

Corpo e tecnologia nel film etnografico: la videocamera da strumento a corpo intraneo

FRANCESCO MARANO

In this article, I aim to explain how the use of audio-visual tools in the ethnographic research is not separable from the action of the researcher's body and, therefore, also thanks to the "turns" that anthropology has taken in the last decades, the contemporary visual ethnography cannot longer be conceived merely as "work of the eye". Moreover, in the history of the practices of visual ethnography the author's subjectivity, embodied and expresses by his/her body, has been more and more evident and used to sensorialize the vision, moving from the "objectifying" gaze of the positivist approach to the "subjectivated" gaze, and to the employment of an anti-cartesian and ecological perspective in which "subject" and "object" are intertwined and connected to the environment. In the final part of the article I try to show how the recent "wearable technologies" emphasize the ecological approach and modify the statute of the video camera from tool to intraneous body.

1. Premessa

La storia dell'uso dei mezzi audiovisivi nella ricerca antropologica potrebbe essere letta dalla prospettiva del rapporto fra gli strumenti e i corpi coinvolti nella rappresentazione, quelli dei soggetti inquadrati e quello di chi usa il dispositivo. La questione si è resa rilevante in questi ultimi decenni a partire dai contributi sul corpo prodotti da Thomas Csordas, Pierre Bourdieu, Tim Ingold e altri, fino ai recenti *turns* in antropologia, dalla svolta pratica a quella artistica a quella topografica, nelle quali il corpo è al centro della riflessione.

Per diverso tempo l'antropologia si è concentrata esclusivamente sui soggetti filmati come oggetti di studio, in una visione comportamentistica in cui il corpo si faceva prima portatore di differenze razziali espresse dal suo soma, poi come rivelatore di differenze culturali rilevabili dal suo abbigliamento e dal contesto in cui veniva filmato. Successivamente al corpo è stata riconosciuta una intenzionale consapevolezza autorappresentativa che implicava una relazione sia con l'antropologo che con il pubblico fruitore, come per esempio teorizzato nelle nozioni di *messa in scena* e *auto-messa in scena* proposte da Claudine de France o come nella

produzione di *indigenous media* (Balma Tivola 2004), dove l'Altro diventava autonomo creatore di autorappresentazioni audiovisive. Questa nuova prospettiva è stata aperta dall'applicazione dei principi malinowskiani dell'osservazione partecipante e del punto di vista nativo, come nel "cinema d'osservazione" di David MacDougall e nel cinema partecipativo di Jean Rouch. Sul piano più strettamente teorico, interno alla generale riflessione sul metodo etnografico, vanno ricordati i contributi alla antropologia *disembodied* da Michael Jackson (1983) e Paul Stoller (1997) e centrati su una critica all'etnocentrismo della parola, non incrinato dalla *verve* riflessiva degli autori di *Writing Culture* (Clifford-Marcus 1986)¹.

È a partire dall'attenzione al corpo che l'antropologia delle origini ha costruito le sue principali categorie di studio attraverso cui indagare le culture. Il rito, la festa, la magia, le tecniche di produzione materiale: dimensioni della cultura che potevano trovare facile descrizione in film, fotografie e musei etnografici. Tutto ciò si svolgeva nella cornice epistemologica del positivismo, materialista nella sua essenza per la centralità dell'esperienza intesa come fenomeno riproducibile e del "documento" come materializzazione del processo di costruzione della conoscenza. Ho definito "oggettivanti" quelle poetiche della rappresentazione che utilizzavano gli strumenti di riproduzione visiva per "oggettivare" la cultura sottraendola alla ineffabilità del flusso fenomenico (Marano 2007). "Oggettivare" – o "oggettificare" – nel pieno senso del termine rinviava alla produzione di "oggetti" che possono essere analizzati e comparati, in quanto ritenuti copie fedeli, una volta trasportati sulla scrivania dello studioso.

In questa prima fase, l'ignoranza del processo di produzione rendeva i corpi degli indigeni inermi dinanzi alla "magia" degli apparati cinefotografici docili alla regia di un antropologo bianco incarnante il potere colonialista. Il tasso di "auto-messa in scena" era, a quell'epoca, molto vicino allo zero, mentre quello di "messa in scena" raggiungeva il suo massimo valore, per quanto si cercasse di occultarlo. La relazione fra i soggetti implicati era determinata dalle condizioni storiche e politiche del contesto di produzione visiva e determinava la retorica del testo visivo o audiovisivo.

Soltanto la diffusione di massa delle immagini fotografiche e cinematografiche ha prodotto una cultura dell'immagine sviluppando una generale coscienza della rappresentazione per cui si è consapevoli di poter avere un certo controllo del proprio corpo e dunque di manipolare, entro certi limiti, il modo in cui esporlo all'obiettivo² per renderlo pubblico.

¹ Per uno sguardo sulle questioni riguardanti il rapporto fra corpo e rappresentazione in generale, si rinvia all'accurato articolo di Lorenzo Ferrarini (2009) dove il lettore potrà trovare un'ampia rassegna dei contributi teorici che stanno alla base di questo mio lavoro e che non potevano essere ripresi per ragioni di spazio.

² Bella Merlin ha teorizzato una doppia coscienza dell'attore: "La doppia coscienza essenzialmente implica due tipi di consapevolezza: il senso di essere sulla scena (o di fronte a una

In questo articolo non prenderò in considerazione la rappresentazione del corpo esposto all'obiettivo, ma soltanto il rapporto fra la tecnologia – la macchina da presa o videocamera – il suo utilizzatore e l'ambiente nel quale agiscono: una relazione che nel corso del tempo si è modificata spostando lo *status* dell'apparecchio da strumento a "corpo intraneo", parallelamente allo sviluppo della tecnologia di ripresa audiovisiva.

2. Il cinematografo etnografico e l'oggettificazione dell'altro

Fin dai primi film etnografici di Haddon, Spencer, Hilton-Simpson, Haeseler, Goddard e Boas la macchina da presa sovrastava per le sue dimensioni e il suo peso il corpo del *filmmaker*, presentandosi come un "corpo estraneo" da gestire e addomesticare, quasi costringendo il *filmmaker* a filmare gli indigeni secondo una metodologia positivista che prescriveva la distanza per garantire l'oggettività del documento prodotto. Del resto la macchina da presa, per le caratteristiche che possedeva, non poteva che restare distante dal corpo del *filmmaker*, sottraendosi alla sua manipolazione e imponendo una autonomia che garantiva quella neutralità necessaria all'auspicata oggettività. Separava il soggetto dalla realtà, alienandolo da quest'ultima che veniva oggettivata nella ripresa. Marzianamente, avveniva una alienazione del prodotto (la realtà filmata) dal suo produttore (il *filmmaker*).

