

**Quando l'immagine guida la ricerca: riflessioni
metodologiche da un percorso espositivo**

Abstract

Il presente contributo propone un'analisi critico-riflessiva della mostra fotografica *Paesaggi con figura. Immagini di Toscana dagli Archivi Alinari* (Museo del Paesaggio di Castelnuovo Berardenga, gennaio-settembre 2025). Oltre sessanta fotografie in bianco e nero documentano le trasformazioni storiche, sociali e culturali di Siena e del territorio circostante tra gli anni Sessanta dell'Ottocento e gli anni Ottanta del Novecento. Il contributo illustra il processo curatoriale e sviluppa una riflessione sul rapporto tra paesaggio rurale e urbano in prospettiva antropologica. L'analisi si concentra su un approccio metodologico in cui le immagini non costituiscono strumento di approfondimento di premesse teoriche preesistenti, ma rappresentano la risorsa di partenza della riflessione. I vincoli archivistici si sono trasformati in elementi generativi, mentre il dialogo con i visitatori ha arricchito la ricerca attraverso memorie individuali e familiari, trasformando l'archivio in catalizzatore di memoria collettiva. L'esperienza dimostra come la pratica curatoriale possa configurarsi un laboratorio metodologico per un'antropologia visiva processuale e partecipativa, in cui il patrimonio iconografico diventa motore di conoscenza e rigenerazione territoriale.

Keywords

Pratiche curatoriali; archivi; Alinari; memoria; paesaggio.

The author

Simona Dominici è assegnista di ricerca presso l'Università per Stranieri di Siena e il Museo del Paesaggio di Castelnuovo Berardenga, dove conduce un progetto di ricerca-azione dal titolo "Antropologia del paesaggio e comunicazione museale". Ha conseguito la laurea magistrale in Antropologia Culturale ed Etnologia presso l'Università degli Studi di Siena e un Master in Management di Eventi Artistici e Culturali presso Palazzo Spinelli a Firenze. Ha curato mostre internazionali per istituzioni europee ed extraeuropee. I suoi interessi di ricerca si concentrano sull'antropologia del patrimonio e sui processi partecipativi che orientano le pratiche curatoriali contemporanee.

e-mail: simona.dominici@unistrasi.it

Il rovesciamento del rapporto tra ricerca e restituzione

Cosa accade quando il tradizionale rapporto tra ricerca e restituzione si ribalta completamente? Quando non è più l'archivio fotografico a documentare una ricerca già definita, ma sono le immagini a orientare, costruire e generare i percorsi di indagine?

Il lavoro curatoriale della mostra *Paesaggi con figura. Immagini di Toscana dagli Archivi Alinari*, realizzata presso il Museo del Paesaggio di Castelnuovo Berardenga in provincia di Siena, ha posto al centro della riflessione proprio questo aspetto: la capacità del visivo di trasformarsi da elemento accessorio a motore epistemologico primario, ridefinendo sia le modalità di costruzione di un percorso espositivo, sia il rapporto stesso tra fonte visiva e riflessione teorica.

Se solitamente una mostra rappresenta la restituzione finale di un percorso di ricerca, in questo caso è stata l'esposizione stessa a precedere e guidare l'indagine successiva, configurandosi come dispositivo euristico capace di generare conoscenza anziché semplicemente restituirla.

La riflessione qui proposta muove da questo rovesciamento metodologico per interrogare più ampiamente le dinamiche dell'antropologia visiva contemporanea, utilizzando l'esempio specifico come chiave interpretativa di nodi teorici più generali.

Tale trasformazione del rapporto tra immagine e ricerca si iscrive infatti nel rinnovamento che ha attraversato il campo disciplinare negli ultimi decenni, come accuratamente esaminato da Pietro Meloni nel suo recente volume *Cultura visiva e antropologia* (2023), con il passaggio dalla tradizionale antropologia visiva – centrata su fotografia e video quali strumenti documentari – verso approcci multimodali che riconoscono alle immagini uno statuto di agenti epistemologici attivi, capaci di orientare traiettorie inedite di ricerca.

L'indagine sulla mostra *Paesaggi con figura* evidenzia in particolare tre aspetti: come i vincoli archivistici possano trasformarsi in elementi creativi e generativi, come la curatela possa configurarsi un processo dinamico e dialogico e come il visivo possa assumere ruoli centrali nei processi di esperienza etnografica.

