

### Capitolo 3 L'incorporazione dello sguardo. Visione, progetto e tessitura fra etnografia filmica e tecnologia culturale

In questo capitolo intendo discutere alcuni problemi relativi all'osservazione e alla descrizione filmica delle pratiche tecniche, e al senso da dare oggi, nel quadro attuale di sviluppo delle discipline etnoantropologiche, a un proposito di questo tipo. Partendo da un'esperienza di osservazione e di documentazione video del lavoro tessile tradizionale in Sardegna, mi propongo di definire un approccio al visivo basato sui principi della tecnologia culturale in alcuni dei suoi sviluppi recenti. Intendo dapprima descrivere lo sguardo abile della tessitrice sarda, protagonista di un video di cui sono stato coautore, come il luogo di formazione e di origine dei suoi gesti esperti, del suo proposito progettuale e di quello fattivo, con l'aiuto di una nozione di produzione materiale proposta da Tim Ingold. Proverò poi a definire lo sguardo abile dell'etnografo-cineasta con la stessa logica esplicativa, qualificandolo come fatto corporale, come azione collegata al gesto e dotata di effetti sulla materia (il supporto video digitale inciso). Cercherò, per tale duplice fine, di usare le riflessioni di André Leroi-Gourhan sul comportamento estetico durante il processo di omizzazione e quelle di Jean-Pierre Warnier sui concetti di condotta motrice e di incorporazione dei saperi tecnici. Arriverò infine a tracciare una nozione di sguardo etnografico come un saper guardare strutturato analogamente alle abilità visive nei processi tecnici preindustriali, che incorpora, e in qualche misura "naturalizza" dopo un lungo apprendistato, l'uso del mezzo audiovisivo di ripresa come strumento selettivo della percezione. Nel 1928 il documentarista olandese Joris Ivens gira un mediometraggio sui ciclopici lavori di prosciugamento di una insenatura nel bacino dello Zuiderzee, nel Nord dei Paesi Bassi. Il cineasta è un giovane militante della sinistra e lavora con l'appoggio dei sindacati operai; la sua formazione estetica è impregnata dello sperimentalismo delle avanguardie e dalle

#### 3. l'incorporazione dello sguardo

81

esperienze del cinema sovietico di Pudovkin, Ėjzenštejn, Vertov ecc. Durante le riprese delle operazioni di posizionamento delle basi in pietra di una grande diga foranea, gli si presenta un problema che non aveva ancora affrontato lucidamente. Così lo spiega a un operaio sovietico che alcuni anni dopo ha visto il film con lui (Zuiderzee. La nuova terra, 1930-1933):

Non riuscivo a trovare il giusto angolo di visuale della macchina da presa per inquadrare questo lavoro con le pietre. Perciò cominciai a osservare il lavoro, per vedere come cominciava, come finiva, che ritmo aveva; ma non riuscivo a trovare la giusta angolazione della macchina. Allora tentai io stesso di spostare i blocchi di basalto, perché pensavo fosse necessario e prezioso per me percepire la sensazione esatta di questo lavoro, ma scoprii quello che volevo sapere. È importantissimo "sentire" dove si può far presa sulla pietra: non al centro, ma su certi punti precisi. Scoprii anche il trucco per bilanciare le pietre: come si impiega il peso del proprio corpo per sollevare la pietra e trasportarla da un luogo all'altro. Scoprii che il maggior peso grava sui muscoli delle scapole e su quelli del mento. Perciò quelle parti dovevano essere sottolineate nelle riprese, perché le caratterizzavano. Da quel momento trovai la posizione della macchina da presa, la sua angolazione e la composizione dell'immagine: tutto era centrato su quei muscoli e sul mento. Entrambi erano il punto focale dell'azione. Era la realtà a determinare la fotografia, e non il mio sforzo estetico di raggiungere l'equilibrio fra luci e linee. Ma questa angolatura realistica era anche la migliore. Non avrei potuto filmare in modo soddisfacente e reale se non avessi provato io stesso la sollecitazione fisica sul lavoro. Il mio interlocutore era soddisfatto. «Bene», disse, «molto bene» (Ivens, 1979, pp. 42-3).

L'operaio sovietico con la sua approvazione dichiara di riconoscere nel modo in cui è stata girata la sequenza il suo stesso modo di immaginare quell'azione tecnica. Egli dunque ha proiettato nel film una sua speciale competenza non solo al saper fare ma anche al saper vedere il proprio lavoro. La sua aspettativa di riconoscimento viene soddisfatta grazie a un processo di immedesimazione: attraverso la pratica diretta l'osservatore-cineasta riconosce i punti su cui fare forza sulla materia, individua i muscoli interessati, afferra la dinamica degli sforzi da esercitare e i punti di equilibrio da raggiungere. Egli poi traduce questi dati in scelte corrispondenti e coerenti di angoli di ripresa, di focali di obiettivo, di tagli di luce e di tempi e combinazioni di montaggio. Le inquadrature rivelano il lavoro delle spalle e del mento, la rapidità del gesto con cui il corpo si carica sul dorso il basalto, e come mantiene l'equilibrio nel trasporto. Lo spettatore-operaio riconosce in ciò che vede la scansione ritmica e la combinazione di gesti in

visioni intenzionali

82

cui è specializzato. Quindi il cineasta e l'operaio possono ritenere di aver partecipato alla stessa esperienza tecnica e ciò produce un effetto nuovo sul piano delle relazioni umane fra osservatore e osservato: Ivens "conquista sul campo" il suo diritto di ingresso in una comunità, potremmo dire, di sguardo abile, entra far parte della schiera di quelli che "conoscono" il lavoro operaio (che sanno vederlo), e che implicitamente ne condividono il valore e il senso. Ciò è accaduto, stando alla narrazione biografica di Ivens, perché egli è riuscito nell'impresa di esprimere un complesso di qualità sensibili legate a quel lavoro, di abilità, di fatiche fisiche, di coordinamento e di concentrazione, diversamente non esprimibile. Questo caso chiarisce che vivere un processo produttivo, filtrato da un'esperienza e da un sapere collettivo codificato e trasmesso senza mezzi pedagogici formalizzati, implica un grado di indicibilità, di difficoltà alla descrizione verbale (Angioni, 1986) che si può superare attraverso forme di simbolizzazione analogica. L'indicibilità del lavoro con i blocchi di basalto viene superata, nel nostro caso, grazie all'intervento non previsto della macchina da presa di un cineasta mosso, inizialmente da intenti di documentazione più generali (il problema nasce in corso d'opera, perché a un certo punto egli "sente" di non aver posizionato la cinepresa nel modo giusto). L'analogia sinestesica fra il lavoro e la sua ripresa filmica, fra i gesti dell'operaio e la fisicità dell'azione del loro pedinamento, svolto collocando la cinepresa in inquadrature fisse, brandeggiandola in movimenti e in panoramiche, mostra quindi che sequenza tecnica e sequenza filmica si basano su relazioni di natura spazio-temporale non dissimili. E che anche la seconda, oltre alla prima, porta il segno della corporeità, del coinvolgimento di un complesso di atti percettivi, muscolari e mnemonici riconoscibili nel lavoro del cineasta, in quanto agente individuale. Il problema che vale la pena porre è se tale analogia si possa utilmente adoperare per la conoscenza dei saperi produttivi, delle capacità progettuali e dei processi della loro incorporazione, fatti a cui lo studio della cultura materiale accorda un fondamentale interesse. In astratto la strada indicata da Ivens sembra una via maestra all'apprendimento del "saper guardare" il lavoro umano. Tuttavia è la linearità univoca del suo percorso a far intravedere la necessità di un allargamento dello sguardo in direzione degli indizi delle relazioni sociali che vivono intorno ai fatti tecnici. E di porre il problema dei modi in cui lo sguardo etnografico può cogliere e rappresentare sia la corporeità e la materialità dei comportamenti produttivi, sia il rapporto di questi gesti con un momento progettuale antecedente, sia la rete delle relazioni fra persone e fra sguardi in cui essi stessi vivono.

### 3. l'incorporazione dello sguardo

83

#### 3.1 Agire al telaio, vedere il progetto

La tessitura occupa in Sardegna un posto di rilievo fra le attività produttive tradizionali, è quella che ancora oggi manifesta in modo privilegiato i tratti di un gusto estetico peculiare, valorizzato nelle produzioni artigianali di qualità (Caoci, 2004). In termini storici si può affermare che l'isola sia passata nelle aree rurali,

fra l'Ottocento e i primi del Novecento, da una forma domestica generalizzata di tessitura, volta al soddisfacimento dei bisogni familiari, a una produzione più rarefatta, differenziata da artigiana a artigiana, con diversi livelli etnologici e "artistici". Nella divisione del lavoro la tessitura ha dato vita nell'isola a due diversi profili di domesticità femminile: uno strettamente domestico, uno parzialmente orientato al mercato. Nella regione storica del Gerrei, nella parte sud-orientale dell'isola, zona collinosa e appartata a ridosso delle montagne dell'Ogliastra e a est delle piane cerealicole del Campidano, Vittorio Angius già distingue ai primi dell'Ottocento fra chi tesse per il fabbisogno familiare e chi per alimentare un piccolo commercio interzonale. In tutto il Gerrei egli conta 575 tessitrici (Casalis, 1833), una densità superiore a ciò che si trova nella vicina regione storica del Sarrabus. Dal Gerrei a metà del XIX secolo partono ogni anno mille pezze di orbace (un tessuto pesante e ruvido di lana) verso il Campidano. Ciò significa, osserva Maria Gabriella Da Re (1990, pp. 75-6), che è iniziato un processo di specializzazione produttiva che comporta l'abbandono della tessitura di autosufficienza nelle pianure dell'isola specializzate nella coltivazione a grano e che il Gerrei si rivela come area conservativa, dove la produzione tessile domestica verrà invece abbandonata solo molto più tardi, trovando negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento il suo punto più basso di produzione. La risalita parziale coinciderà con la promozione da parte della regione autonoma di un artigianato tessile "artistico" «dai significati ormai totalmente diversi» (ivi, p. 76). L'attività della tessitrice fino agli anni Cinquanta, in questa area «non è ancora un lavoro autonomo e non è una forma sicura di reddito, è comunque una risorsa a cui fare ricorso in caso di bisogno e che consente di evitare la campagna, il bracciantato, il servizio domestico» (ibid.). Negli anni successivi si affermerà un modello produttivo in cui la tessitura sarà volta a un uso prevalentemente domestico, con l'occasionale smercio attraverso canali familiari, parentali e amicali. Si producono tappeti e copriletto per allestire il corredo matrimoniale delle figlie o delle nipoti, si realizzano talvolta lavori su commissione o in vista della stagione turistica. In questa produzione le

