

# Etnografia, cinema, memoria, narrazione: percorsi di ricerca<sup>1</sup>

ANTONELLO RICCI

In this paper, relationships among ethnography, cinema, narrative and memory are taken into consideration. These elements are intertwined in a research path of filmic anthropology, in which the protagonist is a Calabrian shepherd who present the story of his life. In this work I hypothesized to activate the “anachronistic” nature of ethnographic object-subject: carrying out – as George Didi-Huberman writes – “an extraordinary assembly of heterogeneous times”. I chose to use cinema as a narrative form suitable to synthesize the experience, working through the creative process of editing, in order to bring out chronological relationships and stratifications of the narrative, to activate the temporal gates which are opened by the mechanisms of memory, to connect the complex plot of the present to the past. Ethnography and story are-in this sense-complementary: they feed off each other giving rise to a narrative ethnography and an ethnographic narrative. Both flow into the project of filmic ethnography that is described in this paper.

If you follow every dream,  
You might get lost  
Neil Young, *The painter*

1. Dal 2005 lavoro a un progetto di etnografia filmica nel senso attribuito a tale espressione da Jay Ruby (1975): adozione del linguaggio cinematografico

---

<sup>1</sup> Una stesura preliminare di questo articolo ha costituito il mio intervento dal titolo *Suoni e memoria: un'etnografia complessa* (Ricci 2015) presentato al convegno di studi *Frontiere sonore. Silenzi, sguardi, gesti, parole*, Università degli studi di Cagliari, 19-21 febbraio 2014. Devo un ringraziamento particolare a Paolo Apolito, Andrea Benassi, Francesco Faeta, Lello Mazzacane, Silvia Paggi, Alberto Sobrero, Gianfranco Spitilli, per aver letto e commentato il presente scritto offrendomi stimolanti spunti di riflessione, di conferma e d'integrazione. Il contributo di Roberta Tucci, in un quotidiano scambio e confronto, a questo come a tutti i miei lavori, non è esprimibile in termini di ringraziamenti.

come modalità narrativa, etnografia come metodo di ricerca e approccio dialogico e condiviso come prospettiva conoscitiva<sup>2</sup>.

Dopo molti anni di ricerche metodologicamente fondate sull'utilizzo quasi esclusivo di fotocamera e registratore audio associati, privilegiando l'intreccio tra immagini fisse e brani audio<sup>3</sup>, ho optato per la telecamera in relazione con la metodologia di carattere cinematografico che ho pensato di applicare alla ricerca in corso: narrazione e struttura filmica, etnografia performativa, montaggio e narrazione etnografica<sup>4</sup>.

L'idea di girare un film nasce dall'incontro con Luigi Nigro, pastore di capre di Rossano in provincia di Cosenza, nato in Francia nel 1970, musicista e costruttore di strumenti musicali popolari, intagliatore del legno. Il nonno, il padre sono stati a loro volta pastori, musicisti, intagliatori, narratori. Oggi Nigro conduce autonomamente, non senza difficoltà, un gregge di circa duecento capre e pecore con l'aiuto della sua famiglia. Il progetto è ipotizzato e configurato anche insieme a lui, è sollecitato dalla sua capacità di raccontare in maniera spiccatamente performativa: una vera e propria azione del narrare nella quale si mescolano tecnica della voce e del corpo, scelte lessicali ed espressive, cinesica e prossemica, luoghi e tempi eterogenei della memoria che affiorano nel presente manifestandosi tramite il racconto. Mediante una narrazione stratificata e ricca di complesse articolazioni cronologiche e spaziali sono resi consistenti corpi il più delle volte trascorsi, o non presenti, mentre luoghi, quasi sempre lontani nel tempo e nello spazio, sono evocati e fatti vivere nella dimensione psichica dell'immaginazione.

Lo conosco dal 2005 e con lui ho avviato un percorso di ricerca<sup>5</sup> incentrato sulle sue esperienze di vita messe in scena, più che come un'autobiografia, anche se a volte le assomigliano, come un "racconto di formazione"<sup>6</sup> di cui mi sto

---

<sup>2</sup> Per una prospettiva di antropologia filmica ricordo le riflessioni contenute in de France 1994, più ampiamente sul fare etnografia con il cinema richiamo alcuni studi di Paggi: 2006, 2013 e il saggio in questo numero di Voci.

<sup>3</sup> A titolo esemplificativo vorrei rinviare a Ricci-Tucci 2004 e Ricci 2012.

<sup>4</sup> Il lavoro di cui mi accingo a scrivere, come già esplicitato, è stato realizzato con una videocamera: tecnicamente sarebbe, quindi, un video. In questo scritto, tuttavia, utilizzo terminologie, metafore e riferimenti metodologici che richiamano esplicitamente il cinema e il film come linguaggio espressivo e narrativo e come tecnica di lavorazione delle immagini, perché, come dirò meglio dopo, mi sembra che possano ben restituire forme e rappresentazioni del racconto orale e della memoria (MacDougall 1998; Faeta 2003; Paggi 2006; Pennacini 2005; Tiragallo 2006). Si veda anche la conversazione tra Feld e me e il saggio di Paggi in questo numero di Voci.

<sup>5</sup> Esiti già pubblicati di tale percorso di ricerca sono in Ricci 2006; 2009; 2011 e 2015.

<sup>6</sup> Uso di proposito tale definizione di derivazione letteraria per sottolineare il carattere individuale – per me non esclusivamente documentario – della rappresentazione di sé nel racconto di Luigi Nigro, ma anche per sottolineare il tratto di peculiarità e di singolarità del progetto dialogico: condividere, etnografo e soggetto della ricerca, la realizzazione di un film.

“impregnando” (Piasere 2002), che sto ascoltando e imparando lentamente dalle sue testimonianze più personali, dalla sua viva voce o per telefono, dalle sue più intime confidenze, dalla stretta vicinanza amicale costruita giorno dopo giorno, dall’affetto conquistato e vicendevolmente affermato<sup>7</sup>. Tema di fondo è l’insieme dei saperi riguardanti il suono e la musica: argomenti di carattere immateriale resi concreti, offerti alla percezione e alla comprensione di chi guarda e ascolta tramite la capacità evocativa del racconto.

Raccontare è, *in primis*, una *performance* della bocca e dell’orecchio, ma coinvolge l’intero corpo tanto quello di chi racconta quanto quello di chi ascolta (Ong 1970; Tomatis 1993; Zumthor 1984). Chi la pratica lo sa, ne ha consapevolezza, sente il legame vicendevole che s’instaura durante la narrazione. Il narratore sa scegliere con abilità, di volta in volta, i temi del racconto in grado di catturare l’attenzione dell’ascoltatore e farlo empaticamente reagire, sa intrecciare i fili delle parole, delle frasi, sa modellare il tono e il timbro della voce, sa avviluppare l’ascoltatore nelle spire acustiche del racconto con tecnica affabulatoria (Zumthor 1984: 287-305).

Luigi Nigro è un narratore, secondo i tratti delineati da Walter Benjamin (2014)<sup>8</sup>. Ne esprime il piacere, ne governa la tecnica acquisita in anni di ascol-

---

Riporto, a sostegno della prospettiva con cui sto pensando questo lavoro, un passo scritto da Pier Paolo Pasolini nel 1962, per la cui segnalazione ringrazio Alberto Sobrero. Pasolini si riferisce al volume di Danilo Montaldi *Autobiografie della leggera. Emarginati, balordi e ribelli raccontano le loro storie di confine*, Torino, Einaudi, 1961: “Qui il parlante-scrittore mi pare che abbia piena coscienza di quel qualcosa di speciale, che è la ‘rievocazione della propria vita’: ce la mette tutta, in questo mito in cui esalta, furbescamente, o pateticamente, con moralismo applicato, l’avventura del proprio passaggio sulla terra. E, di qui, nasce anche la coscienza di quel qualcosa di speciale che è l’operazione stilistica. Proprio da mettere al servizio di quella evocazione della propria vita come fatto sia pure umilmente irripetibile, e magari anche ineflabile” (Pasolini 1999: 999). Analogamente ritengo indispensabile collocare questo lavoro nella scia della tradizione demartiniana dell’incontro etnografico come coesistenza condivisa di due narrazioni (de Martino 1975: 55-78 e 1980: 171-185): quella dei contadini che raccontano la loro vicenda all’etnologo, sollecitando una forma di rappresentazione, e quella dell’etnologo che la rappresenta facendola conoscere attraverso le sue opere.