In questa prospettiva, la pratica espositiva può diventare laboratorio metodologico per ripensare le forme della conoscenza antropologica, aprendo spazi di riflessione che eccedono la dimensione puramente museografica per toccare questioni fondamentali della disciplina.

La genesi del progetto e i vincoli creativi

La mostra fotografica *Paesaggi con figura. Immagini di Toscana dagli Archivi Alinari*, che ho curato insieme a Valentina Lusini, nasce dalla collaborazione inter-istituzionale tra l'Università per Stranieri di Siena, la FAF Toscana – Fondazione Alinari per la Fotografia e il Museo del Paesaggio di Castelnuovo Berardenga, dove è stata ospitata da gennaio a settembre 2025.

Una configurazione collaborativa che già di per sé rappresentava una sfida metodologica rilevante, richiedendo la negoziazione continua tra logiche istituzionali

diverse: quella accademica dell'Università, quella conservativa della Fondazione archivistica, quella territoriale del museo locale.

In continuità con gli interessi del museo, l'obiettivo iniziale consisteva nel presentare i processi economici e sociali legati alla trasformazione dei paesaggi del Chianti senese, dei dintorni di Castelnuovo Berardenga e, più in generale, della Toscana. Sulla base di questo, e a sostegno di un'idea di paesaggio mostrato come ambiente di relazione più che di contemplazione (Grilli, Lusini 2024), la preliminare ricerca di spoglio dell'archivio digitale ci aveva portato a individuare tre possibili linee tematiche.

La prima: i 'Paesaggi produttivi', nello specifico i contesti delle cave e delle miniere, con due possibili direttrici di sviluppo. Da una parte l'evoluzione degli strumenti di lavoro, dei trasporti e delle loro funzioni; dall'altra una panoramica sulla geodiversità del territorio, con materiali, stili di vita e tecniche di lavoro a confronto. La seconda: i 'Paesaggi attraversati', con un'attenzione all'evoluzione dei trasporti e ai modi in cui la viabilità ha contribuito alla mutazione della configurazione dei paesaggi rurali. Infine, i 'Paesaggi abitati', incentrata sul rapporto tra città e campagna nella provincia di Siena, per ragionare sul tipo di fruizione di questi ambienti dai diversi gruppi sociali e sulle modalità in cui le classi sociali si intersecano nei due contesti.

Tuttavia, l'ingresso nel 'campo' dell'archivio digitale della Fondazione Alinari ha immediatamente posto la questione delle presenze e delle assenze. Oltre all'impossibilità di reperire documentazione fotografica specifica su Castelnuovo Berardenga, non si trattava di esaminare l'archivio completo, bensì una selezione parziale, determinata dai processi di catalogazione e digitalizzazione ancora in corso.

Eppure, questa dimensione dell'imprevisto, lungi dal rappresentare un ostacolo, si è configurata un elemento costitutivo del processo creativo, in linea anche con quanto teorizzato da un'ampia letteratura sulla *serendipità* della ricerca etnografica, per cui la pratica conoscitiva si caratterizza per l'incertezza della scoperta. L'antropologo Leonardo Piasere parla a tal proposito della «vita come metodo» (Piasere 2018: 156): un approccio che predilige una frequentazione aperta dell'orizzonte conoscitivo, con la flessibilità di «saper continuamente spostare i confini» (Ivi: 74). Se da un lato, infatti, i vincoli dell'archivio hanno inevitabilmente demarcato i confini delle nostre scelte curatoriali, dall'altro hanno orientato l'indagine verso un progressivo allargamento dell'orizzonte tematico, trasformando quello che appariva come un limite in un'opportunità per individuare filoni trasversali e connessioni più ampie.

Hans Ulrich Obrist, ricordato come un curatore brillante per la sua capacità nel coinvolgere sensibilità artistiche differenti, afferma che «le mostre sono sempre dei semi piantati» (Obrist 2020: 194). In accordo con le sue riflessioni, nel nostro caso specifico già il processo di germinazione ha rivelato come ogni fase operativa nasconda in realtà scelte condizionate e obbligate e come l'idea curatoriale debba piegarsi ad una serie di elementi e di fattori i cui esiti sono spesso impossibili da prevedere al momento dell'ideazione.

