

STUDI E RICERCHE

Vol. IX

2016

Direttore scientifico
Francesco Atzeni

Direttore responsabile
Antioco Floris

Comitato scientifico

Bruno Anatra, Franco Angiolini, Pier Luigi Ballini, Rafael Benitez, Giorgetta Bonfiglio Dosio, Cosimo Ceccuti, Enzo Collotti, Pietro Corrao, Francesco Cotticelli, Giuseppe Dematteis, Pierpaolo Faggi, Agostino Giovagnoli, Gaetano Greco, David Igual, Lutz Klinkhammer, Bernard Lortat-Jacob, Lluís Guia Marín, Rosa Muñoz, Augusto Sainati, Klaus Voigt.

Comitato di redazione

Francesco Atzeni, Cecilia Tasca, Claudio Natoli, Olivetta Schena, Sergio Tognetti, David Bruni, Lorenzo Tanzini, Luca Lecis, Maria Luisa Di Felice, Marcello Tanca, Giampaolo Salice.

Inviare i testi a: studiericerche@unica.it

Processo editoriale e sistema di revisione tra pari (peer review)

Tutti i saggi inviati a «Studi e Ricerche» per la pubblicazione saranno sottoposti a valutazione (referee). Il Comitato di redazione invierà il saggio a due specialisti del settore che entro 50 giorni dovranno esprimere un giudizio sulla opportunità della sua pubblicazione. Se tra i due esaminatori emergessero forti disparità di giudizio, il lavoro verrà inviato ad un terzo specialista. I valutatori saranno tenuti ad esprimere i seguenti giudizi sintetici: *pubblicabile, non pubblicabile, pubblicabile con le modifiche suggerite*. I risultati della valutazione verranno comunicati all'autore che è tenuto ad effettuare le eventuali modifiche indicate. In caso di rifiuto la Rivista non restituirà l'articolo. La Rivista adotta procedure che durante il processo di valutazione garantiscono l'anonimato sia degli Autori che dei Valutatori. L'Autore riceverà una risposta definitiva dalla Redazione entro 90 giorni dall'invio del testo. Non sono sottoposti a valutazione i contributi inseriti nella Sezione Interventi. Per consentire a ricercatori e studenti di accedere ai testi la Rivista viene pubblicata anche in forma elettronica nel sito <http://www.unica.it/~dipstoge>

Ambiti di ricerca

«Studi e Ricerche» intende stimolare il confronto tra le discipline storiche, archivistiche, geografiche, antropologiche, artistiche, impegnate ad approfondire lo studio delle tematiche fondamentali relative allo sviluppo della società europea ed extraeuropea tra Medioevo ed età Contemporanea. In tale prospettiva la Rivista si propone come strumento di comunicazione e di confronto aperto e pluralistico della comunità scientifica col mondo esterno.

Periodicità annuale - Spedizione in abbonamento postale.
Contiene meno del 70% di pubblicità.

© Copyright 2016 - Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio, dell'Università di Cagliari.
Tutti i diritti sono riservati.

ISSN 2036-2714

Direzione e redazione

Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
Università di Cagliari
Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari
Tel. 070.275655 - e-mail: dipstoge@unica.it

Impaginazione e stampa

Grafica del Parteolla
Via Pasteur, 36 – Z.I. Bardella – 09041 Dolianova (CA)
Tel. 070.741234 – E-mail: grafpart@tiscali.it – www.graficadelparteolla.com

SOMMARIO

TRA MEDIOEVO ED ETÀ MODERNA

«*Principes Anglie ... cum cognovissent Sardos Christianos esse cuncta ablata eis restituerunt ...*». Il bassorilievo della lunetta del portale settentrionale del San Gavino di Porto Torres

MARIA CRISTINA CANNAS 9

Santissima Trinità di Saccargia (Codrongianos, Sassari).
Alcune riflessioni sul ciclo pittorico romanico

NICOLETTA USAI 39

La Capitanía de las marinas de Gallura y Terranova (1581-1700)

CARLOS MORA CASADO 65

INTERVENTI

Domenico Lovisato e la Regia Università di Cagliari. Nuove fonti di ricerca

ELEONORA TODDE 93

Antonio Gramsci: gli scritti del 1917

CLAUDIO NATOLI 121

Gramsci e il 1917: tra filologia e storia

LEONARDO RAPONE 131

The Sardinia case: issues of identity in the cinematic representation of an island

ANTIOCO FLORIS, IVAN GIRINA 143

Inquadrare e filmare dopo Jean Rouch. Note su osservazione e partecipazione nel cinema etnografico alla fine del XX secolo

FELICE TIRAGALLO 151

TRA CONTEMPORANEITÀ E INTERDISCIPLINARIETÀ

Tutto dimenticato?