Quello stesso tipo di macchina da presa, tuttavia, non ha costretto il *filmmaker* soltanto a scientifiche e "oggettive" riprese autosignificanti della realtà, ma ha consentito anche la produzione di film basati sul montaggio e sulla narrazione – si pensi per esempio a *Nanook* di Robert Flaherty (1922) o a *Siliva the Zulu* di Attilio Gatti (1927) – una retorica che continua fino a oggi. Tuttavia le due linee di sviluppo del cinema, quella scientifica e quella artistica hanno condiviso la cancellazione del soggetto dalla rappresentazione, in entrambi i casi costruita come "indipendente", epifanica, automanifestante: da un lato un'illusoria oggettività scientifica che produceva "documenti" come copie fedeli della realtà, dall'altro, nel cinema hollywoodiano, la narrazione dal "punto di vista di dio" che consente allo spettatore di essere onnisciente e onnipresente³. Critiche, que-

macchina da presa) e il senso di essere in una situazione finzionale/drammatica" (Merlin 2013: 61). L'analogia con il documentario è possibile nella misura in cui la situazione finzionale, riguardante l'identificazione dell'attore con il suo personaggio, è sostituibile con la coscienza del proprio esser-ci.

³ Con Jean Rouch (sul versante del cinema etnografico) e la *Nouvelle Vague* (sul versante del cinema di finzione) l'autore esce allo scoperto; il set viene rivelato in Rouch come luogo di produzione dell'etnofinzione, nei film di Jean Luc Godard realtà e finzione si mescolano, il set viene rivelato (per esempio in *Crepa padrone, tutto va bene*, 1972) e gli attori recitano secondo il metodo brechtiano dello straniamento.

ste, analoghe a quelle dirette alla scrittura etnografica – “oggettivista” quando pretende di rappresentare la realtà così com’è adottando la terza persona, e “arrogante” quando l’antropologo pretende di “prendere le distanze dalla propria cultura e assumere una posizione obiettiva ed esaustiva” (Layton 2001: 210) non riconoscendo gli effetti del suo “posizionamento” nella descrizione etnografica.

Disconnesse dal soggetto, le produzioni etnocinematografiche si presentano come “oggettivanti”, dirette a estrarre dal flusso della realtà un documento che abbandonava la sua natura effimera e fissava l’evento rendendolo disponibile all’analisi, richiamando così la distinzione fra etnografia come raccolta di dati e antropologia come analisi ed elaborazione teorica di quei dati, e allo stesso tempo più in generale, la distinzione fra corpo e mente, dove il corpo dell’etnografo è mero strumento di lavoro alienato dalla realtà in cui opera, e la mente strumento adatto all’applicazione della ragione e della teoria in un momento successivo.

Paradossalmente, parallelamente a un interesse diffuso per il corpo dell’Altro, che riguarda diffusamente le pellicole prodotte nel segmento storico cui ci stiamo riferendo, è evidente la rimozione del corpo del *filmmaker* e dunque una concezione del film come prodotto del cinematografo, inteso come “strumento” più che “mezzo di comunicazione”⁴. Il dispositivo comunicativo del cinematografo etnografico – termine con il quale è ora chiaro che ci riferiamo alla prima fase della storia del film etnografico – presuppone una soggettivazione del film attraverso la naturalizzazione dell’apparecchio e la messa a distanza del corpo del *filmmaker*. Il fascino che produsse la nuova tecnologia capace di produrre magicamente “copie” della realtà, distrasse da una riflessione accurata tanto sulla tecnologia quanto sui suoi prodotti, consumati da una postura voyeuristica da cui spiare mondi lontani e nudi corpi esotici messi in circolazione anche dagli antropologi.

Con il processo di oggettivazione compiuto dal cinematografo etnografico, il mondo mediato dalla macchina da presa diventa materialmente “visibile”. Si tratta di quel processo di “oggettificazione” (*objectification*) che sta, secondo Daniel Miller (1987), alla base della produzione della cultura e che ha radici nella filosofia hegeliana dove, superando il razionalismo cartesiano con il suo primato della ragione sui sensi e il romanticismo con la sua idea panteistica e olistica del mondo, l’autocoscienza si manifesta a se stessa esternandosi nel mondo. L’oggettificazione, scrive Miller, è “un processo duale attraverso cui un soggetto esterna se stesso in un atto creativo di differenziazione, e allo stesso tempo si riappropria di questa esternazione attraverso un atto che Hegel denomina sublimazione (*aufhebung*)” (Miller 1987: 28)⁵. L’oggettificazione, come atto creativo di

⁴ È stato Edgar Morin (1956) a distinguere fra cinematografo, mero strumento per la produzione di immagini in movimento, e cinema, narrazione attraverso immagini che si connettono fra loro attraverso un linguaggio.

⁵ Il termine hegeliano *aufhebung* non è di facile traduzione; il verbo tedesco *aufheben* rimanda

produzione di un oggetto, costruisce allo stesso tempo il soggetto e l'oggetto, il Sé e l'Altro: "La consapevolezza di sé è affermata sulla consapevolezza dell'Altro, ed è il processo di creazione e riconoscimento dell'Altro che è la chiave per il compimento della auto-consapevolezza" (Miller 1987: 22).

Nella sua immobilità – della macchina da presa e dell'inquadratura – la vista è separata dagli altri sensi

all'interno di una pervasiva "separazione dei sensi" e una riclassificazione industriale del corpo nel XIX secolo. La perdita del tatto come componente concettuale della visione ha significato il distacco dell'occhio dalla rete di referenzialità incarnata nella tattilità e nella sua soggettiva relazione con lo spazio percepito. Questa autonomizzazione della vista, avvenuta in molti campi, è stata una condizione storica per la costruzione di un osservatore modellato per il consumo "spettacolare" (Crary 1992: 19).

