

Note e commenti su **David McDougall:**

Au delà du cinéma d'observation, in AA. VV. *Pour une anthropologie de la visuelle*, Mouton, Paris, 1978. (*Beyond the observational cinema*, in Paul Hogkings (edr.), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton, Paris, 1975)

L'a. individua una relazione fondamentale nel fenomeno filmico, quella costruita dai realizzatori fra i soggetti filmati e l'osservatore. Afferma poi che questa relazione ha subito una trasformazione.

La realizzazione di un film etnografico era questione dovuta al caso o alla fortuna: *Grass* (Cooper e Schoedsack, 1925), *Moana* (Flaherty, 1926).

Spesso gli autori erano semplici viaggiatori, politici o idealisti, i cui metodi erano altri rispetto a quelli dell'antropologia.

Per evitare un troppo ampio margine di arbitrio e di elaborazione astratta i realizzatori recenti hanno preferito concentrarsi *su avvenimenti semplici piuttosto che su impressioni o costruzioni dello spirito, cercando di restituirli fedelmente, con i suoni reali, la loro struttura e la loro vera durata* (p. 90); in tal modo si spera di fornire allo spettatore una testimonianza capace di permettergli un giudizio autonomo sulle possibilità generali d'analisi offerte dal film.

An argument about marriage, Marshall 1969; *Emu ritual at Ruguri*, Sandall 1968, *The feast*, Asch 1969, sono film d'osservazione nel senso che in essi lo spettatore ha un ruolo di osservatore e di testimone degli avvenimenti. Sono film che rivelano più che illustrare, perché esplorano prima la realtà che la teoria.

Excursus da Marey, 1893, fino agli anni Sessanta, all'apparizione di equipaggiamenti leggeri e ai lavori di Marshall e Rouch. Mentre gli anglosassoni si indirizzano verso un approccio oggettivo che prevede l'annullamento totale dell'osservatore dal quadro del contesto del film (tendenza ascetica, calvinista), Rouch e i suoi seguaci adottano un atteggiamento partecipante e interattivo con i soggetti dei loro film (i complicati movimenti di camera a spalla nella ripresa delle cerimonie Dogon, la cine-transe). L'a. dichiara la sua appartenenza al primo orientamento, anche per sue evidenti affinità con la classica concezione del metodo scientifico. Ma mette in guardia chi lo voglia adottare integralmente per i suoi pericolosi limiti.

Più influenzati dai film di fiction italiani (neorealismo), giapponesi (Kurosawa, Mizoguchi, Ozu ...) e da certi hollywoodiani che dai documentari classici degli anni Trenta (Grierson, Wright, Cavalcanti). I primi venivano sentiti più vicini alla tendenza all'osservazione, mentre i secondi apparivano troppo permeati da preoccupazioni espressive e poetiche (sonoro, musica, commento). *Ciascuna immagine di questi documentari era portatrice di un significato predeterminato*

Le immagini dei film neorealistici erano invece in larga misura aneddotiche. Esse erano indizi e prove da cui si partiva per dedurre una storia. Si diceva

poco al pubblico. Esso doveva confrontarsi con una serie consequenziale di avvenimenti e apprendeva osservando. (pag. 92-93).

Per applicare questo metodo d'osservazione occorre penetrare nello svolgimento di un'azione senza perturbarla. Cosa facile nelle situazioni di socialità intensiva, meno se vi sono piccoli gruppi di persone che interagiscono senza un cerimoniale.

Tecniche adottate:

a) passare abbastanza tempo con il gruppo da riprendere in modo che finisca per disinteressarsi dei realizzatori;

b) usare, oltre al soggiorno prolungato, anche un supporto speciale per la camera che consenta di trasportarla a spalla rendendola sempre pronta alla ripresa senza che sia possibile capire quando é in funzione e quando no.

I soggetti sopportano assai meglio la presenza fra loro di un filmmaker (che ha una precisa ed evidente occupazione), piuttosto che di un mero osservatore che assume per loro l'apparenza di un ospite, da accompagnare qua e là, da far divertire etc.

Scopo: combinare il desiderio di essere invisibile proprio dell'immaginazione del romanziere con l'asetticità della mano del chirurgo.

Il film etnografico si sforza di spiegare il comportamento di persone appartenenti a una cultura a persone di un'altra cultura usando immagini di persone che agiscono proprio come se la macchina da presa non fosse là presente. (Goldschmidt, "Ethnographic film: definition and exegesis", *PIEF Newsletter of the American Anthropological Association* 3 (2): 1-3, 1972).

Invisibilità e onniscienza.

Warrendale, Allan King, 1966;

A married couple, Allan King, 1969;

At the winter sea ice camp, II parte, Balicki, 1968;

Essence, Frederik Wiseman, 1972.

La fragilità delle culture e l'eccezionalità delle circostanze in cui si svolgono spesso le riprese tende a far sentire il cineasta come uno strumento della Storia e lo rende incline a un atteggiamento straniato e distante ("scientifico"). Inoltre egli si sentirà sovente identificato col suo pubblico, di cui sarà portato, durante le riprese, a riprodurne l'impotenza. *La nostra situazione* (di noi cineasti) *combina la sensazione dell'immediatezza e della separazione assoluta* (pag; 96).

