



A.D. MDLXII

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI

SCUOLA DI DOTTORATO XXVI CICLO IN:
SCIENZE DEI SISTEMI CULTURALI

STORIA DEGLI STATI MEDIEVALI MEDITERRANEI E ANTROPOLOGIA CULTURALE

TEORIE, INTERPRETAZIONI
E METODI DELL'ANTROPOLOGIA
VISUALE

DOTT. SIMONE LIGAS

DIRETTORE DELLA SCUOLA:
PROF. MASSIMO ONOFRI

TUTOR:
PROF.SSA MARIA MARGHERITA SATTA

ANNO ACCADEMICO 2012/2013

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO I.	
EVOLUZIONE E TECNICA DELLA FOTOGRAFIA E DEL CINEMA	6
I.I Dagli studi sull'ottica alle prime fotocamere industriali.	6
I.II Le fotocamere moderne	15
I.III La tecnologia Reflex	17
I.IV L'elettronica e la fotografia.	18
I.V La diffusione della fotografia	21
I.VI Storia e tecnica della cinepresa.	23
I.VII La diffusione del video	27
I.VIII Cenni sulla storia del cinema	28
CAPITOLO II	
STORIOGRAFIA ESSENZIALE SULL'ANTROPOLOGIA VISUALE	42
Introduzione	42
II.I Dalle descrizioni etnografiche alla fotografia	45
II.II La fotografia come dato scientifico nel pensiero positivistico.	49
II.III Prime riprese sul campo	52
II.IV La fotografia negli studi di Franz Boas.	56
II.V La scuola cinematografica scientifica Tedesca.	59
II.VI L'archivio di Albert Khan.	62
II.VII Malinowski, l'osservazione partecipante e la fotografia.	63
II.VIII La "camera partecipante" di Robert Flaherty	65
II.IX Il "cineocchio" di Dennis A. Kaufmann	69
II.X Nascita del cinema etnografico.	71

II.XI Margaret Mead e Gregory Bateson, un modello di ricerca etnografica per immagini: Balinese Character	73
II.XII L’Africa e l’etnografia di Jean Rouch.	82
II.XIII La contemporaneità	89
CAPITOLO III	
IL PANORAMA ETNOLOGICO VISUALE IN ITALIA	95
Introduzione	95
III.I Il contributo di Folco Quilici.	96
III.II Ernesto De Martino: l’etnologia visuale in seconda persona.	97
III.III La Sardegna documentaria.	103
CAPITOLO IV	
TECNICHE DELL’ANTROPOLOGIA VISUALE.	110
Introduzione.	110
IV.I Le tecniche di realizzazione	110
IV.II Una proposta di approccio al documentario.	123
IV.III La fotografia di famiglia e il reportage.	128
IV.IV Il reportage	129
IV.V La fotografia di famiglia	135
BIBLIOGRAFIA	138
SITOGRAFIA ESSENZIALE	148
FILMOGRAFIA ESSENZIALE	151

INTRODUZIONE

Il seguente lavoro intende affrontare le problematiche inerenti l'antropologia visuale, soprattutto per quanto riguarda l'approccio alle tecniche del documentario e al reportage fotografico. Inoltre si vuole fornire una bibliografia essenziale, organizzata in senso sincronico, in cui non ci sia alcuna suddivisione tra fotografia e documentario, in quanto entrambi i mezzi spesso vengono impiegati contemporaneamente durante le ricerche etnografiche; un esempio sono Franz Boas tra i *Kwakiutl* o Mead e Bateson tra le popolazioni balinesi che impiegarono sia la fotocamera che la cinepresa.

Per poter affrontare un simile lavoro di ricerca si analizzeranno in primo luogo l'evoluzione tecnica di fotocamera e cinepresa. Conoscere il progresso tecnologico dei due strumenti permette di individuare gli apparecchi a disposizione dei diversi etnografi nel momento in cui compiono le loro ricerche; inoltre, permette di rivalutare, durante la parte storiografica, l'operato dei ricercatori in base ai limiti degli strumenti in loro possesso. È stato inoltre necessario un riferimento al cinema, in quanto, tale genere risulta intrecciarsi spesso col genere documentaristico; basti pensare al dibattito sul primo film della storia, *La sortie de l'usine Lumiere*, considerato contemporaneamente come evento di promozione del cinematographe, e come filmato di carattere etnografico per il tema trattato. Proprio gli inviati dei Lumiere in seguito daranno vita ad una serie di documenti chiamati "attualità" che si possono identificare come i primi *reportage* della storia.

Nella storiografia si è deciso di iniziare dallo studio delle rappresentazioni grafiche che corredevano i diari di viaggio o le opere di viaggiatori e missionari; tali figurazioni rientrano a far parte degli interessi dell'antropologia visiva in quanto produzioni visuali dell'uomo. Si passerà quindi per i primi tentativi di approccio alla fotografia e alle prime riprese a carattere etnografico, come nell'esempio di Haddon durante *Cambridge Anthropological expedition* nello stretto di Torres. Si considererà il periodo caratterizzato dalla corrente filosofico-scientifica positivista che fungerà da motore di propulsione per la promozione dell'impiego di fotografia e in seguito cinematografia, all'interno delle discipline scientifiche. Un altro contributo importante sarà quello di Franz Boas che introdurrà definitivamente la fotografia all'interno della ricerca etnografica.

Il definitivo avvicinamento del cinema all'antropologia visuale si avrà con il documentario di Flaherty che partì dalla committenza di una pubblicità per arrivare a comporre il primo documentario etnografico. Il documentario di Flaherty sarà il primo di una serie di contributi che porteranno alla formazione del documentario etnografico attuale. La vera nascita, o come molti la

definiscono “rinascita”, del documentario è segnata dall’interesse del settantenne Boas per le riprese in 16 mm, seguito poi da Margaret Mead, convenzionalmente riconosciuta come madre della disciplina, e Gregory Bateson, nel loro intensivo lavoro di ricerca nelle isole del Pacifico attraverso cinepresa e fotocamera.

Il terzo capitolo, dedicato al panorama etno-visuale italiano, sarà quasi totalmente incentrato sulla figura di Ernesto de Martino e di tutti i registi e fotografi che con lui hanno collaborato. Un paragrafo è incentrato sulla Sardegna documentaria e in particolare sul lavoro del regista sassarese Fiorenzo Serra.

L’ultimo capitolo tratta delle tecniche dell’antropologia visuale attraverso l’analisi delle tecniche utilizzate, delle tipologie di documentari; in base a queste considerazioni si offre una possibile proposta di approccio al documentario.

Verranno infine considerate due modalità di produzione di immagini come la *fotografia di famiglia* e il *reportage*; due generi derivanti rispettivamente dalla fotografia amatoriale e dal giornalismo, che risultano di grande interesse come contenitori di dati etnografici che possiamo chiamare “passivi” in quanto non nati da interessi etnografici.

CAPITOLO I.

EVOLUZIONE E TECNICA DELLA FOTOGRAFIA E DEL CINEMA

I.I Dagli studi sull'ottica alle prime fotocamere industriali.

La vista è per l'uomo uno dei sensi fondamentali per il suo adattamento all'ambiente in cui vive. Uno dei processi fondamentali che secondo Leroi- Gourhan è attribuibile alla percezione visiva è la produzione di cultura, che ha differenziato l'*homo-Sapiens* dagli altri ominidi. Per l'etnologo francese attraverso la visione l'uomo ha potuto sviluppare simboli e linguaggi da poter tramandare, realizzando così una "eticizzazione" della specie. L'estetica, secondo Leroi-Gourhan è un riflesso diretto della capacità visiva dell'uomo che si ottiene dall'interazione tra l'immagine percepita e l'elaborazione celebrale e che sfocia nell'espressione artistica.

Con questo presupposto, è facile comprendere come da sempre gli studiosi abbiano avuto interesse a comprendere il funzionamento dell'occhio umano ed il rapporto tra quest'ultimo e le immagini che gli si presentano davanti. La prima attestazione dell'attenzione dell'uomo alle ricerche sull'ottica risale addirittura all'antica Grecia, con gli studi sulla visione presenti nei "*Problemata*", redatti attorno al IV sec. a.C. e attribuiti ad Aristotele, in cui si rileva la capacità di alcune sostanze naturali di essere sensibili alla luce solare.

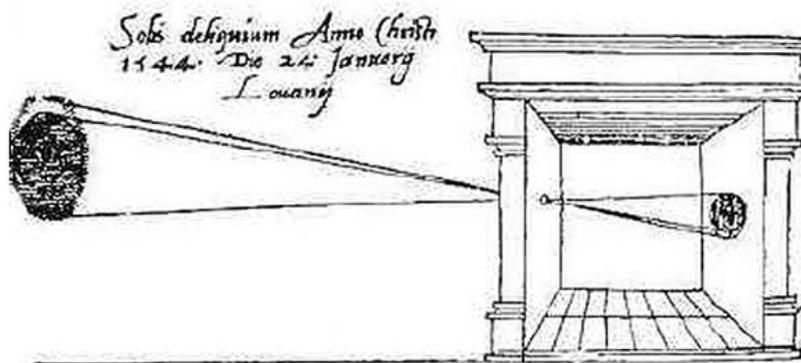
Lo studioso arabo Ibn al-Haitam (noto anche come Alhazen), considerato uno dei padri fondatori dell'ottica moderna, a cavallo tra il primo e il secondo millennio d.C., sovvertì le vecchie teorie sulla visione analizzando a fondo le proiezioni luminose degli oggetti e l'apparato visivo umano. arrivò in questo modo a teorizzare un rudimentale modello della *camera obscura* che, tuttavia, fino al rinascimento non verrà mai sviluppata.

L'invenzione della *camera obscura* avvenne, quindi, in funzione degli studi sulla visione umana e sulla prospettiva con l'intenzione di riprodurre artificialmente l'apparato visivo degli uomini.

Nel 1520 Leonardo da Vinci descrisse in modo particolareggiato il funzionamento della *camera obscura*, che chiamò *oculus artificialis*:

"l'esperienza che dimostra come gli oggetti mandino le loro immagini riflesse nell'occhio e nel suo umore lucido è palese quando le immagini d'oggetti illuminati entrano attraverso una piccola apertura rotonda in una stanza molto buia. Potrete catturare quindi queste immagini su un pezzo di carta bianca che sia posto verticalmente nella stanza, non lontano dall'apertura, e vedrete

l'oggetto su questa carta nella sua forma e colori naturali, ma essi appariranno più piccole e capovolte, per l'intersecarsi dei raggi all'apertura" ¹.



1- Prima illustrazione della camera *obscura* in *de Radio Astronomico et Geometrico liber*, Rainer Gemma Frisius, 24 Gennaio 1545

Alla descrizione tecnica e alle sperimentazioni di Leonardo seguì, nel 1550, lo studio del filosofo e fisico pavese Girolamo Cardano che applicando ad uno dei due fori una lente positiva ottenne l'effetto di un'immagine più nitida e luminosa.

Come è ovvio tale strumento si prestava in maniera ottimale all'impiego in campo artistico. Furono svariate le applicazioni di questo strumento che venne usato diffusamente dagli artisti a partire dal XVII secolo in poi. Attraverso questa nuova tecnologia gli artisti riuscivano a ridurre vasti panorami all'interno della camera per poterli poi riprodurre, ad esempio su tela, mantenendo al meglio le proporzioni tra gli elementi della scena.

Filippo Brunelleschi, ad esempio, nel corso della costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze, utilizzò uno strumento che presentava diverse caratteristiche tipiche della *camera obscura*. La *camera obscura* veniva adattata alle esigenze dell'artista, assumendo varie dimensioni relativamente alla scena da catturare. In ogni caso rimaneva uno strumento passivo per la copia o il ricalco dell'immagine. Gli studiosi, intuendo le grosse potenzialità del mezzo, operarono per passare al livello successivo, ovvero quello di poter direttamente immortalare su un supporto le immagini all'interno della camera, cominciando proprio a riprendere gli studi di Aristotele. L'evoluzione della *camera obscura* capace di impressionare, seppure in via estremamente rudimentale, l'immagine viene chiamata *fotocamera stenopeica* e differisce dalla prima solo perché

¹ LEONARDO, *Trattato della Pittura*, Milano 1804

possiede un unico foro e per la possibilità di essere predisposta per contenere un supporto sensibile alla luce, su cui prende forma l'immagine.

La struttura della fotocamera *stenopeica* chiamata anche *pinhole* ("foro di spillo") è molto semplice, è sufficiente praticare un piccolo foro circolare in una qualunque scatola a tenuta di luce e posizionare il supporto impressionabile sul lato ad esso opposto. La fotografia *stenopeica* è caratterizzata da una scarsa nitidezza, dall'assenza di distorsioni e dalla profondità di campo praticamente infinita. Nonostante la bassa nitidezza, la camera ha grandi possibilità creative in campo artistico e per questo viene utilizzata ancora oggi.

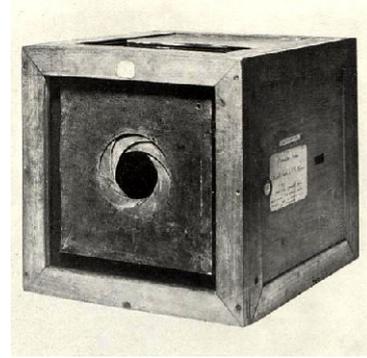
Nel 1657 il frate gesuita Kaspar Schott attraverso l'inserimento di due cassette scorrevoli all'interno della scatola (una dentro l'altra) trovò il modo di variare la distanza tra la lente e il piano su cui si forma l'immagine, rendendo possibile la messa a fuoco della *camera obscura*. Il 1657 viene considerato da molti l'anno dell'invenzione della macchina fotografica, o meglio della scoperta della struttura della macchina. Per i successivi due secoli da questa invenzione la struttura della macchina rimase uguale, in quanto, la ricerca in questo periodo di tempo era incentrata più sulla scoperta di un materiale che avesse la capacità di impressionarsi permanentemente.

È essenziale in questo ambito tenere conto degli studi del tedesco Johann Heinrich Schulze per due principali motivi. In primo luogo fece una modifica importantissima per le macchine del futuro: inserendo uno specchio inclinato a 45 gradi dentro la camera modificata da Schott, riuscì a proiettare l'immagine su uno schermo traslucido posto sul lato superiore della camera, permettendo così agli artisti di ricalcarla in maniera agevole, inventando di fatto la tecnologia reflex. Inoltre nel 1727 individuò la sensibilità dei sali d'argento alla luce. Questa fondamentale scoperta portò ad una serie di studi sui processi chimici che spingerà, nel 1818, Humphrey Davy e John H. Herschel a scoprire la capacità dell'iposolfito di sodio di fissare i sali d'argento, ottenendo in questo modo l'impressione dell'immagine.

È possibile individuare l'inizio vero e proprio della fotografia con gli esperimenti dello studioso Nicéphore Niépce che nel 21 giugno del 1827 realizzò un positivo diretto attraverso l'utilizzo del bitume di Giudea. Con tale tecnica, chiamata eliografia, impressionò la prima immagine fotografica della storia. Riuscì a raffigurare sulla lastra, dopo un'esposizione di 8 ore, i tetti antistanti la sua stanza.



J. N. Niepce, prima fotografia della storia.
Austin, Texas, University Museum



Camera Oscura di Niepce Chàlon sur
Saône, Musée Denon.

Ad ogni modo questa metodologia era ancora troppo rudimentale per permettere la diffusione della fotografia su larga scala, in quanto, i tempi di esposizione erano lunghissimi e permettevano esclusivamente di riprendere immagini di elementi fissi posizionando la camera in un luogo preciso per tutta la durata dell'esposizione. È logico pensare che nessun soggetto né animale, né umano potesse sopportare immobile una tale quantità di tempo. Un altro limite di questa tecnologia, inoltre, era la precarietà dell'immagine. Il supporto era molto delicato e per le sue qualità chimico-fisiche, dopo l'impressione dell'immagine, tendeva a sbiadire o ad annerire per la reazione dei sali alla luce arrivando in alcuni casi scomparire del tutto.

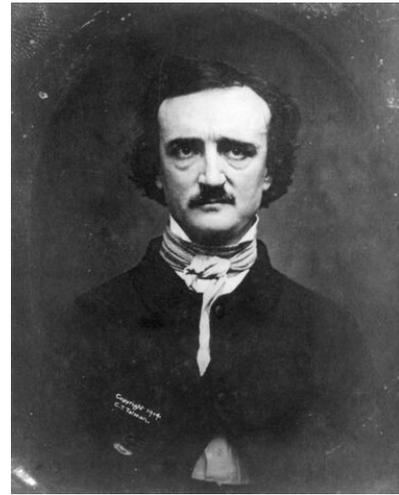
È importante in questo contesto menzionare Antoine Hercules Florence, non tanto per la sua affermazione di aver impressionato delle immagini (di tale affermazione non si trova alcun riscontro), ma per aver coniato ed utilizzato nel 1833 la parola *fotografia*.

Il primo passo verso la fotografia su pellicola avvenne nel 1835 quando Henry Fox Talbot riuscì a fissare temporaneamente, con una soluzione concentrata di sale, un'immagine su un foglio di carta impregnato di cloruro d'argento. La scoperta di questa nuova tecnica scatenò grande interesse in tutto il mondo dando il via ad una competizione mirata all'impressione duratura su supporto dell'immagine.

Louis Jaques Mandè Daguerre il 7 Gennaio 1839, dopo aver annunciato alcuni mesi prima di essere riuscito nel fissaggio dell'immagine, presentò il procedimento all'Accademia delle Scienze di Parigi, che per l'importanza della scoperta gli attribuì un vitalizio. Il *Daguerrotipo*, così chiamato in onore del suo inventore, si ottenne dall'esposizione ai vapori di iodio di una lastra d'argento così da formare ioduro d'argento, composto altamente sensibile alla luce.



Daguerre 1838, Boulevard du Temple di Parigi.



Autore Anonimo. 1848, Edgar Allan Poe.

I dagherrotipi sono immagini positive o negative, l'immagine risulta invertita specularmente a meno che si utilizzassero delle lenti aggiuntive al momento dello scatto. A seconda dell'angolo di riflessione della luce rendono una sensazione di profondità particolare. In genere, i daguerrotipi erano di piccolo formato e per proteggerli venivano messi sotto vetro e in un astuccio in quanto erano prodotti unici su supporti preziosi.

L'invenzione di questa tecnologia ebbe un discreto successo, fu però esclusivamente alla portata della borghesia dell'epoca che la utilizzò per immortalare e tramandare la propria immagine (cosa possibile fino a quel momento ai pochi ricchi in grado di pagare un pittore). La motivazione per cui la diffusione di questo mezzo non toccò i ceti medio-bassi era legata al prezzo piuttosto alto dei materiali utilizzati, era addirittura necessario, per motivi di stabilità dell'immagine, virarli in oro.

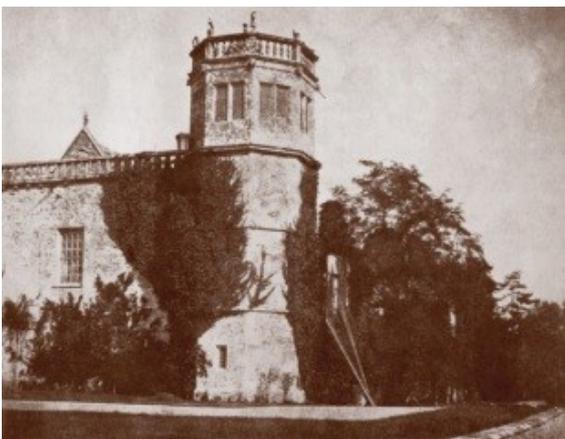
Il successo della scoperta di Daguerre dell'invenzione del daguerrotipo, costrinse l'inventore e fotografo inglese William Fox Henry Talbot ad abbandonare il proprio riserbo sui suoi studi. Fino a quel momento molto discreto circa l'andamento dei suoi lavori, Talbot espose i suoi primi disegni fotogenici a Londra, alla fine di gennaio del 1839.

La tecnica di Daguerre e quella di Talbot erano molto diverse. Il primo utilizzava una lastra levigata di rame argentato, sensibilizzata alla luce con vapori di iodio. L'immagine ottenuta era sia positiva, che negativa secondo l'angolazione dalla quale si guardava. Ogni immagine era unica ed impossibile da riprodurre. Talbot, invece, utilizzava carta sensibilizzata alla luce con trattamento chimico a base di sale marino e nitrato d'argento. Dopo un'esposizione alla luce si otteneva un

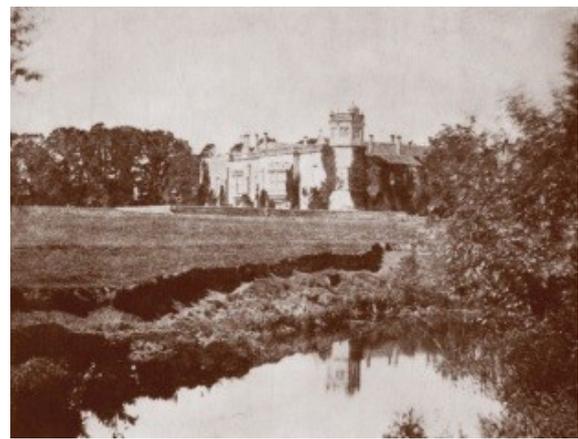
"negativo", dove i toni chiari e scuri del soggetto risultavano rovesciati. Il negativo era così utilizzato per ricavare da esso il numero voluto di copie "positive". Questo procedimento pose così le basi della fotografia per i seguenti centocinquanta anni.

Da un punto di vista estetico, la potenza espressiva delle immagini è, in ugual misura, molto diversa. In un testo del 1930, il critico d'arte Waldemar-George descrive con questi termini l'immagine dagherriana: *"Essa è una scrittura di calligrafi precisi, che sottolineano i dettagli, che si sforzano di raggiungere la chiarezza assoluta degli oggetti". Al contrario, il calotipo gioca sulle masse di ombre e di luci, sfuma i dettagli. Al bagliore metallico e luccicante del dagherrotipo, si contrappone la granulosità della carta e la delicatezza dei suoi toni grigi o bruni."*

Talbot inoltre scoprì che sulla carta fotosensibile, dopo l'esposizione alla luce, si impressionava un'immagine latente che era possibile vedere attraverso uno "sviluppo". Questo metodo consentiva una riduzione sensibile dei tempi di posa. Nel giugno del 1841, l'inglese pubblicò infine la descrizione completa del procedimento che chiamava "calotipo", dal greco kalos, "bello".



Talbot. Plate xix. the tower of Lacock abbey. □ Fonte The Pencil of Nature. Longman, Brown, Green and Longmans, London, 1844



Talbot. Plate xv. Lacock abbey In Wiltshire. Fonte The Pencil of Nature. Longman, Brown, Green and Longmans, London, 1844

Il passo successivo a questa serie di scoperte era trovare un modo di catturare un'immagine più definita attraverso la stereoscopia.

La stereoscopia si basa sul funzionamento del cervello nell'atto di ricostruire un'immagine tridimensionale. Quando i due occhi vedono simultaneamente la stessa scena, da una distanza pari a quella interpupillare, che nell'uomo è circa 65 mm, il cervello le mette insieme creandone una sola. In pratica utilizzando due fori di ingresso dell'immagine si cercava di ottenerne una sola ma precisa in tutti i suoi dettagli.



Immagine stereoscopica del 1903

Fin dal 1841, furono brevettate molte invenzioni che semplificavano l'esecuzione di due fotografie gemelle su una sola lastra. Si trattava di fotocamere con un corpo mobile e scorrevole davanti alla lastra, che rimaneva ferma e veniva impressionata metà per volta, oppure fotocamere in cui il corpo della macchina rimaneva fermo, ma era la piastra porta ottica a muoversi lateralmente per eseguire le due esposizioni.

Alla fine prevalse la soluzione più pratica: delle semplici fotocamere doppie, con due obiettivi e altrettanti otturatori che scattavano simultaneamente, comandati da un unico pulsante di scatto. Le macchine di questo tipo erano di più facile utilizzo e le uniche capaci di eseguire due esposizioni nello stesso momento; potevano quindi fissare anche i soggetti in movimento.

In poco tempo si diffuse l'impiego delle fotografie stereoscopiche di misura "standardizzata": circa 14 cm di larghezza su cartoncini di 17,5 cm. Venivano stampate in gran quantità dai fotografi e rappresentavano principalmente paesaggi e monumenti, ma anche soggetti naturalistici e didattici, nonché immagini proibite da collezionare in segreto. Il successo di questa nuova tecnologia era strettamente legato al periodo storico in cui essa si sviluppa.

Da sempre intellettuali, ricercatori, missionari, delegati o semplici borghesi, riportavano in diari di viaggio le descrizioni di ciò che incontravano spesso corredate da disegni. Questi disegni erano eseguiti da loro stessi o da artisti, ed erano quindi frutto di un'interpretazione più o meno forte.

Il periodo dell'invenzione della fotografia stereoscopica combacia con lo sviluppo della corrente di pensiero positivista. In tale senso è facile comprendere come uno strumento capace di riportare copia fedele della realtà potesse riscuotere ampio successo. Attraverso la macchina fotografica infatti era possibile documentare puntualmente ogni dato in ogni ambito scientifico. Nell'etnologia in particolare, i viaggiatori portavano con se una macchina per poter catturare in modo realistico la

realtà osservata. Si deve comunque sottolineare che, per un lungo periodo dopo l'invenzione della macchina fotografica i disegni continuarono a prevalere sulla fotografia. Ciò può essere attribuito, probabilmente, all'elevato costo della strumentazione tecnica.

In ambito scientifico, per esempio, Charles Darwin nel 1872, nel suo studio sulle espressioni delle emozioni nell'uomo e negli animali, fece un largo uso della fotografia per documentare tutti i suoi soggetti. Il corpus fotografico di tale ricerca era la parte fondamentale del lavoro. In Italia, parallelo allo studio di Darwin, possiamo citare il lavoro del primo studioso e docente di antropologia, Paolo Mantegazza, con il suo lavoro *atlante delle espressioni del dolore*² dove il nucleo fondamentale su cui è elaborata la ricerca sono le fotografie.

Nel 1888 viene fondata la *National Geographic Society* con lo scopo di "*incrementare e diffondere la conoscenza geografica e allo stesso tempo di promuovere la protezione della cultura dell'umanità, della storia e delle risorse naturali*"³. La diffusione della conoscenza della Società statunitense avveniva attraverso la diffusione di reportage fotografici, ed in seguito documentari, che permettevano a chiunque di visitare realtà lontane dalla propria senza dover viaggiare.

Il successo della fotografia stereoscopica proseguì fino al 1930 per riprendere brevemente negli anni '50 e '60 con il modello Wiew Master.

Nel 1851 il fotografo Gustave Le Gray migliorò la qualità della calotipia paraffinando la carta prima di sensibilizzarla. In questo modo la carta non assorbiva l'emulsione e formava uno strato più sottile: il risultato era un aumento del potere risolutivo a scapito della sensibilità con un tempo medio di esposizione di circa 15 minuti (*maggior quantità di emulsione = maggior sensibilità*). Il nuovo processo quindi poteva essere applicato solo alle riprese statiche e venne apprezzato in particolare dai fotografi di paesaggistica o architettura.

Nello stesso anno l'inglese Frederick Scott Archer, scultore e calotipista, rese noto il procedimento al collodio umido: attraverso una lastra di vetro ricoperta di collodio sensibilizzato con nitrato d'argento si otteneva un negativo su vetro più facile da stampare per contatto, rispetto ai negativi di carta. La qualità del collodio umido era superiore a quella della calotipia con una sensibilità paragonabile a quella del dagherrotipo. L'unico impedimento dovuto a questo procedimento era la necessità di preparare queste lastre prima dell'utilizzo in un ambiente buio. Tale procedimento indusse i fotografi a dotarsi di tende mobili a tenuta di luce da portare sul campo. Questa procedura

² Mantegazza, Paolo: *Atlante delle espressioni del dolore*; Firenze 1876

³ <http://www.nationalgeographic.com/>

tuttavia non scoraggiò gli operatori, la fotografia al collodio ebbe un tale successo che in poco meno di 10 anni le altre tecniche fotografiche vennero abbandonate.

Abbiamo attestazioni di fotografie al collodio umido della guerra di Crimea del 1855 e della guerra civile americana (1861-1865). È inoltre noto come diversi esploratori, come ad esempio David Livingstone, partissero equipaggiati delle attrezzature necessarie alla fotografia colloidale.

Nel 1871 il medico inglese Richard Leach Maddox riprese una tecnica utilizzata già nel 1841 ma abbandonata perché poco performante, quella dell'emulsione a secco, e la modificò utilizzando la gelatina animale come base per i sali d'argento. La svolta nella storia della fotografia avvenne nel 1878 quando Charles Bennet scoprì che preparando le lastre con l'emulsione a secco, una volta arrivati sul campo era necessario esclusivamente riscaldarle per poterle utilizzare. Questa tecnica, inoltre, permetteva tempi di esposizione di 1/25 di secondo rendendo così possibile la creazione di fotocamere da usare a mano libera. In tale modo i fotografi potevano lavorare su grandi quantità di lastre senza dover preparare composti chimici sul campo, viaggiando quindi più leggeri e producendo una quantità più consistente di fotografie. La scoperta di Bennet diede inizio a quella che sarà la produzione industriale della fotografia, con laboratori esclusivamente dedicati alla fabbricazione di materiali per fotografi.

Tale contesto permise all'industria Kodak, fondata da George Eastman di monopolizzare il mercato mondiale in meno di 30 anni. Il successo della Kodak era dato dalla continua introduzione sul mercato di tecniche miranti a semplificare il lavoro del fotografo. La prima innovazione introdotta da Eastman furono pacchi preconfezionati di lastre pronte all'uso chiamati *film-pack*. Ogni lastra era estraibile singolarmente e rimaneva protetta dalla luce grazie ad una pellicola scura. Tra il 1885 e il 1888 introdusse prima dei rotoli di pellicola da poter inserire, con degli adattatori, all'interno delle macchine ed in seguito fabbricò la prima macchina con all'interno un rullo di 100 foto circolari dal diametro di 6,5 cm. Dopo l'utilizzo di questa macchina il fotografo poteva scegliere se comprare il rullo di ricarica o se spedire l'intera macchina alla fabbrica che la restituiva ricaricata e con le foto sviluppate. La kodak così semplificò estremamente il lavoro del fotografo agevolando la diffusione della fotografia.

Nel 1889 la Kodak introdusse la prima pellicola di celluloido trasparente (larga 70 mm) modificata in seguito da Laurie Dickson, assistente di Thomas Alva Edison, che tagliandola a metà e perforandola su entrambi i lati ricavò la pellicola 35mm, da utilizzare nelle sperimentazioni della fotografia in movimento, che porterà all'invenzione successiva della cinepresa.

Il 21 aprile 1892 Samuel Turner chiese il brevetto per una pellicola in rullo avvolta insieme ad una striscia di carta nera che la proteggeva dalla luce, arrotolata su un rocchetto dotato di flange laterali che permetteva di caricare la macchina senza ricorrere alla camera oscura.

Inizialmente le lastre, sensibili solo al colore blu, non permettevano una buona definizione, ci fu dunque, negli ultimi anni dell'Ottocento, una ricerca della sensibilizzazione delle lastre agli altri colori primari. Verso la fine del secolo si arrivò a concepire lastre sensibili anche al verde e al rosso che restituivano meglio i colori e necessitavano tempi di scatto più veloci; così alla fine del secolo divennero usuali otturatori dotati del tempo di scatto di 1/100 di secondo.

Le *Autochrome* sono state le prime lastre a colori disponibili inventate nel 1904 dai fratelli Lumiere di Parigi.

I.II Le fotocamere moderne

Parallelamente al progresso tecnico del supporto impressionabile si ebbe un'evoluzione della struttura del corpo macchina che ospita la pellicola.

Si può identificare il momento di passaggio dal vecchio sistema di fotografia alla "fotografia moderna" con l'invenzione della macchina *Leica*.

L'invenzione di Oskar Barnack, appassionato fotoamatore alle dipendenze dell'ottico ed imprenditore tedesco Ernst Leitz, nasce dallo studio sulla pellicola del neonato cinematografo. Barnack nel tentativo di stabilire l'esatta sensibilità della pellicola 35mm costruì uno strumento con caratteristiche contemporaneamente della macchina fotografica e della cinepresa. Nel prototipo raddoppiò le dimensioni del formato cinematografico 18x24 e inserì un contafotogrammi numerato fino a 50. Venne fuori una macchina fotografica piccola, leggera e con ampia autonomia e negativi di alta qualità. Barnack utilizzò il prototipo per molti anni, la qualità era decisamente buona e "la macchina di Barnack" fu apprezzata anche da Leitz. Tuttavia il progetto di Barnack rimase inattuato fino al primo dopoguerra quando Ernst Leitz, in un contesto di profonda crisi economica, fu costretto a scommettere su un prodotto innovativo per rilanciare la propria industria.

Per la messa in commercio del prodotto vennero applicate alcune modifiche al prototipo originale. Vennero migliorati l'otturatore ed il contapose, la fotocamera fu dotata di un mirino e di un obiettivo progettato appositamente per il nuovo formato. Fu inventata la cassetta a tenuta di luce che, pre-caricata in camera oscura, permetteva di cambiare la pellicola alla luce del giorno e

consentiva grande autonomia senza variare le dimensioni della macchina. La scelta del rocchetto ricevitore per i fotogrammi esposti rese necessario un comando di sblocco ed un altro per riavvolgere la pellicola. Una preserie di 30 pezzi leggermente diversi fra loro venne sottoposta a giudizio dei fotografi nel 1923 e nel 1925 la *Leica* (*Leitz camera*) fu finalmente proposta al mercato.



Modello di Leica I del 1925

Il successo della *Leica* stimolò altri costruttori, primi fra tutti Zeiss, che introdusse la *Contax*, e *Kodak*, che iniziò a produrre caricatori di pellicola preconfezionati per il nuovo formato, oltre ad una macchina dal prezzo più accessibile, la *Retina*. Essi consolidarono il successo del nuovo standard fotografico e del nome *Leica*, in quanto, per decine di anni il 24x36 venne chiamato semplicemente "formato leica".

Fra il 1910 ed il 1920 tre avvenimenti accelerarono bruscamente lo sviluppo delle fotocamere: il definitivo affermarsi delle pellicole in rotolo, il perfezionamento della stampa della lamiera di acciaio a freddo e la riduzione delle tolleranze nelle lavorazioni meccaniche. La conseguenza fu immediata: le macchine fotografiche diventarono di metallo, più piccole e più leggere, con maggiore autonomia e più precise. Le dimensioni si ridussero ad un quarto della media precedente mentre aumentarono nettamente le prestazioni.

Il fenomeno, che fu esteso a tutti i tipi di fotocamere, rese possibile anche la costruzione della *Rolleiflex*, che ha un ottimo rapporto fra le dimensioni, il peso e la superficie del suo negativo. Protagonisti di questa invenzione furono Paul Franke e Reinhold Heidecke, entrambi ex-dipendenti della Voigtlander, la più vecchia industria fotografica al mondo. Le origini della *Rolleiflex* sono legate alla fotocamera *Stereflektoskop* della Voigtlander, prodotta fra il 1913 e il 1930. I due sfruttarono la struttura della biottica prodotta dalla loro ex industria e ad essa applicarono il dorso per pellicola in rullo, inventando il modello *Rolleidoscop* (1926). In seguito eliminando uno degli

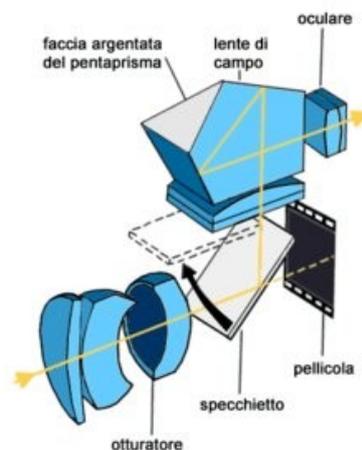
obiettivi destinati alla ripresa e impostandone lo sviluppo in verticale piuttosto che in orizzontale nacque la *Rolleiflex* (1928).

La *Rolleiflex* ebbe sempre la leadership delle biottiche; Franke e Heidecke ebbero l'intuizione di realizzare dall'inizio un prodotto maturo, tale che la struttura della macchina rimase inalterata per successivi 50 anni.

Le reflex degli anni '50 tuttavia soffrivano ancora nel confronto con le fotocamere professionali a telemetro.

I.III La tecnologia *Reflex*

La tecnologia *reflex*, inventata nel 1935 per circa venti anni non ebbe un grande successo a causa dei limiti tecnici che la contraddistinguevano. Risolti i problemi di dimensioni ed imprecisione sulle macchine *reflex*, nel 1959 ci fu un dilagare di questa tecnologia che in meno di dieci anni prese il sopravvento sulle vecchie macchine a telemetro. La tecnica *reflex*, basata su uno specchio che riflette l'immagine su un prisma che la invia poi al mirino, consentiva non solo di ridurre il numero di ottiche ma anche di avere uno strumento più pratico e compatto.



Schema esplicativo della tecnologia *reflex*

Seppure questa tecnologia impiegò quasi 25 anni per essere sviluppata in maniera ottimale, si deve considerare che ad oggi rimane la tipologia migliore e più diffusa di macchine fotografiche. Bisogna tuttavia notare che si possono trovare ancora oggi professionisti che non abbandonano la tecnologia a telemetro in quanto, in alcuni casi, risulta più adatta per la ripresa di alcune scene.

Si deve inoltre considerare che un altro fattore che ha contribuito al successo delle *reflex* è la saturazione del mercato globale da parte delle macchine a telemetro che portò alcuni costruttori a virare su una novità per reinserirsi nel mercato.

In questo contesto la Nikon corporation, azienda giapponese fondata nel 1917, invece di progettare una fotocamera completamente nuova trasformò la sua macchina a telemetro, già nota dai fotografi di professione, in una reflex.

La macchina a telemetro venne modificata per poter alloggiare uno specchio con la relativa meccanica, un mirino intercambiabile ed una baionetta di grande diametro che permise in seguito di progettare un gran numero di ottiche.

La *Nikon F* quindi arrivò sul mercato in un momento propizio e con tutte le caratteristiche adatte ad agevolare il lavoro del fotografo. Il mercato delle reflex non era ancora affollato, la concorrenza professionale si riduceva a poche marche tedesche nei confronti delle quali la *Nikon* aveva un prezzo inferiore e disponeva di più ottiche e accessori, anch'essi a prezzi concorrenziali. In ultimo la *F* aveva una tecnologia innovativa ma familiare per i reporter americani che già conoscevano le qualità della precedente *Nikon*. La *F* contribuì a far diventare la reflex la macchina fotografica per antonomasia e la sua diffusione e affidabilità consacrarono il nome di Nikon a sinonimo di fotocamera professionale, conferendole un forte vantaggio su tutti gli altri produttori.

I.IV L'elettronica e la fotografia.

Le premesse per un connubio tra la fotografia e l'elettronica sono da individuare verso la fine dell'Ottocento, in quanto ci furono svariati tentativi di automatizzare i meccanismi delle fotocamere. Già nel 1894 i tecnici americani Buchanan e McGann proposero una macchina il cui diaframma era comandato da elettrocalamite attivate da una batteria e regolato da una cellula al selenio. L'argomento fu abbandonato fino agli anni '30 del Novecento quando apparvero i primi esposimetri elettrici e fu definito lo standard DIN per calcolare i gradi di sensibilità delle pellicole (1931).

Nel 1935 un esposimetro elettrico miniaturizzato fu incorporato per la prima volta in una macchina fotografica; si trattò di una grande innovazione in quanto riduceva sensibilmente le dimensioni dello strumento. Questo primato appartiene alla *Zeiss Ikon* che al tempo era il leader indiscusso del mercato per la qualità delle sue ottiche, la perfezione delle fotocamere e la disponibilità degli

accessori; la fotocamera si chiamava *Contaflex* ed era una biottica con ottiche intercambiabili. L'anno successivo la *Zeiss* applicò lo stesso tipo di esposimetro anche alla *Contax* creando così il modello III.

L'esposimetro della *Contaflex/Contax III* era un semplice circuito di misura della corrente elettrica prodotta dalla cellula al selenio, Materiale che è capace di trasformare la luce in elettricità, quando viene esposta; entrambe le macchine erano dotate di uno sportellino metallico per oscurare la cellula in modo da preservarla dal decadimento provocato dalla luce stessa.

Due anni più tardi (1938), con largo anticipo su tutti gli sviluppi successivi, la Kodak mise in commercio la prima fotocamera automatica, la *Super Six-20*: per la prima volta, l'elettronica comandava le funzionalità di una macchina fotografica. L'automatismo della *Super Six-20*, che limitava meccanicamente la chiusura del diaframma, tramite un ago mosso dall'esposimetro, fu il modello di riferimento per tutte le fotocamere elettromeccaniche degli anni '60.

Per diversi anni il modello della kodak fu la base su cui i tecnici svilupparono numerose migliorie senza mai modificarne la struttura principale.

Canon introdusse nel 1976 il modello *AE-1* che per la prima volta utilizzava un microprocessore. Il cambiamento, seppure quasi ininfluenza per i fotografi, segnò l'inizio di una nuova tipologia di fotocamera moderna aprendo quella che viene definita la seconda generazione delle macchine fotografiche elettroniche.

Tra le varie innovazioni introdotte dalla sinergia tra *hardware* e l'elettronica nelle fotocamere c'è l'autofocus, inventato negli anni Ottanta, che permetteva la messa a fuoco automatica dell'ottica attraverso l'interazione del microprocessore con l'ambiente esterno.

A queste innovazioni consegue, come è ovvio, un adattamento del corpo macchina ai nuovi componenti; a livello progettuale cambia anche l'utilizzo dei materiali di produzione della macchina e di conseguenza anche la struttura. C'è l'introduzione di una serie di pulsanti che servono per interagire con le numerose funzioni di cui dispone la fotocamera, il peso del corpo macchina diminuisce mentre aumentano le dimensioni per rendere il telaio più ergonomico.

Dopo svariati tentativi di perfezionare l'autofocus, che come già detto era possibile grazie all'interazione di un software con l'elettronica si ebbe un'altra innovazione radicale per la storia della fotografia.

L'azienda giapponese Minolta produsse il modello 7000 che eliminava quasi tutti i controlli delle vecchie *reflex* facendo sì che la macchina interagisse con l'utente attraverso pulsanti e display,

relegando le ghiera e le relative scale graduate della distanza di messa a fuoco e della lunghezza focale solo nell'obiettivo.

Questo modello in sostanza svolgeva le stesse funzioni di una *reflex* classica, era controllata attraverso 9 pulsanti e concentrava le informazioni in un display a cristalli liquidi. Per la sua semplicità questa fotocamera risultò uno strumento ideale anche per gli utenti poco esperti.

Il progresso nel campo dell'elettronica e contemporaneamente dell'informatica permise uno sviluppo veloce di nuove tecnologie non solo dal punto di vista della struttura della macchina. Stimolò inoltre la ricerca di nuove modalità di acquisizione dell'immagine. La necessità era quella di poter importare, direttamente dalla fotocamera, le immagini in formato digitale. Ci furono diversi esperimenti di scannerizzazioni in formato digitale dell'immagine che, però, non soddisfavano qualitativamente le richieste del pubblico. Inoltre la ricerca di migliorare le fotocamere a pellicola di celluloidi tolse spazio allo sviluppo della nuova tecnologia digitale. Tuttavia quando si raggiunse il massimo dello sviluppo delle tecniche della celluloidi e la tecnologia digitale raggiunse per qualità un livello uguale a quello della pellicola, l'interesse delle industrie e dei consumatori virò verso il nuovo procedimento.

Il sistema della tecnologia *reflex* digitale mantiene quella che è la struttura originaria della *reflex* classica. L'ottica è simile a quella della fotocamera analogica e la disposizione delle parti interne non varia. L'otturatore è sempre l'elemento che separa il cuore della macchina dall'ottica aprendosi secondo la necessità di luce; alle sue spalle troviamo lo specchio che riflette l'immagine al mirino attraverso un pentaprisma, elemento che permette l'inversione dell'immagine data dallo specchio. La differenza sostanziale tra l'analogico e il digitale sta, in primo luogo, nell'inserimento di una parte *hardware* e *software* che permette le varie impostazioni automatiche; in secondo luogo il supporto impressionabile, che viene raggiunto dalla luce in seguito allo spostamento dello specchio, non è una pellicola, bensì un sensore elettronico che riceve segnali luminosi e li converte in dati digitali che vengono poi immagazzinati sul supporto di memoria. Possiamo intuire come gli accorgimenti utilizzati dalla *reflex* digitale agevolino il lavoro del fotografo. Si può innanzitutto disporre di una capacità enorme di memorizzazione di immagini, riducendo le pause per cambiare il supporto; è possibile, inoltre, avere strumenti molto piccoli e pratici senza dover rinunciare all'alta risoluzione (misurata in *pixel*⁴). L'immagine in formato digitale permette l'immediata elaborazione,

⁴ pixel [Comp. di pix per picture "immagine" e el(ement) "elemento"] Nelle tecniche di analisi delle immagini, il singolo piccolo elemento (distinto per intensità, colore, ecc.) tra quelli in cui è scomposta una data immagine; la definizione dei successivi processi di digitalizzazione, memorizzazione, eventuale trasmissione, elaborazione e

dopo il *download* sul *computer*, attraverso i diversi *software* di post-produzione. Pertanto risulta logico che questa tecnologia abbia avuto successo nell'ambito della fotografia professionale in settori, come ad esempio il giornalismo, che necessitano di una condivisione immediata dei dati.

I.V La diffusione della fotografia

Come già accennato la fotografia nasce inizialmente per essere utilizzata in ambito scientifico. Come è ovvio tutti coloro che utilizzavano la fotografia nelle ricerche dei diversi settori delle scienze o i vari inventori che hanno modificato nel tempo la tecnica fotografica, erano soggetti che avevano a disposizione le risorse necessarie per accedervi.

Sino ai primi del Novecento, quando le fotocamere divennero più compatte e più semplici da utilizzare, non era facile possedere una macchina fotografica né avere le nozioni per poterla utilizzare. Basti pensare che inizialmente, quando ancora i supporti impressionabili erano composti di diverse sostanze, bisognava avere una certa conoscenza di nozioni chimiche, non solo per poter miscelare i vari componenti ma anche per non rischiare la vita, visto che diverse tra queste sostanze erano tossiche al tatto o all'inalazione. Inoltre tali sostanze risultavano parecchio costose e quindi inaccessibili ai ceti medi. Sostanzialmente durante il primo secolo di vita di questa invenzione la sua diffusione era piuttosto bassa.

I fotografi erano dei professionisti che a pagamento si spostavano nelle città per scattare le fotografie per documenti di identità, feste o avvenimenti di particolare interesse. Molto spesso i viaggiatori e i ricercatori si dotavano di strumentazioni per poter integrare, attraverso la fotografia, i propri appunti di viaggio; come nel caso dell'esploratore Livingstone o della missione etnografica Dakar-Gibuti, organizzata dal governo francese per conoscere le reali condizioni delle sue colonie. Come è ovvio le fotocamere erano in possesso delle classi agiate che le utilizzavano in quanto oggetto di valore da poter ostentare.