Questo processo di "autonomizzazione" non avviene soltanto grazie al rispetto della regola del non intervento dello studioso nella produzione dell'immagine, ma anche considerando la fenomenologia di uno spettatore che, immobile nella sua sedia, viene incorporato nell'apparecchio e nella sua tecnologia come un elemento senza il quale essa non riesce a compiere il suo progetto. L'immobilità della macchina da presa (e dell'inquadratura), caratteristica tecnologica e retorica fondamentale di questo periodo storico preso in esame, va di pari passo con l'immobilità dello spettatore e riproduce il mito platonico della caverna su cui Jean-Louis Baudry basa la sua tesi sull'"impressione di realtà" prodotta grazie anche all'immobilità dello spettatore davanti alle immagini cinematografiche (Baudry 1975: 69), dunque al "dispositivo" psichico, piuttosto che alle potenzialità riproduttive dell'"apparecchio di base" (la tecnologia) del quale il positivismo si era infatuato soffermandosi soltanto sulla forma e il contenuto del film. Dunque se da un lato il cinema in generale riproduce il dispositivo psichico del sogno, dall'altro la retorica del documentarismo etnografico dell'inizio del secolo scorso favoriva oltremodo l'idea positivista dell'immagine come copia della realtà, l'idea di un soggetto passivo e disposto a scambiare le immagini per la realtà.

Da un punto di vista più interno all'antropologia, l'oggettificazione compiuta dal cinematografo etnografico contribuì alla fondazione del concetto di "alterità culturale" e di una "ragione etnologica" (Amselle) che vedeva il mondo costituito da piccole società chiuse e indipendenti. Da qui alla comparazione il passo

a una costellazione semantica che ha come marche "cancellare", "preservare", "elevare". In questo contesto ho dunque usato il termine "sublimazione", nel senso di trascendere la propria identità nell'oggetto che la nega e la conserva allo stesso tempo. Ringrazio Luca Forgiione per i suggerimenti.

è breve e questo spiega come i grandi progetti di archiviazione e comparazione come quello dell'Istituto di Gottinga abbiano radici ben piantate nell'oggettificazione delle culture attraverso film che deliberatamente escludono la soggettività dell'autore durante il processo di produzione.

3. Dall'oggettificazione alla soggettivazione

Lo sviluppo della tecnologia cinematografica ha progressivamente visto una maggiore maneggevolezza della macchina da presa, sempre più capace di mettere in relazione il suo movimento con quello del corpo del *filmmaker*. Si è trattato di uno sviluppo lento, che passando dai miglioramenti apportati da Karl Akeley (Bodry-Sanders 1991: 143-159) arriva ai formati 9,5 mm, 16 mm e 8 mm con cineprese sempre più leggere, sebbene il più delle volte fissate sul cavalletto. Con l'alleggerimento dell'apparecchiatura cinematografica e l'introduzione della presa diretta del suono, il *filmmaker* etnografico si allinea al metodo dell'osservazione partecipante. L'antropologo-*filmmaker* incorpora nel film la sua presenza fisica sul terreno. Il film esprime la sua corporalità, il suo movimento sul campo, rappresenta le relazioni in cui è ingaggiato, è sensibile alla autorappresentazione degli altri davanti alla macchina da presa. Lo stile del cinema d'osservazione – pur diverso da autore ad autore – incarna la fenomenologia dell'osservazione partecipante restituendo la performance dell'antropologo sul campo. Herbs Di Gioia, insegnante al Center of Ethnographic Film, prescriveva ai suoi allievi di non usare cavalletto e luci, e li incoraggiava “a imbracciare fisicamente la macchina da presa e/o il microfono, e a muoversi in sincronia con i loro soggetti [...] Partecipare al mondo con approccio osservativo significava spostare l'attenzione verso un corpo in azione o in riposo per diventare parte dello spazio filmico. Attraverso questo riorientamento del corpo si arrivava a una maggiore enfasi sui sensi del tatto, vista, suono e gusto come aspetti espliciti dell'incontro nel *filmmaking*. Lavorare in tal modo significava non restare a distanza dai soggetti ma piuttosto muoversi più vicino ad essi” (Grimshaw and Ravetz 2009: 117).

La positivista e oggettivista trasparenza fra macchina da presa e realtà filmata è stata così sostituita da un nuovo tipo di trasparenza, quella fra macchina da presa e *filmmaker*, con la sua visione e tutto il suo corpo in movimento. Il corpo del *filmmaker* incorpora la tecnologia che abitualmente usa e inconsciamente continua a farla agire (o a essere agito da essa) anche quando la sostituisce con una nuova, con la quale comincia un nuovo processo di *embodied learning*. È il caso di Jean Rouch che comincia a filmare nel 1960 con una macchina da presa Bell&Howell 16 mm che monta caricatori di pellicola da tre minuti, ma quando passerà a macchine da presa con caricatori di dieci minuti che gli consentirebbero una maggiore durata delle inquadrature, continuerà a fare il *découpage* della scena così come era stato costretto dalla precedente tecnologia (Paganini 2006).

Tuttavia, sebbene lo stile del cinema d'osservazione mostrasse la natura re-

lazionale del *filmmaker* etnografico e le sue potenzialità partecipative, subito riconosciute da David MacDougall (1975) ma messe già in atto da Jean Rouch e Edgar Morin in *Chronique d'un été* (1960), esso fu inizialmente interpretato principalmente come un mezzo per descrivere il flusso di realtà che scorreva dinanzi all'obiettivo e per mostrare il punto di vista dell'autore impegnato in una osservazione partecipante, spesso incrociato con quello di un protagonista del film (per esempio in *To Live with Herds* di David MacDougall, 1974). Si trattava di un perfezionamento dell'osservazione, che aggiungeva quel "senso di presenza" alla realtà filmata che precedentemente né la tecnologia né lo stato dell'antropologia consentivano – senso di presenza che insieme al potere analogico dell'immagine forniva "autenticità" alla rappresentazione (Young 1995: 111). Da questa prospettiva, dunque, il cinema d'osservazione resta nell'episteme oggettivista, nonostante renda visibile il lavoro del *filmmaker*.

Nel cinema d'osservazione l'esperienza dell'evento è concessa anche allo spettatore. Paul Henley ha scritto che bisogna distinguere il suo potenziale

di strumento che genera conoscenza antropologica dal suo potenziale di strumento che rappresenta tale conoscenza. Pertanto, la forma di cinema d'osservazione alla quale mi sto qui riferendo comporta due processi temporalmente distinti di scoperta e partecipazione: in primo luogo del *filmmaker* che segue le azioni dei suoi soggetti piuttosto di lavorare a una sceneggiatura predeterminata; in secondo luogo degli spettatori in quanto invitati a collocare i loro significati nel materiale che il *filmmaker* gli presenta. In altre parole, non solo il *filmmaker* e i soggetti, ma anche gli spettatori diventano partecipanti attivi nella costruzione del significato del film. Mentre molti antropologi possono identificarsi nel primo di questi processi di scoperta, altri possono tirarsi indietro all'idea di offrire un tale livello di libertà interpretativa ai loro eventuali spettatori" (Henley 2004: 116).

