

## SGUARDI DA CONDIVIDERE Sulla rappresentazione del pensiero "altro" nel cinema etnografico

E domani? Domani sarà il momento del video autonomo a colori,  
del montaggio su nastro magnetico,  
della restituzione istantanea dell'immagine registrata,  
del sogno congiunto di Vertov e Flaherty di un «cine occhio - orecchio  
meccanico»  
e di una macchina da presa talmente «partecipante»  
che passerà direttamente nelle mani di coloro che fino a ora le stavano  
davanti.

Allora l'antropologo non avrà più il monopolio dell'osservazione,  
sarà lui stesso a essere osservato, registrato, lui e la sua cultura.  
(Jean Rouch, 1974)

### *Introduzione*

Il cinema etnografico, lo sguardo della cultura accademica di una società complessa, sul diverso, l'esotico, l'"altro", è nato all'inizio del ventesimo secolo essenzialmente sotto due spinte, l'una consistente nella necessità di avvalorare con 'prove inconfutabili' i resoconti etnografici letterari, l'altra nella volontà di 'salvare', attraverso la registrazione di immagini, quelle che erano considerate culture in 'via di estinzione'. Gli etnografi-cineasti si accorsero presto di un possibile terzo scopo nell'uso del mezzo di registrazione visiva: a partire dalla sua stessa presenza fisica in cam-

po, la macchina da presa poteva porsi come strumento di 'mediazione' nell'incontro interculturale.

Nel corso del tempo gli etnografi-cineasti svilupparono metodi e teorie per gestire i vari elementi cinematografici che concorrevano alla costruzione del film: il rapporto tra documentazione e interpretazione, la modalità della ripresa, le differenti opzioni nel montaggio, i diversi commenti verbali e musicali. La necessità di scelta e articolazione di queste opzioni vanificava la speranza di una rappresentazione 'oggettiva' dei fenomeni culturali: l'antropologia visiva, diventava sempre più consapevole del fatto che il film fosse un prodotto costruito da un autore, la cui voce e le cui scelte espositive guidavano la lettura e l'interpretazione del soggetto ripreso.

A partire dagli anni '70 il cinema etnografico si rivolse al tentativo di costruire una rappresentazione capace di individuare e proporre la 'visione del mondo dei nativi'. Tale interesse si sviluppò essenzialmente in due direzioni: alcuni lavori tentarono di illustrare la lettura dell'esistenza quotidiana e la dimensione interiore dei soggetti ripresi attraverso lo sguardo dell'etnografo con la macchina da presa: l'immagine in movimento rivelava potenzialità inaspettate; essa sembrava particolarmente idonea alla documentazione di alcuni ambiti espressivi della cultura (l'esperienza non verbale, il comportamento individuale e di gruppo, la fisicità dell'emozione e del sentimento), che la scrittura non riusciva a cogliere con la stessa intensità.

Altre produzioni furono il risultato dell'uso, da parte di nativi stessi, dei mezzi di ripresa: un esempio è il Navajo Project, promosso da Worth e Adair, col quale alcuni nativi americani realizzarono lavori di autodocumentazione nella riserva di Pine Spring in Arizona. Al di là della fiducia nelle possibilità di accedere allo sguardo sul mondo da parte del nativo attraverso la sua esplicitazione nel film, vi era, in ultima analisi, la speranza del ritorno an-

tropologico: questi materiali, parlando attraverso modalità compositive e espressive differenti da quelle proprie della cultura delle società complesse, avrebbero permesso a quest'ultima di rileggere le sue stesse modalità di rappresentazione.

La produzione audiovisiva recente tiene conto di tutte queste suggestioni. Attualmente si assiste a un pluralismo di voci che parlano 'dietro la macchina da presa' (o la videocamera) portando innovazioni sia a livello formale che a livello contenutistico. A una messa in discussione del ruolo dell'antropologo (non solo nel contesto della produzione audiovisiva) corrisponde un numero crescente di esperienze di documentazione indigene e di produzioni a carattere interculturale. L'indigeno non è più privo di voce, rivendica con determinazione diritti, proprietà, identità culturali ed espressive. Rivendica la possibilità d'essere protagonista come "io", o come "noi", piuttosto che come "altro" rispetto a una cultura complessa, tecnologica, alfabetizzata. Infine sta cambiando anche il pubblico del prodotto etnografico: lo spettatore assume caratteristiche sempre più variabili in genere, età, classe sociale e identità culturale.

Tenendo conto del panorama mutevole, complesso e contraddittorio nel quale si sviluppa il dibattito nell'antropologia visiva degli ultimi anni, l'interesse del nostro scritto si rivolge all'individuazione di alcune delle modalità attraverso le quali è stato articolato nel cinema etnografico il problema della rappresentazione dello sguardo nativo.

*'Dal punto di vista nativo': precursori del tentativo di rappresentazione*

Abbiamo detto che la cinematografia etnografica delle origini si preoccupava di raccogliere dati su popolazioni 'esotiche' nella convinzione che queste sarebbero scomparse di lì a poco a causa dell'espansione della società 'tecnologica'. Nella realizzazione di questi materiali, antropologi e operatori di ripresa su commissione condividevano un'assoluta fiducia nella 'naturale oggettività'

dell'immagine. Tuttavia, già nei primi decenni della storia di questo genere, alcuni autori si erano scontrati con i problemi che l'immagine cinematografica in sé, come linguaggio, poneva: si pensi alla differenza, nel rappresentare un certo fenomeno, tra l'uso di una "sequenza" (che nella teoria del cinema viene definita come "ripresa in continuità di un'azione") e l'uso di una "scena" (che viene invece definita come "ricostruzione della continuità di un'azione attraverso il montaggio di più riprese"). Per fugare i dubbi e fondare la scientificità dei dati così raccolti, la cinematografia scientifica tedesca della prima metà del secolo dettò anche alcune indicazioni che avrebbero permesso di catalogare questi materiali in archivi facilmente accessibili a chiunque ne avesse avuto bisogno. Tali indicazioni interessavano principalmente il momento della ripresa e quello del montaggio, mentre nessuna considerazione veniva rivolta alla relazione osservante-osservato.

