

## 1 Introduzione

Questo lavoro è il tentativo di inserire alcune esperienze di ricerca etnografica visiva, compiute da me nell'arco di un quindicennio, dal 1997 al 2012, in una cornice di concetti e di metodi della visual anthropology, adottati, maturati e verificati nel corso di quell'attività. In questo senso il volume non ha impianto o intento manualistico e neanche intende ricostruire i tratti principali del dibattito che in antropologia, almeno dal 1970, tende a definire i confini e le possibilità cognitive delle pratiche visive e del loro studio. Per discutere alcuni dei punti in esame si farà riferimento, in modo parziale e forzatamente episodico, a questa nutrita pubblicistica, arricchita, negli ultimi anni, da numerosi e rilevanti contributi anche italiani<sup>1</sup>. Il centro della ricerca è metodologico: comprendere come le pratiche di documentazione visiva siano parte importante delle attività etnografiche, in una situazione di progressivo (e direi compiuto) abbattimento di tutte le limitazioni tecnologiche ed economiche che ne avevano inibito l'uso in precedenza. Il film, più che la fotografia, è stato uno strumento di intervento piuttosto raro e marginale, dipendente da competenze e risorse esterne all'etnografo. La caduta di quei limiti ha determinato invece la diffusione e la capillarizzazione delle pratiche di visione etnografica esperta, e ha reso possibile la costruzione di un campo d'azione comune fra etnografo, fotografo e videomaker. La possibilità agevole di documentazione visiva si collega alla liberazione dalle costrizioni tecnologiche alla visione situata. I luoghi di produzione e di accesso alle

1. Fra questi, Francesco Marano (2007a) compie un primo bilancio storiografico sul film etnografico in Italia; in esso sono particolarmente pertinenti le ricostruzioni dei dibattiti che, dagli anni Settanta, animarono la scena dell'antropologia italiana a proposito del documentarismo demartiniano sul Meridione e del suo superamento.

### 1. introduzione

11

immagini sono moltiplicati nell'ambito delle mediasfere planetarie<sup>2</sup>; esse s'incontrano dentro e fuori le pratiche etnografiche e realizzano una polifonia intricata e caotica d'immagini locali, di costrutti "identitari", di ricerche specialistiche comunque interrogabili e decifrabili. Questa complessità è qui tuttavia collegata al dato situazionale dell'etnografo, che non si reputa modificato: il suo "essere là", il suo agire in uno spazio fisico e sociale in cui il movimento, il venire "incontro" agli oggetti della percezione costituisce uno dei modi privilegiati per pensare e riflettere sulla sua esperienza di osservatore-documentatore. L'attenzione a questo movimento percettivo è dunque fortemente influenzata da un bagaglio teorico intorno alla materialità percepibile e, quindi, all'apparenza e all'immaginario che la materialità produce (Bachelard, 1960; Castoriadis, 1975). Nelle pagine seguenti ricorreranno nomi come Marcel Mauss, André Leroi-Gourhan, James Gibson e via via altri studiosi come Csordas, Warnier, Parlebas, Foucault, e saranno richiamati, sia pure occasionalmente, elementi di filosofia fenomenologica che si individuano come referenti profondi di questo armamentario di attrezzi etnovisivi. Si cercherà anche di tenere e di dare conto della storia controversa, e a volte travisata, tuttavia avvincente e appassionante, del film etnografico. Non sarà neppure ignorata l'eventualità che, ogni qual volta l'etnografocineasta inquadri con la sua videocamera, possa legittimamente illudersi di emulare i suoi modelli e di registrare almeno un solo fotogramma accostabile a quelli di Jaguar o di Wedding Camels.

2. La nozione di mediasfera è stata elaborata da Régis Debray con lo scopo di cronologicizzare una storia dello sguardo in Occidente. Egli parla di tre mediasfere come tre periodi di evoluzione della visione e delle

immagini: «Alla logosfera corrisponderebbe l'era degli idoli in senso lato (dal greco eidolon, immagine). Essa si estende dall'invenzione della scrittura a quella della stampa. Alla grafosfera l'era dell'arte, la cui epoca si estende dalla stampa alla televisione a colori (altrettanto pertinente, come vedremo, della fotografia o del cinema). Alla videosfera l'era del visivo» (Debray, 1999, p. 170). Interessante in particolare la definizione di videosfera, in cui «il segnale video autorizza un'idolatria di nuovo tipo, senza tragicità [...] riscopriamo qui il ruolo delle imageries primitive [...] così come la mondializzazione economica fa risorgere al Nord i bisogni di radicamento nazionale e l'acculturazione scientifica delle élite del Terzo Mondo rinfocola gli integralismi religiosi, l'ubiquità elettronica incanta di nuovo il visibile, sopprimendo distanze e dilazioni, dato che il telecomando o il mondo esterno obbediscono al dito e all'occhio» (ivi, p. 244). «Il nostro occhio diserta sempre più la carne del mondo. Esso legge dei grafismi al posto di vedere le cose. Come, con i prodotti di sintesi, la dipendenza dell'industria rispetto alle materie prime diminuisce ogni giorno di più, così diminuisce la dipendenza delle nostre immagini nei confronti della realtà esterna, per cui la nostra idolatria ritrova la magia, fatta però sottrazione del tragico (sarebbe questo il giro di spirale)» (ivi, p. 247).

visioni intenzionali

12

### 1.1 Visione e conoscenza

Nelle discipline etnoantropologiche l'educazione dello sguardo del ricercatore è un aspetto fondamentale della sua formazione. Imparare a guardare, collocare l'atto dell'osservazione al centro del processo d'interpretazione della realtà etnografica, è considerato da tempo un requisito indispensabile per l'approccio a una vasta gamma di oggetti di studio, che vanno dal campo dei saperi incorporati di tecniche a quello della codificazione degli spazi o a quello della polisemicità dei comportamenti sociali umani. Nel dibattito specialistico è in vario modo accettata l'idea che il visibile, l'apparente, lungi da rappresentare un ostacolo o uno schermo all'accesso delle "vere" dinamiche sociali e culturali collocate alle sue spalle, costituisca invece un luogo di conoscenza ricco e peculiare. Ed è altresì accettata l'idea che questa peculiarità, questa irriducibilità alla concettualizzazione che produce le forme astrattive, presuntive e ipotetiche del sapere, richieda e ammetta, a sua volta, di essere sondata e interpretata con i metalinguaggi dei segni indessicali, con gli artefatti visivi della fotografia e del cinema, cioè le immagini, e in particolare le immagini in movimento col sonoro in sincrono, proprio per la virtù della fortissima "connessione reale" con gli oggetti che registrano (indessicalità), sono capaci di sondare esperienze di contatto e di vita che le parole non arrivano a cogliere. Occorre definire qui alcuni tratti di quest'ambito peculiare di conoscenza. Il primo potrebbe essere la particolare distanza, fisica e teorica, che separa l'osservatore dal suo oggetto. L'antropologia culturale ha posto chiaramente da tempo la pratica dell'osservazione al centro del suo programma metodologico. La diversità dei modi di vita percepita attraverso la presenza dell'osservatore, nel quadro del fenomeno che studia, ha sempre interessato l'antropologo per via del carattere di prossimità del processo di oggettivazione che la visione consente. Essere presenti ed essere distanti è sia una condizione sia un obiettivo del lavoro etnografico. Il ricercatore si espone a un campo di percezioni che lo mettono in gioco direttamente come strumento soggettivo di costruzione e di garanzia documentaria dei dati che ne risultano. Allo stesso tempo, il suo mettersi da parte e rielaborare e concettualizzare su quanto l'esperienza ha creato, rimane un polo assai vicino del moto delle successive verifiche e delle sperimentazioni da compiere. I recenti sviluppi del dibattito sui metodi e le scelte euristiche dell'antropologia hanno via

### 1. introduzione

13

via valorizzato gli aspetti cognitivi dell'inclusione dei ricercatori dentro i confini del loro campo di osservazione. Diventa importante il loro sentirsi parte di un quadro ecologico-sensoriale condiviso con altri e, contemporaneamente, il loro essere in sintonia con il proprio sguardo esteriorizzato, che confluisce nella memoria neuronale, in quella del taccuino, del quaderno di schizzi, della pellicola, della memoria digitale<sup>3</sup>. Se è la dimensione dell'apparenza quella in cui l'antropologo come ricercatore sociale può, in primo luogo, trovare le sue relative certezze da trasmettere, l'apparenza tuttavia non lo libera dalla necessità di correlare l'atto dell'osservazione all'esercizio di una sorveglianza continua e di una critica delle circostanze in cui la sua visione esperta ha luogo e di tutte le forme della sua documentazione. La critica delle fonti audiovisive può essere un buono strumento di controllo e di esercizio del corretto visualismo, di quel buon uso del visualismo che, di recente, Vincenzo Padiglione, ricordando Jean Rouch, ha invocato come viatico indispensabile per l'antropologo<sup>4</sup> e che Francesco Faeta ha sintetizzato nei termini seguenti:

Se il visualismo rimane ancorato alla sua declinazione positivista, a un'idea della visione come restituzione analogica della realtà, e delle immagini come sua copia o sostituto, è destinato a tramontare e a coinvolgere, nel suo declino, quelle discipline, quali l'etnografia e l'antropologia, che hanno fondato il loro paradigma scientifico sull'osservazione diretta della realtà e sulla centralità visiva. Ma se il visualismo diviene rischiarimento del nodo esistente tra corpo e struttura sociale, e della complessa interazione tra oggettività e soggettività attraverso cui si costruisce il punto di vista scientifico, se [...] lo sguardo sarà in grado di costruire una postura critica in faccia alla realtà, allora la sostanza riflessiva della nostra disciplina

3. Per una sintesi di queste posizioni, inerenti in generale l'antropologia cognitiva e riflessiva, vedi Ronzon, 2008; Grasseni, Ronzon, 2004; Rabinow, 1977; Crapanzano, 1995. Importanti ovviamente anche gli apporti al tema della pluralità di sguardi nel campo che provengono dalle tendenze interpretative e post-moderne in antropologia: Geertz, Clifford, Marcus e altri. 4. Su Jean Rouch (1917-2004) «mi interessa evidenziare nella sua opera l'apparente paradosso di un visivo che si dispiega in modo potente ed efficace ma che rinuncia a comunicare un'ideologia visualista, a trasformarsi in visione totalizzante, compiaciuta e assicurante, in propensione esplicativa [...]. Rouch dispiega a pieno l'attitudine simpatetica verso l'altro, ci offre visioni dall'interno come l'antropologia seppure timidamente andava in quegli anni affermando, ma offre nel contempo dignità di rappresentazione al sé, alla soggettività, altrimenti algida e occultata del ricercatore. E lo fa mostrandosi in relazione, senza mettersi in scena, mostrandosi agito nel partecipare filmando [corsivo mio]. Ovvero lasciando traccia di movimenti, cognizioni, sensazioni e desideri che il suo corpo e il suo sguardo imprimono sulla pellicola» (Padiglione, 2005, p. 5).

visioni intenzionali

14

sarà ulteriormente arricchita e le sue derive fondamentaliste saranno decisamente controllate ed emarginate (Faeta, 2006a, p. 98).

