

Densità, plasticità, riflessività. Tre virtù della ricerca audiovisiva al servizio dell'etnografia delle tecniche

DI BAPTISTE BUOB*

Abstract¹

Troppo spesso succede che gli etnologi che s'interessano tutto a un tratto al film vedano nel cinema esclusivamente un mezzo alternativo al lavoro scritto. Infatti, il film è generalmente concepito come l'occasione per valorizzare in modo diverso i risultati delle ricerche o di astrarsi, per una volta, dai vincoli della ricerca istituzionale. Per il ricercatore abituato a usare una telecamera, quest'unica motivazione è deludente; il film apre all'antropologia prospettive decisamente diverse da quelle offerte dallo spiraglio della divulgazione o dal sentiero già imboccato una volta verso il cinema documentario. Questo testo si propone di analizzare tre delle virtù sostanziali della pratica filmica: la densità, la plasticità e la riflessività. Sottolineerà anche il fatto che l'etnografo che ha la possibilità, grazie al film, di "guardarsi guardando", può essere portato a riconsiderare un certo numero di elementi dati per scontati e a progredire così in un apprendimento sempre rinnovato del suo campo senza per questo credere nel suo possibile esaurimento.

Parole chiave: antropologia audiovisiva, film di esplorazione, descrizione attiva, ottoname², Marocco.

Il cinematografo, benché abbia solo cinquant'anni di vita, inizia a contare al suo attivo rivelazioni concordemente importanti, in particolare nell'ambito dell'analisi dei movimenti. Tuttavia, l'apparecchio che ha dato nascita alla "settima arte" rappresenta agli occhi del pubblico soprattutto una macchina per rinnovare e divulgare il teatro, per produrre un genere di spettacolo accessibile alle borse e alle intelligenze del pubblico medio internazionale più

* baptiste.buob@cnsr.fr

1 Tradotto dal francese da Lorenza Cazzaniga Donesmondi per conto della Fondazione Cologni dei mestieri d'arte. La traduzione è stata revisionata, rimaneggiata e perfezionata con la terminologia del linguaggio settoriale filmico dell'antropologia visuale da Silvia Paggi, Université de Nice.

2 Ottonàme (s .m.) "Lavori, oggetti in ottone" (Dizionario della lingua italiana Zingarelli 2000: 1244) [NdR].

numeroso. Ruolo certamente benefico e prestigioso, che ha l'unico torto di soffocare, sotto la sua gloria, altre possibilità di questo stesso strumento, le quali giungono quasi a passare inosservate. (Epstein 1946, p. 8).

Testimoniando di una vitalità senza precedenti, in antropologia il film è sempre più oggetto di pratiche, di riflessioni e di usi molto diversi tra loro. Grazie a una strumentazione digitale sempre più accessibile, a un interesse accresciuto delle istituzioni e soprattutto alla volontà della nuova generazione di etnologi di realizzare essi stessi dei film, l'audiovisivo tende a imporsi come un supporto d'inchiesta, di restituzione e di analisi, quasi naturale tra l'arsenale di strumenti a disposizione. Eppure, è ancora attuale l'avvertenza formulata ormai quasi sessant'anni fa dal cineasta e saggista Jean Epstein, secondo cui il cinema è dotato di una filosofia propria. Malgrado progressi innegabili, le pratiche e le manifestazioni scientifiche sono così numerose che alcune virtù epistemologiche fondamentali che l'etnologo può trarre da un'esperienza filmica risultano in parte nascoste. Quando si tratta di parlare del film in antropologia, non si dissipa questa "strana impressione di ritornare incessantemente al punto di partenza" (de France C. 1982, p. XI).

Troppo spesso succede che l'etnologo che s'interessa tutto a un tratto al film, venga colpito da una sorta di cecità e faccia tabula rasa della letteratura, seppur significativa in materia – questo testo non ha in nessun modo la pretesa d'esaminarne l'insieme – vedendo nel cinema soltanto un mezzo alternativo al lavoro scritto. Infatti, numerosi antropologi, in erba o già affermati, desiderosi di usare l'audiovisivo nell'ambito delle loro ricerche, troppo spesso si propongono d'imparare a realizzare dei film soltanto per comunicare in modo diverso i risultati raggiunti o astrarsi occasionalmente dai vincoli della ricerca istituzionale. In tal modo, il ricorso all'audiovisivo è considerato come una via d'accesso a canali diversi da quelli privilegiati dall'accademismo scientifico. Per l'antropologo abituato a utilizzare una camera³, quest'unica motivazione è deludente, perché il film apre all'antropologia prospettive ben più diversificate di quelle offerte dallo spiraglio della divulgazione o da cammini intrapresi per una breve incursione nel cinema documentario.

Oltre alla sua capacità di mediazione, del resto preziosa e da valorizzare, il film viene oggi utilizzato per due sue virtù generalmente considerate antitetiche. Secondo una tradizione "strumentale", le immagini ottenute da una camera sono considerate come dati d'estrema preziosità, la cui analisi andrà ad arricchire successive pubblicazioni scientifiche. Secondo una tradizione "artistica", le immagini sono realizzate nell'ottica del cinema detto documentario, considerato capace di testimoniare lo spessore dell'esperien-

3 Secondo indicazioni dell'autore, il termine francese camera, che designa genericamente la macchina da presa, non è stato tradotto declinando differentemente nel caso della videografia (telecamera) o della cinematografia su pellicola (cinepresa) [NdT].

za umana. Da un lato, un uso che alimenta analisi basate su dispositivi più o meno sperimentali e impiegate in testi di ricerca, dall'altro, un'esperienza condivisa che consente di rompere con una scrittura accademica considerata troppo fredda e scollegata dall'esperienza sul campo – in quanto si suppone che i percorsi narrativi del cinema documentario siano maggiormente in grado di restituire l'esperienza vissuta da e con le persone filmate. Il film è usato in parte per la sua capacità descrittiva e in parte per quella narrativa: “I più vedono nel film un mezzo di espressione che preferiscono alla letteratura, gli altri [...] trovano nel cinema un mezzo di ricerca [...]” (Lajoux 1976, p. 107).

Ritroviamo ancora oggi, in termini fortunatamente rinnovati, la distinzione tra due approcci che si delineò all'inizio del XX secolo, quando Félix-Louis Régnault – uno dei primi, se non il primo, antropologo-regista – contrapponeva i film di “spettacolo per gli uomini” ai “documenti oggettivi” che dovevano consentire di “conoscere le leggi della mentalità umana” (Régnault 1931, p. 306). I termini di questa distinzione sono ora rinnovati perché i film etnografici, lungi dall'essere riducibili al rango di “spettacolo”, sono stati partecipi di un'importante svolta nelle scienze sociali, proponendo forme nuove ed euristiche formalizzate nelle pratiche dell'“antropologia condivisa” promossa in particolare da Jean Rouch. Gli argomenti di Félix-Louis Régnault sono inoltre desueti per quanto riguarda l'idea di un'oggettività inerente ai documenti filmati: se da un lato i dati audiovisivi sono usati da alcuni come un ricco supporto di analisi, dall'altro non sono più considerati come un calco della realtà, una “realtà speculare” (Piault 2000, p. 271), ma il prodotto di uno sguardo particolare, il frutto di una relazione.

Effettivamente, il film etnografico ha in grande maggioranza aderito agli orientamenti postmoderni e, progressivamente, i suoi promotori hanno abbandonato la riflessione sulle virtù dell'esplorazione filmica a favore dell'apprendimento dialogico della “relazione instaurata nell'ambito di una situazione antropologica” (ivi p. 270). Come ricorda Paul Hockings (Hockings et al. 2014, p. 437), gli apporti teorici di James Clifford e Clifford Geertz, come d'altronde quelli scaturiti dalle critiche di Johannes Fabian (2006) rispetto alla negazione di co-temporalità antropologica e il distanziamento dell'alterità dovuto alla supremazia attribuita alla visione, furono decisivi tra gli esperti di antropologia audiovisiva – la prospettiva può anche essere invertita: le pratiche di antropologia condivisa e riflessiva al centro di alcune imprese cinematografiche pioniere appaiono precorritrici di una forma di “realismo dialogico” (Clifford 1996, p. 27) in cui non si tratta più di mirare a una descrizione oggettiva della realtà, concependo la realtà stessa come il prodotto dell'incontro etnografico (Grimshaw 2001, p. 98). Si può anche vedere nei fondamenti metodologici, filosofici ed etici dell'antropologia audiovisiva una reazione ai costatati limiti inerenti allo scritto antropologico (Hockings et al. 2014, p. 453).