Se recentemente il cinema d'osservazione è tornato alla ribalta, questo si deve alle "svolte" che l'antropologia ha prodotto al suo interno, da quella sensoriale a quella artistica, e a un ritorno alla fenomenologia che ha messo in primo piano la vocazione partecipativa del film d'osservazione. In altre parole, rispetto al film come interpretazione della realtà – da parte del *filmmaker* o dello spettatore – da un particolare punto di vista e con un particolare metodo, l'approccio fenomenologico consente di vedere il film come la rappresentazione di una esperienza in cui il *filmmaker* è totalmente coinvolto. Se, inoltre, nel primo caso il montaggio gioca un ruolo fondamentale nella costruzione del testo, nel secondo viene stabilita la centralità della ripresa come momento fondante dell'esperienza filmica. I film di MacDougall sembrano essere ottimi esempi di cinema d'osservazione "cognitivo", basati sull'applicazione di un metodo antropologico e costruiti in fase di montaggio, mentre i film di Jean Rouch – da *Jaguar* (1954) a *Les Tambours d'avant* (1971) a *Cocorico Monsieur Poulet* (1974) – accadono davanti all'obiettivo

della macchina da presa, facendo delle riprese il principale luogo di costruzione della realtà filmica.

Focalizzarsi sulla soggettivazione significa andare al di là dell'“apparato di base” che riproduce la visione secondo le regole della prospettiva rinascimentale collocando lo spettatore in un particolare privilegiato punto di vista (Baudry 1970), e del “dispositivo” che mette lo spettatore nella dimensione psicologica del sogno (Baudry 1975). Aspetti questi che, sia pure indiscutibilmente strutturali ed evidenziati da Baudry per decostruire la naturalità della visione, finiscono per costruire una ontologia del cinema trascurando la creatività in ogni sua dimensione, quella della relazione fra i soggetti, della produzione e dell'editing delle immagini.

In ogni caso, il passaggio dal focus sullo strumento (la macchina da presa) che caratterizzava la prima fase della storia del film etnografico, al focus sul testo (il film), passa attraverso il riconoscimento della connotazione culturale della tecnologia. La posizione lacaniana e strutturalista di un soggetto parlato dall'inconscio della macchina – l'ideologia dell'apparecchio di base – viene sostituita da una posizione semiotica che vede il testo come il risultato di una produzione segnica, impregnata della soggettività dell'autore. Se nel primo caso la coerenza del film è data dalla capacità dell'apparecchio di produrre una copia desoggettivata della realtà, nel secondo caso la coerenza sta nell'essere rinviabile all'istanza enunciativa che lo ha prodotto.

I recenti film d'osservazione, basati su lunghe riprese attente al paesaggio sensoriale dell'ambiente, alle relazioni che accadono in un luogo, ripropongono di fatto la distanza e l'occultamento del corpo del *filmmaker* in nome di quella libertà concessa allo spettatore di produrre i suoi significati sulle immagini. Ciò che distingue questi film dai film oggettivanti/oggettificanti è l'enfasi sulla vita quotidiana, mentre nei film oggettivanti dell'inizio del secolo scorso erano centrali i temi dell'antropologia del tempo: il rituale e le tecniche di produzione materiale. Come esempi di questo approccio vi sono *Athen* (1995) di Eva Stefani⁶, *SchoolScapes* (2005, 77') di David MacDougall, *Sweetgrass* (2009, 103 min.) e i film degli autori impegnati nel Sensory Ethnography Lab dell'Università di Harvard diretto da Lucien Taylor (Ilisa Barbash, Stephanie Spray, J. P. Sniadecki, Diana Allan, oltre allo stesso Taylor)⁷. Si tratta di film che intendono restituire il *sense-scape* dell'ambiente, realizzati con la videocamera fissa su un cavalletto, davanti alla quale si dipanano le relazioni fra i soggetti filmati o fra soggetti e oggetti. L'autore se ne sta dietro il mirino del suo strumento e lascia che gli eventi accadano davanti all'obiettivo, in una sorta di contemplazione che dal lato dello spettatore si traduce in una blanda ipnosi. Film simili, come quelli di

⁶ Visionabile su YouTube all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=hCFayF2F2DM>.

⁷ I film citati possono essere visionati per una modica cifra sul sito <http://dafilms.com/>.

Sharon Lockart⁸, sono stati proiettati nei luoghi dell'arte contemporanea sfocando il confine fra arte ed etnografia, e suggerendo all'antropologia nuove risposte all'annosa domanda su che cosa rende "etnografico" un film al di là dell'ambiguo metodo dell'osservazione partecipante.

Questi esempi inducono a pensare che possa esserci una zona di sovrapposizione fra il film oggettivante e il film d'osservazione. In realtà, la lunga durata delle inquadrature fisse e la quasi assenza del montaggio sono i mezzi retorici attraverso i quali il film non solo rappresenta la realtà in tutta la sua sensorialità, ma mostra anche il suo stesso sguardo su di essa. In questi casi l'immobilità di una inquadratura temporalmente lunga non esalta la vista, perché c'è un punto di saturazione oltre il quale la vista lascia spazio agli altri sensi, in particolare all'udito. Poi, lo spettatore esperto, esaurita la perlustrazione dell'immagine audiovisiva, finisce per accorgersi che oltre al fenomeno sensorialmente ripreso, il film gli sta mostrando una visione, uno sguardo, un punto di vista. È per questa via che tali film restano nell'ambito delle "poetiche soggettivate" (Marano 2007).

4. Il cine-corpo: focus sulla relazione

L'enfasi sull'aspetto partecipativo del cinema d'osservazione, insieme alla riflessione sulla fenomenologia del corpo del *fieldworker* e alla svolta sensoriale, ha prodotto una serie di riflessioni e di sperimentazioni che possono essere etichettate come cinema relazionale e che si distinguono per la visione anticartesiana e ecologica della conoscenza. Il dualismo soggetto-oggetto è sostituito dall'idea che i due corni del binomio sono inseparabili e appartenenti allo stesso sistema. Dunque, come scrive Marcello Cini trattando i concetti di enazione e di mente incorporata (*embodied mind*), che hanno radici nella fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty⁹, il soggetto

non è più un soggetto esterno, ma diventa un soggetto "interno" a un metasistema che lo comprende insieme all'oggetto, e questo coinvolgimento induce in lui, in quanto organismo integrato di cervello e di visceri, un insieme di relazioni fisiche e mentali diverse da quelle che provoca in lui l'esperienza di chi descrive dall'esterno (Cini 1999: 14).