visioni intenzionali

84

tecniche tradizionali sono quelle "a priali", "a pappus" e "a pibionis" (Carta Mantiglia, 1987, pp. 51 ss.)<sup>1</sup>, la lana utilizzata non ha più colori naturali ed è stato del tutto abbandonato il colorismo vivace dei decenni precedenti, per lasciare il posto a una tavolozza "moderna" fatta di colori più spenti, in accordo con il gusto delle generazioni giovani. Attualmente nel Gerrei si sono perduti i meccanismi di trasmissione intergenerazionale del sapere tessile. Le tessitrici anziane hanno potuto occasionalmente recuperare questa funzione in alcuni corsi professionali dove hanno operato come docenti. Ma, osserva ancora Da Re, l'incontro fra anziane e giovani nel corso professionale è problematico: l'atteggiamento reciproco non è più quello di un tempo, quello del rapporto docente-discente all'interno delle relazioni domestiche (Da Re, 1990, p. 81). Ordire. Le fasi preparatorie della tessitura ad Armungia è un film video realizzato nel 1999 da Maria Gabriella Da Re e da me, come parte di un corpo di quattro documentari etnografici sulla cultura materiale ad Armungia<sup>2</sup>, in modo da formare l'inizio di un Archivio delle immagini e dei suoni del Museo etnografico "Sa domu de is ainas". In conformità al progetto museale complessivo i video dovevano essere strutturati intorno a precisi percorsi di vita, in modo da presentare le pratiche tecniche filmate (lavoro pastorale, lavoro fabbrile, panificazione, tessitura) come parti importanti di alcune biografie esemplari. In questo senso in Ordire c'è stata la volontà di narrare l'agire delle tessitrici, Giovanna S. e Nennetta C., in modo profondamente intrecciato agli altri tratti della loro personalità: antiche compagne e custodi della famiglia e della casa di Emilio Lussu, di Joyce Salvadori Lussu e del loro figlio Giovanni<sup>3</sup>.

Ordire. Sinossi Il film inizia con una presentazione affidata a una voce fuori campo delle due tessitrici.

1. Per un quadro complessivo sulla tessitura preindustriale vedi Patterson (1964). Sulle tecniche tradizionali di tessitura in Sardegna vedi fra l'altro Moica (2004). 2. Per una descrizione introduttiva di questa comunità e della mia attività etnografica su di essa cfr. cap. 2. I quattro documentari, oltre a Tre caprili, già citato,

sono: Il lavoro fabbrile ad Armungia, con G. Dore, Museo storico etnografico di Armungia, Betacam su girato U-matic, 20', post-produzione Artevideo srl., 1999; Su pistoccu. Il pane estivo di Armungia, con M. G. Da Re, Museo storico etnografico di Armungia, 21', post-produzione Artevideo srl., 1999; Ordire. La preparazione della tessitura ad Armungia, con M. G. Da Re, Museo storico etnografico di Armungia, 32', post-produzione Artevideo srl., 1999. 3. Emilio Lussu (1895-1975) e sua moglie Joyce Salvadori Lussu (1912-1998) sono figure eminenti dell'antifascismo e del movimento socialista italiano.

### 3. l'incorporazione dello sguardo

85

Giovanna S. e Nennetta C., mentre sullo schermo si succedono immagini fisse delle due donne in diverse età della loro vita ed oggi. Giovanna S. è nata ad Armungia in una famiglia di agricoltori. Il padre, non avendo figli maschi, la portava con sé in campagna fin da ragazzina, insegnandole tutti i lavori, compresa l'aratura. Queste capacità le saranno molto utili nei momenti difficili della vita. Dopo il fidanzamento, impara la tessitura, grande passione e risorsa morale e materiale della sua vita. Con il marito Egidio, parente di Emilio Lussu, ha gestito per molti anni le proprietà di "zio Emilio" e dal 1946, giovane sposa, è andata ad abitare in casa Lussu. Qui ha assistito il marito fino alla morte, avvenuta precocemente; qui ha allevato le sue figlie. Nennetta C., lontana parente di Emilio, dal 1945 si è presa cura della famiglia Lussu, seguendo Emilio, Joyce e il loro figlio Giovanni in tutti i loro spostamenti e occupandosi soprattutto della casa di Roma, dove arriva all'età di 26 anni, e da dove se ne va per rientrare definitivamente in paese, dopo aver assistito alla morte di Emilio nel 1975. A Giovanna e Nennetta, custodi di casa Lussu e di tante memorie private e intime di due protagonisti della storia italiana, dedichiamo questo video, che le vede agire e lavorare nel cortile dove hanno trascorso gran parte della loro vita. Si vedono poi Giovanna e Nennetta nel soggiorno di casa Lussu, sedute di fronte a un monitor. Sono lì per osservare e commentare il video che documenta la preparazione dell'ordito, da loro eseguita qualche anno prima. Prima di guardare il filmato Giovanna racconta di avere avuto sempre una passione per la tessitura. «[...] Il telaio a chi lo prende in simpatia [...] piace [...] quando concludi un disegno nei licci, cerchi di farne un altro e più ne fai più sei contenta, ti appassiona e ti attira. [...] Mi appassionava [...] Infatti ho questo ricordo: Giovanni (Lussu) all'epoca studiava a Cagliari e io andai a Roma per il primo Congresso di riunificazione di mezzadri e coltivatori diretti e avevo visto nella cuccetta della nave il disegno della rete del letto, mi era rimasto in mente e l'avevo riprodotto in un tappeto». Inizia il lavoro: appare la didascalia, «Odriri» (ordire), poi si vedono Giovanna e Nennetta che cominciano a svolgere i quattro fili di cotone dai gomitoli che tengono in buste e secchi di plastica e li montano su cinque pioli distanziati in due gruppi, il primo con quattro pioli, posti a due a due su piani diversi, il secondo con uno, lungo il muro del cortile. La telecamera segue questo andirivieni da un capo all'altro del muro di circa dieci metri, che avviene sempre a un passo veloce e regolare, con Giovanna che precede di due passi Nennetta. I pioli del primo gruppo, spiega Giovanna, sono messi in alto e in basso perché i fili si possano incrociare e poi dividere: è indispensabile che i fili non si imbrogolino e possano essere contati facilmente. La quantità di filo è in relazione alla superficie che si intendeva tessere, ed emergono unità di misura tradizionali: per tessere "tre canne" (nove metri) occorre 300 grammi di cotone per ogni canna, cioè ogni tre metri di tessuto. Il tempo stimato da Giovanna per questa operazione parzialmente documentata in video è tre ore. Ogni tanto Giovanna smette di svolgere e conta i fili già montati vicino a un piolo. Ogni 96 fili si otterrà "una posta", che è

visioni intenzionali

86

l'unità di misura della larghezza del tessuto e che serve a calcolare l'ampiezza del disegno che si dovrà impostare sui licci. Appare la seconda didascalia: «Imboddiai» (avvolgere l'ordito nel telaio), si vede un nuovo ambiente di lavoro: una stanza occupata solo dal telaio orizzontale, che è stato montato per lungo a fianco della finestra. «Avvolgiamo l'ordito nel telaio. Dovevamo essere in quattro. La modernità mi ha fatto

