

Considerazioni sulla mediazione della parola in antropologia filmica

SILVIA PAGGI

In visual anthropology research – especially in ethnographic film realization – the reflexive approach was ahead of the rest of anthropological studies and had important consequences for the development of the discipline. However this precocious contribution was not properly evaluated. The filmic anthropology requires the researcher some methodological issues concerning the presence of speech, both during the field research and during the shooting, and, finally, during the editing. Particular attention must be paid to the relationship between “filming” and “filmed”. Other questions concern the possible presence of sound technicians, interpreters and the resulting problems derived by a possible translation.

The author reflects on these problematic issues starting from her filmic research experiences conducted on different terrains and in different periods of time. In ethnography it is difficult to give up the interview. In particular, the filmed interview makes clear the relationships that are built on the field and their consequences. Profilmic aspects of spoken communication must be taken into account; in the same time it is necessary to consider the links between images, narration and sounds of the environment: they affect the quality of audiovisual documentation.

Another method of filmic approach may provide for restriction of speech between anthropologist-filmmaker and filmed subjects: the ethnographic positive result is a higher frequency of dialogues between the protagonists.

1. Premessa

Le mie esperienze di ricerca sul campo si sono fin dall'inizio configurate nell'ambito dell'antropologia visiva, pertanto le questioni metodologiche che progressivamente mi si ponevano erano essenzialmente legate all'approccio filmico dei soggetti. Al tempo stesso mi domandavo come tali questioni si presentassero per il ricercatore senza la macchina da presa, ciò che andavo comunque direttamente sperimentando in quanto, pur avendo scelto come strumento privilegiato della ricerca la registrazione audiovisiva, l'indagine in antropologia filmica si svolge alternando continuamente le riprese ai metodi classici dell'in-

dagine etnografica (osservazione diretta, comunicazioni verbali, diari di campo ecc.). Pertanto, si configurano similitudini e differenze, sia nelle forme dell'osservazione partecipante (Paggi 2006), che sul piano della comunicazione: produzioni filmiche e pubblicazioni scritte delle ricerche sono approcci comunicativi diversi ma significativamente complementari.

In antropologia filmica, aderisco alla configurazione "antropologo-cineasta" (Paggi 1987) che, non volendo delegare né l'osservazione né la scrittura, riunisce in sé le diverse competenze. Nell'approccio "d'esplorazione" (de France 1989), la videografia leggera, ormai digitale, mi è apparsa come la più adeguata alle condizioni della ricerca etnografica e all'indicazione rouchiana "fare corpo con la camera"¹. Dal mio punto di vista, l'uso della registrazione filmica in etnografia implica che le esigenze dell'espressione cinematografica debbano adattarsi a quelle dell'indagine etnografica, fermo restando l'obiettivo d'ottenere il miglior equilibrio possibile per alleare "il rigore dell'inchiesta scientifica all'arte della presentazione cinematografica"² (Rouch 1968: 432).

Centrali in antropologia filmica come per ogni etnografia, le riflessioni riguardanti l'uso del linguaggio e le interrelazioni che implica mi hanno da subito sollecitato, spingendomi a sperimentare sia sul terreno che a livello della comunicazione le strategie di messa in scena del film etnografico. Alcune istanze metodologiche si sono configurate in seguito alle esperienze dei primi anni di ricerca su terreni diversi e a diversi livelli di competenza linguistica. Come vedremo, anche per l'antropologia filmica la riflessività è in gran parte legata al ruolo centrale che assume la mediazione della parola.

La precocità del contributo riflessivo (spesso misconosciuto) dell'antropologia visiva discende dalla diffidenza che l'etnologia generale ha manifestato verso il film etnografico fin dalla sua nascita.

La ripresa cinematografica e la registrazione dei suoni furono per molto tempo considerate come accessori, spesso addirittura come accessori pericolosi con cui si rischia di privilegiare le apparenze a detrimento dell'essenziale. [...] È in questo contesto di diffidenza a tutti i livelli che è nato il film etnografico (Rouch 1968: 427).

2. Della riflessività in antropologia filmica

L'antropologia riflette da tempo sullo statuto epistemologico delle sue produzioni, dei testi interpretativi come dei documenti etnografici che ne sono alla

¹ Userò questo termine per indicare la macchina da presa qual che sia il formato tecnico utilizzato. Ricordo tuttavia che Rouch, contrario alla videografia, ha sempre utilizzato cineprese.

² Ho curato la traduzione in italiano dei testi citati.

base. Il processo euristico implica metodi d'esplorazione che trasformano in dati le manifestazioni del reale; in quanto prodotto della ricerca, il documento è già produzione di senso, interpretazione. Le documentazioni visive e filmiche non fanno eccezione.