⁸ Alcuni film di Sharon Lockart possono essere visionati all'indirizzo <http://www.ubu.com/film/lockhart.html>.

⁹ "Il movimento è il seguito naturale e la maturazione di una visione. Io dico che una cosa è mutata, ma il mio corpo, proprio esso, si muove, il mio movimento si distende. Non è nell'ignoranza di sé, non è cieco per se stesso, ragiona di un sé [...] Visibile e mobile, il mio corpo è nel numero delle cose, è una di esse, è preso nel tessuto del mondo e la sua coesione è quella di una cosa" (Merleau-Ponty 1971: 33-34).

Inoltre, il tipo di conoscenza acquisita attraverso l'applicazione di questa prospettiva non riguarda solo l'oggetto e non è mai definitiva, dal momento che il soggetto modifica costantemente la conoscenza di sé e dell'altro nel movimento della relazione.

Adottando questo approccio, il *filmmaking* etnografico si presenta come un *taskscape*, termine con il quale Tim Ingold indica un paesaggio di interattività (Ingold 1993: 163), nel quale il *filmmaker* compie il suo lavoro imparando a conoscere la complessa e relazionale realtà in cui è immerso attraverso un processo di *enskillment* (Ingold 2000), ovvero di apprendimento situato che avviene nell'atto stesso di filmare: impara a osservare, conoscere e filmare in una sorta di conversazione con gli elementi presenti nell'ambiente in cui si muove.

La macchina da presa, da strumento o protesi per osservare diventa parte integrante del corpo del *filmmaker*: un "corpo intraneo". Essa non consente solo una "migliore" osservazione della realtà, non focalizza l'attenzione su particolari aspetti di un fenomeno, ma diventa elemento dell'ambiente, sensibile al flusso della realtà di cui, più che uno specifico punto di vista, restituisce una esperienza fra le tante possibili. La macchina da presa ha le stesse potenzialità e gli stessi limiti dell'occhio umano, non è uno strumento per "vedere" meglio, al massimo è uno strumento per "far vedere *ex post*" le relazioni accadute sul terreno di ricerca. Anche quando viene utilizzata per analizzare la realtà, usando per esempio il *ralenty*, ci fa notare dettagli che non avremmo altrimenti potuto vedere, ma lo fa a prezzo di estrometterci dalla relazione, di rendere/ renderci estranei alla realtà in cui eravamo immersi, riproponendo il dualismo fra soggetto e oggetto e la retorica dell'osservazione cognitiva, di gettarci nel ruolo di voyeur, di oggettificare ciò che è filmato.

Il campo d'azione di questo approccio, in cui la macchina da presa diventa "cine-corpo" e il film "esperienza di relazioni interattive", ha inizio con i film di Jean Rouch *Chronique d'un été* (1960), *Tourou et Bitti* (1971) e con gli altri film basati sulla poetica dell'etno-finzione in cui il rapporto tra il *filmmaker* e i soggetti tende a una collaborazione. *Tourou e Bitti* è certamente il primo film in cui la camera si incarna nel corpo del *filmmaker*, sebbene la prossimità dei corpi sia solo un primo livello di relazione e la voce off di Rouch dichiara un film realizzato "in prima persona", limite estremo di quella esplicitazione del punto di vista richiesto dal film soggettivato, che incorpora l'autore nell'ambiente, ma che lo lascia nello status di osservatore più che di protagonista di una "conversazione" con i soggetti filmati.

Un contributo a questa prospettiva relazionale, in cui il film è esperienza in sé, è venuto dai film sulla possessione vudu di Maya Deren, il cui lavoro

coinvolge tanto l'apparato sensoriale quanto le estensioni meccaniche della percezione umana, [Deren] ha fornito una cartografia degli ambiti interni ed esterni all'esperienza. Il suo lavoro mette insieme sia i campi tattili che speculativi, evidenti nelle sue riprese, e la documentazione della sua os-

servazione partecipante del vudu haitiano [...] L'uso dell'arte in etnografia promosso da Gregory Bateson ha dato a Deren la piattaforma teoretica dalla quale usare questi principi coreocinematografici. Si può osservare che lei, di fatto, attraverso il suo lavoro ha ampliato le possibilità del filmmaking etnografico (Nichols 2001: 228).

L'enfasi sull'esperienza e l'improvvisazione è sottolineata anche da Trin Minh-Ha, che in una intervista afferma:

sebbene sembri che I miei progetti siano molto lucidamente ben pianificati, questo accade nel processo di realizzazione, non prima. La maggior parte delle volte io mi getto in un progetto alla cieca e questo è come se i anche i confini siano spostati [...] Non sono per nulla interessata al dare forma a quello che non ha forma, ciò a cui spesso molti autori puntano" (Lippit 2012).

Con la fenomenologia del *fieldwork* e del rapporto fra uomo e ambiente e fra uomo e macchina da presa, nasce la consapevolezza che i concetti di riproduzione (la macchina da presa produce una copia della realtà), di mediazione cognitiva (la macchina da presa consente di costruire una realtà intersoggettiva) e amplificazione (la macchina da presa potenzia l'osservazione), applicati allo strumento, restano interni al dualismo soggetto-oggetto della logica cartesiana. Ciò che il film essenzialmente fa, è visualizzare la relazione fra un soggetto-filmante e un soggetto-filmato, entrambi "intrappolati", intrecciati e connessi dentro l'inquadratura. La poetica dello *speaking nearby* (parlare vicino) di Trin Minh-Ha si colloca in questo approccio:

In altre parole, – dice Minh-Ha – [il parlare vicino è] un parlare che non oggettifica, che non indica un oggetto come se fosse distante dal soggetto parlante o assente dal luogo in cui si parla. Un parlare che riflette su se stesso e può andare molto vicino a un soggetto senza, comunque, appropriarsene o rivendicarlo. Un parlare, insomma, le cui conclusioni sono solo momenti transitori che si aprono ad altri momenti transitori – queste sono forme di obliquità facilmente comprese da chi è in sintonia con un linguaggio poetico. Ogni elemento costruito in un film riguarda il mondo intorno ad esso, mentre ha allo stesso tempo una sua propria vita. E questa vita è precisamente ciò che manca quando si usa la parola, l'immagine o il suono come un mero strumento della ragione. Pertanto è una grande sfida preferire di non *parlare di* ma di *parlare vicino* perché, in verità, questa non è solo una tecnica o una dichiarazione da fare verbalmente: è un approccio di vita, un modo di posizionarsi in relazione al mondo. Quindi, la sfida è materializzarlo in ogni aspetto del film – verbalmente, musicalmente, visualmente (Chen 1992: 87).