Questo movimento ha avuto come effetto quello di soffocare la riflessione sugli usi esplorativi del film, i quali, in linea con la messa in causa della supremazia concessa al paradigma “visualista”, sono senza tregua accusati di una forma di positivismo⁴; parallelamente, per un effetto paradossale, la volontà degli antropologi cineasti di prendere le distanze dall’antropologia scritta ha dato vita a opere sempre più “parlanti” (Grimshaw 2001, p. 172). Il cosiddetto “cinema di osservazione”, tuttavia, non ha mai smesso di essere praticato. Del resto, sebbene conosciuto per la critica rivolta al cosiddetto cinema d’osservazione, all’epoca promosso da Colin Young (1979), e incitando quindi a un approccio partecipativo e condiviso, l’antropologo cineasta David MacDougall ha tuttavia continuato a praticare una forma osservativa di cinema e persino a promuoverla (Grimshaw 2002).

Affermatosi da tempo in Francia con l’appellativo di “cinema di esplorazione” (de France C. 1982), il cinema d’osservazione sta attualmente registrando un innegabile ritorno d’interesse (Grimshaw Ravetz 2009).

Pur trattando in questo testo del cinema detto d’osservazione, vorrei comunque differenziarmi da una posizione troppo rigida – non ritengo che un modo di fare sia intrinsecamente migliore di un altro ma che, al contrario, occorra utilizzare ogni mezzo e approccio a disposizione – per mostrare senza manicheismo che, al di là delle benvenute dispute che animano la disciplina, esiste una base comune che le trascende. L’assioma all’origine di questo testo è che esistono delle virtù proprie all’approccio filmico che trascendono sia le divisioni e le divergenze di vedute, sia i motivi che possono portare a usare una camera e le forme assunte dal prodotto finito. Le virtù dell’immagine animata sono numerose e alcune unanimemente riconosciute⁵, ma in questa sede parleremo in modo più specifico di tre virtù correlate tra loro: la densità, la plasticità e la riflessività.

I dati audiovisivi possiedono un’estrema densità – termine che rinvia solo in parte, poiché non ne assume tutto lo spessore, alla “descrizione densa” di Clifford Geertz (1998) – la quale risiede non solo nella capacità di rendere il tempo reversibile e, quindi, di identificarvi elementi etnografici passati

4 In alcune discipline (scienze del comportamento, scienze cognitive, scienze del movimento, ecc.) vengono effettivamente usati dispositivi filmici per analizzare in modo approfondito i gesti, i movimenti e i comportamenti che limitano l’uso dell’immagine animata a un approccio da laboratorio basato su una concezione speculare e che rientrano in una vena positivista.

5 Virtù quali, per esempio, la possibilità di favorire una forma condivisa di antropologia, di permettere l’elicitazione mettendo a confronto le persone filmate con le immagini registrate, di restituire il lavoro di ricerca in una forma accessibile alle persone con cui l’etnologo ha lavorato, di mostrare aspetti della vita sociale e materiale difficili – ovvero impossibili – da rendere per iscritto, perché, come ricorda Luc de Heusch, “il privilegio assoluto del cinema sulla scrittura” è quello di riuscire a “descrivere una realtà sconvolgente e, nel senso proprio del termine, indescrivibile” (de Heusch 2006, p. 53).

inosservati, ma anche nella loro facoltà di rivelare, dietro le apparenze, il significato delle azioni e di mostrare il mondo secondo prospettive diverse e rinnovate. Data la sua propensione a far variare le prospettive, a mostrare in modo diverso il mondo sensibile, il film può essere considerato plastico e poetico. Per il suo essere “plasticità in atto”, al contempo la forma modellata e il modellare stesso (Chateau 2004), perché il cinema crea degli artefatti e allo stesso tempo illustra in modo particolarmente esplicito il processo della loro formazione. Densità e plasticità aprono la via a un tipo molto concreto di riflessività che offre un accesso privilegiato al processo di conoscenza antropologica, poiché al ricercatore viene data la possibilità di esaminare il proprio sguardo nel momento stesso in cui osserva⁶.

Questa riflessione è nata nel corso di diverse inchieste sul campo condotte con la camera a mano. In effetti ho preso l'abitudine di praticare l'etnografia filmata in modo quasi sistematico, ma non esclusivo (prendo appunti, faccio osservazioni dirette, conduco interviste, ecc.), ed è principalmente a partire da due inchieste sull'artigianato – una sull'ottoname marocchino e l'altra sulla liuteria francese – che ho preso progressivamente coscienza delle singolari virtù del film per l'antropologia.

In questa sede tratterò principalmente del lavoro etnofilmico condotto sugli ottonai della medina di Fez (Buob 2009a e Buob 2009b) di cui farò una rapida sintesi. Nell'ambito di questa ricerca a cavallo tra considerazioni storiche, tecniche e socio-economiche, mi sono interessato alla nozione di “artigianato tradizionale” applicato abitualmente agli ottonai. È risultato che questa nozione si adatta male a questa professione. Generalmente l'artigianato detto tradizionale è presentato come un insieme di attività storicamente attestate che, allo stato attuale, non sarebbero radicalmente diverse da com'erano un tempo. Eppure, da un punto di vista storico, l'ottoname di Fez risulta nascere dalla congiunzione tra una storia plurisecolare stabilizzata all'epoca del protettorato francese e un'industria che copia oggetti di manifattura europea.

Anche l'idea che l'artigianato tradizionale è alla base di un'organizzazione in rete caratterizzata da una mutua assistenza, essa stessa ereditata da un antico sistema di valori trasmessi di generazione in generazione – altra considerazione generalmente associata all'artigianato tradizionale – è ampiamente contraddetta dai fatti: l'organizzazione socioeconomica dell'ottoname è in-

6 Uso qui il termine riflessività per definire lo sguardo retrospettivo che il ricercatore che filma può dare al suo stesso sguardo attraverso il film. Non si tratta quindi della stessa concezione di “riflessivo” usata per identificare la “svolta” avvenuta nel film antropologico (Ruby 1980b) in cui la “riflessività” indica l'intenzione deliberata di rivelare attraverso il film – ma questa osservazione vale anche per il testo – le ipotesi epistemologiche che lo sottendono e quindi di affermare il suo carattere costruito (Pink 2001a, p. 589), offrendo al contempo un ruolo preponderante alla soggettività delle persone filmate e alla relazione antropologica che si allaccia attraverso l'impresa filmica (Pink 2001a).

fatti caratterizzata da un capitalismo selvaggio privo di istanze di controllo e che abusa della flessibilità. Dal punto di vista tecnico, l'artigianato tradizionale si perpetuerebbe grazie alla preservazione di antichi *savoir-faire* esclusivamente manuali detenuti da individui in grado di fabbricare da soli gli oggetti nella loro integralità. Tuttavia, anche qui i fatti contraddicono gli assunti poiché i gesti tecnici, molto semplificati, assomigliano più a un lavoro frammentato eseguito da operai specializzati.

Nell'ambito di questa inchiesta ho usato il film per analizzare le tecniche di fabbricazione praticando una forma di etnografia filmata erede del cosiddetto cinema "diretto". Nella serie *Hommes et objets de la dinanderie de Fès* (Buob 2009b) ho realizzato quattro film che propongono una descrizione accurata di altrettanti processi di fabbricazione degli oggetti: *Ovales*, *Fonderie*, *Tifor* e *Place Seffarine*. Se questi film mi hanno permesso di alimentare una riflessione globale sull'artigianato, il processo di realizzazione ha svolto un ruolo centrale nell'inchiesta. È infatti filmando che ho iniziato questo lavoro ed è principalmente con la camera in mano che ho scoperto le attività che si svolgevano all'interno dei numerosi laboratori distribuiti nella medina.

L'obiettivo del presente testo non è tanto quello di ritornare su questa inchiesta – anche se ne saranno richiamati alcuni risultati – quanto quello di proporre una riflessione metodologica su alcune specificità del film d'esplorazione. Per fare questo, mi baserò essenzialmente su testi in lingua francese in cui, sulla scia di una lunga tradizione erede dei lavori di Marcel Mauss sulle tecniche del corpo e delle osservazioni preliminari di André Leroi-Gourhan sul film etnografico, il film d'esplorazione ha continuato a essere praticato e a riflettersi in un contesto internazionale diventato progressivamente riluttante a questo genere di approccio. Oggi, mentre il cosiddetto film d'osservazione sembra ritrovare voce in capitolo (Grimshaw Ravetz 2009), può essere utile ricordare alcuni dei fondamenti di quest'approccio di ricerca.

