che essiccato e poi pestato produce il colore rosso. La cocciniglia è l'unico elemento naturale che non viene raccolto dalle persone stesse, ma solitamente viene comprato, innanzitutto perché è più comodo e si può comprare già secco, inoltre è presente maggiormente nella zona costiera a causa delle temperature e dell'attaccamento di questo parassita ai cactus, meno presenti se non quasi totalmente assenti nella zona andina. Inoltre ne serve una quantità notevole per produrre il rosso nelle varie tonalità.

³⁶ LAURENCICH MINELLI Laura, a cura di, 1984, *Antichi Tessuti Peruviani. Tecniche, disegni e simboli*, Milano, Museo Poldi Pezzoli.

CALLAÑAUPA ALVAREZ Nilda, 2013, *Weaving in the Peruvian Highlands: Dreaming Patterns, Weaving Memories*, Washington, Thrums Books, p. 52.

Perú dedicado a los textiles - © Geographic Channel – Fonte: Marca Perú [Accesso al 16 aprile 2023 10.50] - <https://www.youtube.com/watch?v=xewd-EkNRps>

Jim Bassler on cochineal – Fonte: PBS premiere North Carolina [Accesso al 27 marzo 2023 12.59] - <https://video.pbsnc.org/video/craft-america-jim-bassler-cochineal/>

Le donne del Chinchero che ho avuto modo di conoscere conoscono perfettamente i segreti della combinazione di prodotti terzi con la cocciniglia, avendo quindi la possibilità di sviluppare una quantità pressoché infinita di sfumature.



Figure 16- Cocciniglia essiccata ancora da polverizzare

Prima di porre le matasse di lana all'interno delle pentole dove si sta creando l'infuso (il termine *herbir* può essere inteso come un'infusione delle piante nell'acqua calda) queste devono essere lavate, così inizialmente mi metto ad aiutare Elisa e Benedicta, dopo poco però mi allontano per prendere la macchina fotografica. Non mi ero resa conto di quanto potesse essere complicato condurre le interviste con il registratore, scattare, produrre video e nel frattempo aiutare e imparare.

Come sempre quando si crea un momento in cui le mani emergono nella loro importanza non riesco a non catturare quegli istanti con la macchina fotografica, inoltre ero molto interessata perché la produzione della matassa e la sua preparazione alla tintura non vengono trattate molto spesso in linea teorica e questo ha prodotto in me una prima curiosità e una conseguente necessità di registrare e documentare il più possibile.



Figure 17- Elisa lava le matasse prima che vengano immerse nell'acqua bollente

Inizialmente avevo cercato di comprendere se ci fossero delle regole precise sulla quantità di tempo necessaria alla lana per tingersi. Mi sono resa conto che nonostante i numeri che mi venissero detti, anche con una certa sicurezza, in realtà poi il tempo che conta è quello dell'esperienza e solo andando a controllare, rimescolare e avendo molta pazienza di comprende realmente quando è giunto il momento conclusivo della tintura.

Ad un certo punto sembrava che mancassero una ventina di minuti, ma era anche arrivata l'ora del pranzo e quindi era trascorsa più di un'ora.



Figure 18- Tintura della lana di giallo con il kholi

Mi ritrovo con Benedicta accanto alle pentole mentre controlliamo la lana, così cerco di farle qualche domanda su di lei e su come abbia imparato. La modalità di apprendimento di Benedicta è un connubio tra l'ereditarietà di un sapere locale tramandato e i tentativi di recupero di tale patrimonio da parte delle istituzioni. Si tratta di un processo di recupero di un sapere secolare che si stava perdendo e che viene riportato in luce attraverso un'acquisizione che segue le forme di una scolarizzazione mirata e focalizzata.

Valentina: Come hai imparato? A tingere

Benedicta: Noi abbiamo imparato con una istituzione a Cusco. Lì ci hanno insegnato quali sono le piante migliori e quali no. Per sei mesi eravamo al corso così che ci hanno insegnato, prima non lo sapevamo, un poco sui tessuti e basta. Adesso no, lavoriamo bene. Elisa anche è capace e io pure. (Sappiamo) quali sono le migliori, l'eucalipto no, la *chilca*, il *kholi*... Le professoresse ci hanno insegnato.

V: Ah che bello! Ti è piaciuto?

B: Sì. Quando terminammo là abbiamo viaggiato gratis fino a San Geromino, in una casa grande, lì abbiamo dormito e tessuto tutti, in un mese abbiamo finito una manta.

[Benedicta mentre mi parla sorride sempre]

V: Prima del corso tesservi?

B: Sì, manta, per raccogliere le patate (si intende raccogliere dai campi coltivati) lavoravamo sulla manta. Ora non sono più tessute (a mano), ora è così [Mi mostra una manta realizzata industrialmente], prima era questo.

Mia mamma parla quechua, non parla spagnolo. Prima mio nonno (diceva) a mia mamma 'non puoi andare a scuola, si stanno perdendo i lavori antichi' così le diceva e per questo mia nonna non lo sa.

[...] [Rumori del contesto circostante]

V: Anche mia nonna tesse.

B: A mano?

V: Principalmente a mano, però anche con il telaio meccanico. Ora no perché è malata.

[Nel frattempo Benedicta si ferma e smette di girare il bastone nella pentola con la lana e la tintura, sembra molto interessata e annuisce]

B: Ah si?

V: Sì, ho moltissimi maglioni e altre cose ha fatto.

B: Noi anche (abbiamo utilizzato) una macchina, abbiamo tessuto anche con *chale* (non esiste una traduzione per indicare uno strumento apposito per tessere lo scialle). In Tupac Amaru in un laboratorio, tutto conoscevamo. Altri compagni che sono venuti, quindi o venti persone dagli Stati Uniti, anche a me hanno detto ‘vai’ però no, le mie figlie studiano e non posso.

V: Certo, però ti sarebbe piaciuto?

B: Sì certo, viaggiare e conoscere.

[Benedicta corre ad occuparsi di Lara e Roy che stanno giocando con le galline e parlano quechua, in seguito mi chiama e mi lascia Lara e Roy da tenere d’occhio mentre si occupa della cucina]³⁷.

Nel primo pomeriggio le prime matasse sono pronte per essere tolte dalla pentola. Elisa e Alicia alzano con un bastone la lana ancora immersa nell’acqua *herbida* e controllano lo stato della colorazione, a volte la prendono con le mani e mi stupisco sempre di quanto siano abituate da non sentire male la maggior parte delle volte. Osservare e partecipare al processo di tintura è stato molto impegnativo, bisogna considerare che vi è continuamente il fumo e gli occhi lacrimano notevolmente, il caldo vicino alle pentole è molto forte e la lana bagnata pesante. I procedimenti sono molti e mettono a dura prova lo stato fisico di chi li esegue.

³⁷ Condizioni di rilevamento: intervista a Benedicta nel patio della sua casa nel Chinchero, il giorno 12 settembre 2022. Intervista 2 in appendice.

Quando sono riuscita a intervistare Liz, mi ha detto che molte volte i turisti non tengono in considerazione il fatto che certi tessuti prodotti a mano hanno un certo prezzo per il tempo speso e per la provenienza dei materiali che non riguarda solo la qualità della lana, ma anche come si è arrivati a colorarla, il processo di tintura sul lungo periodo può essere dannoso, soprattutto per la vista, così mi aveva commentato il rapporto tra il valore economico e il valore patrimoniale.

Terminato il periodo della lana all'interno delle pentole si pone su delle corde a stendere al sole per almeno uno o due giorni. Mi è sembrato significativo vedere la lana ad asciugare insieme ai vestiti di tutti i giorni sulle stesse corde.



Figure 19- Lana tinta stesa ad asciugare

Prima di andare via Benedicta mi mostra la lana che aveva già tinto nei mesi precedenti, stende i vari gomitoli su una *manta* e inizia a prendere varietà di rosa e rossi che si ottengono dalla cocciniglia, è impressionante la versatilità di questo elemento di colorazione. Mentre Benedicta mi spiegava come ottenere le diverse sfumature, Lara, la nipote, giocava con tutto quello che aveva intorno. Circondata da gomitoli e lana inizia a toccarla e prenderla e mi fa pensare a come e quando le verrà insegnato tutto questo, a come si sposerà la tessitura manuale con l'industria tessile quando Lara sarà abbastanza da grande da apprendere, se lo vorrà.



Figure 20 - Benedicta e Lara mi mostrano i gomitoli della lana già tinta



Figure 21 - Benedicta con in mano dei fili di un gomitolo

La filatura: Ricardina

Il 23 agosto poteva essere un giorno come un altro all'inizio della mia esperienza, ma invece è stato il primo giorno in cui ho visto Elisa tessere e Ricardina filare e farsi fotografare. Lo ricordo come una giornata in cui il tempo si era fermato per me mentre scattavo e cercavo di imparare le tecniche, se non fosse per la luce del sole che si spostava rapidamente non mi sarei accorta delle ore trascorse. Ho visto arrivare Ricardina intorno all'ora di pranzo trasportando tutta la lana bagnata in un involucro molto grande, era il corrispettivo di una manta, ma in plastica



Figure 22- Ricardina fila con la pushka accanto alla lana appena lavata

Probabilmente era necessario visto il peso della nata appena lavata. Ci sono vari modi per pulire la lana, che fino a quel momento non ha mai toccato dell'acqua. Oggi si utilizzano detergenti appositi, ma c'è chi continua a utilizzare la radice *sacha paraqay*³⁸, utilizzato come sapone naturale, a cui a volte viene aggiunta la quinoa per ottenere una pulizia maggiore. La lana viene tagliata in moltissimi modi diversi, Ricardina mi ha detto che quando era giovane si usavano i vetri delle bottiglie rotte, a volte si usano le forbici o i coltelli. Non ho mai visto questo procedimento perché il mio periodo di permanenza era durante la stagione secca e solitamente la lana si tosa e lava durante la stagione delle piogge, per essere facilitati con la quantità di acqua necessaria. Non so dove avesse lavato la lana Ricardina, ma la aveva portata nel giardino interno di Elisa, per lasciarla asciugare. Ha iniziato poi a filare della lana che aveva già da parte.

³⁸ CALLAÑAUPA ALVAREZ Nilda, 2017, *Secrets of Spinning, Weaving, and Knitting in the Peruvian Highlands*, Atelen Pennsylvania, Thrums Books, p. 14.

Ricardina fila in continuazione durante qualsiasi momento della giornata, camminando o da seduta. Normalmente le persone filano con la *puskha*, uno strumento in legno molto economico e leggero che serve a rendere il filo ancora più sottile dopo una prima filatura a contatto con la lana grezza e serve anche ad arrotolare il filo ottenuto in modo ordinato.

Ho avuto modo di intervistare Ricardina solo una volta, per un'ora abbondante, era in un periodo ormai inoltrato della mia esperienza. In tutte le settimane precedenti ci siamo sorrise e salutate, ma non ho mai avuto modo di porle delle domande, parlando solo quechua lei e solamente castigliano io molte volte sorridevo e cercavo di farmi capire, ma a volte penso sia stato invano. In quell'occasione, eravamo nella cucina di Elisa, mentre pelava le patate ed era presente anche Liz, che si è offerta di mediare linguisticamente per me.

Inizialmente parlano tra di loro in quechua e io aspetto. La nonna pensa che sia una registrazione anche con video e si stava aggiustando, ma Liz glielo fa notare.

Valentina: Registro così posso ascoltare di nuovo e posso ricordarmi più cose.

[Ricardina e Elisa parlano in quechua]

Elisa: Cosa vuoi chiedere a mia mamma?

V: Sulla sua vita e sulla sua relazione con i tessuti

E: [Traduce a Ricardina in quechua]

Ricardina: [Parla quechua]

Liz: Quello che sta dicendo mia nonna dice che sin da quando era piccolina sua mamma le ha insegnato a tessere e dice che le ha insegnato a tessere, filare e tutto quanto e tutte queste attività perché sin da piccola, come tutti i bambini le prendeva la *puskha* a sua mamma e il filo perché così anche lei poteva fare il filo, dice anche che tosavano la lana dalle sue pecore, e per prima cosa quello che apprese fu il filo più grezzo per le coperte e dopo poco a poco i fili più sottili e

dopo le insegnò anche il tessuto, dai più piccolini, i più sottili, questi appresi poco a poco, e sempre mentre andava con i suoi animali. In quegli anni lei sempre si dedicava a pascolare i suoi animali solamente per queste zone e così per i tessuti.

V: I tessuti erano per venderli o per la famiglia?

[Liz ogni volta riporta la domanda in quechua e Ricardina risponde e di conseguenza Liz traduce ciò che la nonna riporta in quechua in castigliano. In sottofondo si sente Elisa che cucina].

L: Dice che all'inizio lei faceva solamente per sé stessa, fino ai maglioncini e tutte queste cose.

Una volta che apprese le persone vedendo il suo lavoro e anche i vestiti che indossava le dicevano 'per favore fallo anche per mia figlia' e tra loro e basta vendevano.

E solamente lana bianca, praticamente di lana o nera. Dopo tingevano, diciamo un maglione di lana bianca e dopo lo tingevano del colore che tu volevi.

V: Che bello, è molto interessante.

[Nel mentre Ricardina annuisce e ogni tanto aggiunge qualche frase o parola in quechua e le voci si sovrappongono]

L: Tutti i colori che volevi li potevano fare, e dice che i maglioncini per i bebè, così come la figlia di mia cugina Indira lo facevano in un giorno. Tesseva tutto il giorno pascolando i suoi animali e lo finiva in un giorno. Questo è quello che sta dicendo mia nonna. Dice che cantava sempre, visto che non era a scuola stava sempre con gli animali³⁹.

La disponibilità di Ricardina a parlare mi ha stupito molto sul momento e mi ha aiutato anche a sentirmi mano a mano sempre più a mio agio a porre delle domande. Ho deciso di riportare questo estratto dell'intervista perché vi sono degli elementi che ritengo importanti per far

³⁹ Condizioni di rilevamento: intervista a Ricardina con Liz come mediatrice linguistica, nella cucina della casa di Elisa e Liz, dove sono stata ospitata durante la ricerca sul campo, il giorno 16 settembre 2022 10.40 del mattino. Intervista 3 in appendice.

emergere la personalità della *abuela* e per mostrare il suo rapporto originario non solo con la tessitura, ma con la filatura che oggi è l'attività predominante della sua vita⁴⁰. Inizialmente vuole assicurarsi su quale sia l'argomento della conversazione e quando ha identificato il tema inizia a raccontare senza fermarsi e senza che io riesca a porre delle domande nel concreto. Questo aspetto mi ha spiazzato inizialmente, ma mi ha anche tranquillizzato perché la sua serenità nel narrare mi ha portato a essere un supporto collaterale al suo racconto, facendo emergere quello che lei riteneva rilevante e avendo la possibilità di esprimerlo senza delle domande preimpostate.

La tessitura: Elisa, Alicia, Deonisia

Lo stesso giorno che ho visto Ricardina filare, ho avuto la possibilità di vedere Elisa tessere al telaio a cintura, aveva legato la prima estremità ad un tubo della cisterna dell'acqua e la seconda ad un filo di lana che le circondava il busto, proprio come se fosse una cintura. Non ho mai capito come facesse a stare in quella posizione per così tante ore, apparentemente poteva sembrare anche comoda, ma quando ho iniziato la schiena e le spalle mi si sono indolenzite dopo poco. Stava tessendo con una decorazione considerata semplice, la *ley*, la prima forma che si impara ed è anche quella che mi hanno insegnato.

⁴⁰ Ricardina soffre di cataratta e questo le impedisce di dedicarsi alla tessitura come un tempo.



Figure 23- Elisa tesse con il telaio a cintura

Intorno alla metà di settembre si è fermata a vivere da noi la seconda nonna di Liz, Deonisia, anche lei parla solo quechua. Molte volte anche quando non c'era nessuno in casa agganciava il telaio dove poteva (in questo caso alla ringhiera delle scale) e iniziava a tessere e poteva andare avanti per ore. Non sono riuscita a conoscere molto della sua storia perché avrei avuto bisogno di un mediatore e un giorno all'improvviso è tornata a casa sua e non l'ho più vista. Per quei pochi giorni che ha trascorso con noi è stata la mia insegnante e con lei ho davvero capito l'importanza della posizione in cui si tesse, ogni volta che mi mostrava come fare il passaggio successivo mi sporgevo con il busto in avanti per vedere meglio e mi dimenticavo che dipendeva tutto dalla tensione dei fili legati alla mia schiena, quindi sostanzialmente dipendeva dal mio corpo. Facevo cadere i *palitos* necessari per proseguire con la tessitura e dovevo iniziare nuovamente dal principio.



Figure 24- Deonisia tesse a cintura

Alicia è stata la prima donna della famiglia che ho conosciuto e mi ha introdotto al resto delle persone con cui ho vissuto. Ho avuto modo di tessere con lei soprattutto a Cusco nella fiera dove lavorava, ma anche nel Chinchero, dove lei preferisce lavorare al telaio. Mi ha sempre detto che l'ambiente è fondamentale per tessere al meglio e lei ha prediletto il Chinchero e gli spazi aperti dove i residui di lana volano via e non le si attaccano ai vestiti e al volto. Ha imparato molto piccola per aiutare sua mamma a vendere i prodotti di artigianato e mantenere lei e i suoi fratelli e sorelle. Le piaceva tessere e ha deciso di renderla la sua professione. Alicia, oltre a vendere in una fiera registrata come parte del patrimonio tradizionale, insegna le varie modalità di tessitura e si è recata anche nella parte amazzonica peruviana per insegnare a tessere ad alcune comunità locali tramite una ONG. Mi ha sempre affascinato molto perché in lei ho visto sia l'aspetto economico e di profitto che deriva dall'artigianato, ma anche la volontà di

salvaguardare un sapere locale e il valore della trasmissione di questo stesso prodotto della sua cultura.

Valentina: E come mi avevi già detto tutte le cose, come tessere, tingere le hai apprese da tua mamma?

Alicia: Sì. Ho imparato da mia mamma.

V: Quando eri piccola?

A: Sì, quando ero a scuola e al liceo.

V: E anche tua sorella?

A: Sì, sai lei lavora nei campi, coltiva le patate...

V: Ah ah sì. Quando eri piccola tessevi queste cose? [Indico il telaio a cintura]

A: Quando ero piccola tessevo di più braccialetti.

V: E dopo il telaio?

A: Mm sì dopo il telaio. Braccialetti per la mamma e dopo il telaio.

V: E hai imparato un disegno e dopo un altro e dopo un altro?

A: Mm sì.

V: In quanto tempo?

A: Dipende dal disegno.

V: Certo

A: Una settimana, altri disegni due giorni.

V: E quando eri piccola tessevi per molto tempo in un giorno o alcune volte? Era qualcosa di frequente?

A: Era qualcosa di non frequente, perché dovevo fare i compiti per il liceo.

V: Sì certo. E c'è qualcosa che ti piace di più tessere?

A: Sì

V: Che cosa?

A: Questo. [Mi indica il telaio a cintura]

V: Questo? È quello che ti piace di più?

A: Sì e anche il bordo della manta.

V: L'occhio della principessa?

A: Ah sì sì quello.

V: Come si dice in quechua?

A: *Ñawi awapa. Ñawi* occhio. Quella era la sposa dell'Inca, la principessa⁴¹.

⁴¹ Condizioni di rilevamento: intervista a Alicia nella casa di sua madre Benedicta nel Chinchero, il giorno 19 settembre 2022. Intervista 4 in appendice.



Figure 25- Alicia tesse il Ñawi awapa

Concludo questo paragrafo riportando il mio diario di campo del 11 agosto, uno dei primi momenti che ho vissuto con Alicia e in cui mi ha insegnato a tessere.

Chiedo ad Alicia se oggi ha voglia di tessere e lei mi dice che se io ne voglia possiamo metterci assieme a fare qualcosa, ma quando è da sola allo stand (le sue amiche le vedo molto meno rispetto a lei) deve occuparsi dei clienti e quindi è molto complicato. Visto che ci sono anche io che la posso aiutare si decide a tessere. mi chiede se a meno o con il telaio e dato che so che il telaio è più scomodo in questo caso, dato che deve poter guardare i clienti e con il telaio dai le spalle alle persone, le dico che va benissimo a mano. Inizia lei ed è velocissima e bravissima, intanto parla, mi chiede e parla anche con i turisti. Poi cerca di mostrarmi ma sbaglio il momento della mano per intrecciare il filo e lei riprende per farmi vedere più piano. È tutto un gioco di intrecci, nodi e tensioni. Ho iniziato a tessere, farlo è decisamente diverso rispetto a vederlo. Mentre mi trovo lì con i fili in mano e non so cosa fare mi rendo conto che di quello che ho visto in realtà non ho capito niente. Pensavo di aver memorizzato e di aver

capito e invece appena tocca a me iniziare mi sento come se non avessi visto nulla. Alicia pazientemente mi mostra muovendo le mie mani. In questo momento sta ancora agendo lei la tirante e quindi causa lei la tensione necessaria per avere i fili tirati. Stiamo facendo un braccialetto di un centimetro di larghezza con due colori e 8 fili mi sembra, creando una decorazione a freccia, alternata nei colori. Questo significa che una prima parte si fa partendo da sinistra (primo lato della freccia /) e poi da destra (secondo lato della freccia) questo significa che appena hai imparato un movimento da un lato bisogna imparare a farlo in maniera simmetrica dall'altro. Con la sinistra parto subito bene, ma la destra mi ci vuole due o tre passaggi prima di capire. Alicia è abbastanza paziente, ovvero mi dice di no quando sbaglio e mi fa vedere ma mi dice anche "muy bien" quando faccio bene, è bello. Mi sento lentissima. Poche parole e molti più fatti, mi aiuta con i gesti e non spiega con tante parole. Ogni tanto ci fermiamo per parlare con turisti e clienti e provare a vendere qualcosa, qualcuno di loro ci osserva mentre mi insegna. Mentre sta tessendo le chiedo se posso fare delle foto e video e lei mi ha detto entusiasta che posso farlo senza problemi. Prima di andarmene faccio anche la foto allo stand, Alicia sistema tutto prima che io faccia le foto. Mi chiede di vedere le foto sia delle sue mani sia dello stand ed è soddisfatta. (Diario di campo giovedì 11 agosto 2022 18.48 Cusco)

2.3 Il corpo come terreno di significati⁴²: il ruolo del linguaggio non verbale

La manualità di una persona come si può descrivere con le parole? È possibile rendere l'idea di una sensazione attraverso un testo? ogni tanto mi chiedo se questo sia realmente esplicabile o se si possa solo vivere. Le percezioni, uno sguardo, il freddo nelle ossa, il contatto con un materiale, la stanchezza dopo aver lavato i panni come può tutto questo essere racchiuso dalle parole. Ogni tanto penso che non sarò mai in grado e a volte mi chiedo se invece devo solo trovare la maniera e non la sto incontrando. Come spiegare il tempo che passa e l'ansia che aumenta, le domande che emergono e le idee che si assottigliano. Il sole sulla pelle che ti colora le braccia e il naso, il vento che con un brivido ti attraversa e ti lascia più di un semplice senso di freschezza, ti riempie i polmoni e tutto ciò che ci rende vivi dandoci vita. Come descrivere un gesto che per alcuni è semplicemente tale? Come dargli un significato diverso da quello che è nella sua praticità? Significa valorizzarlo più del necessario a causa di una mia idealizzazione? Come far emergere una potenzialità del corpo che neanche si conosce così bene? Forse l'unico modo è raccontarlo per come lo viviamo e cercare di comprendere come lo sentono gli altri. A volte ho paura di essere in un tema troppo specifico che è difficile da comunicare e far apprezzare agli altri, la corporeità è uno degli elementi più sottovalutati dalle persone stesse che li vivono e quindi fargli rendere conto del valore di un gesto, di una mano che si muove così spontaneamente è un enigma

⁴² LE BRETON David, 2007. *Il sapore del mondo*, p. 8.

che neanche io riesco a risolvere. A volte mi chiedo se ci sia qualcosa così nella mia quotidianità su cui potrebbero dirmi di stare investigando, e quale sarebbe la mia reazione e il mio riflettere sui miei movimenti. (Diario di campo giovedì 8 settembre 2022 Chinchero casa)

In questa pagina di diario mi sono soffermata su quelli che erano i miei dubbi e le mie riflessioni riguardo alla possibilità di rappresentazione testuale di un certo tipo di sensazioni e percezioni a seguito di tre settimane vissute a stretto contatto con la famiglia del Chinchero. L'esperienza di incorporazione e la sua rappresentazione, in questo caso etnografica, trova una sintesi nella forma dialogica che vede l'incontro della semiotica e della fenomenologia, così espressa da Thomas Csordas⁴³.

Mi sono quindi trovata ad affrontare due dimensioni che hanno a che fare con l'ambito linguistico in senso lato, mi sono interrogata sulla rappresentazione testuale della fenomenologia culturale e dell'incorporazione, ma ancora più in profondità sullo studio del gesto come ponte concettuale, come ambasciatore di significati con un suo valore semiotico da tenere in considerazione. Considerando quindi le linee guida dell'approccio semiologico di Roland Barthes e Jean Baudrillard in cui la cultura materiale, nella sua accezione intangibile è vista come un sistema di comunicazione⁴⁴.

Per quanto riguarda la rappresentazione ho deciso di riportare un estratto di Csordas perché sintetizza perfettamente la necessità di una presenza parallela del linguaggio e della fenomenologia del corpo.

«I would like to juxtapose the parallel figures of the 'body' as a biological, material entity and 'embodiment' as an indeterminate methodological field defined by perceptual

⁴³ CSORDAS Thomas, 1994, *Embodiment and experience*, p. 12

CSORDAS Thomas, 2003, "Incorporazione e fenomenologia culturale", *Antropologia-Corpi*, 3, 3.

⁴⁴ WARNIER Jean-Pierre in PARBUONO, SBARDELLA, a cura di, 2017, *Costruzione di Patrimoni*, p. 155.

experience and mode of presence and engagement in the world. Thus defined, the relation between textuality and embodiment as corresponding methodological fields belonging respectively to semiotics and phenomenology completes our series of conceptual dualities. [...] the relation between the semiotic notion of intertextuality and the phenomenological notion of intersubjectivity»⁴⁵.

Tuttavia vorrei soffermarmi sul gesto tecnico come possibile forma di comunicazione alternativa all'interno di una situazione relazionale.

Una delle mie primissime esperienze con il telaio è stata grazie alla pazienza di Deonisia, una delle nonne di Liz. Entrambe le *abuelitas* parlano solo quechua, sono poche le persone al giorno d'oggi che non parlano castigliano e le motivazioni di solito comprendono o una mancata scolarizzazione o una scelta politica. La situazione linguistica in cui mi sono venuta a trovare è stata interessante e mi ha affascinato sin dai primi giorni. Riporto un passo del diario del giorno in cui sono andata per la prima volta nel Chinchero.

Per tutta la giornata parlano quechua TUTTI. Con me parlano castellano, ma in pochi momenti. Mi pento di non aver cercato meglio in Italia un parlante quechua. Il problema è che sembra una scala: a Lima chi lo sa non lo usa o non lo dice, a Cusco molti lo sanno, ma lo dicono dopo molto o non lo dicono e in famiglia non è utilizzato, nel Chinchero è la prima lingua per molti. Ho provato a chiedere se si utilizzi a scuola e Alicia mi ha detto di sì. (Diario di campo, sabato 6 agosto 2022 12.11 Cusco casa).