<sup>7</sup> A titolo esemplificativo di un progressivo transito verso un approccio etnografico dialogico e narrativo, frutto di un ampio ripensamento in atto da qualche decennio nella metodologia della ricerca antropologia, sono le riflessioni contenute in Tedlock 1991. Indubbie analogie e significative differenze, che non è possibile esplicitare in questa sede, si possono cogliere con altri lavori etnografici condotti con una sola persona: tra essi Crapanzano 1995; Marano 2001; Shostak 2002; Chiarini-Spitilli 2013, a cui bisognerebbe aggiungere il racconto offerto da Ogotemêli a Griaule (2002), antesignano di tutte le etnografie dialogiche con una persona.

<sup>8</sup> Benjamin distingue due modelli “arcaici” di narratore quello dell’“agricoltore sedentario” che “è rimasto nella sua terra e ne conosce le storie e le tradizioni” e quello del “mercante navigatore” che viaggia e ha molto da raccontare (2014: 248-249). Luigi Nigro mi sembra che appartenga alla prima categoria. Francesco Faeta (2003: 176) ha applicato le riflessioni di Ben-

to disponibile e di osservazione paziente del nonno paterno. Da quando lo conosco non ha smesso di raccontare: episodi tratti dalla sua vita – intrecciata nei ricordi con quella del padre, del nonno e di altri “vecchi” conosciuti e con cui ha intrattenuto il medesimo rapporto di affettuosa ed empatica reciprocità del narrare – pian piano stanno componendo un vasto mosaico esistenziale. Il rapporto privilegiato nonno-nipote, delineato nelle narrazioni, mi sta offrendo la possibilità di osservare da vicino e comprendere il processo di trasmissione dei saperi in un ambito di oralità (Cardona 1989). Nigro, infatti, ha frequentato poco e male soltanto la scuola elementare; allo stesso tempo la forte attrazione – quasi un *imprinting* – dell’esempio culturale familiare, impersonato dal padre e soprattutto dal nonno, ha orientato secondo una didattica dell’“oralità primaria” (Ong 1970; 1986) il suo processo di formazione. Attraverso il rapporto con l’anziano parente egli ha incorporato un insieme articolato e complesso di saperi (Angioni 1989), non solo tecnici legati all’uso di attrezzi, alla pratica lavorativa dell’allevamento del bestiame e della produzione casearia, all’uso di strumenti musicali e via dicendo, ma anche, soprattutto, modi di comportamento, forme dei rapporti sociali, orizzonte d’ideologie: più in generale uno stile di vita trasmesso mediante la tecnica incantatoria del racconto che trasferisce nella memoria gli esempi realmente accaduti nel corso di altre precedenti vite, trasfigurandoli in paradigmi esemplificativi del mondo. Nel trascorrere dei tempi lunghi del processo di formazione infantile-adolescenziale è messa in atto una disciplina dell’ascolto: per mezzo di stimoli affettivi ed emotivi si stabilisce un contatto forte in grado di attivare l’emulazione, coadiuvare la trasmissione del sapere, introiettandone i contenuti alla stregua di tecniche del corpo. Egli ricorda spesso, infatti, modi e forme di un apprendimento da lui vissuto assecondando il piacere di lasciarsi andare a uno scenario immaginifico e meraviglioso, in una dimensione onirica tra la veglia e il sonno: mentre il nonno raccontava, Luigi si abbandonava sulla sedia al sonno e al sogno<sup>9</sup>. Infine, questo apprendistato, qui brevemente delineato, è funzionale all’acquisizione di regole psico-sociali di autorappresentazione che mettono in atto il processo di costruzione del sé, della propria collocazione nella rete di relazioni sociali

---

jamin per descrivere il lavoro di scrittura dell’etnografo e dell’antropologo; Vincenzo Esposito (2012: 63-79) riconosce i tratti del narratore benjaminiano nella figura di un fotografo della provincia di Salerno. Oltre ai tanti scritti di Faeta, nei quali uno dei cardini della prospettiva di critica culturale dell’autore risiede nell’opera del grande pensatore tedesco, sul rapporto fra Benjamin e l’antropologia si veda Remotti 1998.

<sup>9</sup> Benjamin (2014: 255) sottolinea efficacemente la necessità dell’abbandono di sé come condizione necessaria perché chi ascolta possa introiettare il racconto e rinarrarlo. Sul rapporto tra sonno, sogno e racconto nella dimensione culturale contadina del sud Italia rimando ad alcune intense pagine in Lombardi Satriani-Meligrana 1982: 206-274, in particolare 240-246. Più ampiamente sul rapporto tra notte, sogni e dimensione narrativa in grado di dare ordine simbolico alla realtà si veda Augé 2014: 36-42.

– in primo luogo quelle familiari – e della percezione della propria funzione/ruolo, infine dell'autorevolezza professionale.

Quanto appreso non costituisce per Luigi Nigro soltanto un insieme di ricordi collocati nel panorama nostalgico della sua vita passata<sup>10</sup>, ma, al contrario, è un sapere vivo, in permanente riformulazione e riplasmazione perché continuamente ri-attualizzato tutti i giorni della propria vita e ri-adattato alle contingenze della contemporaneità. Egli lo smonta e lo rimonta di continuo, aggiungendo e levando parti, riaccostandole secondo un rinnovato progetto, ricomponendole di volta in volta a costruire un nuovo risultato<sup>11</sup>.

2. Fin dai primi incontri la relazione che ho instaurato con Luigi Nigro si è impiantata e consolidata tramite racconti, di vario genere e argomento, a volte non propriamente pertinenti al motivo della mia ricerca, ma sempre utili per costruire un'intesa<sup>12</sup>: intere serate intorno al tavolo di cucina della sua casa sono trascorse dipanando un intricato, immaginario groviglio di argomenti emergente dalla sua memoria e che lui riesce a strutturare e ordinare secondo nessi e relazioni, non sempre evidenti, ma pertinenti alla dinamica della narrazione. Ho un vivido ricordo dei suoi occhi che scrutano su un orologio alla parete, con apprensione, il trascorrere delle ore serali farsi profondamente notturne: la preoccupazione è per il suo inevitabile risveglio prima dell'alba per accudire il gregge. Percependo questo fugace gesto tento di terminare il nostro incontro, non riuscendoci quasi mai: l'urgenza di concludere il *set* narrativo è in lui più forte del sonno perduto e della stanchezza accumulata.

All'inizio sono episodi un po' baldanzosi di carattere erotico, forse pensando di stabilire più facilmente un contatto mediante una complicità di genere, ma successivamente egli si addentra sempre più nell'intimità dei rapporti avuti con il nonno, con il padre, con l'ambito familiare e sociale allargato, per rappresentare il processo di formazione attraverso cui è diventato adulto e ha acquisito competenze (Angioni 1989), professionalità e *status* da *massaro*, come, tra lo scherzoso e l'orgoglioso, ama spesso definirsi utilizzando l'antico lessico dei ruoli lavorativi nel mondo pastorale.

Lo spazio dedicato al racconto si è via via dilatato andando a occupare sempre più luoghi e tempi delle giornate che trascorrevamo e ancora, seppure più

---

<sup>10</sup> Ho conosciuto Nigro quando aveva 35 anni: un'età, almeno nel contesto europeo, poco confacente alla "postura del ricordante" (Clemente 2013).

<sup>11</sup> Vale la pena richiamare alcune riflessioni strutturaliste (Mukarowsky 1973: 393-410), oggi forse poco in voga, in sintonia con il meccanismo appena descritto che ricorda quello del *bricoleur* (Lévi-Strauss 1971).

<sup>12</sup> "Bisogna, sul terreno, aver perduto tempo, tanto tempo, una quantità enorme di tempo, per capire che quei tempi morti erano tempi necessari", scrive Jean-Pierre Olivier de Sardan, riportato in Piasere 2002: 157.

sporadicamente, trascorriamo insieme. Ciò avviene per lo più nel corso di lunghi pomeriggi al pascolo, negli intervalli di riposo concessi dalle rare soste delle capre, verso il tramonto quando il gregge, ormai sazio, si tranquillizza in attesa di ritornare all'ovile, durante sopralluoghi e visite ai luoghi della sua infanzia e adolescenza o a quelli rievocati nei racconti del nonno o del padre, nel corso di qualche viaggio fatto insieme.

