

Maria Grazia Carriero

Oggetti come nodi di una geografia affettiva

Arte ed etnografia in *Storia di Lina*

ABSTRACT: This essay investigates the agency of objects as mediators of memory and trauma, taking as its case study *Storia di Lina. Geografie affettive tra arte ed etnografia* (Carriero 2025), a transdisciplinary project and volume developed by the author through research at the intersection of artistic practice, ethnography, and biographical narrative. Theoretically framed within Thing Theory, the study proposes an inverse process in relation to the conventional biography of things: the construction of a human biography through a constellation of objects understood as narrative devices.

The methodology of affective mapping is articulated through fifty-eight *Tavole sugli oggetti* that, by means of a digital inversion technique in formal dialogue with Man Ray's rayographs, transform material culture into a perceptual threshold. The integration of an ethnographic gaze and artistic practice reveals how matter – placed in relation to the poetics of Beuys, Salcedo, Boltanski, Bourgeois, and Cornell – becomes the central axis of processes of identity construction and the narration of migratory experience.

KEYWORDS: Affective geography, Thing Theory, Topophilia, Memory and trauma, Visual ethnography, Contemporary artistic practices.

1. Introduzione

Ogni esistenza si configura come un'opera d'arte in costante mutamento, intessuta di luoghi, oggetti e memorie che definiscono una geografia affettiva. Questa cartografia interiore si nutre del legame profondo tra l'essere umano e il suo ambiente materiale, un sentimento che può essere definito, seguendo Yi-Fu Tuan, come topofilia: l'intreccio affettivo, vivido e concreto, che trasforma uno spazio fisico in un territorio di significati personali e sociali.¹ In queste pagine esploreremo la densità narrativa della materia come mediatrice attiva dei vissuti, assumendo come fulcro analitico la ricerca transdisciplinare confluita nel volume *Storia di Lina. Geografie affettive tra*

¹ Tuan 1974.

arte ed etnografia.² Il progetto prende avvio dalla raccolta e rielaborazione della storia biografica di Lina Pucci, donna originaria di Palagiano, nell'entroterra tarantino, emigrata in Germania negli anni Sessanta, la cui esperienza di vita è segnata da dinamiche di marginalità sociale, trauma familiare, migrazione e perdita. La ricerca, sviluppata tra il 2019 e il 2023 attraverso interviste, attraversamenti biografici dei luoghi e pratiche artistiche, ha dato origine a un lavoro transdisciplinare che integra narrazione orale, etnografia visiva e sperimentazione artistica.

L'indagine si colloca nell'orizzonte teorico della *Thing Theory*³ nelle sue diverse declinazioni, riconoscendo agli oggetti una specifica agentività (*agency*) capace di trasformare il soggetto nell'atto dell'interazione. Tuttavia, se la prospettiva antropologica ha spesso indagato la biografia delle cose, il lavoro qui presentato propone un processo inverso: la costruzione di una biografia umana attraverso una costellazione di oggetti, scelti come dispositivi narrativi capaci di dare forma a ricordi e stati emotivi. Sul piano metodologico, questa pratica interpretativa si concretizza in cinquantotto *Tavole sugli oggetti*, intese come soglie percettive capaci di attivare configurazioni emotive specifiche. Attraverso l'analisi di una selezione significativa di queste immagini – dal fico legato alla generazione ai sandali gialli legati al lutto – si osserverà come l'oggetto perda la sua concretezza funzionale per assumere la dignità di un oggetto d'affezione. Quest'ultimo concetto risale a Man Ray: se dal maestro surrealista si mutua la tecnica dell'inversione (digitale anziché chimica) per trasfigurare l'oggetto in una «semplice immagine poetica»,⁴ io ho tratto dal confronto con le poetiche di altri grandi artisti che tali immagini si caricano di un peso etico e biografico.

Mentre Man Ray opera spesso per associazioni casuali o indifferenza visiva, in *Storia di Lina* la materia si fa indessicale e traumatica. Se Christian Boltanski, Doris Salcedo e Joseph Beuys offrono modelli per trattare la materia come traccia dell'assenza, surrogato di corpi mancanti o protezione rituale, l'influenza di Louise Bourgeois permette di leggere l'ago e il tessuto come strumenti magici per 'ricucire' gli strappi dell'anima e riparare ciò che è danneggiato. Le *shadow boxes* di Joseph Cornell prefigurano il valore evocativo della collezione come *Wunderkammer* del quotidiano, istituendo un legame diretto con la sensibilità del Museo dell'Innocenza di Orhan Pamuk, dove l'oggetto-feticcio permette di dilatare la linearità del tempo per abitare un «tempo più vasto» e sospeso.⁵ Questa sensibilità per l'umile e il marginale trova il suo culmine nel «bosco delle cose» di Ettore Guatelli, dove la disposizione scenogra-

² Carriero 2025.

³ Brown 2001; Bodei 2011.

⁴ Man Ray, 1970, p. 1.

⁵ Sulla funzione dell'oggetto nel museo di Istanbul come legame con l'istante preciso del passato, si veda Pamuk 2012. Per il parallelismo tra Cornell e Pamuk, si veda Carriero 2025, pp. 118–133.

fica e geometrica della materia organizza il caos dei vissuti, sottraendo l'oggetto manipolato e rovinato alla «pattumiera» della storia.⁶

In questo saggio si esplorerà l'integrazione tra sguardo etnografico e pratica artistica, un'integrazione che permette di leggere la materia come un nervo scoperto della memoria, mettendo in dialogo la narrazione di Lina con modelli museografici innovativi. L'obiettivo finale è dimostrare come gli oggetti operino quali agenti attivi all'interno di un museo narrativo diffuso, offrendo una mappa dinamica capace di ricomporre un'esistenza frammentata attraverso le interconnessioni tra arte e antropologia.⁷

2. Dalla parola alla cosa

Prima di approdare alla dimensione materica delle *Tavole sugli oggetti*, la ricerca ha attraversato il territorio fluido e magmatico dell'oralità. Il punto di partenza di *Storia di Lina* risiede infatti in un lungo e devoto esercizio di ascolto (2019-2023) volto a sottrarre le parole della testimone all'oblio. In questo contesto, l'indagine si inserisce nel solco dell'antropologia italiana di Ernesto De Martino, laddove il ricercatore si pone come un «cercatore di uomini e di umane dimenticate storie»⁸ all'interno di un «villaggio vivente».⁹ L'obiettivo è trasformare una storia privata affinché acquisti carattere pubblico, diventando storia. Questo passaggio dalla voce alla pagina scritta si configura come un atto di co-autorialità. Come suggerito da Eugenio Imbriani, la «composizione» giustifica la complessità del lavoro: l'autrice agisce come una «sarta»¹⁰ – immagine mutuata, tra l'altro, da Marcel Proust – che ritaglia e sovrappone frammenti di tempo per confezionare un'opera nuova. È in questa cucitura che emergono gli oggetti come nodi di una geografia affettiva capaci di attivare risonanze tra trauma individuale e memoria collettiva. Per comprendere come la materia si faccia carico di tale densità, occorre volgersi alla sensibilità che riconosce agli oggetti la capacità di «parlare nel sonno», come espresso da Tristan Tzara nella prefazione a *Les Champs Délicieux* di Man Ray:

Oggetti da toccare, da mangiare, da masticare, da applicare contro l'occhio, contro la pelle, da stringere, da leccare, da rompere, da macinare, oggetti da mentire, da fuggire, da onorare, oggetti freddi o caldi, femminili o maschili, oggetti di giorno o di notte che assorbono attraverso i tuoi pori la maggior parte della no-

⁶ Per il concetto di 'bosco delle cose' e la valorizzazione dell'oggetto usato, si veda Clemente 2005. Sulla memoria come recupero rispetto alla «pattumiera» della modernità: Clemente 2004.

⁷ Sul ribaltamento metodologico dalla biografia delle cose alla biografia umana attraverso gli oggetti si veda Carriero 2025; cfr. anche Appadurai 2021.

⁸ De Martino 1953, pp. 313–343.

⁹ De Martino 1967, pp. 7–12.