Ricerche sui Crimini della Wehrmacht nella Grecia occupata 1941-1944

CHRISTOPH SCHMINCK-GUSTAVUS 161

Cinema, televisione e culture “minoritarie”. Esperienze in Sardegna
ANTIOCO FLORIS 177

Nemo propheta in patria. I film neorealisti nel circuito dei festival del cinema
fra *brand* internazionale di successo e ambiguità nazionali (1946-1952)
STEFANO PISU 189

Il museo come spazio fantasmatico: le immagini in movimento
al Museo Laboratorio della Mente di Roma
ELISA MANDELLI 203

«Tattica di scomparsa»
Fattori di continuità e instabilità nel contesto dei *free party*
DELIA DATTILO 213

RASSEGNE E RECENSIONI

La Gran Bretagna e l'Europa
EVA GARAU 233

Il cinema secondo gli storici: appunti per un bilancio storiografico
(1977-2017)
STEFANO PISU 241

Commercio, finanza e guerra nella Sardegna dei secoli XIV e XV
ANDREA PERGOLA 249

Libri, lettori e biblioteche nella Sardegna medievale e della prima età moderna
ALESSANDRA MOI 255

La legislazione mineraria dell'Europa preindustriale
MARIANGELA RAPETTI 261

Inquadrare e filmare dopo Jean Rouch. Note su osservazione e partecipazione nel cinema etnografico alla fine del XX secolo

FELICE TIRAGALLO

La storia recente dell'antropologia visuale ha mostrato una crescente attenzione verso gli aspetti più strettamente cognitivi della pratica della visione. Ci si è interrogati sulle interazioni fra i processi fisiologici della visione e i suoi condizionamenti culturali, sugli eccessi e sulle trappole del visualismo come modello interpretativo del reale¹, sulle conseguenze della presenza nella vita di tutti di domini comunicativi integrali come le 'videosfere' e sulle relative conseguenze a livello interculturale²; ci si è interrogati infine anche sul rapporto fra apparenza e conoscenza. David MacDougall ha notato che la nostra percezione ordinaria dell'esistenza, del sé e dell'altro, passa attraverso la percezione di una immagine. Se noi vediamo una cosa, supponiamo che essa esista, perché estendiamo alla visione la stessa percezione del nostro esistere: «vedere non ci fa soltanto coscienti dell'apparenza delle cose, ma anche dell'esistere in sé»³. Il percepire l'esistenza, sia la nostra sia dell'altro, colloca la visione su di un piano di adesione alla vita, a un esserci-nel-mondo, che la qualifica come un'esperienza di partecipazione. Per l'etnocineasta e per molti altri titolari di una visione esperta⁴ filmare, a differenza dello scrivere, può essere interpretato dunque come un atto che precede il pensiero, in cui un'osservazione carica di un certo interesse, di una certa intenzione, lascia una traccia persistente. Quando osserviamo, sostiene MacDougall, facciamo qualcosa di più deliberato, di più intenzionale che il vedere e tuttavia di più avventato che il pensare; abbiamo messo noi stessi in uno stato 'sensoriale', che è contemporaneamente uno stato di vuoto e uno di elevata attenzione. Le nostre facoltà imitative precedono il giudizio e le categorizzazioni, preparandoci ad un diverso tipo di conoscenza. Impariamo ad *abitare* ciò che vediamo⁵.

Se le pratiche moderne dell'antropologia ci hanno insegnato a mettere in discussione il modello di visione incentrato sulla separazione rigorosa fra osservatore e osservato e se le correnti teoriche interpretative e decostruzioniste hanno posto il tema della riflessività e delle retoriche del testo al centro del dibattito disciplinare⁶,

¹ A. Marazzi, *Antropologia della visione*, Roma, Carocci 2001, p. 74.