Con il progresso del mezzo tecnico si arrivò alla produzione industriale delle fotocamere che divennero sempre più facili da utilizzare. Il vero e proprio momento di diffusione su ampia scala della fotografia si ebbe nel secondo dopoguerra, quando, con l'impiego di materiali più semplici si

ricomposizione dell'immagine è tanto maggiore quanto maggiore è il numero dei p. in cui essa è stata scomposta; analogamente, la definizione di un dispositivo o sistema di analisi (per es., un tubo di ripresa televisiva) e di riproduzione (per es., un cinescopio o una stampante) di immagini è misurata dal massimo numero di p. che esso è in grado di trattare correttamente. Cit.: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pixel_\(Dizionario-delle-Scienze-Fisiche\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pixel_(Dizionario-delle-Scienze-Fisiche)/)

poterono abbattere i costi di produzione rendendo questa tecnologia alla portata di tutti. Si pensi al proliferare delle *Ferrania*, *Agfa* e *Kodak* degli anni '50 / '60 che nell'occidente hanno diffuso la fotografia fra le classi sociali meno abbienti, nel momento in cui stavano sperimentando un periodo di benessere dopo i rigori del periodo bellico.

Questa diffusione delle fotocamere che da molti viene anche chiamata “volgarizzazione” permise con i suoi introiti di mantenere il mercato della fotografia e sostenere i costi delle ricerche delle nuove tecnologie. Come è ovvio c'è sempre stata una grossa differenza qualitativa tra le fotocamere professionali e quelle “*box*” non professionali. La minore qualità delle *box* non le toglieva comunque la capacità di immortalare scene reali e in esse racchiudere inconsapevolmente una serie di dati, ad esempio etnografici, che oggi si possono utilizzare nelle ricostruzioni o nel recupero delle tradizioni popolari.

Col tempo i sistemi informatici hanno preso sempre più spazio nella vita quotidiana, arrivando ad integrarsi in ogni ambito scientifico e tecnologico. La fotografia, che già stava tendendo ad una integrazione con l'elettronica, ha tratto un enorme vantaggio da questi sistemi. In primo luogo è stato possibile progettare e brevettare piccolissimi sistemi di sensori comandati da software, capaci di catturare l'immagine in alta risoluzione, basti pensare alle fotocamere integrate nei telefoni cellulari. In questo modo è possibile per ogni utente fotografare tutto ciò che ha la possibilità di vedere ogni giorno e di dividerlo sulla rete globale in pochi piccoli passi. Ciò porta ad una riduzione della stampa delle fotografie che possono essere conservate su “album virtuali” conservati sui *server internet* fruibili in ogni istante.

Con questi presupposti possiamo intuire come in 200 anni sia mutato il significato della fotografia da oggetto preziosa tecnologia alla portata di tutti.

Inizialmente poco diffusa, era un potente mezzo di informazione, molto raro e non disponibile per tutti. Le informazioni che le fotografie potevano diffondere erano considerate il massimo dell'oggettività del reale, la fotocamera in sostanza era considerata un mezzo simile all'occhio umano se non superiore. Col passare del tempo la diffusione della fotografia è aumentata, fattore che solitamente porta al disinteresse verso un mezzo che ormai possiede chiunque, ma è aumentata la necessità da parte degli utenti di una maggiore quantità di informazioni, che attraverso la fotografia potevano apparire più chiare; questa necessità ha mantenuto alto l'interesse per la ricerca di migliori tecnologie.

I.VI Storia e tecnica della cinepresa.

Come già accennato, La tecnica del cinema si basa su una proprietà della retina dell'occhio umano, detta persistenza dell'immagine. Quando la lente dell'occhio mette a fuoco un'immagine sulla retina, lo sbiancare dei fotopigmenti scatena degli impulsi nervosi nel cervello. Se l'immagine viene improvvisamente eliminata, l'attività chimica nei fotopigmenti persiste, mantenendo per un dato periodo lo stimolo dei segnali neurali; la lunghezza di tale periodo dipende dallo stato di adattamento dell'occhio.

Quando l'illuminazione ambientale è bassa, la retina reagisce al buio e l'attività neurale continua per un tempo più lungo. È per questo che una torcia fatta ruotare in una stanza buia appare all'occhio come un cerchio ininterrotto; la sorgente di luce continua, infatti, a tornare ripetutamente nella stessa posizione, prima che la sua immagine sulla retina sia svanita.

La maggior parte delle pellicole viene proiettata a una velocità di 24 fotogrammi al secondo. Per assolvere al compito di riprodurre il movimento, quindi, la velocità di scatto di una semplice macchina fotografica non è sufficiente, c'è la necessità di avere uno strumento che scatti diversi fotogrammi al secondo. Per consentire ciò è necessario, ovviamente che la macchina da presa abbia una pellicola abbastanza lunga e che questa pellicola scorra in sincronia con la velocità dello scatto. Poiché a 24 fotogrammi al secondo, per un minuto di ripresa ci vorrebbero oltre 27 metri di pellicola a 35 mm, le cineprese sono equipaggiate di caricatori che possono contenere pellicole da 122 o 305 m. Perché scorrano agevolmente su rotoli così lunghi, e per un facile riavvolgimento, esse devono avanzare senza interruzioni, ma devono anche necessariamente muoversi in sequenza per permettere l'esposizione di ciascun fotogramma durante i singoli scatti.

Lo scorrere della pellicola è permesso da uno o più rocchetti dentati che si incastrano nei suoi fori grazie all'aiuto di rulli pressori facendo in modo che questa scorra a una velocità costante.

La sezione in cui la pellicola viene impressionata dalla luce si chiama finestra, una piastra metallica con un'apertura rettangolare, contro la quale la pellicola viene mantenuta parallela da un'apposita flangia di pressione a molla. Davanti alla finestra, l'obiettivo mette a fuoco l'immagine capovolta del soggetto inquadrato attraverso l'apertura della finestra, che coincide con i contorni del fotogramma sulla pellicola. Nelle macchine da presa, la pellicola scorre in verticale, e l'altezza di ogni fotogramma, più lo spazio tra questo e il fotogramma successivo, corrisponde alla lunghezza di

quattro dei fori nel bordo della stessa pellicola. Nella macchina fotografica, invece, la pellicola è posizionata orizzontalmente e ogni fotogramma occupa la lunghezza di otto fori.

Solitamente l'otturatore consiste in una lamella di forma semicircolare, con un angolo d'apertura di 180°. L'otturatore, che espone la pellicola alla luce, si apre all'esposizione del fotogramma, si chiude nell'intervallo tra un fotogramma e l'altro e poi si riapre. Alla velocità di 24 fotogrammi al secondo, quindi, il tempo di esposizione è di 1/48 di secondo per ogni fotogramma.

In alcune cineprese l'angolo di apertura, e conseguentemente l'esposizione, possono essere modificati variando l'angolo dell'otturatore.

Lo scorrimento della pellicola è di solito prodotto da un meccanismo automatico di avanzamento a scatto della pellicola in movimento ciclico continuo, detto anche a *griffa*, che si inserisce nella perforazione, trascina in basso la pellicola di un determinato grado, e si ritira durante l'esposizione. Tale meccanismo è simile a quello impiegato per l'ago delle macchine da cucire. Al fine di garantire che la pellicola sia posizionata accuratamente e rimanga assolutamente ferma durante l'esposizione, molte cineprese sono equipaggiate con perni di regolazione che s'infilano nella perforazione e ancorano la pellicola durante l'esposizione. Per conciliare il trascinamento continuo e intermittente del film, al di sopra e al di sotto della finestra, vi sono piccoli occhielli indipendenti di pellicola.

La maggior parte delle macchine da presa è provvista di mirini *reflex* che permettono inquadrature più accurate nonché il rovesciamento dell'immagine attraverso il sistema di specchi. La superficie a specchio anteriore dell'otturatore è posizionata a un angolo di 45° rispetto all'asse della macchina, cosicché, durante i periodi in cui l'otturatore è chiuso, l'immagine venga riflessa ad angolo retto su un vetrino smerigliato delle stesse dimensioni del fotogramma nella finestra. L'operatore della cinepresa, attraverso un mirino moltiplicatore, potrà vedere l'immagine sul vetrino smerigliato, dal retro dello stesso. Attraverso l'utilizzo dell'elettronica è stato possibile collegare le cineprese a monitor esterni così da poter vedere in maniera più ottimale le riprese in prima diretta.

Una delle variabili che determinano la qualità della ripresa è la superficie del fotogramma. Nella cinematografia professionale si utilizza maggiormente la pellicola a 35 mm; quella a 16 mm, invece, è destinata al genere documentario e alle riprese televisive. Spesso viene impiegata anche una versione a 16 mm, chiamata *Super 16*, che consente l'impiego di una maggiore superficie di pellicola nel fotogramma: l'immagine risultante, in seguito, può essere ingrandita sino a 35 mm per la distribuzione nel circuito cinematografico. La resa qualitativa dell'immagine dipende dal

rapporto tra la grandezza del supporto impiegato in relazione alla grandezza dello schermo su cui l'immagine deve essere proiettata. In alcuni cinema, ad esempio, vengono proiettate pellicole a 70 mm, per una resa di immagine ancora migliore. Per quanto riguarda l'uso amatoriale, le pellicole utilizzate erano da 8 mm. Ciò era dovuto al fatto che una pellicola di dimensioni minori per poter essere contenuta e poter girare agevolmente ha necessità di meccanismi più piccoli. Ne consegue, quindi, che la cinepresa per 8 mm sia più piccola e quindi più adatta ad un uso quotidiano o per la ripresa amatoriale.

Il progresso tecnico della cinepresa è parallelo a quello della macchina fotografica. Nel momento in cui la sperimentazione sulle pellicole ha raggiunto il massimo livello in termini qualitativi, si è cominciato a sperimentare l'inserimento dell'elettronica ed in seguito delle tecnologie digitali all'interno delle cineprese. Il processo d'impressione è analogo a quello delle fotocamere digitali moderne con un otturatore elettronico che permette l'ingresso di fasci di luce che vengono rilevati da un sensore elettronico che li elabora attraverso un sistema *hardware* e *software*. I supporti di memorizzazione sono ovviamente digitali. Le immagini catturate, o le sequenze diventano *file* che vengono memorizzati su supporti magnetici. La fase di post-produzione, in cui in passato si agiva sulla pellicola fisicamente, tagliandola ed unendola a seconda della scena che si intendeva costruire, ora avviene attraverso dei software che acquisiscono l'immagine in digitale e permettono la rielaborazione. L'evoluzione del montaggio ha portato a poter separare le tracce video da quelle audio, permettendo di elaborare distintamente i due *files* migliorando nettamente la qualità del girato, i tempi di produzione e permettendo di introdurre gli artifici tecnici direttamente sul computer senza doverli programmare e mettere in atto durante le scene.

Se la cinepresa può essere considerata un mezzo tecnico passivo, cioè che compie il lavoro di catturare l'immagine, necessiterà ovviamente di uno strumento attivo, il proiettore, per rendere l'immagine precedentemente catturata. Il proiettore compie il procedimento inverso a quello della cinepresa, infatti attraverso la placca in metallo che regge la pellicola passa un forte raggio di luce che porta l'immagine verso l'esterno, sullo schermo. Il proiettore, attraverso lo scorrimento della pellicola retroilluminata riproduce il movimento visibile agli occhi. Nel caso delle sale cinematografiche, ad esempio, lo spettatore viene tenuto al buio per agevolare l'occhio a cogliere meglio l'immagine che scorre. Inoltre, a differenza della macchina da presa, l'otturatore del proiettore ha due lamelle semicircolari e ogni fotogramma viene ripetuto due volte. Ciò aumenta la frequenza dello sfarfallamento così da venire meno percepito dagli occhi degli spettatori adattati al

buio in sala. Un raggio di luce accuratamente messo a fuoco, in forma di una sottile fessura, è proiettato sulla colonna sonora-ottica, che scorre su un lato della pellicola per tutta la sua lunghezza. La colonna modula il raggio, facendo variare l'intensità della luce che cade su una cellula fotoelettrica, la quale ne converte le variazioni in segnali elettronici che a loro volta vengono amplificati e riprodotti attraverso gli altoparlanti. Le colonne sonore possono usare un sistema complesso di codici per riprodurre il suono in stereofonia, o con il sistema *surround* in sala, e per ridurre gli effetti del rumore elettronico.

Attualmente si stanno aggiornando le sale cinematografiche per proiettare file interamente digitali, che risultano di più facile gestione da parte dell'operatore.

I film sono proiettati nelle sale su schermi di vario rapporto altezza/larghezza. In origine, la larghezza e l'altezza dello schermo erano in un rapporto di 1,33:1 (4:3). La maggior parte dei film è proiettata oggi con la parte superiore e inferiore del fotogramma coperte, cosicché il rapporto sia di 1,85:1; questo sistema è chiamato "schermo panoramico" (*widescreen*).

Alcuni film sono fotografati attraverso lenti anamorfiche, che "comprimono" l'immagine in senso orizzontale. Ciò li fa apparire allungati in senso verticale, poiché la loro larghezza è dimezzata rispetto all'altezza. Essi vengono poi proiettati attraverso lenti corrispondenti, che "allargano" l'immagine orizzontalmente per riportarla alle proporzioni originali. L'intera immagine è perciò molto più larga di una normale e viene proiettata su schermi che hanno un rapporto di 2,35:1. Questi film prendono il nome di "*scope*", dal nome della loro prima versione commerciale, il *Cinema Scope*. In alcune sale allestite appositamente si proiettano pellicole a 70 mm che scorrono orizzontalmente attraverso il proiettore, producendo così immagini molto grandi su uno schermo gigante. Ogni fotogramma è mantenuto piatto, in una posizione precisa, su una lastra di vetro grazie a un sistema di aspirazione d'aria. Insieme alle immagini di grandissime dimensioni, queste sale chiamate *Imax* o *Omnimax*, utilizzano colonne sonore multiple, riuscendo così a offrire uno spettacolo più coinvolgente. Poiché la velocità di tutti i proiettori cinematografici è standardizzata a 24 fotogrammi al secondo, il movimento può essere riprodotto a velocità normale solo se la macchina da presa funziona alla stessa velocità. Se la macchina da presa gira a velocità più alte, il proiettore rallenterà l'azione, producendo l'effetto *slow motion* (al rallentatore); ad esempio, se la camera gira a 48 fotogrammi al secondo, la proiezione durerà il doppio e l'azione verrà rallentata della metà rispetto alla sua velocità naturale. Velocità inferiori di ripresa produrranno l'effetto opposto, accelerando l'azione.

Con l'avvento della tecnologia digitale si è mantenuto prevalentemente il formato *widescreen*; è inoltre possibile attraverso i software di postproduzione decidere quale formato si vuole dare alle riprese per adattarlo a qualsiasi tipologia di schermo.

I.VII La diffusione del video

Il processo di passaggio del filmato, da strumento tecnico d'élite a mezzo d'uso comune, è avvenuto decisamente più rapido di quello della fotografia. Questo fenomeno è dovuto alla rapida evoluzione che la tecnologia della ripresa ha avuto in un arco di tempo ristretto, passando in circa cento anni dal meccanico al digitale. È proprio col digitale che negli ultimi anni si sta avendo l'espansione maggiore, dovuta ad un relativamente ridotto costo degli strumenti.

Le videocamere odierne sono leggere, ultra-compatte, offrono un'ottima qualità audio e video e permettono la registrazione in formati compressi o su nastro magnetico.

Secondo la "*Consumer Electronics Association*", nel 1982, *JVC* e *Sony* annunciarono la messa a punto di una telecamera trasportabile, relativamente piccola e leggera, a cui era integrata un'unità di registrazione.

La prima videocamera portatile commercializzata risale al 1983, anno in cui la casa produttrice giapponese *Sony* lanciò sul mercato la *BetaMovie*, dotata di un sensore *CCD*⁵ con filtri cromatici per la ripresa a colori, che però non permetteva la riproduzione immediata del materiale registrato. Per visionare i filmati era indispensabile possedere un *VCR* (videoregistratore) che supportasse il formato *Betamax*.

A pochi mesi di distanza la *JVC*, azienda giapponese di elettronica di consumo, mise in vendita la videocamera *GR-C1*, un apparecchio del peso di circa 1.9 Kg e abbastanza ingombrante a causa dell'utilizzo di un componente chiamato tubo *Saticon*⁶. La *GR-C1* utilizzava come supporto di registrazione un nastro *VHS-C*, standard compatibile con i videoregistratori *VHS* domestici, che aprì di fatto la strada al mercato dei nuovi sistemi portatili.

Da allora, diversi produttori si interessarono al mercato dei *camcorder*; questa sfida alla produzione portò diverse migliorie alla registrazione video, sia dal punto dei componenti delle macchine, sia dal punto di vista dei supporti.

⁵ Il sensore *CCD* è un sensore elettronico composto da fotodiodi (pixel) che ricevono un'immagine e la elaborano trasformandola in scariche elettriche che poi inviano ad un convertitore *A/D* (analogico/digitale).

⁶ Cilindro elettronico, di cospicue dimensioni, dotato di tre elettrodi che catturano i tre colori primari.

Con l'invenzione del supporto *DV* le maggiori case di produzione si affidarono a questa tecnologia, abbandonando tutte quelle sino ad allora conosciute e dando inizio all'era delle videocamere digitali. La maggior parte delle videocamere di ultima generazione utilizza, appunto, la versione compatta *MiniDV* che possiede una risoluzione verticale doppia rispetto ai precedenti formati analogici e una qualità audio di 12/16 bit. Più di recente, poi, sono apparsi sul mercato nuovi modelli dotati di sistema di registrazione su *Hard Disk* che consentono di essere collegati ad un computer tramite un cavo ad alta velocità per realizzare in modo più sbrigativo ed efficiente qualsiasi operazione di video-editing. La soluzione *dell'Hard disk* inoltre permette di ridurre l'ingombro causato dal volume dei supporti di registrazione analogici di ricambio. Oltre all'*HardDisk* le nuove videocamere possono disporre di supporti come le schede di memoria SD e SDHC di piccole dimensioni ma predisposte per la memorizzazione in alta qualità.

I.VIII Cenni sulla storia del cinema

Come già accennato, il movimento di un oggetto viene percepito dall'occhio umano come un'immagine unica che cambia costantemente. Dagli studi sull'ottica sappiamo che l'occhio esposto per troppo tempo ad un'immagine fissa si abitua ad essa sino a farla scomparire. Il movimento che noi percepiamo, pertanto, è costituito da una sequenza di lampi di luce che colpiscono l'occhio ad una data velocità e rinfrescando continuamente l'immagine che, pertanto, risulta sempre differente, dandoci così la sensazione del movimento. Su questi studi, e sull'evoluzione tecnica della fotocamera si basano i principi che hanno portato all'invenzione del cinematografo e di conseguenza del cinema, considerato da molti un'arte moderna.

Il cinematografo dell'inizio del XIX secolo nacque dalla necessità di utilizzare le nozioni ricavate dalla macchina fotografica per riprodurre il movimento. In effetti il funzionamento di tale strumento non era molto diverso da quello della neonata fotocamera, infatti, possedeva un obiettivo che permetteva l'ingresso della luce ed un supporto impressionabile che riceveva l'immagine. Per poter catturare le immagini in sequenza, però, era necessario un supporto che scorresse velocemente e un otturatore sincronizzato che si aprisse e chiudesse nello stesso tempo in cui l'occhio umano percepisce ed elabora il movimento naturale.

Come già detto è difficile attribuire l'invenzione del cinema ad un singolo esperimento, ma di sicuro essa è in stretta relazione con gli studi sulla fotografia e sull'immagine, dunque, con

l'invenzione della pellicola. La tecnica delle immagini in movimento emerse quindi dall'insieme dei diversi contributi dei fotografi sperimentatori. Negli Stati Uniti nel 1888 Edison, inventore del fonografo, decise di costruire macchine per riprendere e mostrare immagini in movimento. I suoi studi lo portarono nel 1891 all'invenzione del *Kinetoscopio*, un apparecchio con uno spioncino all'interno del quale la pellicola (35mm) scorreva intorno a una serie di rulli. Inizialmente la velocità di riproduzione era di 46 fotogrammi al secondo. Edison e Dickson, già citato per aver definito il formato della pellicola, che rimarrà il più diffuso nella storia del cinema (35 mm), iniziarono a produrre alcuni film della durata massima di venti secondi per sfruttare commercialmente la loro invenzione.

In Germania, contemporaneamente, Max ed Emil Skladanowsky inventarono il *Bioskop* che utilizzava due nastri di pellicola a 53 mm che scorrevano da una parte all'altra dell'apparecchio. Il sistema risultava però troppo ingombrante e i due iniziarono ad adottare pellicole a 35 mm.

Il vero momento di svolta per la riproduzione delle immagini in movimento si ebbe con l'invenzione dei fratelli Auguste e Louis Lumière, il *cinématographe*. I due francesi, imprenditori nel campo della produzione di pellicole a Parigi, nel 1894 vennero incaricati da un concessionario del *kinetoscopio* di realizzare pellicole meno costose di quelle vendute da Edison. Tale richiesta spinse i due francesi a sperimentare i meccanismi di ripresa nel tentativo di adattarli ad un nuovo modello di pellicola. Iniziarono ovviamente dalla base del kinetoscopio, apportando ad esso delle migliorie sino a ottenere una piccola macchina da presa che utilizzava la pellicola a 35mm e un meccanismo a intermittenza ispirato a quello dalle macchine da cucire.

La funzionalità dello strumento portò i due fratelli a girare alcuni piccoli film con lo scopo di sperimentarne le capacità. Utilizzarono una velocità di scorrimento della pellicola inferiore a quella utilizzata da Edison, 16 fotogrammi per secondo, che diverrà in seguito la velocità ufficiale delle riprese cinematografiche.

Le riprese realizzate diedero vita al primo film dei Lumière: "*La sortie des usines Lumière*", girato nel Marzo del 1895. Questo film viene considerato il primo film della storia, nonché il primo filmato a pagamento della storia del cinema. Il 28 dicembre 1895, infatti, Louis e Auguste presentarono al "*Salon Indien*" di Parigi 10 piccoli filmati, tra cui "*La Sortie des usines Lumière*"⁷

⁷ L'uscita dalle officine Lumière. Il film è conosciuto anche con altre 2 versioni del titolo: *Sortie d'usine* o *Sortie des usines Lumière*.

che esseno il primo in scaletta divenne il più famoso. Lo scopo dei due parigini era pubblicizzare la loro invenzione mostrandone le sue potenzialità.



Cinématographe Lumiere



Cinématographe Lumiere

La sortie de l'usine Lumière consisteva in una ripresa di 46 secondi dell'uscita degli operai dalle officine Lumière di Lione. La maggioranza degli operai erano donne che indossavano i tipici abiti ingombranti diffusi nella *belle époque*. L'inquadratura era fissa, in campo lungo così da poter contenere il portone di ingresso principale, un portone secondario sulla sinistra e un albero sulla destra. Nell'inquadratura è compresa anche la strada antistante la fabbrica ed un marciapiede.

Sappiamo che questa tipologia di riprese è stata provata almeno altre due volte in quanto sono state conservate altre due pellicole con la stessa ambientazione. Per molti esperti questo piccolo spezzone è considerato non solo uno spettacolo, in quanto per prendere parte alla proiezione si doveva pagare 1 Franco francese; ma anche un contenitore di dati etnografici, tali da farlo identificare anche come il primo documentario della storia. Ad un primo sguardo non si può negare che la quantità di dettagli presenti sull'abbigliamento, sui mezzi di trasporto dell'epoca e sulla percentuale di operai maschi e femmine all'uscita della fabbrica abbiano un valore etnografico. Tuttavia una serie di dettagli tecnici possono far pensare che si tratti di una *mise en scene*, che in tale caso trasformerebbe i due fratelli da *cameraman* a registi di *fiction*.

I primi dubbi vengono sulla reale data del film. Alcuni studiosi pensano che le riprese avvennero il 19 marzo dell'95, giornata di bel tempo, certificata da alcuni documenti dell'epoca; mentre il giorno

precedente e quello seguente sappiamo che le giornate erano cupe. Un esperto di astronomia e meteorologia propende invece per il 10 marzo che però risultava una domenica⁸.



1895, Fotogramma de *La sortie de l'usine*
Lumière

Se questa previsione fosse giusta sarebbe un primo dato sulla elaborazione delle scene da parte dei due registi, infatti come è noto la domenica non risulta un giorno lavorativo; ciò porterebbe a pensare che i registi reclutarono gli operai in un giorno festivo appositamente per comporre la scena. Un altro dettaglio che risulta piuttosto bizzarro è che i soggetti che escono dalla fabbrica si spostano rispettivamente verso la loro destra e la loro sinistra in modo molto ordinato e pochissimi tra loro guardano verso la cinepresa. In tale caso bisogna sottolineare che la cinepresa era uno strumento quasi del tutto inedito, e per questa sua caratteristica, avrebbe dovuto attirare una maggiore attenzione. Ne è prova la necessità del regista Robert Flaherty, nel suo film *Nanook of the North* (girato tra il 1920 e il 1922), che per evitare che i suoi soggetti fossero attratti dalla cinepresa, e farli apparire più naturali, li esponeva 24 ore su 24 alla presenza della cinepresa.

In ultimo sarebbe necessario porsi un quesito sull'abbigliamento dei lavoratori. Maschi e femmine escono indossando abiti chiari e vistosi cappelli, il tutto appare troppo elaborato per essere il vestiario di un comune operaio. All'interno dei 10 film presentati dai Lumière troviamo soprattutto normali scene di vita quotidiana; c'è tuttavia un filmato che dimostra come i due Lumière fossero già abili nel costruire scene, facendo così aumentare i dubbi sul loro utilizzo della fiction in tutti i loro film. Le riprese in questione sono intitolate *Le jardinier*, note anche col titolo *L'arroseur arrosé*. In questi fotogrammi vediamo un giardiniere intento ad annaffiare le rose mentre un

⁸ [http://www.treccani.it/enciclopedia/la-sortie-des-usines_\(Enciclopedia_del_Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-sortie-des-usines_(Enciclopedia_del_Cinema)/)

ragazzino lo disturba facendo sì che l'uomo si schizzi maldestramente con il getto dell'acqua. La performance dei due soggetti è quella tipica dello sketch comico, riprodotta ad esempio da Charlie Chaplin nel film del 1921 *Il monello*.

Il commento critico dell'opera dei Lumière offre una serie di spunti di riflessione che sono poi quelli che animeranno il dibattito sul cinema. Innanzitutto si deve considerare che già dalla prima proiezione di un film non risulta ben definito il confine tra cinema e documentario scientifico. Si capiscono le grandi potenzialità del mezzo filmico e si intuisce che i due generi non abbiano una linea di confine ben definita ma sfumino l'uno sull'altro. Infatti all'interno di uno spettacolo cinematografico possiamo riscontrare alcuni dettagli etnografici, come nel caso dell'abbigliamento degli operai; mentre utilizzando eccessivamente la fiction all'interno del documentario, operazione che in determinati contesti può risultare necessaria, si rischia di modificare la realtà e togliere realismo al documentario, trasformandolo così in uno spettacolo cinematografico. Possiamo inoltre notare come i due francesi, nel tentativo di promuovere la propria scoperta, misero le basi per alcuni generi cinematografici come lo sketch comico che fece la fortuna di Charlie Chaplin e il film a soggetto, ripreso qualche anno più tardi George Méliès, che dimostrerà le possibilità narrative del nuovo strumento di espressione.

È logico pensare che i fratelli Lumière non fecero tali ragionamenti nella messa in opera dei loro film essendo soprattutto spinti dall'ansia di dimostrare le possibilità tecniche della loro scoperta.

L'avvenimento parigino rappresenta comunque la nascita del cinema come spettacolo di massa e decreta la nascita dell'industria cinematografica.

Nei primi dieci anni di vita del cinematografo i film erano solitamente girati attraverso un'unica macchina. La scena avveniva davanti alla macchina fissa e durava il tempo necessario all'inquadratura. In caso di film composti da più scene si arrestava la pellicola, si piazzava nuovamente la camera e si ricominciava a riprendere. Non avendo ancora studiato un metodo per registrare il sonoro, la proiezione veniva accompagnata da un'orchestra o da un singolo musicista. Le pellicole venivano proiettate in diverse parti del mondo ma le riprese erano girate prevalentemente in Europa. I Lumière erano soliti inviare i loro operatori a riprendere le "attualità", avvenimenti importanti o paesaggi di particolare interesse estetico. Ad esempio conosciamo l'esistenza di 5 filmati dell'aprile 1899, della durata standard di 55 secondi, che

riprendono le manovre navali franco-italiane nel golfo di Cagliari, la visita dei reali alle miniere di Monteponi ad Iglesias e a Sassari⁹.

Il lavoro degli operatori dei Lumière fu essenziale per l'evoluzione del cinematografo, in quanto, con l'impiego massiccio del mezzo introdussero varie innovazioni tecniche e stilistiche. Un esempio sono le riprese del 1896 di Eugène Promio a Venezia, ottenute attraverso l'installazione della macchina da presa su una gondola.

I Lumière cominciarono a vendere il cinematografo nel 1897 continuarono a produrre film sino al 1905, dedicandosi poi esclusivamente alla fotografia.

Il cinematografo divenne un proficuo affare, tanto da portare alla nascita di diverse case di produzione come ad esempio la società cinematografica di produzione, distribuzione ed esercizio francese, fondata a Parigi nel 1896 da Charles Pathé con i fratelli Théophile, Jacques ed Émile. In poco tempo questa società divenne una delle più grandi case di produzione d'Europa e del mondo. cominciò ad inserire una serie di innovazioni non solo nella tecnica di ripresa ma anche nei temi ripresi. Fu la prima casa di produzione ad ideare il *format* dei cinegiornali i *Pathé Journal*, importato poi negli stati uniti col nome di *Pathé News*. Inizialmente le riproduzioni inscenavano attualità ricostruite, in seguito trattarono invece reali fatti di cronaca.

La Pathé Freres, quindi, una delle uniche due case di produzione europee ammesse nel *trust* americano Motion Picture Patents Company, creato da Thomas A. Edison alla fine del 1908 per ottenere il monopolio sulle produzioni cinematografiche.

La seconda casa di produzione entrata a far parte del trust USA, si trova sempre in Francia e differentemente da quello che si può pensare non è quella dei Lumière, ma la società costituita da George Méliès, la Star Film. George Méliès era proprietario di un teatro chiamato *Robert-Houdin* nella quale si esibiva personalmente come illusionista. Nel 1899 fu spettatore di una delle proiezioni dei fratelli Lumière ed intuendo il grosso guadagno economico dato da uno spettacolo di questo genere decise di proiettarlo anche nel suo teatro. Ordinò un proiettore Kinetoscopes all'inventore inglese William Paul e cominciò ad auto produrre una serie di film. Méliès fu il primo cineasta a variare soggetti nelle sue riprese, inventando una serie di nuovi generi cinematografici; partì dalle canoniche scene di panorami o avvenimenti di attualità sino a creare film a soggetto "fantascientifico". Il primo film di questo genere fu "*Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*" in cui vestito da mago, trasformava una donna in uno scheletro, fermando la ripresa e sostituendo

⁹ Bernardini, Aldo : *Cinema muto italiano (VOL 1), ambiente spettacoli e spettatori*. Laterza, Bari 1980

l'attrice con uno scheletro. Il film più noto del regista¹⁰ è senza dubbio “*Le voyage dans la lune*” del 1902.



Fotogramma di *Le voyage dans la lune*” del 1902.

Il film, della durata di circa 15 minuti, è composto da 17 scene distribuite su 260 metri di pellicola. Le inquadrature erano fisse e la scena si svolgeva tutta all'interno del campo medio o lungo della macchina da presa. La lunghezza del film è una delle prime innovazioni apportate da Méliès alla cinematografia, infatti sino ad allora la composizione del film era di massimo 10 inquadrature. Per poter sviluppare un tema fantascientifico dovette fare ricorso ad espedienti come il montaggio in postproduzione ma soprattutto alla tecnica *dell'arrêt de caméra* che consisteva nello stop della macchina da presa, che permetteva di introdurre “trucchi” come l'improvvisa comparsa di un personaggio all'interno di una scena.

Il film comincia con un'accademia in cui uno dei sapienti, il professor Barbenfouillis, condivide con gli altri il suo progetto di un viaggio dentro la luna. Si vedono poi in sequenza: la preparazione del proiettile che li trasporterà sul satellite; un campo lungo sulle ciminiere delle fabbriche in cui si costruisce il velivolo; l'imbarco e la partenza dei 6 astronauti e lo sbarco sulla luna, presentata come un volto umano. Il proiettile quindi atterra incastrandosi nel suo occhio.

Questa è la scena simbolo del film. Da qui comincia l'avventura dei personaggi che affrontano una notte sull'astro inospitale; attraversano delle grotte popolate da funghi giganti e vengono catturati

¹⁰ È necessario considerarlo regista in quanto le sue rappresentazioni cinematografiche non sono più semplici inquadrature ma scene costruite utilizzando diversi espedienti tecnici.

dagli abitanti della luna, i Seleniti. L'equipaggio poi riesce a fuggire e tornare sulla terra, precipitando in un mare pieno di meduse ed essendo poi accolti come degli eroi.

Osservando questo film possiamo notare come l'autore sia concentrato a presentare al pubblico una serie di effetti speciali, essendo spinto dalla sua formazione di prestigiatore. Inoltre i temi trattati sono la trasposizione di alcune opere teatrali o letterarie dell'epoca. È evidente infatti il richiamo in almeno 2 scene al romanzo di Jules Verne *Dalla Terra alla Luna*, nonché il richiamo al romanzo di H.G. Wells, *The First Men in the Moon* (1901), per l'ideazione del tema principale e della trama.

Il potere d'espressione di un film del genere, lasciava intendere come la cinepresa fosse lo strumento adatto per riprodurre qualsiasi tipo di scena e portò il cinema sempre più vicino all'arte e meno alla documentaristica. Dopo le sperimentazioni di Méliès, che produsse più di 500 film, nel periodo tra il 1918 e il 1933 si registrarono grande varietà di approcci al cinema, legati al grande fervore artistico di tale periodo che portò alla nascita dell'impressionismo francese, l'espressionismo tedesco e la scuola sovietica del montaggio.

Negli anni venti si svilupparono correnti cinematografiche diverse come il cinema indipendente e sperimentale, il surrealismo, il dadaismo e il film astratto.

La scuola cinematografica di Hollywood, nata grazie all'impegno della società di Edison, dominava sulla scena cinematografica mondiale, pertanto, alcuni paesi europei tentarono di combattere questo monopolio producendo film dello stesso genere, mentre altri paesi come Francia, Germania ed in seguito l'Italia si specializzarono in diversi generi.

Il cinema sovietico invece percorse un diverso indirizzo metodologico. Come già accennato si specializzò nel montaggio; i registi iniziarono a studiare ed elaborare il concetto del "montaggio" come chiave attraverso la quale organizzare il proprio discorso per immagini. Come è ovvio vennero sfruttate le potenzialità di questa nuova tecnica di montaggio anche con lo scopo di poter organizzare il punto di vista del pubblico sovietico. Questa attenzione al pubblico si sviluppò all'interno di tale scuola in seguito alla rivoluzione del 1917. Come è noto i regimi totalitari hanno sempre avuto chiaro il potere che il cinema poteva esercitare sui suoi utenti; pertanto il film veniva utilizzato come mezzo di propaganda del governo, come strumento all'interno del quale era possibile tramandare alla popolazione dei messaggi ottimistici e così guadagnarne il consenso.

In questo contesto è necessario tenere conto dell'intenso lavoro nel campo della cinematografia svolto dal regista Sergej Michajlovič Ejzenštejn. Sono molteplici le motivazioni che spingono a considerare il regista come uno dei maestri del cinema moderno. Innanzitutto lavorò con lo scopo di

diffondere il suo pensiero tecnico, teorico ed estetico sul cinema attraverso una corposa produzione letteraria. In tali saggi Ejzenštejn spiegava come il cinema potesse essere il mezzo adatto per la "totale rigenerazione dello spazio drammaturgico"¹¹. Il regista russo si avvicinò al cinema dopo il suo ingresso nell'armata rossa dove venne incaricato di occuparsi della direzione artistica, soprattutto come scenografo, di alcuni spettacoli teatrali dei "Treni di Agitazione"¹². In occasione di uno di questi spettacoli, *Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty* (1923, Anche il più saggio sbaglia) si occupò della proiezione di un breve filmato, *Dnevnik Glumova* (Il diario di Glumov). Questa proiezione venne indicato dallo stesso Ejestjen come momento fondamentale del suo avvicinamento al cinema.

Da questo momento in poi il regista russo individuò il cinema come il mezzo più espressivamente potente per avvicinare il pubblico meno istruito a quello che era il suo scopo, scuotere lo spettatore con una violenza visiva, teorizzata da lui col nome di "cine-pugno", suscitando in esso emozioni e nuove associazioni di idee attraverso scene come primi piani improvvisi e ravvicinati, espressioni violente o azioni serratissime. Un esempio della sua tecnica è evidente nel film *Stačka* ("Sciopero", 1924), dove montò pezzi brevissimi, composti da inquadrature strane o incongruenti, ma sempre dure e violente, in maniera da rendere chiaro il clima di caos dell'evento rivoluzionario raffigurato; oppure nel film *La corazzata Potemkin*, nella famosa scena della scalinata di Odessa, con l'arrivo improvviso dei soldati che sparano sulla folla.

Le tecniche sopra citate fanno parte della teoria del "montaggio delle attrazioni", nata durante la sua carriera teatrale e riadattata in seguito al cinema. Il montaggio delle attrazioni consiste nell'accostare immagini apparentemente prive di nesso logico tra loro per suggerire allo spettatore un concetto derivante da esse.

Nel montaggio delle attrazioni, quindi, tutto è disordinato, incompleto e scomposto, lo spettatore deve compiere quindi uno sforzo intellettuale per ricomporre il senso della storia e dei personaggi. Un'altra novità nel "montaggio intellettuale" era l'inserito non diegetico, ovvero l'introduzione di inquadrature il cui tempo e spazio non hanno relazione con gli eventi rappresentati nel film. Una significativa particolarità del montaggio "Ejzenštejniano" era la sovversione temporale, si riteneva infatti, che non fosse necessario mantenere l'ordine temporale delle scene, ma che invertendole si

¹¹ Montani, Pietro: Sergej Michajlovic Ejzenstejn, in Enciclopedia del Cinema Treccani; risorsa online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/sergej-michajlovic-ejzenstejn_\(Enciclopedia_del_Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sergej-michajlovic-ejzenstejn_(Enciclopedia_del_Cinema)/)

¹² Treni di Agitazione: erano i luoghi in cui si metteva in opera la forma di teatro didattico del XX secolo "Agit-Prop" (agitazione e propaganda), diffusa nella Russia post-rivoluzionaria con lo scopo di propaganda e informazione, presso il pubblico analfabeta, degli ideali rivoluzionari.

avesse la possibilità di ottenere una maggiore attenzione e un maggiore coinvolgimento da parte del pubblico.



Fotogramma del film *La corazzata Potëmkin* 1925

L'avvento di Stalin nel 1929 e la sua politica anti-sperimentalista scatenò una grossa critica nei confronti del regista. Stalin infatti cominciò a commissionare film dal tema scelto dal regime, basati sul cinema classico senza alcuna traccia di sperimentazione. Questa situazione convinse Ejzenštejn ad accettare il contratto con la *Paramount Pictures*¹³ nel 1930 e quindi di trasferirsi negli Stati Uniti. Da qui si spostò in Messico per girare un film sulla rivoluzione messicana dal nome *Que Viva Mexico* girato nel 1931 e rimasto incompiuto. Ejzenštejn venne poi richiamato da Stalin in madre patria dove continuò a produrre film e soprattutto si dedicò intensamente ai saggi di teoria sul cinema.

Nonostante i lavori di Ejzenštejn fossero caratterizzati da una forte interpretazione personale, da un grosso utilizzo del montaggio, possiamo considerare come nella sua opera il tema centrale siano gli avvenimenti socio-politici che lo circondano. Le opere del regista russo, di certo non possono essere considerate come appartenenti al genere documentario ma in esse troviamo uno stile di montaggio teso a suscitare sul pubblico le stesse sensazioni che vivevano i protagonisti delle scene; a questo proposito è necessario sottolineare che in gran parte dei suoi lavori Ejzenštejn utilizzava soggetti comuni come protagonisti delle scene, filmandoli di nascosto per non alterarne la naturalezza, sono

¹³ Paramount Pictures Corporation è una delle più importanti case cinematografiche degli Stati Uniti d'America. Fondata dall'ungherese Adolph Zukor l'8 maggio del 1912 con il nome di *Famous Player Film Corp.*

un caso, ad esempio, le masse di persone del film *“La corazzata Potëmkin”*. Inoltre si deve considerare che l'intento del regista era quello di utilizzare i suoi film come mezzo di informazione per il popolo analfabeta, uno scopo didattico quindi, simile a quello del genere documentario. Possiamo infine notare come sino a questo momento non ci fu una netta distinzione tra cinema e documentario in quanto il cinema possedeva una serie di caratteristiche, come ad esempio quella di informazione o quella didattica, tipiche del documentario. Sino a questo momento dunque, soprattutto in Russia, il genere più vicino al documentario era quello dei cinegiornali. Un momento di specializzazione però si ebbe con i lavori del regista Denis Arkad'evič Kaufman (Białystok 1896 - Mosca 1954), conosciuto con lo pseudonimo Dziga Vertov. Questo regista russo, appartenente anch'egli, come è ovvio alla scuola del montaggio sovietica, è conosciuto per una serie di documentari e cinegiornali girati con una tecnica innovativa. Vertov nel 1922 fondò il gruppo dei *Kinoki* (cineocchi), basato sul film di genere documentario in cui la macchina da presa veniva considerata come un occhio umano a servizio del popolo. Dal giugno al nov.1922 diresse 12 numeri del cinegiornale *Kinopravda* sempre con la tecnica della videocamera come strumento staccato dall'operatore, quindi privo della sua interpretazione. Il *“cineocchio”* era quindi lo strumento portatore della massima oggettività del reale. Nel 1924 promosse il manifesto del *Kinoglaz* ("Cineocchio"), che divulgava le tecniche e le teorie col quale i registi Kinoki operavano; in seguito produsse il film sperimentale *Kinoglaz* dove realizzava ciò che promuoveva il manifesto. Teorizzando l'importanza della macchina da presa come strumento in grado di registrare, riprodurre e analizzare la realtà quotidiana, rinnovò radicalmente il genere del cinegiornale. La sua idea di cinema è visibile nel lavoro del 1929 *Človek s Kinoapparatom* (L'uomo con la macchina da presa). In questo documentario si intuisce come il regista utilizzi la macchina da presa per riprendere una serie di sequenze veloci in cui si inquadrano fatti quotidiani, alternati da primi piani di protagonisti come, ad esempio, i senzatetto delle strade russe; ritroviamo inoltre una serie di innovazioni tecniche come *split screen* e sovrimpressioni.

La visione genera uno stato d'ansia nello spettatore. Anche in questo caso, come nei film di Ejzenštejn lo spettatore è costretto ad un lavoro intellettuale per comprendere le scene.

Le immagini sono prive di commento esplicativo che rende poco comprensibile la trama o il riconoscimento dei luoghi ad un cittadino non russo. In l'uomo con la macchina da presa si nota come il documentario abbia ancora molti caratteri artistici al suo interno. I documentari di Vertov vennero considerati inizialmente come massime rappresentazioni della realtà, in quanto le immagini

prive di artifici tecnici o spettacolari, riportavano semplicemente ciò che un qualsiasi uomo poteva vedere con i suoi occhi passeggiando all'interno della realtà russa. A ben guardare, però, il regista russo, in linea col regime si prestò spesso a documentari di propaganda. Questi suoi lavori pongono quindi la critica di fronte al quesito sulla effettiva oggettività di tutta la produzione del regista.

Mentre nelle diverse scuole del mondo si continuava a sperimentare il cinema nelle sue diverse forme, alcuni paesi, tra questi l'Italia, non davano peso a questa nuova tecnologia. Nella penisola solo alcuni intellettuali individuavano le potenzialità del cinema rispetto alla cultura, all'arte e all'informazione.

Nel 1907 Giovanni Papini scrisse un saggio intitolato "La Filosofia del cinematografo" intuendo così le potenzialità del cinema e soffermandosi sulla possibilità che si potessero addirittura ridistribuire spazi collettivi a livello urbano. Il costo del biglietto esiguo del biglietto, la brevità degli spettacoli e l'energia psichica bassa impiegata dallo spettatore contribuivano a fare del cinematografo un fenomeno fruibile dalle masse molto più che il teatro.

Edmondo De Amicis in questo periodo scrisse un articolo intitolato "Cinematografo cerebrale"¹⁴ che narrava la vicenda di un borghese che, anziché recarsi a teatro con la famiglia, rimaneva a casa e attraverso la fantasia ricreava una situazione cinematografica. Nell'articolo di De Amicis si possono trovare delle previsioni su mezzi che il cinematografo avrebbe adottato in seguito, come ad esempio stacchi di montaggio alternato e dissolvenze.

Il cinema veniva essenzialmente stroncato dalla maggior parte degli intellettuali che operarono un'aspra critica nei suoi confronti ritenendolo un fenomeno da "popolino"; era visto come un sottoprodotto culturale, gli veniva negata la valenza artistica perché la fisicità degli attori era incompatibile con il passaggio attraverso la macchina da presa. Nonostante ciò, diversi intellettuali tra quelli che stroncarono il cinema, iniziarono comunque a lavorare nell'industria cinematografica di nascosto. I più si accanirono contro la mancanza della parola del cinema muto.