Il modello dell'epoca prevedeva sostanzialmente un rapporto *verticale* tra osservante e osservato, con il primo, in una posizione di superiorità, che poteva guardare, riflettere, descrivere e interpretare l'altro, e il secondo, in posizione subalterna, che non aveva possibilità di parola alcuna, né su di sé, né su chi lo avesse osservato. Uno dei primi autori a rifiutare questo paradigma fu il cineasta americano Robert Flaherty. Flaherty, che nel 1922 realizzò *Nanook of the North* tra gli Inuit della Baia di Hudson, affermava che «l'interesse dimostrato verso il film era quello condiscendente di chi voleva vedere dove *io* ero andato e che cosa *io* avevo fatto. Non era affatto questo ciò che volevo: io volevo mostrare *gli Inuit*. E volevo mostrarli non dal punto di vista del civilizzato, bensì *come essi stessi si vedevano*, in quanto "noi, gli uomini"» (enfasi nostra; Flaherty in Griffith 1953: 36).

La preoccupazione del restituire l'interpretazione nativa dell'esistenza veniva risolta da Flaherty attraverso un rapporto con la persona osservata che la rendeva partecipe del processo di crea-

zione del film e, di conseguenza, della sua stessa rappresentazione. Flaherty tentò di mettere in un certo senso se stesso e le persone riprese sullo stesso piano; portò con sé non solo la cinepresa, ma anche il necessario per sviluppare e stampare la pellicola. In questo modo, oltre ad avere il controllo in tempo reale sul materiale girato, avrebbe potuto anche proiettarlo agli Inuit in modo che essi «potessero accettare e capire che cosa andavo facendo» ed eventualmente «lavorare con me come partners» (Flaherty in Rotha 1983: 31). Se il metodo scientifico allora imperante consisteva nel de-soggettivare l'osservato (Chiozzi 1993: 47), Flaherty reagiva stimolando le risposte e le discussioni di quest'ultimo senza perdere di vista il suo scopo, quello di realizzare il film. A tal proposito è diventata famosa la frase «Il film avrà la precedenza», detta da Nanook, il protagonista, a indicare che nessun uomo si sarebbe mosso prima del segnale convenuto, in modo tale da tranquillizzare il regista nel momento in cui le diverse soggettività messe in scena potevano portare a una sterile cacofonia (notiamo inoltre che il lavoro di Flaherty si muoveva nella direzione di una *staged authenticity*, un "mettere in scena" la realtà al fine della ripresa, che sarebbe stato fonte di notevoli discussioni nella storia dell'antropologia visiva, sebbene non sia compito del nostro scritto approfondire questo argomento).

La comunità antropologica non avrebbe accolto le riflessioni e i metodi di Flaherty così come non si sarebbe interrogata ancora per molto tempo sulla qualità e sulla plausibilità dei dati raccolti con metodi tradizionali nelle ricerche sul campo. D'altronde Flaherty non era un antropologo, bensì un cineasta, e il suo lavoro lo avrebbe spinto a produzioni cinematografiche sempre più poetiche e meno documentarie.

La sua lezione sarebbe stata invece raccolta negli anni '50 da Jean Rouch, il quale come antropologo è interessato alla cultura Songhay, alle migrazioni e alla vita urbana. La sua copiosa produzione

si rivolge a luoghi e fenomeni diversi, oscillando tra film a soggetto e documentari, ma alcune caratteristiche stilistiche e produttive diventano delle costanti del suo cinema: tra queste, in merito al tema che guida il nostro percorso, la volontà di documentare la vita dei soggetti partecipandone affettivamente (la "cine-trance") e la ricerca della loro collaborazione nella realizzazione del film. Nel suo scritto "La macchina da presa e gli uomini" (1988) queste preoccupazioni diventano metodo di lavoro. Qui Rouch richiama l'opera di quelli che considera i suoi maestri, Flaherty, e Dziga Vertov. Dal regista di *Nanook* Rouch eredita il principio di instaurare un dialogo con le persone delle quali il film sarà la rappresentazione. A partire dal primo lavoro del 1947, *Au pays des mages noirs*, Rouch mostra e discute con i suoi soggetti le immagini riprese. Da Vertov, esponente dei *kinoki*, movimento di cineasti sovietici degli anni '20, riprende la teoria del "cine-occhio", la macchina da presa allo stato 'puro', le cui immagini sarebbero state percepite in maniera immediata da chiunque, qualsiasi fosse la sua formazione intellettuale; il cine-occhio avrebbe compreso «tutte le tecniche di ripresa, tutte le immagini in movimento, tutti i metodi senza eccezione che permettono di cogliere la verità» (Vertov in Rouch 1988: 53). Quindi espone il suo tentativo che sembra essere quello di coniugare le due posizioni, una che cerca la rappresentazione 'interna', quella definita come 'la visione del mondo dei nativi', l'altra l'insieme delle osservazioni 'esterne'.