Filmare nell'ambito di una ricerca significa già analizzare il reale, scomporre i suoi elementi per ricomporli in seno a un'interpretazione. La scomposizione che si opera durante le riprese è quindi orientata dall'osservatore. Al pari di ogni comunicazione interpretante, quella che risulta da un montaggio filmico è fondata e orientata dagli elementi che hanno preso forma nella descrizione (Paggi 2004: 310).

Fermo restando quindi che la descrizione etnografica, qual che ne sia la forma, è già di per sé interpretazione, si può consentire che una delle funzioni principali del film etnografico è quella di "descrivere ciò di cui il linguaggio rende difficilmente conto" (de France 1989: 5). Ciò nonostante, e anche se può sembrare paradossale, l'antropologia filmica si trova spesso in una difficile relazione con il linguaggio stesso, veicolo di comunicazione di primaria importanza.

La nota critica di Margaret Mead (1979) all'antropologia come disciplina verbale ha ripercussioni epistemologiche ben più ampie della sola reticenza nell'accogliere altri mezzi di produzione etnografica che la scrittura. Aspetti epistemologici poco approfonditi anche dalle critiche decostruttiviste, concentrate ad analizzare la produzione scritta della disciplina, poco estese agli aspetti verbali e ignorando completamente gli assunti riflessivi che l'antropologia visiva andava parallelamente, e a volte anticipatamente, sviluppando.

L'antropologia è un discorso sul reale veicolato attraverso mezzi di comunicazione. Il testo antropologico è riguardato dalla critica decostruttivista o post-moderna come un discorso letterario, una forma quindi di comunicazione artistica che costituirebbe l'essenziale della disciplina. Come ogni testo etnografico, il film etnografico è la risultante di una situazione metodologica d'indagine sul campo associata a una competenza linguistica che, in questo caso, si colloca sul piano della messa in scena filmica. Ed è nell'allearsi delle esigenze scientifiche dell'approccio antropologico con quelle comunicative dell'arte cinematografica che si può situare la specificità e la pertinenza dell'antropologia filmica. Le implicazioni epistemologiche, metodologiche e comunicazionali sono quindi inerenti a un ambito che comporta una dimensione al tempo stesso scientifica e artistica, in senso lato. Quali che siano le sue scelte di messa in scena, l'antropologo-cineasta dosa e armonizza gli elementi audio-visivi secondo una propria interpretazione e un proprio stile: ciò gli conferisce pienamente, come quando scrive, lo statuto di autore.

Uno dei meriti delle critiche focalizzate sulla scrittura testuale è quello di aver evidenziato non solo la soggettività e la diversità degli approcci, ma anche

la correlazione tra esposizione e ricerca, tra interpretazione e descrizione. La stretta relazione tra la ricerca e la sua comunicazione induce a interrogarsi su quella tra la realtà osservata e le rappresentazioni che ne risultano. È già esplicito nella critica di Mead che la parola in questione non è solo quella della comunicazione scritta dell'etnologo ma anche quella raccolta durante la ricerca.

Così le indagini etnografiche cominciarono a dipendere dalle parole, e soltanto da loro, al momento stesso in cui l'antropologia maturava come scienza. [...] Fidandosi delle parole, di quelle degli informatori [...] di quelle degli etnologi [...] l'antropologia divenne una scienza di parole (Mead 1979: 15).

La ricerca dell'etnologo tende così a subordinarsi al modo usuale di comunicazione, basato sul linguaggio, l'oralità e la scrittura, come rileva Claudine de France: "Al limite, l'etnologo conserva della propria osservazione solo ciò che può essere facilmente comunicabile con la parola e/o la scrittura" (de France 1979: 142).

L'attenzione stessa è in tal modo indirizzata. Le forme di presentazione e di elaborazione dei dati condizionano quindi, più o meno consciamente, la ricerca antropologica, tanto nei suoi metodi che nella scelta dei suoi oggetti d'indagine. Ne consegue che l'introduzione dei mezzi audiovisivi nel dispositivo di ricerca, diversificando le "scritture", modifica profondamente il rapporto tra osservazione e linguaggio.

Così come nella ricerca etnografica classica l'osservazione è spesso orientata da ciò che può essere facilmente trasmesso con la parola (scritta o orale), così lo sguardo dell'antropologo-cineasta si configura in funzione del linguaggio cinematografico, articolando punti di vista spesso inabituali per l'osservazione diretta. La pratica dell'antropologia visiva induce una ristrutturazione dello sguardo che spinge il ricercatore a pensare l'osservazione in funzione della sua comunicazione.

La possibilità dell'indagine e dell'esposizione audiovisiva spiana inoltre la strada a interi, e a volte nuovi, campi di ricerca etnografica. La parola stessa ne è investita, soprattutto per l'interesse che comporta la possibilità di usare gli stessi parametri percettivi della comunicazione orale, che consta di un insieme comunicativo (visivo e auditivo) ben più ampio del suo aspetto puramente verbale (Paggi 1993). Di queste qualità dell'etnografia audio-visiva non si giovano solo ambiti specializzati della disciplina che possono difficilmente prescindere dalle registrazioni, come l'etnolinguistica o l'etnomusicologia.