Per fugare le derive e gli equivoci di origine positivista che si riaffacciano periodicamente in antropologia visuale, spesso in corrispondenza di un salto di qualità tecnologico<sup>5</sup>, è utile richiamare un problema messo in luce in modo chiaro da Bill Nichols, cioè l'inevitabilità del "rischio" di affidarsi alle immagini: «Noi crediamo a ciò che vediamo e alla rappresentazione di quanto vediamo a nostro rischio e pericolo» (Nichols, 2006, p. 6). Crediamo in quello che vediamo anche secondo un principio di verosimiglianza che sta nella nostra mente, oltre che «nella relazione tra una cinepresa con ciò che le sta davanti» (ibid.). Ma il problema non è solo quello di ritenersi garantiti sul fatto che l'immagine che vediamo sia esattamente quella che avremmo visto se fossimo stati presenti. Sappiamo infatti che la tecnologia digitale e la computer-grafica ci allontanano da questa certezza. Nichols focalizza la sua attenzione su un altro punto: cioè «sul perché siamo disposti a fidarci delle rappresentazioni generate da immagini in movimento, su quando questa fiducia possa essere più o meno garantita» (ivi, p. 10). Il problema è che ogni costruito filmico, e in primo luogo quello definito come "documentario", rappresenta il mondo attraverso la forma

che dà alla sua registrazione, fatta da una prospettiva e da un punto precisi. Dunque il documentario diventa «una delle (tante) voci dentro un'arena di dibattiti e di contestazioni sociali» (ibid.). Questa polarità, cioè l'essere il film un'enunciazione intenzionale su un qualche aspetto della realtà, condiziona il fare e il ragionare sulle immagini prodotta da un'osservazione esperta. Infatti, la pratica dell'etnografia visiva sembra, da un lato, avere a che fare con un'articolazione di fenomeni percettivi ed elaborativi di oggetti sensibili in contesti rigorosamente definibili, dall'altro propone il fare film etnografici come un'attività da intendere niente di meno che in analogia con l'arte ciceroniana del "presentare", "analizzare" e "convincere" (ivi, p. 56). Credere alle immagini in questa direzione significa soprattutto credere al costruito argomentativo che produciamo attraverso esse. «Il documentario non si rivolge principalmente o esclusivamente alla nostra sensibilità

5. «Il videotape affascinò anche gli antropologi che da quel momento poterono registrare un evento per una durata fino ad allora inimmaginabile. Si insinua nuovamente l'idea positivista di poter riprodurre la realtà nella sua totalità e di poterla portare sulla scrivania per analizzarla in un secondo momento: l'importante è documentare» (Marano, 2007a, p. 83).

## 1. introduzione

15

estetica: può intrattenerci o soddisfarci, ma lo fa in relazione a uno sforzo retorico o persuasivo rivolto al mondo sociale» (ivi, p. 77). Il suo carattere partecipativo colloca il documentario in una specifica posizione rispetto a ciò che lo giustifica, cioè rispetto al valore sociale dell'incontro che ha dato luogo al film. «I documentari ci forniscono delle rappresentazioni di come sono stati gli incontri con queste diverse forme di tradizione sociale, in altri luoghi e per altre persone e da un diverso punto di vista, in modo da predisporci alla formazione di un nostro proprio punto di vista» (ivi, p. 84). In *Dead Birds* (1964) Robert Gardner racconta i modi di concepire e praticare la guerra presso i Dani, nella Nuova Guinea. Il film mostra la severità e i rischi dei combattimenti rituali fra i gruppi sociali vicini: «La vita è così – dice Gardner –, e queste forme disciplinate di aggressione sociale sono le migliori per mantenere un senso di coerenza sociale» (Nichols, 2006, p. 87). Lungi dall'apparire come la mera constatazione di un dato di fatto, semplicemente documentato dalle immagini, l'asserto dell'inevitabilità dell'esercizio della violenza ritualizzata è una tesi del film, l'oggetto di una dimostrazione articolata in un costruito retorico che ha attirato anche critiche severe a causa della sua imprecisione antropologica (Ruby, 2000). Ricapitolando, il problema della visione come conoscenza si può proporre collocandolo entro i confini di due soglie critiche. La prima riguarda il complesso delle relazioni fra l'osservante e l'ambiente in cui pratica la sua azione. Concerne quindi aspetti corporali ed ecologici della sua percezione e chiama in causa dinamiche d'inculturazione affrontate nel dibattito antropologico attraverso concetti come incorporazione dei saperi, visivi, in questo caso (Csordas, Warnier, Angioni ecc.), o come saperi situati, importanti anche per la loro rilevanza extrasoggettiva e ambientale (Ingold). La seconda soglia, riguardando il costruito audiovisivo connesso all'osservazione, inteso come atto comunicativo intenzionale, chiama in causa un intricato complesso di esperienze e di sedimentazioni storiche. Esse concernono le arti visive e cinematografiche, colte nello specifico contesto culturale occidentale moderno (ma non solo in quello), e richiedono che l'antropologia visuale si confronti da vicino con la storia del cinema e con la riflessione recente che la sua estetica ha saputo proporre, per decifrare gli aspetti peculiari di una conoscenza filmica, storicamente costruita. In questo testo si considererà dunque il rapporto fra cinema e antropologia come un'esperienza ricca di incontri e di comuni riconoscimenti. La presenza di una filmografia ormai "classica" in antropologia visuale, facilmente individuabile nei titoli e nei nomi in ormai numerosi testi specialistici, è quindi considerata un dato di fatto, non l'oggetto diretto

visioni intenzionali

16

di una messa in discussione. Anzi, la visione e la memoria dei fotogrammi impressionati e montati da Cort Haddon, Spencer, Flaherty, Vertov, Bateson, Rouch, Lajoux, Marshall, Young, Dunlop, MacDougall, Kildea, Asch, Balicki, Gardner, Ruby, e da Di Gianni, Mingozzi, De Seta, Mangini e da molti altri, fanno parte di un'esperienza che qui è sempre almeno sottotraccia e comunque presente. In definitiva, si vuole verificare come questo duplice registro d'indagine, quello percettivo-sensoriale-ecologico e quello storico-riflessivo-intenzionale, sia stato messo a punto e utilizzato nelle ricerche etnografiche presentate in questo volume e che riguardano, di volta in volta e sempre a proposito della Sardegna, il mutamento culturale connesso ai processi di spopolamento rurale, i saperi produttivi artigianali tessili, la circolazione di cibo e di solidarietà in feste religiose campestri, lo sguardo della fotografia positivista sulla marginalità sociale di fine Ottocento. Si tratta di testi che si riferiscono quasi tutti al duplice esito specifico di ogni ricerca etnografica proposta: il saggio scritto, qui riportato, e un video, concepiti e prodotti ciascuno come oggetti comunicativi autonomi e tuttavia dialoganti. Si può affermare che questo filo di riflessione è il tentativo di avvalorare l'ipotesi di una pratica etnografica compiuta attraverso un continuo movimento oscillatorio tra fare film e fare scrittura. Ora, questa formula programmatica si presta ad equivoci ed ambiguità su cui il dibattito recente ha dato molti chiarimenti. Il confronto fra questi due livelli della pratica etnografica pone dei problemi di interpretazione cognitiva reciproca su cui David MacDougall (1998) ha sviluppato una riflessione seminale. Il nodo critico da cui egli parte è l'idea che sia il film sia la scrittura possano essere considerati come "testo", e ciò egli attribuisce agli apporti strutturalisti e post-strutturalisti, secondo cui le parole perdono forza e valore nel momento in cui la diffusione dei media planetari elettronici rende le immagini e i film dei degni succedanei, che si ergono come "discorsi". Tutto ciò ha creato equivoci a cascata, in cui gli antropologi valutano i film "leggendoli", trattandoli come una variante visiva di un testo di antropologia. In questa direzione incontriamo anche tendenze "osmotiche", come quelle espresse da George Marcus (1994), con le sue riflessioni sul montaggio come nuova sintassi per la testualità etnografica. Si perde così di vista un fatto basilare: l'enorme, incommensurabile differenza fra i due oggetti, per cosa sono e per cosa contengono. Il problema, secondo MacDougall, è che siamo abituati a considerare le immagini come informazione «o più precisamente, come dimostrazioni di se stesse» (MacDougall, 1998, p. 248). L'errore sta nel considerare che le immagini siano sempre "a proposi

## 1. introduzione

17

to di" qualcosa, possano cioè essere intese direttamente come elemento di un discorso verbale. In questo caso, la loro connotazione storica di traccia di un evento concreto passa in subordine (ivi, p. 249). Ma è fallace anche l'idea che l'immagine fotografica o filmica possa essere intesa come espressione della parte esperienziale del lavoro etnografico, mentre alla scrittura si assegni la funzione categorizzante ed astrattiva: è fallace, perché le immagini «suggeriscono paralleli e risonanze che sfidano le categorizzazioni semplici [...]. Per lo scrittore che lotta con la parola le immagini possono sembrare troppo facili» (ivi, p. 264), malgrado esse siano impregnate di ciò che Csordas (1993) chiama «le forme somatiche dell'attenzione». In particolare le immagini filmiche sono, per MacDougall, soprattutto l'impronta di un atto visivo che consente di mettere in rapporto lo spettatore in modo dettagliato e familiarizzante con un evento sociale remoto e passato, che ha coinvolto, con precise azioni materiali, il filmmaker e i suoi soggetti. Dunque

Risulta problematico mettere sullo stesso piano le qualità esperienziali del cinema con i testi scritti, come se si stesse effettuando un processo di traduzione dell'esperienza. Sarebbe più appropriato affermare che un film registra o raccoglie le tracce del processo del vedere stesso, non come una linea disegnata fra il soggetto e l'oggetto della visione, ma come un manufatto in cui i due aspetti sono inseparabilmente fusi (MacDougall, 1998, p. 265).

Nel nostro caso però la natura problematica del rapporto fra scrittura e immagine non ha fatto rinunciare all'idea di presentare le etnografie del volume nella loro verità di esperienze incardinate su due poli, a volte

portati a cortocircuitare le loro cariche esplicative. Intendo comunque indicare, nei film che si legano a questi testi scritti, i luoghi in cui «ciò che non viene detto costituisce il terreno comune delle relazioni sociali, della comunicazione e dell'etnografia. Ed è anche il dominio dell'immagine» (ivi, p. 275). Sulla nozione di "testo filmico" le posizioni espresse da David MacDougall sono chiare e perentorie. Esse tendono a tracciare un confine utile per la comprensione delle diverse situazioni e condizioni in cui si estende il processo etnografico di osservazione filmica e il percorso etnografico di trasposizione delle osservazioni in un quadro testuale-comunicativo-discorsivo. L'irriducibilità integrale del primo processo al secondo (e forse anche viceversa) appare a MacDougall la pietra angolare su cui fondare la sua riflessione. Tuttavia, l'esigenza di collocare il suo discorso in un quadro più ampio e di problematizzare le sue posizioni rende inevitabile ac

visioni intenzionali

18

cennare a un settore del dibattito sulla natura del cinema e sulla sua interpretabilità come linguaggio, che ha conosciuto, soprattutto fra il 1960 e il 1980, un'importante fioritura. Le posizioni fenomenologiche, espresse in particolare da Christian Metz, hanno dato luogo a una successione di interventi tutti incentrati sulla plausibilità di interpretare il cinema, nei suoi termini generali, come fenomeno pertinente il linguaggio e di concepire il rapporto di studio, analisi e interpretazione dei suoi costrutti nei termini di un'analisi testuale, da svolgersi nel quadro di una (nuova) semiologia del cinema<sup>6</sup>. Il film, traccia – secondo MacDougall – di un processo materiale e corporeo, possiede – osserva Metz (1964) – una dimensione segnica. Non si tratta della sua unica dimensione, beninteso, ma essa legittima uno «studio linguistico del cinema» (Casetti, 1993, p. 98). In questa prospettiva emergono specifici attributi del linguaggio cinematografico quali la pertinenza, la sistematicità, la collegabilità e la rigosità dell'osservazione, messi in evidenza da Gilbert Cohen-Séat quando afferma che «il cinema raffigura universi e nello stesso tempo li lega alla vita sociale» (Cohen-Séat, in ivi, p. 100). Da qui Francesco Casetti richiama diversi approcci allo studio del linguaggio del cinema. Quello psicologico, ad esempio, permette di definire una condizione peculiare del film come fatto fenomenologico, vale a dire "la situazione cinematografica". Essa implica processi di percezione, comprensione, memorizzazione e partecipazione degli spettatori all'evento filmico (ivi, p. 103). La macchina da presa crea qualcosa che «esiste solo nell'immaginazione del regista e nella percezione degli osservatori», affermano Julian Hochberg e Virginia Brooks (cit. in ivi, p. 114), ma lo fa fornendo allo spettatore la sensazione di vivere percettivamente una situazione reale. La macchina da presa si "muove" nel senso indicato da James Gibson in uno spazio "reale", il suo linguaggio si articola in piani fissi, carrelli, dolly, panoramiche, zoom (ivi, p. 115). Un carrello in avanti, ad esempio, individua l'intenzione specifica di qualificare un oggetto di conoscenza e di farlo articolando in modo netto la separazione fisica fra chi osserva e il centro del suo interesse. Questi approcci, nota Casetti, preludono a un incontro fra il cinema e la semiotica; un incontro importante soprattutto perché la semiotica tende a imporre un approccio metodico, e non essenzialista, al problema della dimensione linguistica del cinema. Christian Metz, iniziatore di questo discorso, lo

6. La semiotica del cinema, per Francesco Casetti (1993, p. 170), è una corrente di studi che si declina in quattro aree: 1. l'atto del raccontare come si mostra nel racconto; 2. il ruolo del punto di vista nel costruire il racconto del film; 3. il prendere corpo e il situarsi del film; 4. lo studio degli schemi soggiacenti alla manifestazione discorsiva.