Nel mio diario sono presenti molte riflessioni riguardo la lingua, questa è solamente la prima e vi è una generalizzazione che in realtà andrebbe filtrata attraverso la specificazione necessaria che si tratti della mia esperienza. Per quella che è stata la mia percezione del paesaggio sonoro-linguistico e per le persone che ho conosciuto la differenza nell'utilizzo del quechua era palpabile e nel Chinchero è un aspetto determinante per entrare in certi discorsi e per

⁴⁵ Csordas Thomas, 1994, *Embodiment and experience*, p. 12
Csordas Thomas, "Incorporazione e fenomenologia culturale", *Antropologia-Corpi*, 3, 3, 2003.

comprendere. Deonisia, è una donna di circa ottant'anni, un pomeriggio di agosto Elisa ha iniziato a insegnarmi, ma solo per pochi minuti e poi mi ha lasciato in sua compagnia e ci siamo messe a tessere. Liz studiava ed è uscita fuori solo per curiosare e scattare delle foto. Quel momento, in cui io e Deonisia eravamo da sole e dovevamo compiere un'attività insieme, mi ha folgorato sull'importanza dell'atto tecnico. Le poche parole che la *abuela* pronunciava erano in quechua, e io non capivo nulla, a parte due o tre termini che avevo memorizzato legati alle parti che costituiscono il telaio. Imparare a tessere per la prima volta senza un supporto verbale, ma solo attraverso la vista e un processo mimetico di apprendimento mi ha permesso di analizzare l'importanza delle mani.



Figure 26- Deonisia mi insegna a tessere con il telaio a cintura (a)⁴⁶



Figure 27- Deonisia mi insegna a tessere con il telaio a cintura (b)

⁴⁶ Le figure 4 e 5 sono state scattate da Liz che gentilmente si è offerta di fotografarmi con il mio cellulare mentre sua nonna mi insegnava a tessere.

Questa mattina ho iniziato a tessere con il telaio a cintura inizialmente con Elisa e poi con D. è stato abbastanza complicato perché D parla solo quechua e l'unico modo per apprendere era muovere le mie mani insieme alle sue; tuttavia, vedevo che non diventava un movimento automatizzato perché non c'era consapevolezza da parte mia sui movimenti. Sul momento non ho potuto scrivere sul quaderno perché era distante ed era scomodo, e sul cellulare non potevo perché il sole rifletteva sullo schermo e non mi permetteva di vedere i tasti. [...] Le prime impressioni: problematica della lingua porta ad una corporeità accentuata, utilizzando le mani insieme per imparare. La abuela D parla principalmente quechua e conosce qualche parola in castellano, interessante il fatto che abbia iniziato a tessere con Elisa e poi abbia continuato con D, perché hanno due modi completamente diversi di avvicinarsi ai tessuti (cosa che non avevo notato quando le avevo viste tessere) e anche come toccarlo e anche come insegnarmi di conseguenza. È stato spaesante perché non sto imparando con un'unica tecnica ma utile per la tesi per comprendere come ogni tessitrice alla fine abbia il suo modo di tessere e imprimere sé stessa nel tessuto rapportandosi alla materialità in questione. (Diario di campo, venerdì 2 settembre 2022 19.02 Chinchero casa)

Il valore della comunicazione non verbale all'interno di una dinamica di trasmissione del sapere ha prodotto una relazione silenziosa che non si sarebbe mai potuta creare attraverso la parola. Avrei voluto avere più tempo o più giorni per imparare con Deonisia, ma è stato molto interessante mettere a confronto il modo in cui ho imparato a tessere con lei e poi come ho appreso successivamente con Elisa che invece mi spiegava e mi dava molte più informazioni parlando in castigliano.

«Toute technique proprement dite a se forme»⁴⁷. Ogni forma può in realtà contenere in sé diverse modalità che rappresentano le soggettivazioni della tecnica stessa. Imparare con più persone, in lingue diverse e attraverso forme di comunicazione differente, in svariati ambienti

⁴⁷ «Qualsiasi tecnica propriamente detta ha la sua forma». MAUSS, 2017. *Le tecniche del corpo*, p. 34-35.

mi porta a introdurre il tema della trasmissione dei saperi inteso come memoria declinabile nella sua dimensione corporea, singola, collettiva e secolare.

CAPITOLO 3

MEMORIA E *WAYFARING*: LA CREATIVITÀ DEL GESTO GUARDA AL FUTURO

«I think we need to read creativity forwards rather than backwards»¹

3.1 Imparare è improvvisare un movimento²

Nei capitoli precedenti è stato illustrato come il corpo possa assumere le sembianze di ponte concettuale e di ambasciatore di significati all'interno del patrimonio tessile. La costruzione dei significati per i singoli individui si intreccia tra l'oggetto stesso protagonista dell'artigianato e i gesti di chi produce quella forma di patrimonio. In antropologia vi è un legame molto stretto, ma anche complesso tra i significati che un determinato tema può assumere per il singolo individuo e per la comunità. La trasmissione di un sapere è un fatto personale, ma anche comunitario, far interagire questa prospettiva che viaggia tra l'azione di un soggetto e il prodotto di una collettività mi porta a introdurre il tema già citato in parte della memoria corporea e della memoria storica del patrimonio. Nel primo caso mi collego all'importanza della gestualità e alla conoscenza che cresce dentro una persona e che emerge con essa nell'espressività personale incanalata nel tessuto che si viene a creare. Questo aspetto di agentività contemporanea e di patrimonio ereditato e intangibile può essere osservato anche nella sua storicità che vede una doppia natura al suo interno, una biografia sentita dalle persone, una memoria collettiva e significata dai membri della comunità e una storicità secolare studiata

¹ Tim Ingold - To Learn is to Improvise a Movement Along a Way of Life (part 3) (3'16'') - Fonte: Conference 27.04.2010 LSE Department of Anthropology; [Accesso al 15 aprile 2023 16.44] https://www.youtube.com/watch?v=2atjVsY_onE

² Per questo primo paragrafo ho deciso di tradurre una parte del titolo della conferenza tenuta da Tim Ingold il 27 aprile 2010 Tim Ingold - To Learn is to Improvise a Movement Along a Way of Life (part 1) - Fonte: Conference 27.04.2010 LSE Department of Anthropology- [Accesso al 15 aprile 2023 15.35] - <https://www.youtube.com/watch?v=lDaaPaK-N5o>

all'interno delle realtà museali. I tessuti possono essere uno degli elementi della cultura materiale usati come strumento per comprendere se possiamo parlare di ponte concettuale anche in termini di rapporto tra saperi del passato e saperi locali a noi coevi.

«La experiencia vivida se traduce inmediatamente en memoria y esta, al ser comunicada, en experiencia vivida. Esto se explica por el hecho de que toda expresión da forma y significado a la experiencia, que a su vez se experimenta a través de ella. Así, el transcurrir de la vida nunca es experimentado de manera neutra, sino a través de la memoria, que convierte “cada momento observado en un momento recordado»³.

Il secondo capitolo e questo terzo sono per certi aspetti collegati e trattano la stessa dimensione, ma affrontata da categorie diverse, le premesse di antropologia sensoriale e del corpo del capitolo precedente sono necessarie per comprendere l'importanza del gesto e la sua natura culturale, tuttavia esso va visto anche in un'ottica di memoria e di trasmissione del sapere attraverso una prospettiva di agentività del movimento e considerando sempre il dinamismo presente all'interno di un sapere locale. In questo senso quindi l'aspetto che concerne l'apprendimento e l'insegnamento ho deciso di dividerlo tra entrambi i capitoli: i materiali potrebbero essere utilizzati in ambedue, ma ho deciso di selezionarli e porli sotto luci differenti per far emergere aspetti diversi che viaggiano in parallelo.

La memoria corporea intrinseca nei gesti, visibile in ogni singola azione del quotidiano, da quelle che potremmo definire azioni banali a quelle che vengono categorizzate come pratiche di un sapere tradizionale, vanno riconosciute in un meccanismo, definito da Gisela Cánepa Koch⁴, dialogico e intersoggettivo della memoria collettiva in cui vi è un portato concettuale di esistenza. L'aspetto che emerge è la significazione dell'atto nel suo presente e nel momento

³ KOCH CÁNEPA Gisela, a cura di, 2001, *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, p. 14.

⁴Ibi

stesso in cui viene comunicato ad un altro essere vivente. Si tratta di una condizione di espressività che si declina in esperienza vissuta in cui l'agentività dell'individuo costituisce la costruzione della memoria nella sua collettività⁵.

La partecipazione del singolo al sapere comunitario costituisce l'elemento di base per comprendere il carattere proteiforme e polisemico del singolo gesto, che come è già stato descritto, deve essere interpretato come un movimento volatile e di improvvisazione corporea che contribuisce alla formazione stessa del *know-how* spesso inteso come *heritage*. Si tratta di un equilibrio molto sottile in cui viaggia il portato personale e il bagaglio culturale di una tradizione locale. Per bagaglio culturale intendo tutti quei fenomeni che possiamo interpretare come apprendimento e acquisizione di informazioni e pratiche proprio per il fatto stesso di abitare una comunità e condividere tutti quegli aspetti che la rendono tale. Tutto questo va visto in un'ottica di dinamismo e cambiamento, intendendo quindi l'elemento culturale collettivo come un insieme di singolarità. In questa prospettiva si declina la sintesi del gesto analizzato nella sua dimensione semiotica e la sua significazione di ponte concettuale. Attraverso l'azione performativa "messa in scena" e comprensibile solo nel momento in cui si compie si ha una forma comunicativa, alternativa rispetto a quella verbale, di rappresentazione identitaria che attraversa più livelli di profondità e può essere compresa solo in un'ottica di memoria e cambiamento. Non si può trattare l'atto tecnico senza considerare il suo aspetto sensoriale e manuale (in questo caso specifico) e lo stesso atto non può essere compreso se non in una prospettiva di memoria gestuale che deve tenere in considerazione il portato del singolo e la sua biografia all'interno della società che vive.

⁵ Ibi pp. 14-15.

Avendo avuto modo di parlare con persone di differenti generazioni sono emerse storie sul rapporto persona-tessuto variegata e non riducibili. Ognuna di loro ha imparato a età differenti e per motivazioni diverse e ha un'idea della tessitura personale, che comprende un legame intimo e un condizionamento a seconda dell'epoca in cui si è iniziato a tessere e partecipare attivamente a tutto ciò che questa pratica concerne.

Quando ho avuto la possibilità di parlare con la *abuela* Ricardina mentre mi raccontava della sua gioventù, sono emersi importanti aspetti in cui la dimensione globale stava entrando e cambiando profondamente la modalità di tessitura delle persone. Sia a livello di materiali, ma anche di concezione del prodotto artigianale e della sua diffusione su scala territoriale.

In questo estratto dall'intervista a Ricardina emergono dei punti fondamentali che riguardano diversi aspetti del suo rapporto con i tessuti in un'epoca ormai molto differente dalla contemporaneità. Il tempo si rivela un elemento fondamentale e le modalità di apprendimento insieme alle tecniche che si imparano seguono un ordine che definirei strategico sia per l'acquisizione stessa delle conoscenze sia per avere un'ottimizzazione nella produzione legata ad una necessità di guadagno. Nel mio tentativo di comprendere se la tessitura fosse una pratica svolta in comunità o individualmente quando era giovane, ho avuto modo di scoprire che l'idea di collettività per Ricardina emerge per mezzo dell'insegnamento che lei stessa porta avanti da adolescente nei confronti di altre bambine. I cambiamenti nel corso dei decenni sono palpabili anche nella modalità di colorazione della lana. I suoi ricordi sulla pratica della tintura e su come ha appreso sono differenti rispetto a sua sorella Benedicta che ha acquisito tramite un apprendimento formale e istituzionalizzato, oltre all'ambito familiare. Ricardina cresce nel periodo in cui il sapere antico stava incontrando delle nuove modalità cambiando radicalmente la sua forma, queste pratiche erano ancora presenti, ma si stavano fondendo con i nuovi

materiali e strumenti, assumendo dei tratti innovativi non ancora del tutto digeriti dai meccanismi sociali locali. Ricardina quindi parla di colorazione sintetica, in un periodo cruciale che è stato determinante per la svolta naturalistica che si è cercato di introdurre negli anni successivi. Benedicta parlandomi di come ha imparato a tingere attraverso un'associazione di Cusco, è la prova della fase successiva rispetto a quella vissuta da sua sorella, è la chiave per comprendere quel periodo in cui si è cercato di raccogliere i saperi locali attraverso una forma istituzionalizzata e ufficiale e cercando di portare avanti una trasmissione dei saperi che erano rimasti. All'interno delle conoscenze di queste due donne in particolare, ma di tutte le persone che vivono la comunità più in generale, è necessario considerare questi incontri tra i cosiddetti saperi antichi e le forme esterne che hanno cambiato la concezione del prodotto tessile nel tempo. Inoltre il periodo vissuto dalla *abuela* Ricardina è anche il momento di passaggio dall'utilizzo dei vestiti tradizionali nel quotidiano a elemento simbolo di appartenenza ad una comunità destinato alle festività e alcune altre occasioni. Tutti questi aspetti che emergono in una ventina di minuti sono cruciali, a mio avviso, per rendersi conto del dinamismo e poliedricità del sapere locale sempre in un'ottica di sapere corporeo e di memoria gestuale e storica.

Liz: Quello che dice mia nonna è che dice che quando tesseva ossia vendeva per le persone e tutto, faceva solamente i tessuti sottili, questo si chiama aquima, così sottile [mi mostra un tessuto che teneva in mano la nonna], così all'inizio e le cinture, quello che sta facendo mia mamma, questo c'è in differenti parti di lana, più grezzi, sottili e lei apprese tutto questo e dice che prima per tingere venivano dei signori di altri posti che portavano la polvere per tingere. [Nel frattempo per non interrompere io continuo ad annuire]. [...] La gente li chiamava jollas, queste persone venivano qua per portare la polvere.

Valentina: Polvere per tingere?

[Le voci di Liz e Ricardina si sovrappongono]

L: Sì sì. Tutti i colori.

V: Però erano colori naturali o sintetici?

L: Portavano polvere per tingere così [Indica una faja].

V: Sì però la polvere era come quella dei fiori o sintetica?

[Liz chiede a Ricardina e rispondono insieme Ricardina e Elisa].

L: Dice che a quei tempi portavano i signori [pausa di Liz per ascoltare Ricardina che inizia a parlare].

Dice che queste polveri che portavano erano praticamente sintetiche come qualcosa così [indica un tessuto industriale] e però dice che le combinavano con le piante che trovavano qui e dice che il colore era più nitido.

Così dice la nonna. All'inizio questa era la loro modalità della tintura di quegli anni. Con tutti i minerali che mia mamma ti ha spiegato come il *kholi*, la *chilca*, con questi combinavano.

E dice che queste polveri le scambiavano per esempio con le sue cose che tesseva, non comprava con i soldi, perché non c'erano molti soldi, scambiava per esempio le dava per maglioni o cinture. A questi *jollas* dava loro, e questi a cambio le davano la polvere e così tesseva, dice.

[In questo momento Liz traduce quasi simultaneamente sentendo sua nonna parlare, in altri momenti aspetta che finisca il discorso e lo riporta a memoria, ma in questa parte si parlano praticamente una sopra all'altra e mi riporta le informazioni nell'immediato]

L: La forma del tessuto perché avanzasse più rapidamente dice che era –l'altra volta hai imparato solamente con due *kayuvvas*- lei dice che tesseva di cinque o di dieci perché potesse avanzare il tessuto più (velocemente). Così dice che avanzava velocemente.

V: Quando tesseva era sola o in comunità con altre persone?

L: Quello che dice mia nonna è che una volta che sua mamma le ha insegnato e ha appreso, tesseva da sola, e sola faceva l'ordito. Però dice che c'erano anche altre compagne che anche loro erano bambine e volevano imparare, quindi dice che andavano vicino a lei quando tesseva 'insegnami insegnami' e quindi insegnava anche. Loro portavano la lana della propria madre così apprendevano per lo più bambine, a volte insegnava la mamma a volte lei (Ricardina) e così imparavano.

[Ricardina inizia di nuovo a parlare].

L: Prima non c'erano chiodi, prima noi abbiamo fatto l'ordito con i chiodi ti ricordi?

V: Con i chiodi? Sì sì

L: In quegli anni non esistevano i chiodi, quindi quello che facevano loro erano i bastoncini. I bastoncini raspavano e li prendevano dagli arbusti e questi raspavano e facevano una stecca e questo era caro. La stecca, con quella faceva l'ordito mia nonna.

V: E il chiodo è più comodo in generale?

L: Ora?

V: Sì.

L: È più facile da reperire diciamo, non è uguale, solo che oggi è più facile, più veloce.

[Ricardina continua a parlare e la ascoltiamo. Liz chiede di nuovo chiarimenti, Ricardina tossisce e continua a parlare].

L: Dice che quelli dopo che aveva appreso a tessere le cinture lei apprese a fare le mantas piccole e i sacchi, prima non si usava così sintetica, era lana di pecora, non so se hai visto così medio bianco e nero e qualcosa così

V: Sì sì.

L: Questo tessevano all'inizio perché non ha disegni. Più facile e a poco a poco, prima apprese come fare [Liz si interrompe per chiedere a Ricardina e risponde la nonna, ma il termine esatto lo dice Elisa]

E: Pulyo

L: Pulyo. Dice che era una piccola manta per le spalle così piccola e basta. Perché si coprano. Si chiama pulyo. è come una manta piccola, così come pulyo. E dopo apprese a fare il sacco, le mantas, i ponchos... Tutto questo lo facevano perché loro lo potessero usare e anche per vendere. Perché ai suoi tempi non c'erano turisti come oggi, loro vendevano tra di loro. Dovevano fare tutto. Non c'era lana sintetica come adesso, tutto con lana di pecora. Qui c'è la lana di pecora perché è una zona dove non ci sono molti alpaca e neanche molti llama, nelle montagne per Umasbamba o per quelle parti ci sono alpaca.

Quindi mia nonna usava le pecore, lana di pecora era tutto ciò che usava. Così come questa che sta indicando adesso, questo per esempio, la sua giacca è di lana di pecora. Incluso il suo cappello adesso, questo anche tesseva. [Indica i vestiti di sua nonna]

V: Ah si certo. E adesso no?

L: Certo che anche tesse, però è al telaio, più facile, costa meno. Però prima non c'era niente di questo, incluso questo di lana di pecora. Prima al telaio no, e dopo facevano la gonna, lo stesso anche per quello che è nell'angolo, anche quello tesseva. Però tante persone non possono, tu da sola non puoi saper fare tutto, saper tessere, quindi lei sapeva tessere questo, si comprava quello dall'altra amica nel frattempo indica due parti diverse appartenenti allo stesso indumento, la gonna]

V: Ah si si, comprendo.

L: Dice che anche questo sapere (fare) mia nonna. Però in generale non puoi saper fare tutto.

V: Certo certo

[Ricardina, Elisa e Liz parlano in quechua]

L: Dice che in ventidue questo illyawa – questo te lo ricordi alzando i fili?

V: Sì...

[Parlano nuovamente in quechua tutte e tre e io cerco di rimanere focalizzata sul discorso]

L: Dice questo puytu, non è come le cinture in cui dobbiamo alzare e tutto, questo dice che c'è una tecnica dove con le illyawa e basta. Alzi e – ti ricordi quello tirava e così, questo si chiama illyawa- due illyawa, due volte e si tirava così, era più facile alzava e tirava così.

V: Sì sì, mi ricordo.

L: Solo doveva sapere e illyawar, ossia alzare i fili. Perché fosse più facile. Lei dice anche che sapeva fare questo.

V: Sì sì. Prima i vestiti erano così per tutti i giorni o solo per alcuni momenti?

[Indico i vestiti della nonna, infatti lei e poche donne anziane sono le uniche che si vestono ancora con i vestiti tradizionali per buona parte della settimana, mentre il resto delle persone normalmente li utilizza per delle celebrazioni speciali o per vendere ai turisti]

[Si rivolge alla nonna e le chiede e Ricardina risponde e interviene anche Elisa]

L: Dice che indossavano i vestiti tutti i giorni. E a volte si tesseva questi scialli così, così anche si coprivano. Era tutti i giorni con questi vestiti, e tutto in lana di pecora incluso come ti mostra adesso, per i maschi i pantaloni, uomini e donne usavano come gonne a campana così e bianco per i bambini e rosa per le bambine. Per colori e così lo usavano.

V: Sì sì chiaro. E secondo la tua opinione quando e perché è cambiata questa cosa?

[Parlano tra di loro in quechua].

L: Quello che intende mia nonna, quello che dice è che non c'era ai suoi tempi, arrivò un momento in cui praticamente si iniziò a utilizzare questi telai e tutto. Per loro sembrava facile comprare solamente la tela e basta e produrre i vestiti. E dice che arrivavano fino dalla laguna

a comprare telai e venivano. Non si ricorda in quali anni precisamente. Apparirono i telai e i materiali facili da comprare e fare i loro vestiti e tutto⁶.

Un giorno mi ero recata a casa di Benedicta per parlare con lei, rispetto a Ricardina le sue risposte sono molto più dirette e non utilizza molte parole, ma ad un certo punto mi inizia a raccontare spontaneamente della sua esperienza come insegnante negli anni passati. Benedicta ha insegnato alle sue figlie, come Alicia, ma in realtà in questo caso decide di focalizzarsi sul suo ruolo di insegnante per i turisti, facendo emergere un ulteriore aspetto da tenere in considerazione nel mondo oggi per la diffusione e trasmissione dei saperi, che assumono una concezione diversa rispetto all'idea di tramandare il *know-how* a livello locale e non solo.

Benedicta: Tessuti, insegno

Valentina: Ah si? Insegni anche?

B: Sì sì, insegno anche, a ore. Per insegnare prima io insegnavo per 50 soles a ora. Ora quanto sarà?

V: Però insegnavi a persona di qua o di fuori?

B: No ai turisti. Qui anche quando non puoi io posso insegnarti.

V: Ti piace insegnare?

B: Sì

[Benedicta nel frattempo stava pelando le patate e mettendo gli altri ingredienti della zuppa nella pentola sul fuoco, in sottofondo si sente la radi. Veniamo interrotte da Lara che essendo malata ha bisogno di qualche attenzione in più del solito].

⁶ Condizioni di rilevamento: intervista a Ricardina con Liz come mediatrice linguistica, nella cucina della casa di Elisa e Liz, dove sono stata ospitata durante la ricerca sul campo, il giorno 16 settembre 2022 10.40 del mattino. Intervista 3 in appendice.

V: E secondo la tua opinione perché ai turisti piacciono tanto?

B: Cosa?

V: I tessuti

B: Ad alcuni piacciono molto. Un'altra amica straniera si chiama Alicia, io le ho insegnato. Lei vuole moltissime manta, ha portato le mantas e va a venderle in un negozio.

V: E a te piacerebbe avere un negozio o preferisci così?

B: Io? Così e basta, i negozi no...

[...] La radio è molto forte e Lara piange, con Benedicta stiamo parlando degli animali da allevamento che possiedono

V: Prima tutti avevano le proprie pecore giusto?

B: Prima tutti le avevano, ora no, pochi e basta, non ne hanno alcuna. Qua due hanno partorito.

V: Ah si? Che bello!

B: Dopo le andiamo a vedere, due pecorelle, hanno due giorni

V: Mi sembra che oggi ci siano altri generi di lavori, come negozi... L'agricoltura e gli animali meno giusto?

B: Sì meno

V: E dell'aeroporto cosa ne pensi?

B: Non voglio l'aeroporto

V: Sei preoccupata?

B: Sì, quando ci sarà l'aeroporto, quali persone arriveranno?

Lara chiede del mate e Benedicta glielo prepara, nel frattempo la sgrida per come lo sta chiedendo.

[Alla radio si parla di Castillo il presidente in quel momento].

V: E tu come hai imparato il castigliano? Perché Ricardina non lo parla

B: [Benedicta ride] Quando la ragazza ha un fidanzato, la sua coppia, vuole andare a scuola e con suo innamorato, con suo sposo non può [...] Per questo non sa il castigliano. Io sono andata (a scuola) fino al secondo anno della primaria e basta⁷.

Ho voluto chiedere a Benedicta della sua conoscenza del castigliano perché è l'unica signora anziana che ho conosciuto che lo parla, purtroppo tra i rumori della radio e Lara che piangeva è molto difficile riportare le parole esatte, ma quello che Benedicta ha fatto emergere dalle sue parole era l'importanza di conoscere la lingua franca per poter lavorare a contatto con i turisti sia insegnando sia vendendo. La lingua è sicuramente un elemento fondamentale per sostenere la memoria e la diffusione dei tessuti, un patrimonio ormai all'interno di una visione globale che per arrivare a tutti ha bisogno di un elemento ambasciatore. All'interno della semplice e quotidiana idea della trasmissione delle conoscenze sulla tessitura oggi si deve tenere in considerazione la complessità degli elementi che entrano in contatto con essa e la memoria gestuale e biografica necessita in molti casi di un supporto linguistico per poter arrivare a entrare nei flussi⁸ globalizzati e globalizzanti. Parlando con Benedicta e Alicia mi sono resa conto di quanto l'idea di insegnamento, apprendimento e memoria tramandata sia "esplosa" e non si possa più affrontare in un'ottica di localismo e nuclei familiari.

Un giorno verso la fine di settembre stavo registrando una conversazione con Alicia e memore delle conversazioni con le altre donne riguardanti la loro esperienza di insegnamento ho pensato di approfondire quel poco che già sapevo al riguardo. L'idea di una trasmissione dei saperi

⁷ Condizioni di rilevamento: intervista a Benedicta, nella sua casa nel Chinchero, il giorno 04 ottobre 2022. Intervista 6 in appendice.

⁸ Intendo il termine «flussi» così come viene esposto e teorizzato da Arjun Appadurai in *Modernità in polvere*. APPADURAI Arjun, 2012, *Modernità in polvere*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

espansa e diversificata si palesa ancora di più quando mi racconta della sua esperienza come insegnante in una ONG nell'Amazzonia Peruviana.

Alicia: Già. Però hai già imparato come si lavora

Valentina: Sì un po' sì, è che credo di aver bisogno di più tempo

A: Ah già

Valentina: E mi avevi detto che insegnavi anche

A: Sì sì

V: Però prima di lavorare a Cusco?

A: Anche mentre sto lavorando a Cusco

V: Fai dei corsi o qualcosa del genere?

A: No, vediamo, a gennaio, febbraio facciamo dei corsi a Cusco, di tutto quello che è ceramica, pittura, tessuto, c'è di tutto. A gennaio, febbraio.

V: Ed è collegato all'associazione per cui lavori?

A: Sì sì.

V: E ti piace insegnare?

A: Sì sì. Poco tempo fa sono stata a Pucallpa, a insegnare ai nativi nella selva.

V: Ah sì? E ti è piaciuto?

A: Sì mi è piaciuto, però c'è molto caldo e zanzare. Cammini con le magliette così.

V: Ah sì me lo hanno detto.

A: Il caldo brucia.

V: Così questi nativi non sapevano tessere?

