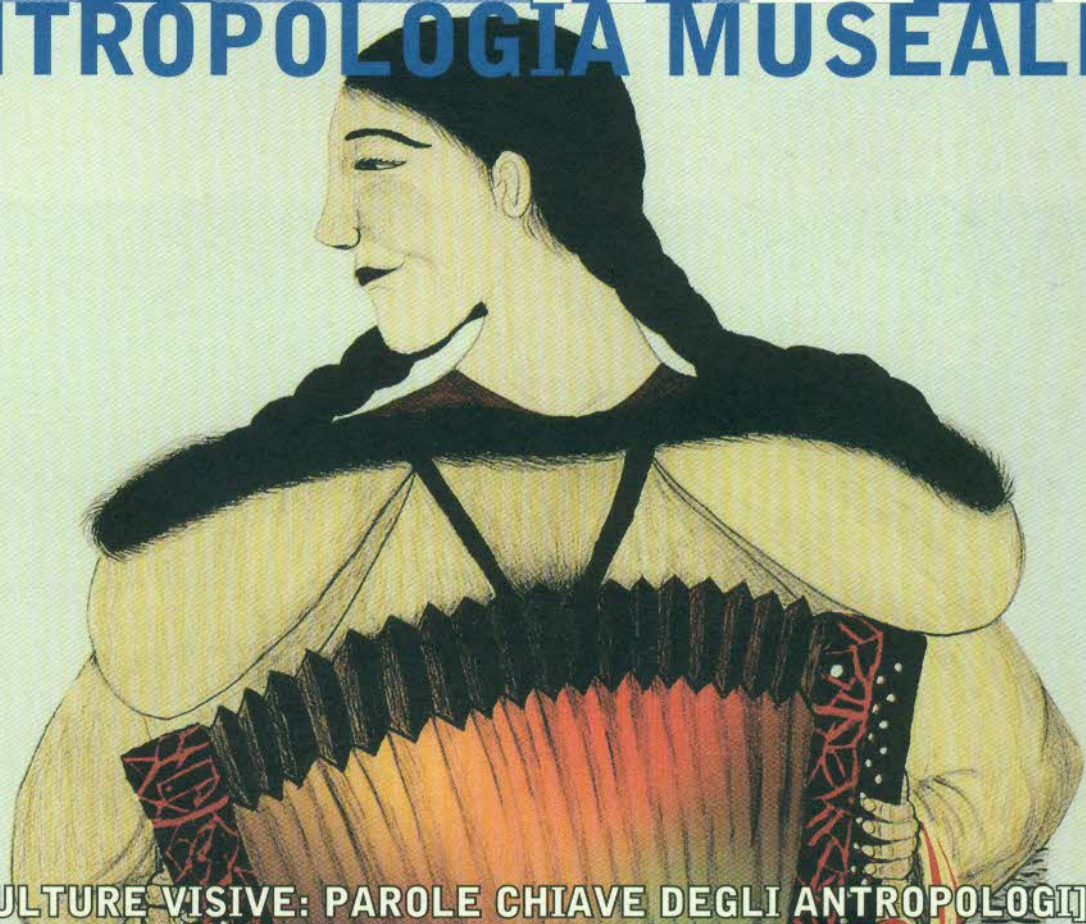


In collaborazione con l'Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna

#14

NUMERO SPECIALE

ANTROPOLOGIA MUSEALE



[CULTURE VISIVE: PAROLE CHIAVE DEGLI ANTROPOLOGI]