In un'intervista del 1992 Jean Rouch rispondeva così alla domanda se l'uso del cinema costituisse un progresso per l'antropologia³: "Per l'etnografia sì. Nel-

³ Intervista effettuata da Alain Nicolas, all'epoca direttore del Musée d'arts africains, océaniens et amérindiens di Marsiglia.

la raccolta dei dati è evidente. Si possono rimettere in questione le interpretazioni dei dati, le traduzioni, ma non le immagini” (Jordan 1992: 303).

Ne consegue che il valore etnografico della documentazione filmica risiede più nelle parti diegetiche (Souriau 1953) – supposte appartenere alla realtà rappresentata – che in quelle extra-diegetiche, come il commento che porta in maniera più evidente l’interpretazione dell’autore, l’antropologo all’occorrenza. Se il film può essere considerato nel suo insieme come un “testo”, il commento ne costituisce la parte più specificamente testuale.

L’insegnamento di Jean Rouch e di tutta la “scuola di Nanterre”⁴ segue la tendenza inaugurata in ambito documentario dal cinema diretto di usare poco, o niente affatto, il commento. “Il commento invecchia più velocemente delle immagini” – ripeteva Rouch – le quali, al contrario, prendono rilievo soprattutto col passare del tempo. Come esempio, portava spesso il film *La Taranta*⁵ (film che peraltro apprezzava molto), il cui testo-commento risulta dall’interpretazione del consulente-antropologo ulteriormente trasformata dalla scrittura del poeta, oralmente espressa da un eccellente attore.

La possibile concorrenza tra commento e immagini (ma anche suoni) del reale è stata quindi da tempo evidenziata (de France 1988, 1995, Comolli 1995): co-operando nella messa in scena dell’opera filmica, anche etnografica quindi, diegetico e extradiegetico si contendono il primato della significazione. Il cinema diretto, in particolare nella sua declinazione di cinema d’osservazione, che stigmatizza il commento per l’eccessiva importanza dell’interpretazione autoriale in un’epoca (1950-1960) in cui i mezzi tecnici consentono finalmente la ripresa sincrona dei suoni, adduce spesso come argomento portante la possibilità di “restituire la parola ai protagonisti”. Ma di che tipo di parola si tratta? È facile costatare che la restituzione della parola ai protagonisti delle azioni filmate ha soprattutto introdotto nuove forme di commento, genericamente identificate come “auto-commento”. Anche se spesso montata fuori campo, la voce “off” diventa “in” poiché il soggetto parlante è integrato alla diegesi del film. Alleggerendosi del peso dell’interpretazione, l’etnologo-cineasta, attraverso l’uso d’interviste o di commenti che sorgono spontaneamente, trasferisce sui protagonisti la responsabilità delle informazioni e delle riflessioni sugli avvenimenti filmati. Il successo di questo modello di messa in scena della parola è tale che a volte i film etnografici si risolvono nel montaggio di una serie d’interviste filmate: io

⁴ All’università di Paris X-Nanterre esiste dal 1976 un insegnamento di cinema-etnografico, diretto da Jean Rouch e da Claudine de France, responsabile inoltre dell’associato laboratorio di ricerca F.R.C. (Formazione di Ricerche Cinematografiche).

⁵ Il film è realizzato dal documentarista Gianfranco Mingozzi con la consulenza scientifica di Ernesto De Martino, autore delle ricerche sul campo e dell’interpretazione etnografica. Il testo scritto del commento è accreditato a Salvatore Quasimodo.

stessa ne ho così realizzati⁶ trattando di tematiche poco visibili (memoria, storie di vita ecc.). Come vedremo, ben altre possibilità riguardano la restituzione della parola delle persone filmate, che però richiedono di elaborare in ogni situazione metodologie appropriate, che coinvolgono anche i modi di partecipazione dell'etnografo-cineasta sul terreno.