cambiare sistema e così mi sono fatta costruire da Elio due rotelle con i buchi per il subbio, come nelle macchine [...] e adesso anziché in quattro lo facciamo in due.» Ci si imbatte in un esempio di innovazione nel quadro di un ambiente tecnico omogeneo: si vedono le mani di Giovanna che applicano alle due estremità del subbio posteriore, quello su cui si avvolgerà l'ordito prima della tessitura, due tavolette di legno quadrate e sottili, forate al centro per poter essere infilate nel subbio: impediranno ai fasci estremi dell'ordito di allargarsi troppo e di interferire coi montanti del telaio. Nel frattempo Giovanna racconta la storia del telaio: la legna di leccio fu prelevata dalla foresta dal marito, il telaio fu fatto dal falegname Giovanni Concas, che fu pagato con 75 starelli di grano. Il capo dei fili dell'ordito viene fatto passare sotto il subbio anteriore, poi è riportato indietro ed è fissato lungo l'asse del subbio posteriore, grazie a una asticciola di ferro che blocca i fili in una scanalatura che attraversa la lunghezza del subbio. A questo punto può agire "su serradori", cioè la leva sull'estremità del subbio posteriore che permette di farlo ruotare sul suo asse. Mentre Nennetta tiene in tensione i fili dell'ordito questi vengono disposti in ordine fra i subbi, curando che non si imbroglino e che stiano a distanza regolare grazie all'aiuto di due bacchette collegate, le "prettigheddass de ollastu", che vengono inserite fra i fasci di fili. L'azione va avanti fino a che tutto l'ordito è avvolto sul subbio posteriore. Compare una terza didascalia: «Arremìssi» (passare i fili nei licci), «il remissaggio – spiega Giovanna – consiste nel far arrivare i fili divisi e contati ai licci al fine di ottenere i disegni». Il capo finale dei fili di ordito viene ora sciolto e fissato al subbio anteriore. Compaiono i licci, che sono un gruppo di dispositivi formati ognuno da due canne lunghe quanto la larghezza del telaio, collegate fra loro da una serie più o meno numerosa di tre catenelle di cotone: il filo dell'ordito sarà fatto passare, secondo il disegno da eseguire, nell'anello centrale delle catenelle. La canna superiore di ciascun liccio sarà appoggiata lungo le due traverse superiori del telaio. A questo punto la telecamera esplora una serie di gesti di difficile comprensione: una collaboratrice porge a Giovanna, che si trova al di là dei licci, di fronte al subbio anteriore, uno dopo l'altro il capo di ogni filo dell'ordito, la prima infila il filo nella catenella di un certo liccio, Giovanna, dall'altro lato, lo afferra e lo tira per poi fissarlo di nuovo al subbio<sup>4</sup>. Il telaio non è ancora pronto per la tessitura, avverte Giovanna: «[...] adesso ogni filo viene

4. «A ogni liccio, per mezzo di una cordicella, verrà poi collegato un pedale (di legno) che verrà manovrato dai piedi della tessitrice. Al movimento del pedale i licci salgono o scendono, in modo che i fili dell'ordito, dividendosi formino un'apertura attraverso la quale viene fatta passare la spola con la trama» (Da Re, 1993a, T.5.4).

### 3. l'incorporazione dello sguardo

87

infilato nel pettine. Devi fare dei nodini [...] eh, la preparazione adesso è ancora più difficile. Devi infilare la trama e per controllare se va bene, crei dei fiori come prova». Siamo alla parte finale del film: ora Giovanna spiega come ideava i disegni e mostra i quaderni dove memorizza i vari progetti. Sono quaderni da scuola media, in ogni pagina è tracciata per lungo la serie dei licci da utilizzare per quel dato disegno e l'annotazione su ogni linea che li rappresenta del numero d'ordine del filo di ordito che vi deve essere inserito. Il remissaggio era l'operazione più

figura 3.1 Giovanna Serri e Nennetta Casu (da Ordire. Le fasi preparatorie della tessitura ad Armungia [Warping], 1999)

figura 3.2 Giovanna Serri durante l'orditura (da Ordire. Le fasi preparatorie della tessitura ad Armungia [Warping], 1999)

visioni intenzionali

88

complessa?», Giovanna risponde che «[...] tutto è complicato. Quando si sa fare niente è complicato, quando non si sa fare tutto è complicato». Fine.

È stata la realizzazione di questo di video a far emergere una costellazione di quesiti legati alla presenza in questi saperi tecnici di importanti quote di abilità visiva, quesiti legati a due ordini di problemi. Il primo riguarda i tratti, le dinamiche e le logiche in cui si dispiegano le abilità (skills nel senso individuato da Ingold, 2001, vedi oltre) visive e non solo visive delle tessitrici e il loro rapporto con gli aspetti simbolizzati e progettuali del loro agire. Il secondo concerne il tipo di accesso che l'osservazione filmata consente a queste abilità. Questa problematizzazione è nata a posteriori rispetto al film, e ciò marca una funzione e un valore precisi dell'osservazione differita di un artefatto filmico e la sua funzionalità a un discorso critico e contestualizzato sulla visione. Tale artefatto ha sempre a mio parere la duplice inscindibile natura di progetto e di performance, di esito di una elaborazione precedente, ma anche di fatto "in avvenire", non prevedibile in tutti i suoi aspetti. La natura sempre parziale del controllo del visibile (de France, 1979b, pp. 158-60), rende per ciò stesso il film etnografico il luogo del pedinamento di indizi visivi impliciti e marginali, di rimandi e di interdetti. E invoca la necessità di un discorso riflessivo a posteriori. In questa prospettiva, filtrata attraverso la capacità denotativa del video, l'abilità visiva di Giovanna non appare separata dal complesso delle altre abilità sensoriali poste in opera nella tessitura. Il video mostra Giovanna come un corpo che opera in un mondo visivo ingombro di oggetti e di superfici, che sono per lei l'oggetto della sua azione tecnica. In tale contesto le percezioni del suo occhio si sommano a un complesso di altri stimoli sensoriali (udito, tatto, odorato, questi ultimi due inaccessibili al video) che si combinano a loro volta con la memoria sensoriale e con l'insieme dei riferimenti spaziali propri del mondo visivo (Gibson in Marazzi, 2002, p. 30), un mondo che ha profondità e distanza; che comprende l'esperienza di ciò che sta dietro oggetti opachi; che è euclideo (gli oggetti rimangono costanti da qualsiasi punto li si osservi); che è stabile e diritto; che è senza confini (non è limitato dai margini del campo visivo). Un mondo in cui le cose che lo compongono hanno, per l'attore, un significato. Dunque l'abilità visiva di Giovanna non vive nella tessitura come un'abilità a sé stante. Tutti gli spazi e gli oggetti della sua azione (il cortile e il muro di casa Lussu, i gomitoli di fili di cotone da stendere, il telaio di legno di leccio da montare, i fili da far passare nelle catenelle

### 3. l'incorporazione dello sguardo

89

dei licci ecc.) sono elementi di una sedimentazione di esperienze e vivono in lei astraendo dalla percezione visiva immediata, che dà conferma di questo bagaglio di vissuto. Si può così ipotizzare l'agire di «un modello della percezione per cui l'esperienza visiva si intreccia con quella degli altri sensi in un ambiente multisensoriale» (Grasseni, 2003, p. 139), in un campo in cui le abilità tecniche e percettive (conteggio e ordinamento dei fili dell'ordito, applicazione del progetto di disegno nei licci), si incontrano con le capacità corporali di far convivere i ritmi e le memorie (i tempi di passaggio fra i pioli dell'ordito, i ritmi di avvolgimento, le sincronie di lavoro intorno al telaio), con le risorse del proprio ambiente (la foresta che ha fornito il leccio per costruire il telaio, le competenze del falegname), e con le relazioni con i membri della propria e di altre comunità esperte. L'abilità visiva è in Giovanna un saper fare che acquista significato e riconoscibilità in un preciso orizzonte di senso, quello delle pratiche e della località<sup>5</sup>. Questo sapere dello sguardo assume tratti più nitidi nel momento in cui si prende in considerazione il rapporto fra progetto e azione. Il disegno è visto da Giovanna come una modalità estrapolabile dal reale (la rete della cuccetta del piroscavo) o come la possibile modificazione di un modello già realizzato. Ma questi disegni non vivono semplicemente in un repertorio impersonale simile a un campionario. Sono invece parte dell'inventario delle realizzazioni pratiche già vissute e memorizzate come esperienze compiute, vivono cioè in un deposito a un tempo cerebrale e corporeo, che si rende accessibile man mano che si accumula il senso dei comportamenti già attuati. Il problema in questa logica è capire come Giovanna definisca ed esteriorizzi il suo progetto. Ora, la cosa interessante è che quando Giovanna memorizza e disegna nei suoi quaderni lo fa

usando lo stesso linguaggio simbolico esplicativo delle tavole di L'uomo e la materia di André Leroi-Gourhan. Tutto corrisponde: il numero, la posizione dei fili dell'ordito in ciascun ordine di liccio, la successione dei passaggi della trama sono le basi di un medesimo alfabeto progettuale. In concreto, stabilito il numero di ordine dei licci, si hanno, sul quaderno, le indicazioni

5. Cristina Grasseni in una sua ricerca sulle abilità visive degli allevatori e selezionatori di razze pregiate di bovini in Valtaleggio (Bergamo) ha definito le nozioni di pratica e di località come fatti inerenti alla costituzione delle identità culturali degli agenti, in una prospettiva nettamente anti essenzialista: «l'identità si realizza in contesti di relazioni e di spazi concreti, nelle pratiche quotidiane, per esempio lavorative. Questa affermazione richiede [...] una transizione ragionata dall'idea di località come comunità territoriale a quella ben diversa dell'identità di "comunità di pratica"» (Grasseni, 2003, p. 26).

visioni intenzionali

90

su quali fili sollevare (1, 2, 3, 4) e con quale ordine<sup>6</sup>. Su questo punto Maria Gabriella Da Re ha scritto:

Le donne che tessevano avevano un repertorio di disegno fornito dalla tradizione. Tuttavia erano sempre disponibili a imparare, copiare, rubare con gli occhi disegni nuovi. Erano soprattutto le più esperte che "tiravano fuori i disegni" dai tessuti, disegnandoli nei quaderni a quadretti. Ad ogni crocetta corrispondeva un passaggio del filo della trama. Con questi schemi facevano poi i calcoli in base ai quali si montava l'ordito, si definiva il numero dei licci e così via. È probabile che l'uso di tali schemi derivi dai primi giornali femminili (tipo "Mani di fata") diffusi nei paesi della Sardegna dagli anni Venti-Trenta (Da Re, 1993, T.5.5).