² R. Debray, *Vita e morte delle immagini. Una storia dello sguardo in Occidente*, Milano, Il Castoro (ed. or. 1992), pp. 170 sgg.

³ D. MacDougall, *The Corporeal Image. Film, ethnography, and the senses*, Princeton, Princeton University Press 2006, p. 1.

⁴ C. Goodwin, *Il senso del vedere*, Roma, Meltemi, 2003; C. Grasseni (ed.), *Skilled Visions. Between Apprenticeship and Standards*, New York, Oxford, Bergahn Books 2007.

⁵ D. MacDougall, *The Corporeal Image* cit., p. 6.

⁶ J. Clifford, G. Marcus, (a cura di), *Scrivere le culture. Poetiche e politiche nell'etnografia*, Roma, Meltemi 1998 (ed. or. 1986).

ciò è dovuto anche a un lavoro di lunga durata avviato da Jean Rouch⁷ a metà del secolo scorso per fare del film un terreno di incontro fra sguardi convergenti. Lavoro che peraltro non è stato pienamente riconosciuto nel suo valore di anticipazione da questi orientamenti, che dedicano poco interesse, in generale, alla fotografia e al film.

In questo testo si cercherà di mettere in luce la persistenza di questa traccia nel lavoro di diversi autori e ricercatori che hanno operato negli ultimi decenni. Lo si farà concentrando l'attenzione più che sugli aspetti teorici e metodologici generali, sull'aspetto situazionale di questa pratica di ricerca, cioè su ciò che concretamente avviene durante le riprese di un film etnografico, e in particolare sui fenomeni sociali e percettivi attivati dalla presenza in funzione della cinepresa. Spinge in questa direzione una notazione di Paul Stoller sulla fortuna che l'opera di Rouch riscuote nel mondo accademico⁸. L'autore di *Les maîtres fous* (1955) viene di frequente descritto come un innovatore nel linguaggio del cinema e come l'artefice di un salto di qualità nella tecnologia delle apparecchiature di ripresa portatili. Concetti come 'cinema diretto', 'camera-stylo' sono troppo noti perché sia necessario soffermarci⁹. Più singolare è il fatto che questi indubbi meriti abbiano messo in ombra, secondo Stoller, l'importanza delle posizioni di Rouch in merito all'etnologia e, in particolare, riguardo alla *pratica* etnografica. Il nome di Rouch è associato a parole ricorrenti: romanticismo europeo, surrealismo, sciamanesimo africano, umanesimo espansivo, individualismo audace, fine del colonialismo. Inquadrata in un certo scorcio della storia recente della Francia, in una certa temperie culturale europea del Novecento, con i suoi miti politici, artistici e letterari, la vicenda di Rouch e anche la sua tragica, coerente e a suo modo 'bella' morte per incidente stradale in Niger mentre si accingeva, ultraottantenne, a girare un nuovo film, appare esemplare, fortemente rappresentativa e capace di suscitare un'emulazione che travalica le opere e che si estende ai giorni del grande etnocineasta, alla sua vita. Del resto Stoller osserva che la ricostruzione dei suoi orientamenti teorici e metodologici va compiuta attraverso pochi saggi¹⁰ e interviste¹¹, a fronte, per contro, della sua monumentale filmografia. Ciò ha tenuto in ombra l'empirismo radicale della sua etnografia, la sua distanza da quel tipo di scrittura etnografica basata sullo 'stile chiaro', che non ammette l'uso di metafore, che usa rigorosamente solo la terza persona e che afferma il valore del distacco da ciò che viene descritto. Uno stile che, per Stoller, si riflette nel cinema di osservazione «che riduce la complessità del mondo in semplici

⁷ Jean Rouch (Parigi, 31 maggio 1917 – Birni N'Konni, Niger, 18 febbraio 2004), antropologo e cineasta.

⁸ P. Stoller, *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago & London, The University of Chicago Press 1992.

⁹ Vedi, fra l'altro C. Pennacini, *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci 2005; M.H. Piault, *Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Nathan 2000.