Il metodo che il cineasta adotta per filmare, la "cine-trance" ha un nome curioso che si rifà a un elemento presente nei fenomeni di possessione; il motivo del neologismo risiede nell'analogia tra il movimento del corpo del cineasta e della macchina nella ripresa e i movimenti dei posseduti, analogia che nell'atto del filmare è "simpatia", partecipazione di una persona allo stato d'animo di un'altra: «Per me [...] la sola maniera di filmare è di camminare con la macchina da presa e di condurla là dove è più efficace e di

improvvisare con lei un altro tipo di balletto, nel quale la macchina diventa viva come le persone che filma. [...] E' un problema di allenamento, di una padronanza del corpo che una ginnastica adatta permette di acquisire. Allora, invece di usare lo zoom, l'operatore cineasta penetra realmente nel suo soggetto, precede o segue il danzatore, il prete o l'artigiano, non è più se stesso, ma un "occhio meccanico" accompagnato da un "orecchio elettronico"» (Rouch 1988: 59).

Dal suo punto vista l'estraneo che si reca in un luogo a documentare la vita di persone attraverso la ricerca sul campo deve essere solo. Il che gli permette sia di venire assorbito dalla comunità dopo un certo periodo (risanando così la frattura della sua intrusione), sia di affidarsi talvolta agli stessi soggetti con i quali lavora per produrre il film (coinvolgendoli quindi nel processo della sua realizzazione). Assistenti alla regia, montatori, tecnici di ripresa; Rouch considera fondamentale soprattutto la presenza di un tecnico del suono nativo che conosca la lingua nella quale si esprimono i soggetti, in modo tale da non perdere commenti, risposte, interpretazioni. Se nella speranza di realizzare un'"antropologia condivisa" che non necessita di traduzioni verbali per la comprensione interculturale viene data assoluta priorità all'immagine, Rouch riconosce ciononostante il bisogno, talvolta, di un commento con la funzione di contestualizzare quello che è troppo distante culturalmente e quindi non immediatamente riconoscibile attraverso le immagini a qualsiasi spettatore. Titoli, sottotitoli, commenti verbali sonori sono mezzi efficaci di mediazione, che non devono però assumere la funzione di spiegare troppo ciò che viene mostrato, cosa che demistificherebbe il film dall'inizio; per questo sovente la "voce *over*" (il commento verbale del regista in fase di montaggio) viene usata per seguire da vicino lo svolgersi degli eventi, ma lo fa attraverso un racconto simile a quello del cantastorie, suadente, ordinando il flusso delle immagini.

Infine, l'autore chiude la sua riflessione chiedendosi chi sia il suo spettatore, per chi venga realizzato il film. E risponde: «Per me». Allo stesso tempo il film è il mezzo che permette all'osservatore di mostrare all'osservato come viene visto; perciò il secondo destinatario del lavoro è la persona filmata. Il terzo possibile pubblico è idealmente chiunque, e Rouch alimenta la speranza di far uscire i film etnografici sia dal circuito chiuso della relazione osservatore-osservato, sia dall'ambito accademico.

*Documentare comportamenti visibili, dare voce all'alterità della riflessione*

Accanto all'osservazione partecipante' gli antropologi fanno uso di interviste e dialoghi nel rapporto con le persone presso le quali svolgono la loro ricerca. Dialogo e osservazione sono anche due dei metodi coi quali opera la ricerca visiva in antropologia, sebbene ogni autore sviluppi una interazione tra questi (e altri) elementi in maniera personale. Alcuni etnografi-cineasti hanno enfatizzato l'uso dell'intervista nella convinzione che questo fosse il modo più diretto per dare la parola ai soggetti ripresi e renderli in tal modo protagonisti attivi della loro rappresentazione. Anche i più accesi sostenitori di questa soluzione si sono però accorti che in queste situazioni viene attivato un meccanismo di messa in scena che coinvolge sempre i soggetti ripresi: «Quando intervistate qualcuno vi dirà sempre ciò che desidera sappiate di lui» (Richard Leacock in Marcorelles 1973: 55).

La risposta storica all'uso esclusivo dell'intervista in antropologia visiva è stata la rivitalizzazione del cosiddetto cinema 'd'osservazione', categoria che in realtà comprende molti lavori estremamente diversi tra loro. Il denominatore comune è la ripresa da vicino, quasi intima, del comportamento dei soggetti della rappresentazione, e l'isolamento di un tema che viene proposto come 'rivelatore' di una realtà socio-culturale. In sostanza il cinema è 'd'osservazione' per il suo modo di filmare e per il ricollocare lo



spettatore nel ruolo di osservatore (MacDougall 1989: 67). Tale identificazione ha però il suo rovescio, la riproposizione di quel rapporto sbilanciato osservatore-osservato del quale abbiamo detto: se infatti l'etnografo-cineasta chiede il permesso ai soggetti di farsi riprendere, egli stesso si nasconde poi dietro la macchina da presa, non dà altre spiegazioni, non lavora con i suoi soggetti per riorganizzare il materiale, non indica come questo verrà utilizzato; in tal modo «rifiutando l'accesso al film rifiuta l'accesso a se stesso» (MacDougall 1989: 61). Ci sembra utile, in relazione allo sviluppo del nostro discorso, distinguere ancora nell'approccio osservazionale due metodi di lavoro: da una parte, infatti, possiamo individuare autori che sostengono la necessità di una presenza sul campo 'discreta', in cui l'etnografo-cineasta è osservatore 'invisibile' di una realtà; dall'altra parte vi sono i promotori di un cinema 'partecipante' delle vicende dei suoi soggetti, dove prioritaria è la relazione tra i tre soggetti della questione (il cineasta, il soggetto ripreso, lo spettatore) non definiti in un ruolo sclerotizzato, ma vivi e partecipi della produzione del film e della sua interpretazione; sarà, come vedremo, da quest'ultimo atteggiamento che si svilupperanno le proposte recenti dell'antropologia visiva.