A: Si sapevano, però stavo aiutando una ONG che credo sia spagnola, il signore era della Spagna, e li aiutano perché nella selva i nativi non hanno aiuti, niente, non hanno la macchina, ci arriva solo l'aereo, però non ci sono macchine.

V: Quindi eri là per tessere?

A: Sì sì

V: Però i tessuti sono diversi o abbastanza simili?

A: Sono di cotone, non hanno lana di pecora. Cotone. Perché loro lavorano con il cotone. Là non ci sono pecore.

V: E ti piace lavorare il cotone o preferisci la lana?

A: Preferisco la lana, perché il cotone è difficile. Ottenere il filo è difficile, si rompe e si rompe. È un po' più difficile perché loro non hanno la lana di pecora. Quindi per ottenere il colore naturale ci sono abbastanza erbe, la lana di pecora non può essere perché non la possiedono.

V: Ah sì sì capisco.

A: Ho lavorato l'anno scorso, sono andata a novembre. Nella selva. Molti animali mi facevano paura.

V: [Ridiamo] Ci sono molti animali pericolosi là.

A: C'erano le rane.

[Rumori in sottofondo, Alicia torna a parlare della sua esperienza in Amazzonia]

A: Loro non parlano spagnolo, parlano un'altra lingua.

V: Come hai fatto? Per parlare

A: Avevamo un traduttore

V: E l'idea di apprendere a tessere anche là è per...?

A: Per loro, loro non hanno soldi, sono poveri.

V: E si stava perdendo questo sapere?

A: Sì sì.

V: E per te quanto è importante che le persone continuino a tessere? È importante per te?

A: Sì è importante perché così anche loro in questo modo possono guadagnare⁹. Se loro apprendono a lavorare possono andare a vendere.

V: E essere indipendenti?

A: Indipendenti. Perché là c'è molta povertà. Nella selva ci sono donne che hanno molti figli, ma niente da mangiare¹⁰.

Se imparare è improvvisare un movimento allora devo tenere in considerazione l'insegnamento e l'apprendimento nelle loro varie sfaccettature. Ed è per questo che ho deciso di riportare alcuni estratti delle interviste in cui le persone con cui ho vissuto hanno imparato o insegnato a tessere, mostrando la varietà di situazioni e contesti possibili. In quest'ottica è necessario comprendere come la trasmissione di un sapere sia eterogenea e diramata in moltissime direzioni, venendo investita di significati diversi a seconda dell'esperienza vissuta e trasmessa. Se all'interno di questo discorso è necessario parlare di ereditarietà patrimoniale per come siamo abituati a conoscerla, è allo stesso tempo importante comprendere lo spazio che ciascuna persona

⁹ «Si es importante porque ellos también de esa manera pueden tener la plata. Si ellos aprenden a trabajar ellos pueden salir a vender» Ho riportato la frase in originale perché per la traduzione ho deciso di utilizzare il verbo «guadagnare», anche se la traduzione letterale è «avere i soldi».

¹⁰ Condizioni di rilevamento: intervista a Alicia nella casa di sua madre Benedicta nel Chinchero, il giorno 19 settembre 2022. Intervista 4 in appendice.

possiede e si ricava all'interno di una pratica locale e analizzarlo in una prospettiva attiva e di improvvisazione creativa.

3.2 Rileggere l'eredità patrimoniale: un movimento creativo verso il futuro

«Practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognise as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity¹¹».

Il *know-how* e la memoria che viene spesso rivisitata in termini di ereditarietà del patrimonio intangibile ha quasi sempre assunto una accezione che guarda al passato, ovvero la nostra idea di trasmissione culturale vede una linea del tempo orizzontale in cui viene portato avanti un sapere di generazione in generazione e in questo caso specifico in cui tratto di tessuti che derivano dai saperi precolombiani è ancora più facile cadere nella trappola della storicità e secolarità, cercando di dare un valore al sapere locale contemporaneo investendolo della sua importanza proprio per merito della sua origine lontana in un tempo passato. Questa premessa è necessaria per comprendere come l'idea di trasmissione di un sapere lasci in realtà poco spazio all'agentività umana del singolo individuo e nella sua co-partecipazione a creare quello che noi definiamo sapere locale. Tim Ingold ha affrontato l'idea di trasmissione della cultura materiale e della memoria corporea che vi soggiace utilizzando un termine nuovo *wayfaring*¹², che

¹¹ UNESCO, Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, 2003.

¹² INGOLD Tim, 2011, *Being Alive: Essays on movement, knowledge and description*, New York, Routledge.
Tim Ingold - To Learn is to Improvise a Movement Along a Way of Life (part 1)- Fonte: Conference 27.04.2010 LSE Department of Anthropology [Accesso al 15 aprile 2023 15.35] - <https://www.youtube.com/watch?v=IDaaPaK-N5o>

tradotto letteralmente significa viaggiare a piedi¹³, ma in questo caso ci offre la possibilità di vedere il valore patrimoniale dei gesti tecnici che compongono la pratica artigianale della tessitura attraverso uno sguardo che si pone al futuro e alla creatività del singolo all'intero di un sapere che cambia continuamente grazie alle mani che lo compongono.

Ingold si focalizza sull'importanza di ogni singolo senso che l'uomo utilizza e sulla sensazione della ripetizione routinaria del movimento, sottolineando come le informazioni acquisite in un libro non siano la reale conoscenza dell'atto, ma the «feel of practises» porti ad una familiarità che si può definire conoscenza profonda del gesto tecnico propriamente inteso¹⁴. Inoltre si focalizza sul concetto di trasmissione per esprimere come vi sia all'interno in maniera intrinseca la concezione di un codice prescritto di condotte (che posso anche essere interpretate attraverso la teoria delle condotte motrici del corpo di Mauss) in qualche modo sancite dalla tradizione che le persone sono tenute a portare avanti giorno dopo giorno.

Durante la mia permanenza nel Chinchero ho avuto la possibilità di conoscere Kelly, una ragazza sui venticinque anni, cugina di Liz che ha una storia personale molto diversa rispetto alle altre persone che ho conosciuto. Kelly ha studiato a Cusco e lavorava in città, era tornata solo per un anno nel Chinchero per aiutare la sua famiglia, spesso la accompagnavo a pascolare e qualche volta mi ha aiutato a tessere. Kelly ha imparato da sola guardando tutorial su YouTube mentre viveva in città, non ha appreso inizialmente da sua madre o da altri membri della comunità. Quando l'ho conosciuta stava tessendo delle borsette con una tecnica che di solito di

¹³ Oxford Dictionary - Wayfarer Definition [Accesso al 11 maggio 2023 16.25] - <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/wayfarer>

¹⁴ Tim Ingold - To Learn is to Improvise a Movement Along a Way of Life (part 1) [6'32'']; [Accesso al 15 aprile 2023 15.35] - Fonte: Conference 27.04.2010 LSE Department of Anthropology - <https://www.youtube.com/watch?v=lDaaPaK-N5o>
INGOLD, 2011, *Being Alive*.

utilizza per i braccialetti (*pulseras*), inoltre è l'unica che ho conosciuto che tesse nel tempo libero per sé stessa e non per necessità economiche. Molte tecniche le ha imparate in seguito con l'aiuto della madre che lavora in un centro tessile nel Chinchero, ma principalmente l'acquisizione delle conoscenze deriva dal suo essere autodidatta già in età adulta. Imparare con lei è stata un'esperienza ancora diversa, la giovane età ha aiutato per una comunicazione più immediata e i suoi schemi mentali interiorizzati per memorizzare e apprendere erano più congeniali al mio apprendimento, per certi versi forse è la persona che ha imparato in una maniera più simile alla mia rispetto a tutti gli altri.

«But the task of wayfarer is not really to act out a scrip received from predecessors but literally to negotiate a path through the world. The way of life is more like a path to be followed along which one can keep on going rather than reaching a dead end or getting caught in a loop of ever repeating cycles. Keep going might involved a good measure of creative improvisation, it's in following this path the people grow into knowledge»¹⁵.

In questa citazione troviamo la fondamentale differenza che Ingold pone tra la trasmissione in senso stretto e l'idea di portare avanti un sapere che cambia nel tempo e vede coloro che contribuiscono a crearne una memoria collettiva come agenti attivi fuori da un percorso deterministico. L'importanza di sottolineare il valore della creatività come elemento proprio dell'essere umano in quanto individuo che pone sé stesso all'interno del gesto che sta compiendo attraverso il cambiamento e la ricombinazione degli elementi che vengono trasmessi¹⁶. In questo senso Ingold non parla di mimesi della tecnica, ma preferisce avvicinarsi

¹⁵ Tim Ingold - To Learn is to Improvise a Movement Along a Way of Life (part 3) (00'33''-1'36''); - Fonte: Conference 27.04.2010 LSE Department of Anthropology [Accesso al 15 aprile 2023 16.44] - https://www.youtube.com/watch?v=2atjVsY_onE

¹⁶ Tim Ingold - To Learn is to Improvise a Movement Along a Way of Life (part 3) (4'16''); Fonte: Conference 27.04.2010 LSE Department of Anthropology. [Accesso al 15 aprile 2023 16.44] - https://www.youtube.com/watch?v=2atjVsY_onE

all'idea all'originarietà e all'innovazione di ogni singolo movimento e al valore di questi apparentemente impercettibili e volatili cambiamenti per comprendere come la trasmissione porga il suo sguardo al futuro attraverso le mani di chi compie gesti nel presente.

L'esperienza di Kelly associata alle parole di Ingold fa comprendere l'apporto personale che ognuna delle persone può offrire ad un sapere, seguendo anche percorsi diversi all'interno di una pratica comune. Tuttavia ognuna di loro va inserita in questa prospettiva di arricchimento del sapere dinamico.

Due elementi chiave che ho trattato fino a questo momento sono propri per una profonda comprensione di come agisce la memoria in tutte le sue forme: spazio e tempo. Entrambi necessari per contestualizzare l'apprendimento e l'insegnamento nelle manifestazioni eterogenee precedentemente esposte. Per questo motivo ho pensato di riflettere attentamente sul connubio tra la dimensione spaziale e la dimensione temporale della corporeità. L'espressione *being in world* è stata già esplorata ampiamente avendo implicazioni sia a livello corporeo sia in relazione all'ambiente vissuto dalle singole persone. Con l'espressione "essere nel tempo" non intendo una visione esoticizzante ed essenzializzante tipica di un'antropologia dei tempi passati in cui si cercava di collocare una determinata popolazione in un tempo *altro*. L'intento è quello di riflettere sulla percezione del tempo per le persone con cui ho vissuto sia nella quotidianità che abbiamo condiviso sia nella loro relazionalità con il patrimonio secolare di cui sono portatori secondo quella che è la visione istituzionalizzata del mondo museografico.

Durante il mio periodo sul campo uno degli aspetti che mi ha messo maggiormente in difficoltà è stato comprendere il legame tra la dimensione economica e la dimensione che ho definito patrimoniale dei tessuti per le persone che ho conosciuto. Molte volte quando chiedevo dell'importanza che potesse avere insegnare a tessere la risposta era legata alla conoscenza di

un mestiere per guadagnare. Tutto lo spettro di *heritage* a cui io avevo dedicato moltissima attenzione durante il mio periodo di tirocinio e di preparazione al campo era subordinato, almeno in apparenza, dal profitto. Infatti una delle domande etnografiche che mi ero posta prima della partenza era legata alla sentimento di responsabilità verso il passato dell'arte tessile. Nel corso della mia esperienza questa domanda mi è sembrata sempre più fuori luogo e alla luce delle teorie di Tim Ingold in *Being Alive*¹⁷ diventa una questione ancora più controversa. L'acquisizione di un sapere locale va contestualizzato in un'ottica di essere nel mondo mentre questo cambia e quindi seguendo i vari ritmi che lo caratterizzano.

Durante una delle interviste con Alicia, inizia a parlarmi spontaneamente delle origini antiche dei tessuti e colgo l'occasione per ascoltarla e approfondire come mai consideri importante conoscere la storia antica di ciò che produce e insegna.

Alicia: Questo anticamente era lavorato dagli inca, da questo, da quel tempo degli inca viene questo lavoro. Questi non conoscevano niente gli inca, niente. Loro lavoravano per dormire, tutto a mano, non conoscevano niente da comprare. Quindi questo viene, questo tessuto, di generazione in generazione. Per questo ci sono culture come mochica, tiawanaku... ci sono i telai ovviamente, ci sono persone che lavoravano nelle grotte e dormivano (li)... ovviamente¹⁸. Si conosco un po' di queste cose perché ho studiato turismo.

Valentina: Ah che bello! E ti piaceva?

A: Sì mi piaceva

V: Però si piacerebbe anche lavorare nel turismo?

¹⁷ INGOLD, 2011, *Being Alive*.

¹⁸ Quello che intende Alicia e che mi è stato ripetuto in più occasioni è che l'utilizzo che facevano in passato gli inca dei tessuti era personale, domestico e quindi la produzione (sia dal punto di vista della manodopera, così come della quantità, e degli strumenti utilizzati) è molto diverso da oggi, ma la tecnica si tramanda di generazione in generazione. Alicia pone molto l'accento sulle differenze di funzione e necessità che riguardano i tessuti nel tempo.

A: Si però il mio lavoro è già fissato, quindi quando non sto venendo come faccio io (si riferisce alle colleghe con cui condivide lo stand all'á fiera), solo dicono, per esempio "un manta, duecento", non spiegano. Perché quando ci sono io qui, io devo spiegare i disegni, cosa significano e tutte queste cose

V: Ah si mi ricordo!

A: Però le persone che non spiegano non vendono niente.

V: Ah si capisco, e mi ricordo di quando eravamo con le due signore tedesche, credo, che stavi spiegando tutti i disegni

A: Ah si e hanno comprato da me. Altre persone a cui lascio (il negozio), le vicine, le amiche non spiegano, solo dicono, per esempio "ottanta soles" e niente di più. Spiegare e per questo comprano da me.

V: Certo, perché alle persone interessa molto.

A: Ah si si. Quindi quelle due tedesche hanno comprato da me, quando ho insegnato loro a lavorare il bordeado. Un pochino di inglese, più o meno, non è perfetto, però lo sto studiando, però si mi difendo per lavorare e vendere¹⁹.

La percezione del tempo sia a breve termine sia in un passato lontano per le persone che ho conosciuto deve avere un riferimento concreto a ciò che li tocca personalmente nella vita, il tempo che spendono oggi a tessere è meno rispetto al passato perché con l'artigianato si guadagna meno, e il risultato di questo slittamento è da ricercarsi in moltissime situazioni che collidono e contribuiscono al creare un nuovo ritmo per la tessitura, che influisce a livello di mercato globale, ma viene incluso anche nelle esperienze di insegnamento e di concezione del tessuto a livello personale fino alle sue origini millenarie.

¹⁹ Condizioni di rilevamento: intervista a Alicia nella casa di sua madre Benedicta nel Chinchero, il giorno 19 settembre 2022. Intervista 4 in appendice.

La memoria che tratto in questo caso specifico è in riferimento a dei tessuti che hanno un portato storico notevole e non si può non considerare la rappresentazione di questo sapere trasmesso anche attraverso la loro rappresentazione istituzionale museale che pone l'accento su una stessa memoria secolare. In questo senso ho cercato di indagare l'importanza per le persone con cui ho vissuto di questo patrimonio millenario. Avendo quindi l'intento di portare avanti due differenti prospettive esistenti sulla memoria, una coeva a noi e intrinseca nel corpo e una che pone l'accento sulla storicità di tale conoscenze tramandate.

CAPITOLO 4

LA PRATICA CONOSCITIVA DEL GESTO ATTRAVERSO LA FOTOGRAFIA

«The possibility of exploring the distances between seeing, knowing and interpretation through using a consciously ambiguous and negotiable photographic expression»¹

Il capitolo quarto è totalmente incentrato sulla fotografia come soluzione documentaristica e come strumento non solo di testimonianza², ma anche come mezzo di riflessione, sia durante l'atto stesso dell'immortalare un gesto sia a posteriori, quando si tratta di capire cosa una fotografia o una sequenza di immagini possono trasmettere e riportare rispetto al momento stesso in cui è avvenuto l'atto tecnico e rispetto al suo contesto. Vorrei soffermarmi in particolare sull'utilizzo del termine "immortalare" perché è stato utilizzato proprio per la sua distanza concettuale rispetto a quello che si intende rappresentare in questo caso. La *performance* messa in atto dalle persone che tessono è assoluta, evanescente, è costituita da una serie di micro azioni fruibili nella loro volatilità. Apparentemente sembra che la fotografia si trovi agli antipodi e in totale dicotomia rispetto a questa pratica. In questo caso l'intento è stato

¹ EDWARDS Elizabeth, 1995, "Photography in Ethnographic Museums: A Refection", *Journal of Museum Ethnography*, May N° 7, pp. 131-139.

In questo caso l'autrice Edwards si riferisce ad un progetto intitolato *Strange Territory* che aveva due sedi, la prima al Pitt Rivers Museum e la seconda al Museum of Modern Art a Oxford, tuttavia in queste poche parole riesce a esprimere l'importanza del senso della vista rispetto alla conoscenza e alla percezione e interpretazione della stessa, citando degli elementi fondamentali quando si vuole parlare della collaborazione tra fotografia e etnografia.

² Secondo le parole di Elizabeth Edwards nell'articolo "Photography in Ethnographic Museums: A Refection" «The past ten years have been a period of recognition, consolidation and re-engagement concerning the value and nature of ethnographic photograph collections [...]. Much of this has concerned itself with the essential work of identification, documentation and information management»

quello di fermare il flusso³ senza realmente fermarlo, si è segmentata un'azione composta da gesti che nella visione quotidiana non sarebbe stato possibile vedere in questa maniera.

Il mezzo fotografico è stato uno strumento utile per conoscere le persone e per avvicinarmi a comprendere l'intangibilità della tessitura mentre la osservavo e praticavo.

Come ho già ampiamente argomentato, durante la mia ricerca sul campo è stato fondamentale conoscere con il corpo e imparare ad ascoltarlo, in certi casi il mio approccio per arrivare alla comprensione e alla conoscenza di determinate pratiche locali ha visto l'attuarsi di quello che Micheal Taussig⁴ definisce «la facoltà mimetica», ovvero una facoltà conoscitiva, un'acquisizione delle conoscenze per mezzo del fare. All'interno di questa dimensione conoscitiva c'è una valorizzazione dell'utilizzo di tutti sensi e un distacco dalla prospettiva gerarchizzante e prevalentemente eurocentrica dell'Oculocentrismo⁵. Quindi alla luce di questo spostamento di priorità all'interno della pratica conoscitiva è giusto chiedersi perché utilizzare uno strumento fotografico che rientra principalmente tra le forme di arte visiva. Intanto vorrei che le immagini sequenziali vengano interpretate come una forma sinestetica di ciò che concerne l'atto tecnico e i materiali che lo riguardano. Inoltre l'utilizzo della macchina

³ Sono consapevole della vastità del legame profondo che lega antropologia e fotografia, tuttavia non è possibile affrontarlo in maniera approfondita in questa sede. Si veda Anna Grimshaw, Christopher Morton, Christopher Wright, Elizabeth Edwards, Anna Grimshaw, Sarah Pink per uno sguardo sull'ethno-photography del mondo contemporaneo, io mi sono affidata in parte anche al lavoro di John Cohen, meno recente rispetto ai sopracitati, perché ha condotto un lavoro etnografico visuale e sonoro tra i Q'eros delle Ande peruviane, includendo nel suo lavoro una prospettiva visuale che cercasse di rendere giustizia al panorama sensoriale.

EDWARDS Elizabeth, 1995, "Photography in Ethnographic Museums: A Reflection", *Journal of Museum Ethnography*, May N° 7, pp. 131-139.

GRIMSHAW Anna, 2001. *The ethnographer's eye: ways of seeing in anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press.

MORTON Christopher, 2018, *Anthropology of Photography*, London, Royal Anthropology Institute.

EDWARDS Elizabeth, MORTON Christopher, 2015, *Photographs, Museum, Collections. Between Art and Information*, London, Bloomsbury Publishing.

PINK Sarah, 2007, *Doing Visual Ethnography*, London, SAGE Publications.

John Cohen [Accesso al 27 maggio 2023 12.25] - <https://www.johncohenworks.com/>

⁴ TAUSSING, Micheal, 1993. *Mimesis and Alterity: A particular history of the senses*. New York and London, Routledge.

⁵ GRIMSHAW Anna, 2001. *The ethnographer's eye*.

fotografica mi ha dato la possibilità di conoscere attraverso soluzioni alternative le persone con cui vivevo, attuando anche una metodologia collaborativa. Le foto del giorno 23 agosto 2022 riguardanti la filatura e la tessitura sono state scattate da me, ma l'inquadratura è stata decisa in collaborazione con Liz che mi diceva cosa andava inserito all'interno della fotografia. Inizialmente avevo provato a coinvolgerla chiedendole se volesse essere lei stessa a prendere in mano la macchina fotografica, ma non si sentiva sicura, quindi abbiamo trovato questa soluzione in cui mi mostrava cosa volesse che emergesse dalla fotografia e guardavamo assieme l'inquadratura.

Ho deciso di seguire l'ordine del processo artigianale necessario per arrivare al prodotto finale, quindi la raccolta delle piante, la tintura, la filatura e infine la tessitura, nonostante le foto non seguano un ordine cronologico per quanto riguarda le varie fasi del procedimento, la tintura infatti è avvenuta quasi un mese dopo rispetto a quando ho iniziato a fotografare Elisa mentre tesseva.

La fotografia come mezzo espressivo e conoscitivo delle dinamiche locali a cui ho preso parte pone delle questioni riflessive rilevanti anche in materia di rappresentazione:

«It is one of the radical possibilities for ethnographic archives that forms the focus of the rest of this reflection: namely the possible interface between ethnographic collections and their documents and contemporary visual arts practice as a site for investigating some of our basic assumptions about ethno-graphic archives and their authority, challenging the confirming nature of mainstream imagery and both the viewer's and institution's position in that representation⁶».

⁶ EDWARDS Elizabeth, 1995, "Photography in Ethnographic Museums: A Reflection", *Journal of Museum Ethnography*, May N° 7, pp. 131-139.

Ho riportato diverse volte, con estratti del diario di campo, la difficoltà nel cercare di trasmettere l'aspetto sensoriale che pervade la mia ricerca, e come farlo emergere in maniera efficace. Si tratta di quella che David MacDougall tratta in termini di incommensurabilità dell'esperienza sensoriale⁷, tuttavia utilizzare una metodologia che riesca a unire efficacemente la metodologia etnografica e il mezzo fotografico può creare un senso di intimità potente e efficace per rappresentare le persone e le questioni che si è scelto di trattare. Sarah Pink nel suo libro *Doing Sensory Ethnography* cita l'importanza delle mani, parlando di «sensory ways of knowing through the hand»⁸ per mostrare e far comprendere le forme di confidenza e familiarità che si hanno con il proprio corpo e la consapevolezza delle esperienze degli altri date dall'evocazione del tatto e del movimento.

⁷ MacDougall David, 2005, *The Corporeal Image: film, ethnography, and the senses*. Princeton, Princeton University Press, p. 60.

⁸ Pink Sarah, 2015. *Doing Sensory Ethnography*, London, SAGE Publications Ltd, p. 168.



P1010795



P1010740



P1010763



P1010791



P1010723



P1010726



P1010772



P1010768



P1010798



P1010845



P1010842



P1010988



P1011001



P1010999



P1011003



P1011113



P1011139



P1011149



P1011147



P1011173



P1011198



P1011233



P1011236



P1011175



P1011257



P1010983



P1011265



P8230027



P8230033



P8230052



P8230040



P8230108



P8230124



P8230126



P8230123



P8230130



P8230134



P8230118



P8230132



P8230013



P8230045



P8230047



P8230032



P8230042



P8230029



P8230089



P8230091



P8230092



P8230090



P8230105



P8230102



P9010152



P9010161



P9010179



P9010182



P9010158



P9010186



P9010230



P9010189



P9010191



P9010208



P9010215



P9010216

CAPITOLO 5

LA GIUSTAPPOSIZIONE DEL VECCHIO, DEL NUOVO E DELL'INASPETTATO ATTRAVERSO UNA PROSPETTIVA MUSEOGRAFICA¹

«When museums are seen as contact zones,
their organizing structure as a collection becomes an ongoing historical, political,
moral relationship- a power-charged set of exchanges, of push and pull»²

5.1 La narrazione museale del quotidiano: tra concretezza materica e intangibilità

Nel corso dei capitoli precedenti sono emersi temi come la memoria, il gesto, la trasmissione, il sapere corporeo contestualizzato all'interno di un ambito di ricerca che vede le persone inserite in un mondo *glocale*, in cui la tessitura rimane un aspetto importante della vita dei singoli individui, ma occupa uno spazio circoscritto rispetto alle necessità di vita. La metodologia di ricerca è stata descritta come un'etnografia sensoriale e le questioni su come rendere tale approccio attraverso le parole e le immagini sono state portate avanti per tutti i capitoli. In questo ultimo frammento che riguarda la mia ricerca ho deciso di riflettere su una forma alternativa alla scrittura per raccontare la vita delle persone che ho conosciuto e per trasmettere il mio studio sul campo. La soluzione museale³ mi è sembrata da subito la più consona e adatta per narrare un'esperienza, per dare modo di valorizzare la materialità e la

¹ EDWARDS Elizabeth, 1995, "Photography in Ethnographic Museums: A Reflection", *Journal of Museum Ethnography*, May N° 7, p. 137

²CLIFFORD James, 1997, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, p. 193.

³ Considero fondamentale citare *Concetti Chiave di Museologia* per l'impronta da me acquisita riguardante le informazioni concernenti la museologia.

DESVALLÉES André, MAIRESSE François, 2010, *Concetti Chiave di Museologia*, Armand Colin.

corporeità, per offrire la possibilità di far emergere voci, visi e sguardi diversi. Durante il mio periodo di tirocinio presso il Castello d'Albertis, Museo delle Culture del Mondo di Genova, ho avuto modo di approfondire le tematiche legate alla dimensione del tessile precolombiano e peruviano attuale legato all'esposizione delle collezioni. Insieme alla conservatrice Maria Camilla De Palma ho diviso il mio tirocinio in un periodo precedente alla partenza per la ricerca sul campo in cui si è iniziato a riflettere sull'innovazione digitale delle sale espositive, principalmente occupandomi della sala dei tessuti precolombiani, in un secondo tempo tornata dal Perù a novembre ho avuto modo di proseguire il mio tirocinio riflettendo sulla forma espositiva che si poteva dare nel concreto, anche per mezzo degli oggetti che avevo riportato dal campo grazie alla generosità delle persone che mi hanno ospitato.

Vorrei che questo capitolo fosse considerato come uno spunto di riflessione per una forma alternativa di espressività e comunicazione della mia ricerca, rimanendo consapevole del poco spazio che sto concedendo a tale impostazione e quindi trovandomi a esporre alcune teorie museografiche cucite su misura per l'esperienza da me vissuta tra il tirocinio e il campo. Non intendo aprire un dibattito sulle teorie museografiche nella loro complessità, in quanto penso che necessitino di uno spazio di approfondimento maggiore e in questa sede non mi è possibile esporle. Ritengo tuttavia che si possa pensare a questa ultima sezione della mia tesi come uno stimolo per riflettere sulle teorie di antropologia dei sensi e sugli oggetti e il loro coinvolgimento da parte delle persone con una forma alternativa di comunicazione, utile sia dal punto di vista metodologico per una consapevolezza maggiore sull'argomento della ricerca stesso e per ragionare su un risvolto concreto del progetto che può essere messo in pratica nel prossimo futuro.