¹⁰ Vedi J. Rouch, *The Camera and Man*, in Hockings P (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin, New York, Mouton De Gruyter 1974, (2003 third edition); Id., *Etnografia e cinema*, «La Ricerca Folklorica», n. 3, aprile 1981; Id., *Il cinema del contatto*, a cura di R. Grisolia, Roma, Bulzoni 1988.

¹¹ R. Prédal, (dossier reuni par), *Jean Rouch, un griot gaulois*, «CinémaAction», n. 17, 1982.

strutture, principi, leggi, assiomi»¹². Il punto fondamentale è dunque per Stoller, che quella di Rouch è integralmente, prima di ogni cosa, una etnografia, una risposta in un linguaggio specifico al problema della rappresentazione della diversità culturale. In essa si trovano, come in altri epigoni che hanno lavorato al superamento dello 'stile chiaro' (non molto diverso dalle retoriche pseudo-scientifiche a sua volta individuate nella letteratura antropologica da Clifford Geertz¹³, elementi per costruzioni polifoniche, etero glosse e multigenere. Non a caso lo stile riflessivo poi affermatosi in antropologia includerà, come nei film di Rouch: 1) la voce dell'autore e le sue reazioni emotive; 2) la critica teorica umanistica più o meno implicita contro lo 'stile chiaro' nelle scienze umane; 3) le conversazioni, voci, attitudini, posture, gesti, facce, reazioni della vita quotidiana di gente che l'autore frequenta e che lentamente fanno emergere la 'trama' (*story-line*) di una narrazione; 4) le espansioni poetiche che si legano alla prosa; immagini, foto, disegni, in relazione profonda e non illustrativa rispetto al testo; 5) i raccordi fra parti analitiche, di finzione, poetiche, narrative e critiche. In conclusione queste opzioni tendono a «dare priorità filosofica al flusso dell'esperienza»¹⁴, a svalutare istanze di tipo metafisico nell'atteggiamento verso il reale e a diffidare verso il riduzionismo nelle costruzioni teoriche intellettuali.

L'importanza dell'esperienza di vita nell'opera di Rouch richiama dunque la centralità del film come momento di una condivisione, come luogo di un gioco che caratterizza fortemente il farsi delle immagini, in cui diventa decisivo il modo in cui la cinepresa agisce, in cui si muove e in cui esplora lo spazio, perché in questo lavoro si riflettono presenze e sguardi che possono condurre a una comprensione multi-situata e polifonica di quello che accade nel film.

Per esplorare le tracce di questo empirismo radicale si può partire da un esempio classico, cioè la sequenza centrale di *Tourou et Bitti. Le tambours d'avant*¹⁵. Il film è composto da due piani sequenza, uno introduttivo e uno narrativo. Il luogo è il villaggio Songhay di Simiri, nella regione dello Zermaganda, in Niger. Il film descrive una danza di possessione per chiedere ai geni della *brousse* la protezione del raccolto dalla invasione delle cavallette. Nella prima sequenza siamo in un campo che circonda il villaggio; l'inquadratura ad altezza d'uomo avanza mostrando implicitamente il camminare di Rouch fino ad arrivare allo steccato che delimita l'abitato. All'inizio della seconda sequenza la macchina da presa entra nel villaggio e incontra un primo personaggio, Doaouda Sido, l'uomo in bianco, che la precede lambendo a sinistra una piccola radura dove sostano, legate, le capre che saranno offerte in sacrificio agli spiriti della *brousse*. Poi la cinepresa incontra un'altra guida, l'anziano Sangou, che la conduce fino allo spazio circolare dove suona un'orchestra di percussioni e archi. In *Tourou et Bitti* notiamo un avvicinamento estremo dell'occhio della

¹² P. Stoller, *The Cinematic Griot* cit., p. 202.

¹³ C. Geertz, *Opere e vite. L'antropologo come autore*, Bologna, Il Mulino 1990 (ed. or. 1988).

¹⁴ P. Stoller, *The Cinematic Griot* cit., p. 211.