Importanti fonti di riflessività per l'antropologia filmica sono, da un lato la relazione filmante / filmato – variante della più generale relazione che s'instaura tra il ricercatore e la gente verso cui dirige l'indagine –, e dall'altro l'osservazione differita. Quest'ultima, che Claudine de France considera come un vero e proprio "secondo terreno" (Paggi 2013: 3), permette inoltre di accedere ad alcune delle modalità d'osservazione dell'etnografo. Ma il più importante aspetto riflessivo riguarda la relazione filmante / filmato che implica l'analisi di due nozioni chiave, e ormai piuttosto conosciute, indicate da Claudine de France come "profilmia" e "auto-messa in scena" (de France 1989: 373 e 367-368). Pur potendo a volte coincidere, la prima sottolinea le modificazioni nel comportamento delle persone filmate dovute alla presenza della camera (e del ricercatore che la porta), mentre la seconda si riferisce al come l'etnografo-cineasta può analizzare e riguardare scenicamente – per poi mettere cinematograficamente in scena – i modi in cui il processo osservato si presenta di per sé, testimoniando in ogni contesto di un'appartenenza identitaria. Il film etnografico (e ogni ripresa che lo costituisce) risulta sempre dall'incontro di queste due messe in scena: quella dell'antropologo-cineasta e quella delle persone filmate. L'antropologia contemporanea riconosce significativamente l'importanza dell'auto-rappresentazione delle popolazioni studiate e l'assunto della riflessività post-moderna sull'inevitabile implicazione del ricercatore nell'osservazione etnografica trova già fondamento, anche se spesso misconosciuto, nell'affermazione di Claude Lévi-Strauss a proposito del concetto di fatto sociale totale di Marcel Mauss:

Che il fatto sociale sia totale non significa solo che *tutto ciò che è osservato fa parte dell'osservazione*; ma anche, e soprattutto, che in una scienza in cui l'osservatore è della stessa natura del suo oggetto, *l'osservatore è esso stesso una parte della propria osservazione* (Lévi-Strauss 1950: XXVII).

Nell'analisi della relazione filmante / filmato è da considerare che la camera gode, agli occhi delle persone filmate, di un proprio statuto (Paggi 2006: 66), che si associa a quello attribuito all'etnografo che la utilizza, determinando una pluralità di combinazioni, variabili a seconda dei contesti di ricerca. Sviluppando questo tema Valentina Bonifacio propone di considerare la macchina da presa non solo come un oggetto ma anche come un soggetto addizionale (Bonifacio 2013), un *actant* seguendo Bruno Latour (2005).

⁶ Ad esempio, *Civitella 1944-1994* che raccoglie la memoria di un massacro nazista.

3. La profilmia della parola

I suoni investono lo spazio delle attività filmate e lo modellano tanto quanto la dimensione visiva, contribuendo a esprimere l'atmosfera che gli è propria. Ogni modificazione sul piano sonoro incide sull'estetica dei luoghi e per conseguenza trasforma l'informazione sulle attività che vi si svolgono e la sua rappresentazione. Registrare non solo suoni e rumori ma anche il dialogare dei protagonisti delle azioni filmate corrisponde a raccogliere sul piano sonoro ciò che le immagini mostrano sul piano visivo. Qui sorge una delle maggiori difficoltà dell'antropologia filmica, da un punto di vista sia tecnico che metodologico. L'aspetto tecnico riguarda soprattutto la difficoltà di registrare con precisione i suoni e le parole usando un microfono situato sulla camera, il che comporta anche una minor libertà di movimento nelle riprese delle immagini. Senza entrare nel dettaglio delle svariate opzioni perseguibili, la questione che questa difficoltà tecnica pone innanzitutto a livello metodologico è la presenza o meno di una seconda persona in funzione di tecnico del suono, al quale può inoltre essere necessario associare quella d'interprete linguistico. Come vedremo, la sperimentazione di queste configurazioni nelle mie ricerche non è stata sempre agevole.

Nell'analizzare aspetti della mediazione della parola e delle sue manifestazioni profilmiche, vorrei dapprima portare l'attenzione sull'intervista filmata, argomento di cui ho in parte già trattato in uno scritto in francese di non facile reperibilità (Paggi 1993). Senza entrare nel merito delle importanti e complesse riflessioni sulla parola degli informatori, su cui si fonda gran parte della conoscenza etnografica, mi soffermavo innanzitutto sull'interesse che presenta, specialmente per una disciplina sensibile alla tradizione orale, l'intervista filmata che non ne riduce la complessità comunicativa al solo significato letterale. L'intervista filmata rende inoltre visibili le modalità in cui è stata svolta, anche se solo in parte, in quanto spesso al montaggio vengono tagliati, eliminati, non solo diversi passaggi dell'intervistato ma anche la voce dell'intervistatore, diminuendo quindi l'accesso all'aspetto relazionale da cui dipende, in larga misura, il contenuto informativo.

Indissolubilmente legata alla presenza del ricercatore e da lui stesso sollecitata, l'intervista filmata si presenta pertanto come un evento profilmico. Un caso senz'altro particolare di profilmia; una profilmia di cui il ricercatore non può non essere cosciente e di cui può quindi analizzare la duplice messa in scena, la sua e quella dell'intervistato, influenzando sul modo in cui lo spettatore riceverà la significazione. Come per altri comportamenti profilmici, l'analisi della profilmia d'intervista può rivelarsi una fonte non trascurabile d'informazioni, soprattutto nel caso di una libera scelta da parte degli intervistati nel determinare la propria auto-messa in scena. Ho potuto più volte constatare come l'intervista filmata, soprattutto se richiesta formalmente, incita a conformarsi a ruoli spesso derivati da un modello televisivo. Agli aspetti inerenti all'auto-messa in scena, profilmica in questo caso, si sommano quelli relativi alla relazione interpersonale. Significati-

vamente, un “informatore privilegiato” ha scherzosamente assimilato l’intervista a un interrogatorio, convincendomi definitivamente (al pari di molti altri) a ripensare e moderare questa metodologia dell’inchiesta.