Il tentativo di rappresentare la realtà 'dal punto di vista dei nativi' pur senza dare loro in mano la macchina da presa è stato perseguito in numerosi prodotti audiovisivi. La questione della possibilità di 'restituzione della voce' al soggetto nativo ha interessato gli etnografi-cineasti a partire dai lavori di Rouch e John Marshall. Marshall ha utilizzato in particolare i testi di canzoni indigene come trama per la costruzione della rappresentazione filmica della vita di una piccola banda di cacciatori !Kung nel deserto del Kalahari in *Bitter Melons* (1971). In questo lavoro il quadro della società emerge dal canto che il vecchio Uxone esegue 'dal vivo' per il regista: il suono sincrono cerca di restituire allo spettatore l'atmosfera emotiva della vita del gruppo, sia quando ne vengono

descritti gli aspetti materiali dell'esistenza, sia quando vengono ripresi momenti della vita sociale in cui i parenti si ritrovano e danno luogo a danze collettive.

Un film successivo dello stesso cineasta si concentra invece sul ruolo della parola nell'autorappresentazione nativa. *N!ai: the story of a !Kung woman* (1980) è il prodotto della sintesi di materiali ripresi da Marshall a partire dal 1953, quando N!ai era una ragazza di circa otto anni, fino al 1978: il montaggio crea l'effetto di uno sguardo che N!ai rivolge al passato, suo e della sua famiglia, mettendo in relazione le varie tappe della loro esistenza con i drammatici cambiamenti economici e politici in corso nel paese.

Le parole che accompagnano le immagini sono quelle della donna (la presenza della voce dei soggetti ripresi sta diventando sempre più frequente a partire dai lavori di Rouch) e quelle di Marshall. La novità sta nell'impatto che la prima voce ha sullo spettatore: se nei film etnografici (non solo di Marshall) di quel periodo era la parola dell'antropologo a guidare la narrazione, qui le parti si rovesciano (Loizos 1993: 76-77). L'antropologo contestualizza, situa in una dimensione "etica" il rappresentato, ma come durata e incisività è la voce della donna che guida l'interpretazione dei contenuti e la lettura del film. N!ai, attraverso le parole e, anche qui, il canto, illustra la contrapposizione tra la situazione attuale di disfacimento sociale e culturale nel campo in cui è stata confinata come malata di tubercolosi e le immagini del passato che la riprendono in un'economia di caccia e raccolta vissuta in armonia con la natura, contrapposizione che viene contemporaneamente esplicitata a livello visivo montando liberamente immagini che si riferiscono a tempi diversi. Insieme alla gestione del commento sonoro attraverso una "terza voce" che mescola i punti di vista in un tentativo di "autorialità condivisa" un ulteriore elemento colpisce la nostra attenzione: la dimensione di 'collaborazione' nella costruzione del punto di vista viene anche esplicitata come tale, nella

sua problematicità, all'interno dello stesso testo filmico. Nella seconda parte del film troviamo alcuni momenti in cui N!ai espone l'invidia e gli insulti di cui è oggetto per la disponibilità a lavorare 'con i bianchi', ma soprattutto a esserne pagata (Loizos 1993: 80): l'opzione di inserire nella documentazione un momento che testimonia le articolazioni della relazione tra soggetti nativi e cineasta e le loro conseguenze comincia a essere sfruttata in modo intensivo proprio dal cinema etnografico 'd'osservazione'; e mettere in campo il regista e la sua attrezzatura, condividere il commento sonoro con i nativi, utilizzare il film come spazio di metacomunicazione saranno alcune delle possibilità attraverso le quali si tenterà di superare quella 'crisi della rappresentazione' che a partire dagli anni '80 investirà il cinema etnografico.

#### *Cineprese (e videocamere) 'indigene'*

Se alcuni autori, come abbiamo visto, anticipavano tendenze che sarebbero emerse nel contesto delle rivendicazioni di diritti sociali, economici, politici ed espressivi da parte delle popolazioni native, il primo esperimento interamente pensato e strutturato ai fini di un'autodocumentazione indigena è il progetto che ha dato origine al film *Through Navajo Eyes* prodotto da John Adair e Sol Worth del 1966. Nel corso di questo progetto i due curatori insegnarono l'uso della cinepresa a sette giovani navajo, nella riserva di Pine Spring, in Arizona, in modo tale che questi, scegliendo liberamente tema e modalità di rappresentazione, realizzassero alcuni cortometraggi (che sarebbero stati la base per il montaggio, in un secondo momento, del film che abbiamo citato). I lavori così girati furono differenti per complessità, articolazione, soggetti e fecero emergere in maniera ancora più incisiva la dimensione culturale della produzione cinematografica: veniva cioè ribadito, testimoniandolo attraverso le stesse immagini, che il film non è una registrazione oggettiva della realtà, ma un dato da sottoporre ad analisi. E se le opere audiovisive sono "oggetti culturali" che riflettono

valori, codici interpretativi e compositivi del loro autore e della sua cultura, questo significa avere una via in più a disposizione per avvicinarsi a quella cultura e indagarla: studiare con un approccio antropologico quelli che Worth e Adair chiamano bio-documentari (nome che essi utilizzano per distinguerli dalla categoria generale dei documentari) significa guardare ai lavori realizzati «da una persona per rappresentare cosa essa senta di sé e del suo mondo» (Worth e Adair 1972: 25), quindi, percorrendo il cammino a ritroso, guardare al modo in cui essa struttura e rappresenta la sua percezione del mondo.

Innumerevoli esperienze recenti in merito all'uso di strumenti di documentazione audiovisiva (ormai non più solo cinematografici) da parte di popolazioni indigene dimostrano l'interesse che queste ultime tributano a questi mezzi, con scopi sovente differenti da quelli ai quali ci ha abituato il cinema etnografico tradizionale.