La pratica del cine-corpo non nasce soltanto da una riflessione teorica sulla fenomenologia dell'osservazione partecipante o da una visione artistica del film etnografico. La duttilità dell'apparecchio – leggerezza, basso costo, nastri di lunga durata e oggi schede di memoria digitale per le videocamere – e le recenti tecnologie digitali, dagli *smartphone* agli occhiali Google, permettono una sincronizzazione (*entrainment*) dello strumento con il corpo di chi lo usa. Se Boris Gerrets, nel suo film *People I could have been and maybe am* (2010)¹⁰ – ottimo esempio di poetica relazionale/enattiva –, riesce a rapportarsi intimamente con i suoi soggetti, filmarli e essere coinvolto nelle loro vite, questo è possibile perché si avvicina ad essi con un cellulare iPhone, dispositivo perfettamente interiorizzato e sincronizzato con i movimenti del suo corpo, percepito dai soggetti che incontra come un oggetto familiare, quotidiano, intimo¹¹, “vicino” alla loro esperienza e non “lontano” come una invasiva videocamera¹².

In questi anni la produzione di *wearable technologies* si sta moltiplicando: per citare qualche nome le videocamere GoPro e MeCam sono piccole apparecchiature tascabili facili da innestare su qualsiasi supporto, da un casco a una bicicletta a un taschino nella camicia. Spesso questi dispositivi sono georeferenziati, come Google Glass, stabilendo una relazione diretta fra il soggetto e il luogo dell'esperienza. Richard Chalfen (2014), al quale si rinvia per una rassegna dei dispositivi disponibili in commercio e alle loro caratteristiche tecniche, osserva che l'uso delle tecnologie portabili dà “a sense of ‘owning’ the view”, ma soprattutto intravede in esse importanti opportunità per la ricerca socio-antropologica¹³. Per un altro verso, Brown, Dilley e Marshall riconoscono alle *wearable technologies* la capacità di rappresentare “le esperienze connesse al gusto, al tatto, alle emozioni e alla fisicità, e come corpi, sensi, pensieri e sensazioni si intrecciano nelle esperienze di luoghi, spazi, paesaggi e ambienti” (Brown-Dilley-Marshall 2008: 15)¹⁴.

¹⁰ Nel 2011 il film ha vinto la Targa “Gian Paolo Paoli”, premio per il miglior film etno-antropologico al Festival dei Popoli.

¹¹ Durante la sua ricerca in Brasile, David Nemer, dottorando in informatica sociale, ha utilizzato Google Glass: “To my surprise, my informants in the Favelas were quite comfortable with me wearing it” (cit. in Chalfen 2014: 304)

¹² Così come esistono concetti vicini e concetti lontani dall'esperienza (Geertz 1988: 74) e modalità di ripresa vicine o lontane dall'esperienza dei soggetti filmati (Henley 2004: 122), potremmo parlare di tecnologie vicine (le *wearable technologies*, i cellulari con fotocamera) e lontane (le videocamere e i registratori digitali professionali).

¹³ “The potential for seeing what has not been seen before, the potential for recording more detail, the benefits of gaining access to off-camera moments as they become on-camera moments, the advantages of making hands-free recordings, a methodological boost to surprise prone studies with a potential for breaking through previous barriers and as an aid to process-oriented questions and longevity studies” (Chalfen 2014: 306).

¹⁴ Credo che anche il *DSM recording system* inventato da Leonard Lombardo e utilizzato da

L'avvento di queste nuove tecnologie può costituire una rivoluzione nell'etnografia visiva. La sincronizzazione del dispositivo al corpo di chi lo usa produce un continuo spostamento del punto di vista in relazione alla continua mobilità del videomaker, in contrasto con la fissità del punto di vista della prospettiva rinascimentale che, come spettatori, abbiamo incorporato tanto da poterci sostituire all'occhio del *filmmaker* per condividere la sua stessa visione della realtà come se fossimo noi stessi a esperirla. La mobilità (instabilità) del punto di vista nei video realizzati con le *wearable technologies* ci impedisce – non ce ne dà il tempo – di appropriarci immediatamente della visione del *videomaker*, di appaerarci dentro la sua immagine come invece siamo abituati a fare quando la soggettiva è fissa o comunque poco mobile. Le ragioni di questa difficoltà si devono forse trovare nel fatto che, come spettatori, non abbiamo ancora acquisito questa abilità di proiettarci nell'immagine – così come è avvenuto per la prospettiva e come sta accadendo per la visione 3D – perché il nostro corpo non riesce immediatamente a compiere quell'operazione di mimesi necessaria all'incorporazione dell'esperienza del *videomaker* nella nostra propria visione.

Jean-Louis Baudry aveva osservato che l'immobilità dello spettatore era condizione necessaria affinché il dispositivo cinematografico producesse l'impressione di realtà. Egli, fondandosi esclusivamente su una analisi del contesto, in particolare sull'analogia fra attività onirica e condizione dello spettatore durante la proiezione (Baudry 1975), aveva sottovalutato sia l'apprendimento compiuto dallo spettatore nella pratica della visione cinematografica¹⁵, sia gli effetti che l'autore può produrre in direzione "anti-realistica" ostacolando l'assorbimento dello spettatore nell'immagine e l'adesione passiva al punto di vista del *filmmaker*. Inoltre, oggi, le recenti ricerche sui neuroni-specchio e sulla mimesi da una prospettiva antropologica (Taussig 1993), mostrano sia che la percezione sensoriale della realtà può essere indotta da una proiezione empatica del proprio corpo in quello dell'altro, sia che l'imitazione dei movimenti del corpo di un Altro può produrre sensazioni non direttamente esperite.

Come ha scritto Vivian Carol Sobchack

ogni tecnologia non soltanto *media* in modo differente le nostre raffigurazioni dell'esistenza corporea, ma le *costituisce*. Cioè, ciascuna offre ai nostri corpi vissuti modi radicalmente differenti di 'essere nel mondo'. Ciascuna ci coinvolge in differenti strutture di investimento materiale e – poiché ognuna ha una particolare affinità con differenti funzioni, forme e contenuti culturali – ciascuna ci stimola a differenziare i modi presentazione e

Steven Feld per realizzare i suoi *soundscapes* possa rientrare in questo tipo di tecnologie sensibili a un approccio ecologico alla realtà.