Se la parola in sede d’intervista è profilmica in quanto inserita in un evento di per sé profilmico, altri tipi di profilmia verbale possono sorgere tra i protagonisti delle azioni filmate. Queste reazioni si manifestano in genere precocemente, durante le prime riprese, rivestendo forme diversificate, addirittura opposte, che oscillano, come vedremo, tra l’auto-inibizione della parola e una partecipazione verbale dirompente.

Direi che le ragioni profonde che possono originare queste modificazioni di comportamento dipendono, da un lato dal tipo di consapevolezza che le persone filmate hanno della rappresentazione filmica, dall’altro dalla relazione che s’instaura con il ricercatore-cineasta. In contesti culturali in cui né il cinema né la televisione sono entrati nella comune esperienza (è stato ad esempio il caso nel 1992 in un villaggio della Costa d’Avorio) le reazioni che suscita la camera sono limitate: il ricercatore in sé è già fonte primaria di curiosità. L’immagine è spesso più conosciuta come fotografica (per cui ad esempio la gente s’immobilizza davanti alla camera perché la “foto” riesca bene), e le persone filmate sembrano ignorare la presenza della registrazione audio. Naturalmente questa inconsapevolezza sonora decade progressivamente e comunque quando visionano le riprese, pratica assai corrente in antropologia filmica. La presa di coscienza della propria rappresentazione – visiva e sonora – è una fase metodologicamente delicata che provoca reazioni differenziate, anche se in genere positive per il seguito della ricerca.

Là dove cinema e televisione sono ben in uso, sono da mettere in conto modificazioni profilmiche anche a livello verbale, come ho sperimentato fin dalle mie prime esperienze di ricerca alle isole Eolie⁷, individuando due varianti opposte di profilmia verbale: una loquace e l’altra silenziosa. Ma mentre la prima saltava agli occhi (e alle orecchie), la seconda è stata più difficile da rilevare. Entrambe sono, come spesso, imputabili a forme di collaborazione, che si traducono nell’auto-messa in scena che i protagonisti ritengono più adeguata alla realizzazione filmica. Seguendo modelli verbali dell’immaginario televisivo, i protagonisti delle azioni sono portati a sovraccaricarsi di auto-commento. Anche se spesso apporta informazioni utili sulle attività svolte, l’auto-commento può condizionare l’insieme della messa in scena⁸. Nelle registrazioni, la voce e le immagini si sovrappongono e al montaggio diventa arduo tagliare l’una senza eliminare l’altra. È un classico caso in cui il filo conduttore verbale contende il

⁷ Svolte tra il 1986 e il 1996, le ricerche di antropologia filmica alle isole Eolie si sono, a partire dal 1988, progressivamente concentrate sull’attività di vinificazione tradizionale. È del 1994 il film per la tesi di dottorato (in versione francese) *Figlio di gamba storta. La vinificazione tradizionale alle isole Eolie*.

⁸ Ne è un esempio il mio film *Malvasia*.

primato alle immagini delle attività. La forma opposta di profilmia della parola si manifesta come un pudore del dire, un'autocensura che può estendersi ai normali scambi verbali, considerati dai protagonisti come inutili o addirittura disturbanti nell'ambito di una rappresentazione filmica. Col tempo e l'approfondimento dell'inserzione della ricerca filmica presso una famiglia eoliana, la situazione si è normalizzata rivelando un ambiente di lavoro ricco di comunicazione verbale, durante la vendemmia come nel palmento.

Nell'intento di realizzare una comunicazione la più immediata possibile tra lo spettatore e le persone filmate, il loro fare ed essere, la registrazione dei dialoghi contribuisce a uno stile realistico della rappresentazione, che paradossalmente può avvicinare le forme di messa in scena della *fiction*.

Tra quelli tra noi che cominciavano ad applicare il metodo d'osservazione nella realizzazione di film etnografici, molti presero a modello non il documentario che conoscevamo da Grierson in poi, ma piuttosto i film di *fiction* di ogni genere, giapponesi o hollywoodiani. Questo paradosso è dovuto al fatto che, tra i due, il film di *fiction* era quello più vicino alla tendenza d'osservazione (MacDougall 1979: 92).