1. introduzione

19

interpreta come linguaggio e non come lingua: «un film mostra, non significa» (ivi, p. 145). Esso non può intendersi come un repertorio di simboli, figure o formule; è invece un "discorso" (cioè: funziona come un),

«in gran parte spontaneo e autoregolato» (ivi, p. 144). Il cinema cattura l'azione umana sulla realtà fisica, nota Pier Paolo Pasolini, «ne assume i segni e li riproduce» (cit. in ivi, p. 149). Metz dà un contributo centrale per una semiotica del cinema nel saggio *Langage et cinéma* (1971), in cui porta alle estreme conseguenze quell'approccio strutturalista da cui David MacDougall prenderà poi le distanze. Metz distingue, nel cinema, "oggetti concreti" e "oggetti ideali" e poi "oggetti unici" e "oggetti non singolari". «Abbiamo il mondo qual è, opposto all'immagine del mondo disegnata dallo scienziato; così come abbiamo specifici accadimenti, opposti ai momenti comuni a più accadimenti» (Metz, 1971, in Casetti, ivi, p. 154). Metz individua quattro livelli di incrocio fra queste realtà:

testo (concreto e singolare)

messaggio (concreto ma non singolare)

sistema singolare (costruito e singolare)

codice (costruito e non singolare)

Su questa base il linguaggio cinematografico si presenta come una realtà a due facce. Da un lato c'è l'insieme dei codici specifici, dall'altro c'è l'insieme di tutti i codici utilizzati per costruire i film (ivi, p. 155). Cos'è invece un sistema singolare? Si tratta dell'architettura che dà ragione a un film e che chiama in causa dei codici, «ma anche un intervento sopra e verso di essi» (ibid.). I codici nel film si scontrano, si ridefiniscono l'uno con l'altro, trovano nuove forme di connessione, ma lasciano zone di «frizione e disequilibrio» (ivi, p. 156). Accanto all'idea di "struttura" bisogna porre quindi quella di "scrittura": «un lavoro sui codici, a partire da essi, contro di essi, lavoro il cui risultato, provvisoriamente "fermato", è il testo» (ivi, p. 159). Si rafforza dunque l'idea che il cinema debba essere studiato come un campo di realizzazioni e non come l'apparenza che nasconde una serie di tassonomie e di regole sottaciute. La nozione tratteggiata da Metz intende il testo filmico come luogo di interazione di elementi e di gioco aperto tra componenti. In una parola: come processo. Ci sono diversi modi per intendere il processo filmico. Quando lo s'intende come centro delle «pratiche significative» che attraversano e muovono il film, la parola "testo" non vuol dire «insieme ordinato di segni sonori e visivi» (ivi, pp. 157-8), ma luogo in cui

visioni intenzionali

20

verificare la scomponibilità degli elementi del film, luogo in cui è legittimo creare attriti, cambiare l'ordine dei pezzi per cogliere i suoi elementi di differenzialità (ivi, p. 159). La nozione di testo che qui emerge si collega a un'altra, messa in luce negli stessi anni Ottanta: quella di enunciazione cinematografica, che sarebbe «ciò che consente a un film, a partire dalle potenzialità insite nel cinema, di prendere forma e di palesarsi: di presentarsi come testo, come quel testo, e come quel testo in quella situazione» (ivi, p. 168). L'enunciazione indica il convertirsi di un linguaggio in un testo. Testo "di qualcuno", "verso qualcuno", "in un dato momento", "in un dato luogo". «L'enunciazione è quindi la capacità di un film di iscrivere in se stesso il gesto che gli ha dato luce» (ivi, p. 264). All'interno di questo concetto possiamo porre domande più specifiche, come fa Jean-Paul Simon: «In un film chi parla, chi guarda?». Ci sono varie possibilità: si può narrare "dentro" una storia, oppure "fuori". Si può narrare "sopra", oppure "a lato" (ibid.). Secondo Casetti occorre anche esplorare la presenza nel film di spettatori, osservatori "puri" e osservatori diegetici, la posizione dello spettatore e i suoi percorsi. In conclusione, la nozione di film come testo si dispiega per Casetti in tre ambiti, quello della semiologia, quello della psicologia cognitiva e quello della pragmatica. Nel primo, la rappresentazione funziona sulla base di dinamiche interne al testo: dinamiche di enunciazione, il gesto che dà corpo al film; dinamiche di narrazione, l'atto che sostiene il racconto; dinamiche di realizzazione, dalla struttura soggiacente alla manifestazione. Il rischio di tale impostazione è quello di «fare del testo una realtà autosufficiente e autoesplicantesi» (ivi, p. 284). Nel secondo, quello cognitivista, la

rappresentazione «riposa sull'attività mentale dello spettatore» (ibid.). È lo spettatore infatti che decodifica e riformula ciò che ha osservato. Il film non è un dato: è un costrutto, il risultato dell'attività dello spettatore. Il rischio di questa posizione è di svuotare completamente il testo, al quale nega ogni ontologia, e di renderlo solo un dispositivo che innesca i processi cognitivi dello spettatore (ivi, p. 285). Nel terzo ambito, quello della pragmatica, la rappresentazione rinvia a uno spazio sociale che predispone e seleziona quelle procedure che “danno senso” al film. Il testo è tale solo in quanto inserito in un contesto. I due livelli si ritengono correlati e occorre dunque connettere approcci “interni” con approcci “esterni”. A questo proposito c'è chi obietta che un film non “dice” né “comunica” alcunché, ma sa solo mostrare. Dunque l'attribuzione di significati alle immagini e ai suoni avviene solo a posteriori (nel contesto). Così

## 1. introduzione

21

risponde Casetti: «non si vede perché l'immagine, a differenza della parola, debba venire considerata semanticamente vuota: se anche contiene delle semplici istruzioni, in qualche modo informa, per lo meno su delle azioni da compiere, e dunque possiede un senso» (ibid.). L'obiezione di Casetti non convince del tutto. In antropologia visuale troviamo dei film, ad esempio di observational cinema, che “mostrano” letteralmente porzioni di vita sociale, spesso privilegiando il piano-sequenza e l'approccio dello shadowing. Qui le immagini non hanno generalmente un contenuto prescrittivo, esprimono piuttosto un'esigenza di prossimità e di restituzione anche sensoriale di un'esperienza di contatto umano. E qui forse sta il nodo su cui ragionare in merito all'attribuzione di senso all'esperienza visiva e sensoriale, in situazioni apparenti di “grado semantico zero”. Ma qui ritorniamo a un tratto importante della riflessione di David MacDougall che riprenderemo oltre.

### 1.2 Visioni, sensi, corpi, luoghi

Il tema della definizione della visione attraverso l'azione diretta dell'osservante è stato affrontato da Jonathan Crary (1990). Già Wolfgang Goethe aveva notato che l'osservante stesso potrebbe generare il colore che osserva, oppure rappresentare le cose non secondo le proprietà delle cose stesse, ma secondo un proprio sistema di rappresentazione (cfr. Kant, prefazione alla seconda edizione di Critica della ragion pura). E William Blake notava: «Tale occhio, così l'oggetto» (Crary, 1990, pp. 69-70). Greg Downey, sul tema dell'incorporazione delle conoscenze visive, va oltre e include in esse non solo le “informazioni immagazzinate”, ma anche una serie di mutamenti definibili come processi biologici. Il corpo è l'organismo, il processo d'incorporazione di conoscenza coincide col processo di sviluppo dell'organismo nel suo ambiente. Viene dunque valorizzata un'idea d'incorporazione come di un processo che si integra nelle relazioni degli umani con i loro ambienti (Pink 2009, p. 24). Per consentire che il concetto d'incorporazione realizzi tutte le sue potenzialità occorre riformare la domanda di Csordas: «Come il corpo arriva a conoscere, e che tipo di mutamenti biologici devono verificarsi quando un soggetto acquista una competenza?» (Downey, 2007, p. 223). Si può notare come la nozione d'incorporazione subisca una mutazione, nel momento in cui cade nella sfera d'interesse dell'etnografo. Il carattere situato dell'atto del

visioni intenzionali

22

conoscere si intende ora nel senso di uno sviluppo biologico, come parte di un tutto (un tutto materiale, sensoriale e altro, cfr. Pink, 2009, p. 25). Diventa centrale la relazione mente-corpo e fondamentale la nozione di emplacement (“ubicazione”, “collocazione”). David Howes (2005, p. 7) completa questo quadro concettuale: «Mentre il paradigma di “incorporazione” implica un'integrazione fra mente e corpo, il paradigma emergente di emplacement suggerisce una interrelazione sensoriale fra corpomente-ambiente». Sarah Pink (2009, pp. 25-6) osserva:

Il corpo esperienziale, cognitivo e situato è quindi centrale nell'idea di etnografia sensoriale. La pratica etnografica coinvolge la nostra sfera multisensoriale incorporata con gli altri (ad esempio: partecipando insieme a qualche attività o esplorando in parte verbalmente le loro capacità) e con i loro ambienti sociali, materiali, discorsivi e sensoriali.

Concentrandosi sull'universo etnografico sensoriale, Pink si chiede: che cosa implica la percezione umana? Che interconnessione c'è fra i sensi? Quali interrelazioni sussistono fra percezioni e cultura? Quali sono le implicazioni di sensi, interconnessione fra sensi, interrelazioni fra percezione e cultura nell'etnografia sensoriale? Per rispondere Pink parte da Maurice Merleau-Ponty, il quale a sua volta si collega a Edmund Husserl<sup>7</sup>. La coscienza al centro del suo interesse è da intendersi come un io "votato al mondo": «Non c'è visione se non grazie all'anticipazione e all'intenzione, e, poiché nessuna intenzione potrebbe veramente essere intenzione se l'oggetto verso il quale essa tende si desse già fatto e senza motivazioni, è ben vero che ogni visione presuppone in ultimo luogo, nel cuore della soggettività, un progetto totale o una logica del mondo che le percezioni empiriche determinano, ma che non potrebbero generare» (Merleau-Ponty, 2003, p. 518 [ed. or. 1945]). Pink è interessata a questa nozione "spuria" di sensazione proposta da Merleau-Ponty: «La sensazione si può realizzare solo col concorso di altri elementi e dunque non può essere mai intesa come "pura impressione" [...] Dunque vedere, per esempio, è avere colori e luci anzitempo, udire è andare incontro ai suoni, sentire è andare incontro a delle qualità» (Pink, 2009, p. 20). Questo perché le sensazioni sono prodotte tramite il nostro incontro

7. Merleau-Ponty presenta l'approccio fenomenologico, citando Husserl, come «il tentativo di una descrizione diretta della nostra esperienza così come è, senza alcun riferimento alla sua genesi psicologica e alle spiegazioni causali che lo scienziato, lo storico o il sociologo possono fornire» (Merleau-Ponty, 2003, p. 15).