La Granada Television ha realizzato per la serie «Disappearing World» una produzione video, *The Kayapo: Out of the Forest* (1989), nella quale, oltre a sviluppare un discorso sulla vita dei kayapo dell'Amazzonia brasiliana, l'antropologo Terence Turner fornisce informazioni sull'uso di strumentazioni tecnologiche e audiovisive per servire i propri interessi da parte di questi gruppi. Sebbene in misura differente a seconda della comunità di appartenenza, i kayapo hanno dimostrato un'immediata attenzione alle potenzialità comunicative e documentarie delle nuove tecnologie: la radio viene impiegata per comunicare su grandi distanze, mentre le cassette audio vengono incise con discorsi dei leaders e fatte circolare tra gruppi diversi. Maggiore ancora sono la circolazione e l'impiego delle videocassette; le riprese video da loro stessi realizzate servono innanzitutto per non perdere la memoria delle cerimonie tradizionali, con l'effetto secondario inaspettato di 'rivitalizzare' la cultura: molti testimoni indigeni sottolineano che, attraverso la presenza della videocamera, le performance rituali vengono eseguite

con maggiore entusiasmo. Ma il video serve anche per registrare transazioni commerciali e accordi col governo, con l'effetto di costituire una prova della 'parola data' in caso di controversie.

In pratica i materiali prodotti servono due scopi: da una parte la difesa delle risorse e la rivendicazione di diritti sulla terra, dall'altra il mantenimento dell'identità culturale. Nel drammatico confronto con lo stato nazionale attraverso l'uso dell'immagine emerge, secondo Terence Turner, un altro elemento interessante: «L'importanza dell'acquisizione delle competenze d'uso dei media per le politiche culturali di accrescimento del potere è manifesta nella ruolo preminente che i Kayapo tributano ai videoperatori negli incontri con la società nazionale. Il ruolo dei videoperatori kayapo in situazioni come l'incontro di Altamira non consiste solo nella realizzazione di una registrazione kayapo, ma anche nell'essere documentati nell'atto di farlo da parte dei media non-kayapo» (Turner 1990: 10-11). Ciò che viene sottolineato, in pratica, è la scelta strategica di rendere visibile l'alterità dello sguardo gettato su una certa realtà, scelta che si accompagna alla riproposizione, attraverso la registrazione audiovisiva di cerimonie tradizionali, di stereotipi di fierezza, determinazione, aggressività attraverso i quali i kayapo sono stati percepiti e che ora possono tornare utili allo scopo delle rivendicazioni politiche che abbiamo indicato.

#### *Esperienze australiane*

Nella produzione recente di documentari etnografici in Australia possiamo notare la presenza, talvolta contemporanea, di due dimensioni. La prima fa riferimento alla tradizione del cinema 'd'osservazione' che in questo paese ha avuto particolare sviluppo; la seconda rispecchia sentimenti, rivendicazioni, rituali ripresi in un modo che sembra servire direttamente le aspettative dei membri delle comunità e di coloro che si occupano di questioni culturali (Loizos 1993: 171). Talvolta i due approcci convivono nello stesso film. Un lavoro come *Mourning for Mangatopi: A Tiwi Bereavement*

*Ceremony* (1975) è esemplare da questo punto di vista, e apre la strada a numerose produzioni dello stesso genere. La novità del film consiste nel fatto che la richiesta della sua produzione giunge dalla comunità stessa: uno dei Tiwi più influenti, Geoffrey Mangatopi, voleva che venisse ripresa la cerimonia nella quale sarebbe stata liberata l'anima di suo figlio, ucciso dalla moglie. *Mourning*, girato da Curtis Levy per l'AIAS (Australian Institute for Aboriginal Studies, ora AIATSIS, Australian Institute for Aboriginal and Torres Strait Islander Studies), ha quindi la specificità d'essere realizzato per la comunità aborigena, ma le modalità di esplicitazione filmica del rituale sembrano indirizzare la rappresentazione a un altro spettatore. L'articolazione narrativa delle riprese e la presenza di sottotitoli, a tradurre sia il rituale sia le istruzioni per eseguirlo, sono alcune delle opzioni che rendono accessibile il film anche a persone non-aborigene. In realtà, e qui sta il paradossale, il film sembra realizzato per un pubblico non-Tiwi, e addirittura non-aborigeno (Loizos 1993: 175).

Dopo questo lavoro l'AIATSIS produce molti film su richiesta delle popolazioni aborigene e si fa carico della formazione di registi nativi. Come avviene spesso quando si instaura un buon rapporto nel corso della produzione di un film etnografico, le riprese tra i Tiwi continuano con la realizzazione di *Goodbye Old Man*, girato da David MacDougall nel 1977. La partecipazione 'da vicino' del regista alle vicende narrate (il funerale di un anziano Tiwi) viene espressa questa volta nel film attraverso opzioni poetiche più che narrative o descrittive: ciò che interessa a MacDougall è il tentativo di restituire i sentimenti che accompagnano i protagonisti della vicenda, il panorama interiore delle emozioni esperite, coinvolgendo lo spettatore nella condivisione emotiva di tali vicende (Loizos 1993: 177). Se MacDougall è un cineasta e un antropologo di formazione, alcuni dei film più recenti prodotti dall'AIATSIS vengono invece realizzati da attivisti politici, aborigeni e non, e

vertono su temi quali il diritto alla terra, il ripensamento della storia delle relazioni con gli europei, la ricostruzione di massacri, ingiustizie ecc. Altri lavori, che discutono le difficoltà inerenti le relazioni interculturali in Australia, hanno come mercato quello televisivo, pertanto ne seguono le specifiche regole compositive. Altri prodotti ancora sono difficilmente catalogabili, o perché non afferiscono a modelli di produzione e distribuzione ben identificabili o perché si muovono su un terreno che mescola documentazione e invenzione.