Il panorama di ricordi narrati si va allargando sempre più: tramite la sollecitazione della memoria affiorano episodi della sua vita e di tante altre vite precedenti e contemporanee. Persone vissute trenta, quaranta, cinquanta, anche fino a cento anni prima riprendono corpo animandosi e ritornando a vivere nello spazio psichico della memoria e nel tempo presente del racconto. Volti e corpi sono descritti nelle fattezze e nelle particolarità fisiche e somatiche, gesti e azioni sono rievocati e rimessi in atto dai movimenti del suo stesso corpo, abiti e oggetti d'uso sono descritti e collocati nello spazio e nella funzione loro attribuiti, parole, suoni del dialetto e del corpo, elementi di un paesaggio sonoro e azioni musicali del passato, così come immagini e visioni mnemoniche, sono riconfigurate in *performance* narrative in grado di renderne la pienezza visiva, insieme a sensazioni tattili e olfattive comunicate mediante una lucida vivezza descrittiva. Tutto questo caotico insieme di difficile e complessa restituzione con la scrittura (Bachiddu 2010; Clemente 2013), ma, a mio avviso, efficacemente rappresentabile con il cinema, è rianimato dal sonno della memoria in cui vive e riprende corpo come in una "storia di fantasmi per adulti", ricordando una curiosa frase di Aby Warburg (Didi-Huberman 2006: 85), avviluppato in un indistricabile intreccio cronologico fatto di tempi continuamente aggrovigliati secondo una dialettica "anacronistica" (Didi-Huberman 2006, 2007)<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Georges Didi-Huberman (2007) utilizza la nozione di "anacronismo" come approccio radicale di studio alle immagini nella storia dell'arte: "uno straordinario *montaggio di tempi eterogenei che formano anacronismi*." (Corsivo dell'autore, p. 19). Si tratta di una nozione complessa, sfaccettata e "inquieta" che non è possibile qui riassumere e che ha in Aby Warburg, Walter Benjamin, Carl Einstein, tra gli altri, i principali punti di riferimento e di elaborazione per lo studioso francese. Tra i molti aspetti di tale complessità vi è anche un esplicito e fondato confronto con gli studi di antropologia culturale, innanzitutto, ma non soltanto, con la nozione di "sopravvivenza" (*survival*) di Tylor (*nachleben* warburghiano). Sto tentando, seppure con molta prudenza per via della diversità del contesto e dell'oggetto in cui e per cui è stata elaborata, di utilizzare tale nozione di anacronismo, per avervi intuito una fertile possibilità di applicazione agli "oggetti e alle immagini della memoria", nel senso dilatato del termine, che mi sono apparsi ascoltando i racconti e guardando le immagini prodotte durante la coesistenza con Luigi Nigro. Particolare attenzione alla prospettiva di Georges Didi-Huberman in Italia ha prestato Francesco Faeta (2011) in alcuni suoi lavori coniugando la nozione di anacronismo con quella di allochronia elaborata da Johannes Fabian (*Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2000); si veda anche il saggio di Faeta in questo numero di Voci. Fuori Italia Carlo Severi (2004) ha parimenti prestato accorta attenzione all'opera di Didi-Huberman, soprattutto in relazione con la figura di Warburg.

Mi sono reso conto di stare assistendo alla tessitura di una strana tela di narrazioni: trama e ordito si sviluppano non soltanto in forma bidimensionale con un andamento lineare dal passato al presente, ma, sovente, prende corpo una terza dimensione stratificata. La tela qua e là diventa tappeto assumendo una consistenza orografica multiforme, spessa e corposa. Per esempio, molti racconti appresi dal nonno si riferiscono agli inizi del Novecento o anche alla fine dell'Ottocento, come pure molti episodi sentiti da altri "vecchi" con cui Luigi Nigro ha intrattenuto un medesimo rapporto d'intesa e di ascolto sono relativi alla prima e alla seconda guerra mondiale. Non sarebbe strano, se non fosse per il modo con cui tali racconti sono collocati nella trama narrativa a formare lo spessore cui ho fatto cenno: essi sono esposti come se fossero stati sua esperienza diretta<sup>14</sup>, sono vivi, non riportati come vissuti da altre persone, per sentito dire<sup>15</sup>. Per meglio chiarire: i racconti non sono confusi in un insieme indistinto, al contrario quasi sempre sono introdotti da frasi del tipo "mi diceva il nonno", oppure "mi raccontava zio Angelo Toscano", ma il contenuto di ciò che è raccontato si unisce al resto con un'operazione di montaggio – frasi di raccordo, chiavi esplicative, nessi concettuali, cornici *flashback* – che ne crea le interconnessioni e ne chiarisce la funzione nell'economia complessiva del racconto<sup>16</sup>. Nell'elaborazione del ricordo e attraverso la dinamica psichica della rimemorazione essi diventano un'unica "memoria", affiorano come da un sogno nell'incerto momento del risveglio – per ricordare l'*incipit* del grande racconto proustiano – mischiando le cronologie, capovolgendo i nessi fra passato e presente, giungendo a un esito conoscitivo imprevisto e sorprendente che ricorda i *Passages* benjaminiani (2010). A volte, incuriosito e disorientato dall'evidente e inquieto vorticare della cronologia dei fatti – dalla "torsione del tempo" dovuta alla "postura del ricordante" (Clemente 2013: 217-248) – gli chiedo chiarimenti sulla collocazione storica di un episodio. Come se si verificasse un salto nel registro cronologico narrativo risponde con frasi del tipo "questo è un fatto che mi ha raccontato il nonno, ai tempi del nonno; io non c'ero": un ritorno didascalico nel presente e una conseguente riconfigurazione cronologica dovuta alla mia richiesta di precisazione si sostituisce alla complessa e dinamica cronologia anacronistica (Didi-Huberman 2006

<sup>14</sup> Ce lo rammenta Benjamin (2014: 256): "È tendenza comune dei narratori quella di cominciare la loro storia con l'esposizione delle circostanze in cui hanno appreso il fatto, quando non lo spacciano addirittura per direttamente vissuto". E sottolineando l'elaborazione "artigianale" della pratica narrativa egli ne evidenzia la dimensione autoriale: "il racconto reca il segno del narratore come una tazza quello del vasaio" (Ivi).

<sup>15</sup> Sembra di riconoscere l'intreccio fra memoria autobiografica e memoria storica ben delineato da Maurice Bloch 1998.

<sup>16</sup> Ancora Benjamin (2014: 251) ci ricorda che "il narratore prende ciò che narra dall'esperienza – dalla propria o da quella che gli è stata riferita –; e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia". In tal modo ci ricorda anche il carattere comunicativo e sociale dell'atto del raccontare, in questo caso una "trasmissione etnografica".

e 2007) del montaggio dei tempi che si manifesta nel corso del suo racconto<sup>17</sup>.

Man mano che il lavoro di ricerca procede dilatandosi in un ramificato sviluppo ad albero, mi rendo conto, in maniera via via più chiara, che la voglia di raccontare di sé di Luigi Nigro è alimentata dalla mia presenza come etnografo: secondo quello che lui ha intuito e che mi ha più volte trasmesso, il lavoro dell'antropologo consisterebbe, tra le altre cose, nell'ascoltare le storie altrui per documentarle e studiarle<sup>18</sup>.

Nel corso dei nostri incontri, infatti, l'ho messo a parte delle mie precedenti esperienze di ricerca con particolare riguardo alle vicende esistenziali di altri pastori, musicisti, artigiani da me conosciuti, per le quali ha mostrato molto interesse. A più riprese ha anche manifestato la volontà di conoscere alcuni di loro.

In più occasioni mi ha espresso la sua adesione al mio progetto di ricerca – un'“alleanza etnografica” (Marano 2001) – una volta affermando, in maniera un po' narcisistica, la convinzione che le sue esperienze di vita presentino aspetti di particolare unicità e interesse, un'altra volta ribadendo essere stata la sua vita marcata da un segno di drammatica sofferenza che la renderebbe degna di essere raccontata – più volte, infatti, mi ha reso partecipe dell'idea di voler scrivere la propria storia –, ma, soprattutto, perché, a suo avviso, non avrei potuto ricevere da nessun altro il grado di approfondimento e di dettaglio che mi sta rivelando e la profonda intimità con cui si sta svelando<sup>19</sup>.

