

ANTROPOLOGIA VISUALE

VISIONI INTENZIONALI

Anno accademico 2025-26

Prof. Felice Tiragallo

TUTELA OPERE INGEGNO UNICA

- «E' vietata la copia, la rielaborazione, la riproduzione dei contenuti e immagini in qualsiasi forma. E' inoltre vietata la diffusione, la redistribuzione e la pubblicazione dei contenuti e immagini, incluse le registrazioni delle videolezioni con qualsiasi modalità e mezzo non autorizzate espressamente dall'autore o da Unica»

ANTROPOLOGIA VISUALE

Titolo del corso: *Il filmare nella ricerca etnografica*

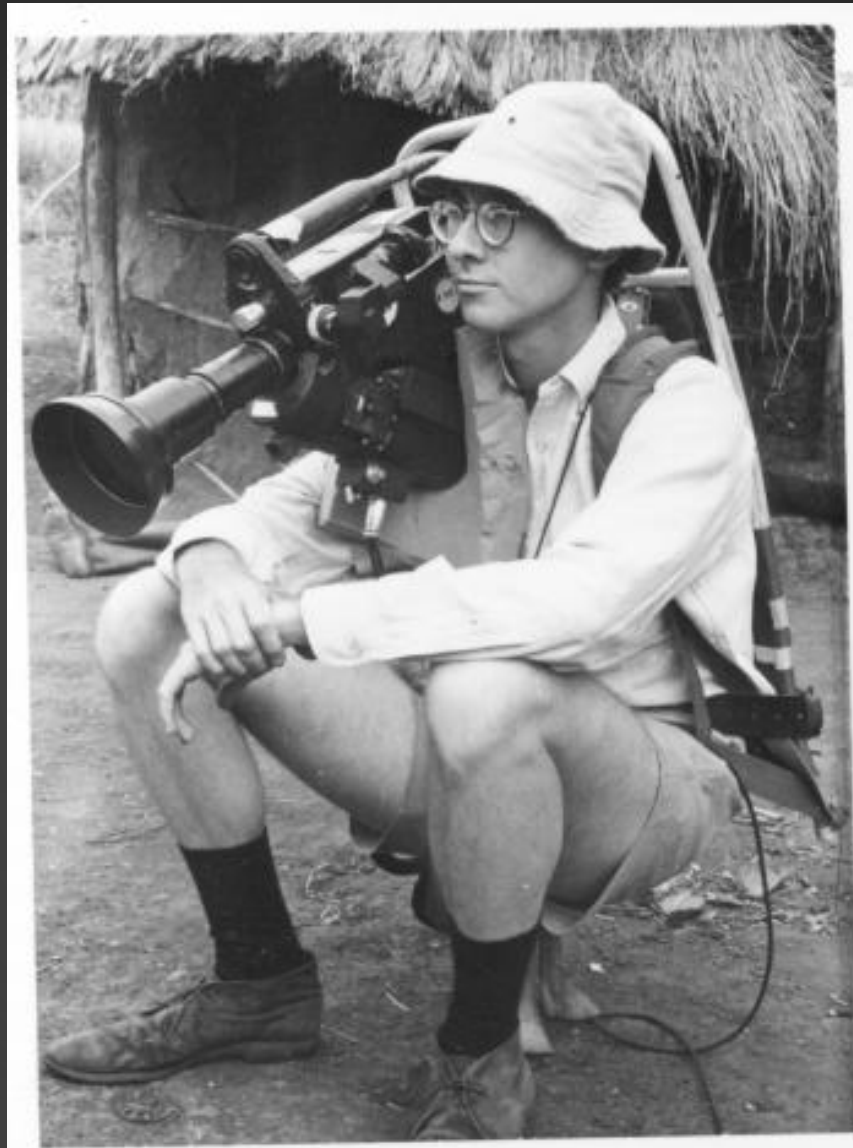
- 1) P. Henley, *Film-making and Ethnographic Research*, in Jon Prosser (ed.), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London and New York, Routledge Falmer, 2003 (ed. or. 1998), pp. 42-59. Il testo è disponibile nel sito del docente, materiali didattici. Vedi nello stesso sito docente, materiali didattici: *F. Tiragallo, Note di lettura a Henley 1998*.
- 2) D. MacDougall, *Introduction. Meaning and being*, in Id. *The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, pp. 1-9. Il testo è disponibile nel sito del docente, materiali didattici. Vedi nello stesso sito docente, materiali didattici: *F. Tiragallo, Note di lettura a MacDougall 2006*.
- 3) D. MacDougall, *Uno stile di ripresa senza privilegi*, in Id. *Cinema Transculturale*, ISRE, Nuoro, 2015 (ed. or. 1998), pp. 207-216.
- 4) D. MacDougall, *Cinema transculturale*, in Id. *Cinema Transculturale*, ISRE, Nuoro, 2015 (ed. or. 1998), pp. 257-290.
- 5) A. Marazzi, *Tempus de baristas (Time of The Barmen). A Bildungsfilm*, in "Visual Anthropology Review", Vol. 10, n. 2, Fall, 1994, pp. 86-90. Vedi nello stesso sito docente, materiali didattici.
- 6) F. Tiragallo, *L'incorporazione dello sguardo. Visione, progetto e tessitura fra etnografia filmica e tecnologia culturale*, in Id. *Visioni intenzionali. Sguardi esperti, materialità e immaginario in ricerche di etnografia visiva*, Carocci, Roma, 2013, pp. 80-107.
- 7) F. Tiragallo, *Tunnels of voices. Mining Soundscapes and Memories in Southwest Sardinia*, in "Ethnologia Polona" vol. 18 20188 (2019).

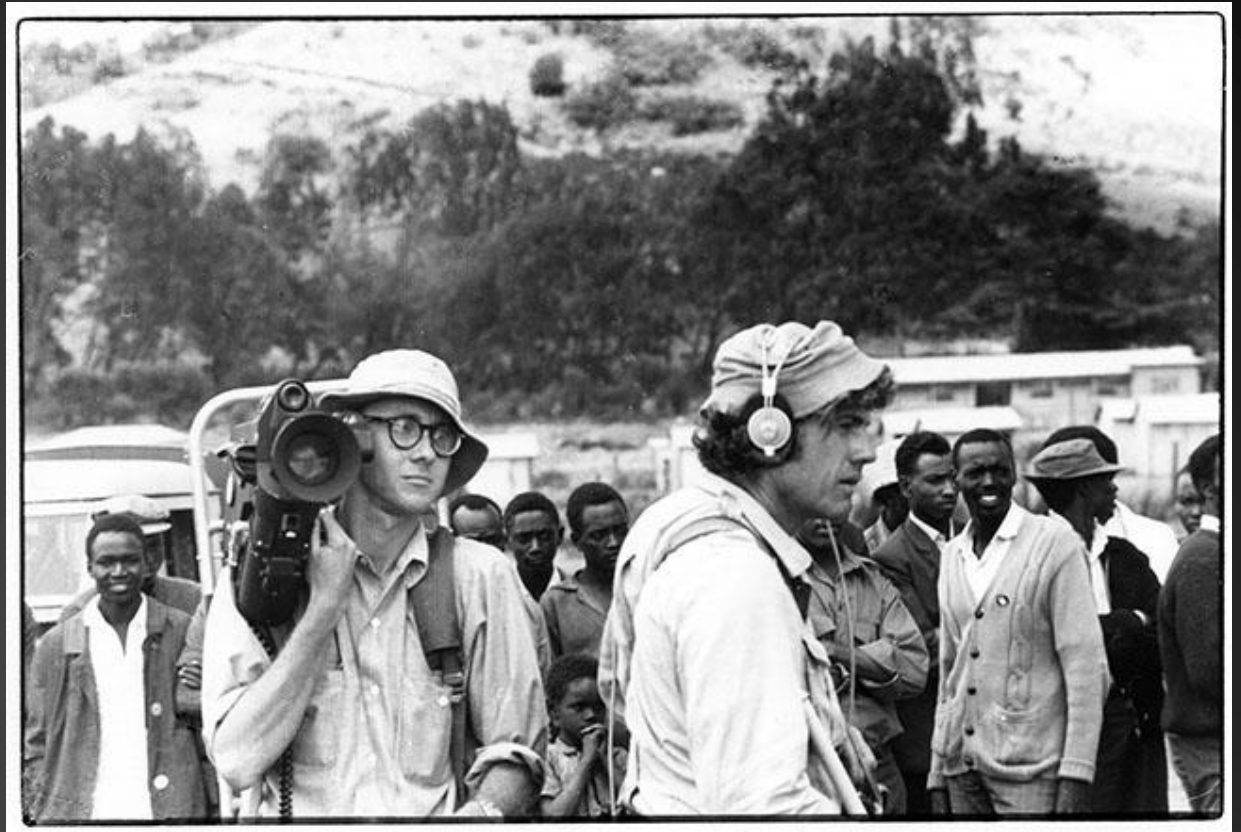
ANTROPOLOGIA VISUALE

Course title: Film-making and Ethnographic Research

- 1) P. Henley, Film-making and Ethnographic Research, in Jon Prosser (ed.), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London and New York, Routledge Falmer, 2003 (ed. or. 1998), pp. 42-59. The text is available on the teacher's website, teaching materials. See the same teacher's website, teaching materials: F. Tiragallo, Note di lettura a Henley 1998.
- 2) D. MacDougall, Introduction. Meaning and being, in Id. *The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, pp. 1-9. The text is available on the teacher's website, teaching materials. See the same teacher's website, teaching materials: F. Tiragallo, Note di lettura a MacDougall 2006.
- 3) D. MacDougall, Uno stile di ripresa senza privilegi, in Id. *Cinema Transculturale*, ISRE, Nuoro, 2015 (ed. or. 1998), pp. 207-216.
- 4) D. MacDougall, Cinema transculturale, in Id. *Cinema Transculturale*, ISRE, Nuoro, 2015 (ed. or. 1998), pp. 257-290.
- 5) A. Marazzi, *Tempus de baristas (Time of The Barmen)*. A Bildungsfilm, in "Visual Anthropology Review", Vol. 10, n. 2, Fall, 1994, pp. 86-90.
- 6) F. Tiragallo, L'incorporazione dello sguardo. Visione, progetto e tessitura fra etnografia filmica e tecnologia culturale, in Id. *Visioni intenzionali. Sguardi esperti, materialità e immaginario in ricerche di etnografia visiva*, Carocci, Roma, 2013, pp. 80-107.