¹⁰ Imbriani 2025, p. X.

stra vita [...] Sono le proiezioni, sorprese in trasparenza, alla luce della tenerezza, degli oggetti che sognano e che parlano nel sonno.¹¹

L'oggetto, spogliato della sua ovvietà funzionale attraverso la pratica artistica, approda alla dignità di «oggetto d'affezione».¹² L'espressione rimanda, come abbiamo già ricordato, alla produzione di Man Ray che, dagli anni Venti, ha realizzato assemblaggi di oggetti d'uso comune riconfigurati come dispositivi poetici, ironici o perturbanti. L'artista descrive così la loro genesi:

Whatever elements that may come to hand or that are selected from the profusion of materials within reach, are combined with words to create a simple poetic image. One should not look for plastic quality, virtuosity or merits usually associated with works of art. This should amuse, disturb, mystify or provoke reflection. These images above all should entertain – the only sure road to appreciation.¹³

Non siamo più di fronte a semplici reperti della cultura materiale, ma a registratori muti di vissuti che, come nella poetica di Giorgio Morandi, si elevano a icone capaci di svelare i segreti del proprio essere nel mondo. Le cinquantotto *Tavole sugli oggetti*, elaborate ripensando alla biografia di Lina, offrono il pretesto per fare esperienza della memoria attraverso l'immaginazione. Come osserva Pietro Clemente, la lezione di Man Ray permette di uscire dalla natura generale delle cose per comprenderne l'uso personalizzato all'interno delle biografie individuali. Risulta emblematico, in tal senso, il caso della rivendicazione affettiva: «Questa è la vanga di mio padre».¹⁴ Lo stesso antropologo ha individuato supporti materiali del proprio ricordo – come l'orologio del padre o un pezzo di pirite – che agiscono come dispositivi biografici e simbolici, temi che egli approfondisce in diversi scritti fondamentali.¹⁵

Le cinquantotto *Tavole sugli oggetti*, elaborate a partire dai frammenti biografici di Lina, costituiscono il punto di avvio di un percorso dalle ramificazioni infinite. Esse si offrono come pretesto per un'esperienza della memoria che affida la propria efficacia all'immaginazione dell'osservatore. L'intelaiatura visiva dell'opera è retta dal dispositivo della planimetria aerea, una scelta metodologica che trasforma la serie di ricordi in un congegno narrativo e relazionale. Attraverso l'accostamento di ogni oggetto a una struttura geometrica, l'osservazione d'insieme genera una città immaginaria o una mappatura topografica della memoria. Questa operazione trasfigura il materiale biografico originale in un territorio fisico e mentale che il fruitore è invitato ad

¹¹ Tzara 1970, pp. 268–269.

¹² Man Ray 1970, p. 1.

¹³ Man Ray 1970, p. 1.

¹⁴ Clemente 2004, pp. 151–152.

¹⁵ Temi approfonditi dall'antropologo in diversi contributi successivi, tra cui Clemente 1996, Guatelli e Clemente 1996 e Clemente 2011.

abitare secondo modalità interattive e non lineari. L'interazione con il testo avviene seguendo tre direttrici principali:

— *Il percorso indessicale (Tavola-Testo)*: ogni tavola funge da àncora verso specifici frammenti della narrazione orale. Ad esempio, la Tav. 1 (*I fichi*) rimanda esplicitamente alle pagine 11, 13, 15 e 30 del volume, permettendo al lettore di saltare dalla visione dell'oggetto spettrale – ottenuto tramite l'inversione digitale – alla carne viva del racconto che lo ha generato.

— *La fruizione non lineare (Il «gioco dell'oca»¹⁶ memoriale)*: la planimetria invita ad abbandonare la rigida cronologia degli eventi: come in un gioco dell'oca, è possibile navigare tra i ricordi seguendo le connessioni suggerite dalle forme geometriche o dalle affinità emotive, trasformando la lettura in una pratica di esplorazione dinamica dove passato e presente si incontrano costantemente.

— *L'attivazione della soggettività*: sebbene gli oggetti siano ancorati alla biografia di Lina, la loro trasfigurazione li rende portali aperti che l'osservatore non subisce passivamente. Interagendo con la mappa, il fruitore è stimolato a generare nuove narrazioni e combinazioni personali, espandendo la geografia affettiva originale attraverso la propria immaginazione e il proprio vissuto. In questa prospettiva, la topografia agisce come uno strumento di riparazione e ordine rispetto al caos dei ricordi: essa ricomponi i frammenti di una vita spezzata, elevando il dettaglio privato a icona di una narrazione collettiva e visibile.

Questa operazione di sintesi visuale trova espressione nelle Figure 1, 2 e 3, dove la sequenza delle Tavole si configura come un dispositivo analitico necessario per esplicitare il concetto di mappatura affettiva, altrimenti difficilmente traducibile sul solo piano discorsivo. A tal fine, la materia viene resa progressivamente più trasparente (Fig. 2) fino a scomparire (Fig. 3), lasciando emergere una trama di relazioni spaziali che rende percepibile la dimensione topografica del vissuto. La sottrazione dell'immagine non implica dunque una perdita, ma consente di portare in evidenza la struttura relazionale sottesa alla costellazione degli oggetti, rendendo finalmente visibile l'intelaiatura profonda della memoria.

3. Dalla biografia delle cose alla biografia attraverso le cose

Se la tradizione antropologica, influenzata dai lavori di Arjun Appadurai, ha spesso indagato la «biografia delle cose»¹⁷ per ricostruire circuiti di scambio e valorizzazione culturale, il lavoro qui presentato propone un processo inverso: l'uso di una costellazione di oggetti per ricostruire una biografia umana. Gli oggetti di Lina – dalla chiave usata per barricarsi contro la violenza del padre affetto da alcolismo o per non incon-

¹⁶ Clemente 2025, 202–204.

¹⁷ Appadurai 2021.

trare la madre dopo un lungo periodo di abbandono (Fig. 4, Tav. 9) alle cento lire del riscatto sociale e della relazione con la sorella (Fig. 5, Tav. 19) – non sono semplici reperti, ma registratori muti di vissuti, emozioni ed energie. Una delle chiavi del lavoro di Appadurai è il concetto di valorizzazione degli oggetti, che va oltre il loro valore economico per considerare il modo in cui essi sono investiti di significato dalle persone e dalle comunità. Questo approccio rimanda in parte alla teoria marxista della merce, ma si distingue per la sua attenzione alla diversità culturale e alla complessità delle reti globali di scambio. È interessante notare come nella cultura indiana tutti questi aspetti legati al tessuto siano di fondamentale importanza. Diventano veicolo trasmissivo tra visibile e invisibile, forze spirituali negative o positive, possono essere trasmesse attraverso il tessuto e influenzare l'andamento esistenziale di chi lo indossa.

L'uso di stoffe e abiti per simboleggiare lo status sociale o per cambiarlo è sicuramente comune a tutte le società, sebbene la complessità dell'ordine sociale indiano impartisca una varietà inconsueta al simbolismo della nudità e del vestire. Inoltre, la stoffa, in quanto mezzo di transizione, era concepita come un eccezionale veicolo dello spirito e della sostanza, che questi fossero sacri, rinvigorenti o contaminanti. Le stoffe di differente tessitura, colore o origine, quindi, erano in grado di fare ben più che dispensare informazioni alla società: potevano cambiare la sostanza morale e fisica dell'individuo. [...] Il tessuto è poroso, denso, intrecciato, quindi può assorbire e trattenere lo spirito o la sostanza per molti anni. Sicuramente le proprietà trasformative della stoffa non caratterizzavano solo la società indiana. Nelle società islamiche i turbanti dei grandi maestri potevano trasmettere lo spirito, mentre durante il cristianesimo medievale le reliquie di stoffa, come la Sindone di Torino, erano particolarmente venerate, e addirittura nell'attuale società capitalista agnostica gli abiti di un uomo morto spesso sono considerati di cattivo auspicio. Ma in India si riteneva che la santità o la contaminazione di una persona fosse particolarmente lampante e le stoffe erano considerate un mezzo davvero molto sensibile. Sarebbe azzardato sostenere che tutte le società indiane fossero profondamente cosce dei principi di purezza e contaminazione, ma persino per quelle che non lo erano, di norma le transazioni di tessuti comportavano un pegno di protezione futura.¹⁸

I tessuti agiscono come nodi di una geografia affettiva che ancora il vissuto ai luoghi. Questa relazione affettiva si sposa con il concetto di toposfilia teorizzato e reso celebre da Yi-Fu Tuan, definito come il legame viscerale tra le persone e il loro ambiente materiale. Per Lina, la toposfilia non riguarda solo lo spazio fisico di Palagianò o della cittadina tedesca di Hirschhorn, ma è mediata dagli oggetti-soglia che rendono tali luoghi territori di significati. Gli elementi circostanti, inclusi gli oggetti e il paesaggio, possono essere interpretati o rappresentati nell'arte in modo mimetico o me-

¹⁸ Bayly 2021, pp. 408–410.

diante un'enfasi delle immagini, traducendo così la visione attraverso il filtro interpretativo dell'artista e conferendo trascendenza all'immagine della natura. A tal proposito, Tuan menziona due esempi significativi: la pittura di Leonardo da Vinci e quella di Giovanni Bellini.

La topofilia è arricchita dalla realtà dell'ambiente quando si unisce all'amore religioso o alla curiosità scientifica. Bellini vedeva la natura attraverso gli occhi della carità. Nessun oggetto veniva trascurato; ogni elemento nel suo paesaggio, dalle orecchie dell'asino alle giunture nella roccia madre, è raffigurato con nitidezza e precisione. Le sue scene hanno la chiarezza e la freschezza della campagna dopo una pioggia purificatrice. Se sembrano arcaiche è perché, a differenza dei dipinti paesaggistici moderni, spesso sono immerse in una luce ultraterrena che non ha alcuna relazione con gli umori del tempo o con l'ora del giorno. Leonardo, d'altra parte, raffigurava la natura con oggettività scientifica: le sue immagini di animali e montagne si basavano sulla sua solida conoscenza di anatomia e geologia.¹⁹

Sempre a proposito di oggetti e cose, risulta fondamentale richiamare il quadro teorico della *Thing Theory*, la quale indaga il valore emotivo della materia quando essa interagisce con l'esperienza umana.²⁰ Secondo la prospettiva di Bill Brown, noi solitamente guardiamo attraverso gli oggetti per coglierne la funzione, il valore d'uso o il significato sociale, ma iniziamo a confrontarci con la «cosità» (*thingness*) solo quando questo circuito si interrompe. L'oggetto si afferma come 'cosa' nel momento in cui smette di funzionare per noi – quando si rompe, si inceppa o si sporca – rivelando una fisicità opaca e un'eccedenza che non può essere ridotta alla mera utilità.²¹ Questa trasformazione non riguarda solo la materia in sé, ma definisce una specifica relazione tra soggetto e oggetto in cui la 'cosa' emerge come un residuo che giace oltre la nostra abituale griglia di intelligibilità.