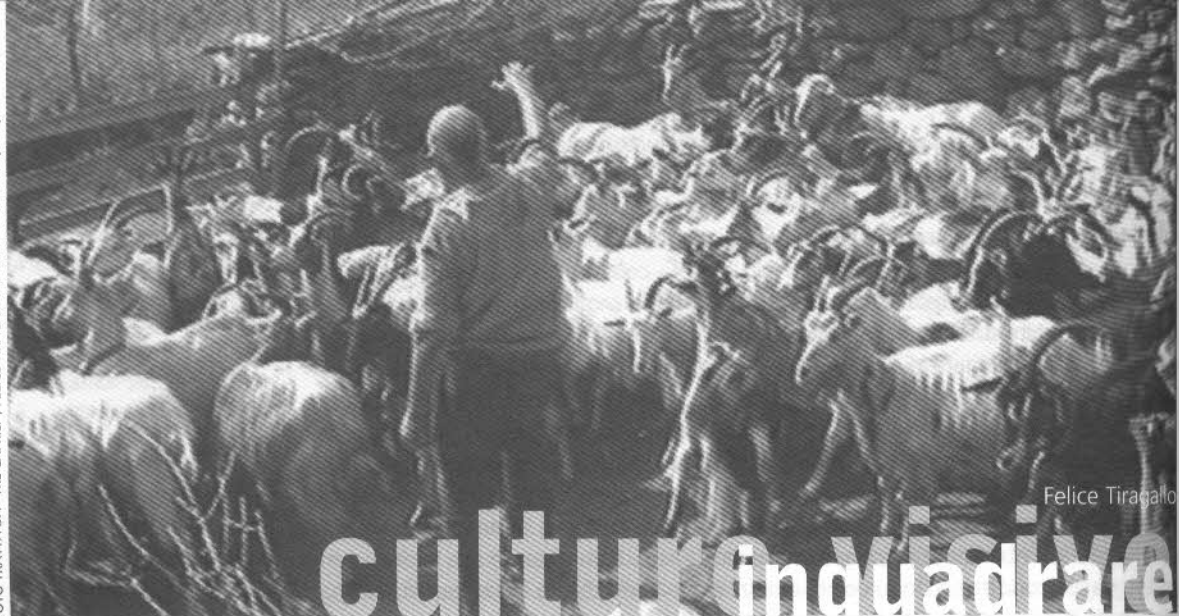
Abito (Gri), **Arte** (Cossa & Tiberini), **Confini** (Fabietti), **Differenze** (Lattanzi), **Digitale** (Marazzi), **Ecologia** (Grasseni & Ronzon), **Etnofiction** (Canevacci), **Film** (Pennacini), **Fonti** (Puccini), **Immagine** (Gallini), **Immateriale** (Ricci & Tucci), **Inquadrare** (Tiragallo), **Iperluogo** (Palumbo), **Marketing** (De Sanctis Ricciardone), **Memoria** (Marano), **Mimesi** (La Cecla), **Museo** (Kezich), **Oggetto** (Mirizzi), **Ordine** (Pasquinelli), **Osservazione partecipante** (Paggi), **Paesaggio** (Angioni), **Poetiche** (Clemente), **Produzione** (Piquereddu), **Realismo** (Simonicca), **Sguardo** (Turci), **Souvenir** (Padiglione), **Spazio figurativo** (Putti), **Sviluppo** (Malighetti), **Violenza** (Dei), **Visualismo** (Faeta), **Voce** (Caruso)

quadrimestrale | anno 4 | numero 14 | speciale 2006 | € 10,00

Spedizione in A.P.D.L. 353/2003 (convertito in L. 27/02/04 n. 46) art. 1 comma 1-DCB-B0
In caso di mancato recapito inviare a Imola UDR per la restituzione al mittente previo pagamento "resi"

sommario

- pag. 5 **Introduzione**
Paolo Piquerdu
- pag. 6 **Presentazione**
Vincenzo Padiglione
- pag. 9 **Abito** *culture visive*
Gian Paolo Gri
- pag. 12 **Arte**
Egidio Cossa - Elvira Stefania Tiberini
- pag. 15 **Confini**
Ugo Fabietti
- pag. 18 **Differenze**
Vito Lattanzi
- pag. 21 **Digitale**
Antonio Marazzi
- pag. 24 **Ecologia**
Cristina Grasseni - Francesco Ronzon
- pag. 27 **Etnofiction**
Massimo Canevacci
- pag. 30 **Film**
Cecilia Pennacini
- pag. 33 **Fonti**
Sandra Puccini
- pag. 36 **Immagine**
Clara Gallini
- pag. 39 **Immateriale**
Antonello Ricci - Roberta Tucci
- pag. 42 **Inquadrare**
Felice Tiragallo
- pag. 45 **Iperluogo**
Berardino Palumbo
- pag. 48 **Marketing**
Paola De Sanctis Ricciardone
- pag. 51 **Memoria**
Francesco Marano
- pag. 54 **Mimesi**
Franco La Cecla
- pag. 57 **Museo**
Giovanni Kezich
- pag. 60 **Oggetto**
Ferdinando Mirizzi
- pag. 63 **Ordine**
Carla Pasquinelli
- pag. 66 **Osservazione partecipante**
Silvia Paggi
- pag. 69 **Paesaggio**
Giulio Angioni
- pag. 72 **Poetiche**
Pietro Clemente
- pag. 75 **Produzione**
Paolo Piquerdu
- pag. 78 **Realismo**
Alessandro Simonicca
- pag. 81 **Sguardo**
Mario Turci
- pag. 84 **Souvenir**
Vincenzo Padiglione
- pag. 87 **Spazio figurativo**
Riccardo Putti
- pag. 90 **Sviluppo**
Roberto Malighetti
- pag. 93 **Violenza**
Fabio Dei
- pag. 96 **Visualismo**
Francesco Faeta
- pag. 99 **Voce**
Fulvia Caruso