Nel 1919 con i saggi di Roberto Bracco ("Tra le arti e gli artisti") e Pierangelo Galiasso (Il teatro muto) si ipotizzava la discendenza di teatro e cinema alla pantomima classica. In seguito, nel 1927, venne pubblicata postuma una serie di scritti di Ricciotto Canudo intitolato "L'officina delle immagini", indicato come il contributo più significativo alle teorie filmiche italiane. Canudo, teorico e critico cinematografico barese era uno dei pochi intellettuali eclettici dell'epoca ad essersi mosso in favore del cinematografo. Fu il primo ad analizzare la nuova arte in tutta la sua

¹⁴ Risorsa online: Repubblica Letteraria Italiana. Letteratura e Lingua Italiana online www.repubblicaletteraria.it.

complessità attraverso scritti divulgativi per poterne rendere fruibile a tutti il contenuto. Analizzò la figura del regista, definì gli elementi specifici del linguaggio cinematografico. “*La naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe*” pubblicato nella rivista mensile d'arte e filosofia “*Les entretiens idéalistes*” del 25 ottobre 1911 riportava per la prima volta la definizione di cinema come settima arte; in questo saggio l'autore riteneva che fosse la più importante in quanto capace di riunire in sé le altre sei forme artistiche. Un altro intervento significativo è quello di Sebastiano Arturo Luciani che scrisse due saggi che trattano del potere evocativo della musica accompagnata alle immagini. In essi operò uno studio sulle scenografie e la luce e rafforzò il concetto di musica come elemento che avvicina il cinema alle evocazioni del sogno: le suggestioni e l'astrattezza vengono rese al meglio dalla musica che deve fondersi sublimemente alle immagini. La riflessione sul cinematografo parte da una prospettiva musicale, in quanto secondo Luciani “lo scenario cinematografico non si scrive come un poema drammatico, ma si compone come una sinfonia, obbedendo a delle leggi più formali, di euritmia e di contrapposizione, che *intellettuali*”¹⁵

In ultimo, tra gli intellettuali italiani che dibatterono sulle teorie e tecniche del cinematografo, bisogna tenere conto di Luigi Pirandello che attraverso il romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*¹⁶ del 1925¹⁷ espresse la sua opinione sulla nuova tecnologia che andava prendendo piede. Il romanzo racconta la storia di un operatore cinematografico che si trovò a riprendere delle scene in un circo. La protagonista delle scene era una attrice russa seduttrice di uomini. In una scena la donna, intrappolata in una gabbia con una tigre feroce, doveva essere salvata dal suo amante. L'uomo però, accecato dalla gelosia per la donna, la uccise, venendo poi aggredito e sbranato dalla tigre. Il povero operatore, divenuto ormai schiavo della macchina da presa non arrestò la camera e girò comunque la scena. Pirandello inventandosi questo genere di ripresa simile a quella che oggi si chiama *reality*, sottolinea la sua convinta polemica contro la macchina, colpevole, ai suoi occhi, di mercificare la vita e la natura. Porta avanti, quindi, una critica contro la frenetica vita moderna in cui le macchine stanno prendendo il sopravvento, che porterà alla fine alla distruzione della società. È interessante notare la figura dell'operatore intesa come una inutile figura che vive in funzione della macchina. Nel finale del romanzo il protagonista, dopo aver assistito alla scena drammatica

¹⁵ Luciani, Sebastiano Arturo: *L'antiteatro: il cinematografo come arte*; La Voce, Roma 1928, p. 77

¹⁶ Pirandello, Luigi: *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*; Arnoldo Mondadori Editore, Collana Oscar, 1974 Milano.

¹⁷ Il titolo primo dell'opera prendeva il titolo dal soprannome del protagonista “si gira”, nel 1925 fu ripubblicato con il titolo “*Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*”.

della morte dei due, perde la parola, riportando una sorta di *shock* dell'uomo di fronte ad una realtà che non conosceva, quella della morte.

CAPITOLO II

STORIOGRAFIA ESSENZIALE SULL'ANTROPOLOGIA VISUALE

Introduzione

L'antropologia visuale si sviluppa pienamente agli inizi del Novecento; in questa sede verranno analizzati gli autori che hanno operato in un identico periodo e quindi si cercherà proporre un certo ordine cronologico. Inoltre, rispetto ai testi analizzati, si cercherà di evitare la netta separazione tra cinema etnografico e relativa fotografia, in quanto, in molti casi, gli stessi autori, durante le loro ricerche, si sono serviti sia dell'uno che dell'altro mezzo.

Conoscere l'evoluzione tecnica della macchina fotografica e del cinematografo risulta, all'interno del dibattito sull'antropologia visuale, spesso una pratica scontata. A ben guardare, invece, attraverso la consapevolezza del progresso tecnologico dei due mezzi, si potrebbero rivedere una serie di considerazioni fatte su alcuni dei più grandi documentaristi. Un esempio è il documentario di Robert Flaherty *Nanook of the North*, in cui si racconta della vita di un cacciatore di pellicce eschimese e di come esso trascorra le sue giornate tra la vita familiare e il rischioso lavoro. In molti casi, l'operato del regista di ricostruire le scene per documentarle, viene considerato sconveniente all'interno del documentario scientifico, in quanto un utilizzo eccessivo della *fiction* potrebbe portare alla mistificazione della realtà. In linea di massima, tuttavia, tale ragionamento potrebbe risultare corretto se non si considerasse che le strumentazioni con cui si operava negli anni '20 del secolo scorso avevano una limitata maneggevolezza; così possiamo pensare che non sarebbe stato facile per l'operatore introdurre nella bocca di un *igloo* un macchinario decisamente più voluminoso dell'ingresso della casa *inuit* che, inoltre, non possedeva un adeguato sistema di illuminazione per garantire una resa ottimale delle scene. Ne consegue che, in questo caso, si dovrebbe guardare molto più alla concretezza del dato etnografico ottenuto, che risulta comunque di particolare interesse, in quanto prima di allora non si avevano dettagli così approfonditi sulla distribuzione degli spazi di un *igloo*.

Inoltre, conoscere la storia evolutiva dei mezzi fotografici e filmici agevola a comprendere come tali strumenti non siano nati per scopi scientifici, ma in breve tempo si siano adattati ad

una serie di diversi impieghi tra cui quelli nell'ambito etnografico. La difficoltà che si incontra, riguardo all'impiego di fotocamere e cineprese nel dibattito sull'antropologia visuale, deriva dal fatto che il cinematografo sia stato utilizzato, sin dall'inizio, come elemento per la documentazione delle diversità culturali e, allo stesso tempo, come mezzo di spettacolo. Ne consegue che spesso i due generi si siano avvicinati l'uno all'altro, a volte fondendosi, creando così, nei primi anni di vita dell'antropologia culturale una sorta di diffidenza nel loro impiego. È indubbio che attualmente le tecniche di documentazione per immagini siano un elemento chiave nell'etnografia; tuttavia sino al definitivo riconoscimento dell'antropologia visuale come disciplina autonoma, l'impiego di fotografia e cinema è rimasto poco diffuso, rispetto al genere etnografico classico del racconto scritto.

Nella pratica della ricerca sul campo, la parte più importante è la preparazione, preliminare alla partenza, attraverso lo studio di tutti i documenti e le testimonianze scritte sulla realtà che si deve andare a documentare. Tra questi elementi, come è risaputo, non tutti appartengono ad antropologi o ad etnologi, ma spesso ci si deve rifare a produzioni di studiosi di altre discipline o a documenti chiamati da alcuni *vernacolari*, in quanto risultanti da testimonianze di persone comuni. Tale approccio metodologico vale anche per quanto riguarda lo studio per immagini. Si deve considerare che non tutte le realtà culturali hanno avuto la fortuna di essere state al centro dell'attenzione di studiosi. Pertanto, le uniche documentazioni sul passato in nostro possesso, sono derivanti da fotografie e *film* prodotti soprattutto per immortalare e conservare momenti importanti di un determinato momento e vissuto. Possiamo considerare, quindi, la fotografia di famiglia o quella dei fotografi professionisti a pagamento come essenziali documenti "passivi" su cui si possono effettuare interpretazioni nella costruzione di una data realtà. In questa prospettiva, all'interno della storiografia sull'etnografia visiva, questi documenti fotografici sono da considerare documentazioni spontanee che restano fuori dall'orizzonte dei canoni specifici della ricerca sul campo fissata nei termini malinowskiani.

Bisogna considerare che, da sempre, i viaggiatori tendevano a corredare i loro diari di viaggio con disegni che fornire una maggiore forza esplicativa ai contenuti descritti con le parole. I disegni, spesso, erano realizzati dallo stesso autore del diario o da artisti che accompagnavano le spedizioni.

Sappiamo che l'invenzione della fotografia prese spunto dagli studi sull'occhio umano; l'intento mirava a realizzare un congegno che riportasse la scena inquadrata con la maggiore

precisione possibile. I disegni, posto che l'artista operasse in buona fede, risentivano fortemente della sua interpretazione. Così si hanno nei diari dei viaggiatori e che si recano in regioni extraeuropee testimonianze di esseri umani dall'aspetto deforme o di pratiche cerimoniali bizzarre, rappresentate a seconda dell'elaborazione del disegnatore che ne ripropone scenograficamente la descrizione. È noto che in una rappresentazione grafica diverse variabili ne influenzano il risultato, quindi, se l'artista possedeva un suo stile personale nella rappresentazione, questo poteva modificare i reali aspetti della scena. Le raffigurazioni in questione si possono considerare come forme di antropologia visuale precedenti all'invenzione della macchina fotografica.

Bisogna ricordare, però, che anche dopo questa fondamentale invenzione, molti dei viaggiatori che portavano con sé la fotocamera, continuavano ad utilizzare disegni per integrare i loro testi. Un caso può essere quello dell'esploratore Livingstone di cui troviamo diverse foto delle sue spedizioni (dal 1844 al 1873), ma i suoi diari di viaggio venivano corredati comunque da disegni.

Sappiamo, come già accennato, che, dopo l'invenzione della macchina fotografica, molti viaggiatori, esploratori o emissari dei vari governi, portavano con sé questo nuovo strumento che gli permetteva di ritrarre la realtà in maniera molto più fedele rispetto ai disegni; tuttavia sappiamo che, per vedere resoconti di viaggio corredati da un ricco *corpus* fotografico, si deve aspettare l'avvento della produzione industriale che ne sancisce la definitiva diffusione.

Una tendenza diametralmente opposta si ebbe col pensiero positivistico, che si basava su teorie confutate solo da dati empirici e riproducibili. In questo contesto la fotografia venne nettamente preferita al disegno, in quanto considerata espressione della piena oggettività del reale.

Se da un lato la funzione *investigativa* della fotografia è destinata al migliore utilizzo del mezzo per interpretare la realtà, dall'altro canto la sua funzione *rappresentativa* è direttamente connessa agli aspetti didattici e divulgativi. La fotografia dipende imprescindibilmente dal testo che la contiene. Nella sua accezione figurativa, i dati rappresentati non costituiscono più delle fonti, ma diventano supporti didascalici. Le problematiche relative ai rapporti linguistici che intercorrono nel testo ibrido spesso vengono trascurate. Al di là di sporadiche eccezioni, comunque, l'impiego della fotografia, anche in alcune grandi opere antropologiche, appare incerto oltre che inadeguato. Si pensi alla deludente prova di Edward Evans-Pritchard nella sua

monografia sui *Nuer*, o all'uso imbarazzato di Bateson nel suo saggio sul rituale *Iatmul*. (F. Faeta, 2006, p. 71)

II.I Dalle descrizioni etnografiche alla fotografia

L'antropologia visuale inizialmente venne considerata un'applicazione tecnica di supporto al testo scritto. Attraverso le immagini si potevano integrare i resoconti di viaggio con dati considerati oggettivi. Tuttavia l'utilizzo delle fotografie all'interno dei diari di viaggio rimase sporadico. Sarebbe errato considerare che l'antropologia visuale si sia sviluppata parallelamente alla disciplina madre, in quanto si dovrebbero considerare come dati etnografici visuali già i disegni che, come già accennato, venivano realizzati durante i viaggi di missionari, esploratori ecc.. Volendo andare più a fondo, l'antropologia visuale dovrebbe considerare persino quelle produzioni visuali che l'uomo, nel corso della storia, ha realizzato per tramandare la propria immagine.

Le più antiche descrizioni etnografiche conosciute sono quelle dello storico greco Eròdoto (Alicarnasso tra il 490 e 480 a. C. - Atene 424 circa) che nelle sue storie, chiamate *le nove muse*¹⁸, descrisse i popoli che incontrò durante i suoi viaggi.

Sempre per quanto riguarda le descrizioni "etnografiche" dei popoli definiti nell'antichità "barbari" sono notevoli le descrizioni fatte da Giulio Cesare (Roma 100/102 - ivi 44 a. C.) nel libro a lui attribuito *De Bello Gallico*¹⁹.

Publio Cornelio Tacito, Storico romano (I-II sec. d. C.), tra le diverse opere giunte sino ai nostri giorni, scrisse *Germania*²⁰ (*De origine et situ Germanorum*), un'opera "etnografica" su diversi aspetti delle tribù germaniche residenti al di là dell'Impero Romano.

Un'interessante documento di antropologia visuale che rimane di dell'impresa romana sulle popolazioni germaniche è la colonna traina, nella quale sono scolpite, in bassorilievo, momenti salienti del trionfo di Traiano sui Daci.

Si deve rilevare che da sempre si sia cercato di dare una descrizione dei popoli incontrati

¹⁸ Chiamate *nove muse* in quanto i racconti di Erodoto sono nove ed ognuno ha come titolo il nome di una musa.

¹⁹ In latino "Sulla guerra gallica"

²⁰ A cura di Luca Canali, Tacito Publio Cornelio: *la Germania*; Studio Tesi, Roma 1991

Si deve sottolineare, però, come sia normale che il testo risenta di una forte interpretazione, in quanto le popolazioni descritte vengono osservate dal punto di vista di un narratore mosso da un forte etnocentrismo.

Nel Medioevo abbiamo come descrizione etnografica di rilevante interesse *il Milione*, probabilmente scritto tra il 1295 e il 1298 da Rustichello da Pisa sotto dettatura del viaggiatore veneziano Marco Polo (Venezia o Curzola 1254 - Venezia 1324). *Il Milione* è considerato una "Vera e propria enciclopedia geografica, riunisce in un volume le conoscenze essenziali che erano disponibili alla fine del XIV secolo" sull'Asia. Oltre che una relazione di viaggio, è anche un trattato storico-geografico. È stato definito "la descrizione geografica, storica, etnologica, politica, scientifica (zoologia, botanica, mineralogia) dell'Asia medievale"²¹. Le sue descrizioni contribuirono alla compilazione del *Mappamondo di fra Mauro*.

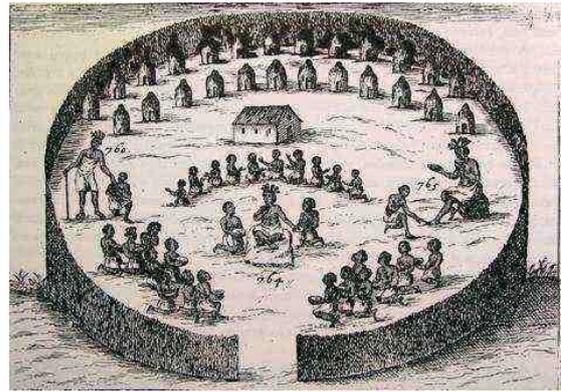
Tra i primi resoconti etnografici di popolazioni extraeuropee che riportano figurazioni esplicative troviamo alcune opere di missionari. Probabilmente l'usanza di inserire i disegni all'interno del testo era legata alla necessità di aumentare il potere espressivo delle descrizioni dei popoli incontrati, accentuando quei tratti distintivi che rendevano tali individui "barbari" o "primitivi". In tale modo risultava semplice giustificare l'operato spesso poco ortodosso di colonizzazione e conversione.

Un esempio sono le figurazioni contenute nel testo *Istorica descrizione de' tre regni Congo, Matamba et Angola... e delle missioni apostoliche esercitatevi da religiosi cappuccini* (Bologna 1687) scritto dal missionario Giovanni Antonio da Montecuccolo. Nei disegni che ne risultano si vede un tentativo di riportare la realtà nella maniera più realistica possibile; sono realizzati in bianco e nero, non riportano le proporzioni originali e spesso risultano caricaturali. Come è ovvio c'è un'enfaticizzazione dei caratteri "selvaggi" dell'uomo che può essere dovuta all'impatto tra la cultura occidentale del sacerdote con quella del "selvaggio", ma anche alla necessità di dimostrare l'importanza dell'operato cristiano su popolazioni che versavano ancora in uno stato allora considerato "primitivo".

²¹ Serstevens, Albert: *Livre de Marco Polo*; Parigi, 1955.



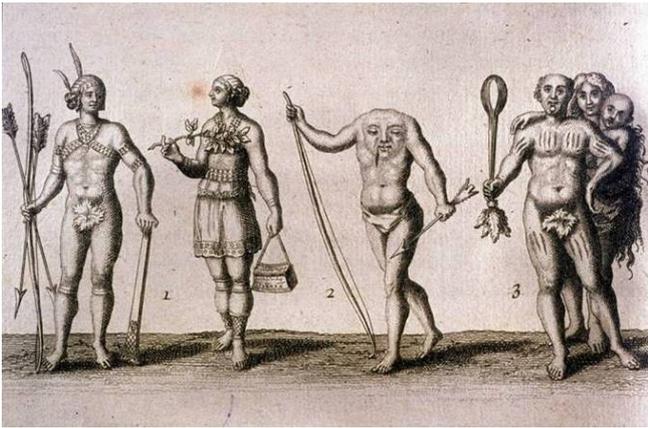
Immagini tratte da: Giovanni Antonio Cavazzi in *Istorica descrizione de' tre regni Congo: Matamba ed Angola*, 1687



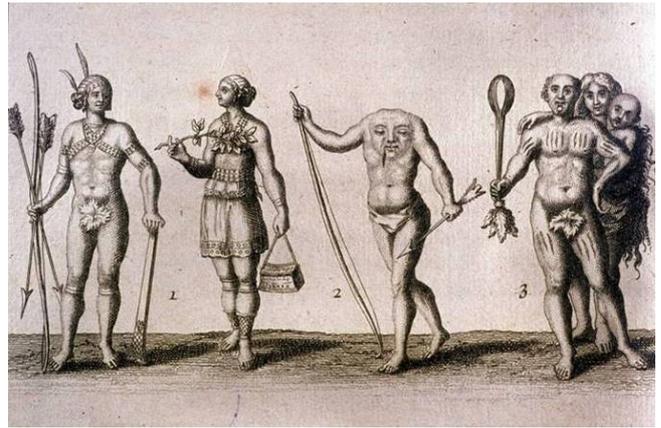
Immagini tratte da: Giovanni Antonio Cavazzi in *Istorica descrizione de' tre regni Congo: Matamba ed Angola*, 1687

Se nell'opera di Cavazzi la parte figurativa risulta aderire a grandi linee alla realtà, sappiamo che, in diverse altre, l'aspetto caricaturale è portato all'estremo, sino ad ottenere disegni al limite del fantascientifico.

Un esempio sono le raffigurazioni presenti nel volume *Moeurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps* (2 voll., 1724) del missionario gesuita Joseph François Lafitau. Il gesuita si stabilì in Canada dal 1711, studiando usi e costumi degli Irochesi. Tornato in Francia dopo questa esperienza scrisse i due volumi in cui riteneva di rilevare delle affinità tra le credenze dei nativi americani e le dottrine e pratiche religiose della Grecia antica. Il suo lavoro si basava sul metodo comparativo e su una sorta di "evoluzionismo" che gli permisero di arrivare alla conclusione che i popoli *irochesi* si trovassero ancora nello stadio in cui erano state nel passato le culture occidentali dell'antica Grecia. In pratica, François Lafitau impiegò il metodo comparativo più allo scopo di dimostrare l'esistenza, presso tutti i popoli, dell'idea di un "Essere Superiore" piuttosto che condurre un vero e proprio studio antropologico sulle istituzioni degli Irochesi e degli Uroni; l'intento era di compararle con quelle degli "Antichi Popoli" greci e romani.



Uomini e donne caraibici delle Antille in una raffigurazione tratta da: *Moeurs des sauvages américains, comparées aux moeurs des premiers temps*, 1724



Eschimesi maschi e femmine in una raffigurazione tratta da: *Moeurs des sauvages américains, comparées aux moeurs des premiers temps*, 1724

Le raffigurazioni all'interno dei testi continuarono ad essere proposte anche dopo l'invenzione della macchina fotografica. Come si è già visto, durante le esplorazioni dell'inglese David Livingstone in Africa, la fotocamera era già stata sperimentata e probabilmente era anche in possesso dell'*equipe* di Livingstone; tuttavia le immagini delle sue avventure furono tutte realizzate da disegnatori; al contempo possediamo fotografie che ritraggono l'esploratore in posa con membri delle "tribù" africane incontrate.

Per gran parte dell'Ottocento la fotografia non venne impiegata all'interno dei testi per diverse motivazioni; in primo luogo si devono tenere in conto i problemi tecnici: possedere una fotocamera, scattare una fotografia e svilupparla aveva un costo elevato e richiedeva valide competenze; era inoltre difficile inserire l'immagine all'interno del volume stampato. Esistevano problemi accademici, in quanto la ricerca sul campo non era ancora riconosciuta all'interno nel quadro epistemologico dell'antropologia, quindi non aveva bisogno di dati rappresentati da immagini; in sostanza l'antropologia visuale non forniva risultati scientificamente attendibili. L'antropologia per molto tempo è stata un esito prevalentemente teoretico della documentazione etnografica descrittiva.

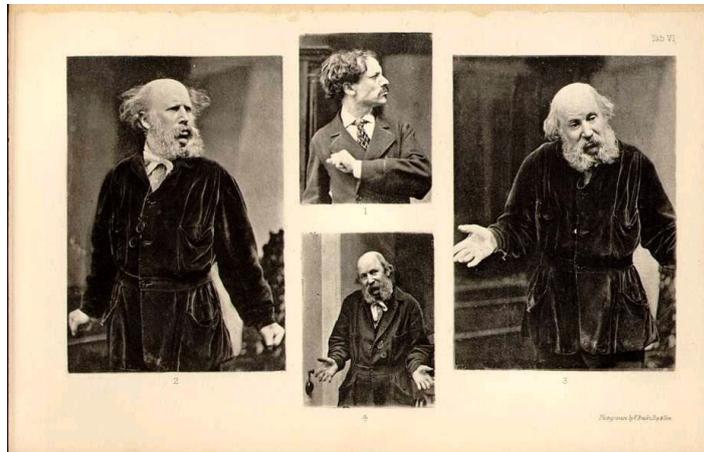
II.II La fotografia come dato scientifico nel pensiero positivistico.

Tra i vari fattori responsabili della diffusione della fotografia gioca un ruolo essenziale la nascita dell'indirizzo filosofico del positivismo. La teoria elaborata da Auguste Comte si basava su un nuovo approccio alla visione dell'universo.

L'approccio scientifico positivistico, in generale, vedeva l'impiego di dati inconfutabili per sostenere le varie teorie. Ogni nuovo studio doveva basarsi su una serie di dati scientifici ripetibili che dovevano portare ad una precisa e confutabile conclusione.

In tale prospettiva la fotografia era uno strumento fondamentale, in grado di dare un'esatta riproduzione della realtà, quasi alla pari della vista umana. La fotografia divenne essenziale per molti studi, in alcuni divenne il *corpus* centrale delle opere.

In tale quadro, si colloca l'uso della fotografia che fece Charles Darwin nel suo studio sull'espressione delle emozioni²², dove le immagini vengono utilizzate per dimostrare la veridicità delle tesi esposte nel testo scritto. L'interesse del ricercatore nacque dagli studi sulla fisiognomica del medico-fotografo Guillaume Benjamin Armand Duchenne, condotti all'ospedale di Salpêtrière con lo scopo di indagare sulle malattie mentali e del sistema nervoso e muscolare.



Immagini tratte da: *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli altri animali* con introduzione, postfazione e commenti di Paul Ekman, Bollati Boringhieri, 1998

²² Darwin, 1872

Nel testo *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* i concetti dell'evoluzionismo vengono applicati non solo alle trasformazioni della struttura corporea, ma anche al comportamento e alla "vita mentale" degli animali.

L'intelligenza, la memoria e la capacità di ragionamento, come pure le emozioni espresse dagli uomini e dagli animali, hanno tutte una comune origine evolutiva (evoluzionistica,) e rivestono una funzione essenziale ai fini della sopravvivenza. Gli affetti servono a comunicare informazioni fra un animale e un altro, fare previsioni sui possibili comportamenti di un altro membro della specie e ad esibire comportamenti appropriati alla situazione.

Con la sua indagine, costruita con l'ausilio di osservazioni, materiali illustrati, aneddoti riguardanti sia gli animali che i bambini, sia i popoli europei e i gruppi umani preletterati, Darwin anticipa di molti decenni i metodi adottati dall'etologia con l'obiettivo principale di mettere in evidenza l'espressione dell'emozione. Il *corpus* fotografico che viene impiegato nella parte grafica è costituito da fotografie fatte con la macchina ferma sul cavalletto che inquadrava il volto del soggetto, che a sua volta era stimolato a provare diverse sensazioni da cui scaturivano le mimiche facciali considerate emozioni. La scelta di utilizzare una macchina fissa che riprendeva la stessa inquadratura, era legata alla necessità di avere come risultato dei dati di soggetti diversi nella stessa condizione ambientale, escludendo così le variabili che avrebbero potuto modificarne il risultato. Questo genere fotografico prese il nome di *fotografia antropometrica*, considerata come fotografia scientifica per eccellenza, in quanto, utilizzando le griglie misuratrici del corpo umano, si adattava all'ideale di dato scientifico costituitosi all'interno del pensiero positivistico.

Gli studi antropometrici quindi, forti dell'approvazione derivata dal pensiero positivista si diffusero ampiamente. In Italia ad esempio si ebbe una esperienza simile a quella di Darwin con l'antropologo e medico Paolo Mantegazza che nel 1869 fu chiamato a ricoprire la cattedra di antropologia ed etnologia presso l'Istituto di studi superiori pratici e di perfezionamento di Firenze. Mantegazza si definiva un evoluzionista "darwiniano con beneficio d'inventario".

Nell' *Atlante della espressione del dolore*²³, in collaborazione con il fotografo Giacomo Brogi produsse una serie di immagini fotografiche su soggetti stimolati a provare dolore; egli stesso si adoperò come cavia per i suoi *test*. Le immagini risultanti vennero poi richieste da Darwin ed utilizzate come dati all'interno dei suoi studi.

²³ Mantegazza, Paolo: *Atlante delle espressioni del dolore*; Firenze 1876

In questo stesso contesto teorico positivista ed evolucionistico è necessario considerare il lavoro dell'antropologo, medico e criminologo Cesare Lombroso, il quale influenzato dalle teorie darwiniane e dalla filosofia positivista ispirò i lavori di Mantegazza. Lombroso lavorò soprattutto sulla craniometria, attraverso la quale riteneva fosse possibile determinare il carattere morale degli uomini.

Di Charles Eugène de Focauld (1858-1916) che si è occupato di linguistica di popolazioni berbere dell'Atlante si hanno alcune immagini fotografiche che rappresentano soprattutto lui stesso accanto a elementi tipici della cultura *tuareg*. Per contro, rispetto all'interesse cristiano di Focauld troviamo gli studi dei funzionari, militari, imprenditori ed avventurieri europei che miravano a documentare come fosse perfetto il funzionamento delle colonie. Abbiamo, quindi, una quantità di materiali fotografici che documentano le campagne di vaccinazione, i censimenti, la distribuzione dei viveri o il lavoro nei campi che, come è ovvio non possono essere considerati materiali etnografici, nemmeno "passivi", in quanto frutto di promozione del colonialismo e quindi realizzati secondo un taglio interpretativo etnocentrico.

Molte fotografie arrivate dalle colonie, invece, venivano realizzate per documentare le varietà somatiche degli abitanti delle popolazioni incontrate. Queste immagini erano poi i dati costitutivi delle teorie antropometriche sviluppate sui popoli africani. Da queste fotografie in una seconda analisi potremo cogliere dati etnografici riguardanti l'abbigliamento utilizzato dai soggetti. Paradossalmente in tali foto lo scopo era mostrare le proporzioni fisiche degli individui tralasciando altri aspetti, come quello dell'abbigliamento che risulta più etnograficamente importante.

In ambito etnografico la fotografia conservò un ruolo marginale, venne usata come dato integrativo nei resoconti degli informatori sul campo e non entrò quasi mai a far parte di un volume antropologico. Bisogna considerare che nel periodo in questione il lavoro dell'antropologo era ancora un lavoro "da ufficio". Tali antropologi "teorici", il cui contributo alla disciplina è fondamentale, utilizzavano le relazioni dei loro etnografi corrispondenti.

Il diffondersi della ricerca sul campo, nata grazie anche ad i corrispondenti degli antropologi da "tavolino", che doveva garantire l'esattezza delle fonti e delle testimonianze, provocò, nel mondo antropologico, una sorta di *iconofobia* da parte dei ricercatori. Si trattò di un'iconofobia riguardante solo il film e le foto; per contro, erano privilegiati diagrammi di parentela e i

modelli classificatori, derivanti dallo strutturalfunzionalismo. Questi servivano a chiarire il fatto sociale studiato il quale non era possibile spiegare con le foto che risultavano inadatte.

Dopo l'interesse mostrato dai pionieri dell'antropologia (Boas, Haddon), sia nel contesto dell'evoluzionismo (di cui l'antropologia d'urgenza è figlia e nel quale si collocano le fotografie frontali e di profilo scattate da Anthony Wilkin, durante la spedizione allo Stretto di Torres), sia nell'organizzazione dei dati, la documentazione visiva delle culture venne presto abbandonata e bisognerà attendere circa tre decenni affinché la fotografia e la cinematografia ritrovino un ruolo nella ricerca antropologica come strumenti di documentazione. Questo esito avviene nel momento in cui gli schematismi strutturalfunzionalisti erano più deboli, vale a dire nell'antropologia americana della scuola di cultura e personalità, interessata allo studio del comportamento visuale.

In questo contesto è impossibile immaginare, in campo antropologico, una totale sostituzione dei disegni e delle riproduzioni pittoriche da parte delle fotografie. Anche se il nuovo strumento garantisce il distacco obbligato da interpretazioni fuorvianti, ed è dunque più sicuro come documento etnografico, foto e disegni si integrano, come avviene nel 1900 nella rivista *L'illustration*, dove con la didascalia, "*L'esposizione Universale. Notizie dal paese*", appare un cinese, disegnato e carboncino, che legge una rivista; quest'ultima è una fotografia incollata sul disegno. La sostituzione totale delle arti grafiche manuali in campo scientifico avverrà solo quando (attorno agli anni 40 nel '900) il pubblico di lettori sarà in grado di distinguere tra narrazione e documentazione, giudizio e informazione, coinvolgimento e razionalità.

II.III Prime riprese sul campo

Risalgono al 1870 i primi esperimenti dell'inglese Edward James Muybridge, che riuscì a fotografare in sequenza i vari passi di un cavallo al trotto, attraverso una complessa apparecchiatura fotografica distribuita lungo un'intera pista. Qualche anno più tardi, nel 1882 il fisiologo francese, Jules-Etienne Marey, mise a punto un complesso strumento chiamato "*fusil photographique*", con il quale era possibile registrare una serie di immagini al ritmo di venti al secondo. Questo sistema secondo Marey, avrebbe permesso di ottenere una sequenza di immagini di uomo o di animale in movimento, facilitando enormemente gli studi sulla

locomozione. Per il fisiologo francese il cinema "supplisce ai difetti dei nostri sensi e alla limitatezza del linguaggio tradizionale"²⁴.

Con gli esperimenti di Marey alcuni identificano la nascita ufficiale del cinema come strumento di ricerca per le scienze sperimentali.

Fèlix-Louis Regnault allievo di Marey aprì il raggio d'azione delle immagini in movimento alle scienze sociali che andavano affermandosi in questo periodo. Nel 1895 presentò all'esposizione etnografica dell'Africa Occidentale di Parigi, la sequenza cronofotografica della preparazione di una tazza di argilla da parte di una donna *wolof*. Negli anni seguenti Règnault realizzò moltissime riprese sul comportamento locomotorio di diverse popolazioni dell'Africa: modalità di sedersi e di arrampicarsi presso i Woolof, i Fulani e i Diola. La potenza espressiva che il cinematografo aveva rispetto alle immagini fisse portò il Congresso Etnologico Nazionale, riunitosi a Parigi nel 1900, ad approvare la seguente risoluzione: «Tutti i musei di antropologia dovrebbero aggiungere alle loro collezioni idonei archivi cinematografici. La semplice presenza di una ruota da vaso, di alcune armi o di un telaio primitivo non basta per una piena comprensione del loro uso funzionale. Questo può essere trasmesso alla posterità solo per mezzo di precise registrazioni cinematografiche»²⁵.



Immagini cronofotografiche di Felix Règnault



Immagini cronofotografiche di Felix Règnault

²⁴ cit. in Carpitella 1986

²⁵ cit. in Tosi 1986

Nel 1912, lo stesso Règnault propose la creazione di veri e propri archivi cinematografici per lo studio comparato dei movimenti e della cultura dei popoli primitivi.

In tutti i casi si deve precisare che l'interesse di Règnault è più rivolto verso un'etologia del genere umano nella sua generalità che verso un discorso etnologico vero e proprio, attento alle particolarità sociali e culturali di una specifica popolazione. Le immagini ottenute tramite il crono-fotografo di Règnault risentivano ancora di una forte impostazione scientifica positivista. Nel caso degli studi sul movimento, i soggetti, venivano portati all'interno del laboratorio e venivano ripresi con la cinepresa fissa, mentre camminavano davanti ad un telo bianco, in modo da avere un ambiente identico per ogni comparsa. Le immagini dello studio sull'arrampicata invece venivano riprese all'esterno. Il film era registrato su pellicole di 9 mm senza perforazioni. La scarsa evoluzione del mezzo filmico obbligava a mantenere la camera ferma per evitare sfocature o problemi di memorizzazione. Questo era dovuto alla scarsa risoluzione dello strumento. Le immagini, infine, venivano ripetute per creare scene che durassero più di 10 secondi.

Il primo utilizzo sistematico della cinepresa "sul campo" ebbe inizio nel 1898 durante la spedizione etnografica sullo stretto di Torres, diretta dallo zoologo Alfred Cort Haddon. La *Cambridge Anthropological Expedition* comprendeva oltre allo stesso Haddon altri due importanti antropologi britannici: Charles George Seligman (1873-1940) e William Halse Rivers (1864-1922). Tale spedizione è riconosciuta nella storia degli studi antropologici come il primo tentativo di studio di una popolazione e del suo ambiente da un punto di vista pluridisciplinare²⁶.

Le riprese eseguite da Haddon avevano l'obiettivo di rilevare sistematicamente tutti i dati relativi alle popolazioni esistenti in quell'area, dall'organizzazione sociale alla religione, dalla vita quotidiana alla cultura materiale e alla tecnologia. Possiamo notare come questa impostazione di ricerca risenta della definizione di cultura espressa da Tylor nell'esordio del suo lavoro *Primitive Culture* del 1871²⁷.

L'ambizione era quella di fornire un repertorio più possibile completo delle popolazioni che abitavano lo stretto di Torres. La spedizione era concepita come lavoro di *équipe* volto alla

²⁶ Fabietti1991

²⁷ La cultura, o civiltà intesa nel suo senso etnografico più vasto, è quell'insieme complesso che include le conoscenze, le credenze, l'arte, la morale, il diritto, il costume e qualsiasi altra capacità e abitudine che l'uomo acquisisce come membro di una società. Tylor 1920

formazione di un repertorio etnologico sistematico, che avrebbe coperto tutti gli aspetti della vita dello stretto di Torres, includendovi l'antropologia fisica, la psicologia, la cultura materiale l'organizzazione sociale e religiosa. Si utilizzò tutta una gamma di metodi di registrazione, dei quali alcuni erano nuovi, come il metodo genealogico di W. H. Rivers, ormai classico, la fotografia insieme alla registrazione del suono su cilindri di cera e all'immagine animata²⁸.

Delle immagini prodotte dalla spedizione rimangono attualmente solo 4 spezzoni di cui 3 sono danze tradizionali mentre 1 è un tentativo di accendere un fuoco. Le scene furono girate attraverso l'impiego di una cinepresa Lumiere; le scene rimaste sono molto brevi, girate su cavalletto e appaiono forzate o riprodotte.

La spedizione di Haddon segnò così la nascita ufficiale dell'antropologia visuale come metodo di raccolta dei dati, attraverso l'utilizzo sistematico dei mezzi di ripresa audio visuale, nell'ambito della ricerca sul campo.

Rudolph Poch, durante le sue ricerche, svolte tra il 1902 e il 1906, in Nuova Guinea e in Africa Sud Occidentale raccolse una serie di materiali cinematografici. La sensibilità e fragilità dei materiali durante il trasporto portò alla distruzione di gran parte delle pellicole. Tra quelle ad oggi pervenute troviamo filmati delle giovani portatrici d'acqua e delle danze a Capo Nelson; bambini che giocavano ad Hanuabada, e la rasatura di un uomo tramite un rasoio di ossidiana.

Una caratteristica che rende interessante il lavoro dell'etnologo francese è il tentativo di registrare il sonoro attraverso i rulli di cera. Abbiamo la testimonianza di questo tentativo da uno dei filmati di Poch che riprende un aborigeno che parla nel cono del registratore.

Nella storia dell'antropologia visuale è noto il contributo dato da personaggi di differente formazione professionale che per diversi motivi si sono avvicinati alla pratica della ricerca etnografica per immagini. In molti casi si tratta di appassionati di cinema. Nel caso di Walter Baldwin Spencer, biologo laureato ad Oxford e F.J. Gillen, direttore delle Poste di Alice si parla dei due informatori principali di Frazer. I due si trovarono ad affrontare una spedizione nell'Australia centrale girando oltre duemila metri di pellicola a 35 millimetri, e più di un'ora di registrazione.

Questa documentazione, che rappresenta la prima testimonianza filmata degli aborigeni dell'Australia, fu depositata al National Museum of Victoria e dimenticata per molti anni; venne

²⁸ De Brigard E. 1989 p. 24

riscoperta e recuperata soltanto recentemente nel 1967 grazie ad un intervento dell'*Australian Commonwealth Film Unit*.

Altri antenati del cinema etnografico sono da rintracciare nel lavoro del medico dentista di Melbourne, Brooke Nicholls che girò nel 1922 il film *Native Australia* della durata di circa dieci minuti è diviso in tre parti. Il film venne girato nella zona nord-est del lago Eyre nell'Australia Centrale presso il gruppo dei Wanngganuru. La prima parte, *Aboriginal Corroborees* mostra due cerimonie, una propiziatoria per la pioggia, e l'altra di benvenuto nella quale i Wanngganuru ricevono la visita dei membri di un'altra tribù; la seconda, *Women at Work and Play*, mostra le attività di preparazione del cibo, danze e giochi. Nella terza *Aboriginal Implements and Weapons*, viene illustrata la preparazione di utensili di pietra e di legno. L'ultima parte, *Arts and Craft*, mostra un aborigeno intento in diverse attività manuali come la fabbricazione di reti e corde.

Sempre in ambito australiano fu girato dal capitano Frank Hurley (1890-1962) tra il 1920 e il 1923 *Pearls and Savage*.

Queste registrazioni sono il risultato di due viaggi compiuti dall'autore tra il 1920-1921, a Papua e Nuova Guinea, quando queste zone erano ancora in gran parte inesplorate; pertanto, probabilmente il documento cinematografico può essere considerato come il primo girato in quei luoghi. Della durata di 55 minuti il documentario è molto completa; illustra con attenzione sia la preparazione della spedizione che il momento del contatto con il nuovo ambiente e con le diverse modalità di vita incontrate.

II.IV La fotografia negli studi di Franz Boas.

Franz Boas nacque nel 1858 in Germania da una famiglia ebrea di idee liberali. Questa condizione lo rese particolarmente sensibile alle tematiche riguardanti il razzismo che lo costrinsero a essere oggetto di vessazioni antisemite da parte di alcuni colleghi di studio all'università.

La sua preparazione accademica fu varia: in un primo momento si dedicò alla fisica, poi alla matematica, infine alla geografia. Proprio quest'ultima lo condusse indirettamente agli studi antropologici. Nel 1883 partì per una spedizione scientifica presso gli eschimesi della terra di Baffin con lo scopo di analizzare gli effetti dell'ambiente fisico sulla società locale. Boas fece ritorno in

Germania con la ferma convinzione che fosse la cultura e non l'ambiente a determinare le dinamiche sociali del popolo eschimese; da tale considerazione decise di dedicarsi all'antropologia. Nel 1886 partì per un altro viaggio nell'America Settentrionale, recandosi assieme al linguista inglese Horatio Hale nella Columbia Britannica, per compiere uno studio etnografico sui nativi della costa nord-occidentale. Nel corso di questi studi analizzò da vicino i *Kwakiutl*, i *Chinook* ed i *Tsimshian*. Nel 1887 decise di stabilirsi negli Stati Uniti, dove divenne docente alla *Columbia University* per più di quarant'anni e curatore dell'*American Museum of Natural History*. Boas fu il maestro di un'intera generazione di famosi antropologi tra cui Ruth Benedict e Margaret Mead.

Quando Horatio Hale, linguista inglese, lo reclutò per la spedizione organizzata dal *Bureau of American Ethnology* sulla costa canadese del Pacifico, non poteva immaginare che la sua scelta avrebbe avuto enormi ripercussioni nel campo antropologico internazionale. Egli osteggiò fermamente le teorie evoluzionistiche; avanzò la concezione secondo la quale un fenomeno poteva essere compreso solo in relazione alla cultura complessiva di appartenenza evidenziandone le cause storiche poste alla base del suo sviluppo; da qui la definizione di tale teoria di *particolarismo storico*.

Oltre a questo innovativo apporto teorico Boas fornirà agli studiosi che verranno dopo di lui, un nuovo approccio metodologico alla ricerca. Già dalla sua prima spedizione, infatti, grazie alla collaborazione con Hermann Vogel, dal quale apprese le tecniche per utilizzare la macchina da ripresa e quelle necessarie allo sviluppo dei negativi, documentò accuratamente le sue ricerche con le fotografie.

Tale documentazione venne ampliata nelle spedizioni successive, anche se, dal 1904 abbandonò definitivamente la pratica della fotografia. Facendo riferimento alle riflessioni metodologiche, fu il primo che si rese conto che le immagini raccolte sul campo non costituivano documenti oggettivi, essendo frutto di un'azione mediata da un soggetto appartenente ad una cultura differente da quella documentata; la fotografia in quanto descrizione risultava, di fatto, un'operazione semiotica e quindi essa stessa risultava un'interpretazione. La scelta di Boas di non produrre più materiale fotografico fu una decisione importante. Non introdusse mai in nessuna delle sue opere teoriche le fotografie prodotte prima del 1904.

Successivamente, tuttavia, l'incontro con il fotografo O. C. Hastings²⁹ convinse Boas ad avvicinarsi di nuovo al sistema di documentazione per immagini. Inoltre, lo impiegò nella documentazione sui *Kwakiutl*, teorizzando persino l'impiego di fotografi professionisti per realizzare le immagini; tuttavia egli era consapevole che non tutte le fotografie avessero un valore etnografico, in quanto, come si è già accennato, essendo la fotografia, in tutti i casi, l'esito di un'interpretazione, con le immagini si poteva rischiare di proporre informazioni inesatte e devianti rispetto al reale senso della realtà fotografata.

L'intensa attività fotografica di Boas dipese principalmente dai suoi interessi museali; le fotografie avevano per lui un ruolo centrale nella preparazione degli allestimenti; erano utilizzate come appunti ai quali fare riferimento per l'esposizione degli oggetti e per ricostruire situazioni realistiche. Vengono così giustificate le numerose fotografie realizzate su sfondo neutro; in questo modo Boas isolava i soggetti dal contesto, secondo i suoi orientamenti particolaristici che gli consentivano di astrarre singoli tratti comportamentali dal loro normale contesto, al fine di registrarli e analizzarli.

Secondo i criteri metodologici *boasiani* quindi, un dato iconico o filmico doveva essere prodotto e poi studiato indipendentemente dal contesto di teorie prestabilite. Tali elementi, pertanto, dovevano essere portati fuori dagli schemi teorici e considerati come dati singoli. In questo modo era possibile concentrarsi su tutti i dettagli, anche i più piccoli ed insignificanti, senza rischiare di non identificarli per via di impostazioni a priori. Questa metodologia di indagine delle immagini riflette dunque l'impostazione particolarista teorizzata da Boas.

In alcune opere egli incluse numerose fotografie e, in molti casi, queste rappresentavano essenzialmente un'integrazione al testo scritto. Oltre che arricchire e completare la narrazione, le fotografie, secondo Boas, permettevano di raggiungere un pubblico più vasto. Erano quindi un veicolo insostituibile di diffusione delle informazioni e della conoscenza.

L'unica attestazione dell'impiego della cinepresa da parte di Boas si ebbe nel 1930 durante la sua ultima spedizione tra gli *Kwakiutl*. L'antropologo, in questa occasione, preferì una 16 mm a una 35mm, ritenendola più maneggevole e più "facile" da usare; portò con sé anche un fonografo a rulli di cera, forse con l'intenzione, in un secondo momento, di sincronizzare la pellicola al sonoro.

²⁹ Oregon Columbus Hastings fu insieme a Stephen Allen Spencer uno dei più attivi fotografi professionisti dell'area della Costa del Nord Ovest. Il loro sodalizio diede luogo allo studio fotografico Spencer & Hastings attivo per alcuni anni fra il 1882 e il 1889 a Victoria, in Canada. Cfr. Camera Workers: The British Columbia, Alaska & Yukon Photographic Directory, 1858-1950 - S - Volume 1 (1858-1900). sito internet www.members.shaw.ca/bchistorian/cw1-s-names.html visitato il 28 febbraio 2009

Il materiale prodotto venne depositato all'Università di Washington e montato 30 anni dopo per la realizzazione di un documentario.

Nelle scene si può notare come l'antropologo desse meno importanza al documentario: la cura delle inquadrature e degli scenari risulta inesistente rispetto a quella impiegata nella fotografia. Possiamo così intuire che le sequenze furono girate esclusivamente "in funzione della ricerca" e non per uno scopo divulgativo. Ulteriore dimostrazione ne sono la decontestualizzazione e la messa in scena delle attività da documentare. L'azione filmata veniva inserita volutamente in una dimensione a-spaziale e a-temporale. Esempio lampante di questo metodo è la messa in scena di una sequenza che rappresenta due capi *Kwakiutl* nell'atto di discutere. In pratica l'antropologo ricreò le scene utilizzando il metodo della *fiction*, riproducendole al di fuori del loro contesto con l'unico scopo di studiarne le caratteristiche, quali la gestualità, la comunicazione non verbale e il linguaggio prossemico.

Se possiamo notare che la necessità di riprodurre le scene di giorno, anziché di notte come nella realtà, sia legata ai limiti del mezzo tecnico, bisogna anche sottolineare, però, che un tale utilizzo della *fiction* poteva portare a variare il significato della scena stessa. Era possibile, infatti, che i protagonisti non provassero un'identica condizione psicologica come quella della vita reale durante la riproduzione della scena o che si sentissero in dovere di non mostrare determinati aspetti, ritenuti più intimi, della cerimonia rappresentata per la documentazione cinematografica. È evidente come in questo periodo ci si trovi davanti alla sperimentazione di un'antropologia visuale non ancora definita che non ha avuto una teorizzazione sull'approccio verso la realtà osservata. Tuttavia il lavoro svolto da Boas diede al documentario e alla fotografia un riconoscimento ufficiale e una piena legittimazione in ambito scientifico.

II.V La scuola cinematografica scientifica Tedesca.

Grazie all'interesse dei primi etnologi tedeschi come ad esempio Rudolf Pöch, che tentarono con i mezzi a loro disposizione di introdurre la cinepresa nell'ambito scientifico-etnografico, si ebbe un notevole sviluppo delle applicazioni del mezzo fotografico a livello sia tecnico che metodologico.

Partendo dalla grossa affinità del cinematografo con l'occhio umano, si arrivò alla considerazione che esso potesse persino potenziarlo, rendendo più precisa l'osservazione delle scene in movimento.