Adottando un criterio primariamente geografico, abbiamo quindi deciso di concentrarci sul tema dei 'Paesaggi abitati', per esplorare il rapporto tra ambienti rurali e

urbani della provincia senese, con particolare riguardo alle pratiche d'uso degli spazi di vita e di lavoro e alle dinamiche relazionali tra i diversi gruppi sociali.

Un modello interpretativo: l'affresco di Lorenzetti

Fin dalle prime fasi della progettazione, il riferimento iconografico che ha orientato la nostra concezione del rapporto città-campagna è stato l'affresco di Ambrogio Lorenzetti *Gli Effetti del Buon Governo* (1338-1339). Nel capolavoro lorenzettiano, il centro urbano fortificato e il territorio agricolo sono rappresentati come spazi sociali distinti ma interconnessi: figure ed elementi rurali – persone, bestiame, prodotti della terra – compaiono all'interno delle mura cittadine, mentre nobili cittadini si dirigono verso la campagna, in una rappresentazione che suggerisce una relazione di reciproco beneficio. Il modello ideale di rapporto equilibrato tra città e campagna è restituito dalla stessa costruzione formale dell'affresco, dove i due contesti sono rappresentati in un perfetto equilibrio spaziale, senza gerarchie visive che privilegino l'uno sull'altro (Meoni 1998).

Questa idea di compenetrazione, radicata nell'immaginario visivo toscano, è diventata la lente attraverso cui interrogare l'archivio fotografico Alinari, cercando nelle immagini le tracce di quella stessa circolarità tra urbano e rurale.

Le immagini come agenti epistemologici: il processo di selezione

Inizialmente, per facilitare l'orientamento nell'esame dell'archivio, avevamo definito una prima suddivisione dei *materiali* fotografici tenendo conto unicamente del macrocontesto di riferimento: urbano/rurale.

L'aspetto distintivo dell'intero processo curatoriale è stato però il riconoscimento del ruolo generativo delle immagini nella costruzione dei diversi percorsi interpretativi. Le fotografie non si presentavano come documenti da classificare, ma come agenti che sollecitavano continuamente nuove domande, suggerivano collegamenti imprevisti, resistevano a categorizzazioni troppo rigide.

Per comprendere meglio questo approccio, è utile richiamare il concetto elaborato da William John Thomas Mitchell nel suo testo fondativo *Pictorial Turn* (2008), dove presenta una definizione delle immagini non come semplici oggetti inerti del nostro sguardo, ma come entità dotate di individualità e soggettività, di bisogni e desideri. Nella panoramica degli studi di storia dell'arte e cultura visuale, quando si solleva la questione del desiderio, di solito si fa riferimento ai produttori o ai consumatori di immagini: «l'immagine è considerata come un'espressione del desiderio dell'artista, o come meccanismo per suscitare i desideri dell'osservatore» (Ivi:141). Mitchell, invece, trasferisce nelle immagini stesse la collocazione del desiderio e, ponendosi la domanda «che cosa vogliono le immagini?», getta una luce diversa sul problema del significato e del potere che esse incorporano.

Nel nostro caso, un esempio emblematico di questo processo generativo dell'elemento visivo è stata l'evoluzione della dicotomia città-campagna.

L'analisi progressiva delle fotografie che avevamo individuato ha gradualmente rivelato come la divisione dicotomica, inizialmente assunta come griglia interpretativa,

fosse in realtà attraversata da continue penetrazioni e interconnessioni. Le fotografie documentavano in maniera evidente flussi frequenti tra i due ambienti. La *Fiera del bestiame in Piazza d'Armi a Siena* (Fig. 2) mostrava come il commercio agricolo animasse gli spazi urbani. Le donne che portavano i prodotti della campagna ai mercati cittadini testimoniavano reti di scambio quotidiano (Fig. 5). Le fotografie del turismo borghese verso le campagne del Chianti rivelavano come la città cercasse nella campagna non solo svago ma anche rigenerazione identitaria (Fig. 3).