Naturalmente, la pratica di realizzazione del cinema di *fiction* è la più lontana possibile dal documentario etnografico d'osservazione, ma è il risultato della messa in scena per lo spettatore che se ne avvicina. Lo stile realista dei miei film etnografici si applica non solo alle immagini ma anche ai suoni, privilegiando quindi, come per le immagini, i suoni registrati durante le riprese. Senza commento, la narrazione filmica lascia spazio agli eventi e alla parola dei protagonisti. Da un punto di vista dell'interpretazione etnografica e della sua comunicazione, i dialoghi sono a volte importanti per il loro contenuto specifico, mentre in altri casi è interessante solo mostrare che c'è dialogo tra i protagonisti dell'azione. Secondo i casi quindi, la messa in scena sonora (durante le riprese ma soprattutto al montaggio) può variare tra una precisa restituzione (e relativa traduzione se necessaria) dei dialoghi e il limitarsi a una resa generica dell'ambiente sonoro. Tali variazioni d'attenzione all'aspetto dialogico possono intervenire non solo da un film a un altro ma anche all'interno di uno stesso film.

Alle isole Eolie la ricerca mi poneva di fronte a una doppia espressione linguistica, l'italiano e l'eoliano. Le mie difficoltà iniziali nella comprensione del dialetto che gli eoliani parlavano tra loro erano compensate dalla possibilità di parlare tra noi in italiano. Il livello di padronanza della lingua delle persone filmate è una variabile importante delle mie esperienze e delle riflessioni teorico-metodologiche che ne conseguono. In situazioni di comprensione linguistica, la durata dei "piani"⁹ e la qualità delle inquadrature sono in gran parte determina-

⁹ Traduco il francese *plan* per indicare una ripresa senza interruzione.

ti, dal registro sonoro. Per rendersi conto dell'importanza di questa funzione di guida della parola dei protagonisti durante le riprese basta trovarsi a operare in situazioni d'incomprensione linguistica.

Ne ho fatto esperienza per la prima volta nella ex Jugoslavia¹⁰, dove l'ausilio d'interpreti era necessario e in più avevo optato per una configurazione cinematograficamente più "professionale" integrando un microfono esterno. Fu quindi l'occasione per sperimentare la collaborazione con interpreti e tecnici del suono, funzioni che possono essere o non separate.

Ricordiamo che per le sue riprese in Africa occidentale Jean Rouch optava per un tecnico del suono del posto in ragione soprattutto della conoscenza della lingua locale. La sua formazione tecnica era estemporanea e il necessario affiatamento reciproco veniva con la pratica.

Nelle mie esperienze jugoslave ho avuto l'opportunità, dovuta anche a svariati disguidi, di trovarmi di fronte a diverse combinazioni dei ruoli d'interprete e di tecnico del suono. Fui quindi necessariamente indotta a sperimentare molteplici combinazioni rispetto alla comprensione e traduzione linguistica, così come alla capacità tecnico-metodologica di tenere un microfono esterno ben collegato alle riprese visive.

Il ruolo dell'interprete etnografico è, lo sappiamo, particolarmente arduo ma in antropologia filmica presenta anche aspetti specifici. Nel caso dell'intervista, si pone innanzitutto il problema della traduzione immediata in modo che l'antropologo possa seguire, se non dirigere, il discorso. Questa legittima necessità introduce però lungaggini e ridondanze che mal si adattano alla comunicazione filmica. Diverse strategie di messa in scena al montaggio, che includono, o non, la presenza (visiva e/o sonora) dell'interprete, possono essere prospettate ma vanno, però, previste durante le riprese. Le situazioni variano in funzione dei contesti, ma nel seguito delle mie ricerche ho spesso preferito differire la traduzione, lasciando condurre l'intervista a un mediatore locale, precedentemente istruito sui contenuti da acquisire. Anche questa configurazione presenta degli inconvenienti, sulla partecipazione dell'etnografo e sulla sua capacità di cinema a seguire visivamente il dialogo. Il vantaggio è comunque quello di avere tempo a disposizione per una traduzione più precisa durante l'osservazione differita, affinando così progressivamente la ricerca.

Se la traduzione immediata può essere praticabile in una situazione d'intervista, non risulta invece facile nel caso dei dialoghi tra i protagonisti delle azioni. Sempre su questo terreno di ricerca filmica nelle isole dalmate, ho potuto verificare che, quando il tecnico del suono è il solo a capire gli scambi linguistici, si può incorrere in uno sfasamento tra la registrazione visiva e quella sonora. Talvolta, il tecnico del suono, seguendo il filo conduttore linguistico, tendeva a dirigere le riprese, ossia a sostituirsi all'osservazione dell'etnografo.

¹⁰ Nelle isole dalmate (attualmente in Croazia), nel 1990, poco prima dello scoppio dei conflitti.

Queste esperienze difficoltose ma istruttive, mi hanno indotta a prendere, fin dall'inizio di ogni ricerca filmica, diverse cautele metodologiche volte a provocare il meno possibile l'insorgere di comportamenti profilmici, compresi quelli verbali, di modo che le attività filmate possano svolgersi il più possibile nel loro modo abituale, sia nel fare, sia nello scambio di parole.