Di fronte alle bottiglie o alle teiere di Morandi non siamo di fronte a oggetti che abbiamo già visto, che conosciamo già, ma a immagini che elevano quegli stessi oggetti alla dignità di vere e proprie icone. Indici dell'assoluto, di una Cosa che non si può ridurre alla sua semplice presenza perché invoca necessariamente l'esistenza di un'Altra Cosa. [...] Il mistero non è al di là della presenza delle cose, ma

¹⁹ Per un approfondimento sul legame tra visione del mondo e percezione ambientale, si veda la definizione di topofilia fornita da Yi-Fu Tuan: "Topophilia is richly informed by the reality of environment when it combines with religious love or scientific curiosity. Bellini saw nature through the eyes of caritas. No object was slighted; every object in his landscape, from the donkey's ears to joints in the bedrock, is depicted with sharpness and accuracy. His scenes have the clarity and freshness of the countryside after cleansing showers. If they seem archaic it is because, unlike modern landscape paintings, they are often bathed in another-worldly light that bears no relation to the moods of weather or time of day. Leonardo, on the other hand, depicted nature with scientific objectivity: his pictures of animals and mountains rested on his solid knowledge of anatomy and geology" (Tuan 1974, p. 1663).

²⁰ Brown 2001, pp. 13–18.

²¹ Recalcati 2016, pp. 22–23.

tutto custodito da quella presenza, presente nella presenza come una trascendenza che ci spiazza e ci scuote.²²

Morandi non dipinge semplicemente le *cose*: [...] prima di tutto le sceglie e tra le tante possibili, seleziona quelle che per forma, storia e contenuto sente più vicine; poi le dispone, le ordina in composti e scrupolosi insiemi e, infine, lascia che si raccontino, che svelino gli heideggeriani segreti del loro essere nel mondo, che perpetuino, con la loro semplice essenza, l'illusione di una quotidianità eterna, immutabile. Nella loro disarmante semplicità, esse rappresentano i primordiali teoremi dell'esserci e aspirano a configurarsi come gli archetipi di un universo ideale in cui tutto è silenzio, ordine, equilibrio e misura.²³

Come osserva Svetlana Boym,²⁴ la nostalgia suscitata da questi frammenti non è un desiderio di ritorno geografico, ma un tentativo di recuperare la particolarità del proprio vissuto nel flusso indistinto del tempo. L'oggetto diventa quindi il supporto fisico su cui si innesta la memoria individuale come parte di quella collettiva.

4. Memoria e rimozione: oggetti, assenza e materialità del trauma

Ma poi, quante sono le cose di ogni giorno che non si vedono perché non si guardano, e che ci meravigliremmo per primi di vedere, se qualcuno ce le sapesse mostrare.

Ettore Guatelli, *Il museo è qui*.

Il rapporto tra oggetti e memoria si carica di significati profondi quando investe la sfera del trauma e del silenzio generazionale. Come evidenziato nella ricerca su *Storia di Lina*, gli oggetti non sono semplici reperti, ma veicoli di epoche e storie intrinsecamente legate al lavoro e alla sofferenza. In molti contesti, la possibilità di sbarazzarsi di tali oggetti equivale al tentativo di espungere quella porzione di memoria capace di generare dolore. Questa dinamica è centrale nella riflessione di Pietro Clemente in *La pattumiera e la memoria. La civiltà contadina come epoca*, in cui riflette sulla memoria collettiva, sulla conservazione degli oggetti della cultura contadina come epoca e come saperi dimenticati e salvati grazie all'opera straordinaria dell'iniziativa privata; tre uomini della generazione della Resistenza, Nuto Revelli, Ettore Guatelli, Saverio Tutino, l'uno con fonti orali e scritte, l'altro con oggetti raccolti, l'ultimo creando l'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano, hanno fatto un lavoro immenso e lo hanno fatto con coscienza, con senso degli uomini e della vita, senza supponenza di scienza.²⁵

²² Recalcati 2016, pp. 22–23.

²³ Giudici 2004, p. 131.

²⁴ Boym 2001, p. 11.

²⁵ Clemente 2004, p. 25.

[...] Non solo lo Stato, ma anche gli stessi “portatori di memoria” vogliono cancellarla: la modernizzazione degli anni Sessanta è avvenuta all’insegna della dimenticanza. I padri non hanno trasmesso, i figli non hanno ereditato e quando i padri hanno cercato di recuperare non sono stati ascoltati. [...] Nel passaggio intergenerazionale sono stati cancellati mondi di sofferenza, competenza, lotta e trasformazione sociale, che sono alla base del presente. La memoria della marginalità è divenuta marginale: “La gente dice bene di lei, ma critica il museo: ci sono troppe cianfrusaglie, sono le cose che non vogliamo far vedere che abbiamo, o che abbiamo avuto, e che quando si fa S. Martino si bruciano perché non si vedano [...]” (da una scheda manoscritta di E. Guatelli)²⁶.

In questo scenario di rimozione consapevole si inserisce il dialogo con le poetiche di Christian Boltanski e Doris Salcedo. Boltanski è stato un artista, fotografo e regista francese. Nato a Parigi nel 1944 da padre di origine ucraina e da madre corsa, era fratello del sociologo Luc Boltanski. Nelle sue opere ha spesso utilizzato fotografie, abiti e oggetti trovati per evocare ricordi e storie di persone scomparse, sottolineando la fragilità della memoria e la fugacità della vita. Boltanski più di altri racconta la morte attraverso le sue opere d’arte. Gli oggetti che Boltanski utilizza nelle sue installazioni non sono impiegati per ciò che sono in sé, per la loro forma o rappresentazione, ma piuttosto per la loro misteriosa capacità di evocare e richiamare eventi passati, strapandoli all’oblio e alla dimenticanza. Le sue opere si concentrano sull’ultimo grande dubbio dell’umanità, immergendosi nella paura della fine sempre imminente all’orizzonte, trasmettono la sensazione del transito e dell’evanescente precarietà dell’esistenza, e pongono l’eterna domanda sul significato della nostra presenza. L’archivio e il tener traccia in maniera ossessiva diventa la sua cifra stilistica.²⁷ Se la società tende a bruciare le tracce della propria ‘misera psicologica’, l’operazione artistica di Boltanski agisce in direzione ostinata e contraria, creando archivi dell’assenza che utilizzano proprio quegli oggetti comuni e usurati – scatole di latta arrugginite, abiti usati – per arrestare la scomparsa degli esseri.

Gli oggetti in *Storia di Lina* funzionano come le installazioni di Boltanski: tentano di fissare l’immemorabile, trasformando l’oggetto quotidiano in una traccia spettrale che resiste all’oblio. Il tentativo di archiviare e mettere insieme i pezzi di una vita diventa un’operazione necessaria e al contempo impossibile, così come l’opera di Boltanski *La Vie Impossible*:²⁸ una serie di venti teche piene di vari documenti. In questo caso, sebbene non avesse nascosto i suoi ricordi – come nel caso dell’opera *Les archives*

²⁶ Clemente 2023, p. 93.

²⁷ Per un’analisi del concetto di ‘vita impossibile’ e della poetica dell’archivio in Boltanski, si veda Conti 2021.

²⁸ Boltanski 2001.

*de CB (1965-1988)*²⁹ – la mancanza di un’organizzazione tipica degli archivi rendeva l’opera un insieme caotico e di fatto incomprensibile.