Queste immagini, inizialmente catalogate separatamente, hanno dimostrato una narrazione in realtà unitaria, di scambio e contaminazione reciproca, che ci ha portato alla scelta di abbandonare una netta separazione tra i due contesti nell'articolazione del percorso espositivo, mescolando piuttosto le sezioni secondo una logica che rispecchiasse l'interconnessione effettiva dei territori.

Organizzando le immagini su un tavolo, abbiamo notato che alcuni accostamenti andavano ripensati, mentre altri suggerivano nuclei tematici imprevisti. La struttura espositiva si è così articolata su due livelli complementari: le fotografie selezionate per le cornici, che costituivano la struttura narrativa di base, organizzata secondo la dicotomia urbano/rurale a un livello più generale; e quelle destinate alle vetrine, che hanno progressivamente rivelato micronarrazioni non ancora prese in considerazione. Questa seconda articolazione è emersa proprio dall'esame materiale delle anteprime disposte sul tavolo di lavoro. E in questo senso le ipotesi preliminari sono state rimodulate dal visivo stesso, che ha assunto il ruolo di motore euristico primario.

In conclusione, il lavoro con le fotografie ci ha permesso di sperimentare quello che Mitchell definisce come la distinzione tra 'picture' - un oggetto materiale - e 'image' - ciò che appare in una picture (Mitchell 2008: 9). Noi siamo partite da una 'image' - l'idea visiva di un rapporto tra città e campagna come due poli posti in continuità, incarnata nell'affresco lorenzettiano - per cercarla nelle 'picture' disponibili nell'archivio Alinari, in un processo di continua negoziazione tra concezione teorica e materialità fotografica.

Il materiale come processo: una prospettiva fenomenologica

L'utilizzo del termine *materiale*, in riferimento alle fotografie, non è né casuale né impiegato in maniera inconsapevole. L'associazione a cui vuole rimandare è relativa, infatti, al processo in divenire piuttosto che al prodotto statico, a un'entità informe ma dotata di proprietà d'azione in potenza, strettamente connessa ai concetti di trasformazione e metamorfosi.

Tale prospettiva interpretativa prende spunto dalle riflessioni proposte da Tim Ingold in *Making* (2019), dove la nozione di produzione, tradizionalmente legata a quella di progetto, viene ripensata nei termini di un «processo di crescita» (Ivi: 45), in cui, come sottolinea lo stesso autore, «anche se l'artefice ha in mente una forma, non è questa forma a creare l'opera finale. È il coinvolgimento con i materiali» (Ivi: 46).

Nel nostro caso concreto sono state proprio le fotografie a rivelarsi le materie prime e le «sostanze in divenire» (Ivi: 61) di quel processo di crescita finalizzato alla realizzazione della 'mostra-prodotto'. Soprattutto, esse hanno orientato anche la presente ricerca verso la considerazione del lavoro di progettazione come una pratica in cui si alternano azioni

basate su codici, ad istinti che rispondono invece del canone dell'inatteso e dell'imprevisto.

Tale approccio richiederebbe di abbandonare una concezione lineare insita nella progettazione museale tradizionale e di iniziare a «pensare in modo circolare» (Meloni 2020), dove l'organizzazione metodica dovrebbe corrispondere piuttosto a una rete di relazioni applicata alle possibili traiettorie dei flussi informativi. La logica con cui ci siamo mosse nell'universo della progettazione espositiva si è delineata infatti come un'oscillazione continua tra il momento caotico dell'ideazione iniziale e la fase di gestione concreta del progetto, dove le idee sono state effettivamente riordinate e materializzate in immagini.

L'articolazione del percorso espositivo: quattro nuclei tematici

Il percorso espositivo finale si è articolato in quattro sezioni principali, sviluppate secondo un principio curatoriale di alternanza tra ambientazioni rurali e urbane.

La prima sezione, *I lavori in campagna*, si è concentrata sulle pratiche agricole fondamentali del territorio – cereali, vino, olio e allevamento – documentando le trasformazioni nelle tecnologie produttive dall'aratro al trattore e l'evoluzione delle sistemazioni idraulico-agrarie. La seconda, *I lavori in città*, ha esplorato le connessioni tra città e campagna attraverso il commercio del bestiame e dei prodotti agricoli, evidenziando la divisione sessuale del lavoro. La terza sezione, *Architetture rurali e vita quotidiana*, ha documentato le tipologie delle dimore coloniche e le dinamiche della famiglia mezzadrile, mentre la quarta, *Architetture urbane e vita quotidiana*, ha mostrato l'evoluzione del paesaggio urbano attraverso i luoghi di aggregazione collettiva, dai lavatoi alle infrastrutture moderne.