Nel video, la visione progettuale viene parzialmente esteriorizzata nella pratica della remissidura, attraverso vari segnali di una lenta e progressiva esteriorizzazione del disegno. Il passaggio dei fili dell'ordito attraverso le catenelle dei licci, visibile nel film da diversi punti di vista, si lega alle parole della tessitrice: il lavoro del remissaggio "rivela il disegno". La progressione sarebbe più evidente esaminando le fasi successive del lavoro, cioè la tessitura vera e propria con l'inserzione della trama fra i fili dell'ordito. Ma già in questa fase, in modo embrionale, si può distinguere una logica operativa che individua una via di interpretazione alla tessitura come ordine di conoscenza. Emerge da questo confronto fra le immagini dell'azione e le parole di commento, che non esiste nel fare di Giovanna un luogo progettuale separato da quello esecutivo e che la "visione" di quel progetto coincide in fondo con l'insieme delle attività percettive dominate dalla presa sul telaio, che costituiscono una sorta di narrazione, di disvelamento progressivo della volontà di creazione. Tim Ingold si è chiesto: «che cos'è un tessuto?» Perché esso non viene percepito come una forma particolare di intreccio? Parlando di tessuti l'attenzione generalmente si rivolge al prodotto e non al processo. Occorrerebbe invece considerare il produrre come una forma di intreccio, e non un manufatto intrecciato come un prodotto (Ingold, 2001, p. 209). In sintesi: se enfatizzo la produzione, vuol dire che considero l'oggetto come espressione di un'idea. Ma se provo a enfatizzare l'intreccio, vado nella direzione di considerare l'oggetto come l'incorporazione di un movimento ritmico. È possibile dunque invertire la priorità tra idea e movimento. Il movimento è da intendersi come il generatore vero dell'oggetto, «e non come la mera rivelazione di un oggetto già presente in una forma ideale, concettuale, virtuale, prima del processo

6. a, ac, cb ecc., cioè sollevare il primo e il terzo, poi il secondo e il quarto ecc.

3. l'incorporazione dello sguardo

91

che lo rivela» (ibid.). Ingold adopera dunque la nozione di tessitura in un modo più ampio dell'usuale. Essa si collega a una nozione di skill (abilità) intesa non come proprietà individuale di un corpo isolato, ma come

proprietà «dell'intero sistema di relazioni costituito dalla presenza dell'artigiano in un ambiente riccamente strutturato» (ivi, p. 210). Inoltre «l'azione abile ha una qualità narrativa [...] ogni movimento, come ogni rigo di una storia, deriva ritmicamente da quello precedente e poggia le basi per quello successivo» (ibid.)<sup>7</sup>. Sulla relazione fra la tessitura e le forme di simbolizzazione ad essa collegate Gian Paolo Gri ha svolto riflessioni per molti versi convergenti con quelle di Ingold. Egli nota che la tessitura in Carnia, fra i secoli xviii e xix, era già algoritmizzata in "libri" o "quaderni di tacamenti". Il verbo "tacar" indicava il legare fra loro liccio e pedale del telaio secondo un ordine prestabilito per fare l'armatura di base (Gri, 2000, pp. 155 ss.). Il campo tessile è quello che segna in Friuli il passaggio fra cultura preindustriale e protoindustriale. Benché l'uso della scrittura accompagni sovente gli scambi di informazioni in quaderni e lettere fra i membri della comunità dei tessitori professionisti, ancora negli ultimi anni dell'Ottocento, per illustrare i passaggi più difficili delle tecniche di tintura e di tessitura si preferisce «l'esecuzione esplicita che mescola componenti gestuali e componenti verbali e orali» (ivi, p. 162). Nel mondo carnico l'oralità è legata strettamente all'attività del tessere. Il momento della filatura serale in inverno era un'occasione d'incontro interfamiliare e di intensa socialità: c'era presso i tessitori «un rapporto più stretto con la alfabetizzazione, con la scrittura, più intenso che presso altre categorie sociali» (ivi, p. 163). La tessitura richiedeva nondimeno un «impegno globale e un'attenzione assorbente» (ibid.) per tutto il corpo e per i piedi, per le mani e per gli occhi.

Questa relazione più stretta [con l'alfabetizzazione] pone un problema teorico interessante, nell'ambito del dibattito sulle "conseguenze dell'alfabetizzazione" e sulle caratteristiche del "pensiero primitivo": in particolare intorno all'affermazione che il possesso della scrittura sia condizione necessaria per accedere alle strutture del pensiero formale. Di fatto il tessere può valere quanto lo scrivere [corsivo mio]. Tessere diventa finalmente un'operazione complessa, appena si esca dalla semplice intrecciatura: pensare e costruire nuove trame (e varianti di trame)

7. Così conclude Ingold: «le forme degli oggetti non sono imposte dall'alto, ma crescono, emergendo dal mutuo coinvolgimento di persone e materiali in un ambiente. La superficie della natura è un'illusione: lavoriamo da dentro il mondo, non dal di sopra» (2001, p. 216).

visioni intenzionali

92

non è complesso solo sul piano della realizzazione, è molto complesso e astratto anche dal punto di vista mentale. Tanto da far pensare alla presenza obbligatoria di strutture proprie del pensiero formale, al possesso delle quali, dunque, sarebbe possibile giungere anche per strade solo operative (ivi, 2000, p. 163).

Grafici, disegni e parola scritta interverrebbero dunque in un secondo tempo, quando la memoria non riesce più a consentire la riproducibilità di progetti troppo complessi. È dunque la crescente complessità del discorso tecnico che sfocia in un'organizzazione simbolica formale. Ma la strutturazione di questa complessità precede la scrittura, si cala in una memoria corporale sempre più articolata e in tensione, si solidifica nella parola, si rende duratura nella parola scritta. «I tacamenti friulani – conclude Gri – conservano ben identificabile la funzione di sostegno laterale, non sostitutivo, di una memoria tecnica ancora ben radicata nel gesto e nell'attrezzo tradizionale» (ivi, p. 169). In questa prospettiva dunque il sapere estetico di Giovanna appare strutturato in equilibrio fra memoria corporale, oralità e disegno, dalla sua azione intorno a un meccanismo esperto, il telaio, che traduce il reale percepito e trasponibile in nuovi artefatti visivi. Il video peraltro non sembra avere accesso all'abilità visiva di Giovanna come competenza a sé stante; introduce invece a un complesso multisensoriale di pratiche e di comportamenti gestuali e spaziali che costituiscono a loro volta la ricchezza del sensibile filmico, la sua capacità di riprodurre la sfumatura, il dettaglio e la centralità del corpo come strumento di comunicazione (de France, 1979b, p. 158). Di fronte a questa dovizia di informazioni, che si offrono alla nostra attenzione fotogramma dopo fotogramma, abbiamo un accesso al progetto di Giovanna che passa attraverso le sue parole, o meglio, alle

sue parole pronunciate in quel particolare contesto e accompagnate da quei particolari gesti. Nella sua inchiesta sui maestri d'ascia a Limite d'Arno, Mila Busoni nota che i fratelli Mazzantini, esperti carpentieri navali, «trovano forme di espressione verbale che riflettono aspetti dell'agire incorporato: forme parziali, approssimative, ma pur sempre tentativi in una direzione quanto mai oscura e profonda» (Busoni, 1996, p. 50). I ritmi e le azioni sono le prime cose che affiorano decisamente in questa memoria e i carpentieri, non trovando le parole, rievocano i ritmi e le cadenze del loro agire con l'ascia. I ritmi creano le forme e il loro tentativo è quello di riprodurre oralmente tutto il contesto del lavoro. Quando parlano delle sequenze operative che conoscono gli operatori esperti mettono in luce, sia pure approssimativamente, i riflessi dell'azione. Del resto, nota Busoni, le memorie uditive sono importanti sia nel livello del fare tecnico, sia in quello della

### 3. l'incorporazione dello sguardo

93

sua esplicitazione: il maglio "canta", e ciò indica e descrive la correttezza del processo tecnico in atto. A differenza della bella inchiesta di Busoni, fondata esclusivamente sulla parola dei maestri d'ascia e non sull'osservazione del loro lavoro, nello spazio limitato del nostro video la relazione fra le azioni, le parole e le immagini dei progetti di tessitura genera una dimensione rappresentativa a più livelli. La macchina da presa guarda e registra il lavoro delle tessitrici; le tessitrici guardano il monitor e parlano del loro lavoro. Noi vediamo le tessitrici sia come spettatrici e commentatrici sia come agenti nel quadro arbitrariamente composto del film. In esso abbiamo rappresentato sia il livello allusivo e metaforico del loro sapere sia quello empirico. Lo spettatore è in grado di confrontare il progetto di tessitura e l'agire che vi si lega: le azioni tecniche si offrono alla visione come atti performativi riguardanti il presente, sia pure variamente manipolati nella dimensione temporale e in quella spaziale dal montaggio filmico. Egli dunque può avere una esperienza indicale (Faeta, 2003), vale a dire in qualche modo connessa e provocata dal reale visibile, cioè solo dell'azione. L'ordine progettuale dunque non ha accesso al film se lo intendiamo come esprimibile solo nella logica richiamata e sistematicamente criticata da Ingold della relazione fra genotipo e fenotipo (Ingold, 2001, pp. 535). Ma in fondo "cosa" si deve mostrare? Prima il progetto e poi l'azione? Non serve qui invocare una capacità di astrazione (di definire teorie) che la cinepresa non ha, ma adottare un approccio specifico al fenomeno dell'agire umano, questo sì accessibile alla telecamera, il suo essere concepibile come un sistema evolutivo che ha capacità generative (ivi, p. 62). La conoscenza, in questo contesto di percezione, non sta nel progetto o nel rapporto tra struttura della mente e struttura del mondo, ma è «immanente nella vita del conoscente e si sviluppa nel contesto delle pratiche che si instaura grazie alla sua presenza in quanto essere-al-mondo» (ivi, p. 70). Se consideriamo il fare di Giovanna un continuo interscambio di azioni e reazioni che provocano conoscenze e che danno luogo, a loro volta, ad aggiustamenti e correzioni nelle azioni parallele e successive della tessitura, si apre di fronte a noi il dominio degli aspetti emozionali di ciò che è accaduto, il continuo scontrarsi dell'azione con conferme e smentite<sup>8</sup>. «Il piacere cresce con il procedere del lavoro» ci