Impedire l’oblio, arrestare la scomparsa delle cose e degli esseri mi sembrava un nobile obiettivo, ma ben presto capii che questa ambizione era destinata al fallimento, giacché non appena tentiamo di preservare qualcosa, la fissiamo nello spazio e nel tempo. Possiamo conservare le cose solo arrestando il corso della vita. Se sistemo i miei occhiali in una vetrinetta, non si romperanno mai, ma potrò sempre considerarli occhiali? [...] Nel momento in cui entrano a far parte della collezione di un museo, dimenticano la loro funzione diventando solo l’immagine di occhiali. Una volta chiusi in una vetrinetta, i miei occhiali avranno perduto la loro ragion d’essere, ma anche la loro identità.³⁰

L’agentività della materia si fa ancor più lancinante quando l’oggetto diventa surrogato di un corpo mancante, richiamando l’opera di Doris Salcedo, artista colombiana nata nel 1958, nota per le sue installazioni dedicate al trauma dei *desaparecidos* e alla violenza politica in Colombia. Salcedo impiega materiali come scarpe, mobili in legno, cemento, pelle di vescica di mucca, erba e petali di rosa per dare forma all’assenza e rendere tangibile lo spazio del trauma. Come scrive Alessandra Lanza, il metodo di Doris Salcedo richiede di conoscere da vicino l’esperienza delle vittime, incontrandole e vivendo nei loro luoghi per coglierne ogni dettaglio e relazione umana. Questa volontà di immedesimazione si manifesta con forza nelle parole della stessa artista riguardo alla genesi dell’opera *Atrabilious*:³¹

Mi ero messa esattamente [nelle circostanze delle vittime], con risorse minime e lavorando con il materiale più spregevole che si possa pensare. Qualcosa per cui tutti noi proviamo repulsione. Vesciche di mucca da una parte, e vecchie scarpe. Non ci piacciono le scarpe vecchie, ma nonostante ciò ogni volta che vediamo una scarpa per strada ci chiediamo cosa sia successo lì. È il posto sbagliato per quella scarpa.³²

In modo del tutto analogo, la ricerca condotta per *Storia di Lina* non si è limitata alla raccolta delle memorie orali, ma si è tradotta in un atto di condivisione profonda. L’autrice ha infatti accompagnato Lina in un itinerario a ritroso nei luoghi della sua infanzia in Germania, trasformando un percorso mnemonico in un viaggio reale e condiviso. Questo accompagnamento fisico e simbolico è stato cruciale per approfondire i contesti che hanno segnato la vita di Lina, permettendo di costruire una mappatura affettiva radicata nello spazio fisico delle sue esperienze passate. Esempari,

²⁹ Per una consultazione dell’apparato documentario dell’installazione acquisita dal Centre Pompidou, si veda Boltanski 1965–1988.

³⁰ Boltanski 2017, p. 27.

³¹ Salcedo & Lowry 1992–1993.

³² Salcedo & Lowry 1992–1993.

in tal senso, sono i sandali gialli (Tav. 24) di Rosa, sorella di Lina: quel paio di scarpe abbandonate sulla riva del fiume Neckar prima del suicidio smettono di essere calzature per farsi *punctum* visivo di una perdita insostenibile. Come nell'opera *Atrabilius* della Salcedo, dove scarpe consumate testimoniano violenze irreparabili, i sandali di Rosa diventano il simbolo di un dolore che la famiglia e la società hanno spesso cercato di 'bruciare' o nascondere, ma che la mappatura affettiva riporta alla luce come nervo scoperto della memoria. In definitiva, l'integrazione tra la prospettiva antropologica di Clemente e quella artistica di Boltanski e Salcedo permette di leggere la materia di *Storia di Lina* non come un residuo passivo, ma come un catalizzatore di esperienze umane capaci di restituire dignità a quei mondi di sofferenza che la modernità ha tentato – invano – di dimenticare.

5. Materia e liminalità: da Victor Turner a Joseph Beuys

Se la sezione precedente ha evidenziato come l'oggetto possa farsi carico dell'orrore dell'assenza e dello strappo traumatico, è necessario ora esplorare la dimensione riparativa e protettiva della materia. In questo orizzonte, la ricerca su *Storia di Lina* acquisisce una valenza innovativa mettendo in dialogo la teoria dei riti di passaggio con le poetiche della materia dell'arte contemporanea. Il punto di partenza teorico è rintracciabile nell'opera *rites de passage* di Arnold Van Gennep, il quale ha dimostrato che ogni transizione di stato, posizione sociale o età è contraddistinta da tre fasi: separazione, margine (o *limen*) e aggregazione.

I *rites de passage* si trovano in tutte le società, ma tendono a raggiungere la loro massima espressione nelle società su scala piccola, relativamente stabili e cicliche, nelle quali il cambiamento è legato ai ritmi e alle ricorrenze biologiche e meteorologiche invece che alle innovazioni tecnologiche. Questi riti indicano e costituiscono transizioni tra stati [...]. Il concetto di stato è più capiente di quello di status o funzione e attinge a ogni tipo di condizione stabile o ricorrente che sia culturalmente riconosciuta. [...] Gennep ha definito i *rites de passage* come "riti che accompagnano ogni modificazione di posto, di stato, di posizione sociale e di età".³³

È tuttavia Victor Turner ad approfondire la potenza simbolica della fase liminale, definendola come uno stato di ambiguità in cui il soggetto è «né qui né là», separato dalle strutture sociali consuete e privo degli attributi della condizione passata o futura. In questo spazio di sospensione, l'individuo vive una sorta di invisibilità strutturale, e proprio qui gli oggetti cessano di essere strumenti pratici per farsi strumenti di tran-

³³ Turner 2019, pp. 123–124.

sizione: essi danno forma esterna e visibile a processi interni e invisibili, agendo come bozzoli protettivi per il «passeggero» in mutamento.

Questa prospettiva antropologica trova un riscontro estetico puntuale in Joseph Beuys,³⁴ limitatamente a quegli oggetti che hanno segnato la sua esperienza di vita-morte-vita. L'incidente aereo in Crimea nel 1943 rappresenta il paradigma della liminalità turneriana: Beuys, sospeso tra la vita e la morte in una terra di nessuno, viene salvato da una tribù di Tartari che avvolge il suo corpo nel grasso e nel feltro. In questa specifica analisi, tali materiali sono assunti come oggetti che incarnano un momento di transizione estrema: il grasso per rigenerare il calore e il feltro per conservarlo. Per Beuys, l'isolamento garantito da questi materiali non è puramente fisico, ma rappresenta un calore spirituale, inteso come un principio evolutivo necessario alla riparazione del sé durante la sospensione liminale. Il feltro e il grasso diventano così catalizzatori di una nuova comprensione del processo di guarigione, simboleggiando la protezione e la riparazione interiore proprio perché legati a quel momento di confine.

Un esempio emblematico dell'utilizzo significativo del feltro si ritrova nel *Vestito di Feltro* che Beuys indossò durante l'Azione chiamata *Isolation Unit* insieme all'artista Terry Fox il 4 ottobre 1971 presso l'Accademia di Düsseldorf. Questo abito fu poi prodotto in 100 esemplari multipli dalla galleria René Block.³⁵

Si, è chiaro che *Il vestito di feltro* [...] è un'estensione delle mie sculture di feltro che ho anche realizzato nelle azioni. Qui il feltro si presenta come elemento di calore e come isolante. Fra tutte le categorie di sculture caloriche, viene usato principalmente in relazione con il grasso. Dunque è legato al carattere. Il concetto di calore va molto più in là, non va inteso soltanto come calore fisico, perché se io avessi voluto significare questo avrei potuto utilizzare con esito più efficace una luce a infrarossi. Io in verità intendo tutt'altro calore, intendo calore spirituale, cioè un principio evolutivo.³⁶

Nella geografia affettiva di Lina, la migrazione verso la Germania e il trauma dell'abbandono hanno generato una fase liminale altrettanto prolungata, in cui alcuni oggetti sono emersi con la forza di talismani simbolici e oggetti transazionali. L'uncinetto (Tav. 29) rappresenta l'esempio più calzante di questa dinamica: non è solo un manufatto, ma un dispositivo che permette di 'abitare' il *limen* della migrazione. Come il feltro di Beuys isola e protegge, l'attività dell'uncinetto — appresa in Italia e perfezionata in Germania — crea una zona di autonomia e calore emotivo che permette a Lina di non rimanere mai inattiva, saturando il tempo dell'incertezza con la creazione.

³⁴ De Domizio Durini <https://beuys.abaq.it/chi-e-joseph-beuys/>

³⁵ Beuys 2019, pp. 24–25.

³⁶ Beuys 2019, p. 25.

L'uncinetto è stato un compagno costante e importante nella mia vita. Anche oggi, mentre guardo la televisione, lavoro e creo con i ferri, non riesco a rimanere ferma, devo sempre fare qualcosa.³⁷

L'oggetto media così tra il passato perduto e un futuro da costruire, permettendo al soggetto di ricucire gli strappi dell'anima in un parallelismo diretto con l'ago «magico» di Louise Bourgeois, inteso come strumento di riparazione e richiesta di perdono.

Ed è l'ago, questo oggetto magico a lei familiare sin dall'infanzia (la sua famiglia possedeva un laboratorio per restaurare arazzi), a tornare negli ultimi due decenni della sua parabola creativa, plasmando forme e sculture di tessuto che rielaborano temi e preoccupazioni radicati in una pratica profonda e incredibilmente coerente: identità e sessualità, memoria e famiglia, il tutto cucito assieme dal desiderio e dalla necessità di riparare ciò che è spezzato, danneggiato.³⁸

Allo stesso modo, la biografia di Lina rivela altri «aiutanti magici»³⁹ che operano in questa zona di confine: il papillon (Tav. 17) del dottor D'Aprile, che simboleggia l'umanità che la strappa ai maltrattamenti, e la chiave (Tav. 9) usata per barricarsi e proteggersi dalla violenza, definendo un confine invalicabile tra il sé e il trauma esterno. Questi oggetti non sono spettatori passivi, ma agenti attivi di una protezione rituale che trasforma la materia in un archivio dell'esserci.