David
MacDougall
durante le
riprese di
Kenya Boran
1974





David MacDougall and James Blue turning *Kenya Boran* (1974)

L'ANTROPOLOGIA VISUALE E L'INCONTRO ETNOGRAFICO

- **Cinema e antropologia hanno entrambe a che fare con l'esperienza umana della co-presenza, della co-attività e del **coinvolgimento sensoriale** di qualcuno con qualcun altro o qualcosa.**
- **Si tratta dell'esperienza della **socialità diretta**, dell'esperienza dell' "ora e qui", che si trasforma con lo scorrere del tempo in quella dell' "allora e là".**
- **In antropologia: il lavoro sul campo.**
- **Nel cinema: la presa diretta sul reale visibile.**

L'ANTROPOLOGIA VISUALE E L'INCONTRO ETNOGRAFICO

- **Costruire una traccia, lasciare una traccia di questa esperienza è stata considerata (e la è ancora oggi) la parte ineliminabile e costitutiva dell'antropologia culturale.**
- **Si tratta di una parte del lavoro degli antropologi considerata a lungo come mera attività di raccolta dei dati, una fase a-problematica del loro lavoro.**
- **La raccolta dei dati è avvenuta a lungo in antropologia secondo criteri standardizzati, secondo questionari, misurazioni antropometriche, calcolo di dati statistici.**

L'ANTROPOLOGIA VISUALE E L'INCONTRO ETNOGRAFICO

- **In questi protocolli standardizzati i metodi visivi recitavano la parte di strumenti di **costruzione e accumulazione di elementi probatori.****
- **Il ruolo a essi assegnato era quello di contenitori di conoscenza oggettiva, in virtù della misurabilità, della quantificabilità, della comparabilità dei fenomeni che osservavano.**

- I “piccoli delinquenti sardi” ricerca di Paolo Carrara ed Efisio Murgia, 1899



- I “piccoli delinquenti sardi”
ricerca di Paolo Carrara ed Efisio Murgia, 1899



L'ANTROPOLOGIA VISUALE E L'INCONTRO ETNOGRAFICO

Il presupposto era che i problemi euristici venivano **dopo**, al livello **nomotetico**, quello della generalizzazione del sapere, della individuazione di leggi generali sulla formazione e sull'evoluzione delle culture umane

Quindi antropologia, fotografia e cinema sono coevi. Viene individuata quasi subito una corrispondenza e anche un **comune fondamento metodologico**.

**Fotogramma dal
film di A. C.
Haddon sulla
cerimonia «Malu-
Bomai», Stretto di
Torres, 1898**



FIG. 4.6 Frame enlargement from Haddon's film of Malu-Bomai ceremony at Kiam, 1898.
(Courtesy CMAA)

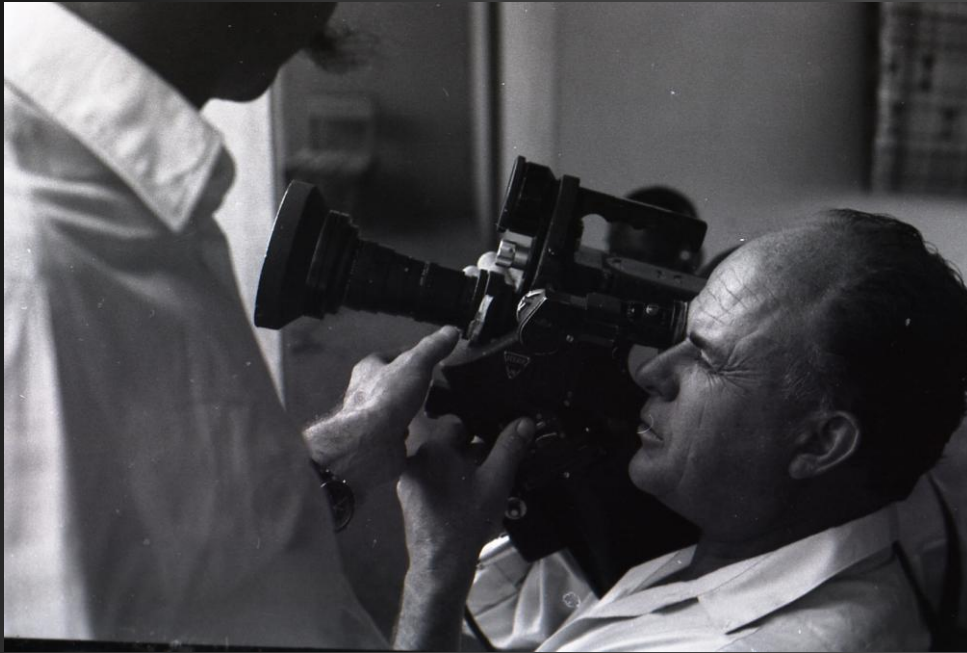
L'ANTROPOLOGIA VISUALE E L'INCONTRO ETNOGRAFICO

- **Alla fine del XX secolo questo sistema di relazioni si è completamente trasformato.**
 - **In antropologia è crollata la convinzione che l'etnografia sia una disciplina "di servizio".**
- **I "veri problemi" non sono più quelli di individuare leggi generali sulla costruzione delle culture umane.**
 - **Il problema è dare senso all'incontro etnografico, al singolo incontro etnografico: cercare di comprendere cosa realmente accade quando un ricercatore incontra un suo "terreno".**
- **Anche il cinema etnografico ha conosciuto un'analogia crisi, in forme e tempi in parte differenti. Il cinema transculturale di David MacDougall è un esempio importante di questo mutamento.**

IL DOCUMENTARIO ETNOGRAFICO IN ITALIA NEGLI ANNI '50 E '60'

- Costrizioni produttive: la legge Andreotti del 1949
- *Nascita e morte nel meridione*, di Luigi di Gianni , 1963
- Illustrazione di conoscenze già acquisite.
- Montaggio in funzione drammatizzante, allotopica e allocronica
- Voce fuori campo pervasiva e portatrice del 'senso' del film
- Commento musicale extra-diegetico

DAL DOCUMENTARIO 'CLASSICO' AL CINEMA PARTECIPATIVO IN JEAN ROUCH



- **Jean Rouch**
- *Au pays des mages noirs* 1947
- **Villaggio Songhay, Niger, caccia all'ippopotamo, possessione.**

- *Jaguar*, 1957/67
- **Viaggio iniziatico di tre giovani (Lam, Illo, Damouré) dal Niger al Ghana.**

DAL DOCUMENTARIO 'CLASSICO' AL CINEMA PARTECIPATIVO IN JEAN ROUCH



- *Au pays des mages noirs* 1947
- Illustrazione di conoscenze già acquisite.
- Montaggio in funzione drammaticizzante, allotopica e allocronica
- Voce fuori campo pervasiva e portatrice del 'senso' del film
- Commento musicale extra-diegetico

DAL DOCUMENTARIO 'CLASSICO' AL CINEMA PARTECIPATIVO IN JEAN ROUCH



- *Jaguar* 1957
- Impulso esterno alla partecipazione
- Identificazione soggettiva
- Il film mostra l'imprevedibile, non il già noto
- Montaggio in funzione narrativa
- Voce fuori campo dei soggetti del film: riflessività
- Commento musicale diegetico

DAL CINEMA VERITÀ ALL'OSSERVAZIONE

- *Chronique d'un été* (1961) di Jean Rouch e Edgar Morin
- La possibilità di fare 'cinema diretto'
- "Scusi, lei è felice?"
- Memoria sollecitata
- Memorizzazione dei luoghi
- I rischi del mettersi in scena



SU PAUL HENLEY «FILM-MAKING AND ETHNOGRAPHIC RESEARCH»

- Struttura:
- 1) rivendicare il reale: lo status del film etnografico
- 2) documentazione versus documentario
- 3) film e teoria antropologica
- 4) film come etnografia: la promessa del futuro

RIVENDICARE IL REALE: LO STATUS DEL FILM ETNOGRAFICO

- Tentare di minimizzare la corruzione del film come registrazione attendibile della realtà.
- ... Anche se ciò fosse possibile, mediante artifici sufficientemente ingegnosi capaci di produrre sequenze definibili come registrazioni obiettive di un evento, rimarrebbe ancora il problema del significato di tale evento, in primo luogo per i protagonisti, in secondo luogo per l'etnografo cineasta.

RIVENDICARE IL REALE: LO STATUS DEL FILM ETNOGRAFICO

- Malgrado le loro differenze i due approcci, il positivo e l'interpretativo, non sono, nella pratica reale, reciprocamente esclusivi, almeno non in antropologia. Sebbene in questi ultimi anni l'approccio positivo sia stato in declino, mentre quello interpretativo sia diventato più influente (Marcus e Fischer 1986).

DOCUMENTAZIONE VERSUS DOCUMENTARIO

- Una prospettiva storica sul cinema e antropologia
- Etnografia del presente versus etnografia «di salvataggio»
- I concreti temi scelti come materiale soggettivo del film, le specifiche comunità, i dispositivi narrativi – tutto congiura a enfatizzare, nella seconda opzione, una certa nozione idealizzata del passato a spese della realtà del presente

DOCUMENTAZIONE VERSUS DOCUMENTARIO

- Influenze di R. Flaherty e di D. Vertov sul lavoro di Jean Rouch
- Vertov e la *kinopravda*: si riferisce non alla realtà di ogni giorno ma piuttosto alla particolare verità del cinema, che è completamente diversa e, implicitamente, ben più profonda. Invece delle osservazioni da un punto fisso, come è normale nell'occhio umano, Vertov crede che la cinepresa debba essere in costante movimento, entrando dove vuole, "cogliendo al vita sul fatto".