Questa concezione era condivisa anche dallo studioso tedesco Hermann Hafker. Nonostante egli sostenesse che il documento filmico potesse essere sostitutivo della realtà, aggiungeva che era necessaria una grande cautela realizzativa, poiché la registrazione di un'azione non era di per sé sufficiente a costituire un documento scientifico; la scientificità di un documento derivava, infatti, dal livello di completezza e attinenza al reale che esso possedeva. Le riprese dello svolgersi di una danza, secondo Hafker, non potevano essere considerate un documento scientifico in quanto, almeno nelle tecnologie del tempo, non si aveva la possibilità di documentarle in modo completo; non era ad esempio possibile registrare in sincronia il sonoro. Risultava necessario, quindi, “completare” la documentazione in tutte le sue parti costitutive e, al momento della riproposizione al “pubblico”, accompagnarla con una produzione scritta con un intento esemplificativo meglio definito.

Il dibattito sulle applicazioni del cinema, non rimase circoscritto ai suoi utilizzi possibili nel campo della ricerca, ma si allargò ben presto alle funzioni didattico-comunicative che poteva avere parallelamente alla funzione prettamente scientifica. Tale riflessione metodologica coincise con lo sviluppo, in Germania, di una maggiore attenzione per la qualità estetica del film etnografico. Questo, ideato anche con scopi didattici, doveva comunque tenere conto di una serie di regole ben precise.

Dopo la prima Guerra Mondiale la Germania, avendo perso le proprie colonie, ridusse le ricerche etnografiche con l'impiego del cinema reindirizzando, soprattutto in epoca nazista, documentari propagandistici con scopi “didattici” di regime; notoriamente, infatti, la Germania nazista riconobbe e utilizzò largamente il cinema nella pratica di “indottrinamento ideologico” delle masse. Sorse in quegli anni il *Reich sanstaltfur film und bild Inwissenshaft und Unterrichtl*, ovvero il centro per la produzione di film educativi e per il coordinamento del sistema di istruzione tedesco con sede a Berlino. L'istituzione, in epoca nazista, dell'Ente di Realizzazione Filmica, rappresentò un punto di arresto, seppur temporaneo, del libero evolversi sia delle istanze teoriche, che delle metodologie elaborate in Germania fino ad allora. I vertici nazional-socialisti, attenti alle potenzialità espresse dal *medium* cinematografico, rifunzionalizzarono infatti le teorie visuali elaborate in precedenza, utilizzandole anche attraverso la creazione di film etnografici “di regime” sul popolo “ariano”, secondo l'ideologia del regime che doveva permeare tutti gli aspetti della vita. Vennero così vanificati i precedenti sforzi profusi dagli studiosi nell'inquadrare la produzione filmica etnografica

tedesca, entro parametri di scientificità e qualità ben definiti. Si deve comunque rilevare che tale istituzione fu una delle poche a non essere abolita dopo la guerra.

Nel 1956 il *Reich sanstaltfur film und bild Inwissenschaft und Unterrichtl* si trasformerà nel *Institut für den Wissenschaftlichen Film*, ovvero l'istituto per l'assistenza ai film scientifici; da tale istituto venne la codificazione delle regole per la documentazione filmica in etnografia. Secondo questa codificazione le regole fondamentali erano diverse: doveva essere prediletta l'uniconcettualità del film scientifico: cioè, si doveva affrontare un solo argomento per volta; si doveva impiegare una tecnica; si doveva osservare un evento, un tratto culturale; l'argomento doveva avere una durata relativamente breve; essendo uno strumento didattico, il film non doveva contenere artifici fuorvianti rispetto alla narrazione o alla comprensione del messaggio; inoltre, doveva prediligere le attività nelle quali il movimento avesse un ruolo predominante.

Secondo l'ideologia che costituiva la codificazione delle regole per la documentazione filmica, era necessario unificare l'idea stessa di film scientifico applicando i medesimi criteri ad ogni disciplina, distinguendo pertanto tre possibili categorie di film scientifici: film di ricerca, film di documentazione scientifica e film didattico. Il film didattico doveva essere l'unico a rispettare il linguaggio espressivo proprio del cinema; gli altri due dovevano osservare la funzione dell'analisi di un particolare fenomeno e quella descrittiva, nella maniera più oggettiva possibile. Proprio per non intaccare l'oggettività del dato filmico, questo non doveva contenere alcun espediente esplicativo.

In questa prospettiva diventava impensabile fissare dei criteri metodologici che garantissero l'omogeneità del materiale filmico prodotto, ma vennero elaborate delle regole di carattere prettamente tecnico basate sui seguenti paraprotri: *tecnica utilizzata, luogo scelto e soggetto del film*; non si consideravano per niente le dinamiche relazionali che intercorrono tra cineasta e soggetti filmati. Si evidenziava così il tipo di rapporto tra *osservatore e soggetto osservato* derivante delle linee tecniche impostate dall'IWF, *Institut für den Wissenschaftlichen Film*; si trattava di un rapporto di tipo verticale fra il "ricercatore" e il "soggetto" studiato, che rendeva l'uomo o la sua cultura, passibili di un'osservazione dall'esterno.

II.VI L'archivio di Albert Khan.

L'idea di Règnault di un archivio sugli usi e costumi delle popolazioni mondiali si realizzò, almeno in parte, a Parigi durante i primi anni della grande guerra. Il ricco finanziere e filantropo di origine alsaziana Albert Khan finanziò il *Centre de Documentation Sociale* a Parigi, e gli *Les Archives de la Planète*, diretti da Jean Brunhes, titolare della prima cattedra di geografia umana del *Collège de France*, istituita sempre grazie al contributo finanziario dello stesso Khan.

Negli *Archives de la Planète* vengono conservati tutti i documenti visivi che i foto-cineoperatori da lui inviati hanno raccolto. Si procura, tramite i fratelli Lumière, le tecnologie necessarie per “registrare” l'immagine del mondo: il cinema, la stereoscopia e la fotografia a colori che, in quegli anni, aveva avuto la sua prima sperimentazione con le autocromie. Ingaggia decine di fotografi e li manda in giro al fine di costruire questa gigantesca mappatura mondiale. Non si trattava di *reportage* o di studi etnografici, né è un tentativo di realizzare opere d'arte. L'obiettivo era semplicemente quello di registrare gli esseri umani in tutta la loro diversità, immaginando che la conoscenza dell'altro avrebbe portato ad un desiderio di pace e di fratellanza tra i popoli. Questo immenso progetto ha lasciato un patrimonio di grande valore: ben 72 mila lastre *autochrome* scattate nel corso di un ventennio, a partire dal 1910, dal Canada all'Indocina, dal Marocco alla Mongolia insieme a 140 chilometri di filmati e a 4 mila lastre stereoscopiche, oggi custoditi in scatole ermetiche dentro stanze refrigerate³⁰. Secondo l'ambizioso piano originario si sarebbe dovuto coprire l'intero pianeta, ma il crollo finanziario dell'impero Khan, alla fine degli anni '30 impedì di portare a termine l'impresa. Nelle intenzioni di Khan l'archivio rispondeva a due precise finalità. Da un lato come luogo scientifico, centro di documentazione delle attività umane in via d'estinzione, dall'altro come luogo "didattico" di riflessione per uomini politici e studiosi. Nelle parole dello stesso Khan i documenti raccolti nell'archivio, dovevano costituire un patrimonio che potesse essere esaminato in ogni circostanza in ogni luogo ed in ogni momento, in modo tale che

³⁰Chiocchia Elena in: <http://www.designplayground.it/2012/11/albert-kahn-museum-les-archives-de-la-planete/>.

³⁰ cit. in Chiozzi 1998.

testimoni costanti della realtà potessero continuare a divulgare ovunque gli insegnamenti scaturiti da un'osservazione diretta del patrimonio culturale realizzato dagli uomini³¹.

Dopo le promettenti premesse di Haddon, il film etnografico, cadde in un periodo di stasi. I motivi di questo ristagno vanno cercati secondo Emile de Brigard in un cambiamento d'indirizzo complessivo della ricerca antropologica. L'interesse degli antropologi si spostò dalla cultura materiale e dei comportamenti verso lo "spirito" dei singoli popoli, verso forme sociali immateriali difficili da indagare attraverso la ripresa diretta della realtà. Accanto a queste motivazioni se ne possono individuare delle altre, come ad esempio la resistenza dell'antropologia ufficiale ad inserire all'interno dei propri indirizzi di studio un mezzo che allora era ancora in bilico tra la funzione di spettacolo e quella scientifica.

II.VII Malinowski, l'osservazione partecipante e la fotografia.

Bronisław Malinowski viene considerato, come è noto, il padre fondatore del metodo di ricerca sul campo meglio definito come "osservazione partecipante". Attorno alla sua metodologia d'indagine, specialmente dopo la pubblicazione dei suoi diari di viaggio si è sviluppato un acceso dibattito sulla reale efficienza di tale metodo di ricerca. Come è noto il lavoro principale di Malinowski è quello svolto nelle isole Trobriand dal (la) quale risultò il volume *Argonauts of Western Pacific* del 1922. Al di là delle polemiche nate attorno alla figura dell'antropologo polacco, bisogna considerare che la sua metodologia di ricerca cambiò definitivamente il lavoro di indagine dell'antropologo, portandolo a vivere in prima persona la realtà di ciò che doveva raccontare. L'osservazione partecipante oltre che divenire il metodo per eccellenza di ricerca etnografica, fece da motore di propulsione per l'impiego degli strumenti visuali in ambito etnografico. Come è ovvio, il miglior metodo per dare testimonianza fedele di un avvenimento è quello di fotografarlo. Fu proprio Malinowski, infatti, il primo antropologo ad utilizzare "sul campo" la fotografia. Sappiamo che già prima di trasferirsi nell'arcipelago trobriandese egli utilizzò la fotografia per scopi personali e scientifici. Infatti *The Natives of Mailu*, la sua prima pubblicazione etnografica, risalente al suo lavoro di ricerca tra il 1914 e il 1915, constava di 34 fotografie riprese a Mailu; erano immagini ancora fortemente ancorate ad uno stile catalografico.

Simone Ligas, *Teorie, interpretazioni e metodi dell'antropologia visuale*,

Trasferitosi sul campo di ricerca tra il 1914 e il 1918 Bronislaw Malinowski scattò numerose fotografie della vita dei trobriandesi³².

L'approccio fotografico di Malinowski durante la ricerca sul campo giocò un ruolo assai importante nello sviluppo dell'osservazione partecipante. L'occhio della macchina fotografica era considerato passivo, ossia "registrante e non pensante". Attraverso un'analisi sommaria della fotografia antropologica appare evidente che, le immagini riflettono la prospettiva teorica prevalente, a dispetto dell'universale intenzione verso il realismo. Il mezzo fotografico era considerato un registratore di dati matematici aventi una validità scientifica.

Il lavoro fotografico di Malinowski non era soltanto un taccuino di appunti visivi, oppure una schedatura per immagini dei tipi umani e dei manufatti (come era tipico dell'antropologia evoluzionista britannica ed europea in generale), ma costituiva un imprescindibile sistema di organizzazione per immagini della sua ricerca etnografica; in pratica, era il veicolo mediante cui l'etnologo impostava e sembrava percepire, sempre più chiaramente, la sua metodologia "dell'osservazione partecipante", con un approccio che cercava di entrare dentro la realtà³³. Le sue annotazioni sparse sembrerebbero affidare alla fotografia non soltanto questa funzione mnemonica a posteriori, ma anche un ben preciso progetto etnografico in chiave visuale. I numerosi cenni sparsi nei "diari" lascerebbero propendere proprio per una consapevolezza visiva dell'antropologo sul campo e poi per una successiva rimessa in forma del materiale fotografico, non soltanto in funzione di mera illustrazione del testo scritto, ma come contigua scrittura etno-fotografica.

Dal metodo fotografico di Malinowski emerge un consapevole rigore stilistico e una meditata scelta visiva. Un primo aspetto riguarda l'ampiezza dell'inquadratura; le fotografie sono prevalentemente a campo medio: sono rare le riprese di paesaggi e nella composizione dell'immagine si trovano soggetti inquadrati nel loro contesto naturale o culturale. Un secondo aspetto riguarda la direzione di ripresa dell'obiettivo, che si trova sempre ad altezza di occhi. Il terzo tratto stilistico riguarda l'assoluta prevalenza delle inquadrature orizzontali su quelle verticali. Corrispondentemente alla scelta dell'inquadratura orizzontale è presente la scarsità di ritratti ravvicinati. Ancora un altro aspetto è una ricorrenza di sequenze realizzata in veloce successione, con una tecnica che si potrebbe definire di esplorazione del soggetto. Infine, si rileva una scarsa attitudine di Malinowski

³² Malinowski, 1922

³³ A. Ricci 2004 p. 15

alle fotografie in posa; al contrario, un evidente preferenza per le riprese in “tempo reale”, quasi fossero delle rappresentazioni visive della realtà sociale nel suo divenire³⁴.

Nonostante queste considerazioni alcuni studiosi ritengono che la fotografia, nell’opera di Malinowski, non sia da considerare un esempio di antropologia visuale, ma una raccolta di immagini utili per “decorare” il testo scritto. In un certo senso questa diversità di opinione risulta una costante nel dibattito sull’antropologo polacco. Nell’analisi del suo approccio di osservazione partecipante, la questione della pubblicazione dei diari, ha provocato discrepanze tra la figura di un Malinowski inventore di un ottimale metodo di ricerca e un antropologo che, obbligato a rimanere tra i trobriandesi, non riesce ad adattarsi appieno al loro stile di vita. Nell’approccio fotografico, invece, possiamo vedere come egli avesse ben chiaro quello che era il suo scopo, ovvero, creare un *corpus* fotografico essenziale che risultasse di supporto al testo scritto; pertanto in Malinowski, la fotografia assumeva diversi ruoli: integrava il testo e fungeva da promemoria, in quanto intesa come copia fedele della realtà.

II.VIII La "camera partecipante" di Robert Flaherty

Come riscontrato in precedenza, gli studiosi capaci di dare un *input* sostanziale alla disciplina antropologica, nella sua specificità di ambito di ricerca che permetteva proposte considerabili “visuali”, sono stati personalità che spesso non appartenevano al mondo convenzionale relativo a questa branca delle scienze umane. Lo stesso Haddon, infatti, si convertì definitivamente all’antropologia solo successivamente al rientro dalla prima spedizione nello stretto di Torres.

Un altro esempio di questa “tendenza” fu Robert J. Flaherty³⁵, che però, diversamente da altri non abbracciò mai completamente la disciplina. Esperto di mineralogia, egli aveva iniziato la sua attività esplorando le *Terre di Baffin*, nell’arcipelago Artico canadese, destinazione, tra l’altro, comune a Franz Boas. Diversamente da lui, però, Flaherty poté portare con sé una cinepresa con cui effettuò riprese su aspetti del paesaggio e della vita degli abitanti di quelle terre. Il lavoro di Flaherty rischierebbe di essere accorpato agli studi precedenti del settore, se non fosse per il metodo di elaborazione impiegato. Purtroppo delle immagini girate durante la prima spedizione non rimane traccia. Nel 1920 riesce finalmente ad ottenere un finanziamento per girare un vero e proprio film

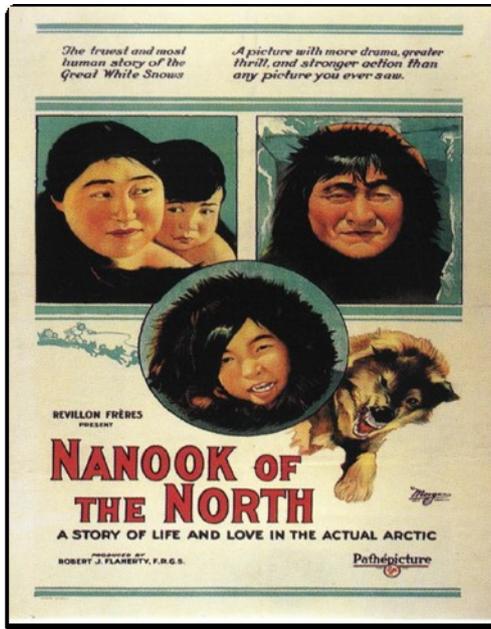
³⁴ A. Ricci 2004 p. 26

³⁵ Robert Joshep Flaherty (Iron Mountain 16 febbraio 1884 -Dummerston, Vermont, il 23 luglio 1951)

sulla vita degli eschimesi. Lo "sponsor" è la ditta *Revillon Frères* di Parigi che ha una rete commerciale per l'acquisto di pellami e pellicce.

Il 15 agosto dello stesso anno Flaherty insieme alla moglie Frances sbarca nella foce del fiume *Innusuk*, presso capo *Duferin*, nella parte mediorientale della baia di Hudson, dove la ditta finanziatrice aveva installato la loro stazione commerciale per la raccolta delle pellicce.

Il risultato della spedizione è stato il film *Nanook of the North*, che verrà presentato verso la fine del 1922 al Cinema *Capitol* di New York. Nel documentario Flaherty descrive meticolosamente la vita di una famiglia d'eschimesi. Nanook, infatti, è il nome di un uomo che vive tra i ghiacci, che combatte ogni giorno per la sua stessa esistenza. Flaherty si sofferma con minuzia sulle attività quotidiane Nanook: la cattura della foca, la pesca del salmone, la caccia al tricheco, la costruzione dell' *igloo*, il sopraggiungere dell'uragano, la ricerca di un riparo. Egli cerca di cogliere la realtà così come si presenta davanti ai suoi occhi; ha un'attenzione antropologica che gli venne quasi rimproverata dalla critica cinematografica. Il realismo che Flaherty realizza nel documentario è ottenuto grazie alla sua costante ed umile attenzione allo svolgersi dei fatti, senza pretese di liricizzare o di adornare le immagini che volta in volta gli si pongono di fronte. L'intento didascalico del regista è spesso presente, si sente ancora in lui la preoccupazione dell'attento *reporter* che vuole soprattutto rendere noti certi fatti, certe collocazioni, certi ambienti e spazi.



Locandina del film *Nanook of the North* del 1922



Backstage di una scena del film *Nanook of the North* del 1922

Lo stesso inizio del film con la rappresentazione della mappa del territorio in cui si svolgono i fatti narrati dalla cinepresa, l'insistere con i campi lunghi o lunghissimi, che rendano la planimetria dei luoghi (nei quali in seguito appariranno gli eschimesi), sono indizi di un'intenzione di comunicare dati concreti, di privilegiare l'aspetto antropologico dell'ambiente più che quello psicologico³⁶.

Oltre alla cinepresa, lo studioso portò con sé tutta la strumentazione necessaria a sviluppare e stampare la pellicola, sia per controllare la qualità delle riprese effettuate, sia, come egli sostiene, per “*proiettare il materiale agli stessi Eschimesi in modo che potessero accettare e capire cosa andavo facendo e lavorare con me come partners*”³⁷.

L'aspetto più interessante dell'approccio di Flaherty al cinema documentario è proprio questo: basare la sua osservazione filmica su un rapporto di collaborazione, nel quale gli *Inuit* avessero il ruolo di *partners*, di protagonisti, di comprimari. Tale tipo di approccio, però, fu visto in maniera negativa dai suoi contemporanei, in quanto la ricerca di una modalità interattiva di osservare, significava negare all'antropologia la possibilità di legittimarsi come “scienza”, attraverso l'appropriarsi di istanze metodologiche proprie delle scienze naturali, la cui caratteristica era quella di stabilire una relazione verticale ed unidirezionale tra lo scienziato osservatore e l'osservato.

Flaherty insomma riteneva che il metodo scientifico, con le sue de-soggettivazioni dell'osservato, avrebbe comportato una de-umanizzazione; questa, a sua volta, avrebbe condotto ad una perdita dell'oggetto stesso dell'osservazione, l'uomo.

Nanook è senza dubbio il film che meglio evidenzia l'approccio di Flaherty che, nel suo lavoro, cercherà di farsi guidare, ma non condizionare dai soggetti filmati. Questo procedimento è stato accusato più volte di non rappresentare la realtà, bensì una messa in scena” della realtà; si tratta, invece, di un processo definito *staged authenticity*, ovvero un'autenticità messa in scena.

Negli studi realizzati da Flaherty vi è una compenetrazione reciproca tra il genere documentario e quello della *fiction*, caratteristica che appare intrinseca allo stesso mezzo cinematografico e alla narrazione che gli è propria; a proposito dei film di Flaherty è possibile, infatti, parlare di *fiction* etnografica, opera cioè di finzione cinematografica ambientata in un contesto etnografico.

A dimostrazione di ciò è sufficiente un aneddoto. Quando lo studioso dovette realizzare le scene di vita familiare all'interno dell'*igloo*, essendo la macchina da presa troppo voluminosa e

³⁶ Napolitano, 1975

³⁷ Tratto da “*Robert J. Flaherty: A Biography*”, di P. Rotha, 1983

ingombrante, ne fece allestire appositamente uno direttamente proporzionale alle necessità cinematografiche.

Si tratta di un'evidente distorsione, ma comunque non è possibile affermare che tali scene siano false o falsificanti, anche se "messe in scena".

Pur non essendo prodotto da un antropologo, il lavoro di Flaherty contiene numerose indicazioni metodologiche che successivamente saranno impiegate dagli antropologi visuali. A tale riguardo Rouch afferma che il cinema etnografico è uno strumento d'inchiesta insostituibile, non soltanto per la sua capacità di riprodurre indefinitamente ciò che è stato osservato, ma, riscoprendo la vecchia tecnica di Flaherty, perché dà la possibilità di riproporre i documenti delle popolazioni studiate e consente di studiarle tramite le immagini dei loro comportamenti³⁸.

Paolo Chiozzi discutendo dell'estraneità della telecamera intesa come elemento che, in qualche modo, altera il contesto della ricerca, precisa la lezione di Flaherty e della sua "camera partecipante": Proprio R. Flaherty, consapevole di ciò e volendo tentare di ridurre al minimo l'effetto perturbante (perturbatore) della cinepresa, cercava di assuefare i suoi soggetti alla presenza dello strumento usandolo in continuazione senza inserirvi la pellicola fino. Continuava questo espediente fin quanto percepiva che la presenza della cinepresa tra gli *Inuit* veniva trascurata come se fosse un elemento a loro consueto³⁹.

Dopo queste considerazioni, però, si è indotti a considerare l'utilizzo della *fiction* di Flaherty come un elemento di mistificazione della realtà. Tale pensiero era forse accettabile nei dibattiti che si crearono nella scuola antropologica, subito dopo l'anteprima cinematografica del film; in quel periodo, l'introduzione di mezzi come macchina fotografica e cinepresa all'interno delle ricerche antropologiche destava ancora una certa diffidenza; inoltre, non si erano ancora stabiliti i confini tra spettacolo cinematografico e documentario, entrambi legati all'uso della cinepresa. Attualmente, invece, dobbiamo considerare il lavoro di Flaherty in relazione a diversi fattori. Sappiamo innanzitutto che l'aver riprodotto scene attraverso la *fiction*, costituisce un'ulteriore interpretazione sulla realtà documentata in seguito alla frapposizione del mezzo tra osservato e osservante. In questo contesto, però, è opportuno considerare che lo stesso mezzo tecnico non era abbastanza duttile da essere utilizzato agevolmente in tutte le scene. Risulta comprensibile pensare che la famiglia *inuit* non fosse totalmente a suo agio durante le riprese nell'*igloo* "smontato". Tuttavia

³⁸ cit. in Sardan 1971

³⁹ Chiozzi 1984

quella scena ci permette di comprendere quale era la distribuzione degli spazi all'interno di quel genere di abitazione. È noto come molte scene siano frutto di un montaggio *ad oc*, ma dovremmo anche considerare che, nel tempo del documentario, è racchiuso un intero anno di vita del cacciatore *Nanook*. In ultimo, è necessario evidenziare che lo scopo iniziale di Flaherty non era quello di produrre un documentario etnografico sulle popolazioni dell'isola di Baffin, ma quello di mettere in scena uno spettacolo a carattere pubblicitario per una compagnia di pellicce. Dopo tali considerazioni possiamo affermare che *Nanook of the North* è da valutare come il primo vero contributo documentario di antropologia visuale.

II.IX Il "cineocchio" di Dennis A. Kaufmann

Dziga Vertov (pseudonimo di Dennis A. Kaufmann) di origine polacca, considerato il padre del documentario sovietico, realizzò nel 1922 la serie *Kino-Pravda* (cinéma-vérité). Il progetto di Vertov si trova riassunto nel suo manifesto del 1923, in cui dichiarava che la cinepresa dovrebbe operare come un cine-occhio, con la funzione di sostituire l'occhio dello spettatore là dove si sta svolgendo un fatto; egli sostiene: «Io sono il cineocchio. Io sono un occhio meccanico. Io sono una macchina che vi mostrerà il mondo come solo una macchina può fare. D'ora in poi vi libererò dall'umana immobilità. Io sono in perpetuo movimento. Io posso avvicinarmi alle cose e ritrarmi da esse, scivolare sotto di loro, entrarvi dentro . Io posso muovermi sul muso di un cavallo in corsa, fendere le folle e a gran velocità, guidare i soldati in battaglia, decollare come un aeroplanoil cineocchio.. include tutti i metodi, senza alcuna eccezione, che permettono di raggiungere e registrare *la realta'*: una realtà in movimento»⁴⁰.

La sua teoria si fonda sulla premessa che il documento visivo, capace di parlare da sé, è realmente rivelatore della realtà effettiva. Da un certo punto di vista, Vertov può essere considerato come l'antesignano di quella che sarà poi l'inchiesta televisiva. Ma se "*Cine Occhio: la vita colta alla sprovvista*" (1924) e "*L'Uomo con la macchina da presa*" (1929) sono le realizzazioni pratiche delle sue teorie, altre sue produzioni, come "*Avanti società*" (1926) e "*Tre canti su Lenin*" sono dei veri e propri tributi al regime sovietico.

Lenin stesso sosteneva che per i fini della rivoluzione il cinema era la più importante di tutte le arti, per le sue possibilità educative e propagandistiche.

⁴⁰ Vertov D., 1923

Le teorie di Vertov furono accolte soprattutto in Germania da Hans Richter e da Jean Vigo in Francia, il quale, nel 1929, ribadiva l'importanza delle riprese dal vivo, ma aggiungendo che il cinema non poteva essere testimonianza pura della realtà, ma " punto di vista documentato"

Questa dicotomia nell'operato di Vertov tra propaganda e etnografia non permette di apprezzare a pieno la sua produzione documentaria da un punto di vista scientifico. Tuttavia, è possibile affermare che i film di Vertov abbiano aperto la strada al documentarismo moderno, in quanto, nella loro analisi, si riscontrano una serie di caratteristiche inadatte al film etnografico. L'eccessivo impiego di espedienti di montaggio porta il film ad avvicinarsi più all'ambito artistico del cinema spettacolo che al documentario; in alcuni casi, come ad esempio in *L'uomo con la macchina da presa*, le scene in continuo mutamento non permettono di coglierne facilmente il senso. La mancanza di didascalie esplicative rende la visione agevole soltanto ai russi del periodo sovietico che erano in grado di riconoscere facilmente i luoghi o comprendere lo svolgimento di certe azioni. In alcune versioni del film troviamo artifici tecnici come ad esempio le sedie del cinema che si aprono da sole. L'introduzione di questi espedienti di montaggio fuorviano il significato scientifico dell'opera, tendendo più ad una spettacolarizzazione simile a quella di Meliès nei suoi film "fantastici". La ricerca di un'organizzazione del genere scientifico che si è tentata nella scuola cinematografica tedesca probabilmente nel cinema russo *vertoviano* non è stata mai pensata. La creazione del *cineocchio*, inteso come *action cam* non possedeva uno statuto scientifico se non accompagnato da testi esplicativi. Purtroppo l'adozione del regista russo nel film di propaganda ne macchia tutta l'opera cinematografica e pone dubbi sulla reale obiettività del cineocchio che, come già detto, doveva essere l'occhio sostitutivo del cittadino sul campo. In tale chiave è quindi possibile apprezzare la teoria di Vertov sull'impiego della cinepresa direttamente sul campo, ma è più problematico accogliere le sue applicazioni pratiche, se non da un punto di vista stilistico spettacolare. Infine, bisogna riconoscere al regista russo l'importanza dell'invenzione del cinegiornale.

Il genere giornalistico o di *reportage* all'interno dell'antropologia visuale gioca un ruolo fondamentale; il compito del giornalismo è quello di riportare fatti di cronaca nella maniera più oggettiva possibile. Questo intento del genere reportage fa sì che al suo interno, ad esempio nei contributi degli inviati nelle zone di guerra, si trovino una serie di dettagli storici ed etnografici importanti, riutilizzabili nella ricerca antropologica. I lavori di Dziga Vertov, diedero un forte impulso al genere del documentario antropologico, anche in virtù delle critiche sul suo impiego in

campo politico; ciononostante il cinema del regista russo rispose appieno a quelle che erano le regole del cinema sovietico del tempo, ovvero suscitare delle emozioni forti nello spettatore attraverso la proposta di immagini dure ed estremamente realistiche. Lo scopo del cinema russo, in generale, era di diffondere il proprio messaggio alla totalità della popolazione per creare un sentimento di unione in correlazione all'ideologia collettivistica del comunismo che ne costituiva il presupposto teorico generale.

II.X Nascita del cinema etnografico.

La nascita, o come alcuni studiosi la chiamano, rinascita del cinema etnografico coincide con il 1930, periodo in cui l'ormai settantenne Franz Boas fece il suo primo tentativo di riprese e registrazione del sonoro nel contesto dei suoi studi sui *Kwakiutl* nella Columbia Britannica. Come si è già accennato, Boas non scrisse nulla di teorico sull'impiego della cinepresa a 16 mm. Entrò in contatto con questo strumento considerandolo come mezzo di raccolta di appunti visuali sul campo, evitando qualsiasi tendenza all'estetica delle scene.

La documentazione cinefotografica di Boas riscoperta soltanto recentemente, è composta da materiali documentari rigorosamente scientifici. Dalla loro analisi pertanto si evince una stretta connessione fra il modo di usare la cinepresa e la concezione boasiana della cultura. Jay Ruby, ricercatore e scopritore di questi materiali filmati da Boas, a questo proposito dichiara, in un saggio che «Boas sentiva un urgente bisogno di salvare, e se necessario ricostruire quanto possibile della cultura tradizionale dei Kawakiutl». Egli aveva sottoscritto una teoria della cultura che gli consentiva di rimuovere pezzi di comportamento dal loro contesto normale con finalità di registrazione e di analisi. Questa teoria della cultura generò un approccio all'immagine. Boas filmò i capi dei Kawakiutl, mentre si vantano, vale a dire, mentre facevano discorsi e ragionamenti. Normalmente questi discorsi si svolgevano nel cuore della notte, in un contesto di una particolare cerimonia e in pubblico. Nel film i due uomini sono fuori alla luce del sole senza cerimonia né pubblico. Per Boas la performance possedeva ancora comunque quegli elementi che egli desiderava studiare ed era, quindi, valida per i suoi propositi.

In definitiva, sia pur per motivi diversi, Boas segue una metodologia analoga a quella di Flaherty. Quello che vuole filmare con la cinepresa è il modo di comportarsi, gli elementi particolari di una

cultura. Inoltre, vi è in Boas il desiderio di costruire un patrimonio di dati relativi ad una cultura in declino, di raccogliere su essa informazioni visuali utilizzabili anche in futuro.

Proprio ad un'allieva di Boas, Margaret Mead e il suo compagno Gregory Bateson, naturalista, formatosi alla scuola di Haddon a Cambridge, si deve la realizzazione di documentazioni di antropologia visuale più consistenti. Dal 1936 durante i due anni della loro ricerca nell'isola di Bali, venne impiegato un grande quantità di pellicole e materiali sia fotografico che cinematografico. La produzione visiva dei coniugi Bateson è la prima in cui c'è una esclusiva predilezione della modalità di raccolta dei dati attraverso l'utilizzo dei mezzi di registrazione audiovisive. Margaret Mead riferisce che «a poco a poco svilupparammo un metodo d'annotazione in base al quale io seguivo gli eventi principali mentre Gregory girava pellicole e scattava fotografie (non avevamo strumenti per registrare i suoni e dovevamo servirci delle incisioni musicali fatte da altri) e il nostro giovane segretario balinese, Made Kaler teneva una registrazione in balinese, che ci forniva il vocabolario e un contro controllo delle mie osservazioni»⁴¹

Secondo Marvin Harris l'utilizzo intensivo di Bateson del nuovo metodo era una conseguenza diretta alle critiche mosse alle sue modalità di descrizione "*dell'ethos*" degli abitanti delle Samoa e della Nuova Guinea⁴²

Questo nuovo metodo utilizzato anche nella ricerca successiva in Nuova Guinea, nelle zone del fiume Sepik, era finalizzato a raccogliere materiale, per effettuare una comparazione con studio di *Iatmul* e Balinesi. Il materiale della spedizione a Bali e in Nuova Guinea venne poi raccolto nella serie *Films on character formation in different cultures*, a cura dell'*Institute for Intercultural Studies*.

Il lavoro dei coniugi Bateson è pregevole sotto l'aspetto metodologico, in quanto c'è l'intenzione precisa di raccogliere dati su aspetti non verbali del comportamento, che non potevano essere descritti e analizzati in nessun'altro modo. Va comunque ricordato che la Mead non fa differenza tra materiali cinematografici e fotografici; riconosce ad ambedue una funzione fondamentale per la ricerca.

Ricordiamo un ultimo film che si aggiunge alla serie, intitolato *Learning to Dance in Bali*, montato nel 1978 e presentato nel 1988 al Margaret Mead Festival e nel 1989 al Festival dei Popoli di Firenze.

⁴¹ Mead, 1977

⁴² Harris 1971

⁴² Mead in; Hockings, Paul: *Principles of visual anthropology*; Mouton de Gruyter, Berlino 2003

Mead ha contribuito all'affermazione dell'antropologia visuale non solo in maniera tecnica, applicando questa modalità di ricerca sul campo ai suoi studi, ma anche in maniera teorica scrivendo diversi saggi sull'importanza del dato visuale nella ricerca. Questo lavoro la porterà ad essere considerata la madre della disciplina. Durante i lavori del primo convegno sull'antropologia visuale svoltosi a Chicago nel 1973, l'*International Conference on Visual Anthropology*, all'interno del IX congresso di scienze antropologiche ed etnologiche, Margaret Mead affermò la necessità dell'antropologia visuale nel quadro di una disciplina di parole⁴³.

II.XI Margaret Mead e Gregory Bateson, un modello di ricerca etnografica per immagini: Balinese Character

Balinese Character (1942) risulta il primo vero studio basato sull'analisi delle foto scattate sul campo compiuto da Margaret Mead e Gregory Bateson. Il lavoro è il risultato di una ricerca svolta a Bali dal 1936 al 1939, in cui furono scattate più di 25.000 fotografie, di cui ne vennero pubblicate solo 759. L'idea di base per l'opera era quella di individuare e studiare l'*ethos* delle popolazioni balinesi. Si trattava di un esperimento, come gli stessi autori chiariscono nell'introduzione; l'intento mira a proporre, in modo chiaro, ciò che con il linguaggio scritto era difficile da esprimere; tale obiettivo i due studiosi li sintetizzano quando sostengono che "usando le fotografie l'integrità di ciascun segmento di comportamento può essere preservata, mentre il rinvio da un'immagine all'altra può essere ottenuto collocando la serie di fotografie sulla stessa pagina"⁴⁴.

L'opera è organizzata in due parti: la prima è una descrizione, tramite testo scritto, della vita dei balinesi, mentre la seconda parte è prettamente fotografica, con didascalie che ne esplicano il contenuto. La particolarità del lavoro risiede nell'autonomia delle immagini, che sebbene prese singolarmente o in sequenze, sono esaustive nella completezza delle informazioni sui caratteri e le emozioni della popolazione documentata. Dunque i testi sarebbero non significativi senza le immagini corrispondenti⁴⁵. L'opera di E. Evans-Pritchard *The Nuer* del 1940 è diametralmente opposta a questo testo; le immagini non sono autonome rispetto alle didascalie. Anzi risultano strettamente legate e collegate ad esse. Ball e Smith criticano questa metodologia di utilizzo del

⁴⁴ Bateson, Mead, 1942, p. XI

⁴⁵ Marano F., 2007, p. 52

mezzo fotografico, in quanto l'interpretazione che viene riportata nelle didascalie non è esaustiva, poiché non proviene dalla cultura produttrice del fatto sociale, ma dalla cultura occidentale che documenta il fatto socio-culturale.⁴⁶

Stessa metodologia venne utilizzata qualche anno dopo (1988) da Bateson in *Naven*, in cui inserì 21 fotografie relative al rito di travestimento *iatmul*, identico al titolo dell'opera. Nel lavoro l'autore esplicita l'intenzione di creare un *corpus* autonomo di immagini, le cui didascalie siano utili solo a riportare stralci di un discorso contemporaneo allo scatto, o la provenienza di oggetti che appaiono nell'immagine, oppure ancora la reazione del soggetto all'esposizione allo scatto fotografico. In questo modo Bateson, tramite queste digressioni, inserisce un nuovo attore nel rapporto foto-oggetto: il ricercatore, che a differenza dell'opera di Malinowski, non costituisce una presenza sterile o assente, ma fa parte del momento, del contesto, e lo modifica, lo interpreta e rappresenta tramite la fotografia.

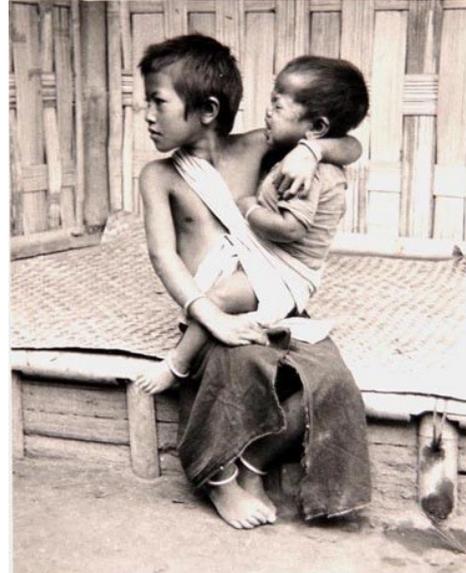
Come si è già fatto cenno, nel 1932, in Papua Nuova Guinea, sulle rive del fiume Sepik, avvenne un incontro destinato a modificare le sorti delle vite private e il corso degli studi di due importanti ricercatori, ma anche ad imprimere una nuova direzione all'evolversi della disciplina antropologica. Margaret Mead e Gregory Bateson si conobbero in Nuova Guinea; l'antropologo inglese conduceva una ricerca sul campo tra una popolazione di lingua *Iatmul* stanziata sul fiume Sepik. Mead, in compagnia dell'allora marito Reo Fortune, anch'egli antropologo, era arrivata nella stessa zona durante uno spostamento in un nuovo campo di ricerca a seguito degli studi svolti sulle società Arapesh e Mundugumor. Tra queste popolazioni era emersa una netta contrapposizione riguardo al ruolo tra i due sessi, "un modello univoco di plasmazione culturale del genere"⁴⁷, una in senso pacifico, l'altra in senso aggressivo. Volendo cogliere un'ulteriore prospettiva e ottenere un numero maggiore di dati etnografici sui quali svolgere il lavoro di comparazione, Mead e Fortune decisero di cercare un'altra popolazione da studiare, individuandola nei Tchambuli, stanziati nei pressi del lago Chambri, nel bacino del fiume Sepik. Le diverse motivazioni che spinsero Mead e Bateson in quella zona portarono all'incontro tra due metodologie di ricerca che avrebbero dato vita a quello che ancora oggi risulta il lavoro di ricerca video-foto- etnografica forse più completo che sia mai stato realizzato.

⁴⁶ Ball, Smith 1992, pp. 19-20.

⁴⁷ Tratto da M. Mead, "Sesso e temperamento", ed. 1967



Margaret Mead e Gregory Bateson a Bajoeng Gedé
(fotografia di Walter Spiess)



Fotografia di Gregory Bateson a Bajoeng Gedé,
Bali, 1937

Il presidente del *Committee for the Study of Dementia praecox* chiese alla Mead di individuare un territorio adatto allo studio del fenomeno medico, studio per il quale avrebbe ricevuto un cospicuo finanziamento. Bali parve il luogo più adatto, in quanto all'interno della cultura Balinese comparivano, istituzionalizzati e culturalmente previsti, dei comportamenti di trance dissociativa che in Occidente venivano associati alla schizofrenia, denominata, appunto, "*Dementia praecox*". Con i sovvenzionamenti ottenuti dal Comitato, dal Museo Americano di storia naturale, da Cambridge, da fondi personali e da quelli forniti dal *The social science research council*, i due ricercatori riuscirono a soggiornare a Bali per circa due anni e, per un brevissimo lasso di tempo, in Nuova Guinea.

Le motivazioni grazie alle quali venne selezionata l'isola di Bali come destinazione di studio, non si esauriscono con le scelte concordate con i finanziatori. Alcune furono di carattere propriamente documentario, in misura maggiore per la Mead, la quale aveva verificato, infatti, l'esistenza di rilevamenti etnografici riguardanti fenomeni di trance infantile, ma nessuna che provenisse da Bali; ulteriori motivazioni furono determinate in seguito alle innovazioni introdotte dalla psicologia negli studi sul comportamento. Inoltre, Jane Belo, anch'essa antropologa, negli anni intercorsi tra il ritorno della Mead dalla spedizione con Fortune e la partenza per Bali con Bateson, aveva inviato alla studiosa del materiale riguardante appunto Bali, luogo in cui viveva. Un'altra motivazione della

scelta è riscontrabile nella possibilità, da parte di Margaret Mead, di effettuare studi sulle influenze tra cultura e personalità anche in soggetti di età maggiore rispetto a quelli studiati fino ad allora.

Nell'approccio cine-fotografico dei due studiosi ebbero un'importanza fondamentale la formazione teorica di entrambi gli studiosi.

Bateson fu il primo allievo di Haddon, etnografo pioniere nel campo dell'uso della fotografia nella ricerca. Mead, invece, venne formata dagli insegnamenti di Franz Boas, altro luminaire dell'antropologia, nettamente orientato verso un uso intensivo della documentazione visiva sul campo, in quanto supporto fondamentale all'ottenimento di dati etnografici duraturi. Ne sono attestazione diretta le campagne fotografiche realizzate dal collaboratore indigeno di Boas, George Hunt, tra i Kwakiutl, oltre ad un film in 16 mm girato da lui stesso in età avanzata.

Lo stesso Bateson, durante la spedizione sul fiume Sepik, nella quale conobbe la Mead, realizzò un'ampia documentazione fotografica che sarebbe stata parte integrante del suo lavoro "*Naven*", sugli Iatmul. In tale opera l'uso della fotografia, oltre che essere supporto documentario, rivela, seppure non con lo stesso rigore metodologico, un impianto visualista particolarmente accentuato, anticipazione dell'orientamento dialogico tra immagine e testo, sviluppato ulteriormente nel periodo di ricerca svolto a Bali. La stessa collocazione delle fotografie è un'evidente dimostrazione, oltre al fatto che Bateson si servì di concetti filtrati dal mondo fotografico allo scopo di fornire delucidazioni sulle tematiche trattate. Egli scrive: "Nelle condizioni sperimentali prodotte dal fatto di inquadrare un individuo con la macchina fotografica si osserva abbastanza normalmente un fenomeno simile a quello che si vede in occasioni rituali. Quando una donna è fotografata, la sua risposta alla macchina fotografica differisce a seconda che indossi le sue cose più belle o i vestiti di ogni giorno. Nel primo caso tiene la testa alta davanti all'obiettivo, ma in abiti quotidiani piega il collo, distoglie il viso ed evita di comparire in pubblico, cioè di stare da sola davanti al fotografo mentre le amiche guardano, mentre un uomo, qualunque sia il suo abito, tende a gloriarsi davanti alla macchina fotografica e porta quasi istintivamente le mani alla paletta da calce come se dovesse produrre il suono forte che esprime collera e fierezza".⁴⁸

Il lavoro *guineano* rivela un intenso legame con l'immagine e con il mezzo realizzativo. Bateson richiamò più volte nel corso dell'opera la possibilità di studio offerta dal comportamento attuato dai nativi davanti al mezzo fotografico, leggendo all'interno dei meccanismi pro-filmici di messa in scena, comportamenti appartenenti all'*ethos*, tanto maschile, quanto femminile.

⁴⁸ Tratto da G. Bateson, "*Naven. Un rituale di travestimento in Nuova Guinea*", Einaudi 1988

Anche Margaret Mead, come il consorte, aveva già sviluppato il legame con il mezzo fotografico, in quanto già nelle ricerche svolte dal 1928 al 1929 con Reo Fortune lo aveva utilizzato come metodo di documentazione.

Il lavoro balinese risulta a pieno titolo il periodo più produttivo, etnograficamente parlando, per entrambi gli studiosi. Bateson affrontava le “problematiche teoriche e metodologiche utilizzando un approccio olistico; la Mead aveva particolare dimestichezza con la raccolta dei dettagli specifici e svolgeva il proprio lavoro attraverso un approccio particolaristico. La Mead fu responsabile della elaborazione della maggior parte degli appunti redatti sul campo, quotidianamente organizzati e trascritti secondo un ordine particolarmente meticoloso. Bateson invece fu responsabile della realizzazione del materiale cine e foto etnografico, coadiuvato dalle puntuali precisazioni della collega su accadimenti che altrimenti avrebbe avuto difficoltà a cogliere, essendo impegnato costantemente nell'utilizzo dei supporti tecnici. Del materiale ottenuto Bateson effettuò una precisa catalogazione, per poter poi procedere, in sede di redazione, alla scelta delle 25.000 fotografie scattate; queste dovevano servire a comporre le tavole con le quali il lavoro svolto veniva documentato.

Giunti a Bali nel marzo 1936, Mead e Bateson, allo scopo di ambientarsi, si stabilirono per alcuni mesi nella colonia di *Oe Boed* acquistando pratica con la lingua balinese. Nel giugno dello stesso anno stabilirono il loro campo a *Bajoeng Gede*, un piccolo villaggio delle montagne, dove raccolsero la maggior parte del materiale etnografico. Risedettero stabilmente in quel villaggio per circa un anno e in modo discontinuo per altri otto.

Nel novembre 1936 essi iniziarono un lavoro di ricerca itinerante, attraverso permanenze di breve durata in vari villaggi appositamente individuati; in questo modo realizzarono una grandi quantità di documentazione etnografica e foto-filmica su diversi aspetti della realtà Balinese. Nel marzo 1938, spinti dalla necessità di reperire materiale integrativo e comparativo lasciarono l'isola alla volta della Nuova Guinea, ritornando nuovamente tra le popolazioni di lingua *Iatmul* stanziate sul fiume Sepik. In otto mesi di permanenza produssero 8.000 fotografie e 11.000 piedi di pellicola (3.3528 Km). Infine, visti i risultati ottenuti in Nuova Guinea, tornarono a Bali per sole 6 settimane, con l'intento di integrare riprese rimaste incomplete su alcuni comportamenti e per documentare i cambiamenti legati allo sviluppo e all'allevamento dei bambini che erano stati oggetto di studio nei precedenti soggiorni a Bali.