¹⁵ J. Rouch, *Tourou et Bitti. Les tambours d'avant*, Les Films de la Pléiade, France, 12 m., 1972.

cinpresa all'occhio umano. L'occhio della cinpresa è l'occhio di Rouch, l'attenzione a cui è chiamato lo spettatore è quella di aderire con le sue facoltà sensoriali e sinestesiche all'esperienza di un incontro¹⁶. A questo proposito nulla è anticipato, gli accadimenti vengono pedinati nella dimensione del presente, accettando dunque ogni possibile esito dell'azione e l'esposizione del film a ogni perturbazione e a ogni imprevisto. Mentre esplora la dialettica che si sviluppa fra danzatori e orchestra la cinpresa, in virtù della sua prossimità, diventa un individuo che partecipa al rituale. Ancora di più: è proprio la cinpresa, che non cessa di filmare dopo l'interruzione della musica, che consente l'inizio della *transe*. Un danzatore diventa in breve posseduto e invoca 'della carne', un sacrificio per assecondare gli spiriti; poco dopo anche una donna anziana entra in *transe*. Poi il film termina. La ragione contingente è che la pellicola nello chassis è finita e bisognerebbe montare un nuovo rullo. Ma Rouch spiega nella voce-off che preferisce non intaccare l'unità di spazio e di tempo dell'azione cui ha partecipato, per dare modo di riflettere sulla ricchezza caotica dell'incontro che ha vissuto e ha, in parte, provocato. La voce di Rouch ha un ruolo importante nel pedinare questa *tranche* di realtà. Il suo 'je' tende a far rivivere il presente di un'esperienza e non a spiegare quale senso univoco dare a ciò che si vede. La coincidenza dell'occhio della cinpresa con l'occhio umano e la loro prossimità con l'azione è stata giustamente considerata una delle basi di espressione del radicalismo empirico di Rouch. Il superamento attraverso questa strada della paura per il caos del continuo fluire del sensibile, come nota Stoller, ha comportato l'accesso a una socialità estremamente ricca e articolata, quasi inestricabile, ma che restituisce in ricchezza quello che toglie sul piano del controllo e della individuazione. L'immagine animata fonda quindi una nuova forma di osservazione che ha per oggetto un ingombro o saturazione del sensibile (*encombrement du sensible*), cioè una pluralità sincronica e caotica di informazioni che viene colta e si propone simultaneamente all'attenzione del ricercatore¹⁷.

Il piano sequenza di Rouch è dunque uno strumento di accesso all'imprevedibilità dell'azione umana, un metodo per costruire il cinema dell'esperienza e dell'incontro, in cui il farsi, momento per momento dell'azione filmica, non è solo una possibilità fronteggiata dall'atteggiamento di Rouch, ma ne è il presupposto, il fondamento. Nel corso degli anni Ottanta e Novanta la grammatica del piano sequenza, nata con Rouch, con Leacock e con altri pionieri¹⁸, è stata sempre più utilizzata in etnografia visiva, pur secondo impostazioni talvolta diverse da quelle dell'empirismo visionario rouchiano. Alla scelta di un cinema che sollecita e che provoca incontri, come quello che ha dato *Jaguar, Moi, un noir, Chronique d'une été*, e *Tourou et*

¹⁶ L. Wibault, «*Les Tambours d'avant*» (*Tourou et Bitti*) de Jean Rouch (1972), 2009, <http://www.iletaitunefois.lecinema.com>.

¹⁷ Cfr. C. de France, *Cinéma et Anthropologie*, Paris, Maison des Sciences de L'Homme, 1989.

¹⁸ A. Grimshaw, *The Ethnographer's Eye*, Cambridge, Cambridge University Press 2001; M.H. Piauxt, *Anthropologie et Cinéma* cit.

Bitti, se ne sono affiancate altre che hanno trovato nel piano sequenza la migliore espressione visiva del metodo dello *shadowing*. Essere presenti e condividere la vita e la quotidianità dei propri protagonisti ha permesso di costruire un cinema documentario fortemente permeato dello spirito di 'terreno', di adesione ai risultati conseguiti nel campo, che costituisce uno dei tratti distintivi delle discipline antropologiche. Dopo aver sottoposto a una stringente critica l'opzione del cinema di osservazione, etnociineasti come MacDougall¹⁹ hanno trovato nella adesione della cinepresa al corpo, al suo essere nel modo più integrale occhio esterno incorporato, la risorsa principale attraverso cui costruire un cinema etnografico dialogico e riflessivo, fondato più che su una immersione radicale al fluire dell'esperienza, come in Rouch, sull'attenzione per le visioni del mondo e le relazioni umane stabilizzate degli attori sociali, colte attraverso il pedinamento della loro vita quotidiana.