8. Busoni interpreta questa continua negoziazione del fare con l'esperienza a livelli diversi di consapevolezza come una delle ragioni dell'assenza di algoritmizzazione nei maestri d'ascia toscani da lei studiati, assenza che viene bilanciata da una costante e vigile attitudine progettuale, di volta in volta rettificata e adattata. I loro modi costruttivi non

visioni intenzionali

94

dice Giovanna, e se è vero che questa progressione di sensazioni trova un riscontro solo indiretto nel film, è vero anche che le parole che la evocano stanno a indicare un possibile orizzonte di senso di ciò che vediamo, e operano nel nostro sguardo. La proiezione creativa del sé sull'oggetto avviene gradatamente e

cumulativamente. Il successo nell'intento di realizzare il progetto richiama nuove energie per favorire il completamento del lavoro. La dimensione narrativa del fare, nel senso definito da Ingold, si lega a questo piacere nel procedere. Piacere che viene riconosciuto come un tratto culturale distintivo dell'arte della tessitura, uno dei segnali dell'avvenuto ingresso da parte del soggetto in modo pieno in quella comunità di pratica. Questo passaggio si rivela come pertinente sia alla sfera emozionale sia a quella sociale. Con la percezione di questo piacere emerge la consapevolezza del saper fare. Con la discrezione e la modestia propria del suo carattere, la tessitrice afferma nondimeno nel film il suo ruolo di rappresentante piena di una comunità di pratica: Giovanna dice che c'è chi tesse facendosi preparare il lavoro e chi, come lei, non accetta intromissioni preventive «da nessuno». Il gioco fine dei rapporti fra parole azioni permette inoltre al film di fornire altri tratti significativi delle relazioni sociali in esso presenti, come la posizione subalterna di Nennetta nella comunità di pratica. Essa è visibile nella palese gerarchizzazione dei ruoli nel processo produttivo. Si tratta di un aspetto trasmesso bene, credo, nelle immagini, poiché si legge nei corpi delle due tessitrici, sia nell'azione sia nel colloquio. Sfumature, appunto, come quando Nennetta assume una certa posizione di attesa mentre Giovanna porta avanti lo smontaggio dell'ordito dai pioli, come quando Nennetta evita lo sguardo, volge il capo mentre Giovanna entra nel vivo delle spiegazioni durante l'intervista. Emergono punte di iceberg di una relazione cinquantennale, che si avverte come problematica. Le strategie discorsive rivelano inoltre altre tecniche del sé: l'immagine di Joyce Lussu costantemente richiamata serve a Giovanna per costruire la sua identità. Joyce, zio Emilio, il nipote Giovanni sono persone di casa e

si articolano su regole date e su fatti corporei automatici o sussidiari contrapposti a quelli di una consapevolezza focale (Polanyi, 1990), ma, al contrario, implicano «un continuo ragionamento sulle procedure da seguire, e che spesso presentano fatti inconsueti» (Busoni, 1996, p. 49). Busoni sembra così restringere, rispetto ad Angioni (1986) o a Warnier (2005), i saperi corporali non algoritmizzati a fatti gestuali memorizzati e automatici decisamente subordinati a un livello conscio e simbolizzato di conoscenza. Come se fosse negata la possibilità al corpo di interagire con il reale-materiale intervenendo con modifiche e aggiustamenti istantanei nel dispiegarsi mutevole di tale rapporto.

### 3. l'incorporazione dello sguardo

95

di famiglia. Con gli ospiti, nell'intervista, queste figure sono proposte da Giovanna come terreni di incontro con l'esterno. Non sono persone descritte, sono figure evocate. La loro immagine entra nel discorso, così come tutto il "visivo" di casa Lussu è, in un certo senso, evocativo.

#### 3.2 L'intreccio degli sguardi

Se abbiamo chiarito in qualche misura la natura dello sguardo esperto in questa comunità di pratica, dobbiamo ora cercare di individuare, rispetto alle complesse reti di sguardi che sostengono simili situazioni sociali, la posizione e il ruolo dell'etnografo-cineasta, che poggia, a sua volta, su di esse il peso del suo occhio ingombrante. Sul modo di osservare dell'etnografo e sul modo in cui egli è osservato molto è stato scritto e, nelle logiche di comunicazione contemporanee, molto di ciò che sta intorno al suo agire si è complicato con, ad esempio, l'esplosione dell'universo visivo dovuto ai mass media e alle migrazioni di massa (Appadurai, 2001)<sup>9</sup>. La stessa nozione di visual anthropology, costruita negli anni Sessanta e Settanta intorno al tema dell'introduzione dei mezzi audiovisivi nell'indagine antropologica, è passata nel dibattito recente ad abbracciare un campo ben più vasto, quello della dimensione visiva in differenti culture<sup>10</sup>. Ma pur senza disconoscere questa immersione degli sguardi nella complessità, intendiamo qui andare oltre il significato del termine "sguardo" collegato alla distanza dell'osservazione come attitudine percettiva generale dell'antropologo, per mantenere al centro della riflessione il tema dello sguardo come momento di incorporazione di fatti culturali e dunque come espressione del rapporto fra i fatti fisiologici, le abilità vive culturalmente formate e gli strumenti tecnici di costruzione degli artefatti visivi. Per la definizione

dell'abilità dello sguardo si può dunque riferimento ad esso come fatto corporale, come azione collegata al gesto e dotata di effetti sulla materia. Intendo dire che i movimenti della pupilla e le atti

9. Appadurai scrive di interazioni, di traffici culturali, di «distanza psicologica e di vicinanza elettronica», di incroci sofisticati fra «traiettorie indigene» e «flussi globali di persone e cose», di immaginazione come «campo organizzato di pratiche sociali» (2001, p. 50). 10. Cfr. Hockings (2003), Loizos (1993), Banks, Morphy (1997).

visioni intenzionali

96

vità motorie e muscolari di direzione dello sguardo sono gesti efficaci che coinvolgono il corpo nelle sue relazioni con l'esterno. Ora, se lo sguardo è dotato di una protesi che è in grado di trascrivere il reale mutando lo stato fisico di un certo materiale di supporto, si è introdotti in un universo concettuale familiare: quello dello studio della cultura materiale che fa capo a Leroi-Gourhan, Haudricourt, Cresswell, e ad altri che hanno collocato il gesto e l'azione efficace sulla materia in rapporto con l'ambiente e nel contesto sociale. In termini più precisi: quando l'etnografo diventa un osservatore che dispone di uno strumento portatile ma ingombrante, sia per la sua statica e dinamica corporea, sia per l'apparenza di sé che ne deriva, e che inoltre "incide", cioè trascrive il visibile<sup>11</sup> su un supporto durevole, ci si trova di fronte a una variante della relazione fra l'uomo e la materia, oggetto di studio, in antropologia, dell'orientamento tecnologico-culturale. Ora, suona alquanto paradossale che una tradizione di studi così articolata e raffinata non sia presa in considerazione per investigare la tecnologia audiovisiva, quella che oggi produce una fra le più generalizzate condizioni di osservazione nella pratica etnografica. Le circostanze in cui è avvenuta questa innovazione sono state chiarite bene da David MacDougall. Intorno al 1960

le cineprese portatili con sonoro sincrono di Richard Leacock, Michel Brault e Albert Maysles furono le prime a poter essere usate come strumenti personali, dopo anni in cui il suono veniva aggiunto alle immagini in sala di montaggio o era frutto dell'uso di enormi cineprese che necessitavano di una squadra di tecnici. Dopo i primi voli di fantasia, secondo cui le cineprese potevano andare dappertutto e riprendere qualsiasi cosa, i filmmaker iniziarono a sperimentare ciò che significava intendere il film come forma personale di registrazione (corsivo mio). Esso avrebbe restituito più direttamente gli interessi e il contesto di lavoro dell'osservatore, e avrebbe impedito l'accesso a quel tipo di autorità definitiva propria dei film del passato. Esso avrebbe ricollocato il pubblico rispetto al soggetto, e ciò significava ricollocare il filmmaker in rapporto al pubblico (MacDougall, 1998, p. 203).

Liberato dal peso della troupe e dei macchinari il cineasta avvicina notevolmente il suo quadro sociale di attività a quello dell'etnografo, alla sua solitudine strutturale nelle attività di campo. Questo incontro dà luogo a una nuova qualifica delle attività del cineasta-etnografo, che riguardano,

11. In modo analogico, secondo Barthes (1980), o in modo indicale secondo Faeta (1995, p. 40).

3. l'incorporazione dello sguardo

97

come ci suggerisce MacDougall, il suo soggetto e il suo pubblico. Lo sguardo filmico diventa in modo pieno uno sguardo personale e si carica delle stesse responsabilità sulla costruzione dell'immagine dell'altro che erano già riscontrabili nell'osservazione scritta. Vedere e non vedere, sottolineare, enfatizzare, nascondere, togliere, distorcere, manipolare diventano ora comportamenti più facilmente individuabili e giudicabili dai soggetti dei film e dai vari pubblici che al film hanno accesso: quello formato dalla stessa comunità che lo guardano verificando l'immagine data con quella propria, quello indistinto della televisione, il pubblico degli specialisti e dei custodi della correttezza metodologica ecc. Si tratta di comportamenti filmici

ascrivibili all'etnografo come autore, tali da costituire di lui un'identità meno oggettivante e più interpretativa. L'osservazione filmata è stata dunque trattata dagli anni Sessanta in poi come una materia di riflessione teorica centrata sulla nozione di film etnografico, sull'individuazione delle sue possibilità e finalità cognitive, sulle metodologie da essa applicabili. Lo spostamento recente di attenzione sul tema della visione come fatto culturale spinge ora a considerare l'aspetto individuale e corporale del lavoro del filmmaker, per collocarlo in modo pieno nel quadro di una delle declinazioni culturali possibili dell'atto della visione.