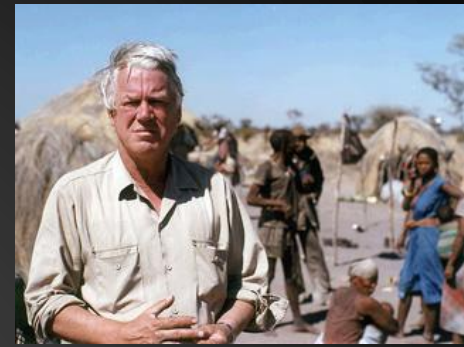
DOCUMENTAZIONE VERSUS DOCUMENTARIO

- con Flaherty Rouch condivide un impegno di attiva partecipazione con i protagonisti nella creazione del film, fino al punto di mettere mano alla invenzione (*fictionalization*) delle loro vite; con Vertov egli condivide la fede nella cinepresa come mezzo per capire a fondo oltre i tratti superficiali della realtà quotidiana osservabile.
- Oltre a ciò Rouch fa uso dell'improvvisazione e della fantasia come mezzo per esplorare la vita della gente, un metodo che si armonizza col suo interesse per la trance e la possessione in Africa occidentale



- *The Hunters* (1958)

- di John Marshall



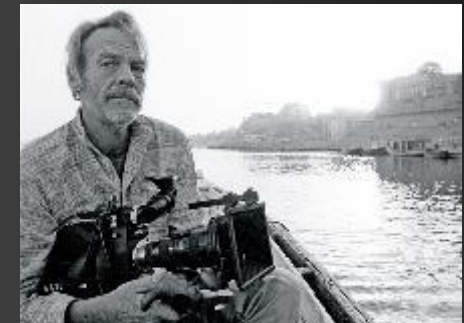
- *A man Called Bee* (1974)

- di Tim Asch



- *Forest of Bliss* (1985)

- di Robert Gardner

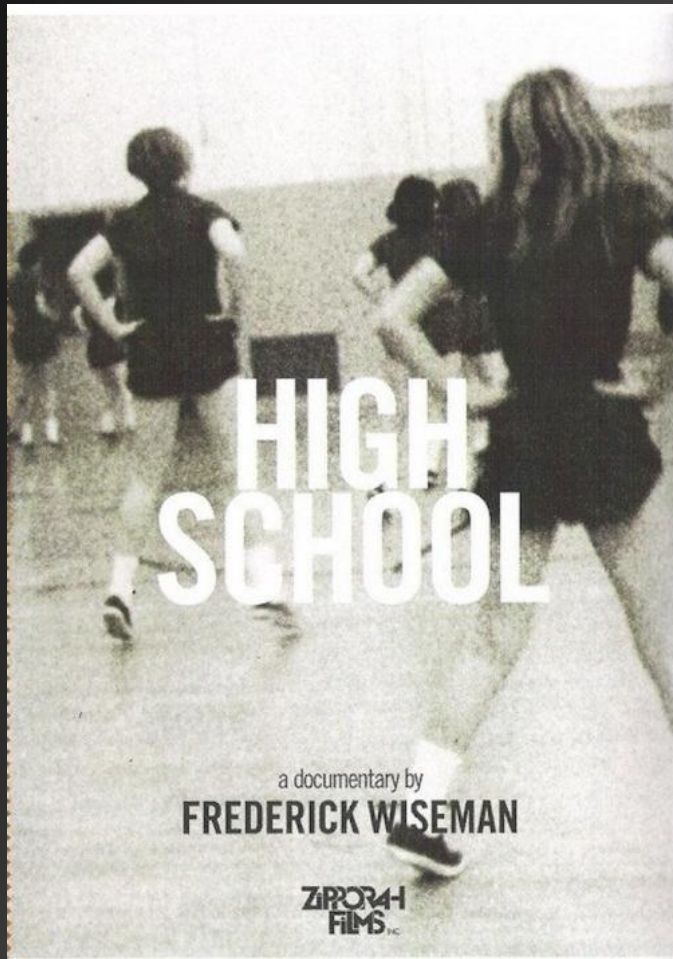


IL CINEMA DI OSSERVAZIONE



- “una modalità di inchiesta sensoriale, interpretativa, orientata in senso fenomenologico”
- A. Grimshaw, A. Ravetz, *Observational cinema. Anthropology, Film and the exploration of social life*, Indiana University Press, Bloomington, 2009

IL CINEMA DI OSSERVAZIONE



- Rifiuto dei metodi di frammentazione preventiva dei dati filmici etnografici per il loro successivo riassetto
- Regole:
 - preservare le unità di tempo e di spazio
 - Intensificare la sensibilità osservazionale
 - Resistenza alla ‘interpretazione’
 - Essere suggeritori più che assertori
 - “Mettere insieme dense reti di relazioni sociali in opposizione alla tendenza verso il frammento” (p. 5)

IL CINEMA DI OSSERVAZIONE

- **I dieci comandamenti del cinema di osservazione (P. Henley)**

1. Nessuna sceneggiatura (*no scripts*)
2. Nessuna direzione (*no telling people what to do*)
3. Nessun uso del treppiedi (*no tripods*)
4. Nessuna intervista
5. Nessuna inquadratura ricercata, nessun virtuosismo nell'audio
6. Nessun commento parlato narrativo (*no voice-over*)
7. Nessun commento musicale aggiunto
8. Niente effetti speciali
9. Nessun montaggio ricercato
10. Nessuna deroga alle regole precedenti, se non necessario o appropriato



IL CINEMA DI OSSERVAZIONE

- Equivoci e luoghi comuni:
 - La presunzione di obiettività
 - Il mito della “fly on the wall”

- Caratteri attributivi dell'OC:
 - Non assertivo
 - Sommeso
 - Modesto
 - Pazientemente costruito con una accumulazione di dettagli

IL CINEMA DI OSSERVAZIONE

- “L’ *observational cinema* divenne il baluardo del movimento filmico che ripudiava la retorica, la grandiosità, le enunciazioni assertive, i sommari esperti e l’uso delle immagini per illustrare idee” (X)
- L. Castaign-Taylor, Introduzione a *Cinema Transculturale* di D. MacDougall

IL CINEMA DI OSSERVAZIONE

- Cosa, dove, come si svolge l'osservazione?
- Non si tratta di una discussione tecnologica
- Riconoscere le forme di autorialità nel OC
- Pionieri dell' OC: Roger Sandall, Colin Young
- Antenati da loro riconosciuti: André Bazin, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica
- Documentarismo americano anni '60: R. Drew, i Maysles, F. Wiseman

FONDATORI DELL'OBSERVATIONAL CINEMA



- Colin Young, Roger Sandall

IL CINEMA ETNOGRAFICO TRANSCULTURALE. I FILM E LA RIFLESSIONE TEORICA DI DAVID MACDOUGALL



- "David e Judith MacDougall, insieme a Robert Flaherty e Jean Rouch, appartengono a quella rara stirpe di cineasti che ha dato un contributo sostanziale alla tradizione del documentario e del cinema etnografico"
- (Lucien Castaign-Taylor)

DAVID E JUDITH MACDOUGALL



Radically Empirical Documentary



DAVID MACDOUGALL

- **Uganda, Kenya:**
- *To Live With Herds (1971)*
- *Turkana Conversations:*
- *Lorang's Way (1977)*
- *The Wedding Camels (1976)*
- *A Wife among Wives (1979)*



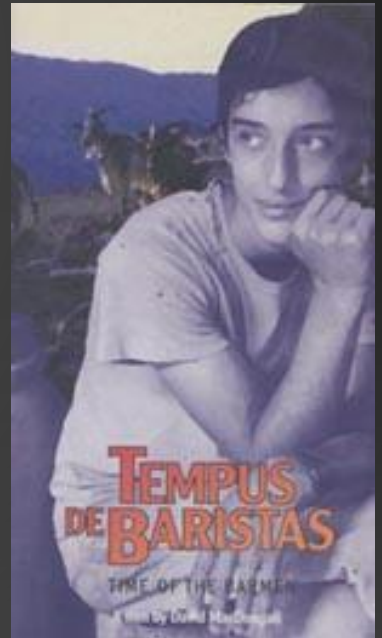
DAVID MACDOUGALL

- **Australia:**
- *Good Bye Old Man (1977)*
- *Takeover (1980)*
- *Stockman's Strategy (1984)*
- *Link-Up Diary (1987)*



DAVID MACDOUGALL

- **India:**
- *Photo Wallahs (1991)*
- **Sardegna:**
- *Tempus de baristas - Time of the Barmen (1993)*



DAVID MACDOUGALL

- **India:**
- *Doon School Chronicles* (2000)
- *With Morning Hearts* (2001)
- *Karam in Jaipur* (2001)
- *The New Boys* (2003)
- *The Age of Reason* (2004)



DAVID MACDOUGALL

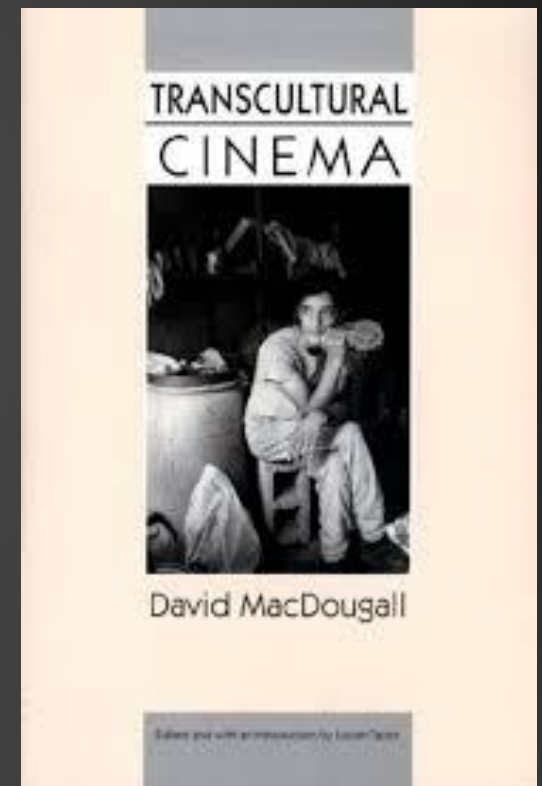
- **India:**
- *Schoolscapes (2007)*
- *Gandhi's Children (2008)*
- *Under the Palace Wall (2014)*