Densità

La reversibilità del tempo, di cui si constata la possibilità nell'universo rappresentato dal cinematografo, rappresenta una [...] differenza fondamentale rispetto alle proprietà del nostro universo abituale. (Epstein 1946, p. 54).

Dopo le fotografie di Bronislaw Malinowski (Young 1998), dopo i film (tardivi) di Franz Boas (Ruby 1980a) o ancora, dopo le asserzioni di Marcel Mauss che, nel *Manuel d'ethnographie*, sosteneva che il cinema deve permettere "di fotografare la vita" (Mauss 1967, p. 16), l'uso delle immagini istantanee e animate come "diari di campo" si è ampiamente generalizzato.

Ottenendo ciò che André Leroi-Gourhan chiamava “note cinematografiche” (Leroi-Gourhan 1983, p. 61), non è tanto importante realizzare dei film quanto conservare delle tracce che sarà possibile consultare a piacere in un secondo tempo⁷. Che sia destinato alla diffusione o meno, il film rappresenta in ogni caso un archivio della ricerca sul campo che può servire come supporto d'analisi. Diciamolo subito, a costo di ritornarci: quest'archivio, visibile a volontà, non è da intendersi come se fosse il reale stesso, poiché nessuno oggi concepisce che una descrizione, scritta o filmata, possa essere neutra, esente da interpretazione e pretendere esaustività. Essa è infatti una “inquadratura”, una rappresentazione e deriva quindi da una scelta:

Qualsiasi apprendimento filmico del reale è soggetto [...] a leggi di messa in scena che impediscono a priori una rappresentazione esaustiva delle cose e che è possibile a ogni momento mettere a profitto per valorizzare un aspetto del reale a scapito degli altri. (de France C. 1994, p. 21).

Isomorfo più o meno conforme alla percezione uditiva e visiva umana, il film è il prodotto di scelte e di operazioni di selezione. Questo inevitabile processo di selezione/inclusione, che riguarda la scenografia dell'immagine in generale, è fattore al contempo di profusione e d'impoverimento, qualità che si sintetizzano nelle leggi reciproche dell'esclusione e dell'ingombro: con le sue scelte di messa in scena (inquadratura, angoli, durata, movimenti), il realizzatore esclude alcuni aspetti della situazione filmata, o mettendoli fuori campo (esclusione totale) o smorzando una buona comprensione audiovisiva della loro rappresentazione (esclusione parziale); viceversa, la selezione filmica operata dal cineasta contiene sempre aspetti co-presenti e/o cooperanti che possono essere oggetto d'interpretazioni supplementari, vale a dire che “mostrare una cosa significa mostrarne un'altra simultaneamente” (de France C. 1982, pp. 10 e 28).

Poiché l'etnografo che filma è portato a integrare nell'inquadratura aspetti insospettati, la descrizione audiovisiva deve essere considerata un *analogon* per definizione molto più denso delle descrizioni tracciate manualmente (scritti, disegni, piani) che tendono a ridurre il numero delle possibili interpretazioni del reale. Grazie alla sua densità, al suo ingombro, il film consente

⁷ I progressi della tecnologia hanno trasformato non solo il modo di filmare ma anche il modo di manipolare le immagini dopo le riprese e, quindi, le possibilità di approfondirle. All'epoca di Marcel Mauss e André Leroi-Gourhan, occorreva moltiplicare le visioni di un flusso il cui svolgimento era imposto in sala di proiezione. Oggi, le possibilità di esplorare le immagini sono nettamente cresciute. Grazie al video prima e al digitale poi, il ricercatore è progressivamente divenuto proiezionista in proprio e l'agente stesso della manipolazione/trasformazione del documento audiovisivo. Gli è diventato facile fermare, accelerare e rallentare il flusso filmico, nonché ingrandire, ridurre, frammentare e isolare parti del documento audiovisivo e, di conseguenza, accedere più facilmente alla natura plurivoca delle azioni.

di andare oltre nell'esplorazione etnografica poiché "disfa l'irreversibilità del tempo" (Sensévy 2011, pp. 224 e 234). In altre parole, attraverso l'osservazione differita dei processi filmati, il ricercatore può visionare le immagini a proprio piacere nella speranza di scoprire degli aspetti che, data la loro fugace simultaneità o la loro supposta insignificanza, sfuggono all'osservazione diretta e alla presa di appunti sul campo.

La messa in gioco della densità inerente all'immagine animata è particolarmente messa a profitto nell'approccio filmico detto di "esplorazione". Con questo metodo "il film apre l'inchiesta": l'osservazione filmica è "preliminare a qualsiasi osservazione approfondita" e l'osservazione differita delle immagini su uno schermo prende il sopravvento sull'osservazione diretta (de France C. 1982, pp. 309-310). È questo tipo di approccio che ho preso l'abitudine di usare durante le mie diverse ricerche sul campo, in particolare nel corso di una condotta presso alcuni artigiani di ottoname della medina di Fez. Infatti, ho sistematicamente scoperto le varie attività nel momento stesso in cui le filmavo (anche se man mano che giravo il film e che trascorrevi del tempo con loro acquisivo sempre maggiori tacite conoscenze). Come è stato il caso per le riprese della sequenza dedicata alla messa in forma di un grande piatto circolare che appare nel film intitolato *Tifor*.

L'esame a posteriori delle immagini mi ha permesso di eseguire un'analisi molto affinata della catena operativa in atto. Il corpo e i suoi movimenti vengono resi direttamente accessibili all'osservazione differita delle immagini e all'analisi⁸. Perciò, nell'ambito di un'antropologia delle tecniche che si propone di studiare nel dettaglio il modo di fare degli artigiani, mi sono più in particolare interessato ai gesti e alle posture. L'osservazione approfondita di questa tecnica grazie al film mi ha permesso di prendere coscienza che dietro un'apparenza molto ripetitiva e monotona, quest'attività è di una varietà stupefacente. Grazie a diversi strumenti, a quattro "posture di base" – che permettono ognuna il sostegno, la presentazione e uno spostamento specifico dell'oggetto – e a diversi modi di presa, traslazione e percussione, l'artigiano riesce a dare forma cava al piatto (Buob 2009a, pp. 237-249). Senza l'uso del film e la possibilità di osservare ripetutamente questa tecnica, non avrei di sicuro mai constatato che l'artigiano esegue una "percussione lanciata obliqua diffusa", una modalità di percussione che, a mia conoscen-

8 Quest'asserzione, una certezza per gli inventori del cinema come il fisiologo Etienne-Jules Marey, è stata analizzata a fondo da Marcel Mauss, la cui riflessione sulle tecniche del corpo si è in parte nutrita del cinema: egli mostra che la settima arte ci insegna così tanto sui modi di camminare che contribuisce a modificarli (Mauss 1999, p. 368). Nel settore delle tecniche del corpo, la densità dell'immagine animata ha permesso di fare progressi importanti per la disciplina. Per esempio, Ray L. Birdwhistell ha potuto avanzare proposte fondamentali nel settore della cinesica grazie a pochi secondi d'interazione filmati (Winkin 1981, p. 162). Anche Edward T. Hall si dilunga a spiegare in che modo il film gli ha consentito di articolare riflessioni sulle relazioni prossemiche e la diversità dei tempi culturali (Hall 1984, pp. 178-188).

za, non era mai stata recensita e della quale André Leroi-Gourhan non aveva trovato illustrazioni (Buob 2009a, p. 244). Senza le immagini, non avrei certamente colto tutta la complessità di questa tecnica né rivelato la ricchezza del *savoir-faire* richiesto per la sua esecuzione. È ugualmente analizzando le mie immagini che ho potuto ricostituire il complesso processo di tracciatura del canovaccio preliminare alla cesellatura del piatto e che sono riuscito a restituirlo nel film stesso. L'ingombro inerente all'immagine si muta in profusione euristica al momento dell'analisi.

Nell'ambito della riflessione sulla nozione di artigianato tradizionale, le analisi ricavate dall'uso del film mi sono state molto utili. Esse sottolineano che l'attività generalmente evidenziata come tipica di questo artigianato è di fatto oggetto di gesti molto standardizzati – paradossalmente l'attività più complessa da un punto di vista tecnico, la messa in forma dei piatti tramite percussione, non è mai valorizzata poiché essa non è propizia all'osservazione contemplativa dei visitatori. Il riferimento alla tradizione si rivela quindi solo un aspetto di marketing che rafforza nei clienti la percezione esotica dell'artigianato. Alcuni elementi eretti a simbolo vengono manipolati per creare l'apparenza della tradizione e questa vetrina artigianale mostra una tradizione superficiale: nell'ottoname la tradizione autenticata corrisponde a una riduzione della tecnica.