## 1. introduzione

23

con i dati sensoriali o con le qualità che hanno le caratteristiche degli oggetti. Di conseguenza la sensazione non può esistere in una forma pura: per essere costruite le sensazioni richiedono di essere «ricoperte da un corpo di conoscenza» (ivi, p. 26). Nell'ambito dell'antropologia visuale Merleau-Ponty è stato dunque importante per questo contributo interpretativo. «Il filmmaker antropologo David MacDougall ha tratto da Merleau-Ponty le idee per affermare che "sebbene vedere e toccare non siano la stessa cosa, sono azioni che si generano nello stesso corpo e i loro oggetti si sovrappongono, essi 'condividono un campo di esperienza' e 'ciascuno si rapporta a una facoltà più generale'"» (Pink, 2009, pp. 267; cfr. anche MacDougall, 1998, p. 51). Sulla stessa linea Csordas si chiede cosa accade quando la nostra percezione si concentra sugli oggetti. Dal punto di vista dell'antropologia fenomenologica lo scopo è allora di «cogliere il momento di trascendenza, in cui la percezione inizia e, nel mezzo dell'arbitrarietà e dell'indeterminatezza, costituisce ed è costituita dalla cultura» (Csordas, 1990, p. 9). I fatti percettivi vanno dunque interpretati in forma dinamica. I sensi possono essere intesi come un "sistema percettivo" che incrementa le interrelazioni fra i sensi stessi in percezione e in integrazione dei sensi corporei e dei processi mentali. In questa direzione James Gibson ha aperto una via di riflessione che è stata valorizzata anche da Tim Ingold, che accoglie l'intuizione gibsoniana secondo cui «la percezione [...] non è un'acquisizione di una mente in un corpo, ma dell'organismo come un tutto nel suo ambiente e corrisponde allo stesso movimento esplorativo dell'organismo nel mondo» (Ingold, 2000, p. 3). Il sistema percettivo non si esaurisce nelle sue funzioni, «esso è anche sussunto in un sistema totale di orientamento corporeo [...]. Osservare, ascoltare e toccare quindi non sono attività separate, ma sfaccettature di una stessa attività, quella dell'intero organismo nell'ambiente» (ivi, p. 261). Queste osservazioni saranno utilizzate qui come bussola di orientamento primaria per proporre un'analisi situata del rapporto visione-conoscenza, come si può desumere dalle etnografie che intendo discutere. In parallelo potremmo chiederci in quali etnografie Sarah Pink cerca le

verifiche per la costruzione della sua antropologia dei sensi. Ancora una volta la sua riflessione si rivela interessante e utile, soprattutto quando procede a costruire una nozione di luogo come contesto esperienziale, in cui emergono, fra gli altri, i contributi di Edward Casey (1996). Egli ritiene che spazio e tempo siano contenuti nel luogo e non viceversa; ciò significa che, per l'etnografo, il luogo è il primo contesto di

visioni intenzionali

24

ricerca (Casey, 1996, p. 30). Casey nota che il luogo è centrale per quello che Merleau-Ponty ha definito come il nostro modo di essere-al-mondo, poiché noi umani, in quanto percettori, siamo sempre "situati": «I corpi viventi appartengono ai luoghi e aiutano a costituirli» (ibid.). A loro volta i luoghi appartengono ai corpi e dipendono da essi. Il luogo è allo stesso tempo il contesto che abitiamo e il nostro sito d'investigazione, è ciò che tentiamo di comprendere e anche l'ambito in cui si producono le nostre esperienze sensoriali, dove esse sono definite e motivate. Ciò induce a concludere che il luogo non è statico, esso è "un evento". Inoltre, per Casey, il luogo è dotato di un "potere di raccolta" (gathering power): «Al minimo, i luoghi raccolgono al loro interno delle cose, dove "cose" indica diverse entità animate e non. I luoghi conservano inoltre esperienze e storie, e anche linguaggi e pensieri» (ivi, p. 24). Se lo spazio, seguendo Massey, è il prodotto di interrelazioni sociali, la sfera delle possibilità della loro molteplicità, nel senso di contemporanea pluralità, è sempre in costruzione. Cioè, se vi domina la simultaneità e la presenza di «storie-così-lontane» (Massey, 2005, p. 31), i luoghi sono le collezioni di quelle storie, articolazioni di quelle più ampie geometrie di potere e di spazio. Anche qui si converge sull'idea che i luoghi siano eventi spazio-temporali. L'evento-luogo comporta l'amalgama di una costellazione di processi prima irrelati, esprimibile attraverso l'idea di "insiemità dinamica" (throwntogetherness) del luogo, che coinvolge elementi sia materiali, sia umani. Non si tratta di una pura astrazione: «viaggiare fra un posto e l'altro è spostarsi fra collezioni di traiettorie e reinserirsi in quelle con si entra in relazione» (ivi, p. 13). Anche Tim Ingold parla di luogo come zona di coinvolgimento (entanglement). In conclusione, il quadro concettuale proposto da Sarah Pink è qui utilizzato per il suo contributo al problema su come l'etnografo stesso, soggetto percettore e osservatore intenzionale, sia correlato allo spazio e al luogo così definiti: esso partecipa alla loro stessa produzione e afferma in essi la sua co-presenza (Pink, 2009, p. 33). Nei saggi raccolti in questo volume il lettore potrà cogliere il tentativo di affrontare alcuni temi, come la riflessione sui saperi esperti visivi della tessitrice comparati a quelli del suo video-osservatore (cfr. cap. 3, L'incorporazione dello sguardo), e l'analisi della circolazione di beni e di immagini nella festa religiosa campestre (cfr. cap. 4, Il dono della festa e la sua memoria visiva), nel quadro concettuale di un'antropologia polifonica e di un forte rilievo dei fatti materiali e sensoriali.

1. introduzione

25

Nel cap. 3, il confronto fra lo sguardo della tessitrice e quello del video-etnografo è il prodotto di una volontà di interpretazione e di esplorazione dei confini fra visione, saper fare e concettualizzazione che vive fondamentalmente dentro il quadro argomentativo preparato dall'etnografo. In questo spazio analitico prendono forma due diverse ma confrontabili ecologie della conoscenza. Nel cap. 4, gli artefatti visivi hanno una vita propria, sono beni cerimoniali che circolano come altri e che concorrono a creare relazioni sociali oltre che immaginari condivisi sulla festa. In questo caso lo sguardo dell'etnografo visivo si sovrappone a quello degli attori sociali, capaci ormai da tempo di produrre una loro visione esteriorizzata (in foto e soprattutto in video) sull'evento che vivono. Il confronto con questa produzione storicizzata di artefatti "indigeni", dei loro stili, delle loro poetiche ci sospinge verso la considerazione complessiva della storia del nostro sguardo, quello maturato in Occidente come dispositivo di contatto con gli altri, e richiede ancora il confronto con l'opera imprescindibile di Johannes Fabian.

### 1.3 Tempo e visione

Trattiamo ora il secondo limite del problema visione-conoscenza secondo l'approccio prefigurato. Johannes Fabian, nel suo celebre *Time and the Other* (1983; trad. it. *Il tempo e gli altri*, 2000) propone una definizione seminale di visualismo: «Una predisposizione ideologica e culturale per la vista, intesa come “il senso più nobile” e per la geometria, in quanto concettualizzazione fisico-spaziale, ovvero per il modo più “esatto” per comunicare il sapere» (Fabian, 2000, p. 134). Quali sono le attività etnografiche di campo che si connettono a tale preminenza? In primo luogo imparare il linguaggio nativo, poi utilizzare mappe, diagrammi, elenchi, che consentano di isolare e costituire una conoscenza corpuscolare, atomica, capace di “visualizzare” una cultura intendendo che la sua comprensione risieda proprio nella sua visualizzazione (ibid.). Infine, nota Fabian, nel lavoro di campo si valorizza la rapidità dell'apprendimento e il tempo del ricercatore influenza la produzione della conoscenza. Si tratta di una rapidità spesso associata all'idea che vedere è un atto “immediato” e che la chiarezza e la non perturbazione della visione produce l'immediatezza della comprensione di ciò che si trova dinanzi al nostro sguardo. Possiamo trovare in ciò, egli prosegue, uno dei

visioni intenzionali

26

dogmi più tenaci dell'empirismo secondo Locke, cioè che la percezione della mente si spiega più efficacemente con le parole che si riferiscono allo sguardo (ivi, p. 136). Quest'approccio visualista contribuisce a formare nell'antropologo «una particolare costruzione del tempo, [...] la negazione di coesività» (ibid.). Si tratta di un'idea opposta a quella della continuità temporale e della coesistenza tra conoscente e conosciuto. In questo campo la retorica classica ha raccolto molta esperienza, come ad esempio quella della costruzione di discorsi “come” parti di un edificio immaginario, o più recentemente nella costruzione di “luoghi” della memoria. È stata non a caso riconosciuta molta utilità e molta influenza alla costruzione di una “teoria dei luoghi” della memoria. Si tratta anche in questo caso di definire la memoria attraverso elementi visivi e, nel tempo, definire allo stesso modo qualsiasi tipo di conoscenza. Se la memoria o la conoscenza diventano contesti “mappabili”, ne discende che produrre un discorso significa spostarsi fra “luoghi della memoria” e che il suo flusso temporale è presentato come una topografia spaziale di punti e di argomenti da toccare in sequenza. In definitiva, nota Fabian, se nel praticare la memoria si enfatizza la visualizzazione, la si valorizza come “arte” (del promemoria arbitrario), ma la si indebolisce come resoconto veritiero della realtà. Muovendosi in questa direzione il problema della “verità” (in senso filosofico) è distanziato: è più importante “convincere”. «Tutto questo anticipa la tradizione nominalistica del pensiero occidentale dalla quale sarebbe poi sorto l'empirismo» (ivi, p. 140). La tradizione del pensiero visualizzato, spazializzato e “cosmologico” genera, infine, le moderne scienze sociali. Questa capacità di manipolazione di un apparato di simboli visivo-spaziali (rimossi dalla lingua e dalla comunicazione ordinaria) crea un certo settarismo sociale e religioso. Fabian evidenzia come l'antropologia culturale, per legittimarsi, abbia l'obbligo di diventare una sorta d'immagine percettiva e una “illustrazione” di un certo tipo di sapere (ivi, p. 148). L'Altro deve essere distanziato poiché oggetto di conoscenza, e la distanza forma un'immagine. L'esotismo, in questo senso, non è un risultato, è un prerequisito della ricerca antropologica. Emerge ancora il dispositivo che sta al centro dell'interesse di Fabian: la coesistenza è manipolata e occultata attraverso la negazione della coesività. La visualizzazione e la spazializzazione sono un programma filosofico di azione. Fabian trae alcune conseguenze importanti dall'assunto che il visualismo sia da intendersi come stile cognitivo, nato da un sostrato ideologico del pensiero occidentale. La diffusione di questo stile mette in forse la possibilità di utilizzarlo per le espressioni culturali dell'e