Felice Tiragallo

cultura inquadrare

Seguendo l'evoluzione tecnologica degli strumenti di riproduzione filmica, Felice Tiragallo (Università di Cagliari) spiega come questo processo abbia fornito all'occhio del cineasta una specie di protesi tecnica, che ha trasformato la stessa natura dello sguardo ormai non più riducibile esclusivamente all'ordine concettuale della conoscenza.

1 - "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 stabilite fra il cineasta e i protagonisti durante le riprese, sia nella fase finale di montaggio e post-produzione. Ma 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 di informazioni obiettive in cui l'utente può peregrinare a proprio piacimento, costruendo il suo proprio filo narrativo. In tal senso i CD sono più simili all'enciclopedie che ad un testo etnografico autoriale. Di fatto, in questa ideologia

Inquadrare e filmare sono azioni che fondano un tipo di conoscenza peculiare del visibile, diverso dal piano concettuale e discorsivo.

L'uso della videocamera 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 (Henley 1998)¹. La questione non è circoscritta in sé, è legata invece al problema della qualifica e della natura di questo tipo di osservazione e a quello dell'uso delle immagini fotografiche e filmiche all'interno dell'etnografia, temi a cui il dibattito attuale ha portato contributi importanti ma non conclusivi².

Intendo svolgere una riflessione 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 le-roi-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 stato determinato, 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 secolo e l'inizio del XX, in Alfred Cort Haddon o in Walter Baldwin Spencer (Griffiths 2002: 127-170), consiste nel delimitare un campo visivo fisso con una certa profondità di campo ad altezza d'uomo allo scopo di contenere entro i confini dell'inquadratura una danza o un rito e di consegnare la pellicola impressionata ad un repertorio probatorio specialistico ed esclusivo³.

Agli inizi degli anni '20 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 nella orizzontalità della banchisa polare (Piault 2001; Pennacini 2005). La macchina da presa si muove ora sul suo perno e rende lo sguardo del cineasta pienamente intenzionale, capace di costruire un soggetto tratto dal reale e di farlo comparire come elemento cosciente dell'artefatto filmico⁴.

Accanto alla storia del cinema-industria si può dunque riconoscere anche il fluire di una storia tecnologica cinematografica che accompagna invece 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'udibile⁵. 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 della osservazione filmica. Le scelte delle inquadrature e i movimenti di macchina, ad esempio, in *Les Maîtres Fous* (1953-54) 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 si 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: 53-71), al di là del suo facile potere di suggestione e di romantizzazione della figura del cineasta, colto nel suo stato di "asceti" creativa, richiama nondimeno l'attenzione sull'aspetto corporeo della visione e aiuta a liberarci da un'idea discorsiva e para-concettuale delle pratiche audiovisive in etnografia.

L'osservazione filmata ha permesso di chiarire che per questa via si può accedere ad un tipo di conoscenza intrinsecamente diversa da quella consentita dal pensiero organizzato nel linguaggio. Quando noi 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, che interverrà successivamente a stabilire connessioni, 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). Tale conoscenza non è proposizionale o concettuale, non permette l'accesso al pensiero di chi viene filmato, ma tuttavia consente l'immersione dell'osservante di un reticolo fitto di espressioni, occhiate, falsi movimenti, sfumature di colori e di superfici che costituiscono la ricchezza del conoscere attraverso la visione (de France 1979; 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 (ivi) — 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* di David MacDougall (1993) 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 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 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 ad 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. Una videocamera "sensibile" osserva e interpreta i suoi soggetti senza provarli o disturbarli (è il caso di *Tempus de baristas*). La camera qui 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 riassembleandolo secondo una logica esterna (MacDougall 2006). Appare chiaro che ciascuna di queste opzioni non va intesa come una "scelta" a tavolino, 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.

c'è una eco misteriosa nell'entusiasmo ingenuo che prendeva quelli che, un secolo fa, celebravano l'uso della cinepresa come un mezzo di documentazione obiettiva. Se la tecnologia ora in sviluppo sarà utilizzata in accordo alle più recenti tendenze di uso del film nella ricerca etnografica, sarà di fondamentale importanza che il ruolo dell'autorialità e della narrazione in queste produzioni di CD sia stabilito con maggiore chiarezza" (Henley 1998: 55-56).