### 3.3 Valori e ritmi

Per la comprensione delle condizioni di lavoro di questo particolare sguardo André Leroi-Gourhan propone una pista di indagine paleontologica, che fa riferimento al processo di ominazione e che comporta la necessità di «ricercare in tutta la profondità della percezione il modo come si costituisce nel tempo e nello spazio un codice delle emozioni che assicura al soggetto etnico l'essenziale dell'inserimento affettivo nella sua società» (1977, p. 317). Si tratta dunque di cercare un codice delle emozioni estetiche. Esso si fonda sulle proprietà biologiche dell'uomo – i sensi – che permettono l'accesso alla percezione dei valori e dei ritmi.

La funzione particolarizzante dell'estetica si inserisce su una base di pratiche automatiche, legate in profondità sia all'apparato fisiologico che a quello sociale. Una parte importante dell'estetica si ricollega all'umanizzazione di comportamenti comuni all'uomo e agli animali, come il sentimento di benessere o di disagio, il condizionamento visivo, uditivo, olfattivo, e all'intellettualizzazione,

visioni intenzionali

98

attraverso i simboli, dei fatti biologici di coesione con l'ambiente naturale e sociale (ivi, p. 318).

Non è sufficiente, dunque, soffermarsi solo sul campo del simbolismo, solo sulle manifestazioni apparentemente connotate dall'umano, vale a dire sulla possibilità «di creare immagini del mondo esterno riflesse attraverso il pensiero e materializzate in creazioni di carattere artistico» (ivi, pp. 318-9). Si perderebbe così la possibilità di accedere al mondo estetico degli Arcantropi, dei quali «l'unica testimonianza è quella dell'equilibrio nelle forme utili degli attrezzi, un'organizzazione dei valori funzionali propriamente umani che comporta una valutazione estetica delle forme ma non conduce ad alcuna simbolizzazione figurativa» (ivi, p. 319). L'approccio leroigourhaniano intende la visione come un tipo di attività che si sviluppa nel corso del processo di ominazione in una capacità di discernimento dei valori e dei ritmi, un'attività che insorge a monte di qualsiasi simbolizzazione. Essa rimane come tratto distintivo e inconscio in un lavoro di interrelazione con l'ambiente e con la società, e produce fenomeni inerenti alla sfera emotiva e a quella della integrazione sociale. Ciò porta a ipotizzare che le proprietà funzionali di un utensile siano affinate negli antropiani in una strettissima relazione con le sue connotazioni estetiche<sup>12</sup>. Bisogna adesso capire cosa avviene dopo il processo percettivo della visione. Proprio qui, per Leroi-Gourhan, emerge un dominio incerto, quello della figurazione, che precede l'arte figurativa, un campo fenomenico definito come la visione ragionata delle forme (ivi, p. 427), che si esprime anche nell'interesse dell'uomo primitivo per le forme insolite, quelle che non appartengono direttamente al mondo vivente ma che ne mostrano le proprietà o sono il riflesso di tali proprietà (ibid.). Nasce il ritmo figurato, vediamo verificarsi lo sviluppo assai lento (10.000 anni!) di sforzi per tradurre manualmente un contenuto verbale di cui si è già padroni. Quindi l'arte all'origine è astratta nel significato letterale della parola: il suo scopo è isolare il pensiero, cioè «considerare una parte isolandola dal tutto», non a caso le prime raffigurazioni riguardano mitogrammi come il fallo, la vagina, la testa del bisonte ecc., con un processo di estrapolazione che è anche quello proprio dell'inquadratura filmica. Opera qui la volontà di

12. Questo dialogo fra funzionalità ed emozione estetica, nota Leroi-Gourhan, vive (ancora) oggi ad esempio nelle realizzazioni aeronautiche, con le qualità aerodinamiche dei velivoli che dialogano spesso nella nostra percezione culturale con sensazioni di purezza ed essenzialità di linee e di forme.

3. l'incorporazione dello sguardo

99

isolare il campo visivo, di delimitarlo, prima mentalmente, per poi lavorare manualmente su questa astrazione<sup>13</sup>. Insomma, tutto l'apparato della cultura umana, descrivibile secondo Teilhard de Chardin come una piramide rovesciata, poggia sulla punta di un'altra piramide, questa volta dritta, che è l'immagine dell'evoluzione animale umana, già compiuta 40.000 anni fa. La prima piramide è «interamente fittizia e immaginaria, nata dall'azione che si svolge all'esterno, fra i due poli dell'attività creatrice, la faccia e la mano, nella tecnica e nel linguaggio» (ivi, p. 465). Adattare l'attività mentale allo svolgimento lineare della scrittura è stato uno sforzo continuo ed estenuante di ricostruzione di immagini (ivi, p. 466). Ma oggi – afferma Leroi-Gourhan – il mitogramma è di nuovo il principale oggetto di lettura, incarnato nella illustrazione (fumetto, cultura pop, stampa gossip ecc.). Emergono, attraverso la televisione e il cinema, forme di letteratura orale e di informazione visiva. «Fatto assai strano, ci si può chiedere se le tecniche audiovisive modifichino realmente il comportamento tradizionale degli antropiani» (ibid.), dove si avverte chiaramente che Leroi-Gourhan propende per il no<sup>14</sup>.

13. «Il mondo degli Australantropi, basato sulla prima materializzazione del simbolo dell'efficienza, l'utensile, è già immaginario, allo stesso titolo di quello di un uomo medio di oggi, che attinge tutte le sue conoscenze dai libri, dai giornali, dalla televisione e che riceve attraverso occhi e orecchie uguali a quelle del suo lontano predecessore il riflesso di un mondo dilatato fino alle proporzioni dell'universo, ma di un mondo che è divenuto quello delle immagini; mondo in cui egli è immerso senz'altra partecipazione che quella immaginaria» (Leroi-Gourhan, 1977, p. 463). Ciò vale a dire: fisicamente noi oggi siamo quell'Australantropo. I comportamenti, l'umanizzazione, sono quelli di un mammifero sociale onnivoro, condizionato dal territorio, alla ricerca perenne di cibo, dotato di impulsi riproduttivi spiegabili in termini zoologici. Nato per cacciare il cavallo selvatico nelle steppe, ed ora a costretto a deambulare seduto, «in un'atmosfera di petrolio bruciato» (ivi, p. 464), l'uomo ha compiuto un percorso percettivo che è partito da un lavoro dell'occhio capace di discernere il reale attraverso il filtro di un mondo estetico ed emozionale già operante in lui e visibile nella sua scarna tecnologia, a un mondo di rappresentazioni coscienti, di artefatti visivi arrivati al termine del processo di sviluppo del linguaggio. 14. La preoccupazione di Leroi-Gourhan è volta al futuro della scrittura, che non richiederà più, preconizza, alcuna forma d'impegno fisico, visto che sarà sostituito da dattafoni automatici (!). «Liberato dai suoi utensili, dai suoi gesti, dai suoi muscoli, dalla programmazione dei suoi atti, dalla sua memoria, liberato dalla sua immaginazione per la perfezione dei mezzi telediffusi, liberato dal mondo animale, vegetale, dal vento, dal freddo, dai microbi, da ciò che è ignoto, dalle montagne, dai mari, l'homo sapiens della zoologia è probabilmente vicino alla fine della sua carriera» (ivi, p. 470). L'esternalizzazione dei saperi umani significa che il rapporto dell'uomo con la realtà sarà nel futuro mediato interamente dalle immagini, a lui restituite dai media elettronici digitali e, in termini infrastrutturali, dalla scrittura.

visioni intenzionali

100

Se l'ipotesi dell'autore del Gesto e la parola è fondata, si ha motivo di ritenere che la produzione di un artefatto visivo tessile racconti due storie parallele: quella di una emozione estetica che non ha a che fare con la mera realizzazione di un progetto, ma che nasce da una continuità di gesti esperti e di azioni efficaci sulla materia, visti e vissuti come propri di una comunità di pratica e di uno stile tecnico non esprimibile in altre forme di linguaggio, e quella di uno sforzo di rappresentazione cosciente che individua i mitogrammi

del disegno da riportare nel tessuto. Lo sforzo di mettere a punto i disegni, di modificarli, di elaborarli e di imprimerli in un intreccio, è lo sforzo della estrapolazione dalla realtà di valori sensibili dotati di una vita autonoma, si tratta di inquadrature di una narrazione tessile-visiva che collega i due poli, le due piramidi rovesciate e sovrapposte dell'ominazione. L'ipotesi di Leroi-Gourhan dice anche che l'occhio dell'etnografo-cineasta non si comporta in modo differente. Il suo gesto primario, l'inquadratura e l'avvio della macchina da presa, è l'applicazione di una presa sul sensibile che vive di equilibri estetici ed emozionali di tipo primario, controllati dall'addestramento dell'occhio alla protesi tecnica. Il film visibile è una successione di estrapolazioni, di mitogrammi il cui senso scaturisce anche qui come significazione, questa volta cosciente, di valori e di ritmi.