1. introduzione

27

sperienza visiva e della «estetica visuale in particolare» (ivi, p. 150). Il pregiudizio visualista contro le produzioni visive di altre culture è un problema interpretativo e cognitivo specifico dell'antropologia visuale. I risultati di questo pregiudizio sono un abuso del visualismo e la prevalenza della nozione di simbolo in antropologia. «La nozione di simbolo va annoverata tra gli espedienti allocronici il cui uso implica o incoraggia la negazione della contemporaneità tra soggetto e oggetto del discorso antropologico» (ivi, p. 151). Non si possono non notare a questo proposito importanti connessioni delle posizioni di Fabian con quelle di Jean-Pierre Warnier (2005) sulla prevalenza abusiva del simbolico negli studi sulla materialità. Ancora più importante è comunque il passaggio successivo della riflessione di Fabian, cioè la discussione delle implicazioni politiche di questa prevalenza del simbolico. «Il simbolico, in quanto modo di essere, è un oggetto di ricerca o costituisce un metodo?» (Warnier, 2005, p. 152). Nel primo caso è un problema per noi. Nel secondo caso è un problema creato da noi, un peso che carichiamo su coloro che analizziamo "simbolicamente". C'è il fondato dubbio che parlare di simboli o di simbolico favorisca nel discorso antropologico una tendenza allocronica. Collochiamo in questo modo l'Altro in un tempo diverso dal nostro. Il quarto capitolo del saggio di Fabian, L'altro e l'occhio: il tempo e la retorica dello sguardo, su cui ci siamo intrattenuti, si conclude con una critica serrata all'oggettivismo nelle scienze sociali, ispirata principalmente da Pierre Bourdieu. «L'oggettivismo costituisce il mondo sociale come uno spettacolo presentato a un osservatore che sostiene un "certo punto di vista" sull'azione, che se ne sta in disparte per osservarla e, trasferendo nell'oggetto i principi della propria relazione con l'oggetto stesso, lo immagina come una totalità destinata unicamente alla cognizione, in cui tutte le interazioni sono ridotte a scambi simbolici [...] e le pratiche non sono altro che "esecuzioni", ruoli da palcoscenico, rappresentazioni di fatti, o la realizzazione di piani» (Bourdieu, in Fabian, 2000, p. 161). Queste considerazioni critiche di Fabian vanno collegate alle altre che egli muove a James Boom e al suo lavoro su Bali e che gli permettono un affondo contro l'antropologia simbolista. Nel caso particolare il simbolismo che anima Boom contrappone un'immagine di Bali ad altre immagini. L'antropologia non può più, secondo Fabian, rimanere legata a mediazioni simboliche importanti ma che, se seguite univocamente, distolgono l'antropologo dal suo intento primario, quello di costituire un terreno d'incontro con l'Altro «in termini dialettici di confronto, sfida e contraddizione, e non in

visioni intenzionali

28

quelli di uno schermo protettivo che le culture erigono per proteggersi le une dalle altre» (ivi, p. 163). Nel caso delle pratiche etnografiche discusse in questo testo, la riflessione sull'allocronia di Fabian produce importanti implicazioni. Se la ricerca sul campo è una forma d'interazione comunitaria con l'Altro, essa richiede la condivisione di un tempo intersoggettivo, cioè la coevità. La sua conquista appare problematica. La scrittura antropologica era stata costruita sulla base della strategia e degli espedienti del discorso allocronico (ivi, p. 174). L'enunciazione dell'appropriazione romantica "del proprio tempo", quello della nascita delle culture nazionali europee contro l'assolutismo temporale dell'Illuminismo, è stata storicamente, in Occidente, una delle radici di tale discorso. In conclusione, Fabian ritiene che il primo passo da compiere, per realizzare l'incontro etnografico come incontro dialettico, sia recuperare l'idea di totalità revisionando il concetto di olistico utilizzato in antropologia. Nell'intendere la cultura come un sistema, l'olismo allontana l'antropologia da una teoria della prassi, perché attribuisce dall'alto e da fuori motivi, credenze e significati. Il risultato è che le culture sono ontologizzate come enti a sé (ivi, p. 182). Ciò impedisce di pensare e percepire l'antropologia come un'attività che è «essa stessa parte di ciò che viene studiato» (ibid.). Invece Hegel valorizza «la completa inclusività del processo storico» (in Fenomenologia dello spirito). Secondo Fabian «dobbiamo superare l'atteggiamento contemplativo (nel senso usato da Marx) e smantellare i costrutti del distanziamento spaziale-temporale che caratterizzano il punto di vista contemplativo» (ivi, p. 185). Il fondamento di quest'ultimo atteggiamento sembra essere dunque il far coincidere l'inizio del processo di conoscenza con un atto di strutturazione (ordinamento, classificazione) di

dati etnografici soprattutto sensoriali. «il punto di partenza è un certo tipo di separazione primitiva e originaria tra una cosa e la sua apparenza, tra l'originale e la sua riproduzione» (ibid.). In tale processo si compiono atti di astrazione, cioè si separano e si isolano concetti di imposizione, cioè si applicano a casi di studio determinati schemi interpretativi, di correlazione, cioè si uniscono e accostano situazioni empiriche, di isomorfismo, cioè si stabiliscono identità di casi tali da generare modelli. Tutto questo procedimento fa emergere un discorso eccessivamente basato su teorie contemplative della conoscenza, a causa, nota Fabian, di una prevalenza in esso di nozioni visivo-temporali (ivi, p. 186). Questo eccesso ha imposto i suoi prezzi: il primo è che il processo di conoscenza si è detemporalizzato. Il secondo è che le relazioni fra conoscitore e conosciuto si sono,

## 1. introduzione

29

anch'esse, "ideologicamente detemporalizzate", proprio a causa di questa sindrome di protezione dall'irruzione del tempo, allo scopo di raggiungere uno status "scientifico". Il lascito finale di questo percorso di Johannes Fabian è la perorazione della centralità di un senso sugli altri, che si erge a difendere meglio degli altri la coevità come dimensione d'incontro e di conoscenza: l'udito, l'attributo centrale del linguaggio. «Il linguaggio produce l'uomo e l'uomo il linguaggio.» Il linguaggio è inteso nella sua accezione di fenomeno temporale, costruito secondo articolazione, frequenza, tono, ritmo (ivi, p. 188)<sup>8</sup>. Questa ricognizione su Fabian permette di cogliere alcune indicazioni importanti sul tema della visione in rapporto al tempo e alla coevità storica nella pratica etnografica. In particolare riteniamo importante collegare la sua istanza principale con l'idea di visione come movimento intenzionale, idea interpretativa che stiamo assumendo come un'ipotesi centrale della lettura delle esperienze etnografiche visive contenute in questo testo. Proponiamo un esempio ancora tratto dal saggio *Il dono della festa e la sua memoria visiva*. Come già notato e come si vedrà, esso tratta della produzione audiovisiva di un fotografo e videomaker di Dorgali, nella Sardegna orientale, che ha documentato per anni un ciclo di feste religiose campestri che si svolgono in quel territorio da maggio a settembre. Egli stesso, con la moglie, assume un anno il priorato, cioè il ruolo di responsabile organizzativo di una di esse. In quell'occasione gli etnografi (Giannetta Murru Corrigan e io stesso) hanno studiato la festa in forma scritta e in forma filmica, sostituendosi così, per quell'anno, all'osservatore interno delle edizioni precedenti che era diventato attore sociale principale dell'evento. La visione dell'etnografo, secondo Fabian, non può che esternalizzare l'immagine di quella festa e delle sue dinamiche. Può rendere, ad esempio, quasi inevitabile il fatto che la festa filmata sia percepita dallo spettatore come una sorta di quintessenza dell'evento, e che i procedimenti specifici del linguaggio filmico, in primo luogo la sua indessicalità e il suo latente automatismo nell'attribuzione dei significati, conducano a un'oggettivazione collocata nel presente di ciò che si vede. Come recuperare la dimensione della coevità? La mia risposta è stata: andando "incontro" alla visione dell'altro, cioè cercando di far dialogare nel mio film (e nel mio saggio) lo sguardo dell'etnografo con quello del priore-fotografo e tentando di accedere alla sua poetica e alla sua

8. Michael Herzfeld discute in una chiave vicina a quella di Fabian l'egemonia occidentale del visualismo, fatto responsabile del mancato sviluppo di una antropologia dei sensi (Herzfeld, 2006, pp. 297 ss.).

visioni intenzionali

30

interpretazione dello stesso evento. Da qui l'inserimento nel montaggio del film<sup>9</sup> di materiali tratti da precedenti opere del priore sulla stessa festa e il tentativo di decifrazione della sua sintassi di decodifica e di restituzione, comparata con quella maturata dall'etnografo, compiuto soprattutto nel saggio scritto che si collega al film.

## 1.4 Definizioni

Le ipoteche del visualismo ideologico non hanno tuttavia oscurato la vitalità attuale della visual anthropology e un rinsaldarsi progressivo delle sue radici storiche e della sua fecondità all'interno della mainstream discipline. Si intende qui richiamare in sintesi alcuni temi e concetti base utili a decifrare i passi successivi del discorso. Sul tema dell'intenzionalità del vedere e del mostrare, Marc Augé e Jean-Paul Colleyn hanno dichiarato alcune basilari paternità. Si tratta del lavoro di cineasti e/o etnografi come Dziga Vertov, Robert Flaherty, John Grierson, Jean Vigo, Jean Epstein, Joris Ivens e altri: «conoscevano l'arte di proporre un punto di vista [...], avevano il merito di sapere che il reale non parla da solo» (Augé, Colleyn, 2006, p. 61). Questi cineasti dalla fortissima sensibilità socio-antropologica aiutarono a sgombrare il campo dal positivismo ingenuo dell'etnografo, cineasta malgré-lui? Del loro acume, della fertilità etnografica delle loro visioni è rimasto forse anche un sottoprodotto, un retaggio destinato a generare equivoci, cioè l'idea che sotto la categoria generale "cinema etnografico" si possano ricomprendere acriticamente tutti i «film di esploratori, di viaggiatori, di registi indipendenti, di reporter televisivi» (ivi, p. 60). Qui possiamo solo richiamare una vasta letteratura sulla natura e i caratteri del film etnografico via via presente nel nostro percorso, temi discussi sistematicamente in forma teorica e metodologica e tradotti in film, una letteratura che ha contribuito in modo decisivo alla vitalità di quest'area disciplinare, dell'etnografia e dell'etnologia più in generale<sup>10</sup>.

9. Nostra Sennora de Baluverde. La festa come dono, Betacam, 32', di F. Tiragallo e G. Murru Corrigan, Istituto di discipline socio-antropologiche dell'Università di Cagliari e cnr, 2002. 10. Vedi fra gli altri: Chiozzi, 1993; Faeta, 2003, 2011; Grimshaw, 2001; Hockings, 2003; Loizos, 1993; Marano, 2007b; Marazzi, 2008; Banks, Morphy, 1997; Pennacini, 2005; Piau, 2000; Ruby, 2000.