Celso and Cora, un film di Gary Kildea girato nei primi anni Ottanta nei sobborghi di Manila²⁰, Filippine, è un esemplare esperimento di *shadowing* sulla vita stentata di una giovane coppia di sposi. Il centro del film di Kildea è l'intreccio di affettività, di solidarietà e di premure che lega un venditore abusivo di sigarette a sua moglie e alla loro bambina. La loro indigenza, il loro vivere in una zona estremamente povera della capitale, fatta di piccole baracche di legno attaccate l'una all'altra, senza sfoghi di luce e di aria, crea tensioni e un pena per i problemi della vita materiale che la cinepresa registra con partecipazione. Ma è questa partecipazione, questa contiguità a dimostrare la difficoltà per lo sguardo occidentale a giudicare la povertà di Celso e Cora senza passare prima per i loro sguardi e per le loro parole, in cui la miseria emerge priva degli attributi di degrado a cui normalmente viene associata. La familiarità che avvertiamo per i protagonisti influenza anche il nostro sguardo, ci rende disponibili a sondare una condizione umana che richiede proprie chiavi di interpretazione. Si veda, ad esempio, la scena del trasloco della famiglia da una abitazione all'altra del loro quartiere. Nel breve tempo del piano sequenza in *traveling*, Celso e Cora attraversano una stretta via affollata e fetida, intrattenendo e facendo giocare la loro figlia. Sfiorano l'intimità e gli spazi vitali di innumerevoli famiglie che si lavano, mangiano, parlano, si riposano a pochi centimetri da loro e arrivano nel nuovo spazio, angusto come il precedente, vagliato criticamente dal loro sguardo per capire come faranno a collocarvi i pochi mobili. Lo *shadowing* praticato da Kildea permette l'accesso a un ingombro del sensibile meno caotico di quello preconizzato da Claudine de France. In *Celso and Cora* sembra che sia l'alternanza fra piani sequenza in interno, dove emerge l'intimità domestica dei protagonisti, e i piani in esterno, dove si chiariscono le cause 'oggettive' delle loro condizioni di vita, a stabilire un ordine interpretativo al materiale del film.

¹⁹ D. MacDougall, *Beyond the Observational Cinema*, in P. Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin, New York, Mouton De Gruyter, 1974 (2003 third edition); v. anche *Oltre il cinema di osservazione*, in Id., *Cinema transculturale*, Nuoro, Istituto Superiore Regionale Etnografico, 2015, pp. 129-143.

²⁰ G. Kildea, *Celso and Cora*, Australia, 109 m., 1983.

David MacDougall ha piegato la nozione di piano sequenza all'esigenza di fare del film il luogo di incontri umani cautamente dipanati, di sguardi reciproci e di pluralità di presenze, ivi inclusa quella dell'etnociasta. In *Tempus de baristas-Time of the barmen*²¹ 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 capraio nella Sardegna degli anni Novanta è un lavoro sempre più difficile ed emarginante, non solo economicamente ma anche socialmente. Meglio sarebbe, come dichiara Miminu, vendere tutto il bestiame e aprire un bar, un ennesimo bar, in una qualche spiaggia. Quest'orizzonte di significato è mantenuto in tutto il film; tuttavia al 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 Pietro ha di guardare a suo padre come ad un esempio per le sue scelte future.