4. La ricerca filmica senza la mediazione della parola

Ho sperimentato per la prima volta la ricerca filmica senza mediazione della parola filmando attività domestiche in un villaggio *bété* della Costa d'Avorio¹¹. L'esperienza è stata interessante soprattutto per riflettere sulle forme di partecipazione del ricercatore-cineasta e della possibilità di controllo delle modificazioni profilmiche.

Avendo volutamente limitato la presenza dell'interprete alla fase preliminare di conoscenza e accettazione della mia presenza con la camera presso le famiglie dove intendevo filmare e dove nessuno parlava francese, mi sono poi trovata durante le riprese delle attività in una situazione di reciproca incomprensione linguistica.

La parola profilmica ne risultò estremamente ridotta, se non eliminata, e inversamente i dialoghi tra i protagonisti dell'azione presero liberamente corso, dimostrando ancora una volta che è spesso più facile diminuire l'impatto della propria presenza di ricercatore con la camera che senza.

Direi che a volte le persone si comportano più naturalmente quando sono filmate che in presenza di un osservatore ordinario. Un uomo con una cinepresa ha un evidente lavoro da compiere, ossia filmare (MacDougall 1979: 94).

A maggior ragione, non si dedicherà molta attenzione a un ricercatore non solo occupato a filmare ma col quale non si può dialogare, e non solo perché non lo richiede ma anche in ragione della barriera linguistica. Filmando le attività, volevo evitare che la gente si sentisse in obbligo di accogliermi, intrattenermi in vario modo, essere a mia disposizione per rispondere alle mie curiosità, sospendendo così, o comunque modificando ampiamente, lo svolgersi dell'attività stessa e le relazioni tra i protagonisti. Ciò non mi esclude peraltro completamente dalle interazioni, perché non sono nascosta, anzi sono ben in evidenza e spesso, seguendo l'insegnamento rouchiano, ben in prossimità dei soggetti filmati.

¹¹ Ricerche filmiche del 1992. Su questo stesso terreno ho tuttavia proceduto diversamente per altre tematiche di ricerca, usufruendo di un tecnico del suono per le musiche e conducendo interviste in francese, tuttavia sistematicamente separate dalle riprese delle attività.

Conservo al montaggio alcune di queste interazioni, sia per rendere esplicita allo spettatore la presenza del ricercatore dietro la camera, sia per un loro eventuale specifico interesse. Razionalizzate o meno, le metodologie messe in atto dall'etnografo, e di cui sono di primaria importanza quelle che riguardano gli aspetti relazionali, mutano nei diversi momenti della ricerca sul campo. Uno degli aspetti più delicati mi è apparso quello di come poter mischiare e dosare i diversi approcci facendo in modo che la relazione filmante/filmato non incorra in situazioni contraddittorie.

Tra le varie attività filmate nel villaggio *bété*, la preparazione culinaria di un *foutou* (composto di banane e manioca) in salsa di semi di palma, ha dato origine a un film¹² che ho montato senza sottotitoli di traduzione e, come sempre, senza commento. Sottolineando l'osservazione filmata, il titolo rimanda alla duplice condizione di non accesso alla significazione linguistica dell'etnografo-cineasta sul terreno e dello spettatore del film. Diverse esperienze di proiezioni pubbliche e in ambito di ricerca corroborano l'analisi della strategia di messa in scena che questo film rappresenta.

Né diretto né ingombrato dal verbale, il registro visivo risulta valorizzato, e con lui le qualità descrittive dell'immagine. Ciò nonostante, l'attenzione sul piano auditivo è forte, e gran parte della significazione comunicativa tra le persone filmate è accessibile al di là della stretta comprensione linguistica. La parola non è quindi assente, anzi, è ritrovata in tutto il suo spessore dialogante della vita quotidiana. Un'intesa sonora si sviluppa tra i toni della lingua e l'armonia dei rumori delle attività, con una ritmica che suggerisce una certa musicalità.

La ricchezza della comunicazione non verbale veicola il significato per lo spettatore, fino al punto che qualcuno è arrivato a dirmi: "A un certo momento si capisce il *bété!*". Ciò può sorprendere, ma d'altra parte, già nel 1955, riflettendo su cosa fossero i film etnografici, Jean Rouch scriveva:

Non ne so ancora nulla, ma so che ci sono rari istanti in cui lo spettatore all'improvviso comprende una lingua sconosciuta senza l'intermediazione di nessun sottotitolo [...] Questo miracolo, solo il cinema può farlo [...] Ma gli odierni fautori di film preferiscono non avventurarsi su queste vie pericolose; e solo i maestri pazzi¹³ e i bambini osano premere su bottoni vietati (Rouch 1968: 433).