### 3.4 Lo sguardo riconvertito

Se le operazioni di estrapolazione dal reale sensibile seguono questa logica comune di così antica origine, occorre ora domandarsi quali siano le occorrenze moderne in cui opera la visione attrezzata. Sul rapporto corpostrumento Jean-Pierre Warnier (2005) ha elaborato le nozioni di condotta sensorio-motrice e di algoritmi motori, per indicare una condizione di relazione stretta del corpo con diversi tipi di artefatti umani. Sulla base di questa relazione si attua una incorporazione di percezioni dinamiche e si manifesta quella gamma di saperi non esplicitati da processi intellettuali che funzionano come automatismi naturalizzati. Guidare un'auto, suonare il piano, sciare, tenere la barra di una deriva sono azioni in cui un'istantanea percezione e decodifica di impulsi sensoriali permette ai saperi incorporati di operare senza che la coscienza ne sia occupata, se non in momenti di riprogrammazione (decidere una sosta, iniziare una sonata, decidere un nuovo bordo ecc.).

### 3. l'incorporazione dello sguardo

101

Ora, anche l'operazione di applicare una protesi audiovisiva allo sguardo dell'etnografo determina un periodo di apprendistato al termine del quale si può parlare di una naturalizzazione di questo tipo di visione. Tale apprendistato si compie, secondo Jean-Marc Rosenfeld (1994), sulla base di una riconversione dello sguardo. Durante l'apprendistato ai mezzi audiovisivi ci si accorge che l'osservazione filmica è una situazione di rottura con l'ordinario, una situazione nuova, che esige un adattamento percettivo e, almeno i primi tempi, costringe all'impossibilità di un comportamento automatico. Lo sguardo filmico produce una traccia persistente, a fronte di quelle aleatorie della memoria. Questa traccia è continua, a fronte della forzata discontinuità meccanica dell'occhio, sostenuto in questo dall'attività mentale che "rammenda" le sue *defaillance* (Marazzi, 2002, p. 11). Ma c'è, secondo Rosenfeld, una conquista più importante da considerare in questa condizione di osservazione: «la cinematografia, scrittura del movimento, è forse prima di tutto una scrittura del tempo, della durata e della successione» (1994, p. 49). Il movimento è solo una sua opzione: «la grande rivoluzione portata dal cinema all'osservazione del mondo sensibile è, senza dubbio, la conquista dell'immobile. La doppia immobilità dell'osservatore e dell'osservato assicura un assetto durevole del punto di vista su quest'ultimo, sugli stessi aspetti (orientamento mantenuto) e sulle stesse parti (distanza mantenuta) dell'oggetto mirato, perché la camera permette di registrare manifestazioni che fluiscono in un campo mantenuto fisso (mantenimento durevole di uno stesso asse di osservazione)» (ivi, pp. 49-50). Questa fissità non è possibile nell'osservazione diretta (Marazzi, 2002). La fissità è prerogativa dello sguardo dei morti o dei catatonici o, al massimo, degli ipnotizzati e degli estasiati. La sua disponibilità per la memoria attiva dunque un campo sensibile fatto di sfumature minime del movimento, quasi misurabili in modo oggettivo, e un senso depurato del tempo della visione, visto che i movimenti in andirivieni delle saccadi e i rammendi portati dal cervello e dal suo bagaglio di pezze logico-percettive illustrate da Marazzi, non hanno campo di azione, come non ha campo di azione la profondità dimensionale e la sinestesia con gli altri sensi (eccetto l'udito), proprio della visione umana. Ora, in questo tipo di visione, cioè nell'osservazione diretta, noi abbiamo come destinatari solo noi stessi: si compie quindi

un'auto-rappresentazione riflessiva. Lo spettatore è l'osservatore e la riflessività è forzata. Nell'osservazione filmica lo spettatore può non essere l'osservatore. Questi può presentare ad altri quello che ha osservato: l'osservazione è qui

visioni intenzionali

102

transitiva. Ma allora il problema consiste nello scegliere se si vuole presentare in qualche modo ad altri qualcosa che già si conosce e che si è già osservato a occhio nudo, oppure si vuole, partendo da ciò che si è osservato a occhio nudo, scoprire con la registrazione qualcosa che senza quest'ultima non si sarebbe potuto osservare. Si tratta di una scelta epistemica che orienta la messa in scena del cineasta-etnologo. Anche per questo passare dall'osservazione diretta a quella filmica comporta uno sconvolgimento delle nostre basi automatiche e inconsce del livello cognitivo e simbolico. Occorre fare un salto, «ma come ogni movimento, questo passaggio inevitabile è preceduto necessariamente, prima del suo compimento, da un anticipo. L'osservazione filmica, definita come l'insieme delle attività del cineasta, non si riduce alle operazioni di registrazione; essa copre anche un prima e un dopo. È un processo nel corso del quale la registrazione è solo un momento forte» (Rosenfeld, 1994, pp. 54-5). Se l'osservazione filmica è da intendersi come un processo, esso si estende da «una osservazione preliminare alla registrazione, che definiremo "profilmica", alla visione del filmato, fase ripetibile a volontà. L'osservazione profilmica restringe del reale il sensibile riproducibile, quello che potrà essere fatto vedere e ad ascoltare tramite il film, detto altrimenti mostrabile filmico. L'osservazione profilmica ha per finalità di preparare l'osservazione filmica: i suoi orientamenti e le sue procedure di metodo oltre che le sue strategie di messa in scena (delimitazioni, occultamenti, mascheramenti, sottolineature, sfumature nello spazio e nel tempo)» (ivi, p. 55)<sup>15</sup>. Nella tessitura fra il disegno e la sua realizzazione stanno dei gradi di attività visiva che non sono collegati alla scelta e al prelievo in tempo reale di materiali dal sensibile. Il mondo visivo del telaio ha una logica tutta interna del sensibile, e un rapporto con la realtà definibile come simbolizzato nel senso leroigourhaniano. Il telaio è concepito per creare forme di astrazione simbolica che appaiono prossime ai caratteri della scrittura, anche se queste possono sfiorare, come nell'arte dell'arazzo, un alto grado tecnico di verosimiglianza. Tuttavia, come abbiamo notato, anche Giovanna ha uno sguardo intermedio, un modo di guardare le cose che può

15. Secondo i suoi caratteri formali l'osservazione profilmica è: diretta, immediata, fugace, discontinua, irreversibile. Inoltre, in termini funzionali, è anticipatrice, diretta, orientata, discriminante. Essa è già osservazione filmica, e ancora osservazione diretta: la sua natura è mista. Dal punto di vista del destinatario, essa è una presentazione riflessiva che tende ad anticipare una possibile presentazione transitiva (Rosenfeld, 1994, p. 55).

3. l'incorporazione dello sguardo

103

farsi in ogni istante una meta-visione del descrivibile tessile. Si tratta di un processo del tutto avulso dai ritmi e dalla velocità richiesta allo sguardo intermedio dell'etnografo-cineasta, ma che opera come forma analoga di riconversione dello sguardo, e di collegamento di alcune abilità percettive ad altre inerenti le sue abilità manuali e corporali, dove è la chiarezza di questa visione intermedia a guidare e a dettare i ritmi e i modi del lavoro della testa, degli occhi e delle mani.

3.5 La condivisione dello sguardo

Da ultimo considero un complesso di percorsi che ruotano intorno al punto di incontro fra fenomeni fisiologici e fatti culturali connessi alla visione, compiuti da Antonio Marazzi. Per orientarsi in questo campo occorre riflettere sulla nozione di percezione visiva. Essa è intesa come azione inserita in un continuum che

va oltre il soggetto vedente: «la percezione è pubblica e dialogica e, in quanto entra nello spazio sociale, acquista una dimensione morale, è responsabile» (Marazzi, 2002, p. 73). La percezione è pubblica poiché l'individuo non è un recettore totalmente passivo. La percezione è infatti dotata di un significato pubblico, la sua azione è attiva e condivisa fra molti soggetti. La percezione è dialogica poiché ogni vedente ha la consapevolezza della condivisione con gli altri della sua soggettività e dunque del fatto che sussiste la reciprocità degli sguardi. La percezione è responsabile perché essa «è parte fondante della posizione dell'uomo nel mondo, ne è l'aspetto riflessivo» (ibid.). Quindi i testi filmici definitivi con cui l'etnografo comunica il risultato della sua ricerca visiva sono i luoghi di un incontro.

Al di là di una autopercezione retorica di "sguardo disincantato sul mondo", il film e il video etnografico, così come altre forme di espressione e comunicazione, colgono modi di rappresentazione di una cultura che le sono propri; ma essi vengono ri-portati secondo le regole comunicative dalla narrazione filmica e decodificati nei termini di un sistema di senso occidentale, generalmente condiviso dall'autore e dagli spettatori (ivi, p. 123).