DAVID MACDOUGALL

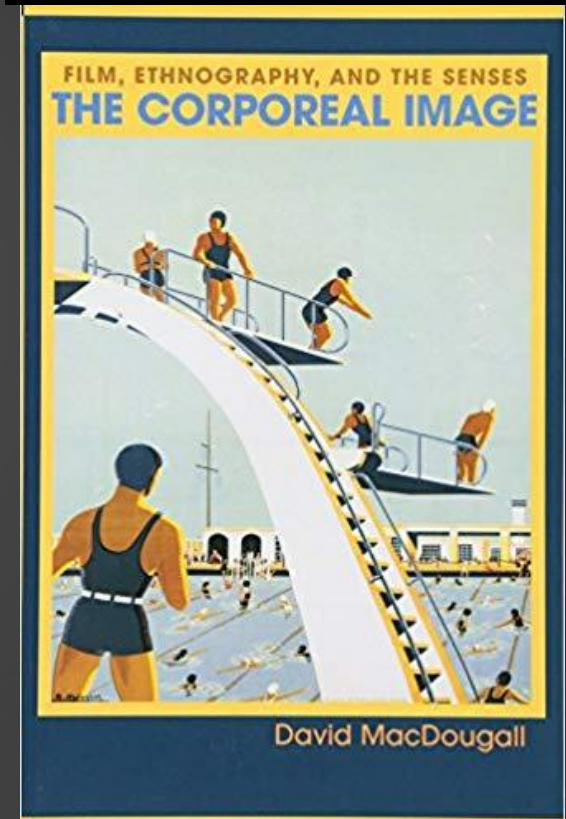


- Saggi:
- *Transcultural Cinema*,
- Princeton, Princeton University Press (1998)



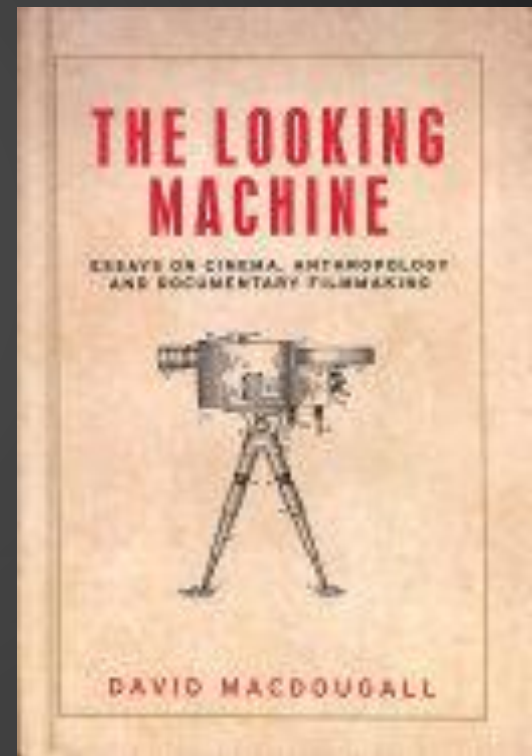
DAVID MACDOUGALL

- Saggi:
- *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*
- Princeton, Princeton University Press, (2006)



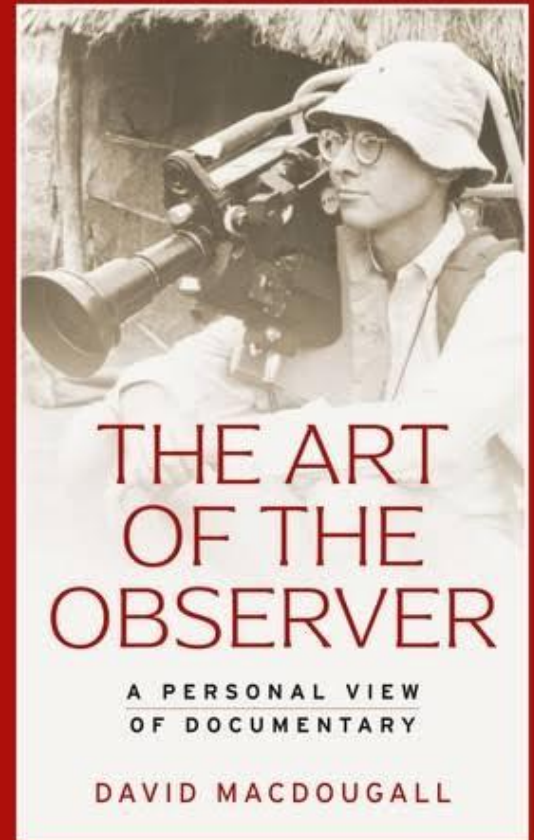
DAVID MACDOUGALL

- Saggi:
- *The Looking Machine. Essays on Cinema, Anthropology and Documentary Filmmaking*
- Manchester, Manchester University Press (2019)



DAVID MACDOUGALL

- Saggi:
- *The Art of the Observer. A Personal view of Documentary*
- Manchester, Manchester University Press (2022)



DAVID MACDOUGALL

- Saggi:
- *Cinema Transculturale*
- Nuoro, ISRE, 2015

A poster for an event featuring David MacDougall. The background is a close-up of his face wearing glasses. The text is overlaid on the right side. At the top, there are logos for the Istituto Superiore Regionale Etnografico, Università degli Studi di Cagliari, Università degli Studi di Sassari, and Fondazione di Sardegna. The main title is 'IL CINEMA TRANSCULTURALE DI DAVID MACDOUGALL' in large blue letters, with the subtitle 'sguardi nell'antropologia visuale' below it. The event date is '5-6 APRILE 2017' and the time is '7 APRILE 2017 ore 17,00'. The location is 'Auditorium G. Lilliu, via Mereu, 56 Nuoro'. The poster lists several speakers and their affiliations, including Giuseppe Matteo Piri, Maura Picciau, Antonio Marazzi, Paolo Piquerettu, Rossella Ragazzi, and Felice Tiragallo. A small image of the book cover 'CINEMA TRANSCULTURALE' is shown in the bottom right corner.

Istituto Superiore Regionale Etnografico
Università degli Studi di Cagliari
Università degli Studi di Sassari
Fondazione di Sardegna

IL CINEMA TRANSCULTURALE DI
DAVID MACDOUGALL
sguardi nell'antropologia visuale

5-6 APRILE 2017
Conferenza/Seminario
sul Cinema di osservazione

Gli studenti delle Università
di Cagliari e Sassari
incontrano
David MacDougall
(la conferenza è aperta al pubblico)

7 APRILE 2017 ore 17,00
presentazione del libro
"CINEMA TRANSCULTURALE"

oltre all' autore intervengono:
Giuseppe Matteo Piri
Presidente dell' ISRE
Maura Picciau
Direttrice servizio tecnico scientifico ISRE
Antonio Marazzi
Antropologo, Università di Padova, IUAES
Paolo Piquerettu
Antropologo, già Direttore dell' ISRE
Rossella Ragazzi
Antropologa, Università di Tromsø
Felice Tiragallo
Antropologo, Università di Cagliari, cts ISRE

Auditorium G. Lilliu_ via Mereu, 56 Nuoro

DAVID MACDOUGALL
CINEMA
TRANSCULTURALE

Cinema Transculturale, struttura

- I. Il fato e il soggetto nel cinema
- II. **Antropologia visuale e modi di conoscere**
- III. La voce del soggetto nel cinema etnografico
- IV. **Oltre il cinema di osservazione**
- V. Complicità di stile
- VI. Di chi è questa storia?
- VII. Sottotitolare i film etnografici
- VIII. Cinema etnografico: fallimenti e promesse
- IX. **Uno stile di ripresa senza privilegi**
- X. Quando meno è meno
- XI. L'insegnamento del cinema e lo stato del documentario
- XII. **Cinema Transculturale**

Lucien Taylor:

DMD è, allo stesso tempo, il critico più rigoroso del cinema di osservazione e uno dei suoi più esperti praticanti. (intr. p. 4)

«... mettere l'accento su performance che sono parte integrante del tessuto della vita sociale» (p. 5)

Scorciatoie: a) il 'docudrama' ...; b) il film autobiografico, cioè il film-diario in prima persona...

La strada difficile della osservazione 'trasparente'

Lucien Castaing Taylor: Introduzione

- «... i loro film sono esemplari nel rendere la prossimità con i soggetti.» (p. 8)
- 'redenzione' della realtà fisica operata nel film (notata da A. Bazin)
- **redenzione dell'esperienza vissuta**, nota Taylor, a proposito dei film dei MacDougall

Lucien Castaign Taylor: Introduzione

- Oggi i documentari ... « hanno lasciato da parte, o non osano guardare, la quotidianità e l'esperienza di tutti i giorni, e limitano i loro soggetti ai 'temi' da prima pagina» (p. 10)
- invece qui si propone un'ipotesi di film come «**forma di commensalismo**» (p. 11)
- l'esperienza viene prima della spiegazione. Si materializza in allusioni, in dimostrazioni.

Capitolo 2.

Antropologia visuale e modi di conoscere

1. Interesse per il visivo in sé: *pictorial turn*
2. Interesse per i limiti della descrizione etnografica
(il caso dei diari di Malinowski ...)
3. Emergere di soggetti attinenti al corpo: sensi,
emozioni, costruzione culturale del genere, identità
personali
4. Cambio di prospettiva sull'oggetto
dell'antropologia

Capitolo 2.

Antropologia visuale e modi di conoscere

Ancora:

5. insoddisfazione per l'inadeguatezza percepita "fra l'incontro con gli esseri umani viventi e i termini in cui (gli antropologi) si sentono costretti a scriverne" (p. 64)
6. interesse per le varie forme di cultura visuale
7. possibilità che alcune forme visive (film, video ...) diventino un medium per l'antropologia

Capitolo 2.

Antropologia visuale e modi di conoscere

- Excursus storico sul mutamento di rapporti fra il visivo e l'antropologia
(p. 66 ss)

Soggetti culturali che interessavano gli antropologi visivi:

Memoria – emozioni – sensi – tempo e durata – uso dello spazio –
raggrupparsi dei fenomeni culturali – costruzione della personalità –
genere – atteggiamento e gestualità – complessità delle interazioni sociali
– creazione di spazi di emozioni – solitudine e socialità – infanzia e altre
età della vita – trasmissione ed elaborazione creativa della cultura.

Capitolo 2.

Antropologia visuale e modi di conoscere

- Differenza tra immagine e testo: nel modo di controllare il significato
 - Il problema della “presentazione simultanea di dettagli centrali e periferici nello stesso riquadro” (p. 71)
 - Le proprietà analoghe e non codificate dell'immagine
- ‘Figura’ rispetto allo ‘sfondo’: sarebbe la denotazione primaria in una descrizione verbale dell'immagine

Capitolo 2.

Antropologia visuale e modi di conoscere

... supponiamo che nel filmare un rito un capo tradizionale, nel momento culminante, appaia indossando una maglietta con la scritta «sono sesso-dipendente» ...
(p. 71)

i contenuti non desiderati
o non spiegati



Capitolo 2.

Antropologia visuale e modi di conoscere

In che modo e in che termini si può essere riceventi di una informazione antropologica quando il mezzo di comunicazione è fatto di immagini visuali?