L'allestimento del museo prevedeva otto vetrine già predisposte ed equamente divise in due sale. Nella sala de *I lavori in città*, le vetrine hanno ospitato approfondimenti su dimensioni trasversali come il turismo (con le prime automobili di cittadini nelle strade rurali e gruppi di turisti borghesi nelle campagne del Chianti), i lavori delle donne (filatrici, venditrici, lavandaie), i giochi dei bambini (che si svolgevano sia nelle piazze urbane sia nelle aie rurali con modalità simili), e le piazze di Siena come luoghi di incontro tra mondo urbano e rurale. Nella sala delle *Architetture rurali e vita quotidiana*, le restanti teche hanno accolto raggruppamenti quali: i ritratti (fotografie che documentavano l'identità sociale attraverso pose, abbigliamento e contesti), i paesi (vedute di centri abitati della provincia di Siena che mostravano l'evoluzione del tessuto urbano minore) e le vedute (paesaggi che rivelavano la trasformazione del territorio nel tempo).

La strutturazione tematica di base si è arricchita in maniera significativa solo però in una fase successiva, grazie alle testimonianze raccolte dai visitatori. È stato il dialogo continuo tra immagini e memorie orali a far emergere nuovi collegamenti e suggestioni. Durante una delle prime visite guidate condotte personalmente, una visitatrice ha riconosciuto in una fotografia di lavatoio il luogo dove sua mamma andava quotidianamente. Ha raccontato i rituali sociali che si svolgevano lì, le gerarchie tra le donne, i canti che accompagnavano il lavoro.

Queste informazioni, insieme a molte altre raccolte con la stessa metodologia di interviste semi- strutturate, non solo hanno arricchito le visite successive, ma hanno anche orientato e definito la mia ricerca per la stesura di due elaborati di natura differente e destinati a pubblici eterogenei. Il primo è un articolo di approfondimento della mostra per la rassegna "Landscape Archive" del Centro Internazionale di Studi sul Paesaggio in Toscana dell'Università per Stranieri di Siena che sarà pubblicato a gennaio 2026. Il secondo è una sceneggiatura per la conferenza-spettacolo teatrale dal titolo *Un fare e un farsi di genti vive*, che si è svolta a giugno 2025 presso il Teatro Comunale Vittorio Alfieri di Castelnuovo Berardenga nell'ambito del progetto "ATLANTE SIAA - In viaggio tra i territori dell'antropologia pubblica e applicata in Italia".

Entrambi i testi hanno privilegiato temi specifici emersi proprio dal dialogo con i visitatori - la raccolta delle olive (Fig. 1), il lavatoio pubblico come luogo di socializzazione (Fig. 7), le veglie intorno al focolare (Fig. 6) - confermando ancora una volta una visione fluida della curatela. Ed è in questa prospettiva che la fotografia si è configurata, da un lato, come strumento sia di riconoscimento sia di riscoperta del reale, dall'altro, come condizione a spronare l'immaginazione verso nuove possibilità di decentrare lo sguardo.

Strategie collaborative e mediazioni istituzionali

La riflessione teorica sul processo di creazione collaborativa di questa mostra ha evidenziato lo snodo di dinamiche relazionali articolate, in cui idee, oggetti, persone e messaggi si sono mescolati tra loro, rimandando ancora all'idea centrale, sviluppata da Ingold, di un movimento di corrispondenze e del considerare questo mescolarsi come «l'essenza del produrre» (Ingold 2019: 61). Differentemente però dall'antropologo britannico, il quale suggerisce uno schema di lettura della produzione fondato sulla contrapposizione tra una visione longitudinale ed una trasversale - indicando di seguire la prima rispetto alla seconda - quella che propongo di suggerire in relazione alle dinamiche osservate sembra delinarsi piuttosto come una lettura di tipo circolare, in cui le competenze delle diverse figure coinvolte (visitatori inclusi) si sono intrecciate fino a fondersi, al pari di «melodie in contrappunto» (Ivi: 180), generando un sapere collaborativo che non poteva essere previsto o pianificato a priori.