La densità dei dati che si celano nei pochi minuti di un film come *Tifor* è ben lungi dall'essersi esaurita. Le azioni filmate possono essere oggetto di analisi ulteriori, sia da parte del ricercatore che le ha realizzate sia da parte di persone che non vi hanno preso parte. Per dare solo un esempio degli aspetti meritevoli di essere esplorati, la ritmicità di quest'attività e le modalità di coordinazione basate sui rapporti tra i diversi lavoratori potrebbero certamente essere oggetto di nuove analisi.

In ogni immagine filmata si trovano aspetti dell'attività che non sono apparsi pertinenti al momento dell'atto filmico – il quale, come si vedrà, non è un'attività totalmente pensata – e che permettono al ricercatore di riorientare la sua ricerca. È proprio questa una delle ricchezze della descrizione filmata di cui sono in parte sprovviste l'osservazione diretta e la presa di appunti. Durante l'osservazione ripetuta delle proprie immagini, l'etnologo può “prendere in considerazione le manifestazioni alle quali non si attribuirebbe immediatamente un significato o una funzione precisi e di cui egli ignora ancora l'importanza nel momento in cui filma” (de France C. 1982, p. 8). L'etnologo che usa un diario può constatare le lacune della sua osservazione rileggendo i suoi appunti, in questo caso egli dovrà effettuare nuove osservazioni per “colmare i vuoti”. L'uso della camera che può svelare all'etnologo le lacune delle sue riprese, gli permette anche di scoprire aspetti tangibili di un'attività che non aveva notato durante le riprese e che potrà analizzare senza che ciò richieda una nuova visita sul campo.

Secondo un'autrice come Kirsten Hastrup, non c'è in questo vera e pro-

pria “densità”. Il film secondo lei rientra nella “descrizione sottile” perché si limita a catturare delle “forme”. Poiché il film non racchiude “significati impliciti”, la possibilità di scoprire aspetti passati inosservati durante l’osservazione sarebbe un semplice “effetto *blow-up*” (Hastrup 1993, pp. 10-11). Le riflessioni riguardo i cosiddetti effetti “profilmici” offrono argomenti contraddittori⁹. Il termine “profilmico”, reso popolare dai lavori di Claudine de France¹⁰, è entrato nel linguaggio corrente di numerosi ricercatori di scienze umane e sociali per qualificare gli effetti generati dalla presenza di una camera sull’attività che essa intende descrivere, effetti che si baserebbero su una forma di cooperazione più o meno virtuosa tra chi filma e chi è filmato e che si manifesterebbero in modi diversamente rivelabili (de France C. 2006). La questione nella fattispecie non è tanto di sapere se la presenza di una camera disturba o meno una situazione, né d’altronde di cercare di minimizzare questi effetti, quanto di stabilire se la relazione sociale generata dalla pratica filmica causa una “modifica significativa” (Terrenoire 1985, pp. 519-520) e in che misura essa produce dei dati euristici relativi alla situazione di osservazione che possano arricchire la conoscenza dei fenomeni studiati.

Durante l’inchiesta condotta con gli ottonai, mi sono confrontato con ciò che intendo chiamare, prendendo a prestito il vocabolo da Claudine de France (2006), una macroprofilmia discreta ed euristica (Buob 2009a, pp. 368-369). Questa profilmia è macroscopica, poiché essa non ha riguardato solo alcuni gesti ma tutto il processo nel suo insieme. È discreta perché uno spettatore che non conosce il processo non ne avrebbe coscienza. Ed è infine euristica perché ha permesso di sgombrarne la presentazione facilitando l’apprendimento del processo. Il giorno delle riprese per il film *Tifor*, dal nome del grande piatto circolare la cui fabbricazione serve da filo conduttore, il responsabile del laboratorio ha apportato dei cambiamenti al suo comportamento abituale: ha partecipato direttamente alla cesellatura di un piatto che ha estratto da un insieme di pezzi, facendo in modo che l’oggetto venisse decorato in modo continuo mentre solitamente la trasformazione avviene in più riprese, che s’incastano le une con le altre, celando in parte la continuità logica del processo di fabbricazione. Il fatto di proporre un solo piatto all’osservazione filmica testimonia della rappresentazione che la persona filmata si fa del modo in cui è meglio rappresentare la sua attività: la profilmia qui serve da supporto espressivo a una concezione dell’artigianato basata sul pezzo unico in un contesto comunque dominato da un lavoro

9 I paragrafi che seguono sono tratti da un testo di prossima pubblicazione che tratta della nozione di profilmia nell’ambito dei lavori condotti sulla liuteria francese (Buob 2015).

10 Usata inizialmente da Étienne Souriau per identificare “tutto ciò che esiste realmente nel mondo [...] ma che è appositamente destinato all’uso filmico” (Souriau 1953, p. 8), la nozione di “profilmia” è stata ripresa da Claudine de France per designare “tutto ciò che, nel filmabile [...], è trasformato o creato dalla presenza del cineasta e della sua camera, in vista del film” (de France C. 2006, p. 118).

in serie e suddiviso. Testimonianza della frustrazione legata alla parcellizzazione dei compiti nonché modo di valorizzare la propria attività, la camera assumendo il ruolo di mettere in luce artigiani resi anonimi dall'attuale organizzazione del lavoro (Buob 2009c), questa forma di profilmia si rivolge anche a un destinatario particolare. Senza spiegazioni, uno spettatore sarebbe naturalmente portato a pensare che i pezzi siano lavorati uno ad uno, mentre non è così. Qui i dati riguardanti il contesto delle riprese e il sapere afilmico sugli ottonai permettono non solo di identificare le modifiche generate dalla camera ma anche di comprenderne i motivi: il destinatario del film simboleggiava per l'ottonaio lo straniero alla ricerca di un'immagine dell'artigiano marocchino lungi dall'esercitare un'attività dominata dalla ricerca di produttività.

Più o meno consapevolmente, la persona filmata può accentuare o mascherare alcuni tratti della sua attività poiché, come dice giustamente Christian Lallier, una persona tenderà ad accettare "di essere filmata secondo l'immagine che ritiene di dare del suo coinvolgimento nella situazione e non semplicemente per l'immagine della situazione stessa" (Lallier 2011, p. 119). Occorre tuttavia aggiungere una sfumatura: se la persona filmata può prescindere dalla presenza della camera, prescinderà più difficilmente dal presunto spettatore e accetterà di essere filmata secondo l'immagine che ritiene di dover mostrare al di fuori delle riprese. La particolarità della camera è infatti quella di introdurre un nuovo destinatario. Questo destinatario invisibile e indefinito può contribuire a rafforzare la parte di "ritualità diffusa" presente in tutti gli atti del quotidiano¹¹. Lo spettatore virtuale dell'attività tecnica filmata si avvicina allora al destinatario invisibile del rito, quell'osservatore che "si ritiene veda e senta ciò che colui che esercita il rito, il suo destinatario e presentatore gli offre come spettacolo, ciò che mette in scena più o meno coscientemente per lui", e che "incarna i valori del gruppo" (de France C. 1993, p. 121).

Plasticità

Poiché permette di scoprire aspetti inattesi e può anche contribuire a farne emergere di nuovi, il film divenuto archivio favorisce una riappropriazione dei dati sul campo e il "riesame" di prime analisi; questo processo potrebbe anche dar vita all'elaborazione di nuove strategie descrittive. Ad esempio,

11 Mutuata da Claudine de France, la nozione di ritualità diffusa esprime la pregnanza delle "regole" socio-culturali che sempre nelle attività quotidiane, in particolare nel settore delle tecniche materiali, si intrecciano con i vincoli di ordine fisico: "Impregnando costantemente ogni cosa, il rito si confonde, nello spazio e nel tempo, con i gesti indispensabili all'esecuzione del programma materiale più banale" (de France C. 1982, p. 23).

la visione del film *Fonderie*, realizzato nell'ambito della mia inchiesta sugli ottonai della medina di Fez, mi ha permesso di proporre una lettura rinnovata delle tecniche di fusione filmate. In effetti mi è sembrato che il mio primo approccio a queste tecniche non rendesse conto della logica usata in questa attività. L'analisi ripetuta delle immagini mi ha portato a pensare il processo in termini di "ciclicità plastica": piuttosto che considerare il lavoro di fonderia come la manifestazione di una relazione tra materiali e strumenti, mi è sembrato che fosse più pertinente pensare a questo processo come all'avvento di elementi ambigui, che danno delle forme e al contempo ne acquisiscono (Buob 2014). L'analisi delle immagini di questo film diversi anni dopo la sua realizzazione mi ha portato ad avvicinarmi alla nozione di "plasticità", nozione che sottende un duplice movimento congiunto di acquisire e dare una forma.