Uno degli aspetti innovativi questa ricerca, oltre all'uso intensivo della macchina fotografica e di quella da presa, fu il metodo ideato da Bateson e Mead attraverso il quale produrre documentazione etnografica. I due studiosi svilupparono un metodo estremamente particolareggiato con cui documentare e catalogare le migliaia di immagini fisse impressionando migliaia di metri di pellicola. Questa meticolosa schedatura consentì loro di catalogare una grande quantità di manufatti. La metodologia della ricerca era articolata secondo una netta separazione dei ruoli dei due studiosi. La Mead, addetta alla produzione scritta, utilizzò un metodo sperimentato durante le ricerche svolte sugli Arapesh. Si trattava di un sistema di annotazione in fase di esecuzione del fenomeno studiato; in pratica si trattava di una descrizione cronologica dei dati osservati definita *running field notes*, nella quale erano presenti informazioni contestuali, temporali, un titolo, seppur generico, che indicasse l'azione in corso; veniva aggiunta, inoltre, una trascrizione completa della nomenclatura in lingua Balinese. Infine, venivano descritti gli argomenti culturali riguardanti i comportamenti. Seguivano le considerazioni prettamente etnografiche. La forma espositiva di degli appunti della Mead si presentava suddivisa in due colonne: nella colonna di sinistra le note cronologiche sull'avvicinarsi degli eventi nel tempo, misurate attraverso orologi sincronizzati tra di loro; nella colonna di destra le constatazioni e le descrizioni etnografiche. All'interno delle *running field notes* sono presenti numerose informazioni riguardanti le fotografie, come la precisa posizione temporale dell'evento osservato e la posizione del fotografo.

Tale metodologia di documentazione era arricchita dalla redazione di un diario nel quale erano registrate tutte le differenti attività incontrate nell'indagine e gli eventi osservati: nascite, morti, malattie, discussioni, visite, ecc.

Il carattere di stretto rinvio tra gli appunti e le riprese visive nella redazione di queste annotazioni, è stato definito di "*scenarios*", ovvero sceneggiature, vista la notevole somiglianza con i testi organizzativi di tipo teatrale e cinematografico.

Un'ulteriore integrazione al materiale realizzato furono le registrazioni di *I Made Kaler*, l'assistente Balinese dei due ricercatori; in tali integrazioni compaiono traduzioni di conversazioni in lingua balinese oltre a liste dei rapporti di parentela tra i cosiddetti "attori sociali". Puntualmente ogni sera la Mead trascriveva a macchina, in triplice copia, la documentazione riguardante la giornata appena trascorsa, in modo che la sua scrittura stenografica risultasse accessibile.

La documentazione etnografica prodotta sui "comportamenti" sociali, venne integrata da quella riguardante gli "artefatti", ovvero i manufatti, delle popolazioni studiate; sculture, pitture, disegni,

vennero inseriti a pieno titolo nella documentazione e nel processo comparativo. Tale atteggiamento sottintende la volontà dei due studiosi di includere nella propria ricerca gli stessi sistemi interpretativi adottati dai Balinesi, ovvero essi puntava a classificare ciò che documentavano con gli stessi codici della cultura di appartenenza.

Bateson e Mead non furono i primi né i soli a utilizzare le moderne tecnologie di documentazione visuale in ambito della ricerca antropologica. In tutti i casi a Bali il loro lavoro rappresenta il *trait d'union* tra l'utilizzo di fotografia e cinema come mero supporto d'osservazione, come funzione illustrativa della scrittura, e il loro utilizzo come supporto primario della ricerca sul campo.

Balinese Character rappresenta, infatti, il primo trattato antropologico teorico, nel quale un impiego della ripresa di immagini costituisca, di fatto, la principale base per le indagini etnografiche. La mole di materiale documentario realizzata da Bateson e da Mead, tuttavia, fu soggetta, da parti del mondo scientifico, a forti critiche riguardanti gli aspetti soggettivi con era stata effettuata.

Quattro fattori fondamentali contribuirono ad attenuare l'inevitabile processo di auto messa in scena dei soggetti filmati. In primo luogo, l'uso intensivo e la costante presenza degli strumenti di documentazione visuale sul campo, produsse come risultato l'assorbimento delle tecnologie di ripresa all'interno del "panorama sociale" dei nativi, così che queste non risultassero più un elemento di novità o disturbo, operazione ripresa dall'approccio di Flaherty sugli *Inuit*.

In secondo luogo, la naturalezza nell'uso dei macchinari e il fatto di non chiedere mai di poter effettuare riprese o di scattare delle fotografie, produsse un grado ancora più alto di attenuazione della consapevolezza della presenza della macchina da presa sul campo.

Il terzo fattore fu quello di focalizzare l'attenzione sui bambini, per cui gli adulti, in tale contesto, abbassavano il livello di "sorveglianza" nei confronti della macchina fotografica o da presa, mantenendo o riprendendo ad avere comportamenti "naturali".

Nonostante gli sforzi e gli accorgimenti studiati e attuati dai due ricercatori allo scopo di ridurre al minimo l'effetto *pro filmico* nella documentazione, a causa di esigenze tecniche in alcuni casi l'abituale svolgimento delle azioni venne modificato, in funzione del rilevamento video-fotografico. Le modifiche non riguardarono aspetti comportamentali dei soggetti, bensì aspetti prettamente temporali. Tali espedienti di "messa in scena", non possono però essere considerati aberranti, falsificatori; l'oggettività comportamentale dei soggetti non venne inficiata dalle critiche e osservazioni degli studiosi, i quali mirarono esclusivamente a sopperire ad un *deficit* nell'attrezzatura tecnica.

L'unica nota stonata nelle pratiche di realizzazione, peraltro non trascurabile, è contenuta all'interno del prodotto filmico di maggior successo elaborato dai due studiosi. In "*Trance and Dance in Bali*", infatti, il maggior numero di riprese fu realizzato durante un'esibizione di una danza commissionata a pagamento. L'onere economico dell'esibizione fu giustificato come una normale pratica di patrocinio balinese. La danza in questione, come riportato dalla Belo⁴⁹, *Trance in Bali* del 1960 non è la forma originale e più antica, bensì una messa in scena creata *ad hoc* nel 1936, combinando la rappresentazione rituale del combattimento tra la strega *Rangda* e il drago *Barong* con la danza *Kriss*, solitamente eseguita da uomini, resa popolare tra gli occidentali grazie agli sforzi di Walter Spies.

Terminata la permanenza sul campo e tornati in America nel 1939, Bateson e Mead intrapresero il lavoro di studio, analisi e selezione, finalizzato alla pubblicazione, del materiale ottenuto nella ricerca Balinese. Produssero 25.000 fotografie e 22.000 piedi (6,7056 chilometri) di pellicola cinematografica, risultato estremamente distante dalle previsioni organizzative iniziali, che supponevano un totale di 2000 fotografie e 75 bobine di pellicola.

L'opera fotografica nasce dalla scelta di 759 fotografie da un *corpus* iniziale di 25.000. La selezione venne effettuata da Bateson, coadiuvato da Claire Holt e da uno *staff* di psichiatri, sociologi ed esperti nel campo delle scienze umane, secondo un approccio multidisciplinare, con una serie di parametri indicatori di confronto dei punti massimi.

Tali parametri di selezione del materiale fotografico vengono indicati da Bateson in "*terms of relevance photographic quality and size*"⁵⁰.

L'analisi degli scatti fu effettuata anzitutto secondo criteri di rilevanza, di attinenza al fenomeno esaminato, a scapito della qualità fotografica e, in ultima analisi fu preso in considerazione il criterio della dimensione delle fotografie. Questa avrebbe dato maggiore o minore rilievo al tema dell'immagine; in fase di impaginazione, avrebbe determinato il numero degli scatti che sarebbero andati a comporre la sequenza dello svolgersi dell'evento osservato.

Le fotografie sono impaginate secondo una modalità dimostrativo/oppositiva; infatti, sono articolate in modo da comporre lo svolgersi dell'azione analizzata, ricorrendo spesso alla contrapposizione di immagini di comportamenti "opposti", per comunicare più chiaramente il significato espresso.

⁴⁹ Tratto da J. Belo, "*Trance in Bali*", 1960.

⁵⁰ Tratto da Bateson Gregory, Mead Margaret, *Balinese Character. A Photographic Analysis*, 1942.

L'estrema accuratezza di realizzazione nella selezione del materiale e nella redazione dei compendi didascalici, permette la comprensione delle tematiche esposte anche attraverso una serie di riferimenti incrociati tra fotografie della stessa tavola tematica, foto e riferimenti contenuti nelle didascalie, destinati a essere collegamenti integrativi al testo scritto.

Bateson e Mead in proposito scrivono: "Ogni singola fotografia poteva essere quasi puramente oggettiva ma il confronto tra due differenti o contrastanti fotografie erano già un passo verso la generalizzazione scientifica. [...]La dichiarazione di ogni categoria tematica prevede in molti casi un estremo di generalità, mentre le didascalie contengono nella loro descrizione oggettiva una generalizzazione scientifica".⁵¹

Condizionato dai tempi di pubblicazione del volume, il *team* capeggiato da Bateson selezionò circa $\frac{3}{4}$ del materiale, rimandando l'analisi del resto a pubblicazioni successive di approfondimento.

Il lavoro, quindi, si pone come primo ed esaustivo esempio su come svolgere una ricerca sul campo per immagini. Come è ovvio bisogna considerare i problemi tecnici dei mezzi filmici e fotografici del momento in cui essi compiono l'indagine; nonché l'approccio che utilizzano con i soggetti balinesi. Le defezioni dei due antropologi comunque sono da inserire in un contesto in cui non si ha ancora nessuna teorizzazione sull'antropologia visuale. Pertanto le ricerche di Mead e Bateson risultano di tipo sperimentale e pionieristico in questo settore. Dall'analisi dell'approccio metodologico si desume come essi impieghino una selezione delle migliori tecniche fotografiche e filmiche sino ad allora utilizzate da tutti gli altri precursori della tecnica fotografica e cinematografica impiegata per condurre documentazioni etnografiche; essi a metà degli anni '30 del '900 misero i primi punti fermi di una metodologia che successivamente si svilupperà come antropologia visuale, nell'ambito della quale il dibattito teorico-metodologico è ancora aperto e da definire.

⁵¹ ibidem

II.XII L’Africa e l’etnografia di Jean Rouch.

Gli interessi documentari per l’Africa ebbero il loro maggiore sviluppo nel periodo che precede l’inizio della decolonizzazione. Gli interessi coloniali in questo continente avevano portato alla tendenza di creare documentazioni che mostrassero il buon funzionamento delle colonie ma non la loro reale situazione. Tra i primi studi di interesse etnografico e visuale, che documentavano la situazione delle popolazioni africane, troviamo i diari di viaggio dello scrittore francese André Gide che nel 1925 visitò l’Africa Equatoriale Francese. Egli partì per diversi mesi in Congo in compagnia del fotografo e amico intimo Marc Allegret. Durante il viaggio lo scrittore rimase colpito dalla dura realtà del colonialismo. Inizialmente, essendo deputato del Partito Comunista Francese presso il parlamento, si ribellò contro la messa in pratica dell’idea coloniale, denunciando errori amministrativi e inesperienza. Poi le sue indagini lo spinsero a cogliere la perversità del sistema nel suo insieme; comprese anche che i responsabili, a Parigi, non solo erano a conoscenza di ciò che accadeva nelle colonie, ma addirittura lo tutelavano. Spedì la sua testimonianza che venne pubblicata su *Le Populaire*, ma la destra e le compagnie accusate sostennero che Gide non possedesse le competenze per analizzare il problema. Eppure, inchieste amministrative diedero ragione alle sue affermazioni, tanto che un dibattito parlamentare finì col promettere cambiamenti da parte del governo. Gide quindi denunciò il colonialismo nel suo volume *Voyage au Congo, 1927; Retour du Tchad, 1928*. L’opera venne corredata di una serie di interessanti fotografie a carattere etnografico realizzate Allegret⁵²; tali fotografie riportavano ritratti e immagini complete dei soggetti incontrati, in modo da evidenziare le differenze tra i gruppi etnici. Sono numerose anche le illustrazioni dei sistemi abitativi, l’artigianato e l’arte popolare.

Se il viaggio di Gide e Allegret mise le basi per analizzare il problema dell’impatto coloniale sulle popolazioni africane, il vero duro colpo al colonialismo francese venne sferzato dalla scuola etnologica transalpina. Nel 1931, le intenzioni di eminenti studiosi come Lucien Lévy-Bruhl, Marcel Mauss, Paul Rivet e Marcel Cohen di procedere a un rinnovamento della pratica etnografica e della museografia esotica in Francia, si resero concrete nell’organizzazione della Mission Dakar-

⁵² Marc Allegret. Fotografo e regista cinematografico francese (Basilea 1900 - Parigi 1973); esordì col documentario *Voyage au Congo* (1927, in collab. con André Gide); passato al film a soggetto, diresse fra l’altro: *Le Lac-aux-dames* (Il lago delle vergini, 1934), *Les beaux jours* (Il sentiero della felicità, 1935), *Orage* (Delirio, 1937), *Entrée des artistes* (Ragazze folli, 1938), la sua opera più importante. In seguito diresse film in Austria, Gran Bretagna, Italia, Canada; nel 1955 con *Futures vedettes* e nel 1956 con *En effeuillant la marguerite* (Miss Spogliarello) diede origine al mito di Brigitte Bardot.

Djibouti (1931-1933) diretta da Marcel Griaule. La missione era composta da sei partecipanti, lo stesso Griaule, capo della missione, Michel Leiris, segretario, Marcel Larget, naturalista, Èric Lutten responsabile delle tecnologie e degli aspetti cinematografici, Jean Mouchet, linguista e infine, Jean Moufle, etnografo.



Fotografie tratte da *Voyage au Congo, 1927; Retour du Tchad, 1928*.



Fotografie tratte da *Voyage au Congo, 1927; Retour du Tchad, 1928*.

La missione si snodò lungo un itinerario di circa 20.000 km, dall'Atlantico al Mar Rosso, individuando e raccogliendo durante quel vastissimo percorso una mole immensa di materiali e dati etnografici, mineralogici, zoologici e botanici, che sarebbero poi divenuti patrimonio invidiabile di varie istituzioni e musei francesi. La Dakar-Djibouti ha segnato un evento di importanza cruciale nella storia dell'antropologia novecentesca, e si colloca come l'evento che permise alla riflessione delle élite accademica francese di spostare il suo interesse, fino ad allora principalmente intellettualistico e speculativo, verso una dimensione più etnografica, con l'avvento appunto della ricerca sul campo⁵³.

Il più analitico resoconto di ciò che gli etnologi videro e fecero durante una così lunga permanenza in terra d'Africa, fu consegnato nel 1933, appena essi furono rientrati in Francia, alla rivista

⁵³ Fabietti, Ugo: *Storia dell'antropologia*; Zanichelli 1993

francese il *Minotaure*⁵⁴, che dedicò all'evento un intero fascicolo in concomitanza con l'esposizione che si era tenuta quello stesso anno in una sala africana del Museo etnografico di Parigi. Il fascicolo speciale della rivista comprendeva un'introduzione metodologica generale di Griaule, il lavoro di Paul Rivet e di George Henri Rivier su “*La Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti*”, uno studio di Eric Lutten sui Wasamba, un altro articolo di Griaule dedicato a “*Le Chasseur du 20 octobre*”, che era un interessante rito funebre in uso presso i Dogon; uno scritto etnomusicologico di Andre Schaeffner sulle tradizioni musicali delle popolazioni camerunensi del nord, uno di Deborah Lifszyc sugli amuleti d'Etiopia e, infine, uno studio di Leiris su “*Le taureau de Seyfou Tchenger*”⁵⁵. Il volume era corredato da un ricco apparato fotografico.

Tra i testi di maggiore interesse apparsi dalla missione c'è *L'Africa fantasma (L'Afrique Fantôme)* pubblicato nel 1934 da Michel Leiris.



Fotografie di Griaule, tratte da: *Masques dogons* (1938)



Fotografie di Griaule, tratte da: *Masques dogons* (1938)

Questi partecipò attivamente alle inchieste su istituzioni e tradizioni di diversi gruppi etnici, specie fra i Dogon e in Abissinia. Dell'esperienza etnografica il libro offre una testimonianza critica che ne denuncia anche contraddizioni e limiti. La stessa mitologia indagata nella ricerca e nel viaggio, come fonte di avventura o di esotismo, viene ridimensionata e demistificata. Le reazioni critiche di Leiris convergono verso una scelta di fondo: il rifiuto dell'eurocentrismo e la presa di posizione

⁵⁴ 2 Cfr. sul tema anche il contributo di Benedetto Caltagirone, Il soggiorno etiopico della missione Dakar-Djibouti. Ancora sui rapporti fra etnologia francese e colonialismo italiano, in <<La Ricerca Folklorica>>, No. 18, A sud dell'occidente. Viaggi, missioni e colonie della vecchia Italia, 1988, p. 57 ss.

⁵⁵ Il titolo esatto del volume miscelaneo è *Mission Dakar – Djibouti (1931 – 1933)*, <<Minotaure>>, n. 2, 1933. Cfr. su questo lavoro l'interessante recensione di J. Maes, apparsa sul periodico *Africa: Journal of the International African Institute*, Vol. 7, No. 3 (Jul., 1934), p. 392 ss.

contro la pratica e l'ideologia coloniale. A tutto questo Leiris contrapporrà più tardi la nozione di «contatti di civiltà». Fedele al principio di non nascondere né tacere nulla, *l'Africa fantasma*, diario di viaggio e di lavoro, si fa anche “diario intimo”, esplorando con attenzione scrupolosa il versante interiore.

Nel 1941 il libro fu messo al bando dal governo di Vichy. Dopo la guerra, la decolonizzazione e le prospettive che essa sembrava aprire, favorirono una comprensione migliore. Per esempio, si può proporre che *L'Africa fantasma* abbia anticipato di venti anni lo spirito con cui Lévi-Strauss ha scritto *Tristi tropici*; per questo motivo essa costituisce il punto di partenza dell'attività etnologica di Leiris.

Oltre Leiris, ci fu un altro membro della spedizione che fu attratto dalla cultura Dogon, ovvero Marcel Griaule che dedicò a questo popolo 3 volumi, compiendo quindi uno studio intensivo sulla popolazione; scrisse *Masques dogons* (1938), *Dieu d'eau* (1948) e *Jeux dogons* (1938). I primi due lavori, anche se lontani come pubblicazione l'uno dall'altro, raccontano e descrivono la cosmogonia Dogon. In *Dio d'acqua* troviamo oltre che un discreto corpus fotografico anche una modalità monografica basata sull'intervista ad uno stregone di questa etnia. Le maschere Dogon risultano strettamente correlate con la creazione del cosmo in quanto, simboleggiano gli antenati e le divinità che costituiscono il mito di fondazione. Questo è il tema di *Maschere Dogon*, dove, oltre alla spiegazione dell'evento fondante troviamo una serie di fotografie che documentano tutte le maschere che prendevano parte al rito rievocativo. È importante in ultimo sottolineare come l'interesse della documentazione fotografica si estese anche all'architettura del villaggio, che nella sua composizione era strettamente correlato al culto delle divinità Dogon.

Le tematiche sollevate dagli interessi etnografici francesi in Africa portarono un grande numero di studiosi, esploratori, cineasti e fotografi a recarsi nel “continente nero” ad esplorarlo e compiere numerose indagini. Le tematiche trattate dagli etnologi prima citati si possono ritrovare interamente nei film del regista Jean Rouch.

Rouch nacque a Parigi nel 1917. Laureatosi in Lettere e poi in Ingegneria civile, durante la guerra, precisamente nel 1941, si trasferì in Niger dove, lavorando per una grossa impresa edilizia alla costruzione di infrastrutture per la viabilità, iniziò una propria particolare trasformazione personale, diventando uno dei più grandi etnologi cineasti impegnati nella documentazione dell'Africa.

Fu proprio in questo periodo che si avvicinò all'Etnografia e, compiendo un viaggio sul fiume Niger, con una cinepresa da 16 mm comprata al “mercatino delle pulci”, iniziò a registrare

cerimonie, feste, simboli e riti. I suoi film saranno destinati a diventare un ponte tra gli studiosi europei e l’Africa.

Il suo primo film del 1947, *Au pays des mages noirs*, fu realizzato grazie alla documentazione prodotta nelle sue ricerche etnografiche sulla stregoneria; a tale argomento Rouch si dedicò ancora nel ’55 con *Les maitres fous*. Tra il 1948 e il 1951, egli produsse la documentazione necessaria a realizzare un lungometraggio intitolato *Les fils de l’eau*, formato da diversi cortometraggi e medio metraggi intitolati: *La circoncision*, *Bataille sur le grand fleuve*, *Cimetière dans la falaise*, *Les hommes qui font la pluie*, *Les gens dum il*, che trattavano vari argomenti, dalla caccia alla sfera rituale.

Sempre nel 1955 Rouch realizzò una delle sue opere più importanti, ovvero *Jaguar*. Pochi anni più tardi, nel 1959, a sottolineare la sua insaziabile voglia di “comunicare”; realizzò un altro film etnografico, *Moi, un noir*, ambientato ad Abidjan, capitale della Costa d’Avorio, in cui gli abitanti di una bidonville raccontano il loro mondo; nel 1961 realizzò *La pyramide humaine*, sul tentativo di convivenza in un collegio, tra studenti bianchi e neri.

L’immediatezza e la sincerità raggiungibili attraverso questa registrazione di incontri non programmati, caratterizzava quella tendenza della cinematografia che prese, a partire dal 1960, il nome di “cinema verità” e che avrebbe assunto una più precisa configurazione con l’introduzione di macchine da presa leggerissime e silenziose e di magnetofoni portatili. Sulla strada segnata da Dziga Vertov, teorico del cine-occhio, indicato dallo stesso Rouch come “*antenato totemico*” della disciplina dell’antropologia visuale, si trattava di riprendere la realtà orizzontalmente e non verticalmente e, per usare l’affermazione di Edgar Morin collaboratore di Rouch nella realizzazione di *Chroniques d’un été* nel 1962, “penetrare nell’intimità della vita quotidiana come la si vive veramente”⁵⁶. Infatti proprio in *Chroniques*, a partire dalla domanda - sei felice -?, si introducevano una serie di “ritratti di parigini”. Nel 1964, sempre durante la permanenza a Parigi, Rouch realizzò *Marie France et Véronique*, per il film a episodi *La fleur de l’âge*; un anno più tardi un episodio per il film *Parigi di notte*. Lo stesso anno tornò dal documentario sociale al documentario etnografico nella sua Africa occidentale, con *La chasse au lion à l’arc*.

In Africa Rouch morì nel 2004 a seguito di un grave incidente stradale in Niger, mentre, di notte, viaggiava verso la capitale Niamey, dove era stato invitato ad un rassegna cinematografica in qualità di ospite d’onore.

⁵⁶ Tratto da E. Morin “*Preface*”, in “*Cinema et Sciences Sociales*” di De Heusch L., 1962.

“Finirà col passare la sua vita filmando e continuando ad avere fiducia nell’autenticità degli uomini e nella loro vera natura”⁵⁷

All’interno delle tematiche trattate da Rouch nei suoi 100 film, possiamo riscontrare tutte quelle che già erano state portate alla luce dalla scuola etnografica francese nelle varie missioni. La differenza tra gli studi degli antropologi, e i documentari del regista, che non era certo di formazione etnografica e che attraverso l’immagine in movimento riesce a trasporre tutte le sensazioni e i significati che vengono trattati attraverso il testo scritto. Il disastro lasciatosi dietro dal governo coloniale non poteva essere documentato se non in una maniera realistica, quindi cruda e spiacevole all’occhio dell’osservatore. La dimestichezza del regista con il mezzo filmico prendeva origine dalla sua frequentazione della scuola del *cinematographe* dei fratelli Lumiere. Grazie alle sue doti di operatore, Rouch soleva avventurarsi da solo sul campo di ripresa. La sua tecnica non prevedeva mai la cinepresa fissa sul cavalletto, in modo da tenerla sempre pronta alle variazioni di campo richieste dai temi spesso avventurosi trattati. Questa camera galleggiante che Rouch utilizzava per cogliere la realtà come gli si presentava davanti gli permise di girare film come *Le Maitres Fous*.



Fotogramma tratto da: *Le maitres fous*, Jean Rouch, 1955



Fotogramma tratto da: *Le maitres fous*, Jean Rouch, 1955

⁵⁷ Enrico Fulchignoni – Alto funzionario UNESCO.

In questo documentario vediamo come Rouch utilizzò la cinepresa come un “*cineocchio*” in cui, a differenza di Vertov, il discorso era chiaro ed impostato in modo da dare una spiegazione esauriente della cerimonia anche attraverso le didascalie e il commento. Al contrario del cineasta russo, Rouch impostava le scene secondo un ordine temporale; inoltre faceva un leggerissimo uso del montaggio in postproduzione, a cui preferiva la pratica del montaggio “in macchina”. Il carattere delle scene, e quelle dei maestri pazzi ne sono un esempio, era sufficiente a mantenere alta l’attenzione dell’autore. Il sentimento di appartenenza al popolo africano portava il regista a trattare tematiche di denuncia verso l’operato del colonialismo. Sempre dall’analisi di “*Le maitre fous*” possiamo desumere una serie di dettagli che identificano il regista come grande etnologo visuale.

In primo luogo Rouch documenta la cerimonia di aggregazione sociale legata alla costituzione di una nuova religione, creatasi dall’impatto della cultura francese con quella degli abitanti di Akkra. Le divinità di questo nuovo culto infatti, sono una trasposizione delle cariche del governo francese. La parte centrale della cerimonia è costituita da un rito di passaggio. In questa fase è evidente la preparazione in ambito antropologico del regista; la trama del film infatti scandisce le tre fasi principali del rito: una fase preliminare, in cui tutti i membri si trovano nella pari condizione, una fase post liminare in cui diversi membri vengono posseduti, quindi divengono essi stessi divinità e la fase liminare, dove i membri ancora non posseduti vengono allontanati dal luogo della cerimonia, in quanto membri pericolosi per l’equilibrio del gruppo, sino a che non avviene anche in loro la possessione. La violenza realistica delle immagini, che ha portato il film inizialmente ad essere censurato, non lascia nulla all’immaginazione, risponde pienamente allo statuto di “*cinema verité*”, di cui lo stesso regista può essere considerato l’ideatore, stimola il pubblico, come nell’intento del cinema sovietico, a riflettere sulle condizioni di vita create dal governo francese, assolvendo quindi al ruolo di documento di denuncia.

Sono state mosse molte critiche a Rouch per un presunto impiego della *fiction* nei suoi film, persino per quanto riguarda l’ultimo prima citato. Come è ovvio dobbiamo pensare che se il regista non fosse entrato in empatia con il gruppo, non gli sarebbe mai stato accordato il permesso di poter girare le sue scene. A questo proposito Rouch dichiarò di aver potuto riprendere la cerimonia dei maestri folli solo grazie al consenso a lui accordato da questi che lui definiva “amici”.

II.XIII La contemporaneità

Il panorama attuale dell'antropologia visuale risulta ampio e difficile da definire. Dalle prime teorizzazioni nate nel 1973 in seno all'*International Conference on Visual Anthropology*, ci sono state diverse sperimentazioni sull'approccio alla ricerca sul campo, mirate a stabilire una modalità universale di rapporto con l'oggetto dell'osservazione. La diffusione dell'avanzata tecnologia fotografica e filmica crea una diffusione, a livello globale, di tentativi di documentazione etnografica. L'impiego dei mezzi di documentazione visuale è ormai comune nei lavori sul campo e questo porta gli specialisti a domandarsi quali siano le metodologie con cui impiegarli e analizzarli. Se la comunicazione è un sistema a canali multipli, dove ognuno di noi partecipa in ogni istante, questa stessa partecipazione va ad arricchirsi e a districarsi in modo più agile, nei vari canali, proprio attraverso i diversi linguaggi che il visuale offre, quali la pubblicità, il cinema, le televisioni, insomma, i diversi mezzi tecnologici che hanno coinvolto e tuttora coinvolgono, non soltanto le culture occidentali, ma anche quelle cosiddette "native". La diffusione della comunicazione visuale ha causato l'affermazione di una cultura globalistica che rende quindi superato l'ambito di carattere nazionale. Quindi, l'approccio antropologico alla comunicazione visuale si va a configurare su due livelli. Il primo, è l'uso diretto da parte del ricercatore di tecniche audiovisive per documentare e interpretare la realtà. Il secondo, è l'applicazione dell'analisi culturale sui prodotti della comunicazione per estrapolarne, stili di vita, per elaborare modelli simbolici utili all'antropologia.

In campo internazionale Elizabeth Edwards si è occupata della circolazione nella rete sociale delle immagini. Fino a questo momento la foto era sempre stata considerata come mezzo per esplorare la realtà nel suo contenuto. Invece, come la situazione empirica dimostra, essa è anche oggetto, è materia, la cui produzione e circolazione impongono un'attenta analisi sui risvolti sociali ed economici che ne derivano. Le motivazioni della circolazione delle immagini è il punto focale dello studio della Edwards, in quanto si inserisce all'interno delle lotte sociali per la rappresentazione culturale delle classi dominanti. Sugli stessi argomenti verte l'analisi di Francesco Faeta che nel volume *Il santo e l'aquilone* (2000), punta l'attenzione sulla materialità dell'immagine nel Meridione d'Italia, analizzando le dinamiche culturali intorno alla produzione e alla circolazione di *ex-voto* fotografici.

Lo stato ibrido di certe fotografie, di essere sia oggetti che immagini, è esplicito negli *album* di famiglia: la foto è un ricordo lontano di un parente scomparso (contenuto), ma anche oggetto avuto in eredità da esporre e conservare gelosamente (forma). Non è da inserirsi in una forma di feticismo, ma una consapevolezza della polisemia della foto, che entra nel circolo culturale come oggetto, come soggetto e come mezzo.

Gli interessi degli etnofotografi si sono rivolti anche alle metodologie da utilizzare nell'azione fotografica. John e Malcom Collier suddividono il momento fotografico in 3 fasi: la prima, in cui l'etnografo si fa un'idea preliminare sul contesto del campo; la seconda in cui, attraverso questionari e interviste, approfondisce la conoscenza sul soggetto individuato, e la terza, in cui procederà a fare una sintesi dei dati precedentemente raccolti.

Con questa metodologia la fotografia accelera i tempi di analisi e di comprensione, in quanto risulta strumento di mediazione tra il ricercatore e il campo. Infatti neutralizza quelle che sono le prime impressioni, lo stupore e il coinvolgimento iniziali, permettendo un'analisi razionale delle immagini raccolte.

Altra utilità della fotografia, secondo i Collier, è quella di permettere ampie vedute del territorio, anche tramite le foto aeree, che aiutano il ricercatore nella comprensione del contesto materiale, del paesaggio e dell'insediamento. Ad esempio può rendere visibili i decori delle abitazioni, il senso estetico delle popolazioni, l'ordine urbano, i simboli di ospitalità e le relazioni.

Altro studio sulla metodologia è un'ulteriore opera di Francesco Faeta, *Nelle Indie di quaggiù* (1996), in cui il ritratto, come modalità di scatto, è *il luogo iconico dell'incontro*, possibile solo se si instaura un rapporto con "l'Altro" di fiducia e rispetto.

Il rapporto frontale nella costruzione di questo tipo di immagine connota una forte situazione dialettica tra ricercatore e oggetto, ma anche accettazione da parte di quest'ultimo della situazione fotografica. È come se questi volesse interferire e interagire attraverso il modulo espressivo della frontalità, come se desiderasse organizzare i termini della descrizione di sé, mediante una forte dialettica dello sguardo e imponendo all'osservatore una superficie somatica e composta⁵⁸.

La sequenza fotografica, infine, ci consente di descrivere un evento nel suo svolgersi nel tempo; isola degli istanti e le fotografie, i quali comparati fra loro mostrano il non-fotografato che li separa,

⁵⁸ Faeta, 1996

riducendone così la portata metonimica che ogni singola immagine tende ad assumere nei confronti della “totalità” cui si riferisce⁵⁹.

Un particolare approccio allo strumento fotografico è quello della *photo-elicitation*, cioè l'utilizzo del mezzo fotografico sul campo per scatenare ricordi e immagini nelle interviste. Il *focus* della comunicazione diventa l'immagine, piuttosto che una domanda diretta che potrebbe influenzare o organizzare le percezioni degli intervistati. L'uso della foto produce negli informatori un'interazione diversa con il ricercatore, diventa più immediata, perché basata su una narrazione libera. Harper suddivide gli studi con *photo-elicitation*, in quattro ambiti di applicazione: organizzazione sociale/classe sociale/famiglia; etnografia storica e comunitaria; identità; cultura/studi culturali. In genere è una metodologia di studio di stampo puramente sociologico, che trova però proficua applicazione anche nella ricerca antropologica dei primi anni del nuovo millennio.

Il film etnografico, sfruttando le potenzialità del mezzo tecnico, più completo rispetto ad una immagine fissa, domina la scena dell'antropologia visuale, sottraendo spazio alla fotografia. Risulta infatti che attraverso un film, le tematiche etnografiche vengano riprese in maniera più esaustiva. Anche in quest'ambito tecnologico abbiamo tentativi di comprendere quale sia la migliore modalità di ricerca tramite la videocamera. Il dibattito sulla metodologia parte dall'analisi delle tecniche dei registi del passato: cominciando dall'uso sporadico che ne fece Boas, trattando i filmati come dati scientifici estrapolati dal contesto, si passa a Flaherty, che violenta il soggetto con la presenza costante della macchina da presa sulla scena; arrivando a Rouch criticato per il rapporto troppo empatico con gli interpreti dei filmati. Dall'analisi di queste tecniche si arriva a costituire una sorta di griglia metodologica che presti maggior attenzione ai soggetti osservati e all'interpretazione derivante dal metodo di ripresa.

Come hanno giustamente osservato David Mac Dougall (1978, p. 414) e Lucien Taylor (1998,p.4), questa tecnica produsse una cinematografia orientata a rappresentare la dimensione personale, intima e privata dell'esistenza piuttosto che quella pubblica e sociale. L'impiego dell'intervista assunse un ruolo centrale nel documentario così come nel reportage, giungendo in alcuni casi a sostituire lo stesso commento e, più in generale, dando voce ai soggetti filmati. L'introduzione dei sottotitoli consentì poi di tradurre le loro parole rendendole comprensibili al pubblico. Iniziarono

⁵⁹ Faeta, 1996

così a giungere nel mondo occidentale le testimonianze “dal vivo” di persone appartenenti ad altre culture, che si esprimevano direttamente nelle proprie lingue, rese comprensibili dai sottotitoli. Abbiamo accennato ad alcune ambiguità inerenti al concetto di cinéma-vérité, che in parte erano già emerse nella teoria della kinopravda di Vertov. In generale, il rapporto tra il linguaggio cinematografico e la realtà che esso rappresenta è andato costruendosi in maniera problematica nel corso della storia del cinema.

La possibilità che il cinema restituisca agli spettatori una verità oggettiva e inconfutabile, avvalorata dalla meccanicità del mezzo tecnico, è stata a più riprese invocata fin dalle origini del cinema e della fotografia. Se Jean Rouch ha saputo abilmente superare l’ambiguità e la problematicità del concetto di “verità-cinematografica”, assumendo esplicitamente su di sé (e sui suoi collaboratori africani) la responsabilità delle rappresentazioni proposte nei suoi film, alcuni documentaristi nordamericani intraprenderanno una strada diversa, invocando un cinema di pura osservazione, che eviti per quanto possibile di interferire con la realtà filmata. Allo scopo di contrastare la natura illusoria del cinema di finzione, opponendosi agli intenti di ristrutturazione della realtà insiti nella fase del montaggio e in un certo stile di ripresa propri del documentarismo classico; questi autori teorizzarono e praticarono un cinema inteso a riprodurre un’osservazione passiva.

Per ottenere questo risultato, di fronte al quale lo spettatore stesso avrebbe dovuto attivarsi per immaginare connessioni e significati in ciò che vedeva scorrere sullo schermo, il cinema di osservazione proponeva sequenze lunghe e non frammentate, strutturate da un montaggio semplice e poco articolato. L’intervista veniva inoltre rifiutata in favore di un’osservazione muta, che consentisse di filmare persone mentre agivano nella loro vita quotidiana, piuttosto che descrivere con parole ciò che normalmente facevano. Ne scaturirono film che lasciavano emergere i tempi distesi della vita di tutti i giorni, molto diversi dalla temporalità incalzante cui il linguaggio cinematografico e televisivo più tradizionali avevano abituato lo spettatore⁶⁰. Come più tardi mise in luce Mac Dougall (1998), alcuni problemi classici del metodo scientifico, e in primo luogo quello dell’oggettività, hanno continuato per molto tempo a preoccupare coloro che utilizzavano i mezzi audiovisivi nella ricerca antropologica, finendo con il limitarne eccessivamente la libertà espressiva. La ricerca della “verità”, della naturalezza e dell’obiettività spingeva i sostenitori del cinema di osservazione a cercare di rendere nel modo più fedele i suoni naturali, la struttura e la durata degli eventi. Attraverso l’uso di sequenze ininterrotte che rimpiazzino la sintesi e la condensazione del

⁶⁰ Young, 1975

montaggio, i cineasti cercavano di rispettare l'integrità spazio-temporale degli eventi⁶¹. Il cinema di osservazione si sforzava dunque di presentare un materiale il più possibile realistico, grezzo e poco montato, che lasciasse al pubblico il tempo e il compito di costruire le proprie connessioni e riflessioni, secondo un ideale metodologico che tentava di separare nettamente la raccolta oggettiva dei dati dalla loro successiva interpretazione.

Questo obiettivo imponeva di ridurre al minimo (anche se ovviamente non eliminare) gli interventi del cineasta durante la lavorazione del film, tentando di adeguare il più possibile lo stile di ripresa al modello della percezione naturale. Colin Young afferma, ad esempio, a proposito di uno dei principali etnografi visivi degli anni sessanta, che Marshall si limita semplicemente a far girare la macchina da presa e ci lascia guardare ciò che lui vede. Eccetto che togliere la pellicola e ricaricare, non fa niente altro che osservare. Anche noi osserviamo⁶². L'ideale positivista di un cinema che garantisca documenti oggettivi, inconfutabili e permanenti di culture "in via di estinzione", adatti ad essere conservati per successive analisi, era dunque tornato d'attualità negli anni '60 del Novecento, in concomitanza con l'apparire di teorie antropologiche come il neoevoluzionismo e l'ecologia culturale, le quali riproponevano anch'esse – in maniera più raffinata e complessa – alcuni temi già cari all'antropologia di fine Ottocento.

L'estremizzazione nell'annullamento del rapporto con l'osservato si ebbe nei lavori di Adair e Worth negli anni '60 quando i due antropologi dell'Università di Filadelfia misero in mano ai pellerossa Navajo e agli adolescenti cittadini, oltre che ai propri studenti, delle cineprese 16 mm. e cercarono di individuare le forme e i contenuti dei film specifici delle condizioni culturali e sociali dei cineasti improvvisati⁶³.

Questi originali esperimenti erano motivati unicamente da interessi di ricerca accademica, laddove assai più recenti incontri collaborativi fra etnografi e cineasti 'indigeni' hanno assunto un più marcato significato politico, che ha incluso la rivendicazione di un risarcimento culturale per le ingiustizie passate e di una serie di diritti, su tutti i territori tradizionali. In ogni caso questi film hanno continuato a suscitare l'interesse dei ricercatori accademici per molti aspetti⁶⁴. Ancora, per alcuni ricercatori, questi progetti di collaborazione con indigeni che si traducono oggi nella loro attiva partecipazione allo sviluppo del film o direttamente nel ruolo loro attribuito di cineasti,

⁶¹ Mac Dougall, 1978, p. 416

⁶² Colin Young 1975

⁶³ Worth e Adair 1972, Chalfen 1992

⁶⁴ Michaels 1986, Turner 1991, Ginsburg 1994.

appaiono sospetti. Per essi questi progetti sono dei tentativi di superare la cosiddetta “crisi rappresentazionale” fingendo che agli indigeni “sia data voce”, mentre di fatto essi sono solo chiamati in soccorso come comparse nella perpetuazione delle rappresentazioni in senso occidentale del mondo⁶⁵.

Con questi esempi, possiamo comprendere come ad oggi non ci siano delle linee guida essenziali per l’approccio alle modalità di ricerca nell’antropologia visuale. I tentativi di stabilire in quale modo la realtà debba essere ripresa vanno da un’ostentazione di eccessivo etnocentrismo alla esagerata manifestazione di relativismo culturale, che, come nel caso di Adair e Worth portò i soggetti/cineasti a mostrare solo alcuni dei propri aspetti caratteriali. La volgarizzazione di fotografia e video, inoltre, porta, come si è già detto, ad una proliferazione di opere di pseudo-etnografia, che non sempre possiedono la conoscenza antropologica necessaria a rendere il girato di carattere etnografico. Nei palinsesti della televisione troviamo ogni giorno diversi documentari girati da altrettanti “documentaristi” che utilizzano le più disparate tecniche di ripresa nei loro filmati. Questo è un chiaro segnale di come ci si trovi di fronte ad una generale confusione nella definizione di cosa realmente significhi fare un documentario etnografico.

⁶⁵ Faris 1992, Moore 1994.

CAPITOLO III

IL PANORAMA ETNOLOGICO VISUALE IN ITALIA.

Introduzione.

Solitamente si può considerare l'Italia come un paese, che rispetto alla Francia e all'Inghilterra e a diversi altri paesi extraeuropei, arriva in ritardo ad impiegare le nuove tecnologie e a seguire le nuove correnti scientifiche. Questo dato, però, non si può affermare se si considera la produzione teorica e la concreta attività di produzione etnofotografica ed etnocinematografica italiana.

Vanno menzionate, in primo luogo, le ricerche effettuate dagli antropologi gravitanti intorno alla "scuola fiorentina" (Lamberto Loria, Paolo Mantegazza, Enrico Giglioli, Arturo Zanetti) che operarono alla fine del XIX secolo. Sebbene molto tardi, dopo oltre cinquant'anni, risulta fondamentale il contributo di Annabella Rossi nei lavori realizzati negli Cinquanta; in essi è presente clima culturale elaborato da Ernesto de Martino, dal quale aveva ereditato lo stesso impegno civile e politico riguardo la condizione di miseria della gente del Mezzogiorno italiano.

Con Annabella Rossi, che utilizzò la macchina fotografica come mezzo di integrazione alla ricerca sul campo, ha inizio una riflessione sulla fotografia che proseguirà con Lello Mazzacane. Quest'ultimo, negli anni Settanta, propose, oltre ad interessanti posizioni teoriche vicine alla Rossi, alcune forme di integrazione dei dati fotografici come il *foto schema*: si tratta di una presentazione di dati incrociati sugli aspetti e i comportamenti devozionali presenti nelle feste religiose italiane meridionali⁶⁶. La proposta è realizzata tramite la *multivision*, un sistema di proiezioni multiple di diapositive, collocabili nel contesto metodologico di tipo strutturalista.

Come la fotografia etnografica italiana, anche la produzione etnocinematografica subì l'oscuramento dato dal dominio degli studiosi anglofoni e delle loro produzioni.

A questo punto, però, si rende necessario recuperare gli esordi delle esperienze etnocinematografiche italiane; pertanto, a tale riguardo, è necessario considerare gli studi di Lamberto Loria su una serie di film etnografici da collocare all'interno dell'esposizione di etnografia del 1911. Il suo progetto chiamato *Cinematografo Etnografico*, rimase inattuato per il mancato accordo con la società *Pathè*.

⁶⁶ Lombardi satriani, Mazzacane, 1974

Successivamente, nel quadro degli influssi demartiniani degli anni Cinquanta del secolo scorso si collocano i contributi etnocinematografici di Diego Carpitella. Per certi aspetti, sebbene vicino allo storicismo demartiniano, grazie ai suoi interessi per la prosemica, le documentazioni fotografiche e cinematografiche di Carpitella presentano diversi aspetti di analisi strutturalistica.

A lui si devono preziosi contributi pratici e teorici sul rapporto fra etnografia, etnomusicologia e immagini; per tale motivo viene da molti considerato, il fondatore dell'etnografia visuale italiana.

III.I Il contributo di Folco Quilici.

Come si è già accennato, l'antropologia visuale, soprattutto nel comparto cinematografico, è costituita da validissimi contributi di operatori di formazione diversa da quella etnografica. In questo contesto va inserita la grossa mole di lavoro prodotta da Folco Quilici. Nato nel 1930 iniziò un'attività di tipo cineamatoriale specializzandosi in riprese sottomarine e diventando molto presto popolare anche al di fuori dei confini nazionali. Del 1953 è il suo primo lungometraggio, *Sesto Continente*, ricco di suggestive immagini subaquee dedicate ai mari australi. Successivamente alternò la documentaristica cinematografica con l'attività giornalistica, segnalandosi per le inchieste e servizi speciali, riguardanti l'ambiente e le relative culture. Fu artefice di due lungometraggi, *L'ultimo paradiso* del 1956 e *Dagli Appennini alle Ande* del 1959.

Nel 1965 la *Esso*⁶⁷ gli affidò la realizzazione di una serie di film sull'Italia realizzate dall'alto tramite elicottero. Nel periodo che intercorse tra il 1966 e il 1978 furono realizzati 14 di tali documentari, tutti aventi come titolo *L'Italia vista dal cielo*. Sono inoltre da ricordare i suoi film culturali, di medio metraggio, di particolare impegno presentati fuori concorso alla Mostra del cinema di Venezia: *Gauguin* (1957) e *L'angelo e la sirena* (1980). Di grande successo *La primavera del Botticelli* del 1982. Nel 1970 editò un'opera in tre film *I mille giorni di Firenze*, sull'alluvione del 1967. Nel 1971 ebbe la *nomination* all'Oscar per *Toscana*, uno dei 14 film appartenenti alla collana dell'*Italia vista dal cielo*. L'attività di Folco Quilici, nel campo del cinema culturale, ha trovato vasto spazio in programmi televisivi, in Italia e all'estero. Da *Tre volti del deserto* (1957), *Alla scoperta dell'Africa* (1964/1965), *Malimba* (1966), *India* (1966/1967), alle coproduzioni europee in più puntate: *Islam* (1968/1969), *Alba dell'uomo* (1970/1975),

⁶⁷ Esso è il nome commerciale internazionale usato in Europa e altre parti del mondo dalla ExxonMobil, uno dei più grandi colossi dell'industria petrolifera mondiale

Mediterraneo (1971/1976), *I mari dell'Uomo* (1971/1974), *L'Uomo Europeo* (1976/1980), *Festa barocca* (1980/1982), *La Grande Epoque* (1983/1985), *Il rischio e l'obbedienza* (1992/1992), *Archivi del tempo* (1988/1993), *L'Avventura e la Scoperta* (1990/1993), *Viaggi nella Storia* (1992/1993), *Arcipelaghi* (1993/1995), *Italia Infinita* (1996/2002), *Alpi* (1998/2004), *Di Isola in Isola* (2004/2005).

Per i tredici film della Serie *Mediterraneo* e gli otto di *Uomo Europeo* Quilici ebbe a fianco il grande storico Fernand Braudel e l'antropologo Claude Lèvi-Strauss.