Questi aspetti contraddistinguono alternativamente e contraddittoriamente l'andamento del nostro rapporto di “partners di inchiesta” (Clemente 2013: 181): se da un lato la propensione ad autorappresentarsi sollecita, come ho detto, il lato narcisistico molto attivo nella personalità di Nigro e quindi facilita il lavoro di scavo nella memoria, dall'altro una spiccata ritrosia e un sostenuto pudore, aspetti altrettanto forti del suo comportamento, l'hanno ripetutamente trattenuto dal raccontarmi liberamente episodi sgradevoli, problematici e di sof-

<sup>17</sup> Paul Ricoeur (2001) – per la cui segnalazione in stretta attinenza con il mio discorso ringrazio Alberto Sobrero – elabora un complesso di relazioni fra tempo e racconto a partire dalle riflessioni sui paradossi del tempo in sant'Agostino e dall'analisi aristotelica dell'intrigo nella *Poetica*. Scrive il filosofo francese: “esiste tra l'attività di raccontare una storia e il carattere temporale dell'esperienza umana una correlazione che non è puramente accidentale [...] il tempo diviene tempo umano nella misura in cui viene espresso secondo un modulo narrativo, e [...] il racconto raggiunge la sua piena significazione quando diventa una condizione dell'esistenza temporale.” (p. 91, corsivo dell'autore). E ancora: “il fare narrativo ri-significa il mondo nella sua dimensione temporale” (p. 131). Sul rapporto dialettico e complesso tra tempo, racconto ed etnografia, anche in relazione al pensiero di Ricoeur, si veda Augé 2000.

<sup>18</sup> La differente prospettiva con cui è di continuo negoziato il dialogo etnografico fra i due soggetti interessati è problematicamente descritta in Fabre 2011, in cui il “patto autobiografico” è ridefinito come “contratto etnografico”.

<sup>19</sup> Sulla presenza di queste motivazioni, come di altre anche più stringenti, nel rapporto dialogico su cui si fonda e si sviluppa l'etnografia autobiografica si rimanda ancora a Fabre 2011.



ferenza<sup>20</sup>. Uno dei tratti caratterizzanti il materiale videoregistrato è sovente la ripetizione di episodi raccontati a più riprese o più volte, quasi a voler prendere coraggio per farli affiorare, per meglio descriverli, ma non soltanto per questo: la ripetizione del racconto è l'espedito mnemotecnico caratteristico della trasmissione dei contenuti in un contesto di oralità, il modo con cui i fatti si fissano nella memoria modellandosi come esperienze trasmissibili (Brown 2001; Have-lock 1973; Leroi-Gourhan 1977; Ong 1970 e 1986; Zumthor 1984). Da parte mia sto seguendo con pazienza e disponibilità di tempo tale sua discontinua riconfigurazione dei racconti, non sollecitandone mai una ripetizione, ma attendendo il tempo giusto della sua elaborazione. *A posteriori*, il materiale video che si va così accumulando mi ha sollecitato un'idea di montaggio filmico su cui ritornerò verso la fine.

Il rapporto con Luigi Nigro si è stabilito, dunque, come un'intesa di ascolto delle sue storie. Mi è sembrato che non aspettasse altro che trovare qualcuno a cui fare racconti. Con l'andare del tempo, conoscendo meglio il contesto, mi sono reso conto che è venuto progressivamente a mancare il modello sociale nel quale il suo comportamento si è formato e trova applicazione: non si manifesta stabilmente nel suo ambito familiare ristretto né in un contesto socio-culturale allargato, a causa di una progressiva disarticolazione del tessuto sociale e del prevalere di altri modelli culturali oggi dominanti. L'aver trovato un antropologo disponibile e attento ad ascoltarlo ha fatto scattare una scintilla.

Tra i momenti per lui di maggior soddisfazione vi erano i quotidiani incontri serali con il padre ai quali ho partecipato più volte. Luigi mi ha ben delineato questo momento di fine giornata come un necessario completamento del lavoro, ma anche come un'ineludibile pratica socio-familiare caratteristica del contesto dei pastori. È un comportamento entro il quale il rapporto con il genitore è ri-

---

<sup>20</sup> Dimenticare, occultare, modificare e "mettere in finzione" (Augé 2000: 50), coscientemente o meno, sono meccanismi del montaggio della memoria, della costruzione del ricordo e della tecnica del racconto. A diverso titolo, per questioni attinenti alle tematiche qui trattate si vedano: Augé 2000; Esposito 2014: 94-96, lavoro che ha dato luogo anche a un film di 80': un estratto è stato presentato a MAV (Materiali di antropologia visiva) 2014; Faeta 2011; Imbriani 2004; Lombardi Satriani-Meligrana 1982; Didi-Huberman 2007; Benjamin 2014. Mettere in finzione tuttavia, soprattutto nelle delicate questioni inerenti alla storia orale, a volte può trascinare nella mistificazione della memoria: ne è esempio il recente caso di Enric Marco che per decenni in Spagna si è spacciato per vittima dei campi nazisti (Cercas 2015). È significativo, a proposito dello scandalo scoppiato in seguito allo smascheramento di Marco, ciò che scrive Mario Vargas Llosa (2005): "tutto questo fa riflettere su quanto sia sottile la frontiera tra vita e finzione, e sui prestiti e gli scambi reciproci che avvengono da tempo immemorabile fra letteratura e storia. Enric Marco ha i piedi saldamente poggiati in entrambe le discipline e sarà molto difficile che qualcuno riesca a distinguere fra l'una e l'altra nella sua biografia. [...] Signor Eric Marco contrabbandiere di irrealtà, benvenuto nella menzognera patria dei romanzieri" (traduzione italiana 2015: 21).

configurato giorno dopo giorno secondo una dialettica improntata al rispetto e all'affettività, così come a una necessaria e ricercata referenzialità per via dell'esperienza accumulata dal parente e conseguentemente della possibilità di ricevere un consiglio o una soluzione, ma anche a una relazione riflessiva in quanto figura nella quale potersi rispecchiare e riconoscere ricevendo conferma del proprio *status*. L'identità di genere gioca un ruolo chiave in questo comportamento, al punto che dopo la scomparsa di suo padre Luigi non frequenta la casa paterna con l'assiduità e l'intimità quasi rituale di prima. Mi ha confidato di non andare più con lo stesso trasporto da sua madre con la quale non sente la sintonia che aveva con il padre, la cui mancanza avverte con particolare sofferenza.

Gli incontri serali si svolgevano secondo uno schema ricorrente: preparazione e consumo del caffè, che è anche il pretesto delle visite definite "vado a prendere il caffè da papà", battute scherzose per avviare il dialogo, richiesta da parte del padre di notizie della giornata di lavoro, resoconto di Luigi sugli aspetti rilevanti, con particolare attenzione alle peculiarità del periodo, per esempio accoppiamento, nascite, lattazione, pascolo ecc., riflessioni sulle questioni poste ricorrendo a esemplificazioni tratte dalla passata esperienza sotto forma di racconti esemplari.

Più volte Luigi mi ha riferito episodi, aneddoti, barzellette raccontati dal padre durante gli incontri serali. Una sorta di archivio immateriale della sua memoria è accresciuto e consolidato, giorno dopo giorno, con l'ausilio del racconto. Non sono soltanto informazioni tecniche riferite come astratte indicazioni di metodo, ma sono esempi concreti, unici e irripetibili come le vicende esistenziali da cui sono tratti e raccontati presentificandone luoghi, tempi, corpi, persone, comportamenti in un'altalenare anacronistico: il passato ricompare sopravvivendo in una nuova veste nel presente (Didi-Huberman 2006).