In questa sezione del mio elaborato intendo affrontare le questioni riguardanti l'esposizione museale su un piano più astratto, ma comunque riconducibile al mio percorso di ricerca, in

seguito intendo portare avanti una riflessione sull'essere umano in quanto soggetto di un'installazione e non meramente oggetto di essa, in ultimo parlerò dell'esposizione che stiamo progettando al museo.

Introducendo la tematica museale è necessario tenere in considerazione il dibattuto rapporto tra oggetti e persone. In questo caso intendiamo per "oggetti" la cultura materiale; il rapporto che lega tali prodotti di una comunità deve essere analizzato attraverso più canali che vedono coinvolte le persone che li lavorano e utilizzano e conseguentemente li significano, la ricercatrice – in questo caso io- e i visitatori, che interagiranno con essi all'interno dell'allestimento museale. Un aspetto fondamentale da tenere in considerazione mentre si tratta di questi «oggetti densi»⁴ è il contesto in cui vengono conosciuti, il passaggio dal terreno in cui sono stati utilizzati rispetto al terreno mai neutrale, ma espositivo del museo, in cui la loro funzione cambia. Riprendendo la teoria delle condotte motrici e dell'umiltà degli oggetti⁵, un aspetto non trascurabile è proprio la valorizzazione degli oggetti. All'interno del loro ambiente originario sono immersi nella quotidianità delle persone che li vivono e ne conoscono l'importanza, ma all'interno di un contesto che non ne evidenzia il potenziale, sono parte della vita di tutti i giorni, sono in un certo senso invisibili perché costitutivi dell'esistenza stessa delle persone come gli utensili per cucinare o gli strumenti per coltivare i campi. In una realtà museale tali prodotti culturali diventano protagonisti della scena, vengono inseriti in modo tale

⁴ Annette Weiner nel descrivere gli «oggetti densi». Ad esempio, essi sono strettamente legati alla biografia dei loro proprietari e l'atto stesso del conservarli sottolinea l'importanza di coloro cui sono appartenuti. COLOMBATTO Carlotta, 2014, "La devoluzione degli oggetti: da eredità a patrimonio", *Lares*, Vol. 80, N° 2 maggio-agosto, p. 274.

⁵ MILLER Daniel, "Teorie degli oggetti", in PARBUONO, SBARDELLA, a cura di, 2017, *Costruzione di patrimoni*, p. 190. Legato alla teoria dell'umiltà degli oggetti vi è il concetto di «*blindingly obvious*» che segue alla pagina 191 dello stesso saggio precedentemente citato e che trova a mio parere un riscontro significativo nella citazione "oggetti che hanno costituito il mio ambiente fin da bambino" a pagina 193.

da avere uno sguardo privilegiato nei loro confronti e questa differenza sostanziale pone già degli enormi quesiti su come interagire con essi a livello curatoriale:

«Salvarli dall'insignificanza, inoltre, permette di connettere la biografia degli individui con il passato del territorio. Una volta inseriti all'interno del museo, spogliati dei loro usi quotidiani, gli oggetti si trasformano nei significati che possono essere loro attribuiti⁶».

Gli oggetti devono essere visti come ambasciatori di chi ne ha usufruito e quindi come forma alternativa di comunicazione e di rappresentazione delle persone coinvolte sul campo. Il mio tentativo fin dal primo momento è stato ragionare su come parlare delle persone attraverso un focus specifico: la tessitura. Il mio intento era e rimane far emergere l'umanità dagli oggetti e dallo strumento principe: il corpo. Nel ragionare su una forma espositiva museografica quindi si deve tenere in considerazione il messaggio e il filone narrativo che si vuole trasmettere e che coinvolge dei concetti puntuali che in questo specifico caso riguardano le persone e il loro rapporto con la produzione tessile, le persone in quanto abitanti di una specifica parte di mondo e il loro rapporto con una precisa forma di artigianato nel mondo contemporaneo. All'interno di questa riflessione su come narrare e capire quale prospettiva si vuole adottare è necessario trovare un equilibrio tra l'importanza degli oggetti e delle persone⁷. Gli oggetti sono visibili, palpabili, è quindi molto facile che l'attenzione ricada su di loro senza riuscire a lasciare il giusto spazio a coloro che li utilizzano e ne fanno uno strumento per un sapere locale. Tuttavia senza le persone quegli oggetti non esisterebbero ed è quindi fondamentale trovare un sottile

⁶ COLOMBATTO Carlotta, 2014, "La devoluzione degli oggetti: da eredità a patrimonio", *Lares*, Vol. 80, N° 2 maggio-agosto, p. 273.

⁷ Considero fondamentale la visita al Museo della Canapa di Sant'Anatolia di Narco, dove ho potuto non solo visitare il museo, ma ho avuto la possibilità di conoscere la direttrice Glenda Giampaoli e dove ho potuto imparare a tessere con il telaio meccanico durante i primi giorni di luglio 2022. La scelta di questo museo è stata proprio per la sua impronta incentrata sulle persone e sulla scelta espositiva che tenta di dare largo spazio alle memorie e alle voci delle persone che costituiscono il bene museale stesso.

Museo della Canapa [Accesso al 25 maggio 2023 11.15] - <http://www.museodellacanapa.it/>

GIAMPAOLI Glenda, "Tessili, musei e patrimonializzazione", in PARBUONO, SBARDELLA, a cura di, 2017, *Costruzione di patrimoni*, p. 277-298.

equilibrio che attraversa la presenza degli oggetti e l'assenza delle persone per narrare l'umanità attraverso la materia⁸. Continuando a considerare il fatto che si racconta in uno spazio diverso rispetto a quello in cui tali oggetti vengono utilizzati. Esporre un telaio o una *puskha* a sé stante senza riproporre un focus specifico su come venga utilizzata o chi siano le persone che hanno usato proprio quello strumento per filare renderebbe l'oggetto *puskha* un cosa priva della sua storia esistenziale. È necessario quindi chiedersi quanto si possa decentrare l'oggetto fisico in favore di una narrativa⁹. Seguendo in senso lato la filosofia del Museo Ettore Guatelli si dovrebbe dare «alla collezione di oggetti, il compito di stabilire, senza mezzi termini, un patto con il visitatore: quello che vuole che l'insieme di oggetti abbia un senso se riesce a trascendere da sé, per aprire l'orizzonte alle storie e alle vite¹⁰». I telai, la lana e i possibili materiali esposti sono un ponte comunicativo e concettuale strategico per aprire una comunicazione con il visitatore che dovrebbe poi essere introdotto all'umanità degli oggetti in questione. In questo senso si può affermare che ogni manufatto possiede una sua espressività e contiene una propria immaterialità; i beni intangibili sono testimonianza di atti performativi «osservabili nello specifico momento in cui prendono vita, appaiono di difficile comprensione se restano separati

⁸ Per cercare di comprendere l'importanza delle assenze e delle presenze all'interno di una soluzione espositiva mi sono appoggiata alle scelte espografiche di Christian Boltanski nell'installazione permanente con sede a Bologna nel Museo per la Memoria di Ustica, dove la presenza delle persone è palpabile in tutta una serie di scelte, dalle voci registrate, agli specchi neri fino a una catarsi emotiva che trova il suo oggetto di rappresentazione nello scheletro dell'aereo distrutto, ma anche nella scelta di porre delle scatole nere che contengono gli oggetti delle vittime rinvenuti in mare.

Museo per la memoria di Ustica [Accesso al 25 maggio 2023 12.04] - Museo per la memoria di Ustica [Accesso al 25 maggio 2023 12.04] - <https://www.museomemoriaustica.it/>

Si veda anche l'installazione *Animitas* che vuole rappresentare memoria e presenza trattando il tema dei *desaparecidos* nel deserto cileno dell'Atacama. L'installazione si è stata portata sottoforma di video alla Biennale di Venezia del 2014.

Animitas ou la musique des âmes. Une installation de Christian Boltanski – Fonte: Sculpture Nature [Accesso al 25 maggio 2023 12.15] - <https://www.youtube.com/watch?v=XcgP28oruTU>

⁹ CLIFFORD James, 1997. *Routes*, p. 191.

¹⁰ Fondazione Museo Ettore Guatelli [Accesso al 25 maggio 2023 13.16] - <https://www.museoguatelli.it/museo-del-quotidiano/lesposizione/>

dal contesto territoriale di riferimento¹¹». Attraverso le parole di Patrizia Cirino posso riproporre il focus sulla gestualità, il contesto e il bene nella sua variante materiale/immateriale. Il gesto in quanto tale è ponte concettuale e semiotico, è rappresentante della memoria collettiva e corporea e infine si delinea come testimonianza del sapere locale attraverso cui lo vediamo in atto, ma l'azione performativa non può non essere vista nella sua complessità di elemento costituente un essere umano in tutte le sue sfaccettature. La rappresentazione del gesto assume valore solo in relazione alla persona. L'oggetto contenuto nell'atto tecnico è portavoce di un movimento umano che deve necessariamente trovare la sua forma di rappresentazione museale nel suo rapporto con l'intangibilità strategicamente narrata.

Inoltre si ripropone la centralità del contesto che può essere anche analizzato attraverso le teorie di Ernst Gombrich sul *frame*¹², ovvero una cornice di sensi all'interno della quale il prodotto prende forma e attraverso la significazione dell'oggetto nell'ambiente in cui si trova per mezzo delle teorie di Krzysztof Pomian¹³.

Il semioforo teorizzato da Pomian tratta un tipo di oggetti il cui aspetto o la cui localizzazione indicano che sono investiti di senso¹⁴, sostituiscono o completano uno scambio di parole rendendo visibile ciò che sarebbe udibile¹⁵. Inoltre fondamentale è l'accento al legame

¹¹ CIRINO Patrizia, "Il patrimonio culturale immateriale: aspetti normativi, limiti e potenzialità", in PARBUONO, SBARDELLA, a cura di, 2017, *Costruzione di patrimoni*, p. 52

¹² GOMBRICH Ernst, 1979, *The Sense of Order*, London, Phaidon Press.

¹³ Il significato insito che attribuiamo agli oggetti, che crea così tanto fascino agli studiosi, Krzysztof Pomian lo identifica con il significante ovvero con la caratteristica prima dell'oggetto stesso, un portatore di segni e per questo definito un semioforo.

POMIAN Krzysztof, "Storia culturale, storia dei semiofori", in PARBUONO, SBARDELLA, a cura di, 2017, *Costruzione di patrimoni*, p. 235-258.

¹⁴Ibi p. 255.

¹⁵ Ibi p. 243.

riconoscibile tra un oggetto-semioforo e con l'invisibile, e quindi al suo rimando di significazione:

«Essendo visibili e quindi caratterizzati da estensione e temporalità, si trasformano, s'inabissano, cambiano di posto e di significato sempre restando semiofori, oppure perdono la loro funzione, non circolano più (...). Ognuno di loro ha il proprio tragitto temporale (e talvolta spaziale), che nella misura in cui ne modifica l'aspetto e lascia tracce nella memoria degli uomini o su altri semiofori, coopera a determinarne la significazione¹⁶»

Propongo di rimettere in primo piano il tema centrale della tesi: gesto e tessuti sintetizzati nel sapere locale corporeo contestualizzati nell'insediamento rurale del Chinchero. Attraverso l'estratto di Pomian si può comprendere come il telaio, la *manta* o la *pushka* siano semiofori e siano intrinsecamente legati al loro rapporto con l'invisibile e come nella loro materialità interagiscano per far emergere il loro rapporto con l'uomo.

Le parole di Pomian possono essere corredate a ciò che Igor Kopytoff¹⁷ tratta come una biografia specifica individualizzata e singolarizzata degli oggetti, dalla loro produzione fino alla circolazione e soprattutto al loro legame con le persone che vi interagiscono, rendendo l'ambiente -intenso come luogo creato dalla relazionalità tra gli individui- fondamentale per comprenderne la significazione.

Il museo quindi diventa un nuovo contesto in cui gli oggetti, le voci e gli esseri umani devono emergere in una sinergia e commistione di elementi attraverso diverse modalità esperienziali, permettendoci di conoscere dimensioni condivise e convergenze di testimonianze che

¹⁶ Ibi p. 256

¹⁷ KOPYTOFF Igor, 1986, "La biografia culturale degli oggetti: la mercificazione come processo", in *Mora*, 2005 pp.77- 111.

distuggano l'idea generalizzante e monolitica della comunità come entità omogenea e restituiscano la polisemia e la ricchezza della varietà di narrazioni¹⁸.

«Il museo è un luogo di incontro, scambio di pratiche e trasmissione di competenze, in cui il progetto tessile, fulcro dell'esperienza didattica, costruisce opportunità di dialogo tra istituzioni, nuove generazioni di professionisti museali, detentori della tradizione e apprendisti tessitori.

Attraverso la pratica e la riflessione sulla tessitura produce percorsi di rielaborazione creativa del patrimonio, sperimenta forme di paesaggio (...) ed incentiva nuove tecniche e tecnologie.

Gli spazi museali accolgono tracce della cultura materiale, testimonianze multimediali e cenni d'interpretazione; il percorso invita il visitatore a scoprire le relazioni tra gli oggetti, la loro funzione e a decodificarne schemi di azione e di pensiero¹⁹».

Ho deciso di utilizzare la definizione data dal Museo della Canapa per indicare la missione che intende portare avanti per riassumere i concetti che devono essere tenuti in considerazione quando si tratta di uno spazio espositivo in cui esporre una narrazione che gioca tra materialità e immaterialità tenendo conto del portato umano che gli oggetti possono offrire e valorizzando le dinamiche sociali e culturali del luogo, considerando l'importanza del paesaggio stesso in quanto contesto in cui questi materiali vengono rifunzionalizzati e raccontati per il loro ruolo all'interno del quotidiano e dentro ad uno spazio museale, cercando di viaggiare attraverso elementi chiave quali la trasmissione di sapere e la codificazione dei gesti che costituiscono il sapere locale.

Come ho già avuto modo di argomentare l'impalpabilità del patrimonio immateriale e il suo dinamismo intrinseco creano numerose problematiche sul come poter essere rappresentate a

¹⁸ LAPICCIRELLA ZINGARI Valentina, 2012, "I paesaggi delle voci in un percorso di frontiera. Note a partire da alcuni terreni etnografici e museografici", *Lares*, Vol. 78, N°1-2 gennaio-agosto, p. 260.

¹⁹ Museo della Canapa [Accesso al 25 maggio 2023 11.15] - <http://www.museodellacanapa.it/>

livello museografico, l'analisi dei processi di patrimonializzazione deve coinvolgere lo sviluppo biografico culturale determinato dalle trasformazioni di significato²⁰ che hanno assunto per le persone con le quali sono entrata in contatto.

Nella dimensione museale non fungono più da oggetti di uso quotidiano, ma continuano a rappresentare quel sapere locale grazie alla loro materialità, tuttavia all'interno del contesto espositivo essi sono trasformati in beni inalienabili al centro di pratiche di patrimonializzazione. È quindi necessario riflettere sul patrimonio come categoria sviluppata al centro delle Convenzioni UNESCO²¹ e del Consiglio d'Europa²², che coinvolgono la maggior parte dei paesi del mondo, ma attraverso una prospettiva spiccatamente eurocentrica²³. All'interno di questo ragionamento che vede implicati oggetti della vita quotidiana al di fuori del loro ambito di utilizzo e all'interno di un processo che spesso rischia di cristallizzarne il ruolo e portare ad una fossilizzazione non solo del sapere locale, ma anche dell'immaginario che si restituisce

²⁰ COLOMBATTO CARLOTTA, 2014, "LA DEVOLUZIONE DEGLI OGGETTI: DA EREDITÀ A PATRIMONIO", *LA RES*, VOL. 80, N° 2 MAGGIO-AGOSTO, pp. 265-266.

²¹ Le convenzioni tenute maggiormente in considerazione rispetto all'argomento trattato sono le seguenti: Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale. Conclusa a Parigi il 17 ottobre 2003. Sezione 1, Art. 2 Definizioni.

Per comprendere più approfonditamente la Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale mi sono appoggiata alla lettura di Mariotti Luciana ne *La Ricerca Folklorica* del 2011.

MARIOTTI Luciana, 2011, "Patrimonio culturale immateriale: un prodotto metaculturale", *La Ricerca Folklorica*, N°64 ottobre, pp. 19-25.

Convenzione UNESCO sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali. Conclusa a Parigi il 20 ottobre 2005.

Convenzione UNESCO sulla Protezione sul piano mondiale del patrimonio culturale e naturale. Conclusa a Parigi il 16.11.1972.

²² Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società. Consiglio d'Europa (CETS n° 199) Faro, 27. X. 2005.

²³ Cito il saggio di Liu e Parbuono per supportare la tesi secondo cui alcuni termini o concetti utilizzati e teorizzati all'interno dell'organizzazione UNESCO siano ancora permeati da una prospettiva eurocentrica, con cui alcune popolazioni o gruppi di persone possono non sentirsi allineati. In questo caso specifico è proprio il termine ICH che riguarda il patrimonio immateriale a creare una serie di fraintendimenti rispetto l'accezione che possiedono queste parole nella lingua cinese.

LIU Zhuang, PARBUONO Daniele, "Un dialogo sul concetto di 'Intangible Cultural Heritage' in Cina. Comparazioni e interpretazioni", in PARBUONO, SBARDELLA, a cura di, 2017, *Costruzione di patrimoni*, p. 101-118.

delle persone che sono coinvolte bisogna chiedersi quale sia la rappresentazione che si vuole offrire a chi usufruisce del museo rispetto a ciò che si sta esponendo.

5.2 Rappresentazioni: l'essere umano in equilibrio tra prodotto e produttore di cultura²⁴

Precedentemente ho avuto modo di parlare del rapporto oggetti-persone all'interno della dimensione museale e dell'intenzionalità a trovare una strategia espositiva in cui gli oggetti assumano una valenza all'interno della dinamica culturale materiale e immateriale. Tuttavia un altro aspetto che deve essere tenuto in considerazione è come far emergere l'umanità in quanto tale. Esporre quindi le voci di Liz, Elisa, Benedicta, Alicia all'interno di uno spazio espositivo che non le può coinvolgere direttamente. La rappresentazione²⁵ all'interno dell'istituzione museale deve tenere conto della eterogeneità che caratterizza le comunità che si intendono rappresentare, nel mio caso specifico l'intenzione a esporre le vite delle persone con cui ho abitato deve essere in una prospettiva narrativa attiva e collaborativa. Il terreno della rappresentazione a livello istituzionale si scontra con quello dell'autorappresentazione, rendendolo un percorso complesso. La comunicazione museale quindi deve tenere in considerazione il messaggio che si vuole trasmettere e insito nel suo stesso essere portavoce di un qualcosa ci deve essere una consapevolezza da parte di chi allestisce di ciò che si vuole mostrare, cercando di mutuare le necessità tra istituzione e persone.

«Se credessimo che il prodotto della comunicazione sia il discorso inteso come dialogo, affermeremmo che vi è comunicazione soltanto quando siano presenti determinate condizioni di reciprocità tra ricevente ed emittente. Vi sarebbe, perciò, comunicazione

²⁴ POMPEO Francesco, 2009, *Autentici meticci. Singolarità e alterità nella globalizzazione*. Roma, Meltemi, p. 67.

²⁵ Considero alcuni dei concetti portati avanti nella terza parte del libro di Laura Peers e Alison Brown utili per comprendere al meglio l'idea di rappresentazione, co-esistenza e rapporto dialogico all'interno dello spazio museale.

PEERS Laura, BROWN Alison K., 2005, *Museums and Source Communities*, London - New York, Routledge.

quando entrambe le parti, curatore e pubblico, vicendevolmente, si scambiano informazioni per realizzare l'idea museo; in altre parole quando il flusso della trasmissione segue un percorso di reciprocità. Ma come fa il curatore ad attivare questo processo?²⁶»

Considero necessario anche riuscire a trasmettere l'aspetto proteiforme e poliedrico che riguarda un gruppo di persone, facendo emergere la varietà di storie, opinioni ed esperienze, cercando di valorizzarne la ricchezza per comprendere il rapporto tra individuo e tessuto nella sua eterogeneità. Una narrazione che porta a creare un immaginario cristallizzato e fossilizzato, che priva l'oggetto della sua capacità comunicativa e relazionale col visitatore e che mira ad una essenzializzazione e generalizzazione idealizzata di una comunità è da considerarsi agli antipodi e in totale dicotomia rispetto alla volontà di rappresentare l'essere umano nella sua complessità come produttore di cultura, facendolo emergere invece come prodotto deterministico dell'ambiente in cui vive.

All'interno della riflessione sulla rappresentazione etnografica è necessario ripensare anche alle categorie costruite dall'immaginario patrimoniale che in certi casi viaggiano in direzione diametralmente opposta alle percezioni delle persone o di intere comunità riguardo al loro operato. Come ho avuto modo di scrivere precedentemente, inizialmente la mia visione riguardante i tessuti era totalmente incentrata sulla dimensione ereditaria e di valorizzazione della cultura immateriale, ma con il passare dei giorni e dei mesi è sempre stato più evidente quanto poco sia presente questo aspetto per le persone con cui ho vissuto. I saperi locali legati al tessile sono considerati equamente come un mestiere necessario per la sopravvivenza e quindi vengono acquisiti come conoscenze per arrivare ad un guadagno e secondariamente vi è un

²⁶ NOBILI Carlo, 1997, "Etnografie, Comunicazione e modi della comunicazione museale", *Lares*, Vol. 63, N°4, ottobre-dicembre, p. 438.

legame con la tessitura per la dimensione di collettività e familiarità che comporta. L'accezione di *Intangible Cultural Heritage* (ICH) che investe l'artigianato del Chinchero è considerato dalle persone con cui ho vissuto solo in prospettiva turistica e quindi come elemento chiave per arrivare a comunicare con i turisti e creare il desiderio dell'acquisto.

Adotto il termine «effervescenza patrimoniale» per indicare la dinamica in atto nel mondo a noi coevo che contraddistingue l'intenzione odierna di dimenarsi tra «intimità e visibilità, bisogno di radici, apertura al dialogo e spettacolarizzazione globale, rivendicazione di una cultura popolare alternativa e diritto al riconoscimento di storia, memoria e identità²⁷». Con questa definizione intendo mostrare tutte quelle “trappole concettuali²⁸” che rischiano di palesarsi nel momento in cui si cerca di proporre un'esposizione che non tiene in considerazione la prospettiva delle persone coinvolte, rendendole oggetto di una narrazione e non il soggetto narrante e cooperante. In questo modo gli individui diventano un prodotto culturale e l'agentività personale di ognuno di loro si sintetizza in un racconto che rischia di risultare esoticizzante e lontano da una prospettiva che ha come scopo la «vocazione al riconoscimento della soggettività²⁹».

La volontà di instaurare un lavoro museografico collaborativo e che veda le comunità in dialogo con le istituzioni avendo modo di vedersi rappresentati attraverso dei paradigmi che viaggiano

²⁷ LAPICCIRELLA ZINGARI Valentina, “Patrimoni vitali nel paesaggio. Note sull'immaterialità del patrimonio culturale alla luce delle convenzioni internazionali” in PARBUONO, SBARDELLA, a cura di, 2017, *Costruzione di patrimoni*, p. 20.

²⁸ Il termine *objected-oriented* indica la tendenza ad applicare forme di patrimonializzazione *top down* affidando la rappresentazione di tale patrimonio ad enti astratti portando ad una perpetuazione delle gerarchie globali di valori.

CIRINO Patrizia, “Il patrimonio culturale immateriale: aspetti normativi, limiti e potenzialità” in PARBUONO, SBARDELLA, a cura di, 2017, *Costruzione di patrimoni*, pp. 57-58.

HERZFELD Micheal, 2004, *The Body Impolitic. Artisan and Artifice in the Global, Hierarchy of Value*, Chicago, University of Chicago.

²⁹ LAPICCIRELLA ZINGARI Valentina, “Patrimoni vitali nel paesaggio. Note sull'immaterialità del patrimonio culturale alla luce delle convenzioni internazionali” in PARBUONO, SBARDELLA, a cura di, 2017, *Costruzione di patrimoni*, p. 21.

tra la dimensione istituzionale e la volontà della collettività stessa è iniziata solo nel 1999 presso lo Smithsonian Institution a Washinton D.C. dove viene affermata la necessità di esplorare il dinamismo intrinseco alle tradizioni culturali³⁰.

Nel caso della mia ricerca il campo con immersione totale e il continuo confronto rispetto a quelle che fossero le mie sensazioni ha portato a creare situazioni in cui la collaborazione era possibile già durante il mio periodo nel Chinchero. Considero il materiale fotografico raccolto come un esempio catalizzatore di tutto ciò che riguarda la metodologia cooperativa. Le foto scattate in collaborazione con Liz e la scelta delle stesse, lo scambio di opinioni al riguardo ne sono solo un piccolo esempio. Allo stesso modo penso che il materiale fotografico sia molto importante per rappresentare un'idea o un concetto che si vuole esporre in un museo. In questo caso specifico lo considero fondamentale per l'importanza dello strumento fotografico come fonte di riflessione, dialogo, collaborazione e avvicinamento tra le persone coinvolte. Inoltre si è dimostrato anche un mezzo efficace per la rappresentazione visiva del gesto, per la possibilità che offre di mostrare qualcosa che normalmente è percepibile solo nel momento in cui è in atto. La fotografia³¹ mi ha dato modo di mostrare l'importanza del corpo e nello specifico delle mani e elemento che non considero meno importante: i volti, aspetto a mio parere necessario per evocare l'umanità dietro al gesto tecnico.

«Thus photography can be a good and approachable way of introducing a reflexive voice, articulating a critical position source rather than presenting a didactic, illustrative, historical

³⁰ Considero necessario citare anche la proclamazione dell'“Universal Declaration on Cultural Diversity” del 2001 riportata da Patrizia Cirino per spiegare come attraverso questa Dichiarazione «i beni demoeoantropologici (DEA) e i patrimoni immateriali “non occidentali” si emancipano dalla dimensione “folclorica” e acquistano pari dignità e il riconoscimento ufficiale a livello internazionale»
CIRINO Patrizia, “Il patrimonio culturale immateriale: aspetti normativi, limiti e potenzialità” in PARBUONO, SBARDELLA, a cura di, 2017, *Costruzione di patrimoni.*, p. 57.

ethnography grounded in positivist, realist uses of photography. [...] The juxtaposition of the old, the new and the totally unexpected can actually make the visitor rethink other parts of the collection and confront his or her own role in the making of meanings. If ethnographic photography archives are to argue a relevance in the late twentieth century they must take an active part in the creative and imaginative recentring of material in their care, responding to their communities³²».