Il caso del rito degli Hauka in *Les Maitres Fous* di J. Rouch.

In che modo si può essere 'riceventi' di immagini? Il principio della 'scoperta' delle immagini e dell'individuazione della loro risonanza (pp. 72-73)



Capitolo 2.

Antropologia visuale e modi di conoscere

C'è un 'livello ottuso' nel film, che esula sia dalla creazione, sia dalla narrazione, sia dal simbolo e risiede ...nella materialità dell'immagine

si tratta di un 'eccesso' che crea un disturbo psicologico

«il film è con certezza sempre figurativo anche se non rappresenta niente. La rappresentazione sarebbe una *raffigurazione intralciata*, ingombrata di altri sensi oltre a quello del desiderio: lo spazio per gli alibi (realtà morale, verosimiglianza, leggibilità, verità etc.)» (p. 75)

Capitolo 2.

Antropologia visuale e modi di conoscere

Il film va oltre il sistema denotativo oltre, cioè, a una descrizione entro un quadro teorico che produce una asserzione su una certa cultura ... (p. 77)

Discussione critica del modello di Jay Ruby:
fare film antropologici, non film sull'antropologia
(distinzione a p. 78)

Non ci sono rappresentazioni figurative del sapere antropologico, “ma una forma di conoscenza che emerge attraverso la struttura stessa del fare cinema” (p. ib.)

Capitolo 2.

Antropologia visuale e modi di conoscere

“...cosa comunicano le immagini che possa condurre a una nuova conoscenza, e quando un tale sapere è pertinente per l’antropologia?” (p. 79)

Rivalutare la capacità evocativa piuttosto che l’ideologia della significatività nelle rappresentazioni
(p. 79)

“parlare con e insieme agli altri...”

Capitolo 2.

Antropologia visuale e modi di conoscere

B. Russell e la nozione di conoscenza attraverso la
'familiarizzazione' e attraverso la 'descrizione'

Kildea e Geertz (pp. 80-81)

Il film funzione per accumulazione... (p. 83)

nella conoscenza relazionale il suo significato esiste
nella somma, non nelle parti

Capitolo 2.

Antropologia visuale e modi di conoscere

P. Descola (*articolazioni dell'antropologia*):

- conoscenza descrittiva: dominio dei fatti (etnografia)
- conoscenza strutturale: dominio delle relazioni (etnologia)
- conoscenza esplicativa: dominio della teoria (antropologia)

però manca la conoscenza affettiva: dominio dell'esperienza

G. Deleuze (*immagine-movimento, cioè il piano della ripresa nel cinema*):

- percezione-immagine (sostantivo) risultato delle sottrazioni create dall'inquadratura
- azione-immagine (verbo) effetto della relazione spettatore-piano ripreso
- affezione-immagine (aggettivo) creazione di un sentimento verso percezione-immagine e azione-immagine

Capitolo 2.

Antropologia visuale e modi di conoscere

Pensare il visuale

Il problema della riflessività esterna

Verso una riflessività profonda: possibilità di interpretare la posizione dell'autore nella stessa costruzione dell'opera

Capitolo 2.

Antropologia visuale e modi di conoscere

Il film come oggetto interpretativo-riflessivo profondo non può essere vagliato criticamente dal suo stesso autore

Il sé degli antropologi nell'auto-riflessività contemporanea deriva dalla loro consapevolezza dell'iscrizione

non c'è una voce-off riflessiva esterna

CAPITOLO 4.

AL DI LÀ DEL CINEMA DI OSSERVAZIONE

- Il cinema di osservazione: Rivelare anziché illustrare.
- *Concentrarsi su avvenimenti semplici piuttosto che su impressioni o costruzioni dello spirito, cercando di restituirli fedelmente, con i suoni reali, la loro struttura e la loro vera durata;*
- in tal modo si spera di fornire allo spettatore una testimonianza capace di permettergli un giudizio autonomo sulle possibilità generali d'analisi offerte dal film.
- Presa di distanza dall'atteggiamento partecipante ed interattivo di Rouch.
- Influenze: il neorealismo italiano, il cinema giapponese (Mizoguchi, Kurosawa, Ozu ...).

CAPITOLO 4.

AL DI LÀ DEL CINEMA DI OSSERVAZIONE

- Gli “osservazionisti” sono influenzati più dai film di fiction italiani (neorealismo), giapponesi (Kurosawa, Mizoguchi, Ozu ...) e da certi hollywoodiani che dai documentari classici degli anni Trenta (Grierson, Wright, Cavalcanti).
- I primi venivano sentiti più vicini alla tendenza all'osservazione, mentre i secondi apparivano troppo permeati da preoccupazioni espressive e poetiche (sonoro, musica, commento). *Ciascuna immagine di questi documentari era portatrice di un significato predeterminato*
- Le immagini dei film neorealistici erano invece in larga misura aneddotiche. Esse erano indizi e prove da cui si partiva per dedurre una storia. Si diceva poco al pubblico. Esso doveva confrontarsi con una serie consequenziale di avvenimenti e apprendeva osservando.

CAPITOLO 4.

AL DI LÀ DEL CINEMA DI OSSERVAZIONE

- Metodo del cinema di osservazione:
- A) passare molto tempo con le persone e arrivare all'assuefazione alla presenza della cinepresa;
- B) rendere sempre pronta all'uso la cinepresa

CAPITOLO 4.

AL DI LÀ DEL CINEMA DI OSSERVAZIONE

- **Problemi: sensazione dell'immediatezza e della separazione assoluta.**
- **Cause: il metodo si basa sulla naturale tendenza umana a parlare di sé stessi e di autorappresentarsi. Il cineasta seleziona ed estrae pezzi di queste prove di sincerità, e si concentra su di essi.**

CAPITOLO 4. AL DI LÀ DEL CINEMA DI OSSERVAZIONE

- Risultato: il cineasta è escluso dal mondo dei suoi soggetti ed essi sono esclusi dal mondo del film.
- “In sostanza il cineasta rifiuta agli altri quella assoluta sincerità di comportamento che esige da essi per poterli filmare”

CAPITOLO 4. AL DI LÀ DEL CINEMA DI OSSERVAZIONE

- Per evitare che il film diventi un artefatto molto diverso da quello che è realmente accaduto, un incontro fra un cineasta e una società, occorre dare ai soggetti accesso al film.
- È accaduto in *Nanook* e in *Chronique d'une été*.

TEMPUS DE BARISTAS

- Genesi di *Tempus de baristas*
- iniziale interesse per il problema dei rapporti fra uomini e donne nei paesi pastorali di montagna.
- Poi: un ritratto degli uomini del mondo pastorale in quanto uomini.

TEMPUS DE BARISTAS

- “Quale poteva essere l’immagine dell’uomo che questa società si era data e accettava, e in che modo essa poteva aver liberato e nello stesso tempo confinato i pastori?”
- Se il modello prescritto si basava sul matrimonio e sul patrimonio, quale poteva essere la posizione dei pastori che non avevano potuto trovare delle donne da sposare?” (p. 23).

TEMPUS DE BARISTAS

- Personaggi di
Tempus de Baristas:
- Miminu
- Franciscu
- Pietro



TEMPUS DE BARISTAS

- MacDougall si trova però di fronte al mutamento sociale della montagna sarda.
- Le nuove generazioni hanno “obiettivi e valori sensibilmente differenti? (...) Poteva essere possibile tracciare una storia della trasformazione, una serie di flash sui punti di vista di diverse generazioni?”

TEMPUS DE BARISTAS

- McD abbozza un'idea sul rapporto fra padri e figli lungo 5 generazioni, da prima della IIGM al boom dell'esportazione del latte degli anni '60-70. Fino alla crisi attuale.
- Nel fare il film, poi, tutto cambia.
- “Se il film deve essere qualcosa di più di una mera illustrazione di idee preconfezionate, la sua realizzazione deve allora configurarsi come un processo interattivo. Deve rispondere ai suoi soggetti e attivare le intuizioni nascoste del regista “ (p. 24).
- Rimane così nel film il tema del rapporto genitori figli, ma emerge il tema della solitudine pastorale.

CAP. 9

UNO STILE DI RIPRESA SENZA PRIVILEGI

- La storia di un film: *To Live with Herds* (1968- 1972)
- «Nel 1968 ... facemmo una scoperta che non era certo nuova...»
- «... cominciammo a cercare la posizione ottimale in cui sistemarci...»
- «La questione era la contraddizione delle nostre premesse: con una mano negavamo allo spettatore quello che gli avevamo offerto con l'altra» (p. 208)
- La camera con privilegi: esempi hollywoodiani

CAP. 9

UNO STILE DI RIPRESA SENZA PRIVILEGI

- «... fare film come una forma personale di documentazione...» p. 211
- «... vale a dire: i registi sono umani, possono fallire, sono radicati in uno spazio fisico...» p. 212
- *Celso and Cora* di Gary Kildea, 1983, la scena della spiaggia a Manila

CAPITOLO 13.

CINEMA TRANSCULTURALE

- Idee cardine espresse nel cap. 13:
 - 1. Possibilità di una conoscenza “visuale” dei fatti culturali al di fuori (o prima) dei processi di significazione, di concettualizzazione, di descrizione.
 - 2. La capacità del film di trascendere i limiti delle culture e di attraversare le frontiere fra esse.
 - 3. L'individuazione del modo peculiare e dirompente con cui il film dà conto delle pratiche sociali che ruotano intorno ad esso.

CAPITOLO 13.

CINEMA TRANSCULTURALE

- « ...afferrare gli inesauribili dettagli del visibile...» (p. 257)
- In contrappasso: « ... la stranezza del soggetto più esotico (...) controbilanciata da un senso di familiarità» (ib.)
- La fotografia e i film nel reiterare ciò che è familiare e riconoscibile, trascendono e inquadrano di nuovo costantemente la propria specificità» (ib.)

CAPITOLO 13.

CINEMA TRANSCULTURALE

- Scrittura > generale nell'uso > capacità di espressione astratta
- Immagini > generali nella capacità di esprimere > la continuità fisica del mondo (p. 258)
- La scrittura scatena l'immaginazione del lettore

CAPITOLO 13.