La necessità vitale di raccontare<sup>21</sup> (Sobrero 2009) sembra soddisfare bisogni psicologici della costruzione del sé e della plasmazione della realtà della propria vita (Demetrio 1995): col racconto per un verso è come se venisse ri-affermata la propria presenza nel mondo, per un altro è come se il presente fosse di continuo modellato e reso vivibile sulla base di una realtà parallela evocata in una immaginifica dimensione. Da un lato un'idea demartiniana mi sembra possa spiegare ancora efficacemente alcuni frammenti di realtà; dall'altro lato sembra configurarsi l'idea di un appaesamento, della conquista di una dimora per mezzo del racconto (Jedlowsky 2009).

Emerge inquieto, infine, l'antico tratto culturale del raccontare come atto magico e d'iniziazione, come una pratica in grado di guidare e "ingannare" il tempo dosando quantità e forme del narrare, come una tecnica in grado di legare a sé l'uditore. Luigi Nigro ha posto e continua a porre limiti e interruzioni alla

---

<sup>21</sup> La necessità vitale di raccontare è al centro anche dell'attenzione culturale contemporanea come strategia comunicativa di *marketing* e di *business*, Ferraris 2015.

proliferazione dei suoi racconti: non vuole e non può raccontare tutto in una volta per mantenere viva la mia curiosità a sentire sempre nuovi episodi, ma anche perché altrimenti verrebbe meno la sua funzione estinguendosi il suo ruolo nella dinamica del nostro rapporto: una morte simbolica del narratore (Propp 1972: 571).

La necessità e la voglia di raccontare, dunque, manifestatesi, come ho già detto, sotto l'impulso del mio lavoro di ricerca e del nostro progetto filmico, si sono consolidate con la continuità dello stare insieme e anche con la consapevolezza, più volte mostrata da Luigi, di essere sicuro del mio interesse e del mio piacere a sentire le sue storie, così come del suo piacere e della sua voglia di raccontarmele: un marcato atteggiamento profilmico esalta e potenzia l'auto-messa in scena del narratore<sup>22</sup>. Etnografia e racconto sono, pertanto, due facce della stessa medaglia, si alimentano vicendevolmente generando in parallelo un'etnografia del racconto e un racconto etnografico (Piasere 2002), come dirò meglio più avanti, ambedue funzionali al progetto di etnografia filmica che sto cercando di esporre.

3. Per questo lavoro sto facendo riferimento alla magistrale lezione di Jean Rouch (1988; 2003; Stoller 1992) e alla sua dialettica d'ispirazione maussiana del dono etnografico nel senso dell'offerta di sé da parte del soggetto della ricerca nei confronti del ricercatore e del contro dono audiovisivo da parte del ricercatore nei confronti del soggetto della ricerca, in una catena di atti di reciprocità sul terreno ben espressi da Steven Feld nell'intervento presente in questo numero di Voci.

Il primo importante dono etnografico consiste nell'accettazione quasi incondizionata da parte del soggetto della ricerca della presenza del ricercatore nella quotidianità della propria vita. L'etnografia si svolge in una forma relazionale: la sola in grado di favorire il raggiungimento dell'indispensabile grado d'intimità, dell'approfondimento e dell'addentrarsi all'interno del contesto da parte del ricercatore, necessario a svolgere un'indagine secondo la prospettiva che qui si sta delineando. Ricercatore e soggetto della ricerca vengono così a collocarsi sul medesimo piano euristico: il processo di conoscenza che si mette in moto non è ipotizzabile *a priori*, è da sperimentare e verificare *in itinere* e i risultati dipendono necessariamente dall'intesa dialogica che via via viene elaborata. L'apporto di Luigi Nigro in termini di scelte e di orientamento durante i *set* di ricerca, va ben al di là della mera riproposizione della sua esperienza di vita, in primo luogo perché i *set* di ricerca sono altrettanti momenti della sua vita reale – attività lavorativa, quotidianità familiare ecc. – che di volta in volta costituiscono la cor-

---

<sup>22</sup> *Profilmie e auto-mise en scène*, secondo Claudine de France (1982), sono due problematiche nozioni fondanti il dialogo fra etnocineasta ed etnosoggetto e costituiscono le basi di tutto il cinema documentario. Si vedano anche i saggi di Faccio e di Paggi in questo numero di Voci. Francesco Faeta (2003: 115-117) applica queste stesse nozioni alla ripresa fotografica.

nice, il contraltare, lo spunto tramite cui attivare la memoria e da cui nascono e si sviluppano i racconti. Per meglio chiarire, non ci siamo mai seduti a un tavolo previo appuntamento e in maniera estraniata dal contesto, per fare un'intervista con la telecamera fissa, sul cavalletto: non ho mai fatto domande e non ci sono mai state risposte<sup>23</sup>.

In virtù del grado d'intimità raggiunto, la mia presenza non costituisce un elemento estraneo, estemporaneo, eccezionale, ma una consueta condivisione del tempo, degli spazi e delle attività con la telecamera da me tenuta costantemente pronta alla ripresa.

Durante il lavoro d'indicizzazione del materiale girato, riguardare le videocassette mi ha restituito un sentimento di reciprocità etnografica<sup>24</sup> e di corporeità dialogica: l'emergere di una sintonia dialettica fra la narrazione degli episodi biografici di Luigi Nigro che è possibile, a mio avviso, definire come la sua etnografia, e che è caratterizzata da peculiari forme, modi e tempi di rappresentazione, e le mie scelte formali, inquadrature, primi piani, avvicinamenti e allontanamenti, campi, controcampi ecc. Un intenso dialogare cinesico tra chi riprende e chi è ripreso restituisce nella rappresentazione filmica un complesso intreccio di relazioni fra corpi a coinvolgere intensamente anche lo spettatore (MacDougall 2006; Paggi 2013)<sup>25</sup>. Inquadrature e movimenti, quasi sempre decisi nell'estemporanea e imprevedibile contingenza dei lavori pastorali e di pascolo, sono anche in sintonia con le emozioni e i sentimenti che di continuo affiorano nel racconto.

---

<sup>23</sup> Gli studi demologici italiani presentano importanti e storicamente radicati percorsi di ricerca sulle forme della letteratura popolare, in relazione con linguistica e filologia a cavallo tra Ottocento e Novecento. A partire dagli anni '50 e '60 dello scorso secolo, a comprendere anche la vicenda demartiniana, si sono consolidati alcuni filoni relativamente a: fiabistica e narrativa popolare (penso esemplificativamente ai lavori di Carla Bianco, Antonino Buttitta, Italo Calvino, Alberto Cirese, Giuseppe Cocchiara, Roberto De Simone, Luigi e Raffaele Lombardi Satriani, Mariano Meligrana, Aurora Milillo, Paola Tabet); biografie e autobiografie orali e scritte, di rappresentanti del mondo contadino, e fonti orali (sempre a titolo esemplificativo ricordo i nomi di Carla Bianco, Gianni Bosio, Gian Luigi Bravo, Franco Cagnetta, Alberto Cirese, Pietro Clemente, Danilo Dolci, Francesco Faeta, Clara Gallini, Piercarlo Grimaldi, Aurora Milillo, Nuto Revelli, Annabella Rossi, Rocco Scotellaro); diaristica di base e storia orale (ancora in maniera esemplificativa ricordo Cesare Bernani, Gianni Bosio, Pietro Clemente, Giovanni Contini, Alessandro Portelli). Pur con un consistente e consapevole debito nei confronti di tale rilevante e pervasiva tradizione di studi italiani, il mio lavoro è volto a delineare una forma di etnografia di cui sto esplicitando le caratteristiche, ancora in maniera preliminare, nel corso di questo testo: capovolgimento della gerarchia documento / interprete in interprete / documento, etnografia narrativa, performativa e dialogica, approccio filmico ed esito cinematografico.

<sup>24</sup> Claudine de France (in Paggi 2013: 3) afferma che in antropologia filmica esistono due terreni: quello proprio del campo e quello dell'immagine filmica sullo schermo, tra loro in continua e dialettica relazione.

<sup>25</sup> Si veda il saggio di Marano in questo numero di *Voci*.

Ho ipotizzato che la narrazione di Nigro derivi da un suo personale canovaccio, si potrebbe definire un'etnosceneggiatura – non va dimenticato, infatti, che egli è consapevole di stare lavorando a un film – da lui stesso steso in maniera estemporanea nell'avanzare della narrazione, all'apparenza, per me, in maniera inconsapevole o forse si potrebbe dire inconscia.