Intendo quindi pensare alle fotografie come ad una delle soluzioni espositive scelte per conciliare la narrazione della mia ricerca sul campo e la narrazione museografica nel suo concreto che verrà sviluppata nel seguente paragrafo. Ho deciso di considerarlo uno degli «strumenti di un riconoscimento della molteplicità di storie che costruiscono i territori³³» e gli spazi museali e la loro rappresentatività. Innanzitutto ritengo necessario esporre i termini del progetto, in quanto questi definiscono almeno una parte del taglio che si sta scegliendo di dare alla sezione.

5.3 L'esposizione museale come paesaggio umano

«La tessitrice assume la realtà nel preparare l'ordito, e in tal modo realizza il proprio sguardo sui possibili territori del suo manufatto, individuando confini, spazi di possibilità, percorsi, spessori. Lo stesso sguardo che il museografo realizza nella definizione dell'oggetto della sua intenzione progettuale. Dopo aver definito le orditure, ambedue lavorano di trama, scrivono, compongono, interpretano, confrontandosi insistentemente con le dimensioni e gli spessori dello spazio e del tempo³⁴».

³² EDWARDS Elizabeth, 1995, "Photography in Ethnographic Museums: A Refection", *Journal of Museum Ethnography*, May N° 7, p. 132;137.

Ho trovato molto utile anche il testo di EDWARDS Elizabeth, 2001, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford, Berg Publishers.

³³ LAPICCIRELLA ZINGARI Valentina, 2012, "I paesaggi delle voci in un percorso di frontiera. Note a partire da alcuni terreni etnografici e museografici", *Lares*, Vol. 78, N°1-2 gennaio-agosto, p. 250.

³⁴ Museo della Canapa - Storie e racconti del passato – Trame della memoria, citazione di Mario Turci [Accesso al 25 maggio 2023 11.15] - <http://www.museodellacanapa.it/>

Attraverso le parole di Mario Turci vorrei soffermarmi a riflettere sulle scelte espositive possibili riguardanti la sezione dei tessuti precolombiani del Museo delle culture di Genova. Durante il mio periodo di tirocinio ho avuto modo di collaborare all'interno della realtà museale attraverso un progetto europeo che mi ha permesso di focalizzarmi in maniera concreta, attiva e collaborativa sulle possibilità di esposizione e comunicazione museale. Nel corso del 2022, con il progetto *New Paths for Custom Routes* Castello D'Albertis Museo delle Culture del Mondo è stato selezionato per far parte della prima fase di DOORS — *Digital Incubator for Museums*³⁵. Questo progetto, avviato da Ars Electronica³⁶, MUSEUM BOOSTER³⁷ ed Ecsite³⁸ e finanziato da fondi della Unione Europea nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020³⁹, aveva l'obiettivo di offrire ai musei di tutta Europa l'opportunità di avviare o implementare il loro processo di trasformazione digitale. Con la fine di giugno 2022, si è conclusa la prima fase che consisteva in un fitto programma di workshop sui temi della «*digital maturity*» e della «*audience analysis/engagement*» finalizzati ad aumentare la consapevolezza e l'opportunità dell'uso del digitale e favorirne un utilizzo che sia realmente coinvolgente, accessibile ed inclusivo. Il progetto pilota pensato dal Castello D'Albertis Museo delle Culture del Mondo per DOORS si inserisce in una più ampia volontà, fondata anche sugli obiettivi generali e specifici d'area dell'ente proprietario – il Comune di Genova – di completare, approfondire ed aggiornare il percorso espositivo del museo, concentrandosi nell'area tematica dedicata alle collezioni demo-etno-antropologiche⁴⁰. Pur non essendo riusciti a progredire nel

³⁵ CORDIS- Digital Incubator for Museums [Accesso al 24 maggio 2023 10.00] - <https://cordis.europa.eu/project/id/101036071/it>

³⁶ ARS ELECTRONICA [Accesso al 24 maggio 2023 10.05] - <https://ars.electronica.art/news/en/>

³⁷ Museum Booster [Accesso al 24 maggio 2023 10.15] - <https://www.museumbooster.com/>

³⁸ Ecsite [Accesso al 24 maggio 2023 10.19] - <https://www.ecsite.eu/>

³⁹ Horizon 2020 - Funding programmes and open calls [Accesso al 24 maggio 2023 11.04] - https://research-and-innovation.ec.europa.eu/funding/funding-opportunities/funding-programmes-and-open-calls/horizon-2020_en

⁴⁰ Le problematiche riscontrate, confermate anche dai risultati di indagini dirette effettuate sul pubblico, in quest'area del museo sono:

processo di selezione per accedere ai finanziamenti previsti nell'ambito di DOORS, il progetto è attualmente attenzionato per poter rientrare nei bandi di finanziamento offerti da Compagnia San Paolo⁴¹, risultando integrabile nelle linee programmatiche attuali sia dell'ente di appartenenza – Comune di Genova, sia della Compagnia.

La riflessione sul rinnovamento dell'esposizione museale prende in considerazione alcuni punti fondamentali, quali: la collezione di materiali precolombiani e gli oggetti portati a seguito della mia ricerca sul campo, l'eterogeneità dei visitatori, il concetto che si vuole trasmettere, insieme ai protocolli, allo sviluppo di un design adeguato e coerente rispetto ai materiali e alle fonti orali e audiovisive e infine a una linea bibliografica contemporanea, attiva e inclusiva. Un aspetto da tenere in considerazione è la tempistica che si è protratta nei mesi molto di più di quanto ci saremmo potuti aspettare per le ragioni sopracitate. Quindi al momento mi trovo coinvolta anche a seguito del termine del mio tirocinio a collaborare, insieme alla Conservatrice Maria Camilla De Palma e al *team*, alla futura esposizione di cui mi sono occupata durante i mesi precedenti.

«Il desiderio di museo, come si esprime anche intorno a musei solo immaginati, in progetto o virtuali, coincide con un desiderio di storia locale, che allo stesso tempo contribuisce a trascendere dando rilievo al vissuto, alla memoria e alla dimensione narrativa, possibilità di infiniti percorsi dentro ed oltre la storia⁴²».

Aumentare l'engagement del pubblico, chiarire il senso dell'allestimento: il minimalismo delle installazioni che costituiscono l'allestimento e la loro simbologia di riferimenti semantici difficilmente vengono colti e infine raccontare attraverso gli oggetti le culture originarie di appartenenza: il focus su tematiche centrali per il museo come quelle della *repatriation* e di un approccio postcoloniale che evidenzia la vitalità delle tradizioni di culture tutt'oggi esistenti non è sempre comunicato con sufficiente efficacia.

⁴¹ Fondazione Compagnia di San Paolo [Accesso al 24 maggio 2023 15.14] - <https://www.compagniadisanpaolo.it/>

⁴² LAPICCIRELLA ZINGARI Valentina, 2012, "I paesaggi delle voci in un percorso di frontiera. Note a partire da alcuni terreni etnografici e museografici", *Lares*, Vol. 78, N°1-2 gennaio-agosto, p. 251.

La necessità di esprimere ciò che è emerso tramite un supporto differente rispetto a quello della scrittura permette di riflettere su quali siano nel concreto i rapporti tra i materiali che si possiedono e come questi interagiscano tra di loro e il pubblico. Un elemento non trascurabile è come rendere lecita l'esposizione del materiale della mia ricerca, e quindi contemporaneo a noi, rispetto alle collezioni della sezione precolombiana⁴³. In questo caso la scelta museografica presa in considerazione è quella di esporre le teorie di Ingold riportate nel terzo capitolo per riflettere sulla narrazione della trasmissione e dell'ereditarietà con uno sguardo che evita la totale cristallizzazione dei saperi secondo una logica della pura *mimesis* da una generazione a quella successiva, ma che lasci ampio respiro alla creatività e alla forza attiva dei singoli individui. L'interpretazione che si vuole quindi trasmettere è quella di poter usufruire dei materiali e delle conoscenze del passato, valorizzandone il portato storico millenario, contestualizzandolo in un'ottica di sapere locale ambientato nella contemporaneità esaltandone l'agentività non solo dell'oggetto, ma anche delle persone sia viste come singole entità sia come comunità. La teoria del *wayfaring* mira a scardinare una logica deterministica di "passaggio dei saperi" per celebrare la creatività dei singoli elementi che riportano sempre qualcosa del passato con un'interpretazione personale e coeva al periodo che stanno vivendo. Sono state pensate diverse soluzioni riguardo alla comunicazione di tale interpretazione all'interno della sala espositiva, tra cui un pannello a supporto di quello già esistente che spiega la tessitura precolombiana e il telaio a cintura antico. La seconda soluzione sfrutterebbe la presenza del videoproiettore sulla parete centrale per riportare il messaggio che si intende dare al visitatore. Le possibilità sono quelle di alternare i video alle scritte o di lasciare a

⁴³ La sezione museale di tessuti precolombiani è composta da tre vetrine inserite nel pavimento in modo tale da ricordare le modalità funerarie delle popolazioni precolombiane, contengono vari reperti provenienti da differenti epoche.

marginale la scritta a supporto dei video stessi. I contenuti video sono un argomento molto importante e complesso: i materiali da me registrati contengono video di orditura, tessitura, filatura e tintura; sono di diverse lunghezze e i tempi da decidere sono fondamentali per catturare l'attenzione del pubblico. Si pensava ad una proiezione di tre massimo quattro minuti che raccolga più momenti e video assieme, scelti accuratamente per mostrare in una maniera comprensibile a chi non è informato come oggi una famiglia della comunità del Chinchero si interfaccia al processo della tessitura. La scelta dei contenuti dei video e delle fotografie è necessariamente legata al taglio espositivo che si intende affrontare e quindi al genere di narrazione che si decide. Uno dei metodi più convenzionali è la trasmissione nozionistica dei dati e saperi raccolti, sottolineandone l'approccio etnografico e quindi la focalizzazione su una porzione ridotta di persone e non attraverso una generalizzazione della pratica tessile. Tuttavia questo approccio che porterebbe all'esposizione delle varie tappe del procedimento in maniera didattica sarebbe molto distante da una visione demoetnoantropologica, e credo che possa essere congiunta ad una narrazione che lascia più spazio all'umanità che soggiace al sapere locale. Tra gli elementi presenti che andrebbero esposti vi è anche la lontananza concettuale del tessuto dal principio di patrimonializzazione per le persone che lo realizzano; argomento che andrebbe affrontato per rendere partecipe il visitatore di diverse categorie attraverso cui si può leggere il fenomeno della tessitura tra presente etnografico e passato. Nel pensare alla disposizione delle fotografie, un elemento da non sottovalutare è la poca illuminazione presente all'interno della sala, i tessuti precolombiani infatti devono essere esposti in maniera minima alla luminosità per la loro preservazione quindi la luce a disposizione è poca e deve essere sfruttata strategicamente. L'approccio etnografico mi ha portato a pensare a un filone narrativo in cui si raccontano

i vari momenti necessari che portano alla tessitura passando per il ritratto e quindi i volti delle persone con cui ho vissuto, esaltando quindi la storia del tessuto tramite le varie singolarità che possono essere narrate a partire dai video e dalle fotografie e non solo, ma anche grazie ai materiali che in parte mi sono stati donati e in parte sono stati prodotti appositamente da loro per il museo su commissione⁴⁴. In questo modo sarebbe praticabile anche una focalizzazione sull'importanza del corpo e del gesto che rimarrebbe in un secondo piano di lettura, meno immediato, ma percepibile dalla scelta stessa del materiale visivo. Durante un'intervista video registrata Alicia mi ha spiegato come vorrebbe che i telai che ha preparato fossero esposti al museo insegnandomi come porli e come farli risaltare. Per quanto riguarda l'aspetto museografico i video saranno proiettati sulla parete frontale, mentre le due pareti laterali ospiteranno le fotografie, i telai e nel caso in cui fosse necessario per una parte scritta. Ciò che si vuole idealmente trasmettere tramite questa esposizione è una narrazione che passi per una forma esperienziale in cui quindi la scrittura è fondamentale, ma può essere a supporto di altre forme di conoscenza, quali le fonti visive e i materiali stessi, le fotografie saranno stampate su tela in modo tale da riportare il visitatore ad una immediata percezione della concretezza e della materialità attraverso un processo mentale sinestetico. La questione audio è problematica in quanto deve tenere in considerazione il restante spazio museale con cui si trova a contatto, ovvero la sezione di etnomusicologia in cui il suono è presente, tuttavia un suono o una registrazione di sottofondo sono contemplati. Durante il mio periodo sul campo ho registrato anche suoni della natura, come il vento, un elemento fondamentale in ogni

⁴⁴ Tra i materiali riportati dal campo si contano: 5 telai a cintura da esposizione realizzati da Alicia appositamente su mia richiesta a seguito di diverse conversazioni in cui abbiamo deciso insieme alcuni aspetti e dicendole di realizzarli con disegni e trame a sua discrezione, i telai sono stati pagati dal Museo di Genova. In seguito prima di andare via mi sono stati donati dei gomitoli di lana tinti a mano insieme nella giornata del 12 settembre 2022 e una puskha anch'essa con la lana.

aspetto della vita delle persone del Chinchero, e sono stati registrati anche i suoni della radio e delle canzoni cantate durante le festività (non religiose)⁴⁵.

Uno degli aspetti fondamentali dell'esposizione etnografica è l'interazione e si è lavorato su questo concetto cruciale pensando a dei laboratori pratici, a delle visite e a degli incontri sia in generale sia mirati per le persone di origini peruviane o del continente Sudamericano. Ci sono già state delle visite, usate come prove per comprendere come procedere: durante la visita con una parte della comunità di origine peruviana residente principalmente a Genova sono emersi aspetti interessanti di dialogo e anche alcune questioni che andranno gestite in modo differente.

Ripensare alla mia ricerca sul campo in un'ottica museale è stato un elemento fondamentale anche a livello di riflessioni metodologiche durante l'esperienza stessa. Ragionare pensando a diversi veicoli di narrazione e differenti supporti ha permesso di entrare in contatto con le persone su terreni diversi e mi ha dato la possibilità di vedere sempre con lenti nuove il frammento di mondo in cui stavo abitando le dinamiche sociali. La pratica della tessitura è emersa come un caso perfetto di memoria corporea e gestualità e la sua rappresentazione etnografica tra presente e passato musealizzato offre la possibilità di farla emergere in una forma esperienziale democratizzata.

⁴⁵ La maggior parte delle persone che ho conosciuto era di fede cattolica e ho partecipato diverse volte alle celebrazioni religiose, ma non mi sono mai sentita a mio agio all'idea di riprendere o registrare la funzione. A volte erano loro stessi a dirmi di fotografare, ma ritengo l'ambito del sacro una dimensione delicata e personale e sentivo nella mia decisione di non registrare una forma di rispetto nei loro confronti.

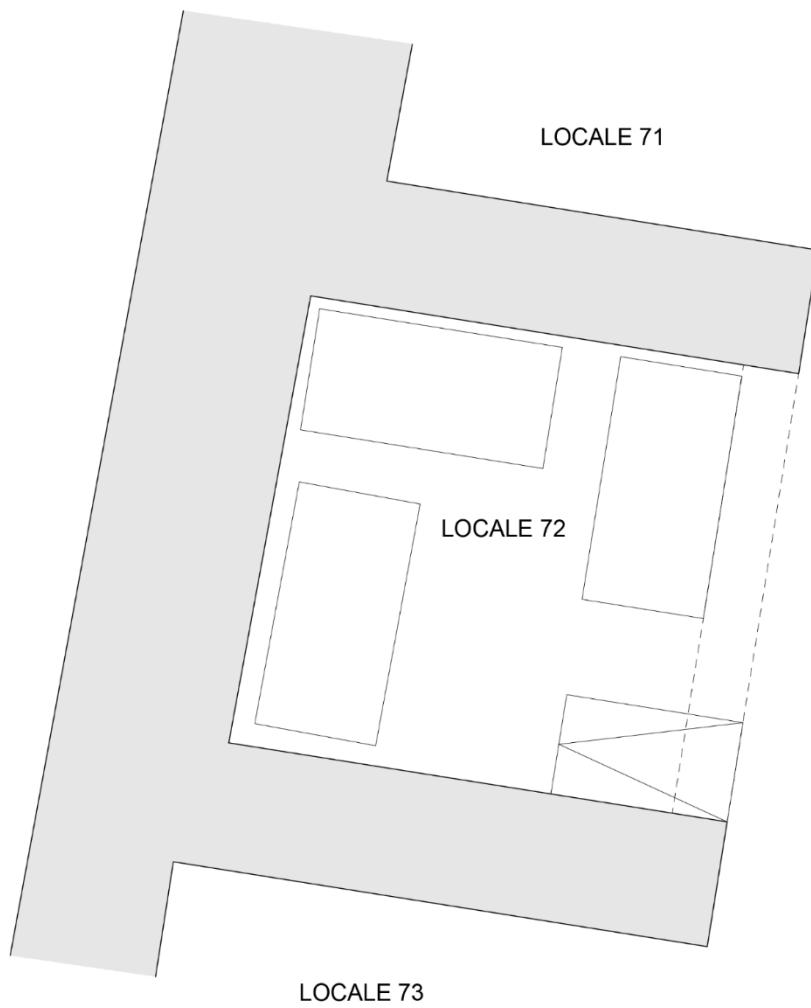


Figure 28- Sala delle esposizioni dei tessuti precolombiani e della nuova esposizione su cui si sta lavorando, con i materiali provenienti dalla ricerca nel Chinchero

CONCLUSIONE

Le soluzioni espositive museali su cui mi sono focalizzata nell'ultimo capitolo sono da considerarsi una possibile modalità di espressione per raccontare un incontro tra persone e con gli oggetti. Questo incontro si declina in diverse soluzioni interrelazionali, innanzitutto nella mia esperienza sul campo con la famiglia che mi ha ospitato. La partecipazione alle loro abitudini quotidiane mi ha permesso di avvicinarmi a loro e esperire l'umanità che emerge da ogni singola azione, tenendo in considerazione anche l'importanza del dialogo e della comunicazione in un contesto in cui si parla prevalentemente quechua. L'intimità dei rapporti umani è stata fondamentale per potermi approcciare a diverse metodologie, includendo la dimensione fotografica e diversi generi di dialogo e interviste, portandomi ad una comunicazione costante e rendendo le mie domande una parte incorporata alle conversazioni giornaliere. Sin dai primi giorni sono stata introdotta agli oggetti concernenti la tessitura e considero l'incontro con ognuno di essi determinante per comprendere il rapporto esistente tra le singole persone e questa pratica locale. La leggerezza della *puskha*, la materialità del tessuto, la ruvidezza della lana sono tutti elementi che ho incontrato giorno per giorno e ho conosciuto sempre meglio attraverso anche le persone che mi aiutavano a rapportarmi con essi, avendo avuto modo di approfondire questo incontro a seconda di chi me ne parlasse e della persona con cui ne facevo esperienza. La dimensione della tessitura era accompagnata dalle più svariate attività nei campi coltivati e nella dimensione domestica in cui odori, suoni e sensazioni erano elementi necessari da percepire per concepire questa ricerca. L'incontro non è stato solamente con le persone e con gli oggetti, ma anche con l'ambiente circostante di per sé, che ho considerato sia come contesto etnografico sia come tematica di studio anche se in minor misura. È diventato quindi parte delle riflessioni sul campo, decisivo per comprendere il rapporto degli individui con le pratiche locali rispetto al territorio che abitano. Mi sono ritrovata a seguire due

focalizzazioni differenti: la casa, spazio principe dove ho trascorso le mie giornate e il territorio andino del Chinchero, caratterizzato da un clima che detta delle regole di vita poco flessibili e che è determinato da una situazione che lo pone come un territorio ibrido tra le categorie ormai anacronistiche di città e campagna.

L'incontro e le sue svariate possibilità di manifestarsi sono l'elemento in cui si declina tutta la riflessione etnografica della mia ricerca, in cui corpo e saperi, persone e oggetti creano una rete relazionale in cui mi è stato possibile approfondire l'importanza del gesto e dell'atto tecnico nei processi di tessitura. Inoltre attraverso la corporeità mi è stato possibile problematizzare la contestualizzazione della trasmissione dei saperi locali in un'ottica di presente e creatività individuale, scardinando il determinismo dell'ereditarietà del patrimonio. Ho avuto modo di riflettere sulla rappresentazione dell'esperienza sul campo attraverso modalità differenti includendo la scrittura, la fotografia e l'esposizione museale.

Concludo affermando che l'elemento cardine che la ricerca si propone di portare avanti è la percezione del corpo visto come soggetto e oggetto di studio per la costruzione dei rapporti sociali nella vita quotidiana del Chinchero attraverso una visione privilegiata nei confronti della dimensione della tessitura. Ho cercato riflettere sulla sua posizione in equilibrio tra *Intangible Heritage* e mercato globale, tra patrimonio e risorsa economica, prestando molta attenzione al come raccontare l'esperienza sensoriale e corporea emersa, al narrare la tessitura uscendo dall'immaginario idealizzato e radicato nelle categorie istituzionali a cui spesso viene incatenato anche a causa del passato millenario dei tessuti precolombiani da cui deriva. Si è quindi cercato di riflettere sulle modalità di incontro che si sono costruite sul campo e sulla loro modalità di espressione ponendo l'accento sull'agentività dell'individualità personale come

elemento arricchente per comprendere il sapere locale in una prospettiva di *know-how* incorporato eterogeneo e volto al futuro.

APPENDICE I: FONTI ORALI

Intervista 1

Nome	Elisa
Età	50 anni
Provenienza	Cusco
Professione	Artigiana, Mercante
Luogo e data dell'intervista	Campi dietro casa, Chinchero, 11 settembre 2022, 10.30
Durata dell'intervista	30'
Tipologia e metodo di rilevamento	Intervista libera
Condizioni di rilevamento	Io e Elisa ci rechiamo nei campi coltivati e incolti dietro casa per raccogliere fiori e piante necessari per tingere, mentre camminiamo Elisa ogni tanto mi racconta qualcosa e quindi decido con il suo consenso di registrare, il rumore dei passi e il vento rendono molte parti della conversazione non comprensibile e trascrivibile.

[rumore dei passi nel sentiero sterrato e in alcuni momenti del vento forte]

Valentina: ¿Hierbas hay todo el año o solamente en algunos periodos?

Elisa: Todo el año no hay. Esta es verde [tocca una pianta mentre stiamo camminando], en periodo de lluvia hay.

V: ¿Entonces en este periodo poca?

E: Poca [annuisce con la testa mentre cammina davanti a me]

V: ¿Y cómo hacéis? ¿Las recogéis por todo el año o teñéis solamente en algunos periodos?

E: En periodo de lluvia hay bastante, si no se compra. Cochinilla se compra. Compramos cualquieras. [...] [Rumore del vento]

E: Esta se llama chilca. con esa se tiñe el verde [tocca un ramoscello piccolo con delle foglie allungate].

[dopo qualche metro]

E: Eso se llama kholi [mostrandomi dei fiori secchi su un albero] por el amarillo.

V: ¿Entonces kholi por amarillo, y son los frutos las flores?

E: Si con las flores.

[rumore del vento copre alcune parole]

Intervista 2

Nome	Benedicta
Età	Circa 70
Provenienza	/
Professione	Artigiana, contadina, venditrice ambulante
Luogo e data dell'intervista	Chincheru, Casa di Benedicta, 12 settembre 2022, 13.00
Durata dell'intervista	30'
Tipologia e metodo di rilevamento	Intervista narrativa semi-strutturata, registrazione audio su registratore
Condizioni di rilevamento	Ero stata invitata da Benedicta per tingere la lana, abbiamo lavorato tutta la mattina con Alicia e Elisa, in un momento in cui stavamo controllando le pentole con tranquillità iniziamo a parlare e posso registrare la conversazione. Durante tutta la giornata ho registrato, prodotto video e scattato fotografie oltre a imparare varie tecniche e quindi aiutare nei vari procedimenti per la tintura della lana.

All'inizio della registrazione si sente solo il suono dell'acqua mentre sto lavando le matasse per prepararle alla tintura. In sottofondo si sentono i bambini che giocano. In certi momenti Alicia e Benedicta parlano quechua tra di loro e io non capisco.

V: ¿Cómo has aprendido tu? A teñir.

B: Nosotros hemos aprendido con una institución al Cusco. Allí han enseñado, cuáles son las hierbas más garantía y cuales las hierbas no garantía. Seis meses hemos en curso en taller por

eso han enseñado, antes no sabemos, pocos no más tejido. Ahora no, trabajamos bien garantía. Elisa también capacitado y yo también. Cual son los mejores, eucalipto casi no, la chilca, el kholi... Las profesoras nos han enseñado.

V: Que bueno, ¿te ha gustado?

B: Si. Cuando terminamos allí hemos viajado gratis, en Cusco San Geronimo un taller grande, casa, allí dormido y tejimos todos, en un mes una manta hemos terminado.

[Benedicta mentre mi parla sorride sempre]

V: ¿Antes del curso tu tejabas?

B: Si, mantas, para que cosechamos las papas hemos trabajado una manta. Ahora no más es tejido, ahora es este [Mi mostra una manta realizzata industrialmente], antes eso.

Mi mama habla quechua no habla español. Antes mi abuelo a mi mama tu eres mujer no puedes entrar a la escuela, trabajos antiguos van a perder así le ha dicho por eso mi mama no sabe.

[...] [Rumori del contesto circostante]

V: Mi abuela también teje.

B: ¿Con mano?

V: Sobre todo a mano, pero también con telar mecánico. Ahora no porque está enferma.

[Nel frattempo Benedicta si ferma e smette di girare il bastone nella pentola con la lana e la tintura, sembra molto interessata e annuisce]

B: ¿A si?

V: Si, tengo muchísima chompa y otras cosas que hice ella.

B: Nosotros también una máquina, hemos tejido también con chale. En Tupac Amaru en oficina, todos conocemos. Otros compañeros han venido, quince o veinte personas han venido de Estados Unidos, a mí también me han dicho ‘vaya’ pero yo no, mis hijas estudian no puedo.

V: ¿Claro, pero te habría gustado?

B: Si claro, viajar y conocer.

[Benedicta corre ad occuparsi di Lara e Roy che stanno giocando con le galline e parlano quechua. Benedicta mi chiama e mi lascia Lara e Roy da tenere d’occhio mentre si occupa della cucina].

Intervista 3

Nome	Ricardina Huallpayunca U.
Età	82
Provenienza	Chincheru, Cusco
Professione	Artigiana e contadina
Luogo e data dell'intervista	Chincheru, casa di Elisa, la mia famiglia ospitante, 16 settembre 2022, 10.46
Durata dell'intervista	1 h 20''
Tipologia e metodo di rilevamento	Intervista narrativa semi-strutturata, registrazione audio su registratore e su telefono cellulare, con ulteriori annotazioni su un quaderno collaterale al diario di campo.
Condizioni di rilevamento	Inizio dell'intervista ore 10.46, io e Ricardina siamo sedute al tavolo della cucina di Elisa, Elisa sta pelando le patate e cucinando vicino ai fornelli, mentre Liz si siede vicino a sua nonna di fronte a me, sarà la mediatrice linguistica, dato che sua nonna Ricardina parla solamente quechua.

Inizialmente parlano tra di loro in quechua e io aspetto. La nonna pensa che sia una registrazione anche con video e si stava aggiustando, ma Liz glielo fa notare.

Valentina: Registro así puedo escuchar de nuevo y puedo recordarme mas cosas.