2 - Alcuni riferimenti utili per ricostruirlo si possono trovare in Grimshaw (2001) e in Hogkins (1975; 2003).

3 - 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.

4 - In *Nanook of the North* Flaherty presenta deliberatamente il protagonista, gli dà 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.

5 - "Le cineprese portatili con sonoro sincrono di Richard Leacock, Michel Brault e Albert Maysles furono le prime a poter essere usate

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

6 - "la cinematografia, scrittura del movimento, è forse prima di tutto una scrittura del tempo, della durata e della successione" (Rosenfeld 1994: 49).

L'attività del filmare implica dunque movimenti intenzionali nello spazio, inquadrature di porzioni del visibile, e ricerca emozioni estetiche (Leroi-Gourhan 1997). 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 sguardo⁶. Durante l'apprendistato ai mezzi audiovisivi ci si accorge che l'osservazione filmica è una situazione di rottura con l'ordinario, una situazione nuova, che esige un adattamento percettivo e, almeno i primi tempi, costringe all'impossibilità di un comportamento automatico. Lo sguardo filmico produce una traccia persistente, a fronte di quelle aleatorie della memoria. Questa traccia è continua, a differenza della forzata discontinuità meccanica dell'occhio, sostenuto in questo dall'attività mentale che "rammenda" le sue *defaillances* (Marazzi 2002: 11). Oltre alla persistenza, lo sguardo filmico accede all'*immobile* (Rosenfeld 1994). Questa fisicità, non accessibile all'occhio umano a causa del moto perenne delle pupille (saccadi), attiva un campo sensibile fatto di sfumature minime del movimento, quasi misurabili in modo oggettivo, e di un senso depurato del tempo della visione, quello che permette la 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) ha proposto di definirlo come ordine di conoscenza "percettuale", 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 nella nostra e nelle altre culture.

Riferimenti bibliografici

- De France C., sous la direction de (1979), *Pour une anthropologie de la visuelle*, Paris, La Haye, New York, Mouton.
- De France C. (1989), *Cinéma et Anthropologie*, Paris, Maison des Sciences de L'Homme.
- De France C., sous la direction de (1994), *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Bruxelles, Paris, Bâle, éd. des archives contemporaines.
- Grasseni C. (2003), *Lo sguardo della mano. Pratiche della località e antropologia della visione in una comunità montana lombarda*, Bergamo, Edizioni Sestante.
- Griffiths A. (2002), *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology, & turn-of-the-century visual culture*, New York, Columbia University Press.
- Grimshaw A. (2001), *The Ethnographer's Eye*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Henley P. (1998), *Film-making and Ethnographic Research*, in J. Prosser (ed.), *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London and New York, RoutledgeFalmer: 42-59.
- Hogkins P., ed. (1975, 2003), *Principles of Visual Anthropology*, Paris, Mouton.
- Ingold T. (2001), *Ecologia della cultura*, Roma, Meltemi.
- Leroi-Gourhan A. (1997), *Il gesto e la parola*, Torino, Einaudi.
- MacDougall D. (1998), *Unprivileged Camera Style*, in Id., *Transcultural Cinema*, Princeton, Princeton University Press.
- MacDougall D. (2006), *The Corporeal Image. Film, ethnography, and the senses*, Princeton, Princeton University Press.
- Marazzi A. (2002), *Antropologia della visione*, Roma, Carocci.
- Pennacini C. (2005), *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci.
- Piault M.H. (2001), *Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Nathan.
- Rosenfeld J.M. (1994), *Filmer: une reconversion du regard*, in de France 1994.
- Rouch J. (1979), *La caméra et les hommes*, in de France 1979.
- Tiragallo F. (2005), *L'incorporazione dello sguardo. Visione, progetto e tessitura fra etnografia filmica e tecnologia culturale*, in A. Caoci (a cura), *Bella s'idea, mellus s'opera. Sguardi incrociati sul lavoro artigiano*, Cagliari, Cucc: 67-94.