Questa nozione, essa stessa plastica, ben si addice al processo filmico. Secondo Dominique Chateau, la plasticità permette anche di spiegare il cinema; infatti, in quanto atto di fabbricazione poetica, esso è in grado di "causare la venuta di esseri che non esistevano prima" (Chateau 2004, p. 36). Questa venuta, prodotta dall'incontro tra un materiale e un'attività formatrice, è peculiare a qualsiasi tipo di film e si rivela più particolarmente pertinente nell'ambito della micro-descrizione filmica che intende descrivere in modo logico e preciso le apparenze visibili di un'azione.

La micro-descrizione gode, sul piano dell'espressione, di grande autonomia interna, o intra-filmica. Ciò va inteso nel senso che l'intelligibilità delle apparenze di ciò che essa tratta si attua quasi immediatamente attraverso il puro e semplice esame delle immagini, senza dover ricorrere a un commento interno al film. Cogliendo innanzitutto gli esseri e i fatti attraverso le loro manifestazioni sensibili, essa costituisce ciò che c'è di più specificatamente cinematografico in ogni inchiesta filmica. (de France C. 1994, p. 31)

Benché il cinematografo sia d'*emblée* ideato come un mezzo per abbattere le frontiere del visibile giocando con il tempo e con lo spazio – principalmente nell'ambito del cinema scientifico che permise molto presto di rendere percettibili i movimenti dei vegetali (Wilhelm Pfeffer), il volo di una libellula (Lucien Bull) o ancora la divisione cellulare (Julius Ries) – i suoi usi in etnografia sono all'origine molto meno audaci. Le immagini girate nel 1898, per esempio, in occasione della spedizione condotta da Alfred C. Haddon in Nuova Guinea e nel Borneo propongono solo piani fissi, sequenze uniche, in cui si possono vedere popolazioni indigene rappresentare momenti spettacolari della loro vita quotidiana. Tuttavia, ben presto il film etnografico varierà i punti di vista, sposterà la camera. Tra il 1908 e il 1910 si svolse una spedizione nelle colonie tedesche del Pacifico del sud, organizzata dal museo etnografico di Amburgo. Mentre passava per le isole Caroli-

ne, il medico linguista ed etnografo Augustin Krämer era accompagnato da un operatore che prima filmò in piano fisso una donna che confezionava del vasellame e poi propose due punti di vista diversi, da due posti d'osservazione, su una donna che stava tessendo: uno di fronte e l'altro di profilo. A mia conoscenza questo è il primo esempio di variazione d'inquadratura per filmare una stessa sequenza di azione durante una spedizione etnografica. Tale variazione è relativamente sorprendente in un'epoca in cui i cineasti fanno un uso quasi esclusivo di piani fissi, univoci e statici, sia nell'ambito della finzione con Méliès o del "documentario" con i fratelli Lumière. Tuttavia, le immagini della spedizione di Krämer sono certamente più una trasposizione cinematografica delle pratiche dell'antropologia fisica e della fisiologia – che usavano le macchine fotografiche e gli apparecchi cronofotografici per ottenere vedute frontali e di profilo a fini antropometrici – che la testimonianza di un nuovo modo di concepire e praticare la descrizione cinematografica.

Mentre si moltiplicavano le immagini girate in spedizioni lontane, venivano realizzati i primi film di finzione su terreni etnografici da parte di esploratori che soggiornavano a lungo nel campo. Nel 1922, *Nanuk l'Eschimese* di Robert Flaherty viene proiettato su tutti gli schermi cinematografici. Gli scenari sono naturali e le persone filmate non sono professionisti, tuttavia le situazioni e le sequenze sono preparate, stabilite in funzione di un copione relativamente preciso. Qui si può davvero parlare della trasposizione cinematografica di una forma di scrittura teatrale, anche se questa forma vuole essere rispettosa dei fatti osservati dal regista durante i molti anni trascorsi presso gli Inuit e si scrive con la loro collaborazione. Qui ciò che mi interessa più particolarmente è la particolarità dei movimenti della camera di Flaherty: i punti di vista su una stessa azione sono moltiplicati. Per esempio, durante la sequenza di cattura della foca (anche se oggi si sa che non c'erano foche), le variazioni delle angolazioni e delle inquadrature sono numerose. La sequenza è composta da una ventina di piani: campi lunghi, primi piani, piani fissi, piani leggermente mobili, riprese dall'alto e riprese dal basso. Flaherty, mutuando risorse propriamente cinematografiche, rompe con la staticità e l'univocità dei film realizzati fino allora durante le spedizioni etnografiche.

C'è da dire che Flaherty è senza dubbio influenzato da pratiche filmiche che fanno uso d'importanti variazioni di punti di vista e che sviluppano un linguaggio specificatamente cinematografico – influenza che si appalesa nel film *The Twenty-Four Dollar Island* che gira nel 1927. Parallelamente alle forme di cinema teatrale, si manifesta una nuova pratica della camera tramite realizzazioni senza sceneggiatura in cui l'immobilità dell'inquadratura e la scrittura preliminare vanno in frantumi. Con queste premesse di cinema non teatrale, la camera diventa mobile, rovescia le prospettive e mostra il

mondo sotto angolazioni inaspettate.¹² Allora non si tratta più di trasporre al cinema la finzione teatrale ma di proporre nuove forme di realizzazioni caratteristiche dell'intelligenza peculiare della macchina cinematografica, secondo i termini usati più tardi da Jean Epstein (1946).

Tutti questi autori che, attualmente, moltiplicano nei loro film le riprese mobili, non si creda che lo facciano per civetteria di stile. Essi obbediscono d'istinto alla grande legge della loro arte e, più di quanto si creda, a poco a poco educano la nostra mente. (Epstein 1955, pp. 10-11).

Nell'ambito dei film realisti, le variazioni di angolazioni e inquadrature, le riprese dall'alto e dal basso, i piani mobili e fissi, vanno progressivamente ad imporsi come le principali risorse del linguaggio cinematografico e trovano la loro piena espressione con la corrente del "cinema diretto" che, alla fine degli anni Cinquanta, ha saputo sfruttare perfettamente i progressi meccanici, ottici e chimici (de France X. 1985, p. 3). Il film offre la possibilità di vedere e mostrare il mondo secondo prospettive originali.

È nel punto d'incontro tra questi approcci, al crocevia tra diversi tipi di film di ricerca – a cavallo tra gli "appunti cinematografici" e il "film organizzato"¹³ – che si pone il "film etnografico". Se le definizioni di questo "genere" sono pleoriche, una, quasi ossimorica, esprime perfettamente la posizione delicata in cui si trova l'etnografo cineasta: il film etnografico coniuga "il rigore dell'inchiesta scientifica con l'arte della presentazione cinematografica" (Rouch 1968, p. 429). Una simile unione è resa possibile dal fatto che la grammatica della descrizione filmica sposa le forme richieste dalla descrizione etnografica, la quale si sforza di osservare e descrivere le attività umane "da cima a fondo".

È in questo spirito che si pone il mio approccio al film, approccio che mi piace chiamare "etnografia filmata" in cui occorre conciliare due grandi tendenze: l'esposizione e l'esplorazione (de France C. 1982). Poiché esso intende restituire con l'immagine il risultato di un lavoro d'inchiesta preliminare, il film espositivo si oppone metodologicamente al film di esplorazione. Nell'approccio esplorativo, "quando il cineasta inizia la ripresa, tutto resta da scoprire" (ivi p. 347). Quindi, il fatto di associare esposizione ed esplorazione è reso possibile dalla volontà di registrare un insieme di fenomeni il cui svolgimento non è o è poco conosciuto, rispettando al contempo

12 Negli anni Venti emerge un nuovo genere di documentario sinfonico e sperimentale: nel 1924, Dudley Murphy e Fernand Léger realizzano *Ballet mécanique* con il contributo di Man Ray alla camera; nel 1928, Dziga Vertov, con il fratello Mikhaïl Kaufman come operatore, gira *L'Homme à la caméra*; nel 1930, Jean Vigo gira *À propos de Nice*, filmato da Boris Kaufman (il fratello di Dziga Vertov e Mikhaïl Kaufman).