[Ricardina e Elisa parlano in quechua]

Elisa: ¿De qué vas a preguntar a mi mamá?

V: Sobre su vida y su relación con los tejidos.

E: [Traduce a Ricardina in quechua]

Ricardina: [Parla quechua]

Liz: Lo que está diciendo mi abuelita dice que desde pequeña su mamá le ha enseñado a tejer y dice que le ha enseñado a tejer, puskar y todo eso y todas esas actividades porque desde niña, como todos los niños a su mamá le quitaba la puská y el hilado para que también ella podría hacer el hilado, dice también de su oveja quitaba la lana, los le daba eso y primerito lo que aprendió ella fue los hilos gruesos para las frascadas y después poco a poco los hilos delgados y después le enseñó también el tejido, desde los más chiquititos, los más delgaditos esos así poco a poco estaba aprendiendo, y así siempre iba a sus animales. En esos años ella siempre se dedicaba a pastear sus animales solamente por ahí y así los tejidos.

V: ¿Y los tejidos eran para vender o para la familia?

[Liz ogni volta riporta la domanda in quechua e Ricardina risponde e di conseguenza Liz traduce ciò che la nonna riporta in quechua in castigliano. In sottofondo si sente Elisa che cucina].

L: Dice que al inicio ella hacía solamente para ella, hasta su chompita y todo eso. Una vez que ella aprendió las personas viendo su trabajo y también la ropa que se ponía le decían ‘por favor hazlo por mi hijita también’ y entre ellos no más se vendían. Y solamente le lana blanca, prácticamente de la oveja o negra. Y después tenían digamos una chompa de lana blanca y luego lo teñían del color que tu querías.

V: Que bien que interesante.

[Nel mentre Ricardina annuisce e ogni tanto aggiunge qualche frase o parola in quechua e le voci si sovrappongono]

L: Todos los colores que tu querrías lo podrían hacer, y dice que las chompitas para los bebés, así como la hijita de mi prima Indira lo hacía en un día. tejía todo el día pasteando sus animales y lo terminaba en un día. Eso es lo que está diciendo mi abuelita. Cantando dice ella dice siempre, como ellas no fueran a la escuela siempre estaban con los animales.

V: Si claro.

R: [Parla in quechua e dopo qualche minuto Liz chiede un chiarimento sempre in quechua e interviene Elisa che risponde brevemente, poi riprende Ricardina].

L: Lo que indica mi abuelita es que dice que cuando tejía o sea vendía no cierto por las personas y todos, hacia solamente los tejidos delgadito, eso se llama aquima así delgadito [mi muestra un tessuto che teneva in mano la abuela], así al inicio y las fajas, lo que está haciendo mi mama, eso hay diferentes pares de lana, artos, más gruesos delgados y ella aprendió todo eso y dice que había antes para que tinar (teñir) venían unos señores de otros lugares que traían polvos para teñir y ya. [Nel frattempo per non interrompere io continuo ad annuire]. [...] La gente los llaman jollas, esas personas venían aquí trayendo polvos.

V: ¿Polvo como para teñir?

[Le voci di Liz e Ricardina si sovrappongono]

L: Si si. Todos los colores.

V: ¿Pero eran colores naturales o sintético?

L: Traían polvo para teñir así [Indica una faja].

V: ¿Si, pero el polvo como de las flores o sintético?

[Liz chiede a Ricardina e rispondono insieme Ricardina e Elisa].

L: Dice que esas veces traían los señores [pausa di Liz per ascoltare Ricardina che inizia a parlare]. Dice que esos polvos que traían eran prácticamente sintéticos algo así [indica un tessuto industriale] y pero dice que lo combinaban con las plantas que encontraban aquí y dice que el color era más nítido. Así es lo que dice la abuelita. Al inicio eso era su forma de teñido de ellos en aquellos años. Con todos los minerales que mi mamá te explico con kholi, con chilca, con esos combinaban. Y dices esos polvos cambiaban por ejemplo con sus cosas que ella tejía, no compraba con dinero, porque no había mucho dinero, cambiaba, por ejemplo les daba chompa o fajas. A esos jollas les dabas, y ellos a cambio le daban polvo, y así tejía dice.

[In questo momento Liz traduce quasi simultaneamente sentendo sua nonna parlare, in altri momenti aspetta che finisca il discorso e lo riporta a memoria, ma in questa parte si parlano praticamente una sopra all'altra e mi riporta le informazioni nell'immediato]

L: Y la forma de tejido porque ella avance rápido dice que era -la otra vez aprendiste tu solamente con dos kayuvas/puestos- ella dice tejía de cinco de diez para que pueda avanzar rápido, mas. Era más fácil para ella levantar prácticamente avanzar su tejido con más. Así ella dice que avanzaba rápido.

V: ¿Y cuándo tejía estaba sola o en comunidad con otras personas?

L: Lo que dice mi abuelita es que una vez que su mama le enseñó y aprendió ella, tenía sola, solita urdía. Pero había también otras compañeras que también eran niñas y querían aprender, entonces dice iban a su lado cuando tejía 'enséname enséname' y entonces enseñaba también. Ellas traían las lanas de su mama así y así también aprendieron las demás niñas, a veces enseñaba su mama a veces ella y así aprendieron.

[Ricardina inizia di nuovo a parlare].

L: ¿Antes no había clavos, antes nosotros urdimos en clavo te recuerdas?

V: ¿En clavo así? Si si.

L: En aquellos años no existía dice clavos, entonces lo que hicieron ellos eran palitos. Los palitos raspaban y de los arbustos sacaban los palitos y eso raspaban e hicieron como una estaca y esto esta caro. Estaca en eso urdía eso dice mi abuelita.

V: ¿Y el clavo es más cómodo en general?

L: ¿Ahora?

V: Si.

L: Es más fácil de conseguir podemos decir, no es igual, solo que hoy es más fácil, más rápido.

[Ricardina continua a parlare e la ascoltiamo. Liz chiede di nuovo chiarimenti, Ricardina tossisce e continua a parlare].

L: Dice que aquellos esto que después que aprendas tejiendo las fajas lo que ella aprendí es hacer estas mantitas pequeñas y costales, antes no usaba así sintética, sino era de lana de oveja, no sé si viste así medio blanco con negro algo así

V: Si si.

L: Eso tejían al inicio porque no tienen diseño. Más fácil y poco a poco, primerito aprendió hacer como...

[Liz si interrompe per chiedere a Ricardina e risponde la nonna, ma il termine esatto lo dice Elisa]

E: Pulyo.

L: Pulyo. Dice era una mantita para la espalda así pequeñita y no más. Para que se cobran. Se llama pulyo. Es como una manta pequeña, así como pulyo. y después aprendió hacer el saco, las mantas, los ponchos... Todo eso lo hacían para que ellos lo puedan usar y también para vender. Porque a sus años no había turistas como ahora, ellos vendían entre ellos. Para que usen tenían que hacer todo. No había lana sintética como ahora, todo con lana de ovejas. Aquí hay la lana de oveja porque es una zona no hay mucha alpaca ni mucha llama, en el cerro por Umasbamba o por allí hay alpaca. Entonces mi abuelita era más con ovejas, lana de oveja era todo lo que usaba. Así como está indicando ahorita, esto por ejemplo su chaqueta esta de lana de oveja. Incluso su falda ahora eso también tejía. [Indica i vestiti di sua nonna]

V: A si vale vale, ¿y ahora no?

L: Claro que también teje, pero es a telar, más fácil, costa meno. Pero antes no había nada de eso incluso esto de lana de oveja. Primero la tela no, y luego hacían su falda recién, igualito esto también que esta alrededor también tejía eso. Pero muchas personas no pueden, tu sola no puedes saber hacer todo, saber tejer, entonces ella sabía tejer esto se compraba eso de otra amiga [nel frattempo indica due parti diverse appartenenti allo stesso indumento, la gonna]

V: A si si, entiendo.

L: Dice que esto también sabia mi abuelita. Pero en general no puedes saber todo.

V: Claro claro.

[Ricardina, Elisa e Liz parlano in quechua]

L: Dice que en veintidós estos illyawa – ¿estos te acuerdas levantando los hilos? –

V: Si...

[Parlano nuovamente in quechua tutte e tre e io cerco di rimanere focalizzata sul discorso]

L: Dice este puytu, no es como las fajas que tenemos que levantar y todos, eso dice que hay una técnica donde con las illyawa no más. Levanta y – te recuerdas lo que jalaba y así, eso se llama illyawa- dos illyawa, dos veces jalaba así, era más fácil levantaba y jalaba así.

V: Si si, me acuerdo.

L: Solamente tenía que saber y illyawar, o sea levantar los hilos. Para que sea más fácil. Ella también dice que sabía hacer eso.

V: Si si. ¿Y antes las vestimentas eran así por todos los días o solamente por algunos momentos?

[Indico i vestiti della nonna, infatti lei e poche donne anziane sono le uniche che si vestono ancora con i vestiti tradizionali per buona parte della settimana, mentre il resto delle persone normalmente li utilizza per delle celebrazioni speciali o per vendere ai turisti]

[Si rivolge alla nonna e le chiede e Ricardina risponde e interviene anche Elisa]

L: Dice que con la ropa todos los días se ponía. Y a veces se tejía este chalequitos así, así también se cubría. Era todos los días esta ropa, y todo en lana de oveja incluso como te indica ahorita, para los barones pantalón, los barones y las mujeres usaban tipo faldita en campana así y blanquito los niños y rosaditos las niñas. Por colorcitos y así todos los usaban.

V: Si si claro. ¿Y según su opinión cuando o porque ha cambiado esta cosa?

[Parlano tra di loro in quechua].

L: Lo que indica mi abuelita, lo que dice es que no había en sus años, llegó un momento donde prácticamente se empezó a utilizar estas telas y todo eso. Para ellos también parecía fácil comprar no más las telas y hacer sus vestimentas. Y dice iban hasta laguna a comprar sus telas y venían ya. No se recuerda en que años fue exactamente. Apareció las telas y los materiales fáciles de comprar y hacer sus vestimentas y todo.

V: A si si, claro.

[Rumori in cucina non rendono chiare le parole]

L: Hasta ahora mi abuelita – mira – no usa solamente uno, usa mas faldas adentro. Yo no mas me amarro uno y otro y así.

E: [Indicando sua madre Ricardina] Así se ponen, faldas y con uno más, como mi mama, así todavía, con seis faldas. Nosotros nos ponen unito.

[Parlano tutte e tre in quechua]

L: Dice que la falda que tenían antes no era hasta que la rodilla, si no que era hasta así abajo. Todo atrapado.

V: A si si.

L: ¿Viste las personas que trabajan en el grupo de la señora Nilda?

V: Si.

L: Sus monteras no son así, son así algo así [Indica la gonna della nonna Ricardina ma facendomi intendere con la mano che si tratta di una lunghezza differente rispetto alla gonna utilizzata dalla nonna]. Eso era varguilla monteras, y esas monteras eran mucho mas antes que mi abuelita empieza a usar ella, cuando ella tomo conciencia, las antiguas usaban esas monteras. Y eso es en base a la paja.

V: ¿La paja?

L: Ichu se llama. Se llama khoi en realidad. Como la paja algo así. Esto la conseguina en burro por el cerro.

V: ¿Y los diseños de los tejidos se aprenden uno y después el otro y después el otro?

L: Si, ahora te explica [Si mette a tradurre per Ricardina]

L: Dice diseñito primerito tiene que aprender si quieres aprender todo. [Indica il disegno su un tessuto ancora a telaio che tiene lì vicino], tank'e churu.

V: ¿Puedes escribírmelo? Porque no se como escribirlo.

[Ricardina e Elisa parlano in quechua e intanto Liz scrive sul mio quaderno]

V: Gracias.

L: Dice aprendían así, pues los mas chiquititos y a poco a poco, ese era lo básico que aprendían. Así aprendían.

V: ¿Y hay algo que le gustaba más tejer? Como por ejemplo a ti que te gusta mas lo crochet.

[Iniziano a parlare in quechua per diversi minuti]

L: Dice más le gustaba hacer el telar a cintura y la puskha, o sea el hilado.

V: ¿Y no se hay y dibujo en particular o general?

L: Ley con raki. Dice que antes sabia todo y ahora no puede, solo hace el hilado, hilado grueso, ya no más.

V: Si si. Y una vez tu me has dicho que para cortar la lana se utilizaba el vidrio...

L: Dice que cuando la oveja esta viva tenia un cuchillo, un filudo, y que era más fácil cortar. Amarrar sus pies así y rápido tenías que hacer. Dice que la barriga se va a hinchar y se va a morir la oveja, prudencia prudencia... Así rápido hacían. Pero cuando digamos la oveja estaba muerta, ya del cuero ya sacaba si con vidrio o también con el cuchillo, pero no tiene el mismo miedo que se pueda cortar.

V: ¿Y cuándo tiene que limpiarla se utiliza como una raíz algo así? O no se si ha cambiado en el tiempo y no se utiliza más.

L: Dice que lo primero que hacia ella era primerito lavar con agua y no más, el agua también saca el sucio. Pero si tu querrías sacar más limpio se podía – tibia el agua no – lavar con orín fermentado o bien con esa raíz sach paraqay, con uno de los dos podría lavar.

V: A si si. ¿Y el agua del rio, de la laguna o dónde?

L: Dice que iban al rio, porque antes no había agua en la casa. Ella iba al rio o la laguna y llevaba todas sus lanas en burro. Arto cargaban. [Parlano in quechua per qualche minuti Liz e Ricardina] Lo que mi abuelita indica es que la lana de oveja y todo eso, como tenía sus animales, normalmente sacaban la lana cuando estaban vivo, entonces iban a pastear sus ovejas allá al

frente por la laguna por adentro y dice cortaban en un día la lana de oveja, pero dice que trabajaban [utiliza una palabra quechua per indicare il lavoro in collettività per il mutuo e reciproco aiuto], o sea tú me ayudas hoy día, tú me ayudas mañana. Algo así. Con sus compañeras pasteaban sus ovejas y dice que al día a veces sacaban de diez o más ovejas, porque dice tenían cuarenta o cincuenta ovejas solo una persona.

V: Claro sí.

L: Después dice que una vez cortada la lana no la lavaban al día siguiente, si no tenían que guardar un tiempo. Porque dice que, si es que tu corta hoy día la lana, y mañana lo lavas no hay mucha lana después de lavar, pero si tu lo guardas y la lana sacada por un tiempo dice aparece mucho más lana para que tu puedas trabajar.

V: Vale si entiendo. Ahora no se si es una pregunta inteligente, pero ¿a ella le gustaba tejer o es algo obligatorio?

L: Dice que como ellos iban nunca a la escuela, todos aprendían a tejer. Ya pues cuando uno aprende a tejer te gusta, detrás de los animales tienes que tejer.

V: Claro entiendo. ¿Y ella es en una asociación? Como tu tía o algo así.

L: No. Antes no había turismo, nada, entonces ellos vendían entre ellos como te digo, todo se dedicaban a la gana de día, agricultura y todos aprendían a tejer y vender a sus vecinos. No habían asociación donde tienes que aprender, no. Es más mi tía me ensena, mi mama me ensena, mi vecina me ensena. Todo aprendemos, todos sabemos. Porque antes las casas tampoco eran juntas así, antes las casas eran dispersas aquí, y mas abajo. No había necesidad de juntar. Todo se dedicaban a la gana del día. Donde se reunían tal vez tejían y pasteaban sus animales, al

frente se juntaba hasta el cerro y tejían de dos de tres. [Questa è la prima volta che Liz risponde da sola senza tradurre alla nonna Ricardina].

[Parlano quechua per qualche minuto]

L: Lo que mi abuelita indica es, dice que antes iban a Cusco a pie, amarrando sus burros, hasta aquí. Entonces llevaban todos sus alimentos prácticamente, papas, a vender a Cusco. Y dice que iban no solamente así, llevaban su puskha, doble hilado, eso llevaban y salían en la mañana. Como que no había reloj, mirando el sol y el sonido de los animales cuando los pajaritos estaban empezando a cantar, decían ‘ya vamos, hay que ir’, calculando la hora y solamente iban tejiendo...

Intervista 4

Nome	Alicia Cusihuaman
Età	35
Provenienza	Cusco
Professione	Artigiana
Luogo e data dell'intervista	Chinchero, Casa della madre di Alicia (Benedicta), 19 settembre 2022, 12.19
Durata dell'intervista	30'
Tipologia e metodo di rilevamento	Intervista narrativa semi-strutturata, registrazione audio su registratore e su telefono cellulare
Condizioni di rilevamento	Alicia sta tessendo sotto il sole coperta da un ombrello e mentre le tengo compagnia le chiedo se posso farle alcune domande. Molte di queste domande gliele avevo già poste chiacchierando durante il mese di agosto, ho ripreso gli argomenti e sono emersi anche nuovi aspetti.

Valentina: ¿Y como tú me has dicho todas las cosas como tejer, teñir has aprendido de tu mama?

Alicia: Si. He aprendido de mi mama.

V: ¿Cuándo estaba pequeña?

A: Si, cuando estaba en la escuela y en el colegio.

V: ¿Y también tu hermana?

A: Si, ella sabes trabaja en la chakra, hacen papa...

V: Ah ah si. ¿Y cuándo estabas pequeña tejías estas cosas? [Indico il telaio a cintura]

A: Yo cuando estaba más pequeña tejía pulsera.

V: ¿Y después telar?

A: Mm si después telar. Pulsera para la mama y después telar.

V: ¿Y has aprendido un dibujo y después otro después otro?

A: Mm si.

V: ¿En cuánto tiempo?

A: Dependiendo del dibujo

V: Claro.

A: Una semana, otros dibujos dos días.

V: ¿Y cuándo estabas pequeña tejías por mucho tiempo en un día o algunas veces? ¿Era como algo frecuente?

A: Algo no frecuente, porque tenía que hacer mis tareas por el colegio.

V: Si claro. ¿Y hay algo que te gusta más tejer?

A: Si.

V: ¿Qué?

A: Este. [Mi indica il telaio a cintura]

V: ¿Este? ¿Es lo más que te gusta?

A: Si y también el bordeado de la manta.

V: ¿El ojo de la princesa?

A: A si si ese.

V: ¿Como se dice en quechua?

A: Ñawi awapa. Ñawi ojo. Eso era la esposa del inca la princesa.

V: A si si

A: Eso antiguamente los incas trabajaban todo, desde ese, desde el tiempo de los inca viene trabajo que es esto. Ellos no conocían nada los incas, nada. Ellos trabajaban para que se duerme, todo a mano, no conocían nada así comprado. Entonces eso viene, ese tejido, de generación en generación. Por eso hay cultura mochica, tiwanaku... hay telares no ciertos, hay hombres que han trabajado en una cueva y dormían... no cierto. Si un poco de eso conozco, porque he estudiado turismo.

V: ¡A que bueno! ¿Y te gustaba?

A: Si me gustaba.

V: ¿Pero te gustaría también trabajar en el turismo?

A: Si pero mi trabajo es ya fijo donde yo trabajo, entonces cuando yo no estoy no venden como yo (si riferisce alle colleghe con cui condivide lo stand all'á fiera), solo dicen digamos una

manta, dos cientos, no expliquen ellos. Porque yo cuando estoy ahí yo ten que explicar los diseños que significan y todo eso.

V: ¡Ay si me acuerdo!

A: Pero las personas no expliquen y no venden nada.

V: Ay si entiendo, y me acuerdo cuando estuvimos con las dos señoras alemanas creo, que estabas explicando todos los dibujos.

A: Ah si y me compraron. Otras personas yo lo dejo a las vecinas a las amigas no explican así, solo dicen digamos ochenta soles y nada más. Explicar y por eso me compran.

V: Claro si, porque a las personas interesa mucho.

A: Ah si si. Entonces esas dos alemanas me compraron no cierto, cuando yo le enseñaba a trabajar el bordeado. Un poco, más o menos perfecto no se inglés, pero estudiado, pero si me defiendo para trabajar y vender.

V: En octubre puedo ayudarte, cuando me quedo más en Cusco, voy a ser tu traductora
[Entrambe rídiamo]

A: Ya. Pero ya estas aprendiendo como se trabaja.

V: Si un poquito sí, es que creo que necesito más tiempo.

A: A ya.

V: Y también me has dicho que enseñabas.

A: Si si.

V: ¿Pero antes de trabajar en Cusco?

A: También cuando estoy trabajando en Cusco.

V: ¿Tienes como clases algo así?

A: No, a ver, en enero, febrero tenemos clases en Cusco, todo lo que es cerámica, pintura, tejido, todo hay. En enero, febrero.

V: ¿Y está relacionado con la asociación para la que trabaja?

A: Si si.

V: ¿Y te gusta enseñar?

A: Si si. Hace poquito he viajado a Pucallpa, a enseñar a unos nativos, en la selva.

V: ¿A si? ¿Te ha gustado?

A: Si me ha gustado, pero mucho calor y moscas. Que van a caminar así, todo con polita.

V: A si me han dicho.

A: Calor quema.

V: ¿Así que estos nativos no sabían tejer?

A: Si sabían, pero estaba ayudando un ONG creo que es de España, el señor es del España, y apoyo le dan porque en esa selva los nativos no tenían apoyo, nada, no tenían ni carro nada,

solo había avioneta pero no hay carro para salir. Solo había avioneta para entrar. Que miedo, pero. Si cae la avioneta tu mueres allá no te encuentran.

V: Si si me imagino... ¿Entonces estaba allá para tejer?

A: Si si.

V: ¿Pero los tejidos son diferentes o bastante similares?

A: Es de algodón, no tienen lana de oveja. Algodón. Porque ellos trabajan algodón. En allí non hay ovejas.

V: ¿Y te gusta trabajar con el algodón o prefieres la lana?

A: Mas prefiero la lana, porque el algodón es difícil. Para sacar el hilo difícil, se rompe y se rompe. Es un poquito más difícil porque ellos tienen que aprender eso porque ellos no tienen lana de oveja. Entonces para sacar tinta natural hay bastante hierbas, lana de oveja no puede ser porque no tienen.

V: A si si entiendo.

A: He trabajado el año pasado, en noviembre he ido. En la selva. Muchos animales me daban miedo.

V: [Ridiamo] Hay muchos animales peligrosos allá.

A: Y había sapos.

[Rumori in sottofondo, Alicia torna a parlare della sua esperienza in Amazzonia]

A: Ellos no hablan español, hablan otro idioma.

V: ¿Y cómo hiciste? ¿Para hablar?

A: Tenemos otro traductor.

V: ¿Y la idea de aprender a tejer también allá es para...?

A: Para ellos, si, ellos no tienen plata, son pobre.

V: ¿Y se estaba perdiendo este saber?

A: Si si.

V: ¿Y para ti cuanto es importante que la gente consiga a tejer?

A: ¿Qué?

V: ¿Para ti cuanto es importante que la gente continúe a tejer? ¿Es importante para ti?

A: Si es importante porque ellos también de esa manera pueden tener la plata. Si ellos aprenden a trabajar ellos pueden salir a vender.

V: ¿Y ser independiente?

A: Independientes. Porque allá hay mucha pobreza también no pueden... En la selva había mujeres que tenían bastantes hijos, pero no tienen para comer.

V: ¿Y para ti es importante también porque es algo como característico de acá?

A: Claro.

V: ¿Como para mantener un saber que existe?

A: Claro. De esa forma también aprende igual les ensena a sus hijos a trabajar y como se gana la plata porque a vez ellos esperan el apoyo que le manda el presidente del Perú. A vez también los niños no estudian... entonces de esa forma pueden trabajar, aprender...

V: Y tu me has dicho que no tienes hijos, ¿pero te gustaría?

A: Si.

V: ¿Y crees que vas a enseñar a ellos también?

A: Claro.

V: ¿Para vender o en general?

A: Para vender.

V: Pero por ejemplo Liz sabe tejer, pero no va a ser su trabajo.

A: ¿Como?

V: Digo que también Liz sabe tejer, pero ella no quiere trabajar en la artesanía.

A: A si.

V: ¿Entonces que piensas?

A: Es importante para el trabajo y es arte que sabes. Esto es un arte que estoy trabajando. Entonces la Liz con su estudio no le gusta, no sé, pero su mama sabe, sus abuelas saben.

V: Si.

A: Es un arte para ellos también. Se puede perder eso. Esto es un arte que tu aprendes no, la laboración de la lana de oveja, hasta el final. Entonces tal vez a la Liz no le gusta.

V: ¿Y a ti te gustaba cuando estaba pequeña?

A: Si. Si me gustaba aprender esto.

[Alicia mi mostra quello che sta tessendo e i passaggi]

Intervista 5

Nome	Alicia Cusihuaman
Età	35
Provenienza	Cusco
Professione	Artigiana
Luogo e data dell'intervista	Cusco, Fiera dell'artigianato dove lavora Alicia in Plaza de Armas, 21 ottobre 2022, 12.10
Durata dell'intervista	30'
Tipologia e metodo di rilevamento	Intervista narrativa libera, registrazione audio su telefono cellulare e registratore
Condizioni di rilevamento	Alicia mi insegna il significato dei disegni sopra i tessuti e anche come posso essere esposti i telai che ha preparato mentre si trova nella fiera dove lavora. Si aiuta con un libro che è stato realizzato all'interno del Chinchero tramite un'organizzazione affiancata dal Centro tessile del Cusco.

Alicia: Este teler trabajamos desde el tiempo de los incas. Ellos se dedicaban más a la textilería, porque los incas no conocían lo que es industrial porque ellos tejían para que se vistien, pantalón, mantas y frascadas para dormir, todo eso. Ese lo trabajaban los incas, todo que es tejido a mano han hecho y tejido materia prima, lana de oveja, ellos no conocían otros materiales porque en aquellos años esas cosas no existían. Entonces eso viene del tiempo de los incas y seguimos transmitiendo de generación a generación. Este telar seguimos conservando, este telar podría seguir para las decoraciones de la sala o donde sea. Esas herramientas de madera, de eucalipto o madera. Este lana natural de oveja, este se llama illyawa.

Valentina: Escribémelo por favor.

Alicia: Debe ser así [intanto scrive sul mio quaderno], nosotros hablamos castellano quecha mezclado [ride]. Esta herramienta se llama khayylla [lo scrive sul quaderno]. Eso se llama miñi.

Valentina: [in contemporanea] ¡Miñi!

Alicia: Eso ya sabes. [ride]

Valentina: Si porque la mama de Ignocencio me ha ensenado un poco y hablaba solamente en quechua, entonces continuaba a repetirme miñi [ridiamo entrambe].

A: Si porque ella no habla español, ellos no estudiaban a la escuela. Ya, eso es el miñi. Eso es el akash.

[Veniamo interrotte da una turista e Alicia parla con lei per un minuto abbondante, poi va a prendere un sacchetto di plastica che contiene un libro].

A: Mira: Chinchero entretejiendo cultura. [Mi mostra il libro realizzato dall'Istituto Nacional de Cultura in collaborazione con la Municipalidad Distrital de Chinchero].

V: ¡Wow!

A: Aquí mira. Eso es el costumbre en las comunidades que se realiza en Chinchero. El ano pasado mi mama han trabajado algo asi, hecho como un costumbre en la casa.

V: Que bueno.

A: Así se trabaja [Mi mostra le foto nel libro]. Esas personas también son de Chinchero, y nosotros en ese grupo participábamos también.

V: ¿Es una comunidad en particular?