6. Architetture cartografiche della memoria

L'integrazione tra lo sguardo etnografico e la pratica artistica in *Storia di Lina* trova un rispecchiamento profondo nell'opera di Joseph Cornell, pioniere dell'assemblaggio e del *found footage*. Cornell, pur non aderendo ufficialmente al Surrealismo, ne condivise la sensibilità, trasformando gli *objets trouvés* in opere capaci di suscitare intense emozioni.

A partire dagli anni Trenta, Cornell iniziò a creare le sue celebri *shadow boxes*: vetrinette in cui esponeva meticolosamente i suoi «strani tesori». La sua attività di instancabile collezionista spaziava da frammenti naturali, come conchiglie, rami e foglie, a residui della vita urbana e burocratica, quali biglietti dei tram, scontrini, ritagli di giornale e vecchie fotografie. Questi assemblaggi non avevano intenti ironici o dissacratori, ma erano mossi da una poeticità unica che riqualificava l'oggetto comune come una rarità preziosa. Le sue opere funzionano come autentiche *Wunderkammer*

³⁷ Carriero 2025, p. 26.

³⁸ Florian 2022.

³⁹ Propp 2000, pp. 92–94.

della quotidianità, offrendo allo spettatore un mezzo di evasione verso territori mnemonici o mondi mistici e felici altrimenti inaccessibili.

Il legame tra ossessione, memoria e archiviazione culmina nella genesi del Museo dell'Innocenza a Istanbul. Il museo nasce dalla storia di un amore non corrisposto, quello tra Kemal e Füsün. Per otto anni, Kemal frequentò la casa dell'amata nutrendo una passione tormentata e, per preservare il ricordo dei singoli istanti trascorsi con lei, iniziò ad accumulare piccoli e grandi oggetti che Füsün aveva toccato. Alla fine della sua vita, Kemal affidò all'amico scrittore Orhan Pamuk il compito di creare un luogo dove conservare questi ricordi; il museo fu così concepito all'interno del palazzo rosso di Cukurcuma dove Füsün aveva vissuto. La realizzazione del museo è stata un progetto decennale, strettamente legato all'omonimo romanzo di Pamuk, in cui la realtà apparente è costruita seguendo fedelmente i dettagli letterari. All'interno di questo spazio, ogni oggetto è legato a un istante preciso del passato. Kemal descrive come la visione di elementi apparentemente banali — mozziconi di sigaretta, una saliera in porcellana, un metro a nastro a forma di cane o una bottiglia di olio di girasole — permetta di superare la linearità del tempo. Questi oggetti-feticcio compongono un tempo più vasto, dove il dolore del ricordo si trasforma nella felicità di rivivere la presenza dell'altro attraverso la materia.

Questa sensibilità per l'oggetto umile, salvato dall'oblio e riqualificato come rarità preziosa, trova il suo culmine nel lascito di Ettore Guatelli (1921-2000), il «maestro contadino»⁴⁰ – come amava definirsi – che ha trasformato la sua casa di campagna a Ozzano Taro in un'opera museale senza pari.

In Guatelli trovammo racconto, umanità di gente vissuta, poesia, oggetti toccati, manipolati, odorati e fatti funzionare. Oggetti usati e riusati, rattoppati, rovinati, mai visti in nessun altro museo del mondo, perché nei nostri standard museografici gli oggetti devono essere rappresentativi di altro, di attività e processi comuni: non debbono essere personalizzati e quindi non devono essere né vecchi né nuovi, ma medi.⁴¹

Se le *shadow boxes* di Cornell sono microcosmi chiusi, il Museo Guatelli si configura come un «bosco delle cose»: un'installazione monumentale composta da circa 60.000 pezzi di uso quotidiano e strumenti da lavoro che rompono ogni ordine classificatorio tradizionale. La ricerca su *Storia di Lina* mutua da Guatelli la capacità di organizzare il caos dei vissuti attraverso una disposizione scenografica e geometrica della materia. Come evidenziato nelle fonti, Guatelli disponeva gli oggetti lungo pareti e soffitti secondo suggestivi motivi geometrici, trasformando l'ambiente in un palcoscenico visivo dove la forma conferisce un ordine poetico superiore al caos del reperto.

⁴⁰ Fondazione Museo Ettore Guatelli: <https://www.museoguatelli.it/ettore-guatelli/>

⁴¹ Clemente 2005, p. 37.

Il raccordo metodologico con l'opera guatelliana risiede nel superamento degli standard museografici classici, che prediligono oggetti «medi» e rappresentativi di processi comuni. Al contrario, il museo di Guatelli celebra l'oggetto toccato, manipolato, riparato e rovinato, inteso come registratore muto di vissuti e testimone di un'umanità dolente ma laboriosa. Questa prospettiva trasforma il museo in un *limen*, una soglia o un porto temporale capace di riconnettere civiltà tecnologiche e mondi della vita che la modernità tende a dimenticare.

Nella mappatura affettiva di Lina, la lezione di Guatelli si traduce nel rifiuto di nascondere il dimenticatoio della storia. Seguendo l'analisi di Pietro Clemente, Guatelli rappresenta l'esempio di come l'impegno privato possa salvare porzioni di memoria collettiva altrimenti destinate alla pattumiera. Elevando i frammenti di una vita marginale — come i sandali di Rosa — entro strutture geometriche monumentali, il saggio trasforma il dettaglio biografico in una narrazione universale, facendo sì che gli oggetti smettano di essere spettatori passivi per diventare punti di riferimento emotivi in un mondo sempre più virtualizzato.

7. Conclusioni

L'analisi transdisciplinare condotta attraverso la *Storia di Lina* rivela come la materia, spogliata della sua funzione d'uso e della sua ovvietà quotidiana, cessa di essere un residuo inerte per farsi nervo scoperto della memoria. Attraverso il ribaltamento metodologico suggerito dalla Thing Theory, l'indagine opera un processo inverso rispetto all'antropologia classica: anziché limitarsi alla ricostruzione della biografia delle cose, si serve di una costellazione di oggetti per la costruzione di una biografia umana, riconoscendo alla materia una specifica agentività (*agency*) capace di trasformare il soggetto nell'atto dell'interazione.

Le cinquantotto *Tavole sugli oggetti* concretizzano questa trasfigurazione, agendo come soglie percettive che mediano tra il reperto fotografico d'archivio e la silhouette spettrale ottenuta tramite l'inversione digitale, in un dialogo metodologico con le rayografie di Man Ray. Iscrivendo ogni oggetto in una struttura geometrica, l'apparato visivo genera una vera e propria topografia dell'anima o una città immaginaria. Tale planimetria invita il lettore a una fruizione non lineare del vissuto, simile a un dinamico gioco dell'oca memoriale, dove i nodi della geografia affettiva permettono di navigare tra i ricordi seguendo le ricorrenze degli oggetti anziché la rigida cronologia.

La ricerca approda infine alla sintesi di un museo narrativo diffuso, un'architettura cartografica che trova i suoi pilastri nel dialogo tra tre paradigmi fondamentali:

La poeticità delle *shadow boxes* di Joseph Cornell, intese come autentiche *Wunderkammer* della quotidianità capaci di elevare il frammento insignificante o il «tesoro

strano» a rarità preziosa. La disposizione scenografica del «bosco delle cose» di Ettore Guatelli, dove la geometria organizza il caos degli oggetti toccati, manipolati e rovinati per esaltarne l'umanità e sottrarli alla pattumiera della storia. La capacità di Orhan Pamuk di dilatare il tempo attraverso l'oggetto-feticcio nel suo Museo dell'Innocenza, dove ogni reperto è legato a un istante preciso del passato, permettendo di abitare un tempo più vasto e sospeso.

Sottraendo i frammenti di una vita marginale e contadina all'oblio, la mappatura affettiva si offre come una bussola identitaria in grado di narrare la fragilità, la resilienza e il riscatto dell'esperienza umana. In questo orizzonte, l'integrazione tra arte ed etnografia non si configura come un semplice atto documentario, ma come una pratica interpretativa necessaria per preservare l'immemorabile e restituire al dettaglio privato la dignità di una narrazione collettiva e visibile.

Bibliografia

- Appadurai A. (a cura di) 2021, *La vita sociale delle cose. Una prospettiva culturale sulle merci di scambio*, Milano.
- Bachelard G. 2011 [1957], *La poetica dello spazio*, Bari.
- Bayly C. A. 2021, *I tessuti nella società indiana: una panoramica. Simbolo, talismano e pegno*, in: A. Appadurai (a cura di), *La vita sociale delle cose. Una prospettiva culturale sulle merci di scambio*, Milano, pp. 405–450.
- Bodei R. 2011, *La vita delle cose*, Roma-Bari.
- Boltanski C. 2017, *Anime / Di luogo in luogo*, Cinisello Balsamo.
- Boym S. 2001, *The Future of Nostalgia*, New York.
- Brown B. 2001, *Thing Theory*, «Critical Inquiry», 28 (1), pp. 1–22.
- Brown B. 2003, *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*, Chicago.
- Carriero M. G. 2025, *Storia di Lina. Geografie affettive tra arte ed etnografia*, Bari.
- Clemente P. 1996, *Graffiti di museografia antropologica italiana*, Siena.
- Clemente P. 2004, *La pattumiera e la memoria. La civiltà contadina come epoca*, in: P. Clemente, E. Rossi (a cura di), *Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei*, Roma, pp. 23–39.
- Clemente P. 2004, *Un fiore di pirite. Introduzione ai nostri "oggetti d'affezione"*, in: P. Clemente, E. Rossi (a cura di), *Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei*, Roma, pp. 151–158.
- Clemente P. 2005, *Il Museo che non è un museo*, in: C. Magni, M. Turci (a cura di), *Il Museo è qui. La natura umana delle cose: il Museo Guatelli di Ozzano Taro*, Milano, pp. 35–55.