Molti lavori audiovisivi, non necessariamente afferenti alle categorie delle produzioni documentarie o a soggetto, rispecchiano scopi e metodi di lavoro delle comunità locali. Alcuni di questi derivano dall'incontro delle comunità con antropologi-cineasti: è il caso ad esempio delle produzioni Warlpiri, sviluppatasi a partire dall'incontro di alcuni aborigeni con lo studioso Eric Michaels. Michaels, giunto nel Northern Territory con l'idea di realizzare una ricerca sull'impatto della televisione nelle aree aborigene dell'*outback*, si è lasciato coinvolgere nel progetto di fornire gli strumenti didattici di base per l'uso della videocamera ad alcuni membri della comunità. In questo modo gli aborigeni hanno realizzato centinaia di ore di videocassette prodotte e distribuite attraverso modalità che non violavano i loro valori tradizionali. In seguito a quell'esperienza è poi nata la Warlpiri Media Association (Ruby 1991: 59) che anni dopo la conclusione dello studio di Michaels ha continuato a produrre documentazioni nello stesso modo. Una delle produzioni dell'associazione è il ciclo di programmi in lingua Warlpiri realizzati per insegnare ai bambini le parole e i concetti propri della tradizione della comunità. Questo programma, *Manyu-Wana* (1991) che andava a colmare la rottura della trasmissione del sapere culturale nelle nuove generazioni dovuta alla scolarizzazione dei bambini in istituzioni non-aborigene, è tra l'altro sfuggito presto al circuito originario in cui era stato prodotto

per ritrovarsi acclamato in festival e rassegne in ogni parte del mondo, portando quindi la conoscenza delle realtà aborigene e dei loro sforzi espressivi e comunicativi al di là dei confini del paese (Ginsburg 1995: 72).

Quali specificità possono essere individuate nella produzione aborigena? La prima cosa che possiamo notare è che, rispetto alla storia del cinema etnografico, le produzioni aborigene si muovono liberamente attraversando generi diversi, dalla produzione di fiction al documentario, dal programma per bambini alle riprese di cerimonie locali realizzate e proiettate nella stessa comunità. D'altronde la legittimità e l'utilità di considerare tutte le produzioni native 'opere etnografiche' per il solo fatto che i loro autori sono culturalmente 'altri da noi' (altra categoria che, come discuteremo in seguito, ha confini sempre più labili e confusi) è un tema di costante dibattito dell'antropologia visiva di questi anni. Lo scopo primario cui i prodotti sono destinati sembra essere il vero motore dell'uso da parte dei nativi del mezzo audiovisivo: a seconda del tipo di prodotto il fine può consistere nel riconoscimento di diritti sulla terra, nella rivendicazione di diritti alla salute e all'educazione, nella salvaguardia dell'ambiente. Qualsiasi cosa che abbia a che fare con le popolazioni aborigene ha carattere politico, inclusa la produzione e la gestione delle immagini che le riguardano (Myers 1988: 206). L'antropologa e attivista politica australiana Marcia Langton scrive che la concezione della documentazione che le riguarda in termini di "azione sociale" ha fatto sì che ogni produzione audiovisiva che interessi le popolazioni aborigene debba sottostare a una serie di limitazioni: «interventi culturali ed estetici; [...] controllo della rappresentazione di sé attraverso la produzione video locale in lingue locali; rifiuto di permettere a stranieri di filmare; e una negoziazione di coproduzioni che garantisca certe condizioni mirate al mantenimento culturale» (Langton 1993: 85). E nota che «gli aborigeni hanno inventato un teatro di



politiche nel quale la rappresentazione di sé è diventata un'astuzia sofisticata, creando le loro teorie o modelli di discorso interculturale, come quello del diritto alla terra, dell'autodeterminazione, dell'"Australia bianca ha una storia nera' ecc.» (Langton 1993: 84). In particolare però, la Langton auspica «un'espansione del film, o dell'audiovisivo, sperimentale, cosa che è vitale per permettere agli aborigeni di produrre le loro stesse rappresentazioni di sé e per creare significati utili culturalmente» (Langton 1993: 85).

#### *Autoralità condivise*

Abbiamo aperto questa riflessione con l'ipotesi che, alcuni anni orsono, Rouch esponeva in merito all'evoluzione tecnologica dei mezzi di riproduzione audiovisiva. Adesso viviamo in quella realtà: la relativa semplicità d'uso delle strumentazioni, la loro trasportabilità, i bassi costi di acquisto e gestione, la facilità di circolazione dei prodotti e la versatilità d'uso che li caratterizza. Tutto questo ne ha fatto mezzi di espressione diretta delle popolazioni che fino a oggi avevano avuto raramente possibilità di parola. Non poter parlare e non essere visibili significa non esistere e, in una dimensione politica, non avere diritti, essere tagliati fuori dalle discussioni che riguardano la gestione delle risorse del pianeta ai fini dell'esistenza. C'è quindi una ragione immediata dell'attenzione che le popolazioni indigene, in generale, tributano all'immagine audiovisiva.

D'altra parte emergono considerazioni e dubbi: ad esempio, qual è il valore delle autorappresentazioni indigene? Le 'autobiografie visive' realizzate da autori nativi sono da considerarsi 'fatti della cultura' così come in generale qualsiasi produzione audiovisiva, e come tali richiedono d'essere sottoposti a interpretazione. Pertanto il fatto che un indigeno esprima con la videocamera la sua opinione su una determinata realtà alla quale appartiene non significa automaticamente che tale rappresentazione sia corretta o esaustiva.