A: No es una comunidad organizada.

V: ¿Son personas de varias comunidades?

A: Si, hemos organizado una organización de cultura creo, para sacar este libro.

V: A que bueno.

A: Mira, como se trasquila la oveja, como se lava su lana de oveja. Se lava con un tronco donde que, en Chinchero, hay un tronco... ¿No te ha indicado la Liz?

V: Si lo he visto pero no me acuerdo el nombre. Sacha...

A: [Non si ricorda il nome e quindi inizia a cercarlo nelle pagine del libro] Ay como era...

V: Es difícil ese nombre...

A: ¡Ay no se! Aquí dice [legge molto velocemente sottovoce un estratto del libro] Sacha parqay.

V: ¡A si me acuerdo!

A: Y entonces lo que es el tenido y el hilado. Así hemos trabajado. Esa es la cochinilla, la chilca, la que has traído, eso es el kholi, el amarillo que hemos sacado. Saca diferentes colores. El lunes vamos a sacar otros colores. Esa es la puskha. Urdido, diseño, así se trabaja. Se lleva mucho tiempo. [Io nel frattempo annuisco]

Intervista 6

Nome	Benedicta
Età	Circa 70
Provenienza	/
Professione	Artigiana, contadina, venditrice ambulante
Luogo e data dell'intervista	Chincheru, Casa di Benedicta, 4 ottobre 2022, 10.45
Durata dell'intervista	20'
Tipologia e metodo di rilevamento	Intervista narrativa semi-strutturata, registrazione audio su registratore e su telefono cellulare, con ulteriori annotazioni su un quaderno collaterale al diario di campo
Condizioni di rilevamento	La mattina stessa ho chiamato Alicia per sapere se fosse nel Chincheru o a Cusco e per sapere di sua madre, Benedicta era da sola a casa così ho chiesto se potevo raggiungerla per parlare. Dopo aver ricevuto la conferma mi dirigo a casa sua e le tengo compagnia mentre prepara il pranzo e mentre si occupa di Lara, la nipote, ancora molto piccola e ammalata. L'intervista è stata particolarmente complessa e poco fluida perché Lara stava male e spesso venivamo interrotte.

Benedicta: Tejido yo enseño.

Valentina: ¿A si? ¿También enseñas?

B: Si si, también enseño, por horas. Para enseñar antes yo enseñado cincuenta soles para hora.
¿Ahora cuanto será?

V: ¿Pero enseñabas como a personas de acá o de afuera?

B: No a los turistas. Aquí también cuando no puedes yo enseño a ti.

V: ¿Te gusta enseñar?

B: Si.

[Benedicta nel frattempo stava pelando le patate e mettendo gli altri ingredienti della zuppa nella pentola sul fuoco, in sottofondo si sente la radi. Veniamo interrotte da Lara che essendo malata ha bisogno di qualche attenzione in più del solito].

V: ¿Y según tu opinión porque los turistas gustan tanto?

B: ¿Como?

V: Los tejidos.

B: Algunos si quieren mucho. Otra amiga extranjera se llama Alicia yo enseñado. Ella quiere arto las mantas, ha llevado las mantas y va a vender en una tienda.

V: ¿Y a ti te gustaría tener una tienda o prefieras así?

B: ¿Yo? Así no más, las tiendas no...

[...] [La radio è molto forte e Lara piange, con Benedicta stiamo parlando degli animali da allevamento che possiedono]

V: ¿Antes todos tenían sus ovejas no?

B: Antes todos tenían, ahora no, poco no más, no tienen algunas. Acá dos han parido

V: ¿A sí? Qué bueno.

B: Después las miramos, dos ovejitas, han dos días no mas.

V: Me parece que hoy hay otros géneros de trabajo, como tiendas... ¿agricultura y animales menos no?

B: Si menos.

V: ¿Y del aeropuerto que piensas?

B: No quiero aeropuerto.

V: ¿Estas preocupada?

B: Si, cuando habrá aeropuerto, ¿qué gente vendrá?

[Lara chiede del mate e Benedicta glielo prepara, nel frattempo la sgrida per come lo sta chiedendo].

[Alla radio si parla di Castillo il presidente in quel momento].

V: ¿Y tú como has aprendido castellano? Porque Ricardina no habla...

B: [Benedicta ride] Cuando la chica no más ha enamorado, su pareja, por eso quiere poner a la escuela y el enamorado con su esposo no puede [...] Por eso no sabe castellano. Yo hasta segundo primaria no más yo he entrado.

V: Si como mi abuela también.

[Lara interrompe di nuovo e intanto c'è la musica alla radio]

B: ¿En tu país tienen ovejas?

V: Si hay ovejas en algunas partes, y hace algunos años hay también alpaca.

B: ¿A si?

V: Si han importado. Pero ovejas hay muchas.

B: ¿Comen carne?

V: Si, pero también para tejer.

[A quel punto Benedicta mi chiede dei tessuti tradizionali italiani e io cerco di spiegarle a parole le varietà regionali o locali presenti in varie parti della penisola].

**APPENDICE II: INDICE DELLE FOTOGRAFIE DEL CONTESTO
ETNOGRAFICO**

Contenute nei capitoli 1 e 2

Numero figura	Pagina	Titolo	Data e Ora	Luogo	Caratteristiche Specifiche	Supporto Utilizzato
Figura 01	26	Manta stesa ad asciugare e vista delle montagne del Chinchero	01.09.2022 17.14	Chinchero, Cusco.	Fotocamera digitale: P9010318 3,04 MB (3.188.503 byte)	Olympus E-M10 MK II – 100/1s - f/4.1 - iso 1600 - 45mm – Luce Naturale
Figura 02	28	Ricardina mentre fila e Liz mentre tesse a crochet	23.08.2022 15.22	Patio della casa nel Chinchero, Cusco.	Fotocamera digitale: P8230076 2,92 MB (3.063.198 byte)	Olympus E-M10 MK II – 250/1s - f/6.3 - iso 200 - 14mm –

						Luce Naturale
Figura 03	30	Elisa mentre tesse con il telaio a cintura nel patio di casa [Fotografia scattata con metodologia etnografica collaborativa con Liz]	23.08.2022 15.30	Patio della casa nel Chinchero, Cusco.	Fotocamera digitale: P8230011 2,83 MB (2.975.969 byte)	Olympus E-M10 MK II – 250/1s - f/7.1 - iso 200 – 14 mm – Luce Naturale
Figura 04	37	<i>Puskha</i> sul prato del patio di casa	07.09.2022 10.07	Patio della casa nel Chinchero, Cusco.	Fotocamera digitale: P1010435 3,64 MB (3.826.785 byte)	Olympus E-M10 MK II – 250/1s - f/6.3 - iso 200 – 66 mm – Luce Naturale
Figura 05	38	Strumento meccanico per creare la	12.09.2022	Patio della casa nel	Fotocamera digitale:	Olympus E-M10 MK II -

		matassa (arcolaio)	10.35	Chincheró, Cusco.	P1010936 3,65 MB (3.829.407 byte)	500/1s - f/9 - iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
Figura 06	39	Elisa aggiunge foglie di <i>chilca</i> in preparazione della tintura della lana in colorazione verde	12.09.2022 10.16	Zona adibita alla tintura nella casa di Benedicta, Chincheró, Cusco.	Fotocamera digitale: P1011054 3,13 MB (3.290.850 byte)	Olympus E-M10 MK II - 125/1s - f/4 - iso 2500 – 40 mm – Luce Naturale
Figura 07	40	Elisa prepara l'ordito insieme al figlio di una parente che gioca con i fili in tensione	29.09.2022 15.01	Patio dei vicini di casa, Chincheró, Cusco.	Fotocamera Mobile: IMG_20220829 _145732 6,79 MB (7.128.332 byte)	Redmi Note 11S 154/1s - f/1.9 - iso 50 – 6 mm – Luce Naturale
Figura 08	50	Elisa lava i panni a mano	07.09.2022	Tetto della casa nel	Fotocamera digitale:	Olympus E-M10 MK II -

			10.45	Chincheró, Cusco.	P1010525 3,13 MB (3.289.792 byte)	320/1s - f/8 - iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
Figura 09	53	Alicia mi mostra come tessere la prima <i>pulsera</i>	11.08.2022 16.27	Fiera della Benemerita Sociedad de Artesanos del Cusco, dove labora Alicia, Cusco.	Fotocamera Mobile: IMG_20220811 _161949 544 KB (557.893 byte)	Redmi Note 11S 100/1s - f/1.9 - iso 7666 – 6 mm – Luce Naturale
Figura 10	55	Sequenza orizzontale di fotografie per mostrare il processo tecnico con cui Elisa utilizza la manta	11.09.2022 12.40	Laguna di Piuray, Chincheró, Cusco.	Fotocamera digitale: sequence test - orizzontale 3,02 MB (3.176.667 byte)	Olympus E-M10 MK II - 500/1s - f/9 - iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
Figura 11	60	Elisa raccolge i fiori di <i>kholi</i>	11.09.2022 10.19	Zona rurale del	Fotocamera digitale:	Olympus E-M10 MK II -

				Chincheró, Cusco.	P1010740 3,17 MB (3.332.140 byte)	320/1s - f/8 - iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
Figura 12	61	Elisa raccoglie le foglie di <i>chilca</i> di fronte alla laguna di Piuray	11.09.2022 12.27	Laguna di Piuray, Chincheró, Cusco.	Fotocamera digitale: P1010829 1,60 MB (1.683.859 byte)	Olympus E-M10 MK II - 500/1s - f/9 - iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
Figura 13	64	Benedicta pela le patate	12.09.2022 10.38	Patio della casa di Benedicta, Chincheró, Cusco.	Fotocamera digitale: P1010991 2,78 MB (2.920.953 byte)	Olympus E-M10 MK II - 160/1s - f/5.6 - iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
Figura 14	65	Elisa pulisce le foglie dai rami per la tintura	12.09.2022 10.40	Patio della casa di Benedicta,	Fotocamera digitale: P1011057	Olympus E-M10 MK II – 80/1s - f/4 - iso 400

				Chincheró, Cusco.	2,82 MB (2.963.163 byte)	– 40 mm – Luce Naturale
Figura 15	66	Pentole con dentro le piante per il processo di tintura	12.09.2022 11.05	Zona adibita alla tintura nella casa di Benedicta, Chincheró, Cusco.	Fotocamera digitale: P1011059 2,99 MB (3.135.860 byte)	Olympus E-M10 MK II - 80/1s - f/4 - iso 1250 – 40 mm – Luce Naturale
Figura 16	67	Cocciniglia essiccata ancora da polverizzare	12.09.2022 10.56	Patio della casa di Benedicta, Chincheró, Cusco.	Fotocamera digitale: P1010993 3,38 MB (3.551.067 byte)	Olympus E-M10 MK II - 400/1s - f/8 - iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
Figura 17	68	Elisa lava le matasse prima che vengano immerse	12.09.2022 10.58	Patio della casa di Benedicta,	P1011096	Olympus E-M10 MK II - 200/1s -

		nell'acqua bollente		Chincherò, Cusco.	2,87 MB (3.018.895 byte)	f/5.6- iso 200 – 45 mm – Luce Naturale
Figura 18	69	Tintura della lana di giallo con il <i>kholi</i>	12.09.2022 13.43	Zona adibita alla tintura nella casa di Benedicta, Chincherò, Cusco.	Fotocamera digitale: P1011229 3,14 MB (3.294.724 byte)	Olympus E-M10 MK II - 80/1s - f/4 - iso 1600 – 40 mm – Luce Naturale
Figura 19	72	Lana tinta stesa ad asciugare	12.09.2022 13.56	Patio della casa di Benedicta, Chincherò, Cusco.	Fotocamera Mobile: IMG_20220912_134755 5,80 MB (6.091.342 byte)	Redmi Note 11S 359/1s - f/1.9 - iso 50 – 6 mm – Luce Naturale
Figura 20	73	Benedicta e Lara mi mostrano i	12.09.2022 14.10	Patio della casa di Benedicta,	Fotocamera digitale:	Olympus E-M10 MK II -

		gomitoli della lana già tinta		Chincherò, Cusco.	P1011296 2,97 MB (3.124.443 byte)	200/1s - f/6.3 - iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
Figura 21	74	Benedicta con in mano dei fili di un gomitolo	12.09.2022 14.12	Patio della casa di Benedicta, Chincherò, Cusco.	Fotocamera digitale: P1011279 2,91 MB (3.058.026 byte)	Olympus E-M10 MK II - 320/1s - f/4 - iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
Figura 22	75	Ricardina fila con la <i>pushka</i> accanto alla lana appena lavata [Fotografia scattata con metodologia etnografica collaborativa con Liz]	23.09.2022 15.40	Patio della casa nel Chincherò, Cusco.	Fotocamera digitale: P8230040 2,89 MB (3.035.147 byte)	Olympus E-M10 MK II - 200/1s - f/6.3 - iso 200 – 14 mm – Luce Naturale
Figura 23	79	Elisa tesse con il telaio a cintura	23.09.2022 15.45	Patio della casa nel	Fotocamera digitale: P8230085	Olympus E-M10 MK II - 100/1s -

		[Fotografia scattata con metodologia etnografica collaborativa con Liz]		Chincheró, Cusco.	2,79 MB (2.926.287 byte)	f/4.5 - iso 200 – 14 mm – Luce Naturale
Figura 24	80	Deonisia tesse a cintura	05.09.2022 14.15	Patio della casa nel Chincheró, Cusco.	Fotocamera digitale: P9010149 2,85 MB (2.990.716 byte)	Olympus E-M10 MK II - 125/1s - f/5 - iso 200 - 14mm – Luce Naturale
Figura 25	83	Alicia tessé el <i>ojo de la princesa</i>	13.08.2022 15.46	Fiera della Benemerita Sociedad de Artesanos del Cusco, dove labora Alicia, Cusco.	Fotocamera Mobile: IMG_20220813 _154537 3,83 MB (4.026.425 byte)	Redmi Note 11S 359/1s - f/25 - iso 3306 – 6 mm – Luce Naturale

Figura 26	87	Deonisia mi insegna a tessere con il telaio a cintura (a) [Fotografia scattata da Liz]	02.09.2022 11.09	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotocamera Mobile: IMG_20220902 _110621 4,77 MB (5.005.970 byte)	Redmi Note 11S 261/1s - f/1.9 - iso 50 – 6 mm – Luce Naturale
Figura 27	87	Deonisia mi insegna a tessere con il telaio a cintura (b) [Fotografia scattata da Liz]	02.09.2022 11.12	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotocamera Mobile: IMG_20220902 _110638 4,36 MB (4.575.882 byte)	Redmi Note 11S 516/1s - f/1.9 - iso 50 – 6 mm – Luce Naturale

APPENDICE III: INDICE DELLE FOTOGRAFIE SUL GESTO TECNICO

Contenute nel capitolo 4

Numero File	Pagina	Data e Ora	Luogo	Caratteristiche Specifiche	Supporto Utilizzato
P1010795	116	11.09.2022 10.12	Zona rurale del Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,95 MB (3.102.157 byte)	Olympus E- M10 MK II - 320/1s - f/8 - iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
P1010740	116	11.09.2022 10.14	Zona rurale del Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 3,17 MB (3.332.140 byte)	Olympus E- M10 MK II - 320/1s - f/8 - iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
P1010763	116	11.09.2022 10.15	Zona rurale del	Fotografia digitale:	Olympus E- M10 MK II - 320/1s -

			Chincheru, Cusco.	2,83 MB (2.973.613 byte)	f/7.1 - iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
P1010791	116	11.09.2022 10.17	Zona rurale del Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 3,64 MB (3.823.732 byte)	Olympus E- M10 MK II - 250/1s - f/5.6 - iso 200 – 58 mm – Luce Naturale
P1010723	117	11.09.2022 10.20	Zona rurale del Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,79 MB (2.928.082 byte)	Olympus E- M10 MK II - 500/1s - f/9 - iso 200 – 45 mm – Luce Naturale
P1010726	117	11.09.2022 10.22	Zona rurale del Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 3,01 MB (3.164.377 byte)	Olympus E- M10 MK II - 320/1s - f/8 - iso 200 – 40 mm – Luce Naturale

P1010772	117	11.09.2022 10.25	Zona rurale del Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,98 MB (3.130.073 byte)	Olympus E- M10 MK II - 400/1s - f/8 - iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
P1010768	117	11.09.2022 10.26	Zona rurale del Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,97 MB (3.123.761 byte)	Olympus E- M10 MK II - 250/1s - f/5.6 - iso 200 – 82 mm – Luce Naturale
P1010798	118	11.09.2022 12.30	Laguna di Piuray, Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,92 MB (3.065.720 byte)	Olympus E- M10 MK II - 320/1s - f/8- iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
P1010845	118	11.09.2022 12.34	Laguna di Piuray, Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,84 MB (2.982.941 byte)	Olympus E- M10 MK II - 320/1s - f/7.1- iso 200 – 40 mm – Luce Naturale

P1010842	118	11.09.2022 12.36	Laguna di Piuray, Chinchero, Cusco.	Fotografia digitale: 3,05 MB (3.201.962 byte)	Olympus E-M10 MK II - 400/1s - f/9- iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
P1010988	119	12.09.2022 10.07	Patio della casa di Benedicta, Chinchero, Cusco.	Fotografia digitale: 3,62 MB (3.804.737 byte)	Olympus E-M10 MK II - 500/1s - f/10- iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
P1011001	119	12.09.2022 11.14	Patio della casa di Benedicta, Chinchero, Cusco.	Fotografia digitale: 2,92 MB (3.065.890 byte)	Olympus E-M10 MK II - 500/1s - f/10- iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
P1010999	119	12.09.2022 11.15	Patio della casa di Benedicta, Chinchero, Cusco.	Fotografia digitale: 2,71 MB (2.849.173 byte)	Olympus E-M10 MK II - 400/1s - f/9- iso 200 – 40 mm – Luce Naturale

P1011003	119	12.09.2022 10.17	Patio della casa di Benedicta, Chinchero, Cusco.	Fotografia digitale: 3,62 MB (3.801.905 byte)	Olympus E-M10 MK II - 400/1s - f/8- iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
P1011113	120	12.09.2022 10.48	Patio della casa di Benedicta, Chinchero, Cusco.	Fotografia digitale: 2,79 MB (2.928.301 byte)	Olympus E-M10 MK II - 200/1s - f/5.6- iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
P1011139	120	12.09.2022 10.49	Patio della casa di Benedicta, Chinchero, Cusco.	Fotografia digitale: 2,71 MB (2.842.794 byte)	Olympus E-M10 MK II - 250/1s - f/6.3 - iso 200 – 40 mm – Luce Naturale
P1011149	120	12.09.2022 10.51	Patio della casa di Benedicta, Chinchero, Cusco.	Fotografia digitale:	Olympus E-M10 MK II - 320/1s - f/7.1- iso 200 – 66

				2,77 MB (2.909.581 byte)	mm – Luce Naturale
P1011147	120	12.09.2022 10.52	Patio della casa di Benedicta, Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,78 MB (2.920.227 byte)	Olympus E- M10 MK II - 250/1s - f/6.3- iso 200 – 53 mm – Luce Naturale
P1011173	121	12.09.2022 11.34	Zona adibita alla tintura nella casa di Benedicta, Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,95 MB (3.096.789 byte)	Olympus E- M10 MK II - 80/1s - f/4- iso 1250 – 40 mm – Luce Naturale
P1011198	121	12.09.2022 11.16	Patio della casa di Benedicta, Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,92 MB (3.065.395 byte)	Olympus E- M10 MK II - 125/1s - f/4.5- iso 200 – 40

					mm – Luce Naturale
P1011233	121	12.09.2022 12.24	Zona adibita alla tintura nella casa di Benedicta, Chinchero, Cusco.	Fotografia digitale: 2,77 MB (2.907.489 byte)	Olympus E-M10 MK II - 80/1s - f/5.8- iso 1600 – 85 mm – Luce Naturale
P1011236	121	12.09.2022 12.50	Zona adibita alla tintura nella casa di Benedicta, Chinchero, Cusco.	Fotografia digitale: 2,98 MB (3.133.540 byte)	Olympus E-M10 MK II - 80/1s - f/4- iso 1600 – 40 mm – Luce Naturale
P1011175	122	12.09.2022 12.54	Zona adibita alla tintura nella casa di Benedicta, Chinchero, Cusco.	Fotografia digitale: 2,87 MB (3.013.880 byte)	Olympus E-M10 MK II - 40/1s - f/5- iso 1600 – 102 mm – Luce Naturale
P1011257	122	12.09.2022 12.51	Zona adibita alla tintura nella casa di Benedicta,	Fotografia digitale:	Olympus E-M10 MK II - 125/1s - f/4.5- iso 1000 – 58

			Chincheru, CUSCO.	2,83 MB (2.971.704 byte)	mm – Luce Naturale
P1010983	122	12.09.2022 12.57	Zona adibita alla tintura nella casa di Benedicta, Chincheru, CUSCO.	Fotografia digitale: 3,01 MB (3.159.388 byte)	Olympus E- M10 MK II - 80/1s - f/4- iso 1000 – 40 mm – Luce Naturale
P1011265	122	12.09.2022 12.53	Zona adibita alla tintura nella casa di Benedicta, Chincheru, CUSCO.	Fotografia digitale: 2,89 MB (3.037.238 byte)	Olympus E- M10 MK II - 100/1s - f/4.4- iso 1600 – 58 mm – Luce Naturale
P8230027	123	23.09.2022 15.10	Patio della casa nel Chincheru, CUSCO.	Fotografia digitale: 3,29 MB (3.460.841 byte)	Olympus E- M10 MK II - 400/1s - f/9- iso 200 – 14 mm – Luce Naturale
P8230033	123	23.09.2022 15.12	Patio della casa nel	Fotografia digitale:	Olympus E- M10 MK II - 250/1s - f/7.1- iso

			Chincheru, Cusco.	2,71 MB (2.846.945 byte)	200 – 14 mm – Luce Naturale
P8230052	123	23.09.2022 15.13	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 3,21 MB (3.368.955 byte)	Olympus E- M10 MK II - 400/1s - f/8- iso 200 – 14 mm – Luce Naturale
P8230040	123	23.09.2022 15.24	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,89 MB (3.035.147 byte)	Olympus E- M10 MK II - 200/1s - f/6.3 – iso 200– 14 mm – Luce Naturale
P8230108	124	23.09.2022 15.26	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,96 MB (3.113.281 byte)	Olympus E- M10 MK II - 80/1s - f/4 – iso 400– 40 mm – Luce Naturale
P8230124	124	23.09.2022 15.27	Patio della casa nel	Fotografia digitale:	Olympus E- M10 MK II - 100/1s - f/4.2 – iso

			Chincheru, Cusco	3,08 MB (3.239.427 byte)	1000– 49 mm – Luce Naturale
P8230126	124	23.09.2022 15.32	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,92 MB (3.068.950 byte)	Olympus E- M10 MK II - 100/1s - f/4.2 – iso 1000– 49 mm – Luce Naturale
P8230123	124	23.09.2022 15.36	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,95 MB (3.095.316 byte)	Olympus E- M10 MK II - 80/1s - f/4 – iso 640– 40 mm – Luce Naturale
P8230130	125	23.09.2022 15.38	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,87 MB (3.013.251 byte)	Olympus E- M10 MK II -80/1s - f/4 – iso 250– 40 mm – Luce Naturale
P8230134	125	23.09.2022 15.39	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale:	Olympus E- M10 MK II -80/1s - f/4– iso 250– 40

				2,96 MB (3.105.313 byte)	mm – Luce Naturale
P8230118	125	23.09.2022 15.42	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,73 MB (2.867.275 byte)	Olympus E- M10 MK II -80/1s - f/4 – iso 200– 40 mm – Luce Naturale
P8230132	125	23.09.2022 15.44	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,76 MB (2.899.643 byte)	Olympus E- M10 MK II - 80/1s - f/4 – iso 640– 40 mm – Luce Naturale
P8230013	126	23.09.2022 15.47	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 3,07 MB (3.225.754 byte)	Olympus E- M10 MK II - 200/1s - f/5.6 – iso 200– 14 mm – Luce Naturale
P8230045	126	23.09.2022 15.49	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale:	Olympus E- M10 MK II - 125/1s - f/5 – iso 200– 14 mm –

				2,92 MB (3.063.249 byte)	Luce Naturale
P8230047	126	23.09.2022 15.50	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,76 MB (2.896.601 byte)	Olympus E- M10 MK II - 125/1s - f/5 – iso 200– 14 mm – Luce Naturale
P8230032	126	23.09.2022 15.51	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,91 MB (3.055.536 byte)	Olympus E- M10 MK II - 160/1s - f/5 – iso 200– 14 mm – Luce Naturale
P8230042	127	23.09.2022 15.53	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 3,06 MB (3.212.828 byte)	Olympus E- M10 MK II - 160/1s - f/5.6 – iso 200– 14 mm – Luce Naturale
P8230029	127	23.09.2022 15.55	Patio della casa nel	Fotografia digitale:	Olympus E- M10 MK II - 160/1s - f/5.6 – iso

			Chincheru, Cusco.	3,07 MB (3.225.063 byte)	200– 14 mm – Luce Naturale
P8230089	127	23.09.2022 15.57	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,94 MB (3.088.189 byte)	Olympus E- M10 MK II - 80/1s - f/4 – iso 320– 40 mm – Luce Naturale
P8230091	127	23.09.2022 15.59	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,81 MB (2.953.697 byte)	Olympus E- M10 MK II - 80/1s - f/4 – iso 400– 40 mm – Luce Naturale
P8230092	128	23.09.2022 16.00	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,79 MB (2.927.614 byte)	Olympus E- M10 MK II - 80/1s - f/4 – iso 320– 40 mm – Luce Naturale
P8230090	128	23.09.2022 16.01	Patio della casa nel	Fotografia digitale:	Olympus E- M10 MK II - 80/1s - f/4

			Chincheru, Cusco.	2,81 MB (2.956.677 byte)	– iso 250– 40 mm – Luce Naturale
P8230105	128	23.09.2022 16.02	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,86 MB (2.999.574 byte)	Olympus E- M10 MK II - 80/1s - f/4 – iso 320– 40 mm – Luce Naturale
P8230102	128	23.09.2022 16.04	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,71 MB (2.851.576 byte)	Olympus E- M10 MK II - 80/1s - f/4 – iso 400– 40 mm – Luce Naturale
P9010152	129	05.09.2022 14.15	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,86 MB (3.002.248 byte)	Olympus E- M10 MK II - 160/1s - f/5 – iso 200– 14 mm – Luce Naturale
P9010161	129	05.09.2022	Patio della casa nel	Fotografia digitale:	Olympus E- M10 MK II

		14.16	Chincheru, Cusco.	2,97 MB (3.118.783 byte)	- 80/1s - f/4 – iso 200– 40 mm – Luce Naturale
P9010179	129	05.09.2022 14.17	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 3,27 MB (3.439.064 byte)	Olympus E- M10 MK II - 80/1s - f/4 – iso 200– 40 mm – Luce Naturale
P9010182	129	05.09.2022 14.18	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 2,82 MB (2.959.087 byte)	Olympus E- M10 MK II - 80/1s - f/4 – iso 200– 40 mm – Luce Naturale
P9010158	130	05.09.2022 14.20	Patio della casa nel Chincheru, Cusco.	Fotografia digitale: 3,03 MB (3.183.097 byte)	Olympus E- M10 MK II - 80/1s - f/4 – iso 200– 40 mm – Luce Naturale