Con l'archeologo Sabatino Moscati Quilici ha realizzato due Serie dedicate all'archeologia subacquea (*Mare Museo* - 1988-1992); *Fenici, sulle rotte di porpora* 1987-1988). E ha prodotto con l'archeologo George Vallet, *I Greci d'Occidente*. Dal 1992 al 1999 ha diretto *L'Italia del XX secolo*, 65 film su testi degli storici De Felice, Castronovo e Scoppola.

III.II Ernesto De Martino: l'etnologia visuale in seconda persona.

Ernesto De Martino si definì, in una sua nota dichiarazione, un “etnografo vagante nel Mezzogiorno d'Italia”. Si può affermare senza dubbio che la sua figura e la sua opera ruotano essenzialmente sull'approfondimento “pratico e vissuto”, soprattutto tra il 1952 e il 1959, nella Lucania, viaggiando e verificando in prima persona. I suoi lavori *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958), *Sud e magia* (1959), *La terra del rimorso* (1961), e *La fine del mondo*, risultanti dalla ricerca etnografica, sono considerati volumi fondamentali per la storia delle religioni, dell'etnologia e del folclore.

Del 1949 è il saggio *Intorno a una storia culturale del mondo subalterno*, dove De Martino ambisce all'interpretazione della “situazione teogonica (o magica, o mitica, o magico-religiosa)” che sarebbe stata di un mondo popolare, tutto “impegnato in una ideologia dell'al di là, in cui illusoriamente compie il riscatto della propria condizione subalterna”. Questo saggio costituisce, oltre ad una ricapitolazione degli intenti poi realizzatisi nelle varie spedizioni in Lucania, anche un importante collegamento con Carlo Levi e il suo *Cristo si è fermato a Eboli*, in cui l'intellettuale antifascista traccia una specie di itinerario “magico”, sia nei contenuti che da un punto di vista logistico, che ispirerà De Martino nelle ricerche sul campo.

Nell'intreccio tra antropologia culturale e *neorealismo* si rintraccia, nelle indagini sul campo di de Martino, il suo incontro con Cesare Zavattini. Ciò avvenne con la pubblicazione su *Il Rinnovamento d'Italia* nel 1952 di una conferenza di Zavattini tenuta all'Istituto Gramsci cinque anni prima. De Martino rispose all'iniziativa di Zavattini sullo stesso periodico con esplicithe parole sulle

motivazioni della “ricerca sul campo”: “È da qualche tempo che sto organizzando in Lucania spedizioni scientifiche per lo studio della vita dei contadini lucani e del loro mondo culturale [...]. Abbiamo il nostro programma, i nostri itinerari, i nostri questionari. Incideremo i canti popolari e sorprenderemo nell’obiettivo fotografico ambienti, situazioni e persone [...]. E di ritorno in città comunicheremo a tutti ciò che abbiamo visto e ascoltato: in una serie di conferenze sceneggiate, di articoli per quotidiani e periodici, in opuscoli a carattere divulgativo e in un’opera a carattere scientifico renderemo pubblico questo dimenticato regno degli stracci, faremo conoscere a tutti le storie che si consumano senza orizzonte di memoria storica nel segreto dei focolari domestici [...]. Io penso che intorno a queste spedizioni organizzate dovrebbero raccogliersi gli intellettuali italiani, a qualunque categoria, essi appartengono, narratori, pittori, soggettisti, registi, folcloristi, storici, medici, maestri ecc. Il nuovo realismo, il nuovo umanesimo, manca, per quel che mi sembra, di questa esperienza in profondità, e spedizioni di questo genere costituiscono un’occasione unica per formarsela, e per colmare quella distanza tra popolo e intellettuali che Gramsci segnalava come uno dei caratteri salienti della nostra cultura nazionale”⁶⁸.

Preceduta da una pre-inchiesta per organizzare itinerari e preparare questionari, nell’ottobre del 1957 de Martino partì per andare nel Salento a Galatina per condurre una (la) ricerca sul tarantismo; facevano parte del gruppo di indagine interdisciplinare Diego Carpitella come etnomusicologo, Giovanni Gervis e Michele Riso come psichiatri in quanto i rituali di possessione delle tarantate rientravano in possibili fenomeni di patologia psichiatrica. Erano aggregati anche Vittoria de Palma, Mario Venturoli come assistenti sociali e intervistatori e Franco Pinna, allora fotografo di scena Federico Fellini. Quest’ultima scelta fu particolarmente significativa in quanto inseriva de Martino nel quadro degli interessi etnofografici, sebbene spesso i rapporti con Pinna, per realizzare le inquadrature, risultassero conflittuali.

Si deve a De Martino l’indicazione dell’opportunità di una stretta collaborazione tra ricerca scientifica e impiego del mezzo filmico a suo sostegno, esigenza già sentita e realizzata da tempo in vari istituti di diverse nazioni d’Europa e degli Stati Uniti. Non va dimenticato inoltre che *Lamento funebre* di Michele Gandin (1953)⁶⁹, primo documentario etnografico “demartiniano”, considerato tale per la consulenza scientifica dell’etnologo napoletano, doveva essere, nel progetto di De

⁶⁸ Ernesto De Martino, 1952

⁶⁹ già autore di un documentario sulla Lucania di Levi dal significativo titolo *Cristo non si è fermato a Eboli* (1952)

Martino, la prima voce di “un’enciclopedia cinematografica” che non fu mai stata realizzata per miopia istituzionale.

Passeranno cinque lunghi anni perché venga realizzato il primo di una lunga serie di documentari *Magia lucana* (1958) del prolifico Luigi Di Gianni, al suo esordio in quello che sarebbe diventato il campo specifico della sua attività; fu realizzato con il patrocinio del neonato *Centro Etnografico e Sociologico e del Museo di Arti e Tradizioni Popolari di Roma*.

La specificità culturale del Mezzogiorno scoperta da De Martino è un argomento che raccoglie l’interesse del documentarismo etnografico. Altra osservazione da fare è che nel Mezzogiorno fu più semplice l’innesto del nuovo pensiero antropologico, con la ricerca folclorica delle grandi scuole “meridionalistiche”, che andò avanti sin dalla fine del XIX secolo. Inoltre, il pensiero antropologico trovò in quegli anni una significativa mediazione nello spazio aperto da un’originale produzione saggistica, tra inchiesta e memoriale, che ebbe protagonisti soprattutto Carlo Levi (con *Cristo si è fermato a Eboli* ambientato in Lucania, *Le parole sono pietre* in Sicilia e *Tutto il miele è finito* in Sardegna), Rocco Scotellaro, amico di De Martino e di Levi (che nell’*Uva puttanello* racconta la lettura di *Cristo si è fermato a Eboli* ai diciotto compagni di cella nel carcere di Matera) e Danilo Dolci.

Su Danilo Dolci, importante figura di intellettuale meridionale, esiste un documentario di ambientazione siciliana dal titolo *La terra dell’uomo* (1963/1988) del demartiniano Gianfranco Mingozzi. Lo stesso Mingozzi raccontò della produzione di un film sulla figura di Dolci sospeso dal produttore Dino De Laurentiis. Tale film, intitolato *La violenza*, prese forma da un’idea di Cesare Zavattini e non venne mai finito.

La produzione dei documentari etnografici demartiniani si concentra tra la fine degli anni ’50 e il primissimo inizio degli anni ’60, e può essere suddivisa in due periodi: il primo caratterizzato dalla presenza di De Martino (che morì nel 1965), con una prevalenza di argomenti circoscritti entro il suo campo di interessi (lamento funebre, rituali magici, tarantismo), che idealmente si apre e chiude con due lavori di Luigi Di Gianni: *Magia lucana* (1958) e *La Madonna del Pollino* (1971), anche se Gianfranco Mingozzi tornerà ai temi più propriamente demartiniani nel 1978 col documentario *Sud e magia*. Il secondo, invece, incentrato sulle grandi feste religiose del Sud. Secondo Diego Carpitella, al fianco di De Martino in numerose occasioni di ricerca sul campo e autore di alcuni documentari sul tarantismo (*Meloterapia del tarantismo*, 1959) e sullo studio antropologico della gestualità (*Cinesica 1: Napoli*, 1973 e *Cinesica 2: Barbagia*, 1975), il documentario demartiniano

trattava: “[...] Santuari, pellegrinaggi, feste religiose, cerimonie calendariali, riti magico-religiosi, feste patronali ecc. In genere fenomeni tutti di una tradizionale economia agro-pastorale, argomenti che per la maggior parte danno il destro al “pittresco” e al “curioso” che vistosamente si prestano a essere “spettacolo”. In questa produzione etnografica 1959-80 sono quasi del tutto assenti i filmati relativi all’insediamento, alla cultura materiale, alle tecniche di lavoro, ai comportamenti sociali, all’alimentazione. Fatti questi poco spettacolari”⁷⁰.

Il lavoro compiuto da De Martino, non solo di ricerca etnografica ma anche di sostegno alla composizione di documentari, mise in luce alcuni cineasti che verranno considerati come i più grandi registi del film etnografico italiano.

I documentaristi demartiniani più importanti furono Luigi Di Gianni, Gianfranco Mingozzi, Giuseppe Ferrara, Vittorio De Seta, Lino Del Frà e Cecilia Mangini.

Gianfranco Mingozzi ha prodotto un discreto numero di documentari demartiniani o dedicati al Sud Italia, ma è ricordato nel quadro dei documentaristi ispirati da De Martino soprattutto per *La taranta* (1961), video-inchiesta sul fenomeno del tarantismo, realizzato con la consulenza diretta di De Martino. Le musiche furono raccolte da Diego Carpitella, che aveva già realizzato negli stessi luoghi un analogo documentario, *Meloterapia del tarantismo* (1959), realizzato nel corso dell’indagine sul tarantismo condotta dallo stesso (Ernesto D) de Martino.

Nel documentario di Mingozzi, girato a Nardò e Galatina, si vedono un esempio di terapia melocoreutica effettuata in casa di una tarantolata e rituali collettivi nella cappella dei SS. Pietro e Paolo sempre a Galatina, in occasione della relativa festa il 29 giugno. Il lavoro di Mingozzi non si limitò a *La taranta*, bisogna ricordare infatti *Li mali mestieri* (1963), ambientato a Palermo, con i versi di Ignazio Buttitta; *Col cuore fermo, Sicilia* (1965) col testo di Leonardo Sciascia; *Sud e magia* (1978), inchiesta in quattro puntate per la RAI che ripercorre le tappe della ricerca di De Martino venticinque anni dopo; *Sulla terra del rimorso* (1982), sul tarantismo; *La terra dell’uomo* (1963/1988), tre inchieste sulla Sicilia di ieri e di oggi.

A parte l’episodio di *Lamento funebre* (1953) di Michele Gandin, il primo di una lunga serie di documentari ispirati a Ernesto De Martino si deve a Luigi Di Gianni, il più prolifico tra i documentaristi demartiniani, spesso in collaborazione con Annabella Rossi. Il titolo è *Magia lucana* (1958), che ripercorre alcuni temi di *Sud e magia* e *Morte e pianto rituale*, e ne ripropone altri nuovi. Nel documentario, realizzato con la consulenza scientifica di De Martino e con le musiche

⁷⁰ Carpitella

raccolte da Diego Carpitella, ci sono ricostruzioni di riti magici della vita quotidiana dei contadini lucani: prediche contro il temporale, fatture “d’amore”, la “legatura”, il “battesimo delle sette fate”, l’invocazione al sole affinché aiuti il contadino nel suo duro lavoro e lo difenda dalla precarietà esistenziale. Il secondo documentario di Di Gianni è *Nascita e morte nel meridione* (1959), con testo di Romano Calisi, sulla nascita che avviene in silenzio, senza gioie né emozioni.

Il ballo delle vedove, realizzato in Sardegna nella valle del Tirso e a Lula, in alta Barbagia, consta di due ricostruzioni del rituale *melocoreutico* per la cura dell’argia (tarantismo sardo), caratterizzato dal “ballo tondo”. Nel primo esempio, proveniente dalla valle del Tirso il rito è eseguito all’interno di un’abitazione dove nove donne danzano e cantano in circolo attorno a un bambino. Il malato viene bendato e quindi avvicinato al fuoco; al termine del rito viene avvolto nello scialle di una delle nove “vedove”. Nel secondo esempio dell’alta Barbagia l’esecuzione è affidata a ventuno donne: sette nubili, sette spose e sette vedove. La presenza dei tre stati civili serviva a scoprire quello al quale l’argia apparteneva e che aveva morso l’argiato. Il malato giungeva su un carro trainato da buoi e veniva deposto su un prato; le donne si avvicinavano a lui e iniziavano a danzargli in cerchio; alcune coppie di danzatrici saltavano sull’uomo; il riso finale del malato ne annunciava la guarigione.

Si devono anche a Ferrara *La Madonna di Gela* (1963), su una processione della Madonna che si celebra l’8 maggio, e *La cena di San Giuseppe*, realizzato sempre a Gela, che ha come argomento il pranzo offerto in diversi quartieri alle famiglie più povere durante la settimana santa e ritualizzato come la ripetizione della fuga in Egitto. La presenza di un vecchio, una bambina e un bambino simboleggiano San Giuseppe, la Madonna e Gesù Bambino.

La passione del grano, girato a S. Giorgio Lucano, in provincia di Matera, è una ricostruzione dell’antico rito della mietitura, inteso come residuo della “civiltà” mediterranea. Questo rituale aveva già interessato De Martino, che scrisse il testo del documentario insieme a Del Frà. Così scrive De Martino sul rituale: “La cerimonia della mietitura che abbiamo avuto occasione di vedere a San Giorgio Lucano appartengono a un tipo ben noto agli studiosi di storia della religione: nell’opera del Mannhardt, del Frazer e, più recentemente, del Liungmon, se ne può trovare il repertorio nel folklore europeo e della fascia mediterranea dell’Africa e dell’Asia. In genere, queste cerimonie sono ormai scomparse, poiché, tra l’altro, sono possibili in un quadro di rapporti sociali

feudali e semifeudali, e di un'agricoltura cerealicola arretrata, che non conosce macchine e non va al di là dell'aratro, della falce e della trebbiatura a mano o animale”⁷¹.

I mietitori, con le falci, inseguono e circondano l'uomo-capro, lo uccidono e lo depongono sulla paglia, si recano poi dalla sposa del grano (mietitrice con covone), mimano la sua svestizione e la baciano, mentre le donne portano vino; infine gli stessi uomini vanno dal padrone, lo deridono e lo svestono con la punta delle falci.

L'inceppata, girato in un villaggio della Lucania, ha per argomento il rito d'amore per cui il giovane abbatte un albero e ne depone il ceppo davanti alla porta dell'innamorata. Del Frà lo raccolse autonomamente, e poi ne discusse con De Martino in sede di doppiaggio e stesura del testo. *Stendali*, realizzato a Martano, in provincia di Lecce, è una lamentazione funebre; il testo è una traduzione ottocentesca in grecanico salentino rielaborata da Pier Paolo Pasolini, con la voce di Lilla Brignone. Molti documentari di Vittorio De Seta, nativo di Palermo, raccontano la Sicilia. Il primo, realizzato con Vito Pandolfi (il futuro autore de *Gli ultimi*, 1962, altro film di ambientazione rurale) è *Pasqua in Sicilia* (1954), che filma le processioni pasquali da Messina a Caltanissetta.

Il nome di De Seta rispetto a un cinema “etnografico” e documento di antropologia culturale rimane legato, oltre che a una serie di interessanti documentari, al film *Banditi a Orgosolo* (1961) che si può definire tra i pochissimi film demartiniani, nato da attenzione ai problemi sardi, le cui tappe intermedie erano state i documentari *Pastori di Orgosolo* (1958) e *Un giorno in Barbagia* (1958).

Per quanto riguarda *Banditi a Orgosolo*, De Seta lo realizzò ispirato, come per i documentari “di preparazione” *Pastori a Orgosolo* e *Un giorno in Barbagia*, dal saggio di Cagnetta sul banditismo orgolese. Bisogna sottolineare che il film arrivava in un momento particolare della storia del cinema italiano, la stagione del 1961-1962; in questo periodo, infatti, oltre al film di De Seta, che rivela le origini sociali del banditismo orgolese, altri due hanno come protagonisti contadini o pastori, *Il brigante* di Renato Castellari e *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi, che “soprattutto si realizzano dopo un accuratissimo studio d'ambiente”, quasi applicando alla lettera l'insegnamento e l'esempio di Ernesto De Martino.

⁷¹ Ernesto de Martino, 1960

III.III La Sardegna documentaria.

La Sardegna, da sempre, si presenta come un'isola ricca di sfaccettature culturali. Fortunatamente esistono delle testimonianze filmiche che offrono un prezioso contributo nella costruzione della memoria collettiva e che rappresentano un'importante fonte documentaria per la ricerca etnografica e storica. Tali filmati esordiscono "sugli schermi" già nel 1899, anno in cui, i fratelli Lumière, gli inventori del *cinématographe*, filmarono la visita dei Reali in Sardegna, la Cavalcata Sarda e l'Inaugurazione del Monumento a Vittorio Emanuele II a Sassari. Si tratta di documentari di pochi minuti prodotti con le attrezzature "primitive" dell'epoca. Con la fine della prima guerra mondiale si assiste ad una generale crescita delle testimonianze documentarie grazie alla nascita, nel 1924, dell'Istituto Luce, organizzazione pubblica divenuta in breve tempo uno strumento di propaganda del regime fascista e impegnata a catturare le peculiarità tradizionali, paesaggistiche, economiche, sociali e politiche delle varie regioni italiane attraverso la produzione e la distribuzione cinematografica e documentaristica.

Grazie a questa istituzione il numero dei documentari riguardanti la Sardegna subisce un aumento considerevole; alcuni di questi, soprattutto quelli appartenenti alla prima ondata di produzione, trasmettono una sensazione pressoché fantastica per cui, durante la loro visione, ci si ritrova catapultati in una terra quasi fiabesca, percezione derivata forse dall'accompagnamento musicale, suonato al pianoforte, e dal legame che questo instaura con le immagini. In *Quadri di Sardegna* (1924-1931) e in *Costumi Sardi* (1924-1931) una sequenza di inquadrature, con una prevalenza di piani statici, mostra allo spettatore scorci tipici della realtà sarda come un nuraghe e buoi nel bosco. All'interno di questa serie di filmati non possono certo mancare le rappresentazioni delle feste, dei balli, dei canti e dei costumi tipici. Di questi ultimi, in particolare, la trattazione è quanto mai d'obbligo, giacché nell'epoca alla quale ci si riferisce rappresentavano l'abito quotidiano. Le immagini sottolineano inoltre le differenze di tessuto e accessori secondo le varie occasioni. Anche i balli e i canti, pur essendo un elemento onnipresente nella quotidianità sarda, sono "immortalati" durante le feste tradizionali. In questo contesto sono numerose le riprese di feste e manifestazioni più importanti, mentre sono in misura minore quelle dei piccoli centri.

Gran parte dei documentari riguardano la processione di S. Efisio a Cagliari. Numerose sono anche le immagini dei reali Savoia, mentre assistono, nel 1929, alla processione affacciati dai balconi, e, sempre nello stesso anno a Nuoro, mentre partecipano all'inaugurazione della scuola dedicata a

Benito Mussolini. Risalgono ai primi anni '30, alcuni filmati che ritraggono la vita quotidiana; immancabili sono le figure del pastore e del pescatore, mestieri tipici della regione. Le donne sono solitamente rappresentate nello svolgimento dei lavori quotidiani, sotto una luce di grande devozione e grande maestria. Assistiamo alle riprese della tessitura, alla creazione dei cestini, al ricamo, e all'abilità essenziale per il trasporto delle brocche sulla testa.

Sul finire degli anni '30 mutò la tipologia d'immagini e d'interessi tematici conseguentemente all'ampliamento del settore estrattivo e minerario funzionante già da tempo soprattutto nel Sulcis-Iglesiente. Risale al 1938 la fondazione di Carbonia, avvenimento che creò molto entusiasmo nell'isola, data la nascita di una nuova città definita al tempo "accogliente e ridente". Moltissimi, fra cui pescatori, agricoltori e pastori, videro una nuova speranza in questa città, per cui decisero di abbandonare la vecchia vita per passare ad una realtà più produttiva e apparentemente meno faticosa come quella del lavoro in miniera.

La descrizione che tali filmati offrono della Sardegna mostra un mondo bucolico e perfetto in cui tutti lavorano, in cui tutti possono permettersi di festeggiare, compiaciuti dai prodotti che la terra offre loro. Questo idillio deriva unicamente dalla manipolazione dei filmati legati a un fattore propagandistico ampliato in questo periodo dalla complicità col regime.

Gli anni '40 sono caratterizzati da un aumento notevole della produzione documentaria. Soffermandosi unicamente sulle cifre si potrebbe pensare ad un'epoca molto favorevole per questo genere, ma i numeri in questo caso sono inesatti. Si assiste, infatti, alla promulgazione di una serie di leggi favorevoli al cinema con le quali vengono concesse somme di denaro per la creazione di cortometraggi della durata massima di 10 minuti, differenziando l'ammontare del pagamento a seconda delle caratteristiche del lavoro prodotto. Buona parte dei documentari girati in questo periodo (fino ai primi anni '60 solo in Sardegna se ne contano 300) risultano come dei prodotti di nessun valore, o quasi, creati unicamente per riuscire ad usufruire dei finanziamenti previsti dalle normative regionali vigenti.

I filmati di stampo fondamentalmente propagandistico del periodo fascista saranno preludio per i documentari del periodo post-bellico, la cui produzione, sempre manipolata politicamente, sarà focalizzata su tematiche simili. Tuttavia, alla visione faziosamente positiva della realtà sociale sarda, che traspare da questi lavori, si affianca quella più realistica e approfondita del regista Fiorenzo Serra (Porto Torres 1921- Sassari 2005). La sua vasta produzione è incentrata sulla figura dell'uomo sardo e delle sue capacità di lavoratore instancabile, artigiano e conoscitore della sua

terra. I documentari di Serra più importanti da un punto di vista etnografico, per quanto in parte simili riguardo alle tematiche ai lavori realizzati dall'Istituto Luce, sono caratterizzati da una maggiore ricercatezza nello stile e attenzione ai particolari. Parte integrante della cultura da lui filmata, egli s'impegna a valorizzarla il più possibile, tramite l'utilizzo di inquadrature, montaggio, studio dei colori e musiche mai lasciate al caso.



Il regista sassarese Fiorenzo Serra



Fotogramma di *Artigianato e vita* (1959) di Fiorenzo Serra

La sua capacità nel montaggio si può evincere da *Is Launeddas* (1997), film girato da Serra con l'ausilio di materiali filmici e musicali raccolti in Sardegna negli anni '60 dallo studioso danese Andreas Fridolin Weis Bentzon (Copenaghen 1936-1971). Particolare attenzione si deve dedicare a *l'Ultimo pugno di terra* (1964), lungometraggio di stampo tradizionale e sociale. Nei 5 episodi componenti il film documentario, Serra riflette in maniera problematica riguardo agli obiettivi e ai mezzi previsti per attuarli, del *Primo Piano di Rinascita* nella Sardegna post bellica, mettendo in luce tutti gli aspetti anche negativi che avrebbero comportato l'industrializzazione e la modernizzazione. Scompare quindi quell'estrema positività nei confronti delle innovazioni che aveva caratterizzato la produzione precedente.

Fiorenzo Serra subì una particolare trasformazione politico-culturale all'inizio degli anni '60, quando entrò in contatto con l'etnologo Ernesto de Martino che allora insegnava Storia delle Religioni ed Etnologia nell'Università di Cagliari. I suoi interessi etno-antropologici, da tempo coltivati nel documentare e mettere in risalto le tradizioni popolari della Sardegna della fine degli anni '40 e di tutti gli anni '50 come si è accennato prima, lo avevano indotto ad avvicinare uno dei

più attenti studiosi delle realtà etnografiche e dei fenomeni magico-religiosi delle regioni meridionali; le problematiche affrontate nei lavori di Ernesto de Martino, come *La terra del Rimorso* e *Sud e magia*, alle cui opere facevano da commento visivo le fotografie di Franco Pinna, sicuramente avevano stimolato l'attenzione antropologica di Serra per condurlo a superare il descrittivismo storicistico, fino agli anni '50 e '60 abbastanza diffuso tra gli etno-antropologi italiani, come conseguenza dell'influsso delle opere di Paolo Toschi, allora titolare a Roma della cattedra di Storia delle tradizioni popolari.

In quel periodo, in Sardegna, politici e intellettuali discutevano del "Piano di Rinascita", nel quadro dei problemi a suo tempo suscitati dalla nota *Questione meridionale* gramsciana. Le prospettive venivano rivolte soprattutto all'industrializzazione dell'isola, mentre, per converso, Serra era impegnato a documentare la Sardegna preindustriale che cominciava a scomparire sotto la pressione della nuova economia di mercato orientata a diffondere ritmi di produzione industriale che travolgevano i tempi lunghi del mondo contadino.

Sebbene questi processi e fenomeni apparissero ineluttabili, Serra continuava a documentare gran parte dello specifico della cosiddetta "*Questione sarda*"; i suoi lavori costituivano oggetto di riflessione, non solo per i cultori di antropologia visuale, ma erano argomento di studio per tanti intellettuali che allora si interessavano al patrimonio etnografico sardo, ormai in rapido cambiamento. Con la cinepresa egli documentava i momenti più importanti ed emblematici di una particolare situazione della realtà antropologica sarda, in cui il mondo agro-pastorale tradizionale stava per cedere il passo alla petrolchimica.

Serra aveva fatto il suo apprendistato con la cinepresa fin dal periodo universitario fiorentino. In tale situazione aveva incominciato ad apprendere la tecnica della scrittura dei propri saggi tramite l'obiettivo; così il difficile linguaggio delle immagini cinematografiche diventò fin da allora una sua forma consueta di espressione.

Egli inizia concretamente la sua esperienza cinematografica nel 1942, con un film di 25 minuti *La barca sul fiume*, prodotto dal *Cine Guf* di Firenze; per questo lavoro aveva realizzato la sceneggiatura da un soggetto di Luca Pinna, con il quale aveva fatto amicizia proprio durante il soggiorno fiorentino; in quegli anni, infatti, frequentava a Firenze la Facoltà di Scienze Naturali, anche se poi conseguì la laurea nel 1945 presso l'Università di Cagliari conservando, però, il medesimo indirizzo di studi.

Il titolo accademico gli consentì di percorrere tutta la carriera scolastica, da insegnante a preside dell'Istituto d'Arte di Alghero fino a raggiungere l'incarico di ispettore ministeriale per l'istruzione artistica. La vera vocazione, tuttavia, fu sempre quella di documentarista etnografico, che lo portò a diventare, in Italia, insieme a Diego Carpitella, Michele Gandini e Salvatore Di Gianni uno dei fondatori dell'antropologia visuale.

Realizzò la prima documentazione sulla Sardegna nel 1946, in occasione dell'invasione delle cavallette; fu così che girò un documentario di 45 minuti su pellicola da 16 millimetri in bianco e nero. Nel lavoro vengono mostrate, con particolare attenzione scientifica, lo schiudersi delle uova e la diffusione degli insetti nelle campagne dell'isola. Il filmato fu poi ceduto all'Istituto Luce che aveva ricevuto dal Ministero dell'Agricoltura l'incarico di produrre un documentario sul fenomeno e sui relativi danni alle coltivazioni.

Delle 68 opere cinematografiche, nelle quali la Sardegna è costantemente presente nei vari aspetti ambientali ed antropologici, alcune costituiscono esempi importanti di antropologia visuale, specializzazione da tempo riconosciuta a Fiorenzo Serra a livello internazionale. In virtù di tale competenza, egli ha ricevuto numerosi attestati e premi, fra i quali quello *Agis* del 1966 del Festival dei Popoli di Firenze per il documentario *L'ultimo pugno di terra*. Nel lavoro compare, per il soggetto e i testi, la consulenza di Michelangelo Pira, Luca Pinna, Giuseppe Fiori, Salvatore Mannuzzu e di Antonio Pigliaru; il commento parlato, invece, è di Beppe Pisanu e di Manlio Brigaglia, mentre la regia è di Cesare Zavattini e le musiche sono di Franco Potenza.

L'argomento affrontato, a metà degli anni '80 del '900, era di grande attualità; come si è già accennato, si trattava del processo di cambiamento della realtà economico-sociale della Sardegna nel quadro delle trasformazioni provocate nelle comunità sarde dal passaggio dall'economia agropastorale tradizionale a quella industriale introdotta dal "Piano di Rinascita". In questo lavoro, il regista indaga tutte le sfaccettature dell'isola e riesce a coglierne gli aspetti più significativi: la pastorizia, la cultura barbaricina, le relative tradizioni e problemi del banditismo, il bacino minerario di Carbonia trent'anni dopo il fascismo, gli stagni di Cabras e la situazione semif feudale in cui vivevano i pescatori di quella laguna, i grandi cambiamenti sociali e l'emigrazione interna ed esterna. Il titolo dell'opera è particolarmente simbolico e riprende la nota leggenda secondo la quale Dio, alla fine della creazione, rimase con in mano un ultimo pugno di terra che buttò a caso in mezzo al Mediterraneo calpestandolo con un piede; quel pugno di terra, come è noto, è la Sardegna dalla cui metafora il regista costruì il tema conduttore del documentario; in sostanza si tratta di un

viaggio nella Sardegna degli anni '60, nella fase delle grandi trasformazioni che mettevano in crisi situazioni tradizionali e portavano al cambiamento della cultura contadina verso quella urbana.

Simile alla visione di Serra è quella di Cecilia Mangini (Mola di Bari 1929) che in *“Italia allo specchio. Sardegna”* (1968), evidenzia i cambiamenti avvenuti nell'isola, mettendo a confronto le differenze pre e post industrializzazione. Sia Serra che la Mangini descrivono la realtà di un popolo ancora troppo legato al passato e impreparato a grandi cambiamenti.

Una nuova positività ricompare invece nel documentario *Un'isola si industrializza* (1964) di Libero Bizzarri (Montalto Marche 1926-1986), filmato nel quale il commento dello *speaker* e lo scorrere delle immagini mostrano una Sardegna che appare ancora una volta tendenziosamente ammodernata.

Impossibile è tralasciare inoltre, i documentari di Enrico Costa che, per quanto trattassero di itinerari turistici, non si limitavano a una presentazione sfarzosa delle caratteristiche paesaggistiche e culturali isolate, ma contenevano un'approfondita visione dell'oggetto delle sue riprese, come in Fiorenzo Serra. In *Tappeti di Sardegna* (1963) e *Danze di Sardegna* (1966) la voce fuori campo e le immagini ci guidano in un viaggio all'interno dell'arte tradizionale, elemento secolare dell'isola. Costa riesce a trasmettere la visione di una Sardegna talmente legata alle tradizioni che, nonostante l'avanzare della modernità, rimangono sempre vive. Questo vincolo non si limita alla tradizione, ma si estende a valori e a leggi particolarmente sentite.

Tra gli allievi del maggior documentarista italiano, Ernesto de Martino, il regista Vittorio De Seta (Palermo 1923) produsse il film *Banditi a Orgosolo* (1961). Questo film, è contraddistinto dallo studio del rapporto contrastato tra legge interna del paese e legge dello Stato. La trama presenta una storia di banditismo, situazione derivata da una scelta disperata e necessaria scaturita dalla perdita del proprio gregge. De Seta si caratterizza per l'uso di un metodo filmico e d'approccio al tema trattato completamente differente rispetto a quello di Fiorenzo Serra: molto diretto e aspro il primo, molto lirico il secondo. Data la passione per il lavoro di ricerca sul campo e l'utilizzo di innovative tecniche filmiche, De Seta rappresenta una figura fondamentale per lo studio del documentarismo in Sardegna.

Le opere di De Seta, influenzeranno poi tutte le produzioni a lui successive sino alla contemporaneità. Un esempio del forte legame col passato, tipico di De Seta, è presente in *Tu Nos, Ephisy, protege* (2006) di Marina Anedda nel quale scorrono immagini del pellegrinaggio di S. Efisio e della festa in suo onore, tema che per la sua importanza è presente fin dagli esordi della

produzione filmica. Questo a dimostrazione del legame ancora forte con le tradizioni che resiste alla modernizzazione. Un documentario importante per capire invece quelle che sono state le conseguenze dell'industrializzazione turistica nell'isola è stato *Furriadroxus* (2005) di Michele Trentini (Rovereto 1974) e Michele Mossa (Cagliari 1971). In questo filmato gli abitanti di Malfatano, piccola frazione dell'isola, raccontano di come nel loro piccolo paese all'avvento dell'industria conseguì una forte ondata emigratoria, senza che ciò scuotesse le amministrazioni locali. Oggi questo centro ha un numero esiguo di abitanti, come conseguenza di una mancata attenzione alle loro condizioni di disagio. Vediamo quindi come la situazione denunciata in passato da Fiorenzo Serra abbia avuto ripercussioni anche nel presente. Altro tema importante da affrontare è quello sulle miniere e sull'impatto che il loro avvento ha determinato, ampiamente trattato dalla regista Lucia Argiolas (Cagliari 1964) in *Andausu a Pei a Pei* (1998/99) nella cui opera analizza la condizione di alcune donne per anni costrette a lavorare nelle cave. Nel suo documentario condotto come un'intervista mette a fuoco le difficoltà e i drammi vissuti.

Altro interessante soggetto filmico che compare nei lavori che più si avvicinano ai giorni nostri è quello legato al mistero dei miti e delle leggende. Una regista che se ne è occupata è Pj Gambioli (Nuoro, 1972) che in *Bisos de Janas* (2005) conduce lo spettatore in un mondo fantastico raccontando il rapporto tra un pastore e una *Jana* figura importante della tradizione popolare isolana. Molto elaborato e ricco in termini di quantità di leggende in esso contenute è *Inventata da Un Dio distratto* (2001), documentario diretto da Marilisa Piga e Nicoletta Nesler condotto come intervista a Maria Lai, artista sarda nata a Ulassai nel 1919 che mostra e descrive i suoi oggetti artistici, tutti legati a leggende popolari. In ultima analisi, non si può non considerare come si sia evoluto il significato di cinema documentario negli ultimi decenni, individuando i cambiamenti verificatisi nel passaggio dal cinema d'osservazione a quello di partecipazione. In questo repertorio non si può prescindere dal citare uno dei maggiori sviluppatori di questo "modo" di fare cinema che è David MacDougall (New Hampshire 1939), il quale col suo *Tempus de Baristas* (1993) ha messo in luce la realtà pastorale di Urzulei, centro isolano dell'Ogliastra, analizzando un gran numero di tematiche della realtà sarda attuale e spingendosi talmente a fondo nel suo impegno di documentarista, da riuscire a rinnovare tutti i canoni di descrizione fino ad allora utilizzati.

CAPITOLO IV

TECNICHE DELL'ANTROPOLOGIA VISUALE.

Introduzione.

Raggiungere la perfezione nella produzione del documentario etnografico è un'operazione molto complessa. Anche nelle opere dei registi più famosi è facile riscontrare qualche imperfezione a livello tecnico o a livello narrativo; le lacune scientifiche sono quelle più insidiose. La difficoltà maggiore per chi affronta tale genere di lavoro si scontra con l'interpretazione; infatti, nel documentario etnografico non esiste una modalità di approccio universale, in quanto l'ambito e l'orizzonte etnografico è smisurato, e ogni scuola di pensiero suggerisce un approccio differente per i diversi argomenti. Nelle ricerche etnografiche l'antropologia visuale dovrebbe essere una materia praticata soltanto da appositi specialisti; tuttavia, come riscontriamo dalla vasta bibliografia e filmografia sull'argomento, molto spesso tra i migliori documentari si ritrovano quelli realizzati da registi esclusivamente appassionati a questo genere di approccio.

IV.1 Le tecniche di realizzazione

Dare una definizione inequivocabile di cosa sia il Film Etnografico non è ancora possibile. Sono stati diversi gli studiosi che, avvicinandosi alla disciplina, si sono cimentati in tale compito, ma le conclusioni alla quali sono giunti, benché si avvicinino al problema da angolature teoriche e metodologiche diverse, riportano al *fil rouge*, alla costante che attraversa e accompagna da sempre lo sviluppo delle produzioni foto-filmiche dell'antropologia, la dicotomia tra realismo e finzione, tra realtà *tout court* e una *staged authenticity*, tra coloro che vogliono una realtà senza veli, nuda e cruda e chi, invece, giustifica l'utilizzo di "artifici" più propri del linguaggio e della tecnica filmica di intrattenimento, anche nella produzione etnografica.

Quindi, quale che sia la prospettiva dalla quale il problema viene analizzato, teorico o metodologico, tale ambivalenza sarà costantemente presente. Sembra che il concetto di film etnografico contenga un conflitto tra due modi di osservare e comprendere, tra due strategie miranti a mettere ordine o ad imporre un ordine all'esperienza, quella scientifica e quella estetica. Un

conflitto tra due modi di osservare palesato nelle stesse produzioni filmiche, catalogate a seconda del fatto che rispecchino l'una o l'altra peculiarità di realizzazione, nella sfera scientifica o in quella artistica.

Potrebbe, in alternativa, essere considerato un altro aspetto; il film è sempre uno strumento per qualcosa, non è mai fine a se stesso, soprattutto in campo etnografico nel quale il film non rappresenta il fine ma il mezzo, e dovendo la produzione filmica antropologica fare riferimento al fine ultimo dell'analisi: questa sarà utile in modo proporzionale al grado di comprensione dell'oggetto della ricerca e dell'ambiente di cui è proprio.

È corretto parlare, quindi, di grado di comprensione etnografica di un film ed evidenziare questa prerogativa come uno degli attributi propri del film etnografico, anzi come l'attributo primario, in quanto descrizione di una cultura nella sua interezza o di alcuni suoi elementi definibili.

Oltre alla comprensione etnografica un film, per essere ritenuto tale, dovrebbe riferirsi ad una teoria culturale in grado di organizzare in un discorso narrativo determinato, cioè le informazioni che contiene; ogni antropologo infatti, si ispira ad una particolare teoria della cultura, che ne condiziona il modo di percepire, di raccogliere e di interpretare i dati; nella fattispecie, nel caso dell'*etnografo*, questo sarà portato a selezionare gli eventi da filmare, a filmarli in un dato modo e, intervenire in fase di montaggio, di post produzione, in modo da riflettere la propria teoria culturale e renderla fruibile allo spettatore attraverso il codice filmico.

Inoltre, altra caratteristica fondamentale, il cineasta etnografico dovrà palesare le nozioni tecniche sottostanti alla metodologia di rilevamento, analisi e interpretazione dei dati utilizzati, esprimendosi attraverso un lessico peculiare.

Esprimersi attraverso un lessico peculiare, rappresenterebbe per il film etnografico potersi esprimere attraverso canali teorico-metodologici riconosciuti, interpretando visivamente la proprietà lessicali dell'etnologia "scritta".

Al contrario le doti espressive dell'etnografia filmica, espresse attraverso la fotografia ed il cinema, vengono relegate ai confini dell'antropologia e utilizzate come materiale illustrativo per descrivere e dettagliare, mai per formulare attraverso il linguaggio visuale, concetti teorici "*non attribuendo le medesime valenze scientifiche all'etnografia scritta ed a quella espressa visualmente*".⁷²

Già Regnault, nonostante operasse agli albori delle tecniche visuali, sentì il bisogno di formulare un distinguo nell'ambito delle attività e delle produzioni cinematografiche, separando *film di*

⁷² Tratto da "*Is an Rthnographic Film a Filmic Ethnography?*", di J. Ruby, 1975

intrattenimento da quelli *didattici*, che potevano rispondere a esigenze della ricerca scientifica o dell'insegnamento.

Allo stesso modo, successivamente, vengono effettuati dei tentativi di formulare definizioni di tipologie di film, che avessero la funzione di difendere la specificità del Film Etnografico senza dipendere dalla sola e semplicistica tendenza a definire il film "etnografico", in quanto trattasse di popoli cosiddetti primitivi.

Nel 1948 sarà André Leroi- Gourhann a prodigarsi nel compito di dare uno *status* definitivo, per combattere la sempre crescente predisposizione a realizzare i cosiddetti *film di viaggio*, espressione con chiara valenza negativa, in quanto film realizzati senza alcuna base scientifica e che con il film etnografico hanno in comune solo l'argomento trattato, rappresentando luoghi e popoli "esotici". Con lo stesso spirito critico Leroi-Gourhann, non si limita ad escludere i film "profani" dal dominio dell'antropologia, ma effettua all'interno della stessa categoria del film cinematografico con valenze etnografiche, un'ulteriore suddivisione, separando *il film esotico* dal *film d'ambiente*.

Il *film esotico* altro non è che il *film di viaggio*, realizzato con tecniche più elaborate rispetto al primo, comunque inaccettabile scientificamente, in quanto presenta una visione deformata della realtà.

Al contrario nella dicitura *film d'ambiente* rientrano tutte quelle tipologie di film che, nonostante siano stati realizzati senza pura intenzionalità scientifica, assumono un valore etnografico indiretto. Pensato per il grande pubblico, esso contiene dei valori scientifici che si manifestano quando cambiano le competenze dello spettatore che li recepisce. Articolato e in genere accuratamente realizzato, esso può venire assimilato al film etnografico; il *film d'ambiente* è in effetti un'"etnografia spontanea".

Nel campo del *film di ricerca*, lo studioso francese esegue un'ulteriore suddivisione, funzionale alle tecniche realizzative. Secondo *Leroi-Gourhann* è necessario distinguere tra *documentario*, tipologia le cui caratteristiche si adeguano a tutta quella serie di norme tecniche ed estetiche del tutto simili a quelle utilizzate nel "cinema commerciale", e gli *appunti cinematografici*, non condizionati da una sceneggiatura, trattandosi di sequenze girate senza alcuno schema preconstituito, col solo intento di fissare gli eventi per poterne approfondire l'osservazione, non sottostanno a esigenze di tipo estetico e formale.

Tali suddivisioni enfatizzano il contenuto del film come unico criterio per valutarne l'etnograficità, senza riservare la dovuta attenzione alle metodologie di realizzazione, muovendo dalla stessa base teorica e relegando le metodologie produzione ad un ruolo di secondo piano.

Un altro parametro valutativo utilizzabile nell'analisi del film etnografico come "prodotto finito", è individuabile nella destinazione dei prodotti filmici, distinguendo i *documentari etnografici*, destinati ad un pubblico più vasto e non specialistico, dai *film realizzati per l'ambito didattico universitario*. Tali prodotti risponderebbero a criteri e qualità estetico-formali diverse; nel caso del *documentario etnografico*, unire un accettabile livello di scientificità ad un "linguaggio filmico" che lo renda effettivamente fruibile, nel caso del *film didattico*, condizionato in maniera minore da esigenze estetiche, rappresentare attraverso il linguaggio cinematografico, i fatti culturali e i comportamenti umani.

Nonostante in questa concezione del film etnografico non trovino spazio analisi di tipo metodologico, al suo interno è presente una chiave di lettura del tutto nuova rispetto alle teorizzazioni precedenti. Includere per la prima volta il pubblico, destinatario del messaggio visuale, negli sviluppi teorici legati alla produzione filmica in etnografia, è indice di una evoluzione nel pensiero antropologico, diretto al riconoscimento di una sempre più spiccata tendenza a considerare il film come linguaggio, non come semplice dato, che per essere compreso non può prescindere dalla "dimensione tripolare compresa tra: etno-cineasta, soggetti filmati e spettatori".⁷³ Sotto quest'ottica il film etnografico rappresenta l'incontro tra diversi modi di percepire e recepire il mondo: quello dell'antropologia legato alle teorie culturali, quello del soggetto filmato impegnato nell'interpretare se stesso in presenza di "altri" e quello dello spettatore, portatore di un determinato "bagaglio di esperienze", attraverso il quale recepisce il messaggio teorico dello studioso, nella trasposizione data dal soggetto filmato e dalla sua cultura. È dall'incontro di tali modi percettivi del reale che nasce il linguaggio filmico, capace di veicolare, allo stesso tempo, forme comunicative diverse nell'alveo della stessa metodologia espressiva.

Un'altra proposta di classificazione dei film etnografici, si basa sulla distinzione tra *film scientifico* e *film d'espressione*. Il *film d'espressione*, pur non essendo qualitativamente inferiore al film scientifico, se ne differenzia per un montaggio più accurato, più rispettoso del linguaggio cinematografico, e per il fatto che il suo scopo è quello di rappresentare un particolare aspetto della vita di una comunità, quale potrebbe essere una festa tradizionale o una tecnica di lavoro. Basando

⁷³ D. MacDougall, "Beyond Observational Cinema", 1975.

la distinzione sulla struttura realizzativa, il *film d'espressione* risulta essere: “monografico”, nel caso presenti unità spazio-tempo e d'azione; “biografico”, quando vi sia unicità di attore ma non necessariamente di spazio-tempo e d'azione; “a struttura complessa”, nel caso rappresenti un'intera comunità immersa in una pluralità di situazioni problematiche.

Ma non tutte le classificazioni sono improntate a delineare tipologie di film etnografici. Diversi studiosi infatti, avviano le proprie considerazioni distinguendo tra le diverse metodologie realizzative e individuando tre modalità possibili: la registrazione oggettiva, in cui la struttura della registrazione sarà dettata dallo stesso evento filmato. Questo metodo è utilizzabile nello studio dei fenomeni dinamici quali il linguaggio non verbale e la prossemica, permettendo un'osservazione dei dati ripetibile, sia da parte dell'etno-cineasta che da parte di altri studiosi; i film con sceneggiatura, nei quali la struttura è impostata da colui che realizza il film, avendo in genere lo scopo di comunicare e illustrare aspetti specifici di una cultura, coerentemente alla teoria della cultura dell'etno-cineasta. In altri termini sono interpretazioni filmiche di fenomeni culturali. I film di *reportage* rappresentano eventi completi e contestualizzati, per i quali è necessaria la conoscenza da parte di chi filma, attraverso la condivisione con i soggetti filmati della mappa cognitiva. Nonostante costituiscano la categoria che meglio di altre è in grado di rispettare la struttura indigena di un evento, questa tecnica di realizzazione pone le maggiori problematiche per quanto riguarda la contestualizzazione dell'evento filmato; è raramente possibile descrivere solo filmicamente un evento complesso, sopperendo, nel caso, alle lacune mediante un testo scritto di accompagnamento, nel quale vengono riportate tutte le informazioni contestuali e metodologiche necessarie ad una piena fruibilità delle immagini.

La dicotomia tra realismo e “finzione”, ritorna in tutte le sue implicazioni, con una forza maggiore nel campo del metodo, che nella sfera teorica, riflettendosi nella diatriba tra oggettività e messa in scena del dato filmico.

Durante i primi sviluppi metodologici dell'etnografia filmica, intesa qui come la totalità dei prodotti visivi, siano questi fotografici o cinematografici, l'idea che il cinema, come la fotografia, fornissero una riproduzione fedele della realtà, contribuì in maniera determinante alla diffusione di questi mezzi di osservazione tra gli studiosi positivisti. Ma se estremamente rapida fu l'evoluzione tecnologica dei mezzi fotografici e filmici, altrettanto rapido fu lo sviluppo di istanze teoriche sull'uso e sul ruolo delle tecniche di recente invenzione. Ben presto infatti, furono parecchi a prendere coscienza del fatto che macchina fotografica e macchina da presa, al pari di tutte le altre

tecnologie, dipendevano, nel dare “risultati”, dall’utilizzo che ne veniva fatto dall’uomo, dallo studioso. L’oggettività tanto enfatizzata, diventava così un fattore soggettivo, dipendeva cioè dal bagaglio culturale e dall’impostazione teorico-metodologica dello studioso.