¹² *Observation filmée d'une activité quotidienne féminine chez les Bété de la Côte d'Ivoire.*

¹³ Allusione al suo film *Les Maîtres fous* e per estensione a se stesso.

Bibliografia

Bonifacio Valentina

2013, *Le statut ambigu de la caméra: une réflexion sur l'utilisation de la caméra-vidéo dans le cadre d'un travail de terrain avec les Maskoy dans la région de Chaco au Paraguay*, "Mondes contemporains-Revue d'anthropologie sociale et culturelle", III, pp. 13-30.

Comolli Annie

1995, *La parole retrouvée ou l'autocommentaire et ses mises en scène*, "Xoana. Images et sciences sociales", III, pp. 99-113.

de France Claudine

1979, *Corps, matière et rite dans le film ethnographique*, in C. de France (a cura di), *Pour une anthropologie visuelle*, Paris, Mouton Editeur, pp. 139-163.

1988, *Image et commentaire en anthropologie filmique*, "Glasnik Slovenskega etnografskega društva / The Quarterly Slovene Ethnological Society Bulletin", 28.

1989, *Cinéma et Anthropologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, (prima ed. 1982).

1995, *Le commentaire, rival de l'image dans la mise en scène du réel*, "Xoana. Images et sciences sociales", III, pp. 73-88.

Jordan Pierre-L.

1992, *Premier contact - Premier regard*, Marseille, Musées de Marseille, Images en manœuvres éditions.

Latour Bruno

2005, *Reassembling the Social - An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press.

Lévi-Strauss Claude

1950, *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, pp. VII-LII.

MacDougall David

1979, *Au delà du cinéma d'observation*, in C. de France (a cura di), *Pour une anthropologie visuelle*, Paris, Mouton Editeur, pp. 89-104.

Mead Margaret

1979, *L'anthropologie visuelle dans une discipline verbale*, in C. de France (a cura di) *Pour une anthropologie visuelle*, Paris-La Haye, Mouton Editeur, pp. 13-20, (ed. or. 1975, trad. it. 1980).

Paggi Silvia

1987, *L'antropologo cineasta*, "Bianco e Nero. Rivista del centro Sperimentale di Cinematografia", IV, pp. 67-81.

1993, *À propos de l'interview filmée dans la recherche anthropologique*, in Atti del convegno *Memory and Multiculturalism*, Lucca-Siena, pp. 202-220.

2004, *Sur la représentation de l'espace domestique en anthropologie visuelle. La vinification traditionnelle aux îles Éoliennes*, in M. Sobieszczanski (a cura di), *Spatialisation en arts et en sciences humaines*, Paris, Peeters-France, pp. 309-335.

2006, *Osservazione partecipante*, "AM - Antropologia museale", IV / 14, pp. 66-68.

2013 (a cura di), *Terrains en anthropologie visuelle*, "Mondes contemporains-Revue d'anthropologie sociale et culturelle", III.

Rouch Jean

1955, *A propos des films ethnographiques*, "Positif", XIV-XV.

1968, *Le film ethnographique*, in Poirier J. (a cura di), *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, pp. 429-471.

Silvia Paggi

Souriau Etienne

1953, *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion.

Film citati

Mingozzi Gianfranco

1962, *La Taranta*, 20', b/n, 35 mm, consulenza scientifica di E. de Martino, musiche originali registrate da D. Carpitella, fotografia U. Piccone, commento S. Quasimodo, Pantheon Film, Roma. Marzocco d'oro a Festival dei Popoli, Firenze 1962.

Paggi Silvia

1989, *Malvasia*, 30', col., riprese HI-8, montaggio U-MATIC/BVU effettuato presso CTA dell'università di Siena.

1994, *Civitella 1944-1994*, 52', col., riprese HI-8, montaggio U-MATIC/BVU-SP, effettuato presso AMAVI, Marseille. Primo premio al concorso *Un video per la Resistenza* della Fondazione Faustino Dalmazzo, Cuneo 1997, giuria presieduta da Paolo et Vittorio Taviani.

1996, *Figlio di gamba storta. La vinificazione tradizionale alle isole Eolie*, 52', versione francese, col., riprese HI-8, montaggio U-MATIC/BVU-SP e BETACAM effettuato presso AMAVI, Marseille, (primo montaggio 1994, 110').

2001, *Observation filmée d'une activité quotidienne féminine chez les Bété de la Côte d'Ivoire*, 20', col., riprese HI-8, montaggio BETACAM SP, effettuato presso MediaTec dell'università di Nice-Sophia Antipolis, (primo montaggio 1993, 40').

Rouch Jean

1955, *Les Maîtres fous*, 29', col., riprese 16 mm gonfiato a 35 mm, presa del suono André Cotin, Damouré Zika e Lam Ibrahima Dia, montaggio Suzanne Baron, produzione Les films de la Pléiade, Paris. Mostra del cinema di Venezia 1957.