CINEMA TRANSCULTURALE

- I limiti della scrittura nel resoconto etnografico:
- Da *Noi, Tikopia*, di R. Firth, 1936:
- «Perfino con le pagine del mio diario davanti agli occhi mi è difficile ricostruire le impressioni di quel primo giorno a terra – spersonalizzare persone che poi ebbi a conoscere così bene e vederle solo come parte della bruna folla impetuosa ... Nelle sue prime esperienze sul terreno l'antropologo deve sempre lottare contro l'incomprensibile. ... si chiede se ogni minimo gesto non abbia un significato recondito che ancora non sa distinguere...» (p. 4)



CAPITOLO 13.

CINEMA TRANSCULTURALE

- I limiti della scrittura nel resoconto etnografico: da *Noi, Tikopia*, di R. Firth, 1936
- «Il villaggio si sveglia presto. In un giorno normale i suoi abitanti gettano via le coperte di corteccia poco dopo l'alba, spostano le fruscianti porte di frasche ed escono all'aria fresca del mattino. Si sparpagliano per la spiaggia o lungo la riva del lago per soddisfare i propri bisogni naturali e lavarsi, facendo toletta in piena vista, ma a qualche distanza l'uno dall'altro. ... rientrando a casa trovano il pavimento sgombrato dai giacigli e le braci rinfocolate da qualcuno rimasto indietro – un bambino, un vecchio o una donna che allatta un neonato.» (p. 57)

CAPITOLO 13.

CINEMA TRANSCULTURALE

- Il film etnografico è in grado di
- «afferrare gli inesauribili dettagli del visibile...» (p. 257)
- In contrappasso, in esso troviamo
- «... la stranezza del soggetto più esotico (...) controbilanciata da un senso di familiarità»
- La fotografia e il film, nel reiterare ciò che è familiare e riconoscibile, «trascendono e inquadrano di nuovo costantemente la propria specificità»
- Il confine culturale è un concetto fragile... (vedi *Les Maitres Fous*)

CAPITOLO 13.

CINEMA TRANSCULTURALE

- Le immagini «reiterano costantemente le forme generali in cui il particolare è contenuto» (p. 258)
- Gli ambienti visibili e gli scambi fisici sono difficili da descrivere con le parole (p. 260)
- «l'antropologia si interessava alla differenziazione culturale mentre le immagini rivelavano un mondo di identità più modulata e sovrapposta» (ib.)
- «trattare le immagini come un'ennesima forma di discorso, porta a una certa noncuranza per la loro contingenza storica» (p. 261)
- «una fotografia contiene sempre più dei suoi significati e sempre meno» (ib.)

CAPITOLO 13. CINEMA TRANSCULTURALE



- « Immagini di madri e bambini affamati sono immediatamente riclassificate dagli spettatori come esempi del *problema* della fame nel mondo » (p. 261). (Famiglia dinanzi a piatto di riso nel Malawi – fonte ANSA)

- Ogni medium ha proprietà distintive.
- Cosa è che ogni immagine ci permette di «equivocare» con profitto?
- Quali mancanze ci spinge a riempire? (p. 268)



Un fotogramma da *Il piede sulla coda del diavolo*, 1995, di F. Tiragallo e G. Urru Corriga. Dorgali 1995. Invitati alla Festa di Nostra Sennora de Baluvirde, dopo la cerimonia religiosa, prima del pranzo offerto dai priori.

CAPITOLO 13.

CINEMA TRANSCULTURALE

- «Il contenuto di una fotografia è fisico e psicologico in un modo travolgente, prima di essere culturale» (p. 265)
- Immagini che 'trascendono' i confini culturali, in due modi... (p. 265)
- A) subordinando differenze culturali ad altri contenuti più apparenti;
- B) evidenziando comunanze che attraversano frontiere culturali
- «quali prove della distinzione culturale dovremmo cercare sotto la superficie transculturale del film?» (p. 268) > Una rinnovata attenzione al mondo delle apparenze...
- Il ruolo del livello linguistico nella definizione dei canoni delle analisi sulle diversità culturali (p. 269): tutto cambia col sonoro sincrono

CAPITOLO 13.

CINEMA TRANSCULTURALE

- Il visibile dà accesso:
- All'agentività sociale
- Alle forme riconoscibili di interazione sociale: piacere, scontento, muoversi, abitare ...
- All'utilizzo dello spazio
- Ai gesti e alle esperienze comuni (p. 270)
- Inoltre...
- ...«i metodi per esercitare il potere possono essere culturalmente specifici, ma la maggior parte dei loro effetti (...) non lo sono» (p. 271)

CAPITOLO 13.

CINEMA TRANSCULTURALE

- Accesso:
- Modi di apparire, costruire, fare
- Ma non a modi di nominare, concettualizzare, credere (p. 273)
- La prospettiva visuale contesta il concetto di confine
- Enfatizza invece le modulazioni graduali fra i gruppi
- Il problema attuale dell'antropologia (Clifford, Said, Appadurai) è quello della reificazione della cultura

CAPITOLO 13.

CINEMA TRANSCULTURALE

- La definizione di voce (p. 277)
- Immagini come «momento di pausa o di rottura, quando la continuità è spezzata e la pratica viene messa in questione ...» (Mitchell in MD, p. 278)
- Evocano l'esperienza esistenziale degli attori sociali
- Evocano le esperienze di lavoro sul campo a monte della descrizione antropologica
- M. Polanyi parla di «conoscenze inespresse», cioè le immagini recano «più di quello che possiamo raccontare»

CAPITOLO 13.

CINEMA TRANSCULTURALE

- La nozione di «eccesso di sapere» delle immagini
- Esse recano «una miriade di associazioni: personali, storiche, politiche, «che le loro controparti scritte non consentono» (p. 279)
- «è una forza gravitazionale che risucchia ma non esaurisce mai, tutto ciò che è irriducibile al discorso» (ib.)

CAPITOLO 13.

CINEMA TRANSCULTURALE

- Csordas: la visione è una forma attiva di coinvolgimento col mondo (p. 280)
- La 'fusione' nel film di soggetto e osservatori
- Sui limiti della metafora dell'antropologia come 'traduzione' culturale (ib.)
- Per MD i film riescono a rendere gli aspetti non linguistici delle culture e lo fanno per via del coinvolgimento fisico, non per un procedimento di traduzione (p. 281)

CAPITOLO 13.

CINEMA TRANSCULTURALE

- Importante: in questa direzione, allora, il film non è un momento di mediazione' fra due culture, ma piuttosto un momento di coinvolgimento e di partecipazione ...
- ... che porta alla luce cose «di cui gli antropologi non hanno conoscenza o non vogliono parlare» (p. 281)
- Quando la metafora del conoscere-come-vedere si scontra con il vedere in quanto incorporazione del sapere ... avviene la crisi (p. 282)
- Sulle metafore visive del sapere (p. 282)

CAPITOLO 13.

CINEMA TRANSCULTURALE

- L'esperienza sociale può (in ogni caso) essere resa percepibile in immagini e suoni (p. 288)
- Il processo transculturale
- Verso una antropologia della coscienza

IL TEMA DELLA APPARENZA COME CONOSCENZA

- Da *The corporeal image. Film, ethnography and the senses*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2006., *Introduction: Meaning and Being*
- “Vedere non ci fa soltanto coscienti dell'apparenza delle cose, ma anche dell'esistere in sé”. (p. 1)

VISIONE E SIGNIFICATO

- Vedere ci aiuta a capire l'esistere degli altri al mondo.
- Ma il fatto che questo nostro vedere implichi sempre un processo di attribuzione di significati (a ciò che si vede) è, allo stesso tempo, una necessità e un ostacolo (ib.)

ACCECAMENTI, DISORIENTAMENTI

- L'attribuire significati (meaning) ci spinge a categorizzare gli oggetti, ad impregnare l'immagine di una persona di tutto ciò che sappiamo di lei.
- Ma questo processo di significazione ci può anche accecare, portandoci a vedere solo quello che ci aspettavamo di vedere, o distogliendoci del tutto dal vedere. (ib.)

OSSERVARE CON UNA CAMERA

- Malgrado la somiglianza, guardare con o senza una macchina da presa, non possono essere la stessa cosa.
- In ogni caso una fotocamera o una cinepresa produce un'immagine che è indipendente dai nostri corpi. È un'immagine materiale che non è passata attraverso di noi. Anche se ciò che la camera produce imita molte delle caratteristiche della visione umana.
- C'è quindi una parte irriducibile dell'immagine fotografica che fugge da noi. È il segno di qualcosa di incontrollato e di incontrollabile.

LA REALTÀ NON HA SOGGETTO

- “Filmare è su qualcosa”, ha scritto Dai Vaughan, “mentre la realtà no”, cioè: un film deve avere un soggetto, un argomento; la realtà non ha un soggetto o un argomento.
- Inquadrare delle persone, degli oggetti e degli eventi è sempre “per” qualcosa (o “su” qualcosa). È un modo per evidenziare, descrivere o giudicare. Ciò domestica e organizza la visione.
- Allarga e restringe. Restringe togliendo quei collegamenti con la vita verso cui il fotografo è cieco, come quando richiede spiegazioni su eventi che sappiamo essere più complessi (di come li si mostra). Ma ciò può essere un sacrificio consapevole per dare spazio a un tema ritenuto più importante, o a un effetto drammatico.

APPARIRE ED ESSERE

- Come scrittori noi colleghiamo pensieri ed esperienze, come cineasti colleghiamo immagini dell'apparire (*looking*) e dell'essere (*being*). Quello che si pensa è solo implicito, a meno che non sia aggiunto con testi o parole.
- C'è una conoscenza “percettuale-percettiva” (*perceptual*), oltre che una concettuale. Tale conoscenza non ha uno status proposizionale (di generalità e di spiegazione), eccetto la proposizione della sua stessa esistenza. Essa rimane in larga misura inerte, inascoltata. Solo nella volontà di rivelarla noi percepiamo i segni del pensiero.

UN'IDEA DI CONOSCENZA VISIVA

- “La mia o le mie immagini di te – dice MCD – formano il grosso di quello che io so di te.”
- Apparenza è conoscenza, in un certo senso.
- Mostrare diventa un modo per dire l'indicibile.
- La conoscenza visiva (*visual*) ci dà uno dei mezzi primari di comprensione dell'esperienza di altre persone.
- Diversamente dalla conoscenza che si trasmette con le parole, quello che mostriamo con le immagini non ha né trasparenza né volizione. (p. 6) **Si tratta di un altro genere di conoscenza, dura e opaca, ma capace di restituire i più fini dettagli.**
- Il problema è riconciliare nel film queste forme di conoscenza con le altre (spiegazione, metafora, analogia), il film infatti mette più esplicitamente che nel testo scritto l'essere contro il significato.