Ho molto usato un taccuino di appunti per annotare e tenere sotto controllo il continuo e straripante proliferare d'idee narrative e anche per memorizzare taluni racconti rimasti in sospeso, in modo da poterne recuperare il filo in un altro momento. Da questi appunti sembra emergere un criterio nell'andamento del racconto: è possibile notare l'esistenza di connessioni, intrecci e intersezioni fra un tema e l'altro, ma allo stesso tempo si manifestano continui intervalli e fratture. Non appaiono quasi mai collegamenti di tipo psicologico: per esempio un argomento che sollecita il ricordo di quello successivo per qualche elemento comune o per associazioni di carattere emotivo. È possibile descrivere questo insieme come un groviglio, un intrico di temi narrativi in un susseguirsi caleidoscopico di richiami e di rimandi, di riprese e di abbandoni, di tempi diversi fra loro contrapposti e giustapposti: un "fenomeno di memoria", per ricordare ancora una delle definizioni di Didi-Huberman intorno all'opera di Aby Warburg (2006: 460). Montare è il meccanismo della memoria in funzione della costruzione del ricordo: essa lavora per accostamenti, relazioni e contrapposizioni, per omogeneità e per disomogeneità, per fratture e per omissioni, per legami e per intervalli, per riprese, abbandoni e oblii, offrendo un risultato sempre nuovo e sempre vecchio, sempre diverso e sempre uguale<sup>26</sup>. Il linguaggio del cinema ha una "disconcerting resemblance to memory" (MacDougall 1998: 231): per il contributo conoscitivo della metodologia del montaggio imprescindibile per costruire percorsi di senso con le sequenze realizzate in fase di ripresa; per una sorta di parallelismo tra il meccanismo rimemorativo e ciò che è possibile realizzare mediante l'accostamento di "segni di memoria" (Ivi: 233-235) per mezzo del montaggio delle immagini; per l'immediata connessione che la messa in sequenza d'immagini offre alla comprensione di chi guarda; per la possibilità di mettere in relazione le inquietudini cronologiche della memoria e gli altrettanto inquieti tempi delle immagini<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Non è possibile in questa sede anche solo richiamare gli articolati e complessi percorsi di studio sulla memoria individuale e collettiva che intrecciano aspetti biologici, medici, psicologici, psicanalitici, sociologici, antropologici, storici, archeologici, letterari. Riferimenti inerenti ad alcune delle questioni qui affrontate sono in: Angioni 1989; Augé 2000; Assmann A. 2002; Assmann J. 1997; Bloch 1998; Calame-Griaule 1982; Candau 2002; Cardona 1985; 1989 e 1990; Demetrio 1995; Faeta 2011; Halbwachs 2001; Le Goff 1979; Leroi-Gourhan 1977; Lombardi Satriani-Meligrana 1982; Jedlowsky 2009; Marano 2001; MacDougall 1998; Ong 1970 e 1986; Severi 2004; Zumthor 1984.

<sup>27</sup> David MacDougall (1998: 231-244) ripercorre in maniera articolata le diverse questioni della messa in scena cinematografica della memoria: forme di traduzione e di simbolizzazione della

Gli elementi del groviglio danno luogo al canovaccio di un'etnosceneggiatura vista dalla parte di Nigro nel senso di un'organizzazione dei materiali, montati nello spazio e nel tempo della narrazione, secondo il meccanismo della memoria di cui si è appena detto e necessariamente in una prospettiva emica. Dall'inquieto e vorticante sviluppo dei movimenti narrativi cui si è fatto cenno si evince la natura complessa e problematica delle idee di tradizione e di trasmissione:

sono storiche [...], ma anche anacroniche [...]; sono fatte di processi consci e di processi inconsci; di oblio e di riscoperte; di inibizioni e di distruzioni; di assimilazioni e di inversioni di senso; di sublimazioni e di alterazioni" (Didi-Huberman 2006: 83).

Tale natura complessa caratterizza il racconto etnografico di Nigro, emerge con forza nell'etnografia del racconto, infine, è messa in scena nell'etnografia filmica.

4. Ho iniziato a lavorare al montaggio dei materiali in maniera episodica approfittando delle occasioni avute per presentare qualche frammento di questo lavoro. Ho avuto modo così di poterne valutare la validità comunicativa in pubblico<sup>28</sup> e anche di sperimentare forme di montaggio che siano in relazione con il tratto "anacronistico" e con l'inquieto vorticare dei movimenti di scomposizione e ricomposizione dei flussi di memoria presenti nel racconto di Nigro, di cui ho detto.

Una parte dei materiali girati ha per argomento la macellazione del maiale e la successiva lavorazione e trasformazione in provvista di cibo<sup>29</sup>.

Nell'orizzonte culturale di Luigi Nigro il maiale rinvia all'idea di abbondanza alimentare e di benessere psico-fisico. Ogni anno egli ne alleva più di uno, li macella personalmente e li prepara insieme ai familiari, trasformandoli in carne fresca, salumi ecc. L'intero procedimento dà luogo a un'opera di smembramento e ricomposizione in nuove unità la cui messa in pratica richiede saperi tecnici

---

memoria, gesti, suoni, parole, oggetti, racconti su cui trasferire somiglianze, evocazioni, metafore; rappresentazione dei processi mentali in grado di rappresentare l'esperienza: linguaggio iconico, verbale e, soprattutto legato all'incorporazione; rapporto verità/ finzione della narrazione; uso politico delle immagini e costruzione della memoria sociale.

<sup>28</sup> Ho presentato primi episodi del lavoro in varie occasioni: *Marcoffèlè e la luna*, film (digitale, colore, 6'37") presentato a *Beni immateriali in visione*, 11 aprile 2013, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Roma; *Suoni e memoria: un'etnografia complessa*, film (digitale, colore, 18'58") presentato al Convegno di studi *Frontiere sonore. Silenzi, sguardi, gesti, parole*, 19-21 febbraio 2014, Università degli studi di Cagliari e al seminario *Storia degli studi, Antropologia visuale e Ricerca meridionalistica*, 6 novembre 2014, Università degli studi di Napoli "Federico II".

<sup>29</sup> Per quanto riguarda la collocazione centrale del maiale nella cultura alimentare popolare calabrese si rimanda a Teti 1976.

e capacità creative. Esito della trasformazione è una fruizione non soltanto alimentare, ma dall'aspetto rappresentativo e con un'attribuzione di valore estetico conferito alla qualità gustativa dei preparati. L'animale macellato è squartato, suddiviso, tagliato, smembrato e spezzettato in frammenti sempre più piccoli, e poi ricomposto in salumi, riconfigurato in tagli di carne di vario genere, conservato in recipienti e oggi anche nel surgelatore e sottovuoto. Ogni taglio di carne, mediante il processo di trasformazione, assume un altro valore, un'altra funzione, un altro senso: il risultato è raggiunto mediante un procedimento di montaggio fra parti animali e altri ingredienti lavorati insieme. Per il carattere complesso e stratificato di significati e per la ricchezza di aspetti simbolici cui rinvia, il sistema che ruota intorno al maiale nella cultura contadina europea è assimilabile a un linguaggio che si articola per esprimere valori e contenuti, funziona da veicolo di coesione sociale e, si potrebbe dire, da modello del mondo (Marano 2001: 201-225; Faeta 2011: 197-218).

In un ricorrente aspetto di cultura alimentare del presente affiora l'arcaico modello dello smembramento e ricomposizione della divinità ipotizzato e delineato da Ejzenštejn (1985: 226-231) come tratto storico-culturale di lunga durata che, secondo il grande regista sovietico, nel mondo mediterraneo avrebbe preso corpo nel mito di Dioniso e nel rito a esso tributato, per riapparire, edulcorato dai tratti cruenti, nella nostra contemporaneità nel procedimento compositivo artistico teatrale e conseguentemente nel montaggio cinematografico<sup>30</sup>.