13 Secondo la distinzione proposta da André Leroi-Gourhan nel 1948 (1983, pp. 61-62).

i principi propri alla narrazione propriamente cinematografica. Un simile approccio implica che l'osservazione filmica, ammessa e non direttiva, si preoccupi di rendere intellegibile l'attività filmata. Quindi, anche se registrate nel contesto di un'esplorazione, le immagini potranno essere ordinate in un film coerente e autosufficiente. La condizione principale per questo genere di esplorazione filmica è il rispetto della "auto-messa in scena" delle attività¹⁴. S'intende, cioè, che le strategie filmiche consistono nel descrivere le modalità di presentazione spaziale e temporale dei fenomeni osservati restando fedeli al loro svolgimento. Questa condizione implica che le immagini si articolino, sin dalla ripresa, in modo coerente. Non si tratta quindi di una semplice raccolta di elementi sparsi la cui coerenza sarà ottenuta da un montaggio differito, successivo alla ripresa. Il montaggio è consustanziale alla ripresa. E alcuni piani sono composti in modo tale da "andare a cercare" aspetti specifici e inattesi che sfuggono abitualmente all'osservazione diretta.

La raccolta di dati etnografici con una camera viene spesso paragonata alla presa di appunti scritti, quindi spesso si parla di "appunti audiovisivi". Questo paragone, tuttavia, ha numerosi limiti. Quando un etnologo prende appunti scritti, raramente essi sono destinati a essere letti così come sono. La presa di appunti per lo più non rispetta la sintassi, l'impaginazione e la linearità della lingua scritta. Non essendo destinati a essere condivisi, gli appunti sono più che altro dei promemoria che serviranno ad alimentare analisi successive. L'approccio filmico esplorativo prevede, invece, che le immagini abbiano immediatamente una forma presentabile ad altri (rispetto di alcune regole di esposizione, di stabilità, di durata, ecc.). Nell'atto filmico, lo spettatore preesiste, mentre nel processo di analisi dei fatti etnografici osservati, il lettore appare solo in un secondo tempo (quando i dati sono stati spogliati, ordinati, specificati, ecc.)¹⁵.

Dal momento che essa è il prodotto di una tecnica complessa che associa capacità fisiche – resistenza, fluidità negli spostamenti, reattività, stabilità, ecc. – e tecniche – regolazione della messa a fuoco, della sensibilità, della velocità, ecc. –, l'esperienza della ripresa induce una postura epistemologica che volta le spalle alla possibilità di una "totalizzazione dei punti di visi-

14 "Nozione essenziale in cinematografia documentaria, [l'auto-messa in scena] indica i diversi modi in cui il processo osservato si presenta da sé al cineasta nello spazio e nel tempo. Si tratta di una messa in scena propria, autonoma, in virtù della quale le persone filmate mostrano in modo più o meno evidente, o dissimulano ad altri, gli atti e le cose che le circondano, durante attività corporali, materiali e rituali. L'auto-messa in scena è inerente a ogni processo osservato. Non si deve quindi confonderla con l'auto-sottolineatura, che è solo una forma particolare della stessa" (de France C. 1982, p. 367.)

15 La presenza dello spettatore sin dalla ripresa ha un impatto sia sull'attività dell'etnografo che su quella delle persone filmate. La presenza virtuale di uno spettatore può generare modifiche importanti nelle attività filmate ed essere partecipe dell'espressione di tratti culturali specifici (Buob 2015).

ta” e colui che la sperimenta deve assumere pienamente l’idea che del reale “possono esistere solo prospettive non totalizzabili, frammentarie, limitate, provvisorie” (Laplantine 2009, p. 13). L’etnografo cineasta afferma così la sua soggettività e il suo ruolo nella trasformazione del reale tramite la sua messa in immagine. Non si tratta di “captare il reale” ma di proporre un’interpretazione che avviene tramite scelte più o meno consapevoli e di riconoscere l’atto filmico come atto singolo di messa in forma, un atto plastico di rappresentazione. Il film è, quindi, assunto come un processo di trasformazione analogica che, autorizzando lo scavo nella densità delle immagini rappresentate, può restituire allo spettatore una parte della profondità del reale soggettivizzato in una forma esplicita e seducente. Una simile pratica, senza rete, si basa sul procedimento del “montaggio durante la ripresa” – o “girato-montato” – che, per certi aspetti, assomiglia alla pratica della scrittura automatica.

Il realizzatore cameraman del cinema diretto è il suo primo spettatore nel visore della camera. Tutta l’improvvisazione gestuale (movimenti, inquadrature, durata dei piani) approda a un montaggio in macchina durante le riprese [...]. Di fatto, è proprio questo lavoro sul campo che costituisce la specificità dell’approccio del cineasta etnografo, perché invece di elaborare gli appunti al ritorno dal campo, deve, pena il fallimento, tentarne la sintesi nel momento stesso dell’osservazione, ossia condurre la narrazione cinematografica, modificarla riorientarla o confermarla, di fronte all’evento. Non si tratta più di un *découpage* scritto in anticipo, né di una camera che fissa un ordine delle sequenze, ma di un gioco ad alto rischio in cui ogni piano è determinato dal piano precedente e determina il piano successivo. (Rouch 1979, p. 64)

Questo tipo di descrizione risulta particolarmente adatto alla pratica dell’etnografia in quanto apre spazi abitualmente inaccessibili e modifica le regole usuali di prossemica. Infatti, mentre si filma è possibile spostarsi in vari modi e cadono le frontiere che mantengono culturalmente gli individui a distanza gli uni dagli altri (Guéronnet 1987, p. 41). Tuttavia, l’idea che le telecamere debbano essere mobili e i film etnografici sposare la retorica cinematografica non ottiene il consenso di tutti. Non va da sé che la “captazione” debba accompagnarsi a una forma di “creazione”. Le rispettive posizioni di Gregory Bateson e Margaret Mead, precursori nell’uso del film a fini di ricerca, esprimono perfettamente i termini di questo dibattito (Brand, Bateson e Mead 1976):

Gregory Bateson — [...] By the way, I don’t like cameras on tripods, just grinding. In the latter part of the schizophrenic project, we had cameras on tripods just grinding.

Margaret Mead — And you don’t like that?

B — Disastrous.

M — Why?

B — Because I think the photographic record should be an arte form.

M — Oh why? Why shouldn't you have some records that aren't arte forms? Because if it's an arte form, it has been altered.

B — It's undoubtedly been altered. I don't think it exists unaltered.

[...]

M — So you run around.

B — Yes.

M — And therefore you've introduced a variation into it that is unnecessary.

B — I therefore got the information out that I thought was relevant at the time.

La posizione difesa da Bateson è quella di un regista di cinema diretto. Si tratta di promuovere una descrizione che ho designato come "attiva", una pratica filmica che "si dà del movimento", che "si muove" (Buob 2011). Un'attività di osservazione basata sulla mobilità, sullo spostamento e la variazione – l'impegno fisico nell'attività sul campo è senza dubbio una novità per l'etnografo che non è abituato a filmare, come si vedrà in seguito – che è al servizio di una migliore microdescrizione etnografica delle dimensioni visibili di un'attività.

Regolando la focale, la posizione della macchina fotografica o della camera (posta a una certa distanza, sotto un certo angolo, che si allontana o si avvicina per cogliere i più piccoli dettagli di ciò che non si vede), la captazione-creazione d'immagini agisce come un'esigenza per rendere ancora più precisa la descrizione etnografica [...]. (Laplantine 2007, p. 49)

Poiché la nozione di plasticità serve a tradurre un processo di morfogenesi che associa in uno stesso movimento il processo d'acquisire e di dare una forma, essa è particolarmente adatta all'esercizio della ripresa cinematografica. Questa dinamica è espressa correttamente nella nozione di punto di vista definita da Jane Guéronnet come:

frutto della combinazione delle relazioni tra distanza (inquadrature), orientamento (angoli di ripresa) e spostamento (mobilità/fissità) che il cineasta e gli esseri filmati intrattengono nello spazio. Esso risulta quindi dalla duplice attività del cineasta e degli esseri filmati. Da esso dipendono l'aspetto e le parti sotto i quali appare l'oggetto preso come un riferimento: l'aspetto mostrato nasce dall'orientamento reciproco, le parti mostrate, dalla distanza. (Guéronnet 1987, p. 10)

Frutto di una co-costruzione nella co-presenza, il film non è un dispositivo speculare o di semplice riproduzione, esso è una creazione originale.