¹⁵ È attraverso l'apprendimento alla visione che lo spettatore cinematografico riesce a non fuggire via dal cinema al sopraggiungere di un treno proiettato sullo schermo.

rappresentazione in relazione a differenti risposte e responsabilità etiche. [...] I mutamenti storici del nostro senso dello spazio e del tempo, e la presenza esistenziale incorporata non possono essere considerati che una conseguenza di corrispondenti cambiamenti nelle nostre tecnologie [...] La tecnologia non è mai meramente usata, mai semplicemente strumentale" (Sobchack 2014: 136-137).

La tecnologia, dunque, non solo non è un mero strumento, ma si colloca nel sistema io-mondo come qualsiasi altro oggetto, e come ogni oggetto interviene nella costruzione del nostro esser-ci e dialoga con noi modificando l'intreccio di relazioni che chiamiamo "realtà". Alcune tecnologie contemporanee non possono essere considerate mere protesi, esse sono "corpi intranei" perché dialogano e si sincronizzano con il corpo umano formando con esso una intranet in cui corpo e tecnologia si modificano a vicenda (Zimmerman 1996). Così, per le *wearable technologies* valgono le stesse considerazioni che Francesca Ruggieri (2004: 76) fa per il cellulare: non si tratta di una

protesi esterna che magnifica le funzioni del corpo umano, ma di un oggetto che va pensato nei termini di un corpo intraneo; detto altrimenti, si tratta di un oggetto tecnologico e inorganico che è entrato a far parte di tutto il nostro sistema corporeo, biologico e sociale e delle nostre interazioni intercorporee con altri. Corpo intraneo perché, nella sua inscindibilità dal corpo incarnato, è una di quelle "parti o luoghi dove esso [il corpo] va oltre se stesso, esce dai limiti prestabiliti, comincia la costruzione di un nuovo (secondo) corpo" (Bachtin 1965: 347).

Quel "senso di possedere la visione" (*sense of "owning" the view*) di cui parla Chalfen può essere letto come senso di intima e sincronizzata relazione fra il dispositivo e il corpo di chi lo indossa. Il senso della vista non è separato dall'intero corpo, laddove invece l'ingombro o la necessità di imbracciare una videocamera costringe il corpo ad agire limitatamente a ciò che intende filmare.

Questo approccio, per essere pienamente adottato nella pratica di *filmmaking* e per dispiegare la sua potenza poetica, deve abbandonare quella "vergogna prometeica", in fondo tecnofoba, che "si prova di fronte all'umiliante altezza di qualità degli oggetti fatti da noi stessi" (Anders 2007: 57) e che sembra la difesa di una soggettività di retaggio idealistico secondo la quale la creatività e l'intuito sarebbero svilite dalla tecnologia. Per un altro verso, la prospettiva "tecnofila" che presagisce un superamento dell'umano attraverso il trasferimento della possibilità di conoscere allo strumento, riabiliterebbe il positivismo. Ma c'è una terza via.

Nel mezzo – scrive Paolo Augusto Masullo –, vera proposta di ragionante mediazione, sta propriamente il progetto del "post-umano" [...] l'oc-

casione per dare vita a una nuova forma di soggettività: il nomadismo o “soggettività nomade” dell’uomo-*cyborg* che è uomo organico ibridato con la tecnologia, dove il concetto di ibridazione non va inteso soltanto come “banale” mescolanza, attraverso innesti e protesi, della tecnologia sull’organico, bensì come costituzione di partnership interlocutiva, costituzione di nuove *alterità* con cui essere in *dialogo*, il cui effetto non può che essere ontologico nella misura in cui il carattere primariamente epigenetico di tale dialogo fortemente modifica il comportamento e la “visione del mondo” (Masullo 2008: 90).

C’è dunque un cambiamento radicale nello statuto del soggetto. Non si tratta più del soggetto rinascimentale, fermo davanti all’immagine fino a quando la sua percezione, in una durata variabile, non coincida con il punto di vista della prospettiva: un soggetto esterno alla realtà, che il linguaggio cinematografico costruisce nel rispetto della prospettiva e di una coerenza narrativa. E nemmeno un soggetto esterno alla tecnologia, con quest’ultima collocata fra il corpo e la realtà in veste di strumento oggettificante e/o protesi. Le nuove tecnologie portatili istituiscono un soggetto ibrido incarnato allo stesso tempo nella realtà e nella tecnologia, enattivo e nomade. Allora, più che considerare “la storia della mediazione in un’ottica di progressivo incremento del fattore protesico con l’ambiente circostante” (Pennisi-Parisi 2013), bisognerebbe considerare il rapporto fra corpo e tecnologia come un progressivo impiantamento del mondo “esterno” (degli oggetti materiali) nel corpo del soggetto e non come un mero ampliamento del corpo attraverso lo strumento. Lo strumento oggettifica sempre un’idea di mondo e realtà impiantandola/materializzandola nel corpo del suo produttore e nelle sue rappresentazioni. Dunque, la novità introdotta dalle *wearable technologies* consiste nella possibilità di superare la “separazione dei sensi” e di incorporare consapevolmente e creativamente un approccio fenomenologico basato sulla dialogicità enattiva fra soggetto, oggetto e tecnologia, sulla non-dualità fra uomo e ambiente, fra mente e corpo. Non in ultimo, le tecnologie portatili materializzano e visualizzano la contemporanea consapevolezza che la realtà è movimento, che il ricercatore si muove, che durante il *fieldwork* siamo in un continuo processo di sintonizzazione con gli elementi dell’ambiente “intorno” a noi, in accordo con le recenti teorie di Tim Ingold sulla *walking ethnography* (Ingold 2008; 2011a; 2011b). In definitiva queste nuove tecnologie permettono di visualizzare il soggetto in quanto agente più che osservante; come scrive Jean-Pierre Warnier, “il soggetto che agisce si arricchisce con tutta la sua cultura materiale, che gli è essenziale. È un soggetto-con-i-suoi-oggetti incorporati (e disincorporati) nelle condotte sensorio-motrici e nell’azione in società” (Warnier 2005: 224).