In precedenza, ho parlato del concetto dell'imprevisto e dell'inatteso e di come questi connotano in parte la pratica della progettazione. Nell'esperienza curatoriale di *Paesaggi con figura*, un ulteriore elemento di imprevedibilità è stato rappresentato dalle mediazioni curatoriali, che hanno rivelato la loro natura di raccordo tra diversi livelli istituzionali e concettuali. Da una parte, le identità specifiche e 'autoriali' del museo e dell'archivio, dall'altra le dinamiche interne alla co-curatela e, infine, la necessità di bilanciare l'attrazione di visitatori esterni con la partecipazione attiva dei residenti, creando un linguaggio espositivo che fosse al contempo accessibile e scientificamente rigoroso.

Seguendo ancora le orme di Obrist sul terreno della produzione espositiva concepita come un'esperienza aperta, evolutiva e multidisciplinare: «il curatore deve essere flessibile. A volte è l'inserviente, a volte suggerisce agli artisti idee; nelle mostre di gruppo è il coordinatore, in quelle tematiche l'inventore» (2020: 152).

Nel nostro caso, tale flessibilità si è tradotta nella necessità di sviluppare competenze trasversali che andavano dalla ricerca archivistica alla mediazione istituzionale, dalla progettazione allestitiva alla comunicazione pubblica. Il compito curatoriale si è configurato come un costante «raccordare, fare in modo che elementi diversi entrino in contatto tra di loro» (Ivi: 9-10), dove la stessa fabbricazione dell'esposizione coincideva con l'idea di stabilire accordi, associazioni, collegamenti e gesti tra materiali, istituzioni e comunità. Ogni decisione apparentemente tecnica si è rivelata un fondamentale momento di negoziazione teorica e pratica, in cui questioni operative e riflessione metodologica si alimentavano reciprocamente.

Verso nuove metodologie dell'antropologia visiva

L'esperienza complessiva documentata – dalle strategie collaborative alle mediazioni istituzionali, dalla ricognizione sistematica dei materiali visivi alle trattative allestitivo-pratiche – ha messo alla prova un approccio metodologico sperimentale in cui la mostra, anziché rappresentare l'esito finale di un percorso conoscitivo preordinato, si è configurata come punto di partenza per ulteriori sviluppi di indagine. Questa inversione ha inaugurato una modalità operativa in cui il processo espositivo diventa esso stesso strumento di ricerca, generando dinamiche impreviste tra teoria e pratica.

Seguendo tale logica invertita, l'indagine scientifica effettiva è maturata in una fase seguente all'inaugurazione stessa della mostra. Si è articolata attraverso l'elaborazione di visite guidate di approfondimento tematico caratterizzate da una struttura in continuo divenire, l'ampliamento dei percorsi inizialmente suggeriti dalle fotografie mediante il confronto con la documentazione archivistica locale e la realizzazione di una conferenza-spettacolo che integrasse la narrazione scientifica al coinvolgimento emotivo del pubblico. È in questa seconda fase di sviluppo che si è rivelato particolarmente rilevante il contributo dei visitatori, le cui memorie individuali e familiari hanno costituito fonti preziose per l'approfondimento e la verifica delle ipotesi teorico-interpretative emergenti dalle immagini.

I racconti personali hanno infatti permesso di contestualizzare storicamente molte fotografie, fornendo precisazioni sui luoghi specifici e ricostruzioni delle pratiche documentate, trasformando in tal modo l'archivio visivo in un autentico *catalizzatore* di memoria collettiva.

Da questa interazione è emerso un contesto metodologico rinnovato: la restituzione vera e propria non è stata tanto la mostra in sé – concepita piuttosto come dispositivo di indagine – quanto l'incontro diretto con le persone nel museo. Tale dinamica dialogica e partecipativa trova una significativa consonanza con le recenti riflessioni di Pietro Clemente sui rapporti tra urbano e rurale: «Oggi il paese è la dimensione del cambiamento. Vedo un nuovo nesso città-campagna, un'idea di democrazia diffusa, di centralità della "coscienza di luogo"». (Clemente 2022: 20).