Riflessività

Film is the exploration of our epistemic relation to experience and knowledge.
(Carta cit. in Hockins et al. 2014, p. 455).

Mentre qualsiasi rappresentazione materializzata mostra una parte dell'atto all'origine della sua creazione, il cinema ha "come caratteristica specifica quella di presentarsi nel momento del suo avvento" (Chateau 2004, p. 47). Ecco perché in quest'arte plastica, forse più che in altre, si può leggere, nel fuoricampo, l'atto di fabbricazione considerando le scelte attuate per ottenere le immagini e non unicamente le immagini stesse ottenute. In altre parole, i dati audiovisivi danno un accesso diretto a ciò che Alfred Gell chiama "agentività artistica" – secondo cui non occorre più considerare l'oggetto "in se stesso" ma rivolgere l'attenzione al "modo in cui esso è costituito grazie ai gesti fisici dell'artista" (Gell 2009, p. 89). Il film dà accesso al processo di messa in forma e rivela le "idee" spesso implicite – persino irriflessive – che hanno guidato l'attività del cineasta. Esso apre la strada alle procedure inconsapevoli dell'atto di creazione:

[L'immagine] reca [...], da qualche parte in sé, esplicitamente o no, i segni dello sguardo di cui essa rappresenta il risultato. In altre parole, l'immagine è un "mostrato" che porta in sé il punto di vista particolare di colui che l'ha creata. (Terrenoire 1985, p. 513).

Nell'ambito di un'attività di ricerca, quest'elucidazione può essere particolarmente ricca e utile.

Un giorno, una dottoranda che aveva seguito alcune sessioni di formazione che dedico alla pratica autonoma delle riprese a mano mi propose di visionare delle immagini girate durante una ricerca sul campo da cui era appena tornata. Si trattava di un film della durata di un'ora, che descriveva l'attività di un calligrafo seduto a gambe incrociate, con i fogli sistemati su una tavola da disegno posata sulle ginocchia. Seguendo i principi del "montaggio durante la ripresa" a cui era stata formata, le immagini dimostravano una regolare variazione di inquadrature e di angolazioni allo scopo di far comprendere pienamente l'attività esercitata. Inquadrature lunghe, primi piani sulla persona e sugli oggetti, riprese dall'alto e dal basso, piani fissi e mobili si alternavano. Eppure, al termine della visione, constatai che alcune opzioni, seppure evidenti, non erano mai state usate: non c'era nessun piano frontale del calligrafo. La giovane ricercatrice aveva trascorso un'ora a spostarsi dietro il protagonista mentre nessun vincolo materiale le impediva di accedere allo spazio che era di fronte a lui. Posta di fronte a questa constatazione, è rimasta perplessa. Perché non aveva filmato il calligrafo di

fronte? Perché nessuna inquadratura del suo viso se non di profilo? Perché non aveva mai occupato questo posto d'osservazione? Riuscì a trovare la spiegazione: "Un apprendista calligrafo non passa davanti al suo maestro!" Realizzò quindi improvvisamente di avere adottato per tutta la durata del suo campo, senza rendersene conto, la posizione di un'apprendista, o per lo meno di aver assunto i codici di condotta che gli apprendisti osservano nei confronti dei loro maestri. L'esperienza filmica le ha fatto prendere coscienza del suo statuto implicito sul campo. Questa presa di coscienza l'ha portata a rivedere sotto altra luce tutti i suoi dati, filmici e non.

Il fatto di esaminare retrospettivamente il modo in cui sono costruite le immagini (e non più il loro valore di testimonianza etnografica) ha rivelato in questo caso all'etnografo un suo statuto nello spazio. Il modo in cui il punto di vista si costruisce salta agli occhi guardando le proprie immagini e il cineasta si confronta in modo particolarmente nitido al processo di selezione proprio di qualsiasi attività di osservazione e descrizione. La riflessività porta ad accedere ai "preconcetti" e ai "presupposti" che persistono malgrado l'intenzione di mantenere la "mente aperta" (Ghasarian 2002, p. 11), qui la possibilità di uno sguardo retrospettivo risulta accresciuta.

La densità dell'immagine possiede nei suoi strati uno spessore che illustra l'attività della ripresa. Considerando la totalità delle immagini registrate durante una ricerca sul campo, il film rappresenta "un documento metodologico insostituibile sull'avventura del processo di osservazione" (de France C. 1982, p. 348) e può essere analizzato come il palinsesto del metodo del ricercatore.

Poiché l'attività filmata viene spesso scoperta nel momento stesso delle riprese, l'atto filmico esplorativo è il risultato di azioni controllate a metà, "semi-coscienti" (ivi p. 364) che non possono essere il risultato di un programma rigido:

quale che sia il frutto delle riflessioni e della determinazione [del cineasta], ogni esperienza di ripresa lo reimmergerà in un'azione ponderata a metà, in cui si mescolano intimamente ciò che dipende dall'ispirazione pura e semplice, e ciò che assomiglia, da vicino o da lontano, all'applicazione di una qualsivoglia strategia. (de France C. 1982, p. 365).

Nonostante i preparativi e le scelte effettuate prima di una ripresa, l'attività filmica è in gran parte un atto non ponderato durante il quale il cineasta si lascia guidare dalle sue intuizioni. In tal senso, la scrittura filmica assomiglia, come dicevo, a una forma di scrittura automatica. Tuttavia, durante l'esperienza filmica in etnografia, è necessario esercitare un minimo di controllo per non tendere verso una forma puramente poetica che omette l'obiettivo iniziale della descrizione accurata. Paragonare la pratica filmica esplorativa in etnografia al procedimento letterario surrealista può quindi

sembrare esagerato. Esistono tuttavia alcuni punti in cui questi due universi si sfiorano. Nei primi tempi dell'approccio filmico esplorativo, l'etnografo che "ha in mente ipotesi esplicite e domande coscienti [...] durante l'osservazione tenta di reprimerle, in modo che possano trasformarsi e che nascano nuove ipotesi o domande" (Comolli 2003, p. 18). Lungi dal credere all'illusione positivista che consisterebbe nel dar credito alla possibilità di una descrizione oggettiva dell'osservato, l'etnografo che filma tenta al massimo di reprimere i presupposti iniziali. In tal senso, questo tentativo di rimozione ricorda l'approccio surrealista che propone di distanziarsi "da ogni preoccupazione estetica o morale" prima di cimentarsi nella scrittura automatica (Breton 2002). Impegnato in un'esperienza di cinema diretto, il cineasta si lascia guidare dall'azione che si svolge. Questa forma di "cine-pensiero" è del tutto diversa dalla maggior parte dei processi di scrittura:

Lo scrittore, davanti al suo testo, è portato a prendere coscienza delle operazioni del proprio pensiero man mano che ne coglie i risultati e, di conseguenza, a cedere il passo alla creazione controllata rispetto all'improvvisazione libera; il cineasta, più lontano dello scrittore dal risultato della sua attività, tende a basarsi su intenzioni e intuizioni confuse, di cui può determinare più difficilmente i motivi prima di terminare il film, e a controllare gli effetti alle diverse tappe della sua elaborazione. (de France X. 1985, p. 10).

Come lo sottolinea Xavier de France, il cinema classico, che si basa su un copione preesistente, si avvicina alla creazione letteraria perché il regista sa in anticipo ciò che desidera esprimere. Si tratta quindi di *trasformare in immagini* delle idee preesistenti. Nell'esperienza della cinematografia diretta, quella basata su una forma di empatia situazionale, si tratta di *fare delle riprese* che sono il frutto dell'incontro tra un'azione contingente e un processo di osservazione che si costruisce contemporaneamente a quest'azione. Di fatto, nell'atto cinematografico c'è una presa di coscienza più tardiva rispetto all'atto di scrittura:

Il cineasta scopre che ciò che credeva di voler esprimere non coincide sempre con ciò che ha effettivamente espresso in funzione di atteggiamenti inconsapevoli di ordine affettivo e cognitivo. In questo modo il contenuto del film appare, durante le tappe successive della sua realizzazione, come un oggetto esterno che consiste al contempo in ciò che il cineasta presenta e nel modo in cui lo presenta. (de France X. 1985, p. 10).