In un brano del film si vede dapprima Miminu mentre governa il suo numeroso gregge di capre, conducendolo lungo una strada sterrata che procede a mezza costa e poi mentre porta il suo bestiame a superare un costone. La cinepresa tallona da lontano tutta l'azione e mette in risalto la destrezza del pastore, la sintonia dei suoi movimenti, ora al passo, ora di corsa, con quelli degli animali che conosce e che ama. Poi, come spesso accade nel cinema di MacDougall, avviene un incrocio di sguardi. Siamo all'interno di una capanna pastorale: un pastore amico di Miminu, in una pausa del lavoro, parla di lui, in sua assenza, al cineasta e alla cinepresa. Con voce grave, quasi parlando a sé stesso, ne tesse un elogio. Gran lavoratore. Onesto. Buono. Purtroppo non ancora sposato. L'elogio vira nel compatimento. Il tutto con grande economia di parole, con un certo pudore. Nella terza scena c'è un piccolo contrasto che nasce fra Franciscu e il figlio Pietro a proposito di dove collocare certi oggetti dentro l'ovile. I litiganti sembrano non fare caso alla presenza della cinepresa di MacDougall, e del resto il contrasto si consuma in breve. Questa scena, girata in sequenza, senza stacchi, non suggerisce una distanza, una volontà di oggettivare lo stato di certe relazioni sociali fra padre e figlio, ma piuttosto intende accompagnare lo spettatore dentro un delicato intreccio di relazioni e di affetti che si avverte presente dietro l'apparenza dell'alterco.

Gli esempi qui citati dai film di Rouch, di Kildea e di MacDougall possono aiutarci a intendere un'etnografia della visione in armonia con la centralità che il tema dell'incontro riveste in questa traccia di superamento del cinema osservazio-

²¹ D. MacDougall, *Tempus de Baristas. Time of the Barmen*, Istituto Superiore Regionale Etnografico, Fireldwork Films, Italia-Australia, 100 m., 1993.

nale²². Essi suggeriscono che si può fare della cinepresa lo strumento di una esperienza condivisa solo attraverso la paradossale via della sua incorporazione²³. L'attività del filmare implica movimenti intenzionali nello spazio, inquadrature di porzioni del visibile, e ricerca di emozioni estetiche²⁴. Tali azioni, come tutte quelle riconducibili ai saperi tecnici incorporati, nascono da una continuità di gesti esperti e di azioni efficaci sulla materia²⁵. 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. Prolungare l'inquadratura, decidere di portare la registrazione del reale fino a un punto che non si può prevedere al momento della decisione, come ha fatto Rouch in *Tourou et Bitti*, trascende dalla capacità di giudizio, dalla formulazione di ipotesi, e lega il filmare agli stati di percezione di una logicità implicita che si affida al rischio di ciò che accade nel presente.

In conclusione, l'accesso all'apparenza consentito dalla visione è un tipo di conoscenza di diverso ordine, irriducibile a quello concettuale. MacDougall²⁶ ha proposto di definirlo come ordine di conoscenza 'perceptivo' (*perceptual*) e non 'concettuale' (*conceptual*), 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 di accostare a questo percorso quello della riflessione concettuale sulla visione nelle culture. Questo ci sembra uno dei lasciti più importanti che le pratiche visive hanno dato alle discipline antropologiche, prima dell'inclusione, col nuovo secolo, di altri luoghi sociali di indagine, costruiti intorno alle tecniche digitali, alle strutture di comunicazione non lineari e al mondo del virtuale elettronico.

Felice Tiragallo

Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio

Università degli Studi di Cagliari

Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari

E-mail: felice.tiragallo@unica.it

²² Sul cinema di osservazione, sui suoi presupposti teorici, sulla sua prassi e per una traccia di riflessione critica sul complesso di quest'esperienza vedi: C. Young, *Observational Cinema*, in Hockings P (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin, New York, Mouton De Gruyter 1974, (2003 third edition); A. Grimshaw, A. Ravetz, *Observational Cinema. Anthropology, Film and the exploration of Social Life*, Bloomington, Indiana University Press 2009.

²³ F. Tiragallo, *The Embodiment of the Gaze: Vision, Planning and Weaving between Filmic Ethnography and Cultural Technology*, «Visual Anthropology», vol. 20, nn. 2-3, 2005; Id., *Visioni intenzionali. Sguardi esperti, materialità e immaginario in ricerche di etnografia visiva*, Roma, Carocci 2013.

²⁴ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, Torino, Einaudi 1977, p. 318.

²⁵ T. Ingold, *Ecologia della cultura*, Roma, Meltemi 2001.

²⁶ D. MacDougall, *The Corporeal Image* cit., pp. 6 sgg.