Il film etnografico è dunque un "genere", ma che permette di superare i confini fra le culture. Esso attraversa i confini percettivi, cioè l'occhio e il sistema sensoriale permettono di superare lo spazio fra noi e il mondo che ci circonda. La percezione è vista come momento non solo passivo, ma

visioni intenzionali

104

attivo «di acquisizione e rielaborazione interna e di dinamiche esterne» (ivi, p. 124)<sup>16</sup>. In questa direzione il film sulle tessitrici ha imposto il superamento di un atteggiamento di neutralità percettiva e l'adozione di strategie di avvicinamento, anche esasperato, del punto di vista della cinepresa su dettagli del lavoro delle mani, sui fili, su particolari in movimento del telaio. Avvicinamenti fisici, e non ottici ottenuti con lo zoom, per lasciare inalterate le coordinate della prospettiva data dalle focali corte. Oltre che dal proposito di mimetizzare lo sguardo su quello ravvicinato della tessitrice, queste riprese da vicino hanno cercato una via di accesso alla tessitura attraverso armonie e ritmi: il bianco abbacinante dei fili dell'ordito in controluce e il nitore delle linee e dei parallelismi che questi disegnano nell'inquadratura, come se la razionalità e la necessità dell'operazione tecnica ripresa si coniugasse a un suo preciso motivo d'essere estetico. Queste intenzioni hanno agito nello sguardo del filmmaker, cioè nel mio sguardo, a partire sia da un impulso primario di organizzazione e di messa in ordine del campo visivo, sia da un altro impulso di tensione per ciò che sarebbe accaduto, momento per momento. Impossibile dunque, agire qui come se si stesse semplicemente "applicando" un progetto. Il film etnografico, afferma ancora Marazzi, attraversa i confini tecnici. Il tempo e lo spazio ricostruiti nel filmato rispondono ai principi della loro logica interna, diversi da quelli della realtà diegetica (ivi, p. 125). Nel linguaggio televisivo l'ansia di non perdere spettatori conduce a un montaggio rapido e sincopato, protagonisti e testimoni guardano in camera presentandosi direttamente allo spettatore, mentre voci fuori campo indirizzano autoritariamente la sua l'attenzione. Invece è proprio nella costruzione di un tempo interno, di flusso degli avvenimenti che il film etnografico gioca molte delle sue carte sul piano cognitivo, come dimostra il lavoro, fra gli altri, di Jean Rouch, David MacDougall, Robert Gardner e JeanDominique Lajoux<sup>17</sup>. L'esperienza compiuta con Ordire mostra anche che la ricerca di un tempo interno al film, la tendenza a un montaggio che asseconi il fluire degli atti della catena operativa della tessitura, comporta anche una sorta di senso di sospensione e di invarianza degli impulsi visivi che si scontra con le aspettative normali indotte nello spettatore. Questo tallonamento calmo dei ritmi del lavoro produce a un tempo sia un'inten

16. Vedi la riflessione sull'atto del filmare su cui hanno lavorato fra gli altri Claudine de France (1989, 1997) e il suo gruppo di ricerca di Nanterre. 17. Oltre a Chiozzi (1993), si veda il quadro storico sul film etnografico recente, dal 1955 al 1985, proposto da Loizos (1993); sulla nozione di durata nel film etnografico importante il contributo di Lajoux (1974).

### 3. l'incorporazione dello sguardo

105

sificazione della percezione, sia una sorta di stand-by percettivo, una leggera ipnosi sensoriale che individua anche il limite oltre cui non conviene spingere la dilatazione dei tempi di narrazione filmica della tessitura. Il film etnografico attraversa confini semantici: se in un film di finzione si suppone che ogni particolare visibile sia stato messo per trasmettere un certo messaggio, nel film etnografico le potenzialità referenziali di molti particolari sono deboli, perché essi si sono semplicemente trovati ad essere là, dentro l'inquadratura. Ma l'azione di significazione simbolica lavora anche in questo caso. E non si limita a operare, come nella finzione, prevalentemente all'interno del film. Nel caso del film etnografico scatteranno infatti «consciamente o inconsciamente associazioni paradigmatiche spesso azzardate, anche nel tentativo di attribuzione di significato a ciò che si presenta privo di un codice interno definito, di una chiave di lettura pronta per l'uso» (ivi, p. 131). Anche in un video programmaticamente dedicato alla semplice documentazione di un processo tecnico, come *Ordire*, le potenzialità referenziali di molti dettagli sono in opera, e sono già stati considerati sopra (le strategie discorsive di Giovanna, i vari segni della subalternità di Nennetta, i dettagli del giardino di casa Lussu, la grafia dei modelli sul quaderno di Giovanna, la foto di Nennetta giovane a passeggio per le vie di Roma con il piccolo Giovanni Lussu ecc.). È questo il terreno «dove si incontrano immagini mentali, interpretazioni culturali, stereotipi, esotismi, diversità e persino universi culturali di cui sono portatori autori e spettatori del film antropologici» (ibid.). Possiamo immaginare il mondo affettivo di Nennetta, la lotta caparbia di Giovanna con le avversità della vita, il suo viaggio in piroscampo "rivelatore" del disegno nei primi anni Sessanta. Il film etnografico, infine, attraversa confini culturali: le forme narrative dominanti in antropologia visiva sono le descrizioni di comunità e i racconti personali. Nel racconto personale «l'accentuata soggettività dalla narrazione, a cui talvolta si aggiunge un andamento dialogico con il cineasta, rende questa forma stilistica particolarmente vicina a una certa antropologia riflessiva e interpretativa, interessata a decostruire il quadro di una antropologia positivisticamente descrittiva» (ivi, p. 132). La rappresentazione in video di Giovanna e Nennetta richiama dunque un problema lucidamente avvertito da Marazzi: l'attraversamento di confini culturali a mezzo di rappresentazione visive. Il film *Ordire*, come già indicato, fa parte dell'archivio audiovisivo del Museo etnografico "Sa domu de is ainas" di Armungia. Il museo raccoglie ed espone le memorie e i lasciti di una struttura tradizionale di produzione, ma anche di un insieme di esistenze,

visioni intenzionali

106

di vite che, come quella di Emilio Lussu, vivono nelle fotografie esposte e sono pronte ad animarsi quando sono osservate, così come le videocassette, se proiettate e utilizzate nel corso delle attività normali del museo, fanno e faranno rivivere allevatori, panificatrici, tessitrici, fabbri ecc. Ora, la persistenza e la durata rende queste immagini qualcosa d'altro e di sempre più distaccato dall'esperienza di vita di tutte le persone che sono state coinvolte nella loro realizzazione. Il corso naturale della vita fa sparire, ad esempio, dei protagonisti. Nennetta è mancata da alcuni anni e il film è una delle testimonianze della sua esistenza. La memoria della comunità armungese dovrà nutrirsi anche di queste testimonianze, e già esse sono uno dei materiali della formazione di un immaginario condiviso, a prescindere dalle intenzioni dei realizzatori del video. Ma la stessa circolazione interna ha riguardato molti altri materiali filmati prodotti dagli etnografi ad Armungia, e l'attribuzione a questi video di specifici significati da parte della comunità è stato un dato importante di riscontro della relazione fra proiezioni immaginarie degli osservati e concrete immagini di sé in una ricerca di campo (Tiragallo, 2001). La sfera pubblica in cui cade l'attività del filmmaker etnografo è dunque il luogo in cui il suo lavoro si incontra con quello delle attività spontanee di autorappresentazione dei componenti di una collettività (Marano, 2002). È necessario dunque, conclude Marazzi, sviluppare un settore di indagine specifico: quello del passaggio transculturale di immagini. Esso si giustifica a partire dalla

«enorme, crescente espansione della comunicazione elettronica di messaggi visivi nei contesti metropolitani, così come il moltiplicarsi di contatti interculturali su scala planetaria» (Marazzi, 2002, p. 133).

### 3.6 Conclusioni

Al principio di questo testo è stato posto il tema della ricerca di alcuni tratti distintivi del rapporto visione-progetto-azione nella tessitura e della possibile simmetria di questi tratti con alcuni fra quelli, analoghi, operanti nel lavoro di osservazione filmica dell'etnografo. Si è cercato di basare la plausibilità di questa simmetria su una nozione di corporeità della visione comune alle due attività, legata da un lato ai risultati delle indagini recenti sui caratteri fisiologici e culturali della percezione visiva e ad alcune intuizioni leroigourhaniane sull'ominazione della visione. Dall'altro lato la corporeità dei saperi della visione è stata messa in relazione alla mate

### 3. l'incorporazione dello sguardo

107

rialità degli artefatti visivi che esteriorizzano le due discipline percettive: tessere e filmare sono state presentati se non come due facce di una stessa medaglia, come due facce vicine di un poliedro che riflette sulle sue superfici, diversamente orientate, i differenti esiti di una stessa antica e continua attività di mediazione fra i fatti percettivi, le attività corporali di disegno (verrebbe da scrivere di tessitura) progettuale, e i prodotti di questo movimento creativo (Ingold). Il carattere transitivo di questa attività di produzione è stato definito in termini di transitività percettiva, tecnica, semantica e culturale. Così come i tappeti, le coperte e i copricassa tessuti da Giovanna entrano in una sfera personale di circolazione di beni, diventano tracce riconoscibili nel paese della sua presenza esperta, il video girato su di lei attraversa i confini di prodotto "universitario", per modellarsi nei significati e nel senso profondo che i vari spettatori vorranno attribuirgli nel tempo. L'incorporazione dello sguardo si è presentata dunque qui come uno dei due poli di una situazione di condivisione dei fatti visivi. Una situazione in cui ogni riduzione all'oggettivazione mentale degli esiti della visione sembra destinata a lasciare non spiegato buona parte di quello che realmente succede. Il coinvolgimento fisico, lo stretto contatto di fatti percettivi, emozionali ed estetici, avvicina la tessitrice e il suo osservatore. Il saper vedere di Giovanna produce in lei un'emozione che il saper vedere filmico può cercare di riprodurre. Questa emozione etnografica può essere a un tempo un'emozione di secondo grado, modellata sulla prima, e un'emozione a sé stante, trasmessa da un tragitto di ricerca a sua volta compiuto.