Ho ipotizzato che nel modo di pensare, organizzare ed esprimere i racconti da parte di Luigi Nigro si potesse riconoscere un modello di montaggio analogo a quello che egli mette in pratica con la preparazione del maiale. Così come l'animale è scomposto in frammenti e ricomposto in altre unità, formalmente difforni dall'originaria unità, differentemente collocate nello spazio di fruizione domestica – ogni conserva ha bisogno di un luogo a sé – e anche diversamente esperibili nel tempo del consumo alimentare – ognuno dei prodotti ha propri tempi di stagionatura – così i racconti di Nigro affiorano alla memoria mediante un analogo procedimento di disaggregazione e riorganizzazione dall'apparenza caotica, ma allo stesso tempo connaturata alla creatività propria del processo di continua rielaborazione della memoria orale. Come ho già detto, essi sono pensati nel tempo e nello spazio dei nostri incontri e anche durante suoi momenti di riflessione in solitudine, mentre accudisce gli animali, a casa, a letto prima di addormentarsi, dormendo nel contesto dei sogni e via dicendo. Successivamente sono formalizzati nei tempi e nei modi della rappresentazione narrativa in presenza della telecamera. Dopo di che i racconti confluiscono nei supporti digitali nei quali sono conservati, indicizzati e catalogati. Sono da me selezionati e trasposti nella sequenza temporale del programma di montaggio per essere

---

<sup>30</sup> Mi sembra significativo segnalare l'interesse di Jean Rouch per il mito di Dioniso a cui dedicò un film di *fiction*: *Dionysos* (1984). Ringrazio Silvia Paggi per avermelo ricordato.

sottoposti al processo di edizione trasfigurando in narrazione filmica. Infine, il montaggio è valutato da entrambi in un processo di comunione del risultato.

5. Il principio della scomposizione e della ricomposizione propria del montaggio filmico può essere accostato a ciò che avviene con la ricerca etnografica che abbiamo visto essere un indistricabile groviglio di memorie intrecciate fra ciò che elabora il ricercatore e ciò che espone il soggetto della ricerca. Porzioni di mondo sono scomposte in unità frammentarie e cronologicamente discontinue. La successiva ricomposizione collega e incolla, come in un *collage* (Clifford 1993: 174-178), secondo una logica di attrazione e di sovrapposizione, queste porzioni dando luogo a una nuova unità trasfigurata, frutto del principio del montaggio in etnografia, tanto in una più consueta forma scritta quanto, come in questo caso, in una forma filmica.

George Didi-Huberman (2006 e 2007) definisce tale procedimento una “conoscenza attraverso il montaggio” e ne rintraccia forme e comportamenti nell’atlante *Mnemosyne* di Warburg, nel *Passagenwerk* di Benjamin e nella teoria del montaggio di Ejzenštejn: alla base di ogni processo di conoscenza vi è la messa in relazione ovvero il montaggio di ordini di elementi eterogenei. E vi è anche il principio del “punto di vista anacronistico” che, come si è già detto, egli afferma come procedimento vitale nello studio delle immagini: una messa in relazione critica e dialogica fra le differenti cronologie che compaiono in maniera inquieta sugli oggetti d’arte e, più ampiamente, sulle e nelle immagini. Il rapporto fra tempo dell’oggetto, del manufatto, dell’immagine, che cade sotto gli occhi dello storico dell’arte – e dell’etnografo –, e altri diversi tempi, di un passato anche molto remoto, che lo studioso intravede nella trama di ciò che sta studiando può essere colto applicando una prospettiva anacronistica – “spazzolando la storia contropelo” per ricordare una curiosa espressione di Benjamin – in grado di far entrare in “collisione” i diversi tempi ponendoli in “contraddizione” e dando luogo a una dinamica delle “attrazioni” (Didi-Huberman 2006 e 2007) affinché il passato sia richiamato in vita nel presente offrendo una finestra sul futuro.

L’etnografia, con la sua metodologia del tempo presente, pone di continuo sotto gli occhi dell’etnografo un tratto anacronistico da cogliere nei corpi e nelle cose, nei comportamenti e nelle idee. La complessa esperienza critica del fare etnografia deve necessariamente fare i conti con i resti, le minuzie e i dettagli anche insignificanti – le scorie del rum artigianale secondo una metafora di Lévi-Strauss (1988: 419), oppure l’altrettanto pregnante metafora dello “straccivendolo della memoria” evocata da Benjamin (2010) – le impurità presenti e attive negli e sugli oggetti, immagini e soggetti etnografici (Faeta 2011): esse danno senso al lavoro dell’etnografo per la possibilità che offrono di mettere in luce la densa stratificazione e le articolate ramificazioni dei fatti della cultura, così come appaiono nella contingente contemporaneità di un determinato contesto socio-culturale.



Ora questo rapporto deve capovolgersi – scrive Walter Benjamin (2010: 433) – e il passato deve diventare il rovesciamento dialettico, l'irruzione improvvisa della coscienza risvegliata. [...] I fatti diventano qualcosa che ci è accaduto giusto in questo istante, fissarli è compito del ricordo.

Nel mio lavoro ho ipotizzato di attivare e far reagire proprio il carattere anacronistico dell'oggetto-soggetto etnografico. Ho scelto e sto utilizzando il cinema come forma narrativa in grado di sintetizzare l'esperienza. Soprattutto sto lavorando mediante il meccanismo creativo e "attrattivo" del montaggio, parafrasando la nota formula di Ejzenštejn, per far emergere e attivare le relazioni e le stratificazioni cronologiche del racconto, i varchi temporali aperti dai meccanismi della memoria, l'incrociarsi complesso del presente con il passato: il passato che si mostra negli oggetti, nelle pratiche del presente e il presente che riformula e rivitalizza, mediante il complesso meccanismo della tradizione, il passato vissuto e operante nella memoria di chi lo sta rivivendo (MacDougall 1998: 231-244).

Si potrebbe prendere a esempio uno degli episodi già montati.

Primo piano delle mani di Nigro impegnate a rifinire l'otre di pelle applicato a una zampogna. Con uno stacco, tenuto insieme dall'audio della sua voce, si passa al racconto della prima volta in cui ha visto la zampogna costruita per lui dal nonno, la meraviglia e lo stupore nel sentirne per la prima volta il suono.

Le sequenze montate sono tratte da momenti diversi della ricerca: alcuni esclusivamente narrativi, altri inseriti in riprese di lavorazione, in contesti ambientali e situazioni molto differenti gli uni dagli altri, per il motivo di cui ho scritto prima. La loro alternanza nel montaggio – con luce e ambientazione variata, con il protagonista vestito in maniera diversa e impegnato in differenti attività – gioca un ruolo importante nel mantenere viva l'attenzione dello spettatore: come se il protagonista e il contesto cambiassero di volta in volta.

È evocata di continuo la memoria del nonno: episodi e ricordi tessono una rete di relazioni fra il presente che lo spettatore osserva e il passato che ascolta dalle parole, vede nei gesti e, come un riflesso, anche negli oggetti stessi. Un esempio per tutti: Luigi racconta del parente che usava i peli del petto per intonare le ance della zampogna, ne mostra il gesto. Poi lo ripete su se stesso, ma non in maniera didascalica perché il movimento, a distanza di tempo e in un altro contesto, avviene realmente mentre accorda uno strumento in costruzione. Affiora vividamente la memoria del suono e della musica mediante il racconto dell'apprendistato musicale e attraverso l'ascolto del suono della zampogna del nonno, ricevuta in eredità. Durante una visita al cimitero Luigi appoggia lo strumento sulla tomba del defunto parente con un gesto che conduce il racconto ai ricordi del periodo del lutto.

## Bibliografia

Angioni Giulio

1989, *Rubar con gli occhi, imparare e saper fare nelle tecnologie tradizionali*, in G. R. Cardona (a cura di), *La trasmissione del sapere*, cit., pp. 7-16.

Augé Marc

2000, *Le forme dell'oblio. Dimenticare per vivere*, Milano, Il Saggiatore.

2014, *L'antropologo e il mondo globale*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

Assmann Aleida

2002, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino (ed. or. 1999).

Assmann Jan

1997, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi (ed. or. 1992).

Bachiddu Elena

2010, *Scrivere, leggere, rappresentare i racconti orali. Testualizzazione, edizione*, in M. Pistacchi (a cura di), *Vive voci. L'intervista come fonte di documentazione*, Roma, Donzelli, pp. 89-121.

Benjamin Walter

2010, *I "passages" di Parigi*, 2 voll., Torino, Einaudi (ed. or. 1982).

2014, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi (prima ed. it. 1962), pp. 247-274.