Il rapporto dialogico, metaforicamente parlando, non si esaurisce però tra il solo studioso e la cinepresa. Essendo una cultura “altra” ad essere “inquadrata”, i soggetti filmati rientrano a pieno diritto nella “problematica”. La questione non si pone, quindi, solo “dietro” la cinepresa, ma anche su chi si trova “davanti all’obbiettivo” che subirà l’influsso della presenza delle apparecchiature sul campo.

La tematica risulta annosa e delicata; le modificazioni comportamentali dei soggetti studiati, riguardano, già prima delle tecnologie video, la stessa presenza dello studioso all’interno della società della cultura osservata, essendo egli stesso un elemento di “disturbo” al normale svolgersi della vita comunitaria. Lo stesso Malinowski, teorizzatore dell’*osservazione partecipante*, sollevò, nel corso dei suoi studi, interrogativi a riguardo, a suo parere risolvibili attraverso la presenza costante dello studioso tra le popolazioni osservate, al fine di sviluppare un grado sempre più alto di “empatia”, limando ed eliminando progressivamente le variazioni di comportamento.

A differenza di Malinowski, che sviluppò i suoi concetti solo in ambito teorico, ci fu chi, tra le figure pionieristiche, giunse alle stesse conclusioni nel campo etno-cinematografico pratico. Le condizioni stesse in cui avviene l’osservazione sul campo, pongono una serie di questioni metodologiche, la più complessa delle quali è quella definita da Heider, delle *distorsioni*, modificazioni comportamentali dei soggetti osservati, per causa dell’attrezzatura foto-cinematografica, che interferisce, spesso in maniera estremamente vistosa, con il normale svolgersi degli eventi, “disturbando” gli attori sociali che tendono ad atteggiarsi in maniera innaturale, enfatizzando determinati comportamenti o parte di essi, eliminandone magari parti non ritenute “degne” di apparire allo sguardo altrui, insomma, modificando in qualche misura il proprio modo di essere.

La presenza dell’attrezzatura costituisce una “intrusione” della quale occorre tenere conto. Lo stesso Flaherty, in particolari situazioni, fece ricorso ad un insolito espediente per ridurre gli effetti distorsivi della cinepresa. Durante la permanenza alle Samoa, soleva utilizzare la cinepresa in continuazione, senza tuttavia inserire la pellicola, in modo da giungere al punto che gli indigeni si assuefacessero tanto alla sua presenza, da non percepirla più, riprendendo quindi a comportarsi spontaneamente: solo a quel punto filmava realmente le sequenze che gli interessavano.

Secondo tale metodologia di approccio alla produzione filmica, quella stessa “empatia” citata nel caso di Malinowski, deve arrivare a comprendere la foto o cinecamera e l’”indigeno” osservato, deve arrivare ad inglobare il mezzo tecnico all’interno del suo orizzonte culturale, fino a non reputarlo più come una fonte di disturbo, smettere di vedere, insomma, la cinepresa come un polo attrattivo.

In quest’ottica il film etnografico rappresenta la confluenza di due forme di soggettività, quella propria dell’osservatore e quella dell’attore sociale che, sommate, danno come risultato l’oggettività della rappresentazione filmica.

David MacDougall, antropologo ed etnocineasta contemporaneo, di nazionalità australiana, teorizza numerosi concetti riguardanti l’antropologia visuale. Filtrandoli dal campo applicativo, svolge infatti un’intensa attività “pratica”; MacDougall elabora concetti come il *rapporto pro filmico*, *il processo di messa in scena e automessa in scena* dei soggetti osservati, dando un profondo contributo intellettuale all’evoluzione della disciplina visuale. Nei lavori svolti in Africa occidentale, Australia e anche in Italia, più precisamente in Sardegna, lo studioso non rivolge la sua attenzione verso scenari urbani, ma applica la sua “lente” a realtà marginali di paesi sviluppati. Studia agricoltura e pastorizia in realtà dove queste attività produttive tradizionali sono sempre più marginali nell’ambito dell’evoluzione sociale ed economica contemporanea. Ciò è palese nell’esempio sardo, “*Tempus de baristas*”, del 1992. La complessità del tema pastorale è analizzata attraverso l’intreccio le storie personali di tre personaggi, ambientate in Ogliastra. In soli 20 anni, con una generazione di distanza, i protagonisti “interpretano” il cambiamento radicale imposto dai tempi.

La produzione filmica e fotografica in Etnografia è, quindi, sempre soggettiva, è sempre frutto di una “messa in scena” della realtà, anche solo in quanto prodotto dell’incontro di due individui sociali.

La netta distinzione tra generi cinematografici sembra così perdere importanza, documentari e *fiction* perdono la loro “sostanziale” differenza caratterizzante, diventando semplicemente l’espressione di un approccio metodologico diverso.

È necessario a questo proposito effettuare un approfondimento su quale sia il significato di “messa in scena”. Dal punto di vista puramente cinematografico, la messa in scena è l’insieme delle operazioni necessarie per la trasformazione della realtà in un discorso filmico, dell’organizzazione spaziale e narrativa delle immagini, atta a produrre un insieme articolato di significazioni. Il discorso non si limita però al solo etno-cineasta, è lo stesso soggetto studiato, infatti, a rappresentare la sua cultura, a metterla in scena davanti alla cinepresa. In modo maggiore o minore, qualsiasi

fenomeno culturale, umano o materiale, presuppone una propria “messa in scena”, un *minimum* di organizzazione spazio-temporale, una struttura del fenomeno secondo regole, esplicite o implicite, di “sceneggiatura”, già organizzate al di fuori della pellicola e indipendentemente dalle sue norme. Si tratta prevalentemente di fenomeni culturali, legati alle tecniche del corpo o alla produzione materiale che, attraverso “*l’auto messa in scena*”, secondo un proprio canale comunicativo, induca i soggetti filmati a mostrare, in modo più o meno accentuato, le proprie azioni e le cose che li circondano, nel caso delle attività corporali, materiali e rituali.

L’incontro tra le due forme di messa in scena si esplicita materialmente in un comportamento definibile come *profilmico*, filtrando un termine dal lessico cinematografico.

Il primo grande fruitore della messa in scena fu Flaherty, portandola alle estreme conseguenze attraverso la pratica delle “ricostruzioni”, fatti “reali” che, se non fossero stati inscenati, non si sarebbero svolti.

Allo stesso modo, seguendo lo stesso criterio metodologico, l’australiano Ian Dunlop realizza *Desert People*. Emblematico per quanto riguarda la rappresentazione filmica di “fenomeni originali ricostruiti”. Dunlop “ingaggia” due famiglie di aborigeni australiani, da poco trasferitisi presso una missione, chiedendo loro di ritornare nel deserto per poterne filmare il modo di vita tradizionale. Il film descrive la vita quotidiana di un piccolo gruppo familiare, ne ritrae i comportamenti, i rapporti interindividuali, le tecniche di sussistenza, in un certo senso fissando sulla pellicola un modo di vita nel momento stesso in cui stava scomparendo. Molto correttamente il film è preceduto da titoli di testa che informano lo spettatore del carattere “ricostruito”, di messa in scena, di ciò che egli sta per vedere, ma che comunque costituisce un insieme di informazioni etnografiche “autentiche”. Esso offre un ottimo esempio di come non sia possibile stabilire una linea di demarcazione netta tra *fiction* e documentario sul piano strettamente tecnico-metodologico; in altri termini, la “etnograficità” di un film non può essere stabilita solo in funzione delle opzioni tecniche. Il caso di *Desert People* del resto è emblematico proprio perché esso fornisce dati etnografici “autentici” anche se i fatti registrati non sarebbero avvenuti in *quel* luogo, in *quel* momento ed in *quel* modo se Dunlop non li avesse provocati, cioè se non li avesse messi in scena con la collaborazione dei soggetti filmati, cioè con la loro disponibilità ad auto- mettersi in scena in quelle condizioni.

Il lavoro svolto da Dunlop dimostra come in alcuni contesti la ricostruzione venga non solo accettata, ma considerata lecita per documentare fenomeni culturali irripetibili o non più attuali, legittimando la *Staged authenticity* come forma di documentazione .

Questo atteggiamento venne duramente criticato dall'etnologo francese Marcel Griaule, secondo il quale la cinepresa nel campo della ricerca antropologica, doveva essere utilizzata esclusivamente per documentare visualmente “*fenomeni originali non ricostruiti* “. Non a caso le correnti metodologiche improntate sulla riduzione al minimo della “messa in scena”, nascono ad opera di Jean Rouch, che di Griaule fu allievo.

La ricerca dell'osservazione scientifica come processo di oggettiva conoscenza della realtà e la convinzione che sia necessario, per raggiungerla, evitare ogni possibile distorsione provocata dalla presenza dell'osservatore, come pure ogni rischio che questo stesso si lasci coinvolgere in forme di “partecipazione” all'evento osservato, ha stimolato la stessa ricerca di una tecnica di osservazione tale da essere immune da qualsiasi elemento di soggettività. Nel campo dell'osservazione filmica, tale tecnica è stata individuata nella cosiddetta cinepresa imparziale o *Candid Camera*. Filtrando un termine da entrambe le definizioni, è possibile delineare in maniera più esaustiva tale approccio metodologico. *Candid* è un vocabolo inglese che significa sincero; tale aggettivo caratterizza l'approccio esecutivo: la realtà quotidiana, le interazioni sociali, vengono documentate senza che siano influenzate dall'operatore. L'uomo, in genere, modifica il proprio comportamento quando consapevole di essere osservato, ragione per la quale è necessario utilizzare una tecnica cinematografica che non influisca sul comportamento che si vuole studiare. Esemplicativi gli espedienti utilizzati da Lido Cipriani,⁷⁴ tra i quali il mirino a squadra, ripreso poi in campo cinematografico, o gli accorgimenti utilizzati da altri studiosi, che dall'uso del teleobiettivo, arrivarono ad elaborare sistemi capaci di effettuare le riprese desiderate, senza indirizzare l'obiettivo della cinepresa direttamente sul soggetto o sull'accadimento sociale che si voleva documentare.

La dicotomia tra realismo e finzione, percepita come una costante, è presente anche all'interno del rapporto tra la registrazione cinematografica e la tipologia delle tecniche di indagine antropologica, risolvendosi nella distinzione tra le tecniche “*senza stimolo*” e quelle “*con stimolo*”.

Nel primo caso, cinema e fotografia si pongono come mezzo di pura registrazione, variando la propria funzione dalla semplice raccolta dati all'integrazione dei rilevamenti ottenuti con altri mezzi di registrazione: gli appunti scritti ad esempio, o direttamente con l'osservazione eseguita attraverso

⁷⁴ Nel 1927 partecipa alla sua prima spedizione scientifica, *Zululand*, alla quale presero parte anche due cineoperatori dell'Istituto Luce. Realizzò le sole riprese cine-etnografiche prodotte dagli antropologi italiani della prima metà del Novecento.

la cinepresa, come nel caso del cinema-occhio di Vertov, in cui l'obiettivo sostituisce l'occhio dell'osservatore.

Nel caso, invece, delle tecniche con stimolo, l'utilizzo di cinema e fotografia si concretizza come strumento attivo di stimolo, nel senso che l'incidenza della macchina da presa e dell'operatore sui soggetti osservati, viene riconosciuta e valutata, passando da una dinamica involontaria e negativa a vettore-stimolo, con un ruolo più che centrale nell'articolarsi dello svolgimento dei fatti.

Il cinema e, in misura minore per i suoi limiti oggettivi, la fotografia, possono essere utilizzati come strumento esclusivo dell'osservazione di un fenomeno, tanto da sostituire l'osservazione diretta e l'inchiesta preliminare: in altri termini, la elaborazione di un film o di una documentazione fotografica seriale costituisce essa stessa una "scoperta" graduale e progressiva del fenomeno sotto esame.

Secondo Claudine de France, sono state le grandi innovazioni tecnologiche che si sono affermate a partire dagli anni Sessanta a favorire una diffusione della pratica esplorativa mediante gli strumenti filmici; in particolare, lei sottolinea l'importanza della registrazione continua e sincrona di immagine e suono e della introduzione di strumenti videografici di registrazione e di lettura a supporto magnetico.

Secondo de France, si trasferiscono all'osservazione filmica le proprietà e le leggi tradizionalmente ritenute proprie dell'osservazione diretta, cioè non mediata e non differita; sono sostanzialmente tre i fattori che rendono ciò possibile: l'esistenza di processi ripetuti, la possibilità tecnica di ripetere a bassi costi la registrazione continua di quei processi e la possibilità di ripetere sui luoghi stessi della ripresa l'esame dell'immagine, cioè l'osservazione differita del processo studiato. In altri termini, l'osservazione filmica differita viene considerata come sostitutiva dell'osservazione diretta, e la fase della registrazione filmica, della ripresa, si pone come primo atto del percorso della ricerca.

Rovesciando la prospettiva di Heider (e di molti altri), che presuppone una "conoscenza antropologica" dell'evento, acquisita prima di iniziare l'attività del filmare; de France ritiene che la fase preliminare non abbia (ha) la funzione di raggiungere quella conoscenza, bensì quella di permettere all'etno-cineasta di "inserirsi" nell'ambiente osservato, cioè di farsi accettare dai soggetti filmati.

Una volta che sia stata portata a termine la fase dell'inserimento, la ricerca procede attraverso altre fasi successive: la prima è quella che de France definisce degli *schizzi*, cioè la fase della registrazione filmica o videografica propriamente detta, che conduce alla "scoperta" effettiva del

processo osservato. Con il termine di "schizzi" si intendono le registrazioni continue, per lo più in piano-sequenza, e ripetute di volta in volta secondo punti di vista diversi. La tecnica della ripresa continua riduce gli effetti della "selezione" delle sequenze, operata tradizionalmente dall'etno-cineasta, e permette di registrare il processo osservato rispettandone la durata reale. Inoltre, essa permette di individuare le "dimensioni nascoste" di un processo, cioè i tempi "deboli" (le azioni ripetitive) ed i tempi "morti" (gli intervalli di inattività), oltre ai gesti furtivi ed allo stesso *continuum* gestuale che sempre esistono in una attività tecnica, ma non sono facilmente percepibili mediante l'osservazione diretta e tendono ad essere esclusi nelle riprese discontinue.

La terza fase consiste nell'osservazione differita delle immagini, compiuta "in corso d'opera": via via che viene effettuata una ripresa, l'etno-cineasta la rivede insieme ai soggetti filmati, da un lato avviando la vera e propria osservazione del fenomeno filmato e dall'altro lato individuando i criteri, in base ai quali, procedere alle successive registrazioni: ad esempio, da quale prospettiva ripetere la registrazione filmica. L'approfondimento dell'osservazione avviene, in altri termini, parallelamente all'indagine "orale" che si sviluppa attraverso il dialogo fra il ricercatore ed i soggetti studiati.

Questo avviene analizzando dettagliatamente le immagini ed interrogando i soggetti interessati anche sui minimi particolari; in questo modo è possibile raccogliere informazioni che altrimenti sfuggirebbero ma, soprattutto, viene sviluppato un atteggiamento metodologico basato su di una stretta interazione fra il ricercatore ed i soggetti studiati, che appaiono essere allo stesso tempo filmati e destinatari privilegiati del film, in un certo senso rovesciando radicalmente la prospettiva del film etnografico inteso come racconto espositivo destinato a "terzi".

Questa particolare tecnica dà i migliori risultati nell'analisi delle tecniche, che possono essere di tre tipi: tecniche del corpo, tecniche materiali, tecniche rituali. Di fatto, de France ne è convinta; ad esse si possono ricondurre tutti i fatti di interesse antropologico, nella misura in cui le attività culturalmente connotate dell'uomo rientrano in una di quelle tre categorie: in effetti, come ci fa rilevare, l'etno-antropologia si è sempre rivolta allo studio delle manifestazioni concrete della vita sociale, quali sono messe in scena attraverso il corpo, come le attività materiali, i riti.

In conclusione l'osservazione filmica non costituisce più un metodo subalterno ed ausiliario nella ricerca antropologica, ma assume un ruolo predominante in virtù della sua originalità; il cinema apre nuove prospettive all'antropologia, tanto sul piano descrittivo quanto su

quello interpretativo, proprio per la sua capacità di svelare aspetti dell'attività umana che l'osservazione diretta non riesce realmente a comprendere pur illudendosi di farlo.

La tecnica di provocazione foto-cinematografica, la cosiddetta *photo/film elicitation technique*, si fonda appunto sull'assunto che i media possono agire da stimolo per far emergere categorie concettuali della cultura a cui appartengono i soggetti osservati. Di conseguenza la fotografia e il cinema, sia come "prodotti", cioè le immagini, sia come strumenti di registrazione, cioè l'azione del fotografare/cinematografare, vengono consapevolmente usati per "modificare" il comportamento dei soggetti, nella convinzione che attraverso quella modificazione sia possibile acquisire un livello più profondo di conoscenza.

Quando un soggetto, consapevole di essere ritratto, assume un atteggiamento che appare non-spontaneo, egli in realtà si presenta, si mette in scena, "come realmente è: *"egli cioè si atteggia così come egli vuole che il mondo lo veda"* e come, in fondo, egli si auto-percepisce. Ma non è solo la percezione di sé ad essere valutata, si utilizzano le immagini per stimolare una reazione nel soggetto attraverso interviste strutturate con gli informatori indigeni al fine di scoprire in che modo essi concettualizzano e classificano i fenomeni del mondo nel quale essi vivono". È in se stessa un tecnica molto semplice: essa consiste nel mostrare ai soggetti delle fotografie o un film in cui sia rappresentato un evento o altro proprio della loro cultura e, attraverso opportune sollecitazioni, fare sì che essi rivelino il modo in cui percepiscono e strutturano quella "fetta di realtà". È fuori di dubbio che l'intervista condotta attraverso la visione di immagini permette di focalizzare l'attenzione dei soggetti sullo specifico tema che all'antropologo interessa approfondire, esse fungono in un certo senso da catalizzatore.

La tecnica di provocazione riflette le istanze metodologiche dell'etnoscienza: questa, si propone infatti di comprendere il modo in cui i membri di una data società esperiscono, interpretano e strutturano l'ambiente, fisico e sociale, nel quale vivono; da parte sua, la tecnica di provocazione foto-cinematografica intende appunto individuare le modalità con le quali i membri del gruppo rappresentato percepiscono, descrivono e danno un ordine al proprio mondo.

È importante sottolineare la differenza di approccio fra questa tecnica ed il metodo del bio-documentario poiché, sebbene lo scopo sia lo stesso, il procedimento è del tutto diverso; mentre il bio-documentario implica l'uso del mezzo direttamente da parte dei soggetti osservati, in questo caso essi "leggono" le immagini prodotte dall'antropologo o da altri. In altri termini, non ci si trova di fronte ad un caso di "auto-rappresentazione" visuale bensì di "auto-rivelamento" attraverso

l'analisi di materiale visuale etero-prodotto, che secondo alcuni è il solo modo in cui le registrazioni visuali possono essere utilmente sfruttate nella ricerca antropologica.

La questione dell'osservazione differita rappresenta una delle costanti rilevabili nella storia dell'antropologia visuale: di fatto, non vi è antropologo che si sia interessato alla fotografia o al cinema che non abbia sottolineato le potenzialità ermeneutiche dell'immagine in quanto documento e testimonianza della realtà osservata osservabile in sé. Che si ponga l'accento sull'immagine come simulacro dell'evento reale o come rivelatrice di un particolare modo di percepire e interpretare quell'evento, resta il fatto che essa è, per sua natura, "osservabile" in tempi e luoghi diversi da quelli in cui l'evento si svolge; inoltre, essa può essere osservata da ricercatori diversi dall'autore, addirittura da quanti non abbiano alcuna esperienza diretta dell'evento rappresentato, che per loro diviene osservabile proprio grazie alla rappresentazione visuale.

L'osservazione differita si rivela di fondamentale importanza, soprattutto in alcuni settori ben definiti dell'analisi antropologica, e precisamente in quelli che si designano con l'espressione di "linguaggio non verbale": la dinamica gestuale, l'espressione delle emozioni e così via.

L'analisi attraverso una osservazione differita permette di cogliere in tutti i suoi dettagli la dinamica gestuale, poiché il mezzo cinematografico non si limita a "riprodurre" il movimento, ma lo può rallentare e scomporre fino a rendere possibile un esame fotogramma per fotogramma. D'altra parte l'osservabile filmico può essere analizzato, come già detto, da altri studiosi. In breve, l'analisi differita permette di percepire realmente e a livello conscio dei gesti che l'osservatore diretto "vede", ma di cui difficilmente può cogliere il significato. L'osservazione minuziosa del gesto permette "di aggiungere profondità e precisione alle conclusioni raggiunte attraverso le tecniche usuali di osservazione partecipante e del lavorare con informatori" .

Un altro aspetto che merita di essere sottolineato riguardo all'osservazione differita è dato dalla possibilità di dedurre, dall'analisi delle immagini, l'ideologia che sottostà al lavoro dell'antropologo. In senso stretto, non sarebbe corretto, in questo caso, parlare di osservazione differita di un evento, dal momento che l'immagine viene sì considerata, anche in questo caso, un "dato osservabile", ma in maniera del tutto diversa: l'oggetto dell'analisi non è ciò che l'immagine rappresenta ma l'immagine stessa. Le fotografie antiche scattate con intenti di tipo antropologico possono essere utilizzate addirittura per studiare la storia dell'antropologia e, cosa ancor più importante, l'evolversi della relazione fra l'Io e l'Altro.

L'osservazione differita assume un significato molto particolare: essa si rivela una osservazione di noi stessi, del nostro modo di rapportarci all'altro, dei nostri modi stereotipati di rappresentare il mondo. In altri termini, è possibile ricostruire, muovendo dall'analisi della sua produzione etno-fotografica o cinematografica, la personalità umana oltre che scientifica, del ricercatore, dal momento che quella produzione, nel suo complesso, riflette il modo in cui il ricercatore percepisce i suoi soggetti di studio, e rivela le dottrine scientifiche e i modelli culturali nei quali egli si riconosce.

Sottolineare questo aspetto della questione può servire a non dimenticare, anche in presenza di documenti cronologicamente meno distanti, la loro intrinseca "relatività", che deriva in definitiva dalla relatività caratteristica della stessa percezione visuale, basata in larga parte su elementi di cui noi non siamo completamente consci ed è influenzata dall'esperienza precedente e da nozioni preconcepite di ogni tipo. *"Nella percezione quotidiana vi è la tendenza ad ignorare e rifiutare ciò che non sia d'accordo con il modello che ci si aspetta di vedere - e a vedere cose che ci si aspetta di vedere, anche se queste non ci sono realmente"*.⁷⁵

L'informazione, come tutte le attività cognitive dell'uomo, è storicamente e culturalmente determinata.

IV.II Una proposta di approccio al documentario.

I documentari cinematografici danno la possibilità di catturare, conservare e preservare, per future analisi, grazie alla riproduzione delle immagini, i vari patrimoni culturali, tra i quali i saperi locali spesso tramandati oralmente. In etnografia, all'inizio, questa tecnica fu impiegata, tramite la riproduzione fotografica, come complemento di testi scritti; in seguito, la stessa tecnica è diventata sempre più raffinata, in virtù del forte potere esplicativo che, con il cinema, hanno le immagini in movimento, rispetto alla staticità delle fotografie e delle descrizioni a parole. Negli ultimi tempi, la documentazione visiva dei fenomeni culturali si è ulteriormente perfezionato con il sistema elettronico della televisione e la relativa memorizzazione magnetica e quindi digitale delle immagini riprese. Ciò ha consentito agli antropologi di utilizzare non solo la macchina fotografica, ma anche la videocamera per realizzare appunti e documentazioni delle realtà sociali studiate. Ad esempio, tramite le sequenze di immagini video si possono catturare le fasi di lavorazione di un

⁷⁵ Tratto da Pirenne M.H., *"Percezione visiva"*, 1991.

manufatto; nello stesso tempo, si può registrare la voce dell'artigiano che lo realizza. Il sistema di descrizione tramite immagini consente di riprodurre successivamente il fenomeno culturale studiato; inoltre, dà la possibilità di impiegare la documentazione per scopi didattici ed esemplificativi; il documento risulta così più efficace per salvaguardare la tradizione e agevolare processi di rifunzionalizzazione.

E' opportuno precisare, però, che realizzare un documentario non è un'impresa semplice; non basta avere una buona strumentazione, ma bisogna anche seguire diversi accorgimenti per poter ottenere un buon risultato. Nella ricerca visuale etnografica, è fondamentale cogliere la naturalezza e il realismo delle immagini; pertanto, rispetto al soggetto osservato, per evitarne il protagonismo o l'imbarazzo, bisogna evitare di essere troppo invasivi; quindi, la scelta del soggetto deve essere un'operazione molto delicata, in quanto, in certi casi, il protagonista delle scene potrebbe comportarsi in maniera poco naturale o modificare il proprio comportamento per nascondere elementi che ritiene negativi.

L'attuale sviluppo tecnologico permette di impiegare attrezzature di dimensioni ridotte, poco invasive; inoltre, rispetto al passato, si è più abituati alle macchine da ripresa fotografica e televisiva. Quindi, l'etnologo dovrebbe riprendere direttamente in prima persona con il consenso del soggetto. Per preservare la naturalezza e la veridicità delle scene sarebbe necessario evitare la *fiction* con l'impiego di attori, in quanto la documentazione visiva serve, in particolare, per comprendere le differenze tra la realtà attuale e quella del passato e, quindi, individuare le variazioni che ne permettono la vitalità. Per esempio, la *fiction* potrebbe essere utile solo nei casi in cui venga documentata una fase di lavorazione riprodotta dall'artigiano al di fuori del reale ciclo produttivo. A questo riguardo si può proporre l'esempio del documentario di Flaherty *Nanook of the North*; il regista, come si è già visto, fece smontare l'*igloo* per esaminare le fasi di costruzione e le modalità con cui gli *Inuit* impiegavano gli spazi abitativi, per una maggiore qualità di dettaglio e soprattutto anche per i limiti del mezzo tecnico dei primi anni del '900. Attualmente l'evoluzione della macchina da presa ha annullato questo genere di ostacoli. Tuttavia, in alcuni casi, resta la necessità di servirsi della ricostruzione di alcune scene; tale ricostruzione dovrà essere un piccolo dettaglio all'interno di un *corpus* più ampio di riprese reali.

Un altro problema delicato che intercorre nella costruzione del documentario etnografico è l'interpretazione. Sebbene le capacità interpretative siano doti specifiche degli uomini, bisogna considerare che il documentario è il risultato di una ricerca scientifica e la sua interpretazione

dovrebbe essere minima. Nella messa in opera del documentario, quindi, bisognerebbe accentuare il dettaglio che si vuole mettere in luce, senza deviare l'essenza naturale del racconto. Il problema dell'interpretazione, inoltre, si presenta in tutte le fasi di realizzazione: dall'ideazione del progetto di ricerca sino al montaggio.

Attualmente la storiografia sull'antropologia visuale non fornisce una guida universale ed essenziale per produrre in modo corretto un documentario etnografico. Ciò è determinato dall'ampio raggio d'azione dei dati e fenomeni etnografici, estremamente variabili, che di volta in volta richiedono diverse modalità di approccio. Possiamo tuttavia definire la struttura essenziale del film etnografico, formata dalla fotografia cinematografica, intesa come l'insieme dei fotogrammi che compongono un'opera audiovisiva; il sonoro, costituito, nel caso del documentario etnografico, dal parlato, dal commento ed eventualmente da musiche e in ultimo dal montaggio, parte finale nella quale si elaborano i materiali raccolti. All'interno della fotografia, ci sono diversi fattori che cambiano rispetto al tema del lavoro. In primo luogo si parte dalla selezione del formato cinematografico, che determina il rapporto dimensionale tra la base e l'altezza dell'inquadratura e può variare a seconda della propria disponibilità o, nel caso dei professionisti, dal taglio stilistico che si vuol dare al lavoro. Attualmente il formato più diffuso è il 4:3 (1,37:1), divenuto poi quello delle televisioni comuni; esiste inoltre 1,85:1 (molto usato anche nei Dvd) e il 2,35:1.

Altra scelta importante, sempre nell'ambito della fotografia cinematografica è la selezione della macchina da presa. Esistono macchine specifiche per ogni tipo di formato e recentemente si stanno affermando quelle digitali, che offrono tra i diversi vantaggi la possibilità del montaggio diretto. Solitamente è indicato utilizzare più macchine contemporaneamente, per offrire punti di vista differenti della stessa scena; ad esempio, mentre una videocamera fissa su cavalletto riprende un campo ampio, un'altra mobile può riprendere i dettagli da inserire in postproduzione. La posizione della camera, ad ogni modo, non può essere casuale, ma varia a seconda dell'altezza da terra, dell'inclinazione rispetto all'orizzonte, dell'angolazione rispetto ai soggetti inquadrati. La sua posizione determina il punto di vista, chiamato anche *ocularizzazione*, percepito dallo spettatore come "oggettivo", quando è neutrale, o come "soggettivo" quando coincide col punto di vista di uno dei soggetti presenti nell'inquadratura. È possibile avere anche una *ocularizzazione* semi-soggettiva, con la macchina da presa che segue da vicino uno dei soggetti.

La distanza di ripresa tra la macchina ed il soggetto inquadrato si classifica in piani di ripresa, in rapporto alla figura umana o all'ambiente. Può essere ampia, come nel panorama, o ridottissima,

come nella ripresa ravvicinata di un dettaglio. L'angolo di campo segue le stesse regole di quello della fotografia tradizionale, può variare nella stessa inquadratura con l'utilizzo dello *zoom*. *Zoomare* durante le inquadrature è però un'operazione rischiosa; infatti, quando si riduce al massimo l'angolo di visione gli eventuali tremolii risultano più accentuati. È quindi consigliabile utilizzare molto poco questa tecnica e partire sempre dal dettaglio andando poi ad allargare l'angolo. Per sostituire lo *zoom* è sufficiente utilizzare la doppia macchina da presa, ovvero come si è già detto, una fissa con un campo ampio e una più vicina sul dettaglio.

L'illuminazione è una parte importante da considerare durante la composizione di una scena; l'esposizione alle fonti luminose non deve essere né eccessiva, né scarsa, in modo da rendere naturale la luce all'interno della scena. Nella cinematografia spesso si utilizzano luci artificiali, ma ciò non sempre è possibile nella ricerca etnografica, in quanto non si può preparare il *set* in anticipo. Tutte queste variabili si trovano all'interno delle tecniche dell'inquadratura, che comunemente si divide in campi, che variano a seconda delle necessità date dal soggetto e dal suo contesto. Solitamente c'è una differenziazione terminologica tra campi sull'uomo e campi sul paesaggio. Partendo dal dettaglio, che nel caso della figura umana sarà il primissimo piano, si allarga man mano il campo passando per il primo piano; il mezzo busto, tipico dei telegiornali; il piano medio, dalla testa sino alla vita; il piano americano, tipico di *Hollywood* che comprende le ginocchia; il piano totale, che racchiude tutta la persona, il campo medio, lungo e lunghissimo che racchiudono la persona all'interno di una porzione della scena circostante sempre più ampia.

Altro argomento fondamentale è il sonoro all'interno delle scene che rende ancora più realistico il documentario. Inizialmente gli etnologi potevano servirsi esclusivamente delle immagini con l'audio originale; in seguito, con la possibilità di elaborare distintamente la traccia audio e quella video si sono potuti inserire, dapprima i sottotitoli e poi il commento fuori campo.

Attualmente l'audio di un documentario può essere composto da sonoro naturale, commento e musiche. Il sonoro naturale rende più realistica la scena e permette, nel caso del video etnografico di ascoltare l'interlocutore in persona mentre parla, acquisendo una maggior quantità di dettagli. Il sapere proprio di una comunità è tramandato attraverso il linguaggio di appartenenza con termini che non hanno una traduzione o un senso in nessuna altra lingua, sono aggettivi specifici che solo il possessore della tecnica può esplicitare. Nel caso in cui la lingua del soggetto sia diversa da quella dell'uditorio si ricorrerà ad inserire in postproduzione dei sottotitoli. Nelle scene dove l'audio originale risulta monotono o in quelle in cui c'è bisogno di maggior chiarezza interviene il

commento tramite il quale è possibile spiegare dettagli che le immagini non esplicano. Laddove ci siano scene molto lunghe dove il commento ha già spiegato tutto si possono utilizzare delle tracce musicali, strettamente attinenti al tema trattato. Ovviamente un discorso diverso deve farsi nel caso si tratti di un argomento *etnocoreutico* in cui la musica è elemento predominante.

L'ultima parte nella produzione del documentario è il montaggio. In questa fase si elabora tutto il materiale girato, compreso l'audio e l'eventuale materiale storico, che però deve servire unicamente come termine di paragone con l'attuale soggetto del lavoro. Il montaggio può essere effettuato già durante le riprese, operazione chiamata "montaggio in macchina", ma risulta un'impresa difficoltosa tanto da essere utilizzata raramente se non in casi come i servizi giornalistici in diretta, in cui i tempi sono troppo brevi per elaborare il materiale filmato. Con i mezzi attualmente a disposizione si può filmare una quantità massiccia di materiale (*master*) che può, in seguito, essere elaborata più volte. Grazie a questa tecnica si possono eliminare le scene "venute male", quelle ridondanti, quelle superflue e portare il filmato alla dimensione temporale desiderata. Infine, si possono introdurre i commenti temporizzati e ridurre eventuali difetti tecnici, ad esempio, quelli di esposizione. Come è ovvio i limiti temporali in cui si dovrà presentare il lavoro costituiscono un limite importante da affrontare in postproduzione.

Raramente un fatto culturale si potrà esaminare totalmente in poche scene. Nei lavori su commissione ciò che maggiormente condiziona l'operatore è la relazione tra il tempo e il tema. Una durata più o meno lunga conduce il montatore a scelte per poter dare un'idea chiara dell'argomento. A questo proposito si può giocare in anticipo decidendo il soggetto di ricerca in base alla disponibilità temporale considerando che più il tema sarà vasto e più sarà difficile proporlo esaustivamente in poco tempo. È utile, inoltre, ricordare che un documentario etnografico è frutto di una ricerca scientifica e quindi deve tendere il meno possibile alla spettacolarizzazione evitando effetti video che porterebbero a deviare il senso del discorso.

Nella sintassi, gli stili del documentario seguono quelli del testo scritto; un tema senza limiti di spazio, pertanto, potrà essere lungo e descrittivo, mentre un articolo giornalistico sarà più conciso, scarno di aggettivi ma puntuale nella cronaca dei fatti. Il montaggio per quanto possa essere una fase meccanica e in certi casi semplice, racchiude diverse problematiche legate all'interpretazione delle scene. Come si è già detto a seconda del tempo, in fase di elaborazione si devono selezionare alcune scene trascurandone altre. Questi tagli sulla totalità del girato potrebbero portare a deviare il significato del discorso o a orientare il documentario alla spettacolarizzazione perdendo così il

realismo, elemento fondamentale nel documentario etnografico. L'operatore addetto al montaggio dovrebbe fare attenzione a non eliminare dettagli che per lui appaiono scontati, ma che potrebbero essere essenziali per coloro che vedono per la prima volta l'argomento trattato; a questo fine il regista/montatore dovrebbe affrontare la ricerca con la consapevolezza della sua complessità e la necessità di doverla condividere con persone ignare della sua esistenza.

Il documentario etnografico, in sostanza, deve funzionare come un potenziamento del testo scritto e serve per poter sfuggire dagli errori di interpretazione della scrittura, in quanto attraverso le immagini dovrebbe essere riportato ciò che realmente accade. In ultimo, è necessario sottolineare che qualsiasi ricerca etnografica non può prescindere da uno studio della letteratura sull'argomento scelto, per essere in grado di individuare le differenze con il passato e i caratteri che ne permettono la vitalità.

IV.III La fotografia di famiglia e il reportage.

Come già accennato, attualmente abbiamo una grande quantità di contributi all'antropologia visuale, derivanti dalla volgarizzazione di macchina fotografica e cinepresa. Convenzionalmente un lavoro etnografico risulta il frutto di uno studioso di scienze etno-antropologiche, esperto nelle tecnologie visuali. Compito dell'antropologia visuale è però anche quello di analizzare i contributi derivanti da altre fonti. L'importanza di questa analisi sta nel fatto che molto spesso, nella filmografia sull'antropologia visuale, alcuni dei contributi più importanti vengano da registi prestati all'etnografia ma dalle formazioni più disparate; sono un caso, ad esempio, Flaherty, Jean Rouch o Fiorenzo Serra. Nei casi appena citati, parliamo comunque di registi che col tempo si sono impraticati nel settore degli studi delle scienze umane. Come già detto, gli studi etno-visuali però devono occuparsi anche di individuare ed interpretare quei documenti "passivi", prodotti in altri settori scientifici o amatorialmente. Per questo motivo, in questa sede, pare essenziale parlare di "fotografia di famiglia" e di *Reportage*. Mentre nel primo caso abbiamo dei documenti prodotti dall'"uomo comune" per conservare momenti del suo vissuto o come afferma il sociologo e filosofo *Pierre Bourdieu* affermare attraverso la riproduzione della fotografia l'appartenenza di un individuo ad un contesto sociale, nel secondo caso abbiamo un genere professionistico, nato per creare delle testimonianze dirette e veloci di avvenimenti di cronaca. In entrambi i casi, l'antropologia visuale, anch'essa disciplina olistica come la disciplina madre, si può servire dei loro lavori interpretandoli

per coglierne tutti i dati etnografici presenti. Nel caso del *reportage*, i materiali ottenuti risultano di buona qualità, in quanto prodotti da professionisti, nel caso della fotografia e del video amatoriale ci si deve accontentare di documenti spesso prodotti da mezzi di medio-basso livello, che emettono immagini di scarsa qualità.

IV.IV Il reportage

Reportage è un termine che deriva dall'inglese *to report*, a sua volta ricavato dall'antico francese *reporteur*. Con questa voce si è soliti indicare un servizio giornalistico relativo a un fatto di interesse sociale, politico, culturale ecc., che proprio per la sua significatività viene considerato degno di essere reso noto⁷⁶. Questo genere ha una forte componente multimediale. Può infatti essere letterario, fotografico, televisivo o radiofonico.

Solitamente l'oggetto del *reportage* è una notizia già diffusa. Questo significa che il suo autore si muove da un punto di partenza noto, prendendo in considerazione un fatto o il particolare di un fatto e trasformandolo in una storia, con l'obiettivo di portare il lettore nel fuoco di una vicenda⁷⁷.

Compito del *reportage* è, infatti, quello di riferire e riportare una verità, trasmettendola dagli occhi di chi l'ha vissuta in prima persona a quelli di chi ne diventa partecipe e, comprendendola, la porterà a sua volta con sé⁷⁸. Questo, ovviamente, pone il *reporter* di fronte alla difficoltà del dover riferire tale verità nel modo più oggettivo possibile partendo, però, da un'esperienza soggettiva e personale.

Il *reportage* molto spesso si riferisce a luoghi e persone lontani fisicamente e culturalmente rispetto al pubblico cui è indirizzato. Di conseguenza tale genere è caratterizzato da una forte natura geografico-documentaria, vista la necessità di ricreare nell'immaginario del fruitore l'ambientazione cui il *reportage* si riferisce. Nei casi più riusciti, però, i *reportage* presentano anche aspetti sociali, antropologici, epistemologici, morali e addirittura fantastici; in sintesi presuppongono uno sguardo aperto e critico sul mondo. Può infatti appartenere all'ambito storico perché può essere letto come documento di una determinata epoca, ma anche a quello geografico perché descrive un determinato luogo⁷⁹.

Ogni *reportage* è frutto dell'incontro tra il soggetto che osserva e l'oggetto osservato. L'autore tenta,

⁷⁶Zangrandi Silvia, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Unicopli, Milano 2003.

⁷⁷Papuzzi Alberto, *Professione giornalista. Le tecniche, i media, le regole*, Donzelli, Roma 2010.

⁷⁸Barillari Simone, *La guerra a un passo. Grandi reportage da quarant'anni di guerre*. BUR, Milano 2009.

⁷⁹Zangrandi Silvia, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Unicopli, Milano 2003.

dunque, di stabilire un rapporto tra sé e l'oggetto della sua descrizione. Si tratta di un compito arduo, in quanto il rischio è quello di eccedere o nella presentazione oggettiva di un fatto, con il risultato di fare solo cronaca, o al contrario, nella presentazione soggettiva, sconfinando nell'autobiografismo o nel racconto di finzione.

Chi si prepara alla realizzazione di un *reportage* deve innanzitutto informarsi in modo appropriato sui luoghi che andrà a descrivere. Ryszard Kapuściński, uno dei più celebri *reporter* del XX secolo, così descrive il suo lavoro di preparazione: “Quello che scrivo risulta dalla somma di tre fattori. Il primo, fondamentale, è il viaggio in sé, inteso, naturalmente, come viaggio di studio, tra l'antropologico e l'etnografico. Per me significa soprattutto una grande fatica fisica e un grande sforzo mentale, perchè bisogna essere sempre molto concentrati. Si deve sempre pensare che ci si trova in luoghi dove forse non si tornerà mai più, che si vive un momento unico della propria vita, e quindi si deve cercare di osservare e ricordare ogni cosa, conoscere o, meglio, fagocitare, il più possibile. Il secondo fattore sono le letture. Prima di partire cerco un'enorme quantità di libri sul luogo, sulla cultura e sulla storia del luogo nel quale mi reco. Ho una biblioteca di consultazione composta da migliaia di volumi. Cerco di non ripetere quello che ho già scritto, di introdurre qualcosa di nuovo. Il terzo fattore è la riflessione personale”⁸⁰.

È necessario, quindi, dotarsi di grande spirito di osservazione e di capacità interpretativa, in quanto è essenzialmente durante il periodo di soggiorno in un dato luogo che il *reporter* raccoglie il materiale utile per il suo lavoro.

È altresì importante che l'autore del *reportage* si documenti su tutto ciò che riguarda l'oggetto del suo studio attraverso la bibliografia esistente al riguardo. Questo permetterà di muoversi su un terreno conosciuto, ma anche di introdurre novità sull'argomento rispetto a quanto già riferito da altri in precedenza.

Requisito fondamentale per la realizzazione di un *reportage* è il viaggio. Questo tipo di viaggio esclude, però, qualsiasi curiosità turistica e non prevede alcun momento di *relax*, in quanto il *reporter* deve essere dotato di una grande preparazione teorica e pronto a svolgere un duro lavoro di ricerca. È infatti necessaria una conoscenza approfondita del territorio su cui ci si muove.

Il viaggio a scopo di *reportage* si rivela, nella maggior parte dei casi, un'esperienza provante. Questo perché, se si escludono l'Europa e gli Stati Uniti, nel resto del mondo le comunicazioni sono male organizzate e il *reporter*, nei suoi spostamenti, è costretto ad affrontare una grande fatica

⁸⁰Kapuściński Ryszard, *Autoritratto di un reporter*, Feltrinelli, Milano 2009, p. 64.

logistica, fisica e intellettuale. Chi intraprende questo tipo di esperienza deve, quindi, essere provvisto di una grande capacità di resistenza, ma soprattutto deve essere animato da una forte passione⁸¹.

Essere *reporter* implica una grande curiosità e una grande apertura verso il mondo. Chi intraprende questa carriera parte dal presupposto che il nostro pianeta presenta una varietà inestimabile di culture e di tradizioni. Conoscerle tutte è impossibile, così come è impossibile tentare di classificarle sulla base di principi eurocentrici, come avveniva fino al secolo scorso. In un mondo che sempre più assume una dimensione globale è fondamentale essere consapevoli di quanta ricchezza culturale ci circonda. Compito del *reporter* diventa, quindi, quello di portare alla luce culture, società, religioni, civiltà lontane, vivendole in prima persona per essere in grado, poi, di descriverle al proprio pubblico.

Il viaggio a scopo di *reportage*, dunque, non è svolto ai soli fini di cronaca. È un viaggio che si carica di una forte componente antropologica ed etnografica, poiché chi lo intraprende entra a contatto con centinaia di mondi diversi dal proprio e deve essere in grado, non solo di riportare fatti ed episodi, ma anche di collegarli alle possibili cause, rintracciate nella particolare struttura sociale, economica, religiosa di un determinato popolo.

Si tratta di un'esperienza mentale, prima che fisica, caratterizzata dal trauma dell'incontro con il diverso. In questo sta il senso specifico del *reportage*: percorrere la realtà non al di sopra ma attraverso, scavando nella profondità di quanto si vuole descrivere. È necessario che il *reporter* si faccia guidare dalla strada e faccia tesoro degli incontri casuali che, nella maggior parte dei casi si rivelano miniere dalle quali estrarre informazioni preziose. Un altro elemento importante è la fortuna, specialmente quella di trovarsi nel posto giusto al momento giusto e la capacità di trasmettere sensazioni ed esperienze vissute⁸².

I motivi che spingono un giornalista a intraprendere un viaggio possono essere molteplici. In certi casi il *reporter* si reca in un certo paese seguendo le esigenze della redazione di un giornale; per esempio, nei casi di paesi colpiti da rivoluzioni o guerre, oppure il pretesto può essere la voglia di riscoprire posti già visitati in precedenza, o ancora l'interesse del *reporter* per un determinato paese e la sua cultura. In tutti questi casi il *reporter* dovrà privarsi di tutti gli agi che gli *hotel* di lusso possono offrire per immergersi completamente nella vita dei popoli che andrà a descrivere.

⁸¹Kapuściński Ryszard, *Autoritratto di un reporter*, Feltrinelli, Milano 2009, p. 13.

⁸²Zangrandi Silvia, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Unicopli, Milano 2003, p. 34.

Il resoconto dell'esperienza del viaggio può non riflettere nell'esattezza l'itinerario realmente compiuto. Questo perché, trattandosi di un'esperienza individuale complessa, spesso la successione cronologica degli avvenimenti può non risultare fondamentale. Il filo conduttore di questa esperienza è, invece, il percorso di conoscenza intrapreso dal *reporter*, percorso che si snoda in due direzioni: verso l'esterno, alla scoperta di realtà nuove e lontane; verso l'interno, alla scoperta della propria essenza in un cammino che porta a una maggiore consapevolezza di sé⁸³. Viaggio fisico e materiale, dunque, ma anche e soprattutto, viaggio metaforico.

Il *reportage* narrativo si sviluppa soprattutto tra XVIII e XIX secolo, quando i giovani rampolli europei venivano incaricati di riferire quanto visto durante il loro *Grand Tour*, cioè durante il lungo soggiorno presso le più importanti città europee. L'Ottocento vede poi l'affermarsi della letteratura di viaggio, di cui fu maestro Robert Louis Stevenson che nei suoi libri descrisse i suoi numerosi viaggi giornalistici e con grande spirito di osservazione.