## 1. introduzione

31

Fra le idee acquisite nel dibattito specialistico sta sicuramente la legittimazione completa del concetto di "film etnografico", mentre quello di "film antropologico" impone soprattutto diffidenza. Possiamo inoltre intendere come antropologia visuale una pratica che include: a) inchieste etnografiche audiovisive; b) uso di tecniche audiovisive per scrivere e pubblicare testi etnografici; c) studi sull'immagine in senso lato quale oggetto di ricerca. Vale la pena ritornare, sempre con Augé e Colleyn, sulle singole operazioni proprie del lavoro dell'antropologo cineasta: selezionare nella realtà dei particolari significativi, lasciarne altri in ombra, inquadrare, tagliare, montare, rimontare, mettere a punto il colore, mixare il suono. Questi sono gli scopi comunicativi in senso stretto: mostrare luoghi, spazi, testimonianze, prese di posizione, atteggiamenti, posture, interazioni sociali, frammenti di vita (ivi, p. 63). Il patto proposto dal narratore agli spettatori si riassume in un asserto: è possibile apprendere in mille modi, ma non si può inventare. L'interdetto indicato è da intendersi nel senso più vicino a quello delle possibilità manipolatorie del linguaggio filmico. Possiamo inventarci e adattare alle circostanze i nostri strumenti di visione e di interpretazione, ma non travisare o piegare la realtà. C'è una libertà intellettuale e sensoriale nella preparazione dell'osservazione su cui Cecilia Pennacini (2011) ha posto alcune domande ben centrate: che cosa faccio quando mi "preparo" a un'osservazione "scientifica" del comportamento umano? Nello specifico, in che cosa consiste questa osservazione? Che tipo di visione perseguono gli antropologi? Cosa sperano di ottenere da esse? Quali sono gli "oggetti" e i "metodi" favoriti dallo sguardo antropologico? Cerco qui di dare una prima risposta che tende a discutere alcuni presupposti di queste domande. Si ipotizzi dunque che la situazione di osservazione da cui partire sia quella in cui l'osservato è, a sua volta, un osservatore "in parallelo" di un oggetto culturale comune, pertinente a diverso titolo con la coevità reciproca. Preparare un'osservazione scientifica in antropologia può intendersi, in questo caso, preparare un campo d'incroci di sguardi transculturali. In esso si attivano delle percezioni visive, compiute dal ricercatore e dai suoi interlocutori, le quali si legano a peculiari produzioni di significato. Le modalità con cui esse emergono e la diversità dei

sistemi di attribuzione di senso a ciò che si vede costituiscono uno degli oggetti del lavoro visivo dell'etnografo (MacDougall, 1998). Uno dei suoi obiettivi scientifici è l'accesso a questi sistemi e al confronto con il proprio. Gli oggetti di questo lavoro sono in primo luogo oggetti percettivi diretti. Un evento, un processo, una situazione ecologica e così via. In secondo luogo sono tracce di

visioni intenzionali

32

percezioni altrui, cioè costrutti di vario livello di elaborazione che riportano atti percettivi diversi sugli stessi oggetti dell'indagine e che danno accesso all'educazione e alla percezione specifica dei soggetti con cui comunichiamo. Il metodo si identifica, in questa ipotesi, nel perseguire la coevità invocata da Fabian. Ciò significa: confrontarsi su atti osservativi compiuti contemporaneamente; leggere in modo contestuale e dialogico costrutti filmici pertinenti ad attività di comune interesse; esplorare spazi di memoria attraverso la condivisione percettiva dei luoghi in cui e su cui essa si è costruita; attribuire alla propria attività di osservazione uno status cognitivo autonomo, che consenta di vedere in un elaborato audiovisivo, ad esempio un film, un atto comunicativo compiuto. Da qui è possibile, ma non imperativo, proseguire un'attività interpretativa di tipo denso sulla realtà etnografica filmata, utilizzando la scrittura come luogo di verifica. Su questo punto è necessario richiamare una riflessione divenuta fondante, quella di Howard Morphy e Marcus Banks, che nel 1997 hanno riconosciuto in primo luogo la stabilizzazione dell'area disciplinare dell'antropologia visuale e individuato in essa i due campi/livelli d'indagine, non opposti o conflittuali, ma complementari. Il primo è dato dall'uso di metodologie audiovisive nella ricerca antropologica, il secondo dallo studio dei sistemi visuali e della cultura visibile (Banks, Morphy, 1997, pp. 1-2). In questo quadro gli autori si propongono di rendere più chiare le relazioni fra antropologia visuale, film e fotografia. Ad esempio il film, nella didattica antropologica, è considerato un medium "facile", che è in grado di fornire un pacchetto digeribile di informazioni etnografiche da discutere e problematizzare successivamente. Invece il contributo che il film può dare all'antropologia come disciplina teoretica sta nei termini della valorizzazione piena delle sue peculiari capacità d'indagine<sup>11</sup>. David MacDougall individua le maggiori e radicali proprietà dei media visuali nei principi comunicativi di implicazione, di risonanza visiva, di identificazione e di slittamento della prospettiva, assenti nella maggior parte dell'antropologia scritta (MacDougall, in Banks, Morphy, 1997, p. 286).

11. «Sembra chiaro che l'antropologia visuale debba urgentemente consolidarsi dentro un quadro teoretico che ne ricollochi le finalità. Un più pieno utilizzo delle proprietà dei media visivi porterà rilevanti vantaggi ai modi in cui gli antropologi definiscono i loro modi di conoscenza. Le potenzialità del film etnografico non possono essere più pensate semplicemente come una forma di etnografia filmica, nota Ruby (1989, p. 9)» (MacDougall, in Banks, Morphy, 1997, p. 286).

1. introduzione

33

1.5 La macchina che coglie il meccanismo

Prendere piena coscienza che lo sguardo filmico è il risultato provvisorio di una costruzione storica anche nel suo rapporto con l'antropologia richiede quindi un riferimento più articolato alle circostanze in cui quel tipo di sguardo si è formato. Procederemo a questo passaggio con l'aiuto di Francesco Casetti e del suo lavoro di scandaglio e di interpretazione sul cinema come "sguardo del Novecento". Si tratta di un approccio di amplissime e sorprendenti connotazioni antropologiche che cercheremo di valorizzare. Casetti sostiene che il cinema ha definito nel Novecento «la maniera in cui andava percepito il mondo» (2005, p. 10) e, pensando a L'uomo con la macchina da presa di Dziga Vertov (1929), soggiunge: «La macchina da presa è capace di restituirci il mondo, ma non perché semplicemente ne fissa le apparenze, bensì perché ne

coglie il meccanismo» (ivi, p. 156). Sono tre gli aspetti che costituiscono l'importanza del cinema. Il primo è la sua natura di medium (oltre che di arte), la sua dimensione comunicativa porta infatti all'immediatezza, alla vicinanza e all'accessibilità al percepibile (re-incontriamo qui la nozione di prossimità, cui abbiamo accennato a proposito del rapporto col percepito proprio dell'etnografo). Il secondo aspetto è che il cinema costituisce e veicola riti e miti, propone nuove immagini e nuovi riferimenti, comportamenti e ideali, propone perfino nuovi ordini sociali. Il terzo è che porta alla negoziazione, alla socialità dinamica, confronta e fa convergere nuovi e diversi stili di vita nella quotidianità e con leggerezza (ivi, p. 12). Lo sguardo del cinema è ossimorico: personale e totale, complesso e strutturato, acuto e naturale, eccitato e ordinativo, immersivo e distanziato. È uno sguardo che addolcisce la radicalità di scelte troppo univoche. La nozione di "quotidianità" definisce le modalità di funzionamento della macchina-cinema. Essa offre una visione frammentata, ma le tessere si possono ordinare in un puzzle che si può ricostruire. La visione è delimitata dai quattro bordi, che si possono però superare grazie alla mobilità e alla durata della ripresa. Essa produce uno shock percettivo a ogni cambio di inquadratura, ma il montaggio ne regola la successione. Béla Balázs, negli anni Venti, può affermare che «l'uomo [col cinema] tornerà ad essere visibile» (in ivi, p. 21) e Walter Benjamin riconosce che nella modernità si affermano due tendenze: il «rendere le cose, spazialmente e umanamente, più vicine» e l'esigenza di riconoscere «ciò che nel mondo è dello stesso genere» (ivi, p. 24). Grazie al cinema si spezza il vincolo delle

visioni intenzionali

34

barriere fisiche dello sguardo e il vincolo dell'unicità del costruito visivo. Il film è un oggetto replicabile e distaccabile dall'atto dell'artista che lo ha generato e collocato: «esso celebra la vicinanza e l'accessibilità delle cose» (ivi, p. 25). Ma perché è proprio il cinema il generatore della modernità novecentesca? In primo luogo per la sua capacità di proporsi come medium di sollecitazioni rese disponibili per tutti (esplorare, confrontare, unificare esperienze). In secondo luogo per la capacità di raccogliere le questioni del suo tempo e soprattutto di re-interpretarle, «dando loro un valore esemplare per tutti» (ivi, p. 27). Infine perché nel cinema si realizzano compromessi tra spinte tendenzialmente contraddittorie. Il cinema «ci mette a contatto con la realtà ma favorisce anche l'evasione» (ibid.). Dopo la riflessione su questa nuova prossimità delle cose, Casetti isola un secondo punto: il cinema osserva il mondo, ma non ne assorbe passivamente le indicazioni. I suoi stimoli sono dei contributi attivi «che, a loro volta, incidono sul quadro generale» (ivi, p. 33). Il cinema, notava Louis Delluc, si propone come una "lingua universale", produce un "gusto universale", cioè afferma valori largamente condivisi: amore, dovere, vendetta ecc., e rende possibile una "sincronia universale". Esso permette la partecipazione della comunità come la tragedia greca per i cittadini della polis (ivi, p. 34). Oltre a ciò il film lavora sull'immediatezza, sulla trasparenza e sulla praticabilità: «siamo di fronte a una fonte sia di immagini sia di comportamenti sociali» (ivi, p. 35). Come accade che il cinema proponga immagini pronte a funzionare da "modelli"? Casetti risponde che il cinema raccoglie le sollecitazioni esterne ma, in quanto medium, non le restituisce immutate bensì le riorganizza, ogni volta in modo nuovo. Lo stesso accade con i rapporti sociali che attiva: esso li riordina. Il film definisce, mette in forma e ripropone miti e riti e, attraverso essi, «un insieme di simboli, e un insieme di gesti che recuperano esperienze sottotraccia, danno loro una veste, e le trasformano in immagini e pratiche da riconoscere e in cui riconoscersi» (ivi, p. 37). Terza osservazione: il cinema sviluppa la sua azione nella quotidianità, vicino a «numerosi e variegati processi culturali e sociali» (ivi, p. 39). In questo quadro, e in competizione con altri canali di comunicazione (giornali, letteratura di consumo, musica riprodotta, media elettrici ecc.) afferma una preminenza nel formare il gusto, i canoni di comportamento e anche i valori. Questo succede anche in virtù di una terza caratteristica: il cinema ha una predilezione per il corpo nudo, «ma non si arrende alla volgarità» (ivi, p. 40), «la nudità è fotogenica: e la fotogenia riscatta e sublima» (ivi, p. 41). Il cinema oscilla, a questo livello, fra pornografia e astrazione, «ne

1. introduzione

gozia tra le diverse spinte che lo attraversano» (ibid.). Benjamin parla di un potere di “messa in forma” che tende però verso la “percezione distratta”, verso l’abitudine agli shock visivi delle inquadrature. La cinepresa introduce un nuovo tipo di sguardo: «Nel momento in cui si filma il mondo “al posto di uno spazio elaborato dalla coscienza dell’uomo interviene uno spazio elaborato inconsciamente”» (ivi, p. 43). Il cinema «si regola [...], trova un punto di equilibrio, lo fa proprio e lo mette in vista; pronto a sua volta a fare della propria proposta un ulteriore elemento in gioco, a riequilibrare la situazione che si viene creando non appena esso comincia a circolare tra il pubblico» (ivi, p. 45). Il cinema crea dunque punti di equilibrio provvisori e successivi. «Il suo terzo elemento di vantaggio [...] è appunto la sua capacità di dialogo» (ibid.). La natura negoziale e compromissoria del cinema è fissata in queste righe: «esso sembra prospettare l’idea che il suo occhio meccanico, proprio nel suo statuto di protesi del nostro occhio, e cioè di dispositivo tecnico ma anche di organo dei sensi, costituisce un ottimo punto di congiunzione tra macchina e uomo, tra artificio (o artefatto) e natura, tra filtro e ponte rispetto alle cose» (ivi, p. 173). Quando l’operatore scompare (The Cameraman, Buster Keaton, 1928) ecco che trova la sua celebrazione e viceversa. Quando la macchina si impone (L’uomo con la macchina da presa, Dziga Vertov, 1929) ecco che mostra tutte le sue debolezze, e viceversa. Quando il reale sembra svanire (Passion, Jean-Luc Godard, 1982) ecco che emerge di nuovo, e viceversa. Più che ondeggiamento c’è continua circolarità tra i diversi poli. A conferma, ancora una volta, del fatto che il cinema si propone come sito di negoziazione, come punto di convergenza e di compromesso. «In questo senso l’occhio meccanico è anche un punto in cui le diverse misure si sovrappongono e si riuniscono» (Casetti, 2005, p. 173). Questa capacità di mediazione ha fatto emergere la realtà della frammentazione della percezione. Il cinema produce forme di negoziazione. Da un lato esso “riceve” interventi teorici che gli danno forma, dall’altro il cinema «dà forma alle istanze che si muovono intorno e grazie a esso [...], la sua capacità di costruire uno sguardo del tempo si gioca innanzitutto in questo doppio incastro» (ivi, p. 272). Il mondo perde la propria unità e si frammenta sempre più. La realtà si dà a vedere sempre più sotto il filtro personale. L’occhio deve competere con le macchine e diventare esso stesso macchina. La percezione diventa sempre più eccitata e rischia di smarrire il senso delle cose. Cresce la complicità fra osservatore e osservato, i loro ruoli si sovrappongono, almeno in parte. Il cinema concretizza dunque l’idea che la realtà può ormai essere colta solo per brani; l’inquadratura diventa «l’emblema della frammentazione del mondo»

visioni intenzionali

(ibid.). Lo sguardo perde la sua immediatezza, «nell’immagine vediamo allo stesso tempo la nostra posizione con l’oggetto» (Balász, in ivi, p. 56). Lo sguardo perde la sua pienezza: vediamo solo quello che la prospettiva adottata ci consente di cogliere. Siamo di fronte a uno sguardo «finalmente mondano» (ivi, p. 59), necessariamente incarnato e situato. Lo sguardo filmico è soggettivo, parziale e contingente. L’assolutezza, l’oggettività e la totalità sono perdute, dunque «vedere diventa un’avventura più rischiosa» (ivi, p. 60). Nonostante ciò Casetti è fiducioso perché il cinema è il medium capace di mettere a confronto queste due esigenze: «Il cinema con l’inquadratura mette in gioco uno spazio perimetrato, ma con essa cerca anche di restituirci una visione folgorante, una “epifania” del mondo. Nel montaggio ogni ripresa ripropone una sola visuale; ma la loro successione consente anche il multiprospettivismo e l’ubiquità» (ivi, p. 62).