Precisione dell'occhio della camera > tendenza al suo uso come ausiliare descrittivo > sfiducia nella sua capacità di svolgere una elaborazione intellettuale seria (Sorenson 1967).

Trappola: osservazione onnisciente > *limitarsi*, guardando un film, a quello che é stato filmato, *a quello che si vede nello schermo*.

Così l'immagine scelta attraverso il mirino della camera é come un reperto di prova, un frammento di ceramica a partire dal quale si tenta di ricostruire un

tutto. *Ma diventa anche, a causa del rifiuto delle altre immagini possibili, un riflesso del pensiero* (del cineasta), (pag. 98).

Il principio di funzionamento del cinema d'osservazione è basato sulla naturale tendenza umana a parlare di se stessi e a rappresentarsi, al presente e al passato. Su questa attitudine il cineasta opera una selezione. Il suo ascetismo metodologico lo porta escludersi dal mondo dei suoi soggetti e porta del pari essi ad essere esclusi dal mondo del film. *In sostanza il cineasta rifiuta agli altri quella assoluta sincerità di comportamento che esige da essi per poterli filmare.* Così facendo il cineasta rifiuta anche l'accesso a se stesso; > Origini colonialiste dell'antropologia. Una situazione in cui osservatore e osservato vivono in due mondi separati. Ne risultano film che sono monologhi.

Quello che è ingannevole in questa scelta è che, eletta a metodo, risulta assai meno interessante rispetto all'esplorazione della situazione che si è realmente creata. Nessun film etnografico può essere solo un documento su un'altra società. **E' sempre il resoconto di un incontro fra un cineasta e una società.**

MacDougall denuncia e critica quel senso di torpore, indice di una certa inerzia e riserva mentale che pervade lo sguardo di molti cineasti, *riparati dietro la loro cinepresa* (pag. 99).

Al di là di questo cinema si situa il cinema di partecipazione. Il cineasta riconosce la sua incursione nel mondo dei suoi soggetti e sollecita da loro un intervento diretto nel film. Dare accesso al film. Rendere possibili correzioni, aggiunte, spiegazioni. Si eleva così il valore di testimonianza del materiale.

Esempi: *Nanook*, Flaherty; *Cronique d'une été*, Rouch et Morin (l'a. analizza a fondo quest'ultimo).

E' stato un approccio poco seguito dai cineasti antropologi, forse anche per l'urgenza di costituire archivi visivi su società in via di estinzione, o per esigenze didattiche.

Fare un film con i protagonisti, contemplare la possibilità che un cineasta si metta a disposizione dei suoi soggetti perché si inventi insieme il film. Fare in modo che il film diventi il campo di una inchiesta (*the arena of an inquiry*).

Note di lettura da

Riflessioni sull'antropologia visuale delle montagne,
in *Catalogo della V Rassegna Internazionale di Documentari Etnografici e Antropologici, Nuoro, 6-10 ottobre 1992, Nuoro, ISRE, 1992.*

Nel raccontare la genesi di *Tempus de baristas* McD parla del suo iniziale interesse per il problema dei rapporti fra uomini e donne nei paesi pastorali di montagna.

Realizza successivamente la scarsità della presenza di donne nella campagna sarda e la netta separazione fra la socialità urbana e quella delle valli. Arriva

così alla conclusione che un buon soggetto per il suo film poteva essere un ritratto degli uomini del mondo pastorale in quanto uomini.

“Quale poteva essere l’immagine dell’uomo che questa società si era data e accettava, e in che modo essa poteva aver liberato e nello stesso tempo confinato i pastori?”

E la maggior parte degli uomini si adeguava all’immagine ufficialmente condivisa o potevano esserci altri modi non riconosciuti ufficialmente ma accettati, di essere uomo?

Se il modello prescritto si basava sul matrimonio e sul patrimonio, quale poteva essere la posizione dei pastori che non avevano potuto trovare delle donne da sposare?” (p. 23).

Tuttavia McD si trova su questa strada di fronte al mutamento sociale della montagna sarda.

Le nuove generazioni hanno “obiettivi e valori sensibilmente differenti? (...) Poteva essere possibile tracciare una storia della trasformazione, una serie di flash sui punti di vista di diverse generazioni?” (ib.)

McD abbozza un’idea sul rapporto fra padri e figli lungo 5 generazioni, da prima della IIGM al boom dell’esportazione del latte degli anni ‘60-70. Fino alla crisi attuale.

Nel fare il film, poi, tutto cambia.

“Se il film deve essere qualcosa di più di una mera illustrazione di idee preconfezionate, la sua realizzazione deve allora configurarsi come un processo interattivo. Deve rispondere ai suoi soggetti e attivare le intuizioni nascoste del regista (p. 24).

Rimane così nel film il tema del rapporto genitori figli, ma emerge il tema della solitudine pastorale.