La seconda metà del XIX secolo rappresenta una svolta per questo genere. Infatti la nascita ed il perfezionamento dell'arte fotografica introducono un'ulteriore ed efficace possibilità di raccontare il mondo. Grazie alle numerose innovazioni tecnologiche di fine secolo la fotografia approda stabilmente nelle redazioni dei grandi quotidiani, specialmente su quelli americani.

La Grande Guerra, poi, costituì la premessa al grande sviluppo del *reportage* fotografico; negli anni Venti e Trenta rappresentano la sua stagione migliore.

I grandi autori di *reportage* del XX secolo, dunque, furono o grandi fotografi o grandi scrittori, da Robert Capa a Henri Cartier-Bresson, da Alberto Moravia a Tiziano Terzani.

Il *reportage* viene tradizionalmente considerato un genere giornalistico. È il pezzo classico che si chiede agli inviati speciali o ai corrispondenti esteri, a coloro cioè che risiedono o si recano in un determinato luogo per analizzare e riportare un preciso avvenimento che può essere di varia natura: bellico, politico, economico, sociale ecc.

Pur essendo inteso strettamente come genere giornalistico il *reportage*, però, presenta diverse affinità con un'altra disciplina che si occupa dell'uomo, della sua cultura e del territorio che abita: l'antropologia.

Un aspetto che accomuna il metodo di realizzazione di un *reportage* e l'indagine antropologica è quella che viene definita *ricerca sul campo* o *ricerca sul terreno*.

⁸³Zangrandi Silvia, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Unicopli, Milano 2003, p. 12.

La ricerca sul campo: vede come momento centrale la partecipazione diretta del ricercatore alla vita quotidiana, ordinaria, di coloro fra i quali ha stabilito di vivere. I ricercatori sul campo penetrano la cultura della quale si occupano partecipando con i suoi soggetti alle attività sociali e, insieme, osservando tali attività dall'esterno⁸⁴.

Tradizionalmente coloro che informano gli antropologi sulla cultura e la lingua di un popolo venivano definiti *informatori*. Oggi, però, si tende a sostituire questo termine con altri quali *intervistati*, *collaboratori*, *insegnanti*, poiché questi termini sottolineano una relazione di eguaglianza e reciprocità.

Così come gli antropologi, anche coloro che devono realizzare un *reportage* hanno la necessità di recarsi e soggiornare nel luogo teatro della dell'argomento da documentare.

Fondamentale risulta, quindi, la capacità di interagire con l'altro, con l'estraneo, e creare con lui un rapporto di intesa e complicità, spingendolo a fidarsi. Kapuściński, in una conversazione con il documentarista polacco Krzysztof Zmudzin, afferma: “Un *reporter* non è mai solo. Ha sempre qualcuno da incontrare e con cui parlare. Il primo approccio con un estraneo è sempre improntato alla tensione, allo scontro fra personalità diverse. L'atteggiamento si fa riservato, i tratti tirati. [...] Il modo migliore per sciogliere il ghiaccio è il sorriso⁸⁵. Sempre Kapuściński diceva: L'immedesimazione, ecco la condizione fondamentale del mio lavoro. Devo vivere tra le persone, mangiare con loro, fare la fame con loro. Voglio diventare parte del mondo che descrivo, immergermi e dimenticare ogni altra realtà. [...] Bisogna capire la dignità degli altri, accettarli e condividere le loro difficoltà. Rischiare la vita non basta. L'essenziale è il rispetto per le persone di cui si scrive”⁸⁶. Il *reporter*, in realtà, può essere considerato una via di mezzo tra un giornalista e un antropologo. Il suo compito è quello di riportare nozioni economiche, politiche e storiche, ma per farlo deve cessare di essere giornalista e ricordarsi di essere prima di tutto un *uomo*. Un uomo che a partire dallo studio delle caratteristiche socio-culturali del gruppo che va a studiare in un determinato momento storico, ha il delicato compito di avvicinare due mondi culturalmente e fisicamente lontani.

In particolare nel mondo contemporaneo, caratterizzato da una forte predisposizione alla globalità, diventa fondamentale l'apprendere a far fronte alle diversità culturali mano a mano che si

⁸⁴Schultz Emily A., Lavenda Robert H., *Antropologia culturale*, Zanichelli, Bologna 2010, p. 9.

⁸⁵Kapuściński Ryszard, *Autoritratto di un reporter*, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 50-51.

⁸⁶Kapuściński Ryszard, *Lapidarium*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 29.

incontrano persone con un retroterra diverso dal nostro⁸⁷. Compito dell'antropologo, così come dell'autore di un *reportage*, è quello di entrare in contatto con culture diverse dalla propria, conoscerne usi e costumi e contribuire a sfatare molti stereotipi negativi che spesso rendono impossibili o pericolosi i contatti fra mondi diversi e gli scambi culturali.

L'incontro tra due culture diverse, ovviamente, comporta non poche difficoltà, derivanti soprattutto dalla diversa interpretazione che tali culture possono dare di uno stesso comportamento. Per questo motivo diventa fondamentale per l'antropologo, ma anche per il *reporter*, la capacità di riconoscere quegli atteggiamenti che un dato popolo può ritenere offensivi e cercare di evitarli il più possibile. Ma è necessario anche che i ricercatori sul campo, nel tentativo di rispettare la cultura e la mentalità dei propri informatori, evitino di spersonalizzarli. Accade infatti che il ricercatore si rifiuti di esprimere ira, disappunto o perplessità per non rischiare di innervosire la controparte. In questo modo, però, le relazioni che si instaurano tra i due poli risultano falsate e possono creare problemi a entrambe le parti. Nel rapportarsi con i propri informatori è, dunque, fondamentale una grande abilità diplomatica per evitare di sconfinare da una parte verso l'etnocentrismo, dall'altra verso la spersonalizzazione del "diverso"⁸⁸.

Uno dei problemi principali che nascono dall'incontro fra due culture diverse è sicuramente quello legato alla difficoltà di cogliere effettivamente il punto di vista dell'intervistato. Uno dei primi antropologi a rendersi conto di tale problematica, come è noto, fu Bronislaw Malinowski. Egli scriveva: "Questo obiettivo è, in breve, quello di afferrare il punto di vista dell'indigeno, il suo rapporto con la vita, di rendersi conto della *sua* visione del *suo* mondo. Dobbiamo studiare l'uomo e ciò che lo riguarda più intimamente, cioè la presa che ha su di lui la vita. In ogni cultura i valori sono lievemente diversi, la gente persegue fini diversi, segue diversi impulsi, desidera una diversa forma di felicità. In ogni cultura troviamo istituzioni diverse con cui l'uomo persegue i suoi interessi vitali, costumi diversi con cui l'uomo soddisfa le sue aspirazioni, codici di leggi e di morale diversi per ricompensare la sua virtù o punire le sue colpe. Studiare le istituzioni, i costumi e i codici o studiare il comportamento e la mentalità senza il desiderio soggettivo di provare di cosa vive questa gente, di rendersi conto della sostanza della loro felicità, è, a mio avviso, perdere la più grande ricompensa che possiamo sperare di ottenere dallo studio dell'uomo"⁸⁹.

Quello che Malinowski intendeva è che durante la ricerca sul campo, antropologi ed etnologi

⁸⁷Schultz Emily A., Lavenda Robert H., *Antropologia culturale*, Zanichelli, Bologna 2010, p. 12.

⁸⁸Schultz Emily A., Lavenda Robert H., *Antropologia culturale*, Zanichelli, Bologna 2010, p. 51.

⁸⁹Malinowski Bronislaw, *Argonauti del Pacifico Occidentale*, Newton Compton, Roma 1973, pp. 48-49.

devono fare i conti con le conseguenze dell'apprendere le diversità culturali. Questo, naturalmente, implica la necessità di non etichettare come “insensate” o “illogiche” pratiche che nella cultura dell'antropologo non trovano spazio, ma che nella cultura del popolo preso in esame assumono significati pratici e/o simbolici.

Un altro presupposto fondamentale da cui antropologi e *reporter* devono partire è quello di considerare i propri informatori non come soggetti passivi, ma come parte attiva nell'ambito della ricerca. Questo processo, in cui ricercatore e informatore sono entrambi agenti attivi, porta le due parti a condividere i propri punti di vista e ad una comprensione reciproca.

Quello che maggiormente accomuna il reportage, di qualunque natura sia, agli studi antropologici ed etnografici sono sicuramente i presupposti di partenza e l'intento finale.

Chi si appresta alla realizzazione di un *reportage*, infatti, ha come scopo, così come già detto, quello di portare alla luce fatti e aspetti della realtà che spesso sfuggono alla maggior parte delle persone. Allo stesso modo, un antropologo che si rechi presso un determinato popolo, lo fa con l'intento di studiarne cultura, mentalità, società ecc. e di raccogliere quante più informazioni possibili.

IV.V La fotografia di famiglia

La fotografia è senza dubbio una delle più importanti scoperte dell'uomo; dalla sua invenzione nel XVII sec. ebbe un ruolo fondamentale negli studi scientifici, era il mezzo più adatto per integrare con immagini precise le ricerche che sino ad allora, come si è già accennato, erano corredate da disegni che spesso subivano l'interpretazione dell'artista che le produceva. La macchina fotografica in poco tempo divenne essenziale nelle ricerche, tanto da essere utilizzata, come si già avuto modi di presentare, dai più noti scienziati in ogni ambito disciplinare. Oggi sappiamo che la maniera migliore per utilizzare immagini all'interno di uno studio etnografico sia combinarle in un insieme armonioso col testo scritto in quanto tra quest'ultimo e le immagini esiste un rapporto biunivoco in cui le illustrazioni sono essenziali per la comprensione delle parole e viceversa. Premesso questo bisogna considerare che l'etnografia, in quanto disciplina olistica si serve di dati prodotti non solo da esperti nel settore, ma si occupa di qualsiasi produzione. Nell'ambito dell'antropologia visuale, per questo motivo, come si accennato altrove, sono essenziali le cosiddette fotografie di famiglia.

La fotografia di famiglia si può considerare un dato etnografico passivo, in quanto non nasce dalla necessità di uno studioso di documentare un fenomeno ma dalla pratica comune dell'uomo di ritrarre momenti significativi e non della propria vita. La fotografia privata diviene importante per l'uomo a livello sociale, in un certo senso impressionare la propria immagine su una pellicola serve a certificare la propria esistenza, si sente la necessità di avere le fotografie per paura di perdere i ricordi di particolari momenti vissuti. È proprio per questi motivi che la fotografia di famiglia si può considerare un dato attendibile, perché viene scattata esclusivamente come promemoria o effetto personale senza pretese scientifiche. Si può affermare che questo genere di fotografia è essenziale nella ricostruzione storica o in quella di un fenomeno etnografico, specialmente se si indaga su una comunità che non ha mai “subito” particolari attenzioni da studiosi o intellettuali. Una piccola comunità infatti, attraverso una raccolta di tutto il suo materiale fotografico può ricostruire diversi propri tratti culturali. Pensiamo all'abbigliamento popolare, all'artigianato, all'architettura e a tutti quei dati materiali che possono far parte, in primo o in secondo piano di una fotografia. A partire dalla sua invenzione, la macchina fotografica è stata presente nelle più piccole comunità come nelle più grandi città, e in diversa misura ha ritratto le persone, le feste, le cerimonie e le grandi manifestazioni. Con quella che Bordieu definisce “la volgarizzazione di un'arte media” ovvero la diffusione smisurata della fotografia, dovuta al progresso tecnologico che permise una distribuzione a prezzi contenuti della macchina fotografica, la fotografia entra sempre più intimamente all'interno delle famiglie, fino ad oggi, l'epoca dei *social network*, in cui scandisce ogni azione della giornata.

Questo genere di fotografia è essenziale nella ricostruzione storica o in quella di un fenomeno etnografico, specialmente se si indaga su una comunità che non ha mai “subito” particolari attenzioni da studiosi. Una piccola comunità infatti, attraverso una raccolta di tutto il suo materiale fotografico può ricostruire i differenti tratti culturali che nello scorrere del tempo ne hanno caratterizzato l'identità. Per esempio, pensiamo all'abbigliamento popolare, all'artigianato, all'architettura e a tutti quei dati materiali che possono far parte, in primo o in secondo piano della specificità di una fotografia di famiglia. La ricognizione di questo genere di materiale fotografico è strettamente legata al progresso tecnico del mezzo che ne determina la diffusione. È logico pensare che agli albori della fotografia era difficile poter effettuare fotografie in gran numero in quanto le macchine avevano tempi di esposizione lunghissimi, erano enormi e difficili da trasportare e la definizione dell'immagine era piuttosto scarsa; inoltre, i supporti che venivano impressionati erano

lastre ricoperte da composti chimici di materiali costosi come l'argento. Il fotografo doveva quindi essere dotato di competenze nel campo della chimica e di risorse economiche per sostenere i costi dei materiali. Pertanto, le macchine fotografiche di allora non erano destinate a chiunque e la diffusione era limitata; nelle ricerche etnografiche, erano impiegate da viaggiatori e da studiosi. Per i gruppi folklorici rintracciare le fotografie d'epoca e di famiglia non costituisce un impegno complesso; in primo luogo, è necessario ricercare tra i ricordi di famiglia, i vecchi album, dove sono conservati i momenti più significativi, in particolare le occasioni festive: matrimoni, battesimi, feste paesane, gite ecc.. In quelle vecchie fotografie sono documentati non momenti ma anche situazioni e ambienti di un tempo ormai diventato storia. In alcune immagini sono presenti abbigliamenti tradizionali indossati per quella particolare occasione festiva. Ovviamente, il mezzo fotografico, nei piccoli centri è arrivato con maggiore lentezza rispetto alla città. Questo si è verificato soprattutto nel Meridione; tuttavia anche nelle realtà contadine non è difficile ritracciare fotografie d'epoca, per esempio a partire dai primi anni del Novecento. Sappiamo che agli inizi del secolo scorso oltre ai visitatori stranieri, esistevano fotografi di professione che con la loro opera coprivano vaste zone. Le loro fotografie, fatte per immortalare gruppi di famiglia o per fissare gli avvenimenti di una festa, oppure per riprendere avvenimenti di cronaca, spesso da inviare ai giornali, sono materiali utili dai quali si possono trarre suggerimenti per riproporre, nelle rappresentazioni dei gruppi, scene di un passato ormai desueto. La riproposizione, nella rappresentazione scenica, deve essere espressa con linguaggi moderni in cui il documento del passato abbia una trasposizione attuale.

BIBLIOGRAFIA:

- AA. VV. "Antropologia visiva. Il cinema", in "La Ricerca Folklorica", 3 .1981.
- AA. VV.. "Cataloghi della Rassegna Internazionale del Film di Documentazione Sociale",
- AA. VV.. "Il mondo alla rovescia, ovvero la trasgressione controllata". Catalogo, "I.S.R.E.", Nuoro: 1984.
- Agliani, Tatiana; Lucas, Uliano. *Pablo Volta La Sardegna come l'Odissea*. Nuoro: Ilisso, 2007.
- Altin, Roberta; Parmeggiani, Paolo (a cura). *L'intervista con la telecamera: giornalismo, documentario e ricerca socio-antropologica*. Lampi di stampa , 2008.
- Angelini, Pietro. "Ernesto de Martino". Roma: 2008.
- Antonello Ricci (a cura), *Franz Boas e la fotografia*. Aracne , 2009.
- Argentieri, M. - Turchini, A..*Cinema e vita contadina. "Il mondo degli ultimi" di Gian Butturini*. , pp. 208, 39 illustrazioni. Bari, Dedalo, 1984
- Argentieri, M.; Turchini, A.. "Cinema E Vita Contadina". Bari: 1984.
- Articoli tratti da riviste
- Artoni, A.. *Documentario e film etnografico*. Roma: Bulzoni, 1992.
- Atzori, Mario. *Tradizioni popolari della Sardegna, Identità e beni culturali*. Sassari: Editrice Democratica Sarda, 1997.
- Bargellini, Costanza . *Comunicare per immagini : antropologia visuale e pratica interculturale* di Costanza Bargellini e Antonio Marrazzi. Milano : Cariplo ISMU, stampa 1998.
- Barillari Simone. *La guerra a un passo. Grandi reportage da quarant'anni di guerre*. Milano: BUR, 2009.
- Barillari, Simone. *La guerra a un passo, Grandi reportage da quarant'anni di guerre*. Milano: BUR, 2009.
- Bateson Gregory, Mead Margaret, *Balinese Character. A Photographic Analysis*, 1942.
- Bateson, Gregory. *Naven. Un rituale di travestimento in Nuova Guinea*. Einaudi, 1988
- Bateson, G. ; Mead M.. "Balinese Character. A photographic analysis". *Special publication of the New York Academy of Sciences*. 1942.
- Bateson, G. "Naven. Un rituale di travestimento in Nuova Guinea". Torino: 1988.
- Bateson, M.C. "Parole per un nuovo secolo", in Mead M. "Adolescenza in Samoa". Prato:2007.

- Belo, J. *Trance in Bali*. 1960
- Belo, Jane. "Trance in Bali". 1960.
- Benjamin, W.. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1966.
- Bernagozzi, G.. "Il cinema corto. Il documentario sulla vita italiana: 1945-1980". Firenze: la casa USHER, 1979
- Bernardini, Aldo. *Cinema muto italiano (VOL 1), ambiente spettacoli e spettatori*. Laterza, Bari: 1980
- Bertieri, C.. "Cinema di documentazione etnografica in Australia" in "Bianco e Nero". XXVIII, 7-8-9 (1967), pp. 211-217
- Beylie, C. *Petits problèmes d'arrosage*, in "1895", n. 14. Juin 1993.
- Bourdieu, Pierre. *La fotografia, Usi e funzioni sociali di un'arte media*. Rimini: Guaraldi, 2004.
- Brancatella Viola. "Incontrare Bateson sul proprio cammino", *seminario nazionale*. Roma: 14 gennaio 2012.
- Calisi, R.. "Il film etnografico e sociologico", in "Audiovisivi", II. pp. 9-10. Marzo-aprile 1962.
- Calisi, R.. "Regnault e la nascita del film etnografico", in "Audiovisivi", II. Giugno 1962 pp. 7-9. in "Rivista Internazionale del Cinema Educativo", VI, 6 .1934.
- Calisi, R.. "Sulla utilizzazione del film nella ricerca etnografica", in "Rivista di Etnografia", XIV, 61 (1960), pp.36-58.
- Canali, Luca (a cura di). *Tacito Publio Cornelio: la Germania*. Studio Tesi, Roma: 1991.
- Canevacci, M.. "Antropologia del cinema". Milano: Feltrinelli, 1982.
- Canevacci, M.. *Teorie e tecniche di antropologia visuale*. Palermo : Laboratorio antropologico universitario, 1985.
- Canevacci, Massimo. *Antropologia della comunicazione visuale : feticci, merci, pubblicità, cinema, corpi, videoscape*. Roma : Meltemi, 2003.
- Canevacci, Massimo; Marano, Francesco. *Antropologia della comunicazione visuale : per un feticismo metodologico*. Genova : Costa & Nolan:, 2000.
- Capriolo, Paola. "L'antropologia visiva in una disciplina di parole", in *La Ricerca Folklorica*, N° 2. 1980.
- Carpitella, D.. "Film etnografico e mondo contadino", in *P. SPARTI* (a cura di), , Marsilio, , pp. 69-77. Venezia: 1982.

- Carpitella, D.. *“Pratica e teoria nel film etnografico italiano: prime osservazioni”*, in *“La ricerca Folklorica”*, 3 pp. 5-20. 1981.
- Carpitella, D.. *“Documentari fuori casa, in “Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica”* dicembre, pp. 23-26. 1982.
- Carpitella, D.. *“Etnografia e cinema in Italia”*, in *“Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica”* .1978.
- Carpitella, D.. *Filmare il mondo contadino*, in *“Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica”*,dicembre (1980), pp. 40-46.
- Cau, Gian Gabriele . *Pionieri del cinematografo in Sardegna 1897- 1907*. Ozieri: Circolo Culturale Arci Nova Sa Ena, 1995.
- Cedrini, R. *Figure dell'uomo. Antropologia e Cinema*. Palermo: Sellerio, 1990.
- Chardère, B. *À la Ciotat, avec Antoine, Auguste, Louis et les autres*, in *“1985”*, n. 7. 1990.
- Chardère, B. *Les sorties des usines Lumière, jamais deux sans trois!*, in *“Positif”*, n. 340. Juin 1989.
- Cherchi Usai, Georges P. *Méliès*. Firenze: 1983.
- Chiozzi , Paolo. *Manuale di antropologia visuale*, Milano: UNICOPLI, stampa 2008.
- Chiozzi P. *Antropologia Visuale*. Firenze: Casa Husher, 1983.
- Chiozzi, P.. *“Fotografia e ricerca etnoantropologica”*, in *“Festival dei Popoli”*, XXIII (1982)
- Chiozzi,Paolo. *Antropologia visuale : riflessioni sul film etnografico con bibliografia generale*. Firenze: La casa Usher, 1984.
- Clemente, Guido; Monni, Riccardo. *Sardegna; Immagini del XIX secolo dagli Archivi Alinari*. Firenze: Alinari, 2003.
- Collier, John jr. ; Collier, Malcolm. *Visual anthropology : photography as a research method*, Albuquerque: University of New Mexico press, 1986.
- Costa, A. *La morale del giocattolo. Saggio su Georges Méliès*. Bologna: 1982.Ede, F. *De la Terre à la Lune...*, in *“Cahiers du cinéma”*. n. 503. Juin 1996.
- D'alessandro, L.. *Tra la mia gente.Fotografie dal Mezzogiorno d'Italia*. Bari: Dedalo, 1981. pp.108, 94 illustrazioni. Testi di Russo, G. e Rea, E.
- De Brigard, E. *“Breve storia del film etnografico, in AA.VV. Realtà dell'Uomo. Cinema e antropologia , Il nuovo spettatore 12*. Milano: Franco Angeli editore, 1989.
- De France, Claudine. *“Cinèma et Anthropologie”*. 1982.

- De Martino, E. ; Benedetti, B.. “*Narrare la Lucania*”, in “*Cinema Nuovo*”, LIX (1955), pp. 377-384.
- De Martino, E.. “*Simbolismo mitico-rituale e mezzi di comunicazione di massa*” ,in “*Ulisse*”, XIV, 41 (1961), pp. 25 .
- Denunzio, Fabrizio. *Fuori campo, Teorie dello spettatore cinematografico*. Roma: Maltemi, 2004.
- Deriu, Marco (a cura di), “*Gregory Bateson*”. Milano. 2000.
- Diego, Carpitella (in collaborazione con Ernesto de Martino). *Gli studi sul folklore musicale in Italia*, “*Società*”, VIII, 3. 1952.
- Dotoli, G. *Lo scrittore totale. Saggi su Ricciotto Canudo*. Fasano: 1986.
- Duchenne, G.B.. “*Mecanisme de la phisionomie humaine*”. 1862.
- Edward, T; Hall. *La dimensione nascosta*. Bompiani, 1966.
- Ente Festival dei Popoli. Firenze: 1959-1984.
- Esposito, Vincenzo. *Il fotografo, il santo, due registi e tre film; Temi e riflessioni di etnologia audiovisiva*. Milano: FrancoAngeli, 2012.
- Fabietti, Ugo (a cura di) *Etnografia e culture; Antropologi, informatori, e politiche dell'identità*. Roma: Carocci, 1998.
- Fabietti, Ugo. “*Elementi di antropologia culturale*”. Milano: Mondadori, 2010.
- Fabietti, Ugo. *Storia dell'antropologia (2 ed.)* . Bologna: Zanichelli, 2001.
- Faeta F. e A. Ricci (a cura di), *Lo specchio infedele*.
- Faeta, F.. “*Il viaggiatore del tempo e il suo orizzonte d'altipiani*”. Milano: 1984.
- Faeta, F.. “*Lo specchio infedele: appunti sull'immagine femminile in un paese contadino della Calabria*”. 1920-1940.
- Faeta, F.. *Strategie dell'occhio, Etnografia, antropologia, media*. Milano: Franco Angeli, 1995.
- Faeta, Francesco. *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*. Milano: FrancoAngeli, 2006.
- Firenze: La casa Usher, 1984.
- Flaherty, Napolitano. *La nuova Italia*. I Castori, 1975.
- Fofi, Goffredo; Volpi, Gianni. *Vittorio De Seta, il mondo perduto*. Torino: edizioni Lindau, 1999.
- Fridolin, Andrea; Bentzon, Weis. *Launeddas*, vol. I e II . Cagliari: Iscandula.
- Gallini, C.. “*Appunti su alcuni riti fotografici*” , in “*La Ricerca Folklorica*”, 7 , pp. 145-149. 1983
- Gallini, C.. “*Il documentario etnografico "demartiniano"*”, in “*La Ricerca Folklorica*”, 3 pp. 23-31. 1981.

- Gallini, C.. “*Sud e magia: introduzione ai documentari sui temi delle ricerche di Ernesto De Martino*”, in “*I.S.R.E.*”, pp. 31-40. Nuoro: 1977.
- Gallini, Clara; Faeta, Francesco. “*I viaggi nel Sud di Ernesto de Martino*”. Torino: 1999.
- Gaudreault, A. 'Théâtralité' et 'narrativité' dans l'oeuvre de Georges Méliès, in *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, a cura di Malthête-Méliès, M. Paris: 1984.
- Gauthier, Guy. *Storia e pratiche del documentario*. Torino: Lindau, 2009.
- Geertz, Clifford. *Antropologia interpretativa*. Bologna: Il mulino, 1988.
- Geertz, Clifford. *Interpretazione di culture*. Bologna: Il mulino, 1987.
- Gourhan, André Leroi. *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio. La memoria e i ritmi*. Einaudi, 1977
- Greenwood David, Stini William, *Nature, culture and human history*, Harper & Row, New York 1977.
- Griffith, R. *The World of Robert Flaherty , Duell, Sloan e Pearce*. 1953.
- Grignaffini, G. *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*. Bologna: 1989, pp. 59-65.
- Harris, M. *L'evoluzione del pensiero antropologico*. Bologna: il Mulino, 1971.
- Henley, Paul. “*Film-making and Ethnographic Research*”, in “*Jon Prosser, Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*”. London and New York: 2003 (ed. or.1998).
- Henley, Paul. *Film-making and Ethnographic Research, in Jon Prosser, Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*. London and New York:2003 (ed. or.1998).
- Hockings. Paul. *Principles of Visual Anthropology*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1995.
- Kapuściński Ryszard. *Autoritratto di un reporter*. Milano: Feltrinelli 2009
- Kapuściński, Ryszard, *Autoritratto di un reporter*. Milano: Feltrinelli, 2009.
- Kapuściński, Ryszard. *Lapidarium*. Milano: Feltrinelli, 1995.
- Keim Jean-A., *Breve storia della fotografia*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1976.
- Lattanzi, Vito. “*Teste parlanti e finzioni interpretative: etnografia, audiovisivi, musei*” in *la Ricerca Folklorica, N° 57, Visioni in movimento: pratiche dello sguardo*, 2008.
- Lo Duca, Méliès, père du cinéma, fils de Jules Verne, in “*Cahiers du cinéma*”. n. 10. Mars 1952.
- Lombardi Satriani, Faeta F.. “*Trent'anni di rilevazione fotografica sulla condizionee la cultura delle classi subalterne*”, Vibo Valentia: Ed. Qualecultura, 1979.
- Luciani, Sebastiano Arturo. *L'antiteatro: il cinematografo come arte*; La Voce, Roma:1928.
- Lyman C.. “*The vanishing race and other illusions: photographs of Indians by Eduard S. Curtis, pantheon books*. N.Y: 1972.

- Lyman, C.. *"The vanishing race and other illusions: photographs of Indians by Eduard S. Curtis, pantheon books. N.Y: 1972.*
- M. Canevacci. *Teorie e tecniche di antropologia visuale. Palermo: Laboratorio antropologico universitario, 1985.*
- MacDougall D., *"beyond Observational Cinema", 1975.*
- MacDougall D., *"The corporeal image. Film, ethnography and the senses", Princeton University Press, 2006.*
- Maddoli, Cristina. *L'Italiano al cinema. Perugia: Guerra Edizioni, 2004.*
- Malinowski, Bronislaw. *Argonauti del Pacifico Occidentale, Roma: Newton Compton, 1973.*
- Mantegazza, Paolo. *Atlante delle espressioni del dolore. Firenze 1876.*
- Mantegazza; Giglioli; Letourneau. *"Istruzioni per lo studio della Psicologia comparata". 1873.*
- Marano, Francesco . *Camera etnografica : storie e teorie di antropologia visuale. Milano: Angeli, 2000.*
- Marazzi A.. *"Antropologia visuale. Modi e luoghi d'incontro" in la Ricerca Folklorica, N° 57; Visioni in movimento: pratiche dello sguardo. 2008.*
- Marazzi, Antonio. *Lo sguardo antropologico, Processi educativi e multiculturalismo. Roma: Carocci, 1998.*
- Massabo, M.. *"L'uomo sociale nel film etnografico", in "SIPRA", 2, pp. 34-37. 1963.*
- Massimo, Canevacci. *Antropologia della comunicazione visuale : per un feticismo metodologico. Genova: Marano Francesco, 2000.*
- Matarrese, F. *Omaggio a Canudo nel centenario della nascita. Gioia del Colle: 1977.*
- Mattioli, F. *Sociologia Visuale. Nuova Eri, 1991.*
- Maxia, C.. *"La cinematografia come mezzo di documentazione della etnografia, delle arti*
- Mazzacane, L.. *"Sperimentazione e ricerca nel rapporto tra fotografia e antropologia in Italia negli ultimi trent'anni", in "Campo", IV, 14-15. 1983.*
- Mazzacane, L.. *"Per una metodologia d'impiego dei mezzi audiovisivi nella ricerca e nella*
- Mead, Margaret, *"Sex and temperament in three primitive societies", 1935. Ed.it. "Sesso e temperamento in tre società primitive". Milano: 1967.*
- Mead, Margaret. *"Adolescenza in Samoa". Prato: ristampa 2001.*
- Mead, Margaret. *"And keep your powder dry", 1944. trad.it. America allo specchio. Sguardo di un'antropologa. Milano: 2008.*

- Mead, Margaret. *“Blackberry Winter. My earlier years”*, (Trad. it. *L’inverno delle more*) 1972.
- Mead, Margaret. *“Il futuro senza volto. Continuità nell’evoluzione culturale”*. Bari:1972.
“Continuities in cultural evolution”. 1964.
- Mead, Margaret. *“L’antropologia visiva in una disciplina di parole”*, in *Principles of Visual Anthropology*”, di Hockings P. 1975.
- Mead, Margaret. *“Male and female”*. 1949. Trad.it. *“Maschio e femmina”*. Milano: 1962.
- Mead, Margaret. *“Sex and temperament in three primitive societies”*, 1935. Ed.it. *“Sesso e temperamento in tre società primitive”*. Milano: 1967.
- Mead, Margaret. *Introduzione a Sex and temperament in three primitive societies*. 1935.
- Mead, Margaret. *“Adolescenza in Samoa”*. Prato: ristampa 2001.
- Mead, Margaret. *“L’antropologia visiva in una disciplina di parole”*, in *Principles of Visual Anthropology*”, di Hockings, P. 1975.
- Metraux , Rhoda: *“American Anthropologist new series”*, vol.82, n° 2, *Memoriam Margaret Mead*. 1980.
- Minervini, Enzo (a cura di) . *Antropologia visiva, Il cinema in La ricerca folklorica*, numero 3. Grafo edizioni, 1980.
- Miraglia, M. *Un fotografo calabrese del primo Novecento: tra antropologia e racconto*, in AA.VV.. Milano: ed. Electa, 1984.
- Moholy-Nagy, L.. *Pittura Fotografia Film*, Torino, Einaudi, 1987, pp. XVI-149.
- Mondo contadino.
- Morin, E .. *“Preface”*, in *“Cinema et sciences sociales”*, di De Heusch, L.. 1962.
- Morin, E. *Preface”*, in *“Cinema et Sciences Sociales”* di De Heusch L., 1962
- Morin, E.. *“articolo su France observateur”*. Gennaio 1960.
- Morselli, Enrico. *Programma speciale della Sezione di Antropologia*. Torino: Stamperia Reale-Paravia, 1883.
- Mossetto, A.P. *Forme e strutture del film nel primo Ricciotto Canudo*, in *“Cinema nuovo”*. 1973, 225, pp. 358-65.
- Napolitano, *Flaherty*, La nuova Italia. I Castori, 1975.
- Nataletti, G.. *Il disco e il film sonoro nella ricerca e nella trascrizione della musicapopolare*, in *“Atti del III Congresso Nazionale delle Art e Tradizioni Popolari”*, , pp. 292-303. Roma: 1936.
- Nichols, Bill. *Introduzione al documentario*. Milano: Il castoro, 2006.

- Olla, Gianni. *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*. Cagliari: CUEC, 2008.
- Operti, L... *Il pastore e la sua immagine. Prima rassegna internazionale di documenti cinematografici e televisivi*, in *"Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica"*, pp. 19-22. NUORO: Dicembre 1982.
- Palazzoli, Daniela. *L'arte nella società: Fotografia Cinema Videotape*. Fabbri editori 1977
- Pandolfi, Luca. *L'interpretazione dell'altro : per un' antropologia visuale dialogica : dalla fotografia socio-etnografica al dialogo tra le culture*. Roma : Aracne, 2005.
- Papuzzi, Alberto. *Professione giornalista. Le tecniche, i media, le regole*, Roma: Donzelli, 2010.
- Papuzzi, Alberto. *Professione giornalista. Le tecniche, i media, le regole*. Roma: Donzelli 2010.
- Pasquinelli, C..(a cura di), *"Antropologia culturale e questione meridionale. Ernesto de Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni '48-'55*. Firenze: 1977.
- Pennacini, C.. *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*. Roma: Carocci, 2006.
- Pinel, V. *Lumière et Méliès au Grand Café*, in *"Cahiers du cinéma"*, hors-série. Janvier 1995.
- Pinna, Salvatore. *Guardarsi cambiare. I sardi e la modernità in 60 anni di cinema documentario*. Cagliari: CUEC , 2010.
- Pirenne M. H.. *"Percezione visiva"*. 1991.
- Quevrain, A.M. *À la redécouverte de Méliès: 'Le voyage dans la Lune'*, in *"Cahiers de la cinémathèque"*. n. 35-36. Automne 1982.
- Ricci A. (a cura di), *Bateson & Mead e la fotografia*. Roma: Aracne, 2006.
- Ricci A. (a cura di), *Malinowski e la fotografia*. Roma: Aracne, 2004.
- Ricci, Antonello (a cura). *Franz Boas e la fotografia*. Aracne , 2009.
- Ricci, Antonello. *I suoni e lo sguardo, Etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e meridionale*. Milano: Franco Angeli , 2007.
- Riccio, Canudo. 1877-1977, Fasano: 1978.
- Rittaud-Hutinet, J. *Les frères Lumière. L'invention du cinéma*. Paris:1995.
- Rossi, A.. *La ricerca filmica condotta dal Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari*, in *"I.S.R.E."*, pp. 85-115. Nuoro: 1977.
- Rotha P.. *"Robert J. Flaherty: A Biography"*. 1983.
- Rouch J.. *"The camera and man"*. 1975.
- Ruby, J.. *"Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography"*. 1975.

- Sadoul, G. *Louis Lumière*. Paris, 1964.
- Sallusti, S., Ricciotto, Canudo. *Dizionario Biografico degli Italiani, Istituto della Enciclopedia Italiana*, 18° vol. Roma: 1975
- Sardan, J.P.O. *Ou va la cinéma ethnographique, L'ethnographique*. 1971.
- Satta, Maria Margherita. *Le feste, Teorie e interpretazioni*. Roma: Carocci editore, 2007.
- Sauvage, L. *L'affaire Lumière. Enquête sur les origines du cinéma*. Paris: 1985.
- Schultz, Emily A.; Lavenda, Robert H.. *Antropologia culturale*. Bologna: Zanichelli, 2010.
- Seppilli, T.. *Il film di ricerca sociale: la prospettiva delle scienze dell'uomo*, in *"Immagine dell'Uomo"*. 1981.
- Seppilli, T.. *Per una teoria della utilizzazione degli strumenti di comunicazione sonora e visiva nella ricerca antropologica*, in *"I.S.R.E."*, Nuoro 1977, pp.74-78.
- Seppilli, T.. *Sud e Magia. Ricerca etnografica e cinema documentario sul Mezzogiorno d'Italia nel secondo dopoguerra*, in *"La Ricerca Folklorica"*, 8 pp. 109-110. 1983.
- Serra, F.. *La documentazione audiovisiva quale contributo alla ricerca etnografica in Sardegna. Problemi di ieri, di oggi e di domani*, in *"I.R.S.E."*, pp. 127-132. Nuoro 1977.
- Serra, Fiorenzo. *La mia terra è un'isola*. Nuoro: Ilisso, 2010.
- Serstevens, Albert. *Livre de Marco Polo*. Parigi: 1955.
- Sordi, I.. *Il super 8: un taccuino visivo*, in *"La Ricerca Folklorica"*, 3. 1981.
- Sorrenti, P. *Ricciotto Canudo (le Barisien) fondatore dell'estetica cinematografica*. Bari: 1967.
- Sparti, P. (a cura di), *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto: Italia e Francia*. Venezia: Marsilio, 1982.
- Spini, Sandro (a cura di) . *Antropologia visiva, La fotografia in La ricerca folklorica*, numero 2. Grafo edizioni, Ottobre 1980.
- Tasselli, M.P.. *Il cinema dell'uomo (Festival dei Popoli 1959-1981)*, Roma: Bulzoni, 1982.
- Todesco S.; Leottan N.; (a cura di), *"Ernesto de Martino: il mestiere di Etnologo"*. Messina: 1985.
- Tosi, V. *"A proposito della scientificità del film etnologico"*. 1980
- Tosi, V.. *Presentazione delle Giornate del film etnografico italiano*, in *"Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica"*, pp. 18-19. Dicembre 1977.
- Tullio-Altan, C.. *La funzione del testo filmato nella ricerca e nella comunicazione antropologica*, in *"L'Immagine dell'Uomo"*, n.u, pp. 19-21. 1981
- Turner, Graeme. *Film as social practice IV* . New York: Routledge , 2006.

- Turner, Victor. *Dal rito al teatro*. Bologna: Il mulino, 1986.
- Turner, Victor. *Antropologia della performance*. New York: Il Mulino, 1993.
- Unicopli 2003.
- Vecchiali, P. Diegues, C. Reisz K. "*Cahiers du cinéma*". n. 491. Mai 1995.
- Verdone, M. Canudo, Ricciotto (1877-1923), *introduzione a R. Canudo, L'officina delle immagini*. Roma: 1966.
- Verdone, M.. *Documentario e folklore*, in "*Cinema*", III , n. s. 128 pp. 111-113. 1954.
- Verdone, M.. *I films etnografici*, in "*Bianco e Nero*", XIV, 10 pp. 42-44. 1953.
- Vertov, Dziga. "*Manifesto Kinoglaz*". 1924.
- Whelan, Richard; Robert, Capa: *A Biography*, Knopf. New York, 1985.
- Worth S.. "*A Crack in the Mirror: reflexive Perspectives in Anthropology*". 1982.
- Worth S.. "*Studying Visual Communication*". 1981.
- Zangrandi, Silvia. *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Milano: Unicopli, 2003.
- Zangrandi, Silvia. *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*. Milano:

SITOGRAFIA ESSENZIALE:

<http://www.nationalgeographic.com/>
<http://fotographiaonline.it>
<http://www.cultorweb.com/doc/Dc1.html>
<http://haddon.archanth.cam.ac.uk/haddon-specials/library-online/lafitau>
<http://www.sardegna digital library.it/>
<http://www.visualanthropology.net/>
<http://societyforvisualanthropology.org/>
<http://www.socialsciences.manchester.ac.uk/disciplines/socialanthropology/visualanthropology/>
<http://www.sacred-texts.com/nam/nw/kt/>
<http://www.loc.gov/exhibits/mead/field-bali.html>
http://www.cinemecum.it/newsite/index.php?option=com_content&view=article&id=3314%3Apiccoli-capolavori-crescono&catid=62&Itemid=598
<http://www.sapere.it/enciclopedia/Flaherty,+Robert+J..html>
<http://eastjavanese.blogspot.it/2011/06/kecak-magical-cultural-dance-from-bali.html>
<http://images.library.amnh.org/hiddencollections/2011/10/the-franz-boas-photo-collection/>
<http://www.filmnett.ro/cikk/2497/reflexivitas-a-dokumentumfilmben>
<http://www.filmnett.ro/cikk/2497/reflexivitas-a-dokumentumfilmben>
<http://actesbranly.revues.org/462>
<http://www.sardegna cultura.it/j/v/258?s=20541&v=2&c=2473&t=7>
<http://www.institut-lumiere.org/english/lumiere/cinematographe.html>
<http://glenfrisco.edublogs.org/2011/04/03/history-of-movies/>
http://www.gri.it/old_GRI/storia/stereo.htm
<http://www.lombardiabeniculturali.it/scienza-tecnologia/schede/ST110-00461/>
<http://bencinistory.altervista.org/000%20SITO%20ARGENTO%201/112%20calotipia.html>
<http://www.gutenberg.org/>
<http://www.masedomani.com/2013/08/03/il-mistero-del-primo-ritratto-fotografico/>
<http://www.designplayground.it/2012/11/albert-kahn-museum-les-archives-de-la-planete/>
http://www.rifrazioni.net/main/oltre_del_cinema/babylon/babylon.htm
http://issuu.com/photographarte/docs/002_la_nascita_della_fotografia

<http://www.eapoe.org/papers/misc1921/deas107a.htm>
<http://www.nikonschool.it/corso-breve-storia-fotografia/preistoria-fotografia.php>
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2600062d>
<http://ww2.unime.it/antropologia/intervista.htm>
<http://www.jstor.org/>
<http://www.cybercultura.it/>
<http://www.treccani.it/>
<http://www.cinetecadibologna.it/vedere/Lumiere>
<http://www.lumierefilm.it/>
http://www.earlycinema.com/pioneers/melies_bio.html
<http://www.youtube.com/?hl=it&gl=IT>
<http://www.dailymotion.com/it>
<http://der.org/jean-rouch/content/index.php>
http://www.activitaly.it/immaginicinema/rouch/jean_rouch.htm
<http://antropologiaonline.blogspot.it/2008/01/lantropologia-visuale.html>
<http://www.leav.unimi.it/>
<http://www.isresardegna.it/index.php?xsl=562&s=16&v=9&c=4091&nodesc=1>
<http://antropologiavisiva.wordpress.com/tag/antropologia-visiva/>
<http://www.cream.antropologia.unimib.it/content/laboratorio-di-antropologia-visiva>
<http://antropologiavisiva.wordpress.com/>
http://www.idea.mat.beniculturali.it/index.php?option=com_content&view=article&id=110&Itemid=99
<http://www.antropologiavisual.net/>
<http://www.etnolaboratorio.org/tag/antropologia-visuale/>
<http://raifilmfest.org.uk/film/festival/2013/>
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/194288/ethnographic-film>
<http://www.gieff.de/>
<http://www.africanfilmny.org/2011/the-emergence-of-ethnographic-film-practice-past-travels-and-future-itineraries/>
<http://utpress.utexas.edu/index.php/books/heie2p>
<http://www.der.org/>

<http://societyforvisualanthropology.org/>
<http://ukvisualanthropology.com/>
<http://mubi.com/lists/visual-anthropology>
<http://www.isca.ox.ac.uk/prospective-students/degrees/visual-material-and-museum-anthropology/>
<http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/cultanthro.html>
<http://www.cofa.unsw.edu.au/degrees/postgraduate/research/phd-visual-anthropology/>
http://truefilms.com/archives/visual_anthropology/
<http://archanth.anu.edu.au/visualanthropology/>
<http://www.crassh.cam.ac.uk/events/25024>
<http://visualanthroceu.wordpress.com/>
https://withoutabox.com/03film/03t_fin/03t_fin_fest_01over.php?festival_id=10082
<http://www.asia-europe.uni-heidelberg.de/en/research/cluster-professorships/visual-and-media-anthropology.html>
<http://museedelhomme.mnhn.fr/>
[http://www.treccani.it/enciclopedia/la-sortie-des-usines_\(Enciclopedia_del_Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-sortie-des-usines_(Enciclopedia_del_Cinema)/)
<http://www.treccani.it/enciclopedia/sergej-michajlovic-ejzenstejn>
[http:// www.repubblicaletteraria.it.](http://www.repubblicaletteraria.it)
<http://www.members.shaw.ca/bchistorian/cw1-s-names.html>
[http://www.designplayground.it/2012/11/albert-kahn-museum-les-archives-de-la-planete/.](http://www.designplayground.it/2012/11/albert-kahn-museum-les-archives-de-la-planete/)

FILMOGRAFIA ESSENZIALE:

- Loumiere. *La sortie de susine Lumière*, 1895.
Loumiere. *Le jardinier*. 1895.
Melies. *Le voyage dans la lune*. 1902.
Ejzenštejn. *Stačka* ("Sciopero"). 1924.
Ejzenštejn. *La corazzata Potemkin*. 1925.
Vertov. *Man with a movie camera*, 1929.
Vertov. *Cine Occhio: la vita colta alla sprovvista*, 1924
Flaherty. *Nanook of the North*, 1922.
Rouch. *Au pays des mages noirs*, 1947
Rouch. *Les fils de l'eau*, 1951
Rouch. *Jaguar*, 1955
Rouch. *Le maitre fous*, 1955
Rouch. *Moi, un noir*, 1959
Rouch. *La pyramide humaine*, 1961
Rouch. *Chroniques d'un été*, 1962
Rouch. *La chasse au lion à l'arc*, 1964
Quilici. *L'ultimo paradiso*, 1956
Quilici. *Tre volti del deserto*, 1957
Quilici. *Malimba*, 1966
Quilici. *Alba dell'uomo*, 1975
Quilici. *Festa barocca* 1982
Gandin. *Lamento funebre di Michele*, 1953
Gandin. *Cristo non si è fermato a Eboli*, 1952
Di Gianni. *Magia lucana*, 1958
Di Gianni. *La Madonna del Pollino*, 1971
Di Gianni. *Il ballo delle vedove*
Carpitella. *Meloterapia del tarantismo*, 1959
Carpitella. *Cinesica 1: Napoli*, 1973
Carpitella. *Cinesica 2: Barbagia*, 1975

Mingozzi. *Li mali mestieri*, 1963
Mingozzi. *La taranta*
Mingozzi. *Col cuore fermo, Sicilia*, 1965
Mingozzi. *Sud e magia*, 1978
Mingozzi. *Sulla terra del rimorso*. 1982
De Seta. *Pasqua in Sicilia*, 1954
De Seta. *Banditi a Orgosolo*, 1961
Costa. *Tappeti di Sardegna*, 1963
Serra. *l'Ultimo pugno di terra*, 1964
Bizzarri. *Un'isola si industrializza*, 1964
Costa. *Danze di Sardegna*, 1966
MacDougall. *Tempus de Baristas*, 1993
Serra. *Is Launeddas*, 1997
Argiolas. *Andausu a Pei a Pei*, 1999
Piga. *Inventata da Un Dio distratto*, 2001
Anedda. *Tu Nos, Ephisy, protege*, 2006