## 1.6 Inquadrare

Tenendo conto degli aspetti negoziali e dialogici del cinema, della sua tendenza a costringere alla parzialità e nello stesso tempo a evocare il visibile e l’ulteriore, possiamo ora tentare di collegare le coordinate della riflessione su cinema e modernità di Casetti alla prospettiva del senso cognitivo dell’operare con e sul visivo in antropologia. Ci proponiamo qui di verificare la tenuta interpretativa della nozione di inquadratura nella

sua declinazione etnografica. L'ipotesi da cui partiamo è che inquadrare e filmare siano azioni che fondano un tipo di conoscenza del visibile, con sue peculiarità rispetto al piano concettuale del discorso verbale. L'uso della videocamera, come già notato, è da tempo diventato consueto in antropologia. La cassetta degli attrezzi dell'etnografo si è arricchita di strumenti di digitalizzazione del reale, di sensori, di memorie residenti e di nastri incisi secondo il linguaggio binario dell'informatica, che moltiplicano la capacità del ricercatore di farsi serbatoio di una mole impensata di dati audiovisivi di alta qualità. D'altro canto, la dismisura della quantità di dati potenzialmente percepibili e comunicabili per via digitale finisce per spostare più a valle il problema della loro interpretazione e selezione<sup>12</sup>. La

12. «La storia recente del cinema etnografico ha conosciuto un allontanamento da un approccio basato solo su una strategia di documentazione, presumibilmente obiettiva, verso un altro che presuppone la produzione eventuale di un documentario che comporterà inevitabilmente, nel suo farsi, qualche grado di soggettività, sia nelle relazioni stabi

## 1. introduzione

37

questione non è circoscritta in sé, ma è legata al problema della qualifica e della natura di questo tipo di osservazione e a quello dell'uso delle immagini fotografiche e filmiche nella documentazione etnografica, temi cui il dibattito attuale continua a portare contributi importanti<sup>13</sup>, che inducono a ulteriori riflessioni sull'atto del filmare in etnografia, nozione che integra qui le due azioni connesse di "inquadrare" e "riprendere". Tale atto è definibile come la minima unità significativa dell'osservazione filmica, come atomo tecnico, in senso levi-gourhaniano, nel processo di produzione di un artefatto audiovisivo. La storia del rapporto fra cinema ed etnografia dimostra che la costruzione dello sguardo dell'osservatore è sempre stata determinata, oltre che da una specifica filosofia cognitiva, anche, e in larga misura, dagli aspetti materiali e tecnici dell'osservazione. L'atto del filmare, fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, in Alfred Cort Haddon o in Walter Baldwin Spencer (Griffiths, 2002, pp. 127-70), consiste nel delimitare un campo visivo fisso con una certa profondità di campo, ad altezza d'uomo e ha lo scopo di contenere entro i confini dell'inquadratura una danza o un rito e di consegnare la pellicola impressionata a un repertorio probatorio specialistico ed esclusivo<sup>14</sup>. Agli inizi degli anni Venti il treppiede giroscopico della cinepresa Akeley utilizzata da Robert Flaherty nel Grande Nord è il mezzo che gli permetterà di situare e di seguire le peregrinazioni dell'Inuit Nanook e della sua famiglia nell'orizzontalità della banchisa polare (Piault, 2000; Pennacini, 2005). La macchina da presa si muove ora sul suo perno e rende lo sguardo del cineasta pienamente intenzionale, capace

lite fra il cineasta e i protagonisti durante le riprese, sia nella fase finale di montaggio e post-produzione. Tuttavia l'ideologia associata alla nuova tecnologia cd-rom va contro questa inclinazione. C'è una tendenza a presentare i cd-rom come un anonimo aggregato d'informazioni obiettive in cui l'utente può peregrinare a proprio piacimento, costruendo il proprio filo narrativo. In tal senso i cd sono più simili alle enciclopedie che a un testo etnografico autoriale. Difatti in questa ideologia c'è l'eco misteriosa dell'entusiasmo ingenuo che prendeva quelli che, un secolo fa, celebravano l'uso della cinepresa come un mezzo di documentazione obiettiva» (Henley, 1998, pp. 55-6). 13. Alcuni riferimenti utili per ricostruirlo si possono trovare in Grimshaw, 2001 e in Hockings, 2003. 14. Gli apparecchi Lumière o Edison, adoperati da questi pionieri, erano di fatto dei prolungamenti immobili della visione dei loro utilizzatori. Privi di movimenti orizzontali e verticali, trasportabili quanto poteva esserlo un mobile di medie dimensioni, capaci di registrare immagini per non più di cinquanta secondi, queste cineprese inducevano nei loro utilizzatori un'attitudine corporea di distanziamento e di neutralizzazione della visione: l'importante era fissare un fenomeno in atto così come si fissava nella fotografia astronomica la comparsa di una stella.

visioni intenzionali

di costruire un soggetto tratto dal reale e di farlo comparire come elemento cosciente dell'artefatto filmico<sup>15</sup>. In *Nanook of the North*, Flaherty presenta deliberatamente il protagonista, gli attribuisce un nome e, soprattutto, lo filma in moderato teleobiettivo mentre sorride e guarda in camera: «Questo è Nanook, l'orso», dice la didascalia. Anche Nanook, noi lo vediamo, sta guardando intenzionalmente chi lo filma. La reciprocità degli sguardi segnala che, in campo etnografico, da qui in avanti il filmare sarà un'attività non più occultata o distanziata da quello che effettivamente succede nel campo. Accanto alla storia del cinema-industria si può dunque riconoscere anche il fluire di una storia tecnologica cinematografica che accompagna gli sforzi di realizzatori indipendenti, i quali adoperano e interrogano i loro stessi mezzi in termini pressoché artigianali e li modellano secondo esigenze nate dalla loro esperienza. Grazie ad alcuni pionieri, fra cui Jean Rouch, intorno al 1960 la macchina da presa diventa un mezzo di registrazione personale del visibile e dell'udibile. La camera acquista leggerezza, rapidità e mobilità, diventa una protesi della spalla del filmmaker, mentre il suono si sincronizza col visivo grazie alla prima generazione di registratori portatili. La mobilità della camera accresce la corporeità dell'osservazione filmica. Le scelte delle inquadrature e i movimenti di macchina, ad esempio in *Les maîtres fous* (1955), danno modo agli spettatori di sperimentare come Rouch accede alla "disturbante" ed eversiva ritualità della confraternita degli Hauka. La camera di Rouch, una Bell & Howell a molla, da ricaricare ogni venti secondi di ripresa, è nondimeno piccola e leggera. Con essa filmare diventa un atto partecipativo, una sorta di danza che s'intreccia con i movimenti sussultori dei giovani africani colti durante la possessione, in cui evocano delle entità modellate su quelle dei detentori del potere coloniale bianco. La celebre nozione di *ciné-transe* coniata da Rouch per descrivere il suo stato fisico e percettivo durante la ripresa di questo e di altre situazioni di possessione (Rouch, 1979, pp. 53-71), al di là del suo facile potere di suggestione e di romantizzazione della figura del cineasta, colto nel suo stato di "ascesi" creativa, richiama nondimeno l'attenzione sull'aspetto corporeo della visione e aiuta a liberarci dall'assimilazione delle pratiche audiovisive in etnografia alle pratiche del discorso e della concettualizzazione verbalizzata.

15. «Dunque il cinema riscatta lo sguardo, ma nello stesso tempo lo àncora a un atto percettivo; quel che entra in campo è anche la presenza di un vedente, di un rapporto con l'oggetto visto, di una modalità di inquadrare l'oggetto, di un punto di vista» (Casetti, 2005, p. 56).

## 1. introduzione

L'osservazione filmata ha permesso di chiarire che per questa via si può accedere a un tipo di conoscenza intrinsecamente diversa da quella consentita dal pensiero organizzato nel linguaggio. Quando guardiamo un oggetto con un'attitudine "intenzionale", entriamo in una situazione di sensorialità, in cui il dedicare noi stessi alla visione ci rende vuoti da ogni altro stimolo assumibile e, contemporaneamente, modella la nostra percezione in direzione imitativa rispetto a quello che osserviamo. Questa condizione è corporea e precede il pensiero lucido organizzato come quello verbale, che interverrà solo successivamente a stabilire connessioni e a indirizzare l'osservazione verso la costruzione di una retorica filmica. Quindi il primo punto di contatto fra l'osservatore e l'osservato ha luogo in un territorio di confine, quello in cui l'apparenza, la nostra capacità di cogliere ogni sfumatura dell'oggetto di fronte al nostro sguardo o alla nostra macchina da presa, costituisce la base di una forma peculiare di conoscenza (MacDougall, 2006, pp. 6 ss.). Tale conoscenza non è proposizionale o concettuale alla maniera del pensiero verbalizzato, non permette l'accesso al pensiero di chi viene filmato, tuttavia consente l'immersione dell'osservante in un reticolo fitto di espressioni, occhiate, falsi movimenti, sfumature di colori e superfici, che costituiscono la ricchezza del conoscere attraverso la visione (de France, 1979a, 1989). Emerge così uno dei problemi che riguardano le pratiche videofilmiche come pratiche conoscitive: il rapporto che esse intrattengono con i processi di significazione. L'essere è, in un film, – nota MacDougall (2006) – irriducibilmente distante da un suo

significato. La “durezza” e la complessità delle persone e degli oggetti che entrano in un film resistono implicitamente alla teoria e alle spiegazioni; i significati espliciti sono messi in discussione da quello che si vede dentro il fotogramma; la complessità dell’apparenza suggerisce sempre altre spiegazioni di ciò che accade nel film rispetto a quello che la sua costruzione dice. In *Tempus de baristas* (Time of the Barmen, 1993) di David MacDougall la cinepresa esplora con larghe e lente volute in piano-sequenza la vita quotidiana di un allevatore di capre di Urzulei (Nuoro), Franciscu, di suo figlio adolescente Pietro e di un loro amico, Miminu, scapolo e anch’esso allevatore. L’assunto del film è espresso implicitamente dallo stesso titolo: il mestiere di capraro nella Sardegna degli anni Novanta è un lavoro sempre più difficile ed emarginante, non solo economicamente ma anche socialmente. Meglio sarebbe, come dichiara Miminu in un memorabile “a parte”, vendere tutto il bestiame e aprire un bar, un ennesimo bar, in paese. Quest’orizzonte di significato è mantenuto in tutto il film. Tuttavia al