In conclusione, la tecnologia è un elemento determinante, ma non fondamentale nella retorica del film etnografico. Lo stato dell’arte dell’antropologia con la riflessione sui metodi prodotta al suo interno in un determinato periodo storico

fa la sua parte nella costruzione del testo audiovisivo. L'autore, dal suo canto, può sperimentare nuovi modi di filmare e anticipare retoriche che nuove tecnologie incorporeranno come proprie specificità. Infine, la tecnologia stessa, spesso inventata per scopi non "scientifici", può suggerire la riflessione teorica quanto comincia ad essere adottata nelle pratiche scientifiche e può materializzare l'immaginazione scientifica stimolando nuovi modi filmare la realtà. Il significato del film dipende non soltanto da questi tre elementi (la tecnologia, l'autore e la riflessione teorica), ma anche dalla competenza dello spettatore, dalla sua capacità di comprendere la retorica audiovisiva, di distinguere, per esempio, un film oggettivante da un film focalizzato sulla dimensione sensoriale di un ambiente, e di attribuire a essi significati diversi attraverso un'attenzione densa al testo audiovisivo.

Bibliografia

Anders Günther

2007, *L'uomo è antiquato*, Vol. 1: *Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Torino, Bollati Boringhieri.

Bachtin Mihail Mihajlovič

1965, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi.

Balma Tivola Cristina (a cura di)

2004, *Visioni del mondo. Rappresentazioni dell'altro, autodocumentazione di minoranze, produzioni collaborative*, Bagnaria Arsa (UD), Edizioni goliardiche.

Baudry Jean-Louis

1970, *Effets idéologiques produits par l'appareil base*, "Cinéthique", 7-8, ripubblicato in Baudry 1978.

1975, *Le dispositif: approches métapsychologiques l'impression réalité*, "Communications", 23, ripubblicato in Baudry 1978.

1978, *L'effet cinéma*, Paris, Albatros.

Bodry-Sanders Penelope

1991, *Carl Akeley. Africa's Collector, Africa's Savior*, New York, Paragon House.

Brown Katrina Myrvang, Dilley Rachel, Marshall Keith

2008, *Using a HeadMounted Video Camera to Understand Social Worlds and Experiences*, "Sociological Research Online", XIII/6, p. 1. <http://www.socresonline.org.uk/13/6/1.html>, consultato il 5 maggio 2015.

Chalfen Richard

2014, *"Your panopticon or mine?" Incorporating wearable technology's Glass and GoPro into visual social science*, "Visual Studies", XXIX/3, pp. 299-310.

Chen Nancy N.

1992, *"Speaking Nearby": A Conversation with Trin Minh-Ha*, "Visual Anthropology Review", VIII/1, pp. 82-91.

Cini Marcello (a cura di)

1999, *Dalla biologia all'etica e viceversa*, Cuen, Napoli.

Cliffor James, Marcus George E.

1986, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press.

Crary Jonathan

1992, *The Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press.

Ferrarini Lorenzo

2009, *Registrazione con il corpo: dalla riflessione fenomenologica alle metodologie audio-visuali di Jean Rouch e Steven Feld*, "Molimo", IV, pp. 125-155.

Geertz Clifford

1988, *Antropologia interpretativa*, Bologna, Il Mulino, (ed. or. 1983).

Grimshaw Anna, Ravetz Amanda

2009, *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Indiana University Press.

Henley Paul

2004, *Putting film to work. Observational cinema as practical ethnography*, in S. Pink, L. Kurti and A. I. Afonso (a cura di), *Working Images. Visual Research and Representation in Ethnography*, London and New York, Routledge.

Hockings Paul (a cura di)

1995, *Principles of Visual Anthropology*, Berlin-New York, Walter Gruyter, (prima ed. 1975).

Jackson Michael

1983, *Knowledge of the Body*, "Man", XVIII/2, pp. 327-345.

Ingold Tim

1993, *The Temporality of the Landscape*, "World Archaeology", XXV/2, *Conceptions of Time and Ancient Society*, pp. 152-174.

2000, *The Perception of Environment: Essays in Livelihood, Dwelling, and Skill*, London and New York, Routledge.

2011a, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, New York, Routledge.

2011b (a cura di), *Redrawing Anthropology: Materials, Movements, Lines*, Farnham, Ashgate.

Ingold Tim, Vergunst Jo Lee (a cura di)

2008, *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot*, Farnham, Ashgate.

Layton Robert

2001, *Teorie antropologiche. Un'introduzione*, Milano, Il Saggiatore, (ed. or. 1998).

MacDougall David

1975, *Beyond Observational Cinema*, in P. Hockings (a cura di), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin-New York, Mouton Gruyter, pp. 115-132, (prima ed. 1975).

Masullo Paolo Augusto

2008, *L'umano in transito. Saggio di antropologia filosofica*, Bari, Edizioni di Pagina.

Merleau-Ponty Maurice

1971, *L'occhio e lo spirito*, Edizioni Milella, Lecce, (ed. or. 1964).

Merlin Bella

2013, *When Consciousness Fragments: A Personal Encounter with Stage Fright in Performance*, in J. R. McCutcheon and B. Sellers-Young (a cura di), *Embodied Consciousness: Performance Technologies*, London, Palgrave, pp. 57-72.

Miller Daniel

1987, *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Basil Blackwell.

Morin Edgar

1956, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris, Les Éditions Minuit.

Nichols Bill

2001, *Maya Deren and the American Avant-garde*, Berkeley, University of California Press.

Paganini Andréa

2006, *La muscolatura et la respiration des films: continuité et discontinuité en rapport avec certaines*

contraintes techniques dans le cinéma Jean Rouch (Intervento al convegno *Du cinéma ethnographique à l'anthropologie visuelle* - Parigi, Musée l'Homme, 25-27 marzo 2006). <http://comitedufilmethnographique.com/wp-content/uploads/2012/07/paganini.pdf>.

Pennisi Antonino, Parisi Francesco

2013, *Corpo, tecnologia, ambiente. Nuove tendenze naturalistiche dell'esperienza estetica*, "Aisthesis", VI/2, DOI <http://dx.doi.org/10.13128/Aisthesis-13779>. <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/13779>, consultato il 5 maggio 2015.

Ruggieri Francesca

2004, *Tecnologie incarnate*, Roma, Meltemi Editore.

Sobchack Vivian Carol

2014, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, University of California Press.

Stoller Paul

1997, *Sensuous Scholarship*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Taussig Michael

1993, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York and London, Routledge.

Warnier Jean-Pierre

2005, *La cultura materiale*, Roma, Meltemi, (ed. or. 1999).

Young Colin

1995, *Observational Cinema*, in P. Hockings (a cura di), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin-New York, Mouton Gruyter, pp. 99-114, (prima ed. 1975).

Zimmerman Thomas G.

1996, *Personal area networks (PAN): Near-field intra-body communication*, "IBM Systems Journal", XXXV, pp. 609-618.