Ed è proprio questa «coscienza di luogo» che l'approccio metodologico qui sperimentato intende alimentare, partendo dall'assunto che il patrimonio visivo degli archivi fotografici non costituisce semplice documentazione del passato, ma un insieme di risorse simboliche attive, capaci di generare nuove forme di comprensione del

presente e di progettazione del futuro territoriale. L'attivazione di questa coscienza si realizza precisamente attraverso l'incontro tra le immagini del passato e la memoria viva delle comunità, creando un circuito virtuoso di riconoscimento e risignificazione.

In linea con questa chiave interpretativa e riagganciandomi al concetto di 'sapere collaborativo' esposto in precedenza, la partecipazione dei visitatori ha contribuito in maniera concreta a sviluppare un approccio curatoriale aperto, basato sul *pensare facendo* e sull'affinamento continuo.

Conclusioni: per un'antropologia visiva processuale e partecipativa

Il rovesciamento metodologico proposto attraverso l'analisi della mostra *Paesaggi con figura* può indicare una possibile direzione in parte alternativa per l'evoluzione degli studi visuali in ambito antropologico: quella di un approccio che riconosca nella pratica curatoriale non un semplice momento di divulgazione scientifica, ma una forma specifica di indagine, caratterizzata da proprie procedure e proprie potenzialità conoscitive.

Assumere le fotografie come *agenti epistemologici* significa in questo senso sviluppare pratiche curatoriali che funzionino come veri e propri dispositivi euristici, in grado di produrre saperi che non preesistono al processo di indagine visiva, ma che emergono dall'incontro dinamico tra materiali d'archivio, competenze disciplinari diverse e aspettative delle comunità territoriali.

È così che il processo assume una configurazione circolare: le immagini suggeriscono interpretazioni, le interpretazioni vengono verificate e arricchite dalla memoria locale, e questa verifica genera a sua volta nuovi percorsi di senso che ritornano a interrogare le immagini stesse. Una circolarità che diventa risorsa per superare la tradizionale separazione tra momento della ricerca e momento della restituzione. Si tratta di una ricerca che si costruisce nell'interazione tra sguardi, nella mediazione tra prospettive disciplinari e comunitarie, nel dialogo continuo tra passato fotografato e presente interpretante. Questa modalità di lavoro non sostituisce le forme tradizionali di studio antropologico, ma le integra e le arricchisce, aprendo spazi di sperimentazione metodologica particolarmente fertili per l'antropologia visiva contemporanea.

In prospettiva, tale approccio potrebbe essere applicato sistematicamente ad altri contesti archivistici e territoriali, sviluppando una vera e propria metodologia della mostra-come-ricerca, dove gli archivi fotografici potrebbero diventare laboratori di sperimentazione per forme innovative di analisi visiva partecipativa.

La sfida è trasformare il patrimonio iconografico da risorsa patrimoniale statica in motore dinamico di conoscenza antropologica e di rigenerazione territoriale, contribuendo a quella che Clemente definisce la «coscienza di luogo» necessaria per ripensare il rapporto tra comunità, territorio e memoria collettiva.



Fig. 1 Autore non identificato, Raccolta delle olive, 1940 ca. Archivi Alinari, Firenze.
(per gentile concessione di Fondazione Alinari per la Fotografia)



Fig. 2 Fratelli Alinari, Fiera del bestiame in Piazza d'Armi a Siena, 1895 ca. Archivi Alinari, Firenze.
(per gentile concessione di Fondazione Alinari per la Fotografia)



Fig. 3 Aurelio Monteverde, Turisti a bordo di automobili durante una gita nel Chianti (21/12/19). Archivi Alinari, Firenze. *(per gentile concessione di Fondazione Alinari per la Fotografia)*