Negli anni in cui attraverso metodi diversi si cerca di restituire la possibilità di parola ai nativi assistiamo anche all'emergere di una "crisi della rappresentazione" che, nata in ambito artistico-letterario, investe rapidamente anche le discipline antropologiche. Tale problema, di ordine sia speculativo che espressivo, richiede soluzioni urgenti e riflessioni radicali; ma come nasce e si manifesta nell'ambito della ricerca antropologica (in particolare, visiva)? Ruby ricorda che, in reazione al tramonto dell'era coloniale, l'autorità dello sguardo dell'uomo 'occidentale', eterosessuale, di classe media inizia a essere messa in discussione; se la "cultura" viene sempre più intesa come un "processo" che «si esprime nell'interazione tra i membri di una società e all'esterno di essa, nel dialogo, nelle relazioni sociali istituzionalizzate e non, nei conflitti e nel loro superamento» e riconoscendo che «alla dinamica culturale corrispondono le idee e le invenzioni dei singoli fatte proprie dalla collettività, il confronto con l'ambiente esterno e il contatto con altre culture» (Marazzi 1998: 49), allora anche la conoscenza di una società, che emerge nell'interazione tra gli attori sociali in una relazione (quale quella che si realizza nella produzione di un film), è come tale il risultato di una sorta di "negoziazione" tra il ricercatore e l'oggetto del suo studio (Ruby 1991: 53-54; vi ritorneremo tra poco). Negli stessi anni tramonta anche la concezione del pensiero scientifico come capace di cogliere verità assolute: il paradigma positivista vacilla, sotto spinte quali il relativismo culturale e la diffusione dell'idea che la realtà sia una costruzione sociale, in favore di approcci più 'interpretativi' e consapevoli del loro potenziale politico; la conoscenza raggiunta nell'ambito della ricerca diventa pertanto anch'essa risultato di un "processo dialettico". Da questo, dall'approccio interpretativo alla realtà si sviluppano generi espressivi, in arte, letteratura e in molti ambiti della ricerca sociale, che oltrepassano la rigida distinzione tra documentazione e inven-

zione per originare forme dai contorni sfumati, che sconfinano l'una nell'altra.

Nel cinema etnografico queste argomentazioni si esprimono in tutta la loro vastità e portata nella questione dell'"autoralità", cioè nella definizione di chi debba essere colui che parla e che costruisce l'interpretazione di una determinata realtà culturale, questione fondamentale sia in termini di costruzione della conoscenza, sia in termini di conseguenze etiche, politiche, sociali della stessa rappresentazione. Se abbiamo detto che l'approccio interpretativo alla cultura si nutre del confronto tra i punti di vista sulla stessa realtà che i diversi soggetti mettono in campo, una nuova modalità di costruzione del film potrebbe essere quella che non rende più conto di soggetti osservati in sé, ma piuttosto esplicita visivamente le relazioni che vengono messe in gioco nella costruzione sociale e nella rappresentazione della realtà cui cineasta e soggetti si trovano ad appartenere. Il film diventa cioè una sorta di testimonianza dell'evento della sua stessa produzione, rendendo l'ambito dell'esperienza del lavoro concreto e della conoscenza reciproca sul campo nel momento della sua realizzazione il momento di incontro, scoperta e sviluppo della conoscenza antropologica dell'altro.

Questo genere di riflessioni è il nodo teorico fondamentale di quello che MacDougall chiama cinema 'di partecipazione': abbiamo già anticipato molte sue riflessioni, ma qui vogliamo dare conto compiutamente delle sue proposte. MacDougall muove la sua analisi dal fatto che le recenti ricerche antropologiche vertono su temi che riguardano il corpo, interrogandosi ad esempio su quale sia il ruolo dei sensi nella vita sociale, nella costruzione del genere e dell'identità: la rappresentazione visuale, per il suo carattere specifico di immagine in movimento, può essere appropriata alla trattazione di questi temi. In questa direzione, film e video stanno di-

ventando un medium riconosciuto sia per l'esplorazione dei fenomeni sociali, sia per l'espressione della conoscenza antropologica.

Nella fase della ricerca la forza analogica dell'immagine è garanzia di fedeltà e riproduzione del reale, ma all'interno dell'immagine possono anche rivelarsi dati non codificati dall'operatore. Nella documentazione cinematografica, cioè, sembra rivelarsi una capacità di mettere in scena 'qualche cosa' che investirà lo spazio affettivo dello spettatore (ma anche dell'osservatore e dell'osservato). Essa trasmette una conoscenza su momenti sociali, ambiente fisico e corpi degli attori sociali dicendo «molto riguardo ai modi in cui gli individui vivono dall'interno (e trasmettono) una "cultura"» (MacDougall 1998: 80): può restituire in maniera immediata quelle relazioni tra i soggetti che permettono di definirli adeguatamente. Nei film antropologici le conoscenze che emergono nel processo di indagine vengono sviluppate progressivamente, rivelando man mano l'evoluzione delle relazioni tra autore, soggetto, pubblico. Se gli attuali film antropologici sono concepiti per provocare letture diverse a livelli diversi in contesti ancora differenti, rappresentando così dei processi di costruzione di nuove realtà, se diventano luoghi di significazione potenziale dove la conoscenza antropologica non deriva solo dalla riflessione sull'esperienza, ma la include, allora l'opera andrà compresa «includendo l'autore. Soggetto e oggetto si definiscono reciprocamente attraverso l'opera e l'autore è di fatto in molti sensi un artefatto dell'opera» (MacDougall 1998: 89).