- Clemente P. 2011, *Assemblamenti congiuntivi*, in: E. Crispolti, A. Mazzanti (a cura di), *L'oggetto nell'arte contemporanea. Uso e riuso*, Napoli, pp. 265–288.
- Clemente P. 2025, *Indipendenza, autostima e libertà. Lina Pucci, la storia di una donna per la storia delle donne*, in: M. G. Carriero, *Storia di Lina. Geografie affettive tra arte ed etnografia*, Bari, pp. 189–204.
- Conti R. 2021, *La storia, la scatola, la vita impossibile di Christian Boltanski*, «Limina», <https://www.liminarivista.it/camera-obscura/la-storia-la-scatola-la-vita-impossibile-di-christian-boltanski/>
- De Domizio Durini L. 2019, *Joseph Beuys. Dal pensiero alla parola, dalla forma alla materia, dall'azione all'opera, attraverso le immagini dell'archivio storico di Buby Durini*, Pescara.
- De Martino E. 1953, *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni*, «Società», 9 (3), pp. 313–343.
- De Martino E. 1967, *Il mio villaggio*, in: A. Pierro, *Appuntamento (1946–1967)*, Bari-Roma, pp. 7–12.
- Florian F. 2022, *Ricucire serve anche a perdonare, secondo la Bourgeois*, «Il Giornale dell'Arte», 8 febbraio 2022: <https://www.ilgiornaledellarte.com/Mostre/Ricucire-serve-anche-a-perdonare-secondo-la-Bourgeois>
- Giudici L. 2004, *Il linguaggio delle "cose ordinarie"*, in: L. Giudici (a cura di), *Giorgio Morandi. Lettere*, Milano, pp. 129–139.
- Guatelli E., Clemente P. (a cura di) 1996, *Il bosco delle cose. Il Museo Guatelli di Ozzano Taro*, Parma.
- Imbriani E. 2012, *Folklore per la nazione*, «L'Idomeneo», 14, pp. 145–154.
- Man Ray 1970, *Oggetti d'affezione*, Torino.
- Pamuk O. 2012, *L'innocenza degli oggetti. Il museo dell'innocenza*, Torino.
- Pierro A. 1967, *Appuntamento (1946–1967)*, Bari-Roma.
- Propp V. J. 2000, *Morfologia della fiaba*, a cura di G. L. Bravo, Torino.
- Recalcati M. 2016, *Il mistero delle cose. Nove ritratti di artisti*, Milano.

Sitografia

- Boltanski C. 1965–1988, *Les Archives de Christian Boltanski 1965–1988*, Centre Pompidou:
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c4rrdBq>
- Boltanski C. 2001, *La Vie Impossible*, Centre Pompidou:
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cKxkMBA>
- De Domizio Durini L., *Chi è Joseph Beuys, Don't Forget Joseph Beuys*:
<https://beuys.abaq.it/chi-e-joseph-beuys/>
- Fondazione Archivio Diaristico Nazionale:
<http://archiviodiari.org/index.php/home.html>
- Fondazione Museo Ettore Guatelli, *Ettore Guatelli*:
<https://www.museoguatelli.it/ettore-guatelli/>

Fondazione Nuto Revelli, *Biografia*:

<https://nutorevelli.org/biografia/>

Lanza A., *Trent'anni di Doris Salcedo. L'artista colombiana in mostra alla Fondazione Beyeler*, «Exibart», 25.3.2023:

<https://www.exibart.com/arte-contemporanea/trentanni-di-doris-salcedo-lartista-colombiana-in-mostra-alla-fondation-beyeler/>

Man Ray (Emmanuel Radnitzky), *Champ Délicieux*, The Museum of Modern Art:

<https://www.moma.org/collection/works/49567>

Salcedo D., Lowry G. 1992–1993, *Atrabilus*, The Museum of Modern Art:

<https://www.moma.org/artists/7488>



Fig. 1. Visione d'insieme delle *Tavole sugli oggetti* realizzate nell'ambito della ricerca confluita nel volume *Storia di Lina. Geografie affettive tra arte ed etnografia* (Carriero 2025).

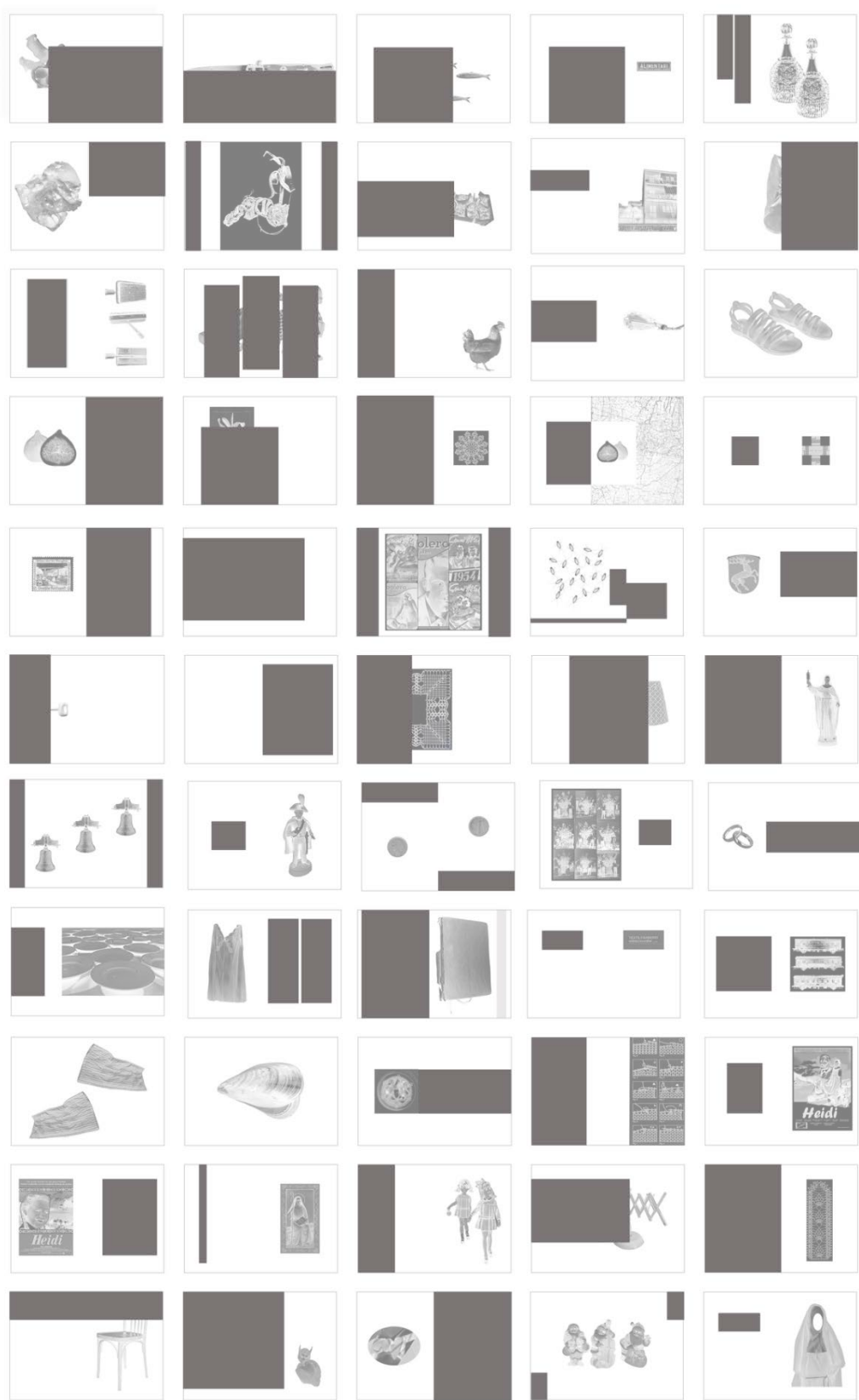


Fig. 2. Individuazione e traccia della planimetria presente nelle *Tavole sugli oggetti*.