Trattandosi di un primo film, non è stato quindi strano che la studentessa scoprisse a posteriori di aver assunto il codice di condotta di un'apprendista. Questo aneddoto sottolinea soprattutto che il film è uno strumento estremamente prezioso che mostra in modo evidente che lo sguardo è un impegno totale del corpo. Ebbene, l'etnologo ne ha raramente piena consa-

pevolezza. Con il film può vedersi deambulare, spostarsi e cogliere i principi epistemologici incorporanti e che agiscono suo malgrado. Forte di questa analisi, Claudine de France suggerisce che l'approccio filmico rechi in se stesso un principio metodologico che gli è proprio. L'esperienza cinematografica offre la possibilità al ricercatore, più che con l'osservazione diretta – e se lo desidera – di poter considerare i suoi modi di fare e di vedere non solo durante l'atto stesso di osservazione ma anche alla sua conclusione.

Il cineasta non è forse soggetto a un principio che domina tutti gli altri nell'antropologia filmica, cioè il rispetto delle manifestazioni che gli si offrono? Orbene, questo principio implica da parte del cineasta una grande disponibilità e la capacità di rimettere in discussione il suo approccio ogni volta che la comprensione dei processi lo richiede, sia perché la loro modalità di comparsa o di sviluppo è inattesa, sia perché il modo di presentarli utilizzato fino a quel momento si rivela improvvisamente inadeguato. In altri termini, è proprio in funzione di un principio molto generale, che esercita un ruolo di protezione, che il cineasta preserva la freschezza della sua visione e può sperare di non diventare schiavo di regole particolari di strategie che ha egli stesso contribuito a liberare. (de France C. 1982, p. 365).

Questo principio di rimessa in discussione può essere effettuato con le persone filmate durante la visione degli schizzi filmici realizzati in vista di una ripresa¹⁶, ma anche dal cineasta stesso da una ripresa all'altra. È questo principio che ho applicato durante il mio lavoro sull'ottoname marocchino. Infatti, la visione di ogni ripresa mi portava a considerare con uno sguardo critico le scelte che avevo operato. Ogni esperienza di ripresa e di visione delle immagini ottenute ha, quindi, generato delle domande sia sulle strategie di messa in scena impiegate sia sui fenomeni osservati. Durante le prime riprese le mie scelte si concentravano esclusivamente sulla trasformazione dell'oggetto a scapito delle relazioni tra gli artigiani. Quando me ne sono reso conto, ho lasciato che la mia camera riprendesse durante le pause e i tempi morti, scelta che dimostrava il fatto che non desideravo più considerare i processi di fabbricazione da un punto di vista esclusivamente materiale ma anche come il frutto di relazioni sociali. È la visione delle mie prime riprese che mi ha fatto prendere coscienza della concezione limitata dei processi di fabbricazione che guidava il mio sguardo e i miei spostamenti e che mi ha progressivamente incitato ad ampliare il campo delle mie osservazioni al di là dei processi di trasformazione della materia considerata in senso stretto.

La concezione dell'attività filmica come atto fisico che induce uno "stato d'animo" particolare – una consapevolezza che non si basa su una pratica

16 "Continuità e ripetizione delle registrazioni, associate al loro esame ripetuto, sono alla base di ciò che abbiamo chiamato il *metodo degli schizzi*" (de France C. 1982, p. 318).

strettamente controllata e sfocia nell'espressione di posture teoriche in parte ponderate e in parte assimilate – porta logicamente a considerare lo sguardo che filma come uno sguardo particolare (Rouch 1973; Guéronnet 1987; MacDougall 2006; Lallier 2008). In questo modo, indipendentemente anche dal risultato del film, l'uso della camera, l'impegno fisico specifico e il grande spazio lasciato all'intuito sono certamente una novità per l'etnografo non abituato a filmare. Se, come afferma François Laplantine (2006, p. 21), riferendosi a Maurice Merleau-Ponty, lo sguardo in generale è uno "sguardo del corpo, che impegna tutto il corpo e che avviene attraverso e a partire da quest'ultimo", l'etnologo che osserva raramente ne ha piena consapevolezza. Sperimentando l'osservazione filmata, l'etnologo può essere portato a considerare con un altro sguardo la natura dell'atto di osservazione e il suo modo di impegnarsi sul campo. Il ricercatore, come ogni individuo, si colloca nel proprio ambiente utilizzando conoscenze già assimilate e il film viene a svelare l'implicito operato dal corpo, è un artefatto di queste conoscenze utilizzate in modo spesso inconsapevole.

Conclusioni

Già nella costituzione dei dati è inclusa della teoria, poiché non esiste una descrizione senza scelte e, in materia di cinematografia, questo è un principio assolutamente importante. (Colleyn 1992, p. 27).

Se le possibilità di diffondere maggiormente la ricerca in forme rinnovate attraverso il film e il multimediale, nonché le proposte di sviluppo di una cinematografia al servizio di una "antropologia fuori-testo" – e sempre più condivisa – sono promosse da molto tempo, e sempre da promuovere, sarebbe deleterio che esse divenissero le uniche prospettive considerate dagli antropologi desiderosi di ricorrere alle immagini animate.

Gli appelli all'apertura del film etnografico (ibidem), cioè a un avvicinamento al cinema documentario professionale, e le prospettive offerte dal digitale nell'ambito di un'antropologia ipermediatica (Pink 2001b), rischiano di fagocitare le attuali riflessioni in antropologia audiovisiva, mascherando, di fatto, la ricchezza degli usi offerti dal film etnografico e la portata dei suoi vantaggi. Conviene che l'etnologo che diventa cineasta prenda il tempo necessario a sperimentare alcune virtù essenziali intrinsecamente legate alla pratica filmica, che si situano anche a monte di quelle unanimemente riconosciute al film e che riguardano più in generale le modalità descrittive e, quindi, il principio stesso della pratica dell'etnografia.

La prima virtù del film è che esso rappresenta una traccia molto più ricca di quella lasciata dall'osservazione diretta. Grazie alla sua densità, esso offre un accesso privilegiato alla polivocalità delle azioni e costituisce quindi un inesauribile diario di campo. D'altronde, indipendentemente anche dal

prodotto finito, una descrizione filmica “che agisce” ha il pregio di porre l’etnografo al centro della situazione e di fargli chiaramente prendere coscienza che l’attività d’osservazione è la traduzione di un impegno, soltanto in parte ponderato, del corpo nell’azione. La pratica del film può quindi portare l’etnologo a interrogarsi sulle sue scelte e a rimettere in discussione le sue certezze.

Secondo un autore come Jay Ruby, che segue le orme della critica post-moderna, la riflessività è una protezione etica volta anche a esplicitare allo spettatore la dimensione costruita della rappresentazione audiovisiva e le sue ipotesi epistemologiche (Ruby 2000, p. 156). La tesi avanzata in questo testo è che un simile esercizio – e poco importa in fondo che sia auspicabile o no – è in parte ostacolato nell’ambito dell’etnografia filmata dal fatto che il cineasta non ha una piena consapevolezza delle ipotesi epistemologiche che guidano il suo sguardo nel momento in cui filma. Tuttavia, l’etnografo che decide di sperimentarsi in un esercizio d’auto-riflessività potrà accedere a parte dei suoi postulati incoscienti grazie alla reversibilità del tempo resa possibile dal film.

Col suo modo d’agire e di muoversi, il corpo è veicolo di posture teoriche inconsapevoli di cui il film conserva traccia. Traccia di conoscenze implicite incorporate, il film ha potenzialmente la virtù di rivelare ciò che decidiamo di non filmare, svelando così in negativo ciò che non consideriamo pertinente e ciò che trascuriamo senza rendercene conto. Accedendo grazie al film alla possibilità di “guardarsi guardando”, l’etnografo può essere indotto a riconsiderare un certo numero di elementi dati per scontati e così a progredire in un apprendimento sempre rinnovato della sua ricerca sul campo senza pertanto credere nel suo possibile esaurimento.

Sulla scia delle ricerche francesi d’antropologia filmica, questo genere di riflessioni imperniate sull’esperienza di ripresa e le sue implicazioni corporee trova oggi nuovi riscontri nel mondo anglosassone in cui il cinema d’osservazione, dopo essere stato apertamente criticato, non è più semplicemente considerato come una forma di scientismo semplicista e antiquato ma come attinente a una “prassi riflessiva” in grado di associare in modo creativo oggetto e mezzi di inchiesta (Grimshaw Ravetz 2009, p. 552).

Bibliografia

- Brand, S., Bateson, G., Mead, M., (1976), For God’s Sake, Margaret. Conversation with Gregory Bateson and Margaret Mead, *CoEvolution Quarterly*, 10, pp. 