FILMARE PRECEDE IL PENSIERO

- Per molti esperti filmare, a differenza dello scrivere, precede il pensiero. Esso registra il processo dell'osservare con un certo interesse, una certa intenzione.
- Quando osserviamo facciamo qualcosa di più deliberato, di più intenzionale che il vedere, e tuttavia di più avventato che il pensare.

VEDERE/ABITARE

- Abbiamo messo noi stessi in uno stato “sensoriale” che è contemporaneamente uno stato di vuoto e uno di elevata attenzione (consapevolezza).
- Le nostre facoltà imitative precedono il giudizio e le categorizzazioni, preparandoci ad un diverso tipo di conoscenza.
- Impariamo ad abitare ciò che vediamo.

VEDERE/PENSARE

- Al contrario, pensare intorno a ciò che vediamo, proiettare le nostre idee su ciò, ci fa tornare noi stessi.
- Quindi osservare, e osservare con cura, è un modo di conoscere diverso dal pensiero. E non si tratta necessariamente di avere una maggiore concentrazione nel guardare; spesso tanto più ci concentriamo, riusciamo a vedere meglio solo noi stessi.

LIBERARE LA PERCEZIONE

- Sartre nota che la coscienza non può esistere priva di contenuti. Essa prende forma attraverso le cose-in-sé del mondo. Ma se l'atto dell'osservare è ciò che occupa la nostra coscienza, noi non possiamo stare pienamente attenti a ciò che stiamo vedendo.
- Rivolgere l'attenzione non significa che qualcuno si proietta nelle cose-in-sé, ma che qualcuno rende libera la sua coscienza di percepirle. (p. 7)

CECITÀ NEL FILMARE

- Osservare può essere un'azione molto rapida, e ce ne dimentichiamo.
- Osservare con cura richiede forza, calma e affezione. L'affezione non esiste in astratto, ci deve essere una affezione dei sensi.
- Una videocamera può essere anche cieca. Come gli impianti televisivi di sorveglianza. Guardando le immagini che registrano si percepisce facilmente che non c'è nessuno dietro quella telecamera. Oppure certe panoramiche su paesaggi: "qualunque cosa che poteva essere vista è in procinto di sparire dall'inquadratura".
(ib.)

INQUADRARE

- Camera «sensibile» (responsive).
- Camera «interattiva»
- Camera «costruttiva».

- Sono differenze non di grado, ma di tipo.
Modi tutti utilizzabili nello stesso film.
- Noi modelliamo i film in reti di significati, ma dentro le maglie di queste reti sono intrappolati sguardi sull'essere inaspettati e potenti.

I RISCHI DELLA VISIONE

- C'è paura di dedicare noi stessi, senza condizioni a ciò che vediamo.
- Mi pare che questa paura sia alleata dell'altra, dell'abbandono della protezione del pensiero concettuale, che ci protegge da un mondo che potrebbe divorare la nostra coscienza.
- Essere pienamente attenti alle immagini comporta il rischio di perdere qualcosa di sé stessi

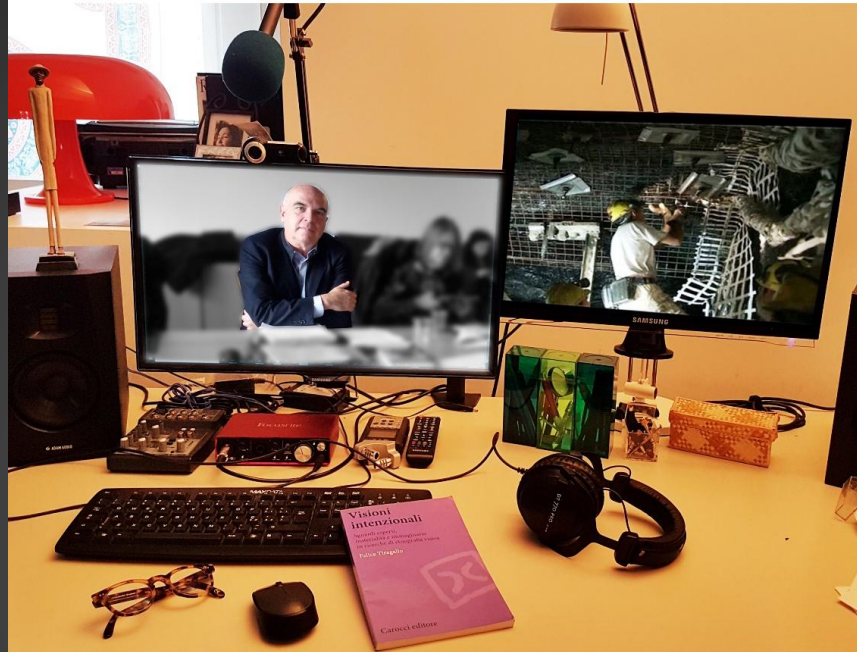
Seminari di Etnografia

Corso di Laurea in Operatore dei Beni Culturali
Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo
Università della Basilicata



sage

Scienze Antropologiche
e Geografiche
Laurea Magistrale



Prof. Felice Tiragallo
Università di Cagliari

**Gallerie di voci.
Paesaggi e memorie di miniera
nella Sardegna sud-occidentale**

Lunedì 27 aprile - h 14.30-16.30

Link: meet.google.com/mmc-gonz-ore

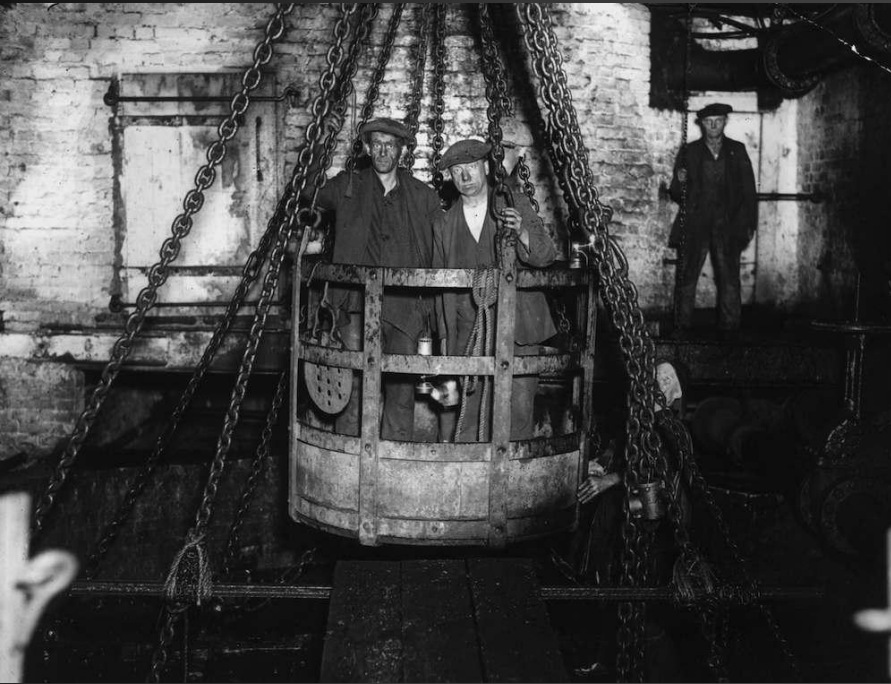
PERIFERIZZAZIONE DELLE ATTIVITÀ MINERARIE



Immagini: Zambia, Perù, Borneo.

- Aree ecologiche non regolate
- Conflitti fra gruppi multinazionali e vari stakeholders locali
- Crisi ambientali ed ecologiche
- Emergenze sociali

ECONOMIA INDUSTRIALE, MINIERE E FORMAZIONI SOCIALI IN OCCIDENTE NEL



- Minatori inglesi negli anni 1930

L'ATTIVITÀ ESTRATTIVA IN ITALIA E I CONDIZIONAMENTI STORICI E AMBIENTALI



Minatori a Carbonia Serbariu intorno al 1950 (foto di F. Patellani)

- Il caso dell'area estrattiva del Sulcis-Iglesiente in Sardegna
- Differenze con altre aree minerarie italiane
- Appartenenza, autorappresentazione, comunità di pratica e culturale

MINIERE IN SARDEGNA

- 1950-1980: progressiva regressione dell'attività mineraria in Sardegna
- 1971: chiusura della miniera di carbone di Serbariu
- 2018: chiusura della miniera di Nuraxi Figus Monte Sinni, l'ultima miniera carbonifera sarda

GALLERIE DI VOCI

- Il mondo minerario in una ipotesi di lettura antropologica auditiva
- 1) il mondo minerario come specifico paesaggio sonoro: l'abilità nell'interpretare i segnali dell'ambiente del sottosuolo («*tenni ogu, tenni origa*»)
- 2) le storie di vita mineraria attraverso le performance della memoria, le abilità del «prendere la parola»

L'INCHIESTA ETNOGRAFICA

- 2006-2008: raccolta con Paola Atzeni di un corpus di interviste biografiche con i minatori di Carbonia- Serbariu.
- 16 interviste biografiche
- 35 ore di materiale video-audio sulla memoria
- 5 ore di riprese audiovideo nel sottosuolo e sulle attività estrattive.

L'INCHIESTA ETNOGRAFICA

- 2008: completamento sezione documentale etnoantropologica del Museo (sede: Lampisteria)
- 2017: Nuova interrogazione dei materiali per una ricerca sulla cultura mineraria in una prospettiva di ANTROPOLOGIA AUDITIVA.
- Ottawa CASCA/IUAES, may 2017, panel *Aural Anthropology* (convenor A . Marazzi)

GALLERIE DI VOCI

- Considerare gli aspetti auditivi della vita nel sottosuolo e le voci degli ex-minatori nella stessa prospettiva di ricerca
- Considerare i dati sensoriali (suoni, voci...) in quanto tali, prima di essere «messaggi»

GALLERIE DI VOCI

- **Raymond Murray Schafer**, la nozione di paesaggio sonoro, *Our Sonic environment and the Soundscape. The Tuning of the World*, 1977/1994.
- **Tim Ingold**, Le pratiche nell'ambiente esperto, (*The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. 2000)
- **David MacDougall**, Sulla voce soggettiva nel documentario (see *Transcultural Cinema*, 1998)
- **Alessandro Duranti**, *Etnopragmatica*, 2007

GALLERIE DI VOCI

- Schafer: paesaggio sonoro come «pubblica entità circolante prodotta dagli effetti delle pratiche sociali, dalle politiche, dalle ideologie...»
- Il paesaggio sonoro contiene le forze contraddittorie della natura e della cultura
- Tre categorie di analisi; 1) *keynote sounds*; 2) *signals*; 3) *soundmarks*.