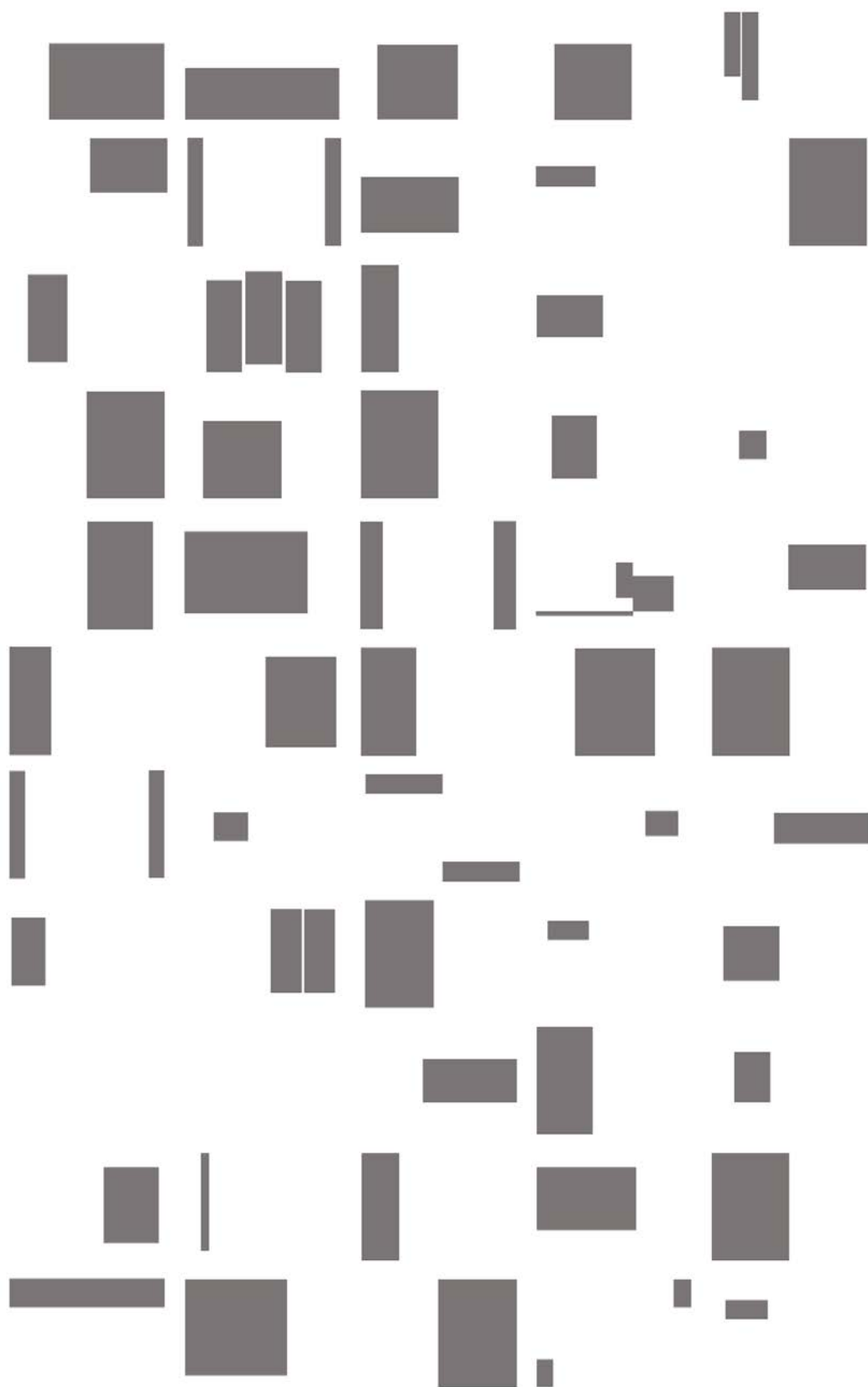


Fig. 3. Planimetria

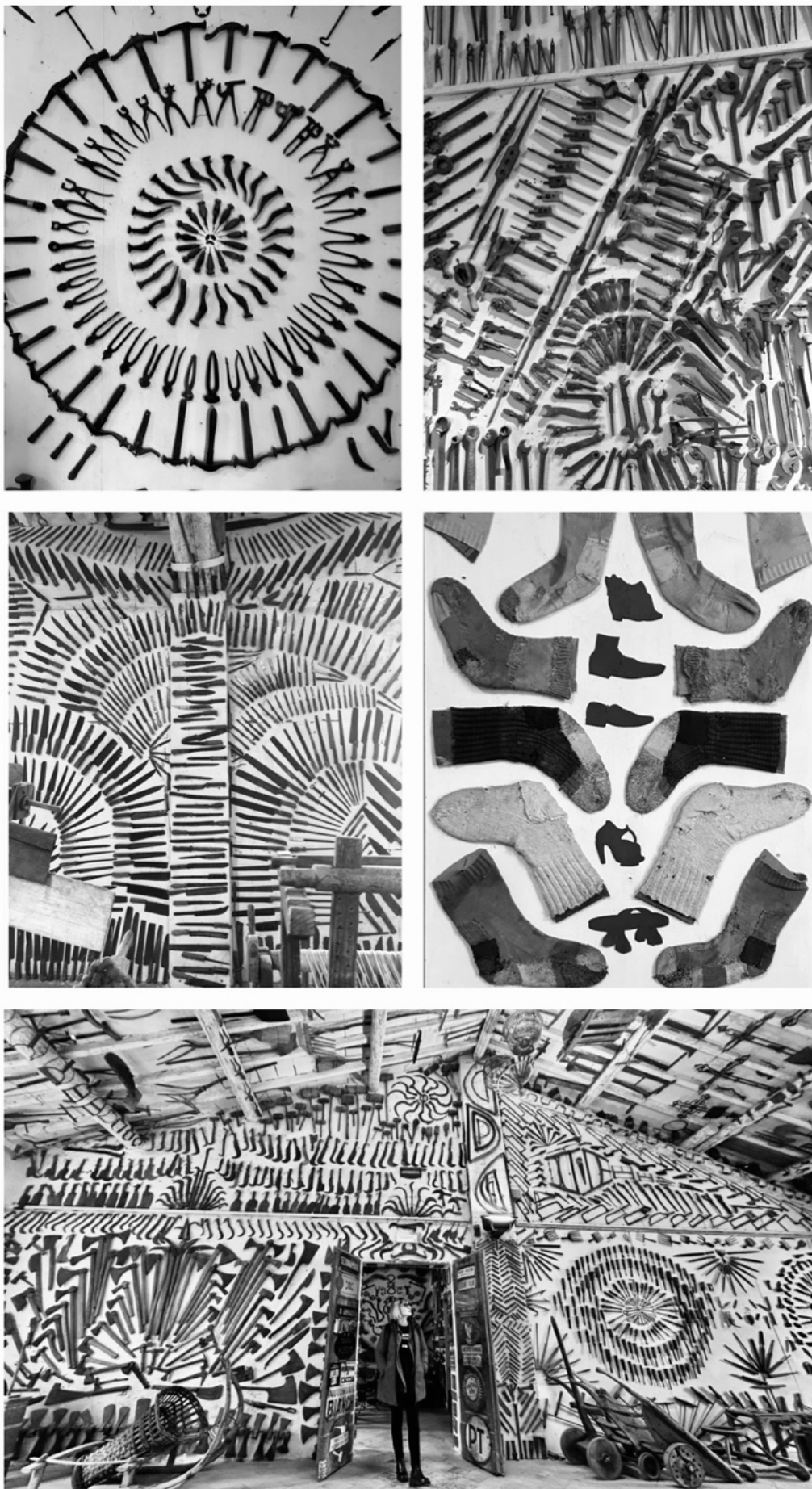
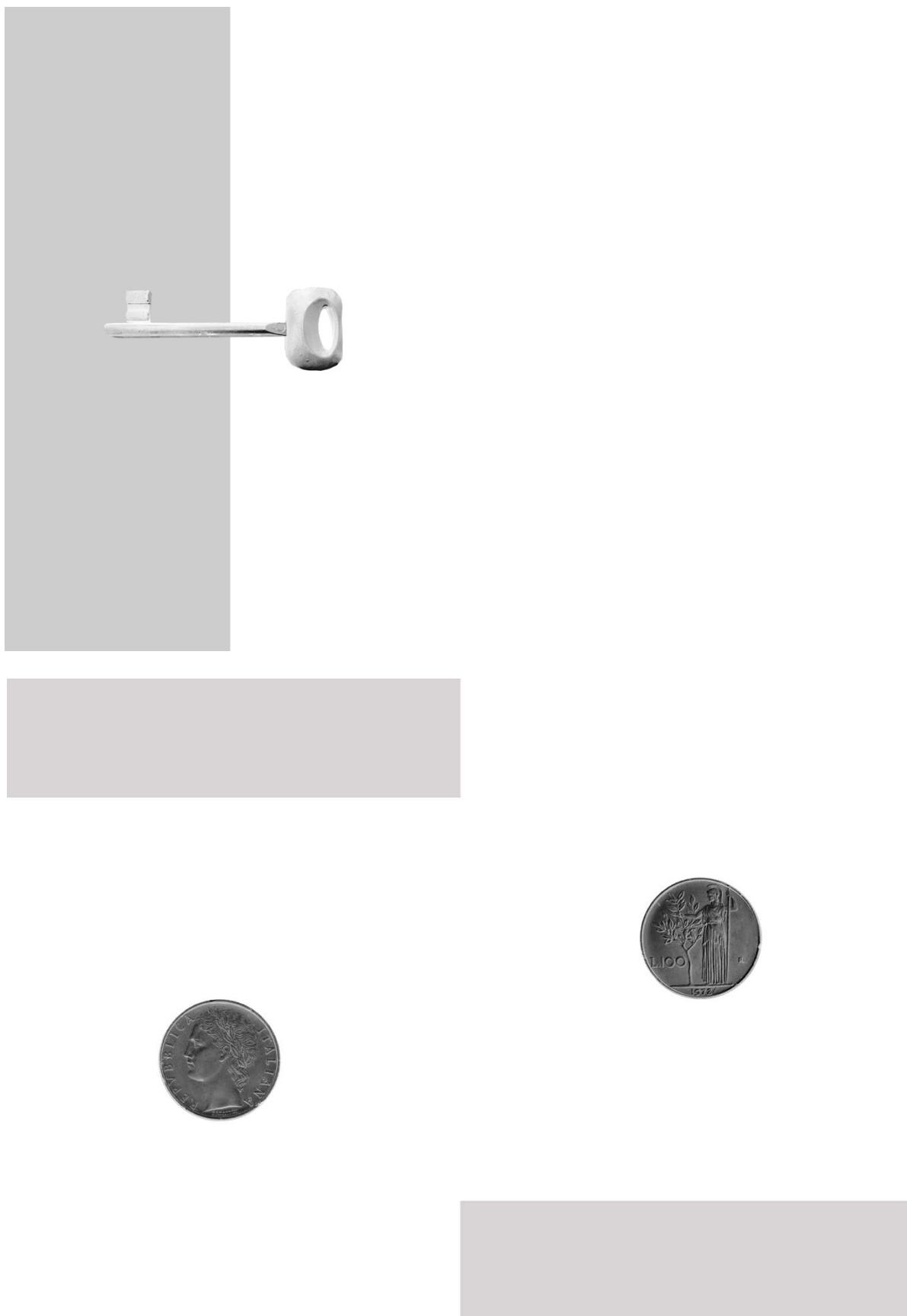
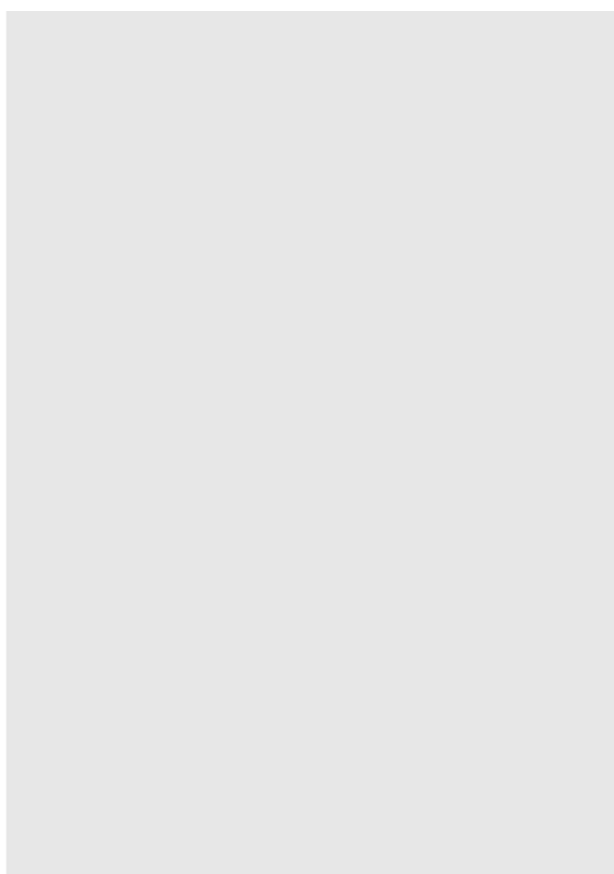
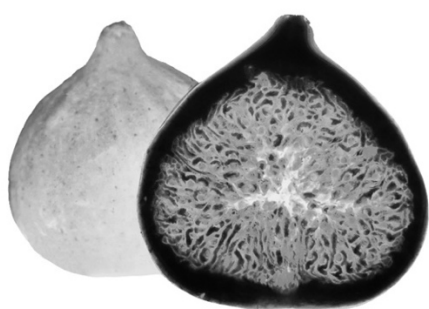