### *Conclusioni*

Una produzione è autenticamente collaborativa se dà identico accesso alle varie fasi in cui si articola la produzione e la distribuzione di un film a tutte le persone che entrano in gioco nella relazione; ciò significa che tutti devono avere possibilità di intervenire

su allestimento del profilmico, scelta delle inquadrature e del soggetto ripreso, modalità delle riprese, articolazione di queste e del sonoro nel montaggio, commento verbale; e poi uso del prodotto, ambiti della distribuzione, relazioni con altre popolazioni e col mercato televisivo e cinematografico; tutto ciò può provocare una confusione delle voci che prendono parte alla realizzazione del singolo progetto (Ruby 1991: 55-56). Se però si seguono le proposte di MacDougall, questo rischio non ha una connotazione negativa: ciò che vedrà il pubblico sarà infatti sempre la testimonianza anche di queste difficoltà nell'individuare percorsi, soggettività identificabili, intenti del lavoro di messa in scena e di rappresentazione.

Lo spostamento del centro dell'attenzione nella documentazione etnografica audiovisiva dalle persone alle relazioni tra le persone, anche e soprattutto a causa dell'entrata in gioco come nuovo interlocutore delle popolazioni native in prima persona, ha come conseguenza un ampliamento delle possibilità di conoscenza della realtà: è quello che Faye Ginsburg chiama 'effetto parallasse', cioè «lo spostamento apparente di un oggetto quando viene osservato da due punti di vista diversi» (Ginsburg 1995: 64).

Nella situazione multiculturale nella quale ci troviamo a vivere sembra emergere la necessità di superare la concezione dell'alterità classica noi/altri attraverso la proposta di ipotizzare la presenza di 'infiniti noi' e 'infiniti altri' che si esprimono nel momento della singola produzione, quindi della singola rappresentazione della specifica realtà che viene rappresentata nel film. Se, come si evince dalla breve panoramica di produzioni e riflessioni qui riportate, cinema etnografico e cinema nativo sono entrambi interessati al processo di costruzione dell'identità, allora è pensando a un infinito scambio tra diverse voci, su differenti livelli, con infiniti punti di vista, e di interesse che si possono ripensare le categorie create dallo sguardo antropologico. Se si intende anche qui prendere coscienza della soggettività di qualsiasi sguardo, la valenza politica

Cristina Balma Tivola

e intellettuale della proposta sta nel considerare la dialettica con il cinema nativo non tanto un genere quanto l'esito della riflessione antropologica visiva: un flusso incessante di sguardi, dallo sguardo che guarda a quello che viene guardato e viceversa; così il film etnografico ci può aiutare a 'condividere' l'antropologia (Rouch 1988: 66).

#### *Riferimenti bibliografici*

- Chiozzi, Paolo, 1993. *Manuale di antropologia visuale*, Unicopli, Milano
- Ginsburg, Faye, 1995. *The Parallax Effect: The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film*, in "Visual Anthropology Review", v. 11 (2)
- Griffith, Richard, 1953. *The World of Robert Flaherty*, Duell, Sloan & Pearce, New York
- Langton, Marcia, 1993. *Well, I Heard it on the Radio and Saw it On the Television*, Australian Film Commission, Sydney
- Loizos, Peter, 1993. *Innovation in ethnographic film. From innocence to self-consciousness 1955-1985*, Manchester University Press, Manchester
- MacDougall, David, 1989. *Al di là del cinema d'osservazione, "Il nuovo spettatore 12. Realtà dell'uomo, cinema e antropologia"*, a cura di Cecilia Pennacini, Franco Angeli, Milano; originariamente pubblicato in *Principles of Visual Anthropology*, a cura di Paul Hockings, Mouton & Co., The Hague, 1975
- \_\_\_\_\_, 1998. "Visual Anthropology and the Ways of Knowing", in *Transcultural Cinema*, Princeton University Press, Princeton
- Marazzi, Antonio, 1998. *Lo sguardo antropologico. Processi educativi e multiculturalismo*, Carocci, Roma
- Marcorelles, L., 1973. *Living Cinema: New Directions in Contemporary Filmmaking*, George Allen & Unwin Ltd, London

- Myers, F.R., 1988. *From ethnography to metaphor: recent films from David and Judith MacDougall*, "Cultural Anthropology", III (2)
- Rotha P., 1983. *Robert J. Flaherty: A Biography* (a cura di Ruby J.) University of Pennsylvania Press, Philadelphia
- Rouch, Jean, 1988. "La macchina da presa e gli uomini", in *Jean Rouch. Il cinema del contatto*, a cura di Raul Grisolia, Bulzoni, Roma; originariamente pubblicato in "Studies in the Anthropology of Visual Communication", v. 1 (1), 1974
- Ruby, Jay, 1991. *Speaking For, Speaking About, Speaking With, Speaking Alongside - An Anthropological and Documentary Dilemma*, in "Visual Anthropology Review", v. 7 (2)
- \_\_\_\_\_, 1995. *The Moral Burden of Authorship in Ethnographic Film*, in "Visual Anthropology Review", v. 11 (2)
- Turner, Terence, 1990. *Visual Media, Cultural Politics, and Anthropological Practice: Some Implications of Recent Uses of Film and Video Among the Kayapo of Brazil*, in "Commission on Visual Anthropology Review", (Spring)
- Worth, Sol e Adair, John, 1972. *Through Navajo Eyes*, Indiana University Press, Bloomington

#### *Riferimenti video-filmografici*

- Flaherty, Robert, 1922. *Nanook of the North*
- Levy, Curtis, 1975. *Mourning for Mangatopi: A Tiwi Bereavement Ceremony*
- MacDougall, David, 1977. *Goodbye Old Man*
- Marshall, John, 1971. *Bitter Melons*
- \_\_\_\_\_, 1980. *N!ai: the Story of a !Kung woman*
- Rouch, Jean, 1947. *Au pays des mages noirs*
- \_\_\_\_\_, 1960. *Moi, un noir*

*Cristina Balma Tivola*

Turner, Terence, 1989. *The Kayapo: Out of the Forest*

Warlpiri Media Association, 1991. *Manyu-Wana*

Worth, Sol e Adair, John, 1966. *Through Navajo Eyes*