GALLERIE DI VOCI

- Duranti: per l'etnopragmatica il parlare è un forma di organizzazione sociale.
- Una performance che costruisce fatti sociali.
- Potere performativo e potere di rappresentazione
> agentività

Comune di Carbonia
Centro Italiano della Cultura del Carbone

Seguendo le lampade

Tracce visive di vita mineraria

Un film di

*Felice Tiragallo
Paola Atzeni
Andrea Mura
Annalisa Porru*

*Durata: 1:41'35"
Anno: 2008*

Fotografia e grafica di Ottavio Pinna

- Seguendo le lampade (*Following the Lamps*) , 2008, video , 103'

SEGUENDO LE LAMPADE - PRATICHE

1. Ingresso in miniera
2. Discesa nel pozzo
3. Avanzamento nella galleria
4. Armatura della volta
5. Movimenti nella galleria
6. Coltivazione del carbone
7. Castello del pozzo e argano
8. Il carbone nella laveria
9. La festa di S. Barbara in miniera.

SEGUENDO LE LAMPADE - MEMORIE

1. La scelta di andare in miniera
2. I primi giorni di lavoro in miniera
3. Conoscenze tecniche
4. La percezione del pericolo
5. Gerarchie ufficiali e gerarchie di fatto
6. Conflitti politici e sindacali.

AMBIENTE ESPERTO

- Movimento intenzionale di tutto l'organismo all'interno del suo ambiente
- Esplorazione attiva e processo di raccolta dati
- Attraverso l'orientamento e il movimento dei suoi organi recettori ...
- ... non *sul* mondo ... ma *dentro* il mondo...

AMBIENTE ESPERTO

- Il «minatore continuo» e altri dispositivi elettromeccanici complessi collegano gli umani con l'interno della montagna
- Congruenza con la ipotesi di Tim Ingold della tecnologia come processo di avanzamento – e quindi di conoscenza – all'interno di un mondo, cioè sviluppato qui dall'interno di un mondo minerario.

AMBIENTE ESPERTO

- Monte Sinni: complesso stratificato di suoni ...
- ... prodotto dai movimenti dei corpi dei minatori
...
- Suoni di voci che si scambiano informazioni...
Che rivelano le posizioni reciproche ...
- Voci che regolano il ritmo e la velocità dell'azione
...

AMBIENTE ESPERTO

- «Ci sono proprietà dell'intero sistema di relazioni costituite dalla presenza dell'agente (umano e non umano) in ambiente riccamente strutturato»
Ingold (2001, 150)
- Contro la nozione corrente di «paesaggio sonoro»
- A) Non si può riprodurre 'da solo' ciascun stimolo
- B) Contro l'analogia paesaggio visivo=paesaggio sonoro

CONTRO IL PAESAGGIO SONORO COME ANALOGIA

- Infine, se il suono è come il vento, allora non rimarrà fermo, non metterà persone o cose al loro posto. Il suono fluisce, mentre il vento soffia, lungo percorsi irregolari e tortuosi, e i luoghi che descrive sono come vortici, formati da un movimento circolare attorno piuttosto che da una posizione fissa all'interno. Seguire il suono, cioè ascoltare, è vagare per gli stessi percorsi. L'ascolto attento, al contrario dell'udito passivo, comporta sicuramente il contrario della collocazione. In pratica, possiamo essere ancorati al suolo, ma non è il suono che fornisce l'ancora. Anche in questo caso l'analogia con il far volare un aquilone è appropriata (Ingold, 2007, p. 13).

VOCI SOGGETTIVE

- Sound in films links visual anthropology more closely to linguistics and sociolinguistics. Instead of presenting transcriptions speech, film is able to reproduce almost the full visual and auditory range of verbal expression. This includes gestures and facial expression, but perhaps even more importantly, the voice. Voices are more completely embodied in a film than faces, for the voice belongs to the body. Visual images of people, by contrast, result only from the reflection of light from their bodies. In a corporeal sense, then, these images are passive and secondary, whereas a voice emanates actively from within the body itself: it is a product of the body. (MacDougall 1998, 263)

GALLERIE DI VOCI

- Dimensione auditiva:
- Specifico strumento di conoscenza del mondo minerario attuale e delle memorie minerarie
- Pervasività della miniera del passato nel presente

VOCI E CORPO

- Voci collegate a un ritmo interno
- Simili emissioni del suono
- Calma, chiarezza mentale
- Controllo critico

- “Miniera in corpo” nota Paola Atzeni

VOCI SOGGETTIVE

- **Pietro Cocco:** il massimo possibile livello di consapevolezza dell'appartenenza mineraria, parola come atto pubblico di successione
- **Delfino Zara:** parola 'in camera caritatis'
- **Vincenzo Cutaia:** il caso e l'avventura, racconto epico
- **Giorgio Borghesi:** testimonianza e 'expertise' professionale, senza dimensione drammatica personale

LA VOCE SOGGETTIVA E LA PRESENZA ETNOGRAFICA. VERSO IL CINEMA DIRETTO

«Rather than dealing with products of the imagination, we are dealing with real human beings encountering a film-maker who coexists with them historically».

David MacDougall, Transcultural Cinema

LA VOCE SOGGETTIVA E LA PRESENZA ETNOGRAFICA. VERSO IL CINEMA DIRETTO

- Rapporti cinema-antropologia:
- L'illusione positivista
- La narrazione filmica sull'altro
- La sperimentazione sulle logiche psico-sociali della percezione
- Le possibilità dialogiche e interattive dell'atto filmico

L'ILLUSIONE POSITIVISTA



- Alfred Cort Haddon *Balu-Maku Dance*, Torres Strait 1898

LA NARRAZIONE FILMICA SULL'ALTRO



- Robert Flaherty, *Nanook of the North*, 1922

LA SPERIMENTAZIONE SULLE LOGICHE PSICO-SOCIALI DELLA PERCEZIONE



- M. Mead, G. Bateson, *Bathing Babies in Three Cultures*, 1954

LE POSSIBILITÀ DIALOGICHE E INTERATTIVE DELL'ATTO FILMICO



- Jean Rouch, *Jaguar*, 1957

LA RIVOLUZIONE DEL SUONO SINCRONO

- Jean Rouch: *Chronique d'une été* (1960), *La Pyramide Humaine* (1961)
- National Film Board of Canada: Terence McCartney-Fillgate, Michel Brault, Pierre Perrault (*Pour a suite du monde* 1963, *Les Raquetteurs*)
- Il cinema di osservazione nord-americano: Richard Leacock: *Primary* (1960), i fratelli Maysles, Robert Drew, D. A. Pennebaker *Monterey Pop* (1967)



LE CONSEGUENZE DEL CINEMA DIRETTO

- Profondo interesse per la personalità individuale:
- Psicodramma (*Les Maitres Fous*)
- Riformulazione culturale (*La Pyramide humaine*)
- Etnobiografia (*Lorang's Way*)

VERSO UNA FENOMENOLOGIA DELL'ETNOGRAFIA

- Sulla voce e il cinema:
- “... le voci sono ancora più incorporate in un film dei visi, perché *la voce appartiene al corpo*. Le immagini delle persone, invece, risultano solo dal riflesso della luce sui loro corpi. In senso fisico inoltre queste immagini sono passive e secondarie, mentre una voce emana attivamente dall'interno del corpo stesso. È un prodotto del corpo” D. MacDougall, 1998, p. 263




LA VOCE SOGGETTIVA

- Orientarsi nella “intersecazione di diversi quadri di riferimento della società” (MacDougall 1998, p. 96)
- “Fare esperienza delle forze sociali che scaturiscono in contraddizioni”
- Oltre: il film racconta di una persona qualcosa di più della dimensione storica che il film costruisce per contenerla
- “the subjective experience of excess, the discovery ... of a magnitude of existence beyond containment” (B. Nichols 1981, III)

ARMONIZZARE DIVERSI PUNTI DI VISTA

- Nel film etnografico occorre evadere dal dilemma fra l'esotismo e un umanesimo generale livellato
- Riconoscere nel film “la compresenza storica di persone umane reali con un autore cinematografico”

COME LA VOCE SOGGETTIVA 'PARLA' NEL FILM

- Con cartelli fra un'inquadratura e l'altra
- Con il commento sonoro fuori campo
- Con dialoghi sincronici:
 - Prima persona  testimonianza
 - Seconda persona  implicazione
 - Terza persona  esposizione

COME LA VOCE SOGGETTIVA 'PARLA' NEL FILM

- **Testimonianza**, il punto di vista alla prima persona, tratta la soggettività attraverso l'auto-esprimersi dei soggetti del film. [...] Nonostante avvenga a volte attraverso dialoghi spontanei, è più tipicamente una modalità del monologo interiore, della confessione, e dell'intervista.
- **Implicazione** è la modalità che coinvolge lo spettatore nel processo dell'esperienza vissuta. [...] Crea un senso d'identificazione nell'alleanza fra lo spettatore e la percezione di specifici attori sociali, sottintendendo in effetti che "Tu stai sperimentando tutto ciò".
- **Esposizione** è la modalità narrativa alla terza persona, una terza persona che mostra e spiega il comportamento di altre persone. Permette di avvicinarsi a stati mentali e sentimenti descrivendoli o dimostrandone i segni esteriori.

RAYMOND DEPARDON: *PROFILS PAYSANS* (2008)



PROFILS PAYSANS:

- *Profils Paysans. La Vie Moderne* (2008), sequenza iniziale
- Seconda persona implicativa, terza persona espositiva e prima persona autoriale
- Prima persona testimoniale di Marcel Privat, il sodale di Depardon
- Seconda persona implicativa, cioè il dialogo fra Marcel e l'autore.
- Tutte queste forme di transizione della voce soggettiva sono preannunciate nella prima sequenza e poi sviluppate organicamente nel film.

LA VOCE SOGGETTIVA

- Il film etnografico «cerca» l'esperienza soggettiva...
- ...per correggere le descrizioni astratte
- ... perché non si fida delle rappresentazioni visive e cerca di trascenderle
- «...ciò che mancava non era il corpo, era l'esperienza di esistere dentro di esso» (Cinema transculturale, p. 125)
- ...