P9010186	130	05.09.2022 14.21	Patio della casa nel Chinchero, Cusco.	Fotografia digitale: 2,77 MB (2.913.208 byte)	Olympus E-M10 MK II - 80/1s - f/4 - iso 250- 40 mm - Luce Naturale
P9010230	130	05.09.2022 14.22	Patio della casa nel Chinchero, Cusco.	Fotografia digitale: 2,87 MB (3.018.930 byte)	Olympus E-M10 MK II - 100/1s - f/4.1 - iso 200- 45 mm - Luce Naturale
P9010189	130	05.09.2022 14.24	Patio della casa nel Chinchero, Cusco.	Fotografia digitale: 2,84 MB (2.985.991 byte)	Olympus E-M10 MK II - 100/1s - f/4- iso 200- 40 mm - Luce Naturale
P9010191	131	05.09.2022 14.26	Patio della casa nel Chinchero, Cusco.	Fotografia digitale: 2,76 MB (2.899.506 byte)	Olympus E-M10 MK II - 100/1s - f/4.2 - iso 200- 49 mm - Luce Naturale

P9010208	131	05.09.2022 14.27	Patio della casa nel Chinchero, Cusco.	Fotografia digitale: 2,74 MB (2.874.229 byte)	Olympus E-M10 MK II - 80/1s - f/4- iso 200- 40 mm – Luce Naturale
P9010215	131	05.09.2022 14.28	Patio della casa nel Chinchero, Cusco.	Fotografia digitale: 2,79 MB (2.928.166 byte)	Olympus E-M10 MK II - 125/1s - f/4.4 – iso 250- 58 mm – Luce Naturale
P9010216	131	05.09.2022 14.29	Patio della casa nel Chinchero, Cusco.	Fotografia digitale: 2,84 MB (2.981.174 byte)	Olympus E-M10 MK II - 125/1s - f/4.4 – iso 200- 58 mm – Luce Naturale

APPENDICE IV: IMMAGINI SATELLITARI TRATTE DA GOOGLE MAPS

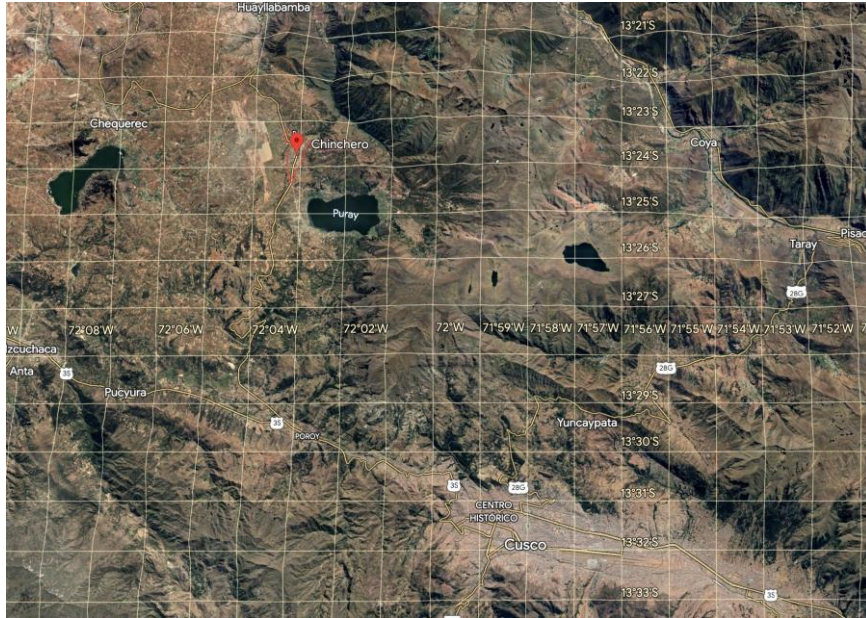


Immagine satellitare 1- In figura il centro storico della città di Cusco e la zona del Chinchero delimitata dalla linea rossa e affiancata dalla laguna di Piuray. Fonte: Google Maps



Immagine satellitare 2- In figura il centro urbano del Chinchero e la zona rurale coltivata, a destra si noti l'inizio della laguna di Piuray. Fonte: Google Maps

Indice delle figure

Figure 1- Manta stesa ad asciugare e vista delle montagne del Chinchero	26
Figure 2- Ricardina mentre fila e Liz mentre tesse a crochet	28
Figure 3- Elisa mentre tesse con il telaio a cintura nel patio di casa	30
Figure 4- Puskha sul prato del patio di casa	37
Figure 5- Strumento meccanico per creare la matassa (arcolai)	38
Figure 6 - Elisa aggiunge foglie di chilca in preparazione della tintura verde	39
Figure 7- Elisa prepara l'ordito insieme al nipote che gioca con i fili in tensione	40
Figure 8 - Elisa lava i panni a mano	50
Figure 9 - Alicia mi mostra come tessere la prima pulsera	53
Figure 10- Sequenza orizzontale di fotografie per mostrare il processo tecnico con cui Elisa utilizza la manta	55
Figure 11- Elisa raccoglie i fiori di <i>kholi</i>	60
Figure 12- Elisa raccoglie le foglie di chilca di fronte alla laguna di Piuray	61
Figure 13- Benedicta pela le patate	64
Figure 14- Elisa pulisce le foglie dai rami per la tintura	65
Figure 15- Pentole con dentro le piante per il processo di tintura	66
Figure 16- Cocciniglia essiccata ancora da polverizzare	67
Figure 17- Elisa lava le matasse prima che vengano immerse nell'acqua bollente	68
Figure 18- Tintura della lana di giallo con il <i>kholi</i>	69
Figure 19- Lana tinta stesa ad asciugare	72
Figure 20 - Benedicta e Lara mi mostrano i gomitoli della lana già tinta	73
Figure 21 - Benedicta con in mano dei fili di un gomitolo	74
Figure 22- Ricardina fila con la pushka accanto alla lana appena lavata	75
Figure 23- Elisa tesse con il telaio a cintura	79
Figure 24- Deonisia tesse a cintura	80
Figure 25- Alicia tesse il <i>Ñawi awapa</i>	83
Figure 26- Deonisia mi insegna a tessere con il telaio a cintura (a)	87
Figure 27- Deonisia mi insegna a tessere con il telaio a cintura (b)	87
Figure 28- Sala delle esposizioni dei tessuti precolombiani e della nuova esposizione su cui si sta lavorando, con i materiali provenienti dalla ricerca nel Chinchero	152

BIBLIOGRAFIA

APPADURAI Arjun, a cura di, 1986, *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.

APPADURAI Arjun, 2012, *Modernità in polvere*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

ARNOLD Denise, 2015, *Weaving life. The Textile Collection of the Museo Nacional de Etnografía y folklore*, La Paz, Museo Nacional de Etnografía y Foklore-Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

ARNOLD Denise, ESPEJO Elvira, 2013, *El textil tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*, La Paz, ILCA, Instituto de Lengua y Cultura Aymara.

AUGÉ Marc, 2017, *Saper toccare*, Milano, Mimesis.

BACCI Francesca, MELCHER David, 2011, *Art and the Senses*, Oxford, Oxford University Press.

BOURDIEU Pierre, 2001 [1979], *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, il Mulino.

CALLAÑAUPA ALVAREZ Nilda, 2013, *Faces of Tradition: Weaving Elders of the Andes*, Washington, Thrums Books.

CALLAÑAUPA ALVAREZ Nilda, 2013, *Weaving in the Peruvian Highlands: Dreaming Patterns, Weaving Memories*, Washington, Thrums Books.

CALLAÑAUPA ALVAREZ Nilda, 2017, *Secrets of Spinning, Weaving, and Knitting in the Peruvian Highlands*, Atelen Pennsylvania, Thrums Books.

CASTAÑEDA YAPURA Synthia Verónica, CÁCERES SÁENZ Renato, PEÑA SORIA David, 2019, Dirección Desconcentrada de Cultura Cusco, Subdirección Desconcentrada de

Interculturalidad, *TEJIENDO LA VIDA Los textiles en Q'ero*, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, Cusco.

CLIFFORD James, 1997, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

CLIFFORD James, 2010, *I frutti puri impazziscono, etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Universale Bollati Boringheri.

COLOMBATTO Carlotta, 2014, "La devoluzione degli oggetti: da eredità a patrimonio", *Lares*, Vol. 80, N° 2 maggio-agosto, pp. 265-276.

COMBI Mariella, 2005, "Strategie culturali per dare senso al mondo. Mappe sensoriali, percettive, affettive", *Critica del testo*, VIII/1 Sensi, Sensazioni, Sentimenti, pp. 475-494.

Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società. Consiglio d'Europa (CETS n° 199) Faro, 27 ottobre 2005.

Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale. Conclusa a Parigi il 17 ottobre 2003.

Convenzione UNESCO sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali. Conclusa a Parigi il 20 ottobre 2005.

Convenzione UNESCO sulla Protezione sul piano mondiale del patrimonio culturale e naturale. Conclusa a Parigi il 16 novembre 1972.

CSORDAS Thomas, 1994, *Embodiment and experience. The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge, Cambridge University Press.

CSORDAS Thomas, 2003, “Incorporazione e fenomenologia culturale”, *Antropologia-Corpi*, 3, 3.

DE CERTEAU, Michel, 2005 [1980], *L'invenzione del quotidiano*, Roma, edizioni Lavoro.

DESVALLÉES André, MAIRESSE François, 2010, *Concetti Chiave di Museologia*, Armand Colin.

Dichiarazione UNESCO sulla diversità culturale. Conclusa a Parigi il 3 novembre 2001.

EDWARDS Elizabeth, 1995, “Photography in Ethnographic Museums: A Reflection”, *Journal of Museum Ethnography*, May N° 7, pp. 131-139.

EDWARDS Elizabeth, 2001, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford, Berg Publishers.

EDWARDS Elizabeth, MORTON Christopher, 2015, *Photographs, Museum, Collections. Between Art and Information*, London, Bloomsbury Publishing.

FABIETTI Ugo E. M., 2013, *L'identità etnica*, Roma, Carrocci.

FELTHAM Jane, 1989, *Peruvian Textiles*, Aylesbury Bucks, Shire Pubns.

GELL Alfred, 1998, *Art and Agency*. Oxford, Oxford University Press.

GOMBRICH Ernst, 1979, *The Sense of Order*, London, Phaidon Press.

GRIMSHAW Anna, 2001, *The ethnographer's eye: ways of seeing in anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press.

HERZFELD Micheal, 2004, *The Body Impolitic. Artisan and Artifice in the Global, Hierarchy of Value*, Chicago, University of Chicago.

HOWES David, 1991. *The Varieties of Sensory Experience*, Toronto, University of Toronto Press.

HOWES David, 2003. *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, University of Michigan Press.

HUMÁN HOLGUÍN María Elizabeth, 2017, *Centro de formación textil en Chinchero Cusco*, USMP Lima, Universidad de San Martin de Porres.

INGOLD Tim, 2000, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood*, London, Routledge.

INGOLD Tim, 2011, *Being Alive Essays on movement, knowledge and description*, New York, Routledge.

INGOLD Tim, 2019, *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*, Milano, Raffaello Cortina.

ISPRA, *Filare, Tessere, Colorare, Creare. Storie di sostenibilità, passione ed eccellenza*, Quaderni ambiente e società 18/2018, pp. 1-96.

KOCH CÁNEPA Gisela, a cura di, 2001, *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

KOPYTOFF Igor, 1986, “La biografia culturale degli oggetti: la mercificazione come processo”, in *Mora*, 2005 pp.77- 111.

LAPICCIRELLA ZINGARI Valentina, 2012, “I paesaggi delle voci in un percorso di frontiera. Note a partire da alcuni terreni etnografici e museografici”, *Lares*, Vol. 78, N°1-2 gennaio-agosto, pp. 245-286.

LAURENCICH MINELLI Laura, a cura di, 1984, *Antichi Tessuti Peruviani. Tecniche, disegni e simboli*, Milano, Museo Poldi Pezzoli.

LE BRETON David, 2007, *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

LE BRETON David, 2021, *Antropologia del corpo*, Milano, Meltemi editore.

MACDOUGALL David, 2005, *The Corporeal Image: film, ethnography, and the senses*. Princeton, Princeton University Press.

MARIOTTI Luciana, 2011, “Patrimonio culturale immateriale: un prodotto metaculturale”, *La Ricerca Folklorica*, N°64 ottobre, pp. 19-25.

MATERA Vincenzo, 2002, “Antropologia dei sensi. Osservazioni introduttive”, *La ricerca folklorica*, aprile, 45, pp. 7-16.

MAUSS Marcel, 2017, *Le tecniche del corpo*, Pisa, ETS.

MERLEAU-PONTY Maurice, 2003, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani.

MILLER Daniel, 1987, *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Blackwell,

MILLER Daniel, 1998, *Material Cultures*, London, Routledge.

MILLER Daniel, 2013, *Per un'antropologia delle cose*, Milano, Ledizioni.

MILLER Daniel, 2014, *Cose che parlano di noi. Un antropologo a casa nostra*, Bologna, Il Mulino.

MORTON Christopher, 2018, *Anthropology of Photography*, London, Royal Anthropology Institute.

MOSCOSO BARRIO Macarena, 2019. *Tejido en escena: Configuración de espacios de exhibición, comerciales y femeninos en los centros de tejido de Chinchero, Cusco*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

NOBILI Carlo, 1997, “Etnografie, Comunicazione e modi della comunicazione museale”, *Lares*, Vol. 63, N°4, ottobre-dicembre, pp. 438.

PANDOLFI Mariella, 2003, “Le arene politiche del corpo”, *Antropologia-Corpi*, 3,3.

PARBUONO Daniele, SBARDELLA Francesca, a cura di, 2017, *Costruzione di Patrimoni. Le parole degli oggetti e delle convenzioni*, Bologna, Pàtron Editore.

PEERS Laura, BROWN Alison K., 2005, *Museums and Source Communities*, London - New York, Routledge.

PENNACINI Cecilia, a cura di, 2010, *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi*, Roma. Carrocci.

PINK Sarah, 2003, “Representing the Sensory Home: Ethnographic Experience and Anthropological Hypermedia”, *Social Analysis: The International Journal of Anthropology*, 47, 3, pp- 46-63.

PINK Sarah, 2007, *Doing Visual Ethnography*, London, SAGE Publications.

PINK Sarah, 2008, "The sensoriality of ethnographic place-making", *Ethnography*, June, 9,2, pp. 175-196.

PINK Sarah, 2011, "Dirty Laundry. Everyday Practice, Sensory Engagement and the Constitution of Identity", in *Social Anthropology*, 13,3.

PINK Sarah, 2015, *Doing Sensory Ethnography*, London, SAGE Publications Ltd.

POMPEO Francesco, 2009, *Autentici meticci. Singolarità e alterità nella globalizzazione*. Roma, Meltemi.

SCHEPER-HUGHES Nancy, LOCK Margaret, 1987, "The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology", *Medical Anthropology Quarterly*, march, 1,1, pp. 6-41.

SILVERMAN Gail, 2008. *A Woven Book of Knowledge: Textile Iconography of Cuzco, Peru*, Salt Lake City, University of Utah Press.

STARACE Giovanni, 2013, *Gli Oggetti e la Vita*, Roma, Donzelli.

STOLLER Paul, 1989, *The Taste of Ethnographic Things: The Senses In Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

TAUSSING Micheal, 1993, *Mimesis and Alterity: A particular history of the senses*. New York and London, Routledge.

Textilpedia The complete fabric guide, Fashionary International Limited, 2020.

TURNER Terence, 1980. *The social skin*, in I. Cherfas, R. Lew, a cura di, *Not Work Alone*, London, Temple Smith.

WARNIER Jean-Pierre, 2005 [1999], *La cultura materiale*, Roma, Meltemi.

SITOGRAFIA

Animitas ou la musique des âmes. Une installation de Christian Boltanski – Fonte: Sculpture Nature [Accesso al 25 maggio 2023 12.15] - <https://www.youtube.com/watch?v=XcgP28oruTU>

ARS ELECTRONICA [Accesso al 24 maggio 2023 10.05] - <https://ars.electronica.art/news/en/>
Arte Textil 2013 - Ganadores Categoría Textil Concurso de Arte Michell y Cía - Fonte: grupomichell [Accesso al 10 maggio 2023 14.24] - <https://www.youtube.com/watch?v=af1Zi5YICgY&t=108s>

AXEL NIELSEN - Ciclo de Conferencias "Otras Miradas" - Fonte: ENERC NOA – OFICIAL [Accesso al 10 giugno 2023 8.04] - <https://www.youtube.com/watch?v=NdDYSnqIQfc>

Borsa di studio ICPNA ARTUS WIELS – Edizione 2022 Maria José Murillo (Arequipa, 1989) Fonte: ICPNA Cultural [Accesso al 06 febbraio 2023 15.07] - https://m.facebook.com/watch/?v=255034170084677&_rdr

Castello D'Albertis Museo delle Culture del Mondo [Accesso al 05 febbraio .2023 9.34] - <https://www.museidigenova.it/it/castello-dalbertis-museo-delle-culture-del-mondo>

Censimento XII de población, VII de vivienda y III de comunidades indígenas. Sistema de Consulta de Base de Datos a nivel de Manzana INEI, Instituto Nacional de Estadística e Informática [Accesso al 07 febbraio 2023 17.49] - <https://censos2017.inei.gob.pe/pubinei/index.asp> - Censos Nacionales 2017

Centro de Textiles Tradicionales del Cusco [Accesso al 08 marzo 2023 12.14] - <https://www.textilescusco.org/>

Charla magistral con Elvira Espejo: “La ciencia de tejer en los andes” – Fonte: MALI- Museo de Arte de Lima [#KHIPUS] [Accesso al 10 maggio 2023 9.30] - <https://www.youtube.com/watch?v=a4kVxoF2YEK>

CORDIS- Digital Incubator for museums [Accesso al 24 maggio 2023 10.00] - <https://cordis.europa.eu/project/id/101036071/it>

David Le Breton – L’invenzione del corpo - Fonte: Palazzo delle Esposizioni [Accesso al 10 aprile 2023 10.45] - <https://www.youtube.com/watch?v=-HCqJL7NH6E>

DIÁLOGO Decolonialidad y patrimonio. Miradas desde el mundo andino: Rita Segato y Elvira Espejo Ayca Museo Nacional Terry [Accesso al 5 giugno 2023 11.00] - <https://www.youtube.com/watch?v=Hd1P6ddrH7w>

Ecsite [Accesso al 24 maggio 2023 10. 19] - <https://www.ecsite.eu/>

Elvira Espejo Ayca / Las historias que tejemos. – Fonte: Museo Textil de Oaxaca [Accesso al 5 febbraio 2023 10.45] - <https://www.youtube.com/watch?v=NcgvAbGIQ8M>

Entrevista con Denise Arnold y Elvira Espejo Ayca – Fonte: Arácnida - Arte Textil [Accesso al 5 luglio 2022 12.00] - <https://www.facebook.com/watch/?v=629798994314778>

Experiencias del proyecto de textiles tradicionales del Cusco (53) - Fonte: Artesanías del Perú [Accesso al 08 marzo 2023 12.02] - <https://www.youtube.com/watch?v=8k8OHI5QQpA>

FERIA VIRTUAL: CHINCHERO AL MUNDO – Fonte: Universidad Andina del Cusco [Accesso al 08 giugno 2022 11.25] - <https://www.youtube.com/watch?v=F3sD4mDrWLQ>

Fondazione Compagnia di San Paolo [Accesso al 24 maggio 2023 15.14] - <https://www.compagniadisanpaolo.it/>

Fondazione Museo Ettore Guatelli [Accesso al 25 maggio 2023 13.16] - <https://www.museoguatelli.it/museo-del-quotidiano/lesposizione/>

Horizon 2020 - Funding programmes and open calls [Accesso al 24 maggio 2023 11.04] - https://research-and-innovation.ec.europa.eu/funding/funding-opportunities/funding-programmes-and-open-calls/horizon-2020_en

IL MIO LETTO È UN GIARDINO – MI CAMA ES UN JARDÍN - *I tessuti delle donne del monte quichua* [Accesso al 04 febbraio 2023 13.42] - <https://www.mudec.it/ita/il-mio-letto-e-un-giardino-mi-cama-es-un-jardin/>

INEI, Instituto Nacional de Estadística e Informática [Accesso al 07 febbraio 2023 17.52] - <https://www.gob.pe/inei/>

Ingold - Thinking through Making - Fonte: Pohjoisen kulttuuri-instituutti – Institute for Northern Culture [Accesso al 07 maggio 2023 15.59] - <https://www.youtube.com/watch?v=Ygne72-4zyo>

Ingold – Thinking Through Making -Seminar - Fonte: UiO: Kulturhistorisk museum [Fonte: 05 aprile 2023 10.46] - https://www.youtube.com/watch?v=_ZXIP73uVJk

Jim Bassler on cochineal – Fonte: PBS premiere North Carolina [Accesso al 27 marzo 2023 12.59] - <https://video.pbsnc.org/video/craft-america-jim-bassler-cochineal/>

Jim Bassler weaves by hand - Fonte: PBS premiere North Carolina [Accesso al 27 marzo 2023 13.00] - <https://video.pbsnc.org/video/craft-america-jim-bassler-weaves-hand/>

John Cohen [Accesso al 27 maggio 2023 12.25] - <https://www.johncohenworks.com/>

Le mani delle Americhe – catalogo mostra/laboratorio 1995-1996 [Accesso al 08 gennaio 2023 10.30] - <https://www.yumpu.com/it/document/read/10362504/le-mani-delle-americhe-correzione-urihi>

Los hilos de la memoria: tejiendo las narrativas de los centros textiles en México y Perú, Universidad de los Andes [Acceso al 22 gennaio 2023 9.40] - <https://www.redalyc.org/journal/6077/607764843003/html/>

Martin-Roth-Symposium – MuseumFutures – Elvira Espejo Ayca: Museum and practical communities re:publica – Fonte: MALI – Museo de Arte de Lima [Acceso al 5 gennaio 2023 10.30] - <https://www.youtube.com/watch?v=GchW6BCKLnM>

Michell & Cia 2012 Entrevista a Maria Elena del Solar RPP - Fonte: grupomichell [Acceso al 06 febbraio 2023 12.08] - <https://www.youtube.com/watch?v=dJiykxKLhAk>

Michell & Cia Entrevista a Maria Elena del Solar en Radio RPP 06 08 12- Fonte: grupomichell [Acceso al 20 aprile 2023 19.05] - <https://www.youtube.com/watch?v=CeuAhFPAVYw>

Municipalidad Distrital de Chinchero [Acceso al 07 febbraio 2023 17.04] - <https://www.gob.pe/munichinchero>

Museo della Canapa [Acceso al 25 maggio 2023 11.15] - <http://www.museodellacanapa.it/>

Museo delle Culture di Milano [Acceso al 04 febbraio 2023 13.34] - <https://www.mudec.it/ita/MUDEC>

Museo per la memoria di Ustica [Acceso al 25 maggio 2023 12.04] - <https://www.museomemoriaustica.it/>

Museum Booster [Acceso al 24 maggio 2023 10.15] - <https://www.museumbooster.com/>

Oxford Dictionary - Wayfarer Definition [Acceso al 11 maggio 2023 16.25] - <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/wayfarer>

Perú dedicado a los textiles - © Geographic Channel – Fonte: Marca Perú [Acceso al 16 aprile 2023 10.50] - <https://www.youtube.com/watch?v=xewd-EkNRps>

Sarah Pink Video in Anthropological Research - Fonte: Emerg Techlab [Accesso il 18 maggio 2023 16.37] - <https://www.youtube.com/watch?v=k-BW1piP6Is>

Stedelijk Studies – Photography and Museums of Mutuality: A Metaphor [Accesso al 29 maggio 2023 19.39] - <https://stedelijkstudies.com/journal/photography-and-museums-of-mutuality-a-metaphor/>

TEJEDORAS DEL CUSCO MUESTRAN LA CALIDAD DE LA FIBRA DE ALPACA A LOS VISITANTES DEL SMITHSONIAN FOLKLIFE FESTIVAL – Fonte: Ministerio de Comercio Exterior y Turismo [Accesso al 18 aprile 2022 16.35] - <https://www.mincetur.gob.pe/tejedoras-del-cusco-muestran-la-calidad-de-la-fibra-de-alpaca-a-los-visitantes-del-smithsonian-folklife-festival/>

The George Washington University Museum and The Textile Museum [Accesso al 21 aprile 2023 14.37] - <https://museum.gwu.edu/textile-museum-journal>

THE MET Art /Libraries and Research Centers /Antonio Ratti Textile Center and Reference Library [Accesso al 27 giugno 2022 11.43] - <https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers/antonio-ratti-textile-center-and-reference-library>

The Ways of Weavers in Cusco – intervista a Nilda Callañaupa Alvarez - Fonte: Smithsonian Folklife [Accesso al 11 aprile 2023 10.30] - <https://www.youtube.com/watch?v=fqKp4KfmYZg>

Tim Ingold – Fonte: Thchq Research and Training Institute [Accesso al 17 maggio 2023 11.58] - <https://www.youtube.com/watch?v=ofSWGJgtgNs&t=7s>

Tim Ingold - To Learn is to Improvise a Movement Along a Way of Life (part 1) - Fonte: Conference 27.04.2010 LSE Department of Anthropology [Accesso al 15 aprile 2023 15.35] - <https://www.youtube.com/watch?v=IDaaPaK-N5o>

Tim Ingold - To Learn is to Improvise a Movement Along a Way of Life (part 2) - Fonte: Conference 27.04.2010 LSE Department of Anthropology [Accesso al 15 aprile 2023 16.05] - <https://www.youtube.com/watch?v=UfXYEVb1gE4>

Tim Ingold - To Learn is to Improvise a Movement Along a Way of Life (part 3) - Fonte: Conference 27.04.2010 LSE Department of Anthropology [Accesso al 15 aprile 2023 16.44] - https://www.youtube.com/watch?v=2atjVsY_onE

Tim Ingold - To Learn is to Improvise a Movement Along a Way of Life (part 4) - Fonte: Conference 27.04.2010 LSE Department of Anthropology [Accesso al 15 aprile 2023 17.35] - https://www.youtube.com/watch?v=CSzAI9DHG_8

Tim Ingold - To Learn is to Improvise a Movement Along a Way of Life (part 5) - Fonte: Conference 27.04.2010 LSE Department of Anthropology [Accesso al 15 aprile 2023 17.55] - <https://www.youtube.com/watch?v=VPAgSB5CgGM>

Tim Ingold - Training the Senses: The knowing body - Fonte: mywebcowtube [Accesso al 07 aprile 2023 17.09]- <https://www.youtube.com/watch?v=OCCOkQMHTG4>

Una antropología de los sentidos [Accesso al 27 giugno 2022 13.09] - <http://estalella.eu/open-doc/sentidos>

What is Sensory Ethnography by Sarah Pink NCRMUK Fonte: National Centre for Research MethodsNCRMUK [Accesso al 15 marzo 2023 15.39] - <https://www.youtube.com/watch?v=ON7hfORQUio>