visioni intenzionali

40

suo interno emergono segnali della compresenza di altri motivi, che sono catturati grazie alla fiducia che MacDougall ripone nella sua osservazione filmata. Uno di questi motivi è il rapporto tra Franciscu e suo figlio, dove sono gli sguardi, gli atteggiamenti e i toni di voce di Pietro e di suo padre a far entrare lo spettatore nel mondo delle loro relazioni intime, in cui si coglie, ad esempio, l’amore filiale, ma anche la difficoltà che ha Pietro di guardare a suo padre come a un esempio per le sue scelte future. *Tempus de baristas* è il risultato di uno fra i modi possibili di osservare e filmare. Si può distinguere un modo sensibile, un modo interattivo e un modo costruttivo di filmare. Questi modi rimandano a diversi temperamenti e scopi e implicano tutti una diversa opzione corporea e materiale. In *Tempus de baristas* una videocamera “sensibile” osserva e interpreta i suoi soggetti senza provarli o disturbarli. È una camera che reagisce più che interferire. Una camera interattiva, al contrario, registra i suoi stessi interscambi con i soggetti. Una camera costruttiva, infine, interpreta il suo tema scomponendolo e ri assemblandolo secondo una logica esterna (MacDougall, 2006, p. 4). Appare chiaro che ciascuna di queste opzioni non va intesa come una “scelta” previa tra diverse possibili, quanto piuttosto come l’immersione in un habitus, l’assunzione di una démarche fisica e di respiro con la realtà da riprendere. Si tratta dunque di un lavoro che richiede solitudine e restituisce costrutti di natura intrinsecamente personale e arbitraria. L’attività del filmare implica dunque movimenti intenzionali nello spazio, inquadrature di porzioni del visibile, e ricerca emozioni estetiche (Leroi-Gourhan, 1977, p. 318). Tali azioni, come tutte quelle riconducibili ai saperi tecnici incorporati, nascono da una continuità di gesti esperti e di azioni efficaci sulla materia (Ingold, 2001). Il gesto primario dell’etnografo-cineasta, 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. Applicare una protesi audiovisiva allo sguardo dell’etnografo determina, dopo un certo tempo, una naturalizzazione di questo tipo di visione, che viene definita da Jean-Marc Rosenfeld (1994) come una riconversione dello sguardo<sup>16</sup>. Al termine dell’adattamento percettivo sarà possibile indirizzare questo nuovo “sguardo filmico” alla produzione di una traccia persistente della visione (Marazzi, 2002, p. 11). Oltre che alla persistenza, lo sguardo filmico accede all’immobile (Rosenfeld, 1994, p.

16. «La cinematografia, scrittura del movimento, è forse prima di tutto una scrittura del tempo, della durata e della successione» (Rosenfeld, 1994, p. 49).

1. introduzione

41

50). Questa fissità, non accessibile all’occhio umano a causa del moto perenne delle pupille (sàccadi), attiva un campo sensibile fatto di sfumature minime del movimento, quasi misurabili in modo oggettivo, e di un

sensu depurato del tempo della visione, quello che permette l'intensificazione dello sguardo dell'etno-cineasta e l'acquisizione di un "saper guardare" che si modella in modo omologo rispetto alle abilità visive proprie delle culture materiali (Tiragallo, 2005; Grasseni, 2003). In conclusione, l'accesso all'apparenza consentito dalla visione è un tipo di conoscenza di diverso ordine, irriducibile a quello concettuale. MacDougall (2006, pp. 6 ss.) ha proposto di definirlo come ordine di conoscenza "percettiva" (perceptual), per sottolinearne gli aspetti legati al corpo e ai sensi dell'osservatore. In questi termini il filmare si presenta come il proposito di fare della visione più che un mezzo, un luogo della ricerca etnografica, cosa che non impedisce, ma anzi richiede con urgenza una riflessione sulla varietà della visione nelle diverse culture.

1.7 Indagini situate: memorie visive e uditive, sguardi esperti, abilità tessili, feste donate, antropometrie ansiose Il cap. 2, Memorie visive e abbandoni rurali, tratta degli aspetti visivi di una ricerca sullo spopolamento rurale che ho condotto dai primi anni Novanta al Duemila. Il territorio è quello del Gerrei, una regione storica della Sardegna sud-orientale piuttosto appartata, studiata in primo luogo da Maria Gabriella Da Re che assunse ad Armungia in quegli anni l'incarico di costituire un museo delle tradizioni contadine ("Sa domu de is àinas")<sup>17</sup>. Il paese di Armungia, 600 abitanti circa, luogo carico delle memorie di inizio Novecento trasmesse a noi dalla penna straordinaria di Emilio Lussu, diede l'occasione a Maria Gabriella Da Re e a me di costruire un piccolo archivio audiovisivo di tecnologie e modi di vita pastorali e contadini. Il saggio qui riproposto è stato il primo tentativo di far dialogare da vicino un corpus di video sul mondo armungese, che ho realizzato con Maria Gabriella Da Re e fra cui emerge Tre caprili<sup>18</sup>, con una riflessione scritta

17. Sa domu de is àinas: la casa degli attrezzi. 18. Tre caprili. Allevamento e insediamento caprino ad Armungia, 3/4 U-matic bvu, 62', con M. Gabriella Da Re, Istituto di discipline socio-antropologiche dell'Università di

visioni intenzionali

42

misurata sull'oggetto complessivo della ricerca, cioè i mutamenti culturali indotti dalla condizione di cronico spopolamento dell'area. A questa riflessione si è aggiunta quella sulle peculiarità dell'approccio visivo a specifici motivi interni a quell'oggetto, come la memoria della coesistenza tramontata fra contadini e pastori nelle campagne, i processi di produzione del pane, il ruolo sociale delle figure di artigiani come il fabbro, la memoria dell'emigrazione e gli adattamenti a una socialità attuale modificata dagli esodi e dai decessi, ma resa in qualche modo più intensa da un rapporto pendolare e festivo degli abitanti di Armungia con il loro territorio. L'incorporazione dello sguardo (cap. 3), anch'esso basato su materiali etnografici raccolti ad Armungia, propone un approfondimento interpretativo su alcuni aspetti dei saperi visivi incorporati nella pratica della tessitura tradizionale. La base della riflessione è un minuzioso resoconto filmico delle fasi preparatorie della tessitura, voluto da Maria Gabriella Da Re per corredare la parte espositiva del museo sulle tessitrici armungesi. Il film che ne è scaturito, Ordire (Warping)<sup>19</sup>, è incentrato sull'esperienza e il lavoro di Giovanna Serri, che insieme a Nennetta Casu ha custodito e lavorato per anni nella casa della famiglia Lussu. Esso è composto da due livelli narrativi: il primo descrive le azioni tecniche delle due donne che dipanano i fili e poi li montano nel telaio predisponendo attraverso i licci la realizzazione di un particolare disegno, il secondo mostra il confronto di Giovanna e Nennetta con la registrazione filmica della loro azione e accede così al livello dell'esplicazione verbale prodotta dal loro sguardo. Il saggio tenta di legare le tracce di questo sapere esperto, costruito anche intorno a delle abilità visive coordinate con competenze corporali non del tutto concettualizzabili, con quelle del saper vedere filmico dell'etno-cineasta, in modo da indicare un sentiero d'indagine comune sui saperi incorporati e sul rapporto complesso di questi con la dimensione del pensiero e della parola. Il saggio tiene conto di un'area di studio, quella sul rapporto fra tecnologia e cultura, su cui gli antropologi dell'Università di Cagliari avevano e hanno una lunga tradizione di studi, ispirata alla scuola di Alberto Mario Cirese.

Cagliari e Comune di Armungia, 1993 (vedi in Sardegna Digital Library, <http://www.sardegнадigitallibrary.it/index.php?xsl=626&s=17&v=9&c=4460&id=188873>). 19. Warping. The preparatory phase of weaving at Armungia, con M. G. Da Re, Dipartimento di filosofia e teoria delle scienze umane, Università degli Studi di Cagliari, 11', post-produzione Artevideo scrl., 2005 (vedi in Università Ca' Foscari Venezia, [http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a\\_id=30382](http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=30382)).

## 1. introduzione

43

Il dono della festa e la sua memoria visiva (cap. 4) è un saggio che deriva da un altro importante momento di collaborazione. A metà degli anni Novanta, Giannetta Murru Corriga, nel proseguimento del suo programma di lavoro sui mutamenti recenti nelle famiglie e nelle aziende dell'area pastorale barbaricina e in specie fonnese, aveva percepito segnali di espansione delle feste religiose campestri della Sardegna centrale. A motivo di questa percezione, mi propose di documentare in video una festa "di parenti" a Dorgali da cui prese le mosse una inchiesta etnografica orientata intorno al tema del dono, secondo una scelta interpretativa che condivisi pienamente. Gli aspetti partecipativi e relazionali della festa di Nostra Signora di Valverde, furono espressi nel film<sup>20</sup> da una serie di fatti performativi evidenti, riguardanti contemporaneamente sia gli aspetti della produzione materiale dell'evento, cioè l'allestimento dell'area sacra, la preparazione e la distribuzione di un pranzo in campagna per duemila invitati, sia quella del rinnovo e della conferma dei legami sociali "personali" espressi dalla partecipazione all'evento. Le parole del priore della festa, Graziano Sedda, sono state anche nel film i segnali di una volontà polifonica espressa anche nel richiamo costante alla competenza di video-fotografo del priore, il cui sguardo filmante è stato accolto nel nostro video. Uno degli insegnamenti importanti di questa esperienza è stata la diretta possibilità di verificare il carattere strutturalmente precario dell'oggetto del lavoro etnografico, l'estrema mutabilità di tutti i fattori che lo costituiscono e continua necessità di interrogarsi sul tempo come dimensione di presenza dell'etnografo su una particolare congiuntura di vita sociale. Di fatto alcuni anni dopo questa documentazione, la fisionomia delle feste di pandela di Dorgali è mutata radicalmente. Il quarto saggio (cap. 5) di questa raccolta è il frutto di una ricerca condotta presso l'archivio del Museo di antropologia criminale "Cesare Lombroso" di Torino su un faldone, *Delinquenti sardi*, segnalatomi da Francesca Giraldi. Si tratta della documentazione fotografica raccolta dal medico e criminologo Mario Carrara, genero di Cesare Lombroso, nel corso di un'inchiesta condotta sul finire del XIX secolo su un gruppo di ragazzi abbandonati e randagi nella città di Cagliari. Fotografati di fronte e di lato secondo le tecniche dell'epoca, scrutati nella loro fisionomia, nella loro espressione, nel loro sguardo e nel loro fisico allo scopo di rilevare le tracce per questa via del loro stigma morale e della loro malattia genetica

20. *Nostra Sennora de Baluvirde. La festa come dono*, Betacam, 32', con Giannetta Murru Corriga, Istituto di discipline socio-antropologiche dell'Università di Cagliari e cnr, 2002.

visioni intenzionali

44

che li condannava alla asocialità e all'abbruttimento precoce, i "piccoli delinquenti sardi" offrono invece agli studiosi criminologi visualisti dell'epoca l'occasione per cimentarsi in un incontro etnografico, almeno "in fieri". Nel saggio si tenta di interrogare questo corpus fotografico secondo l'angolazione di una critica sociale della relazione fra gli sguardi che si sono attivati durante l'esecuzione delle pose. Lo sguardo del positivista che, distanziando e oggettivando ciò che contempla, legittima e mette in sicurezza, o crede di farlo, la sua facoltà di conoscenza, e lo sguardo dei piccoli "delinquenti" da cui emerge a volte l'estraneità, a volte la volontà di restituire l'attenzione su di loro, donandola a loro volta.