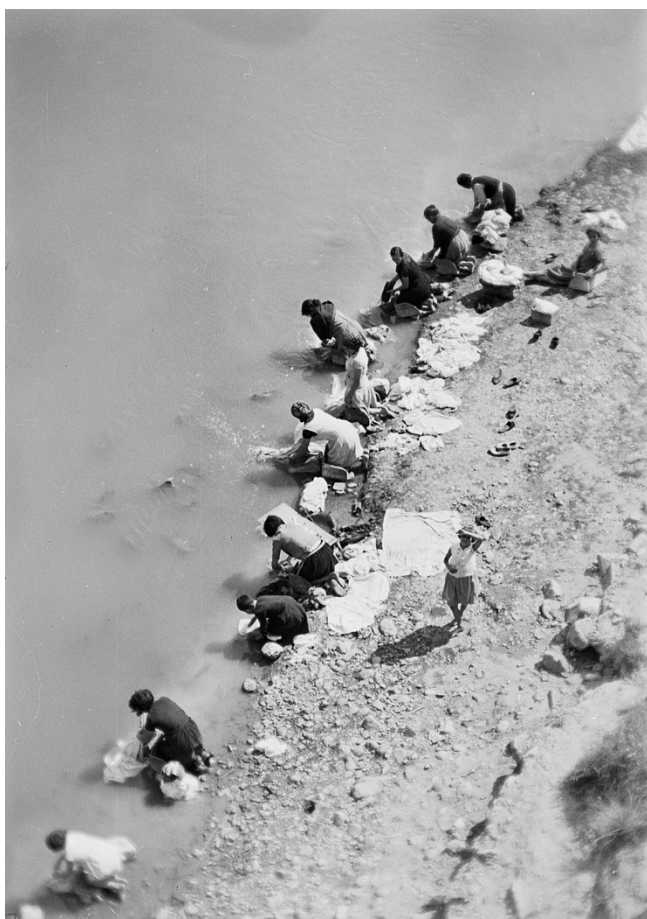


Fig. 4 Vincenzo Balocchi, Lavandaie, Toscana (1932), Archivi Alinari, Firenze. *(per gentile concessione di Fondazione Alinari per la Fotografia)*



Fig. 5 Autore non identificato, Venditrice ambulante in Piazza del Campo in un giorno di pioggia, Siena. Cartolina inviata dall'autore a Vincenzo Balocchi (1930 ca.), Archivi Alinari, Firenze.
(per gentile concessione di Fondazione Alinari per la Fotografia)



Fig. 6 Fratelli Alinari, Famiglia di contadini riunita intorno al fuoco di un caminetto (1900 ca.), Archivi Alinari, Firenze.
(per gentile concessione di Fondazione Alinari per la Fotografia)



(Ed. Alinari) P. L. N. 9074, SIENA - Fonte-Nuova. (XIII Secolo.)

Fig. 7 Fratelli Alinari, La Fonte Nuova a Siena (1890 ca.), Archivi Alinari, Firenze.
(per gentile concessione di Fondazione Alinari per la Fotografia)

Bibliografia

Barbera, Filippo – Cerosimo, Domenico – De Rossi, Antonio (eds)

2022 *Contro i borghi. Il Belpaese che dimentica i paesi*. Roma: Donzelli.

Clemente, Pietro

2022 *Chiamiamoli paesi non borghi*. In *Contro i borghi. Il Belpaese che dimentica i paesi*. Filippo Barbera, Domenico Cerosimo & Antonio De Rossi (eds). Roma: Donzelli, pp. 19-25.

Grilli, Simonetta – Lusini, Valentina

2024 *Paesaggi rurali. Prospettive di ricerca per l'antropologia*. *Antropologia Pubblica*, 10 (1): 2.

Ingold, Tim

2019 *Making: Antropologia, archeologia, arte e architettura*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Lotti, Giuseppe – Giorgi, Debora – Marseglia, Marco – Trivellin, Eleonora (eds)

2020 *Circular craft. New Perspectives of Making*. Firenze: Didapress.

Meloni, Pietro

2020 *Pensare in modo circolare*. In *Circular craft. New Perspectives of Making*. Giuseppe Lotti, Debora Giorgi, Marco Marseglia & Eleonora Trivellin (eds). Firenze: Didapress, pp. 29-39.

2023 *Cultura visiva e antropologia*. Roma: Carocci.

Meoni, Maria Luisa

1998 *Utopia e realtà nel Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti. Un'analisi antropologica degli aspetti di cultura materiale*. Siena: Edizioni La Copia.

Mitchell, William John Thomas

2008 *Pictorial turn*. In *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*. Michele Cometa (ed). Palermo: duepuntiedizioni.

Obrist, Hans Ulrich

2020 *Fare una mostra*. Torino: UTET.

Piasere, Leonardo

2018 *L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*. Bari: Laterza.