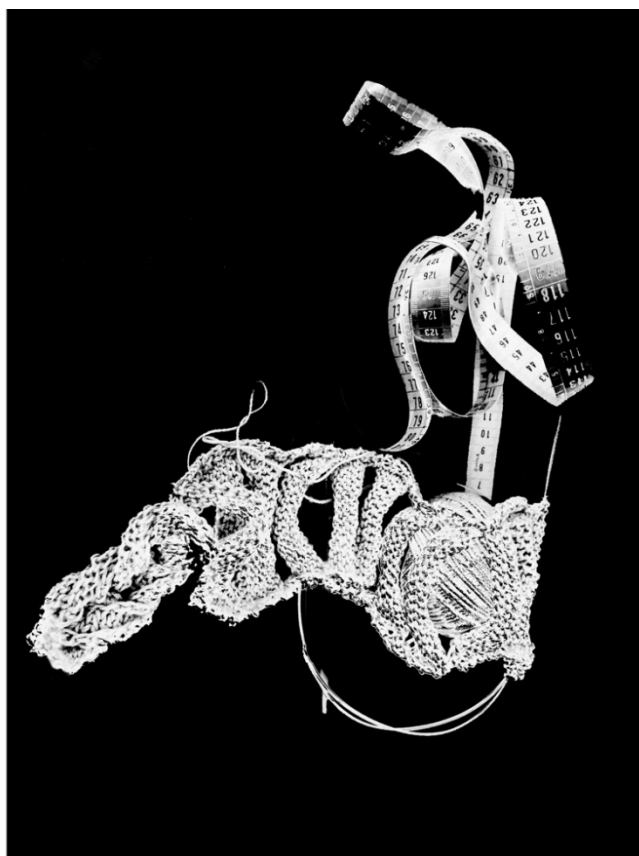
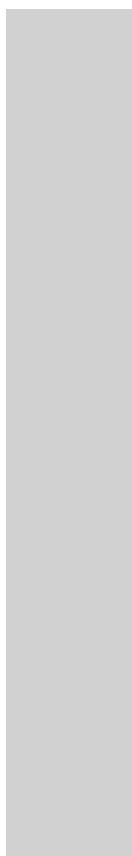
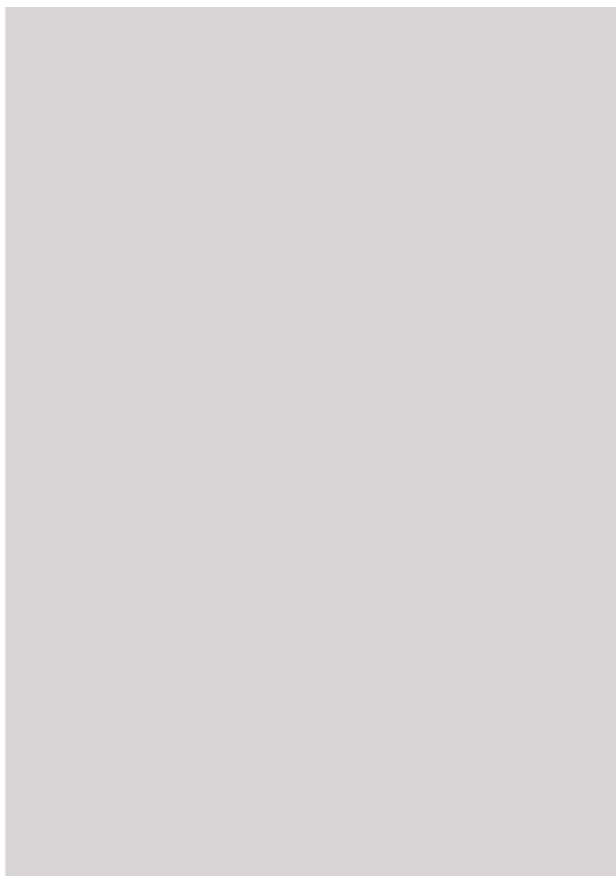
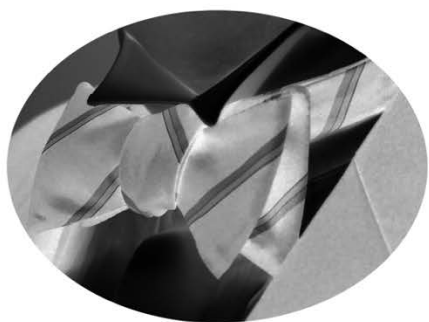
Fig. 4 Museo Ettore Guatelli, Ozzano Taro (PR), foto Angelo Belmonte.



Figg. 5–6. *Tavole sugli oggetti*: Tav. 9, *Chiave*; Tav. 19, *Cento lire*. Fotografia e manipolazione digitale, 2024.



Figg. 7–8. *Tavole sugli oggetti*: Tav. 24, *Sandali gialli*; Tav. 1, *Fichi*. Fotografia e manipolazione digitale, 2024.



Figg. 9-10. *Tavole sugli oggetti*. Tav. 17, *Papillon*; Tav. 29, *Filo di cotone e centimetro*. Fotografia e manipolazione digitale, 2024