Bloch Maurice

1998, *Memoria autobiografica e memoria storica del passato più remoto*, in S. Borutti, F. Remotti (a cura di), *Fra antropologia e storia*, Milano, Mursia, pp. 40-55.

Brown Penelope

2001, *Ripetizione/Repetition*, in A. Duranti (a cura di), *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, Roma, Meltemi, pp. 313-317.

Calame-Griaule Geneviève

1982, *Il mondo della parola. Etnologia e linguaggio dei Dogon*, Torino, Bollati Boringhieri (ed. or. 1965).

Candau Joël

2002, *La memoria e l'identità*, Napoli, Ipermedium libri (ed. or. 1998).

Cardona Giorgio Raimondo

1985, *La foresta di piume. Manuale di etnoscienza*, Roma-Bari, Laterza.

1989, a cura di, *La trasmissione del sapere: aspetti linguistici e antropologici*, Quaderni del Dipartimento di studi glottoantropologici, Università degli studi di Roma "La Sapienza", 5, Roma, Bagatto libri.

1990, *I linguaggi del sapere*, a cura di C. Bologna, Roma-Bari, Laterza.

Cercas Javier

2015, *L'impostore*, Milano, Guanda.

Chiarini Marco, Spitilli Gianfranco

2013, *Basilio D'Amico, 43'*, col., film DVD, Teramo, Edizioni Bambun.

Clemente Pietro

2013, *Le parole degli altri. Gli antropologi e le storie della vita*, Pisa, Pacini.

Clifford James

1993, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri (ed. or. 1988).

Crapanzano Vincent

1995, *Tuhami. Ritratto di un uomo del Marocco*, Roma, Meltemi (ed. or. 1980).

de France Claudine

1982, *Cinéma et Anthropologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

1994, éd. par, *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Paris, Éditions des Archives contemporaines.

de Martino Ernesto

1975, *Mondo popolare e magia in Lucania*, a cura e con prefazione di R. Brienza, Roma-Matera, Basilicata Editrice.

1980, *Furore Simbolo Valore*, Introduzione di L. M. Lombardi Satriani, Milano, Feltrinelli (prima ed. 1962).

Demetrio Duccio

1995, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

Didi-Huberman Georges

2006, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri (ed. or. 2002).

2007, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri (ed. or. 2000).

Ejzeštejn Sergej M.

2014, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montini, Venezia, Marsilio (prima ed. it. 1985).

Esposito Vincenzo

2012, *Il fotografo, il santo, due registi e tre film. Temi e riflessioni di etnologia audiovisiva*, Milano, Angeli.

2014, *3 marzo '44. Storia orale e corale di una comunità affettiva del ricordo*, Salerno-Milano, Oèdipus.

Fabre Daniel

2011, *L'histoire de vie entre injonction et interdit*, in A. Iuso (a cura di), *La face cachée de l'autobiographie*, Carcassonne, Garae Hésiode, pp. 203-229.

Faeta Francesco

2003, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Angeli.

2011, *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Torino, Bollati Boringhieri.

Ferraris Maurizio

2015, *Storytelling Spa*, "La Repubblica RCult", XL/164, 12 luglio, p. 40.

Griaule Marcel

2002, *Dio d'acqua. Incontri con Ogotemmêli*, Torino, Bollati Boringhieri (ed. or. 1948).

Halbwachs Maurice

2001, *La memoria collettiva*, nuova edizione critica a cura di P. Jedlowski e T. Grande, Postfazione di L. Passerini, Milano, Unicopli (ed. or. 1968).

Imbriani Eugenio

2004, *Dimenticare. L'oblio come pratica culturale*, Nardò (LE) Besa.

Jedlowsky Paolo

2009, *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*, Torino, Bollati Boringhieri.

Le Goff Jacques

1979, *Memoria*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. VIII, Torino, Einaudi, pp. 1068-1109.

Leroi-Gourhan André

1977, *Il gesto e la parola*, due voll., Torino, Einaudi (ed. or. 1964-1965).

Lévi-Strauss Claude

1971, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore (ed. or. 1962).

1988, *Tristi Tropici*, Milano, Mondadori (ed. or. 1955).

Lombardi Satriani Luigi M., Meligrana Mariano

1982, *Il ponte di san Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Milano Rizzoli.

Marano Francesco

2001, *Etnografia con una persona*, Potenza, EditricErmes.

MacDougall David

1998, *Transcultural Cinema*, Edited and with an Introduction by L. Taylor, Princeton, Princeton University Press.

2006, *The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton and Oxford, Princeton University Press.

Mukařovský Jan

1973, *Il dettaglio come unità semantica fondamentale nell'arte popolare*, in *Il significato dell'estetica*, Torino, Einaudi, pp. 393-410 (ed. or. 1966).

Ong Walter

1970, *La presenza della parola*, Bologna, Il Mulino (ed. or. 1967).

1986, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino (ed. or. 1982).

Paggi Silvia

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

2013, éd. par, *Terrains en anthropologie visuelle*, "Mondes contemporains", III.

Pasolini Pier Paolo

1999, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori.

Pennacini Cecilia

2005, *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci.

Piasere Leonardo

2002, *L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*, Roma-Bari, Laterza.

Propp Vladimir Ja.

1972, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Boringhieri (ed. or. 1946).

Remotti Francesco

1998, *Per un'antropologia della storia. Apporti di Walter Benjamin*, in S. Borutti e U. Fabietti, a cura di, *Fra antropologia e storia*, Milano, Mursia, pp. 56-74.

Ricci Antonello

2006, *I cugini Nigro. La musica della Sila greca*, con compact disc allegato, Roma, Squilibri.

2009, *Poetica dell'intaglio del legno: i collari di Luigi Nigro*, in L. R. Alario (a cura di), *Cultura materiale, cultura immateriale e passione etnografica*, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 293-314.

2011, (a cura di), *Pizzica, Calata, Nchjanata... Le suonate di Luigi Nigro. Musicista popolare della Calabria*, compact disc con opuscolo, Firenze, Ethnica/Taranta TA036.

2012, *Il paese dei suoni. Antropologia dell'ascolto a Mesoraca (1991-2011)*, Roma, Squilibri.

2015, *Suoni e memoria: un'etnografia complessa*, "Medea", I/1, pp. 1-19, <http://www.Medea-journal.it/>.

Ricci Antonello, Tucci Roberta

2004, *La capra che suona. Immagini e suoni della musica popolare in Calabria*, Roma, Squilibri.

Ricoeur Paul

2001, *Tempo e racconto*, vol. 1, Milano, Jaca Book (ed. or. 1983).

Rouch Jean

1988, *Il cinema del contatto*, a cura di R. Grisolia, Roma, Bulzoni.

2003, *Ciné-Ethnography*, Edited and Translated by S. Feld, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.

Ruby Jay

1975, *Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?*, "Studies in the Anthropology of Visual Communication", II/2, pp. 104-111.

Severi Carlo

2004, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino, Einaudi.

Shostak Marjorie

2002, *Nisa, la vita e le parole di una donna !kung*, Roma, Meltemi (ed. or. 1981).

Sobrero Alberto M.

2009, *Il cristallo e la fiamma. Antropologia fra scienza e letteratura*, Roma, Carocci.

Stoller Paul

1992, *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago & London, The University of Chicago Press.

Tedlock Barbara

1991, *From Participant Observation to the Observation of Participation: The Emergence of Narrative Ethnography*, "Journal of Anthropological Research", XLVII/1, pp. 69-94.

Teti Vito

1976, *Il pane, la beffa e la festa*, Rimini, Guaraldi.

Tiragallo Felice

2006, *Inquadrare*, "AM Antropologia museale", IV/14, pp. 42-44.

Tomatis Alfred

1993, *L'orecchio e la voce*, Milano, Baldini&Castoldi (ed. or. 1987).

Vargas Llosa Mario

2005, *Espantoso y genial*, "Diario El País", 5 maggio, ([http://elpais.com/diario/2005/05/15/opinion/1116108006\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/05/15/opinion/1116108006_850215.html); consultato il 22 agosto 2015), traduzione italiana in "Il Venerdì di Repubblica", 21 agosto 2015, pp. 19-21.

Zumthor Paul

1984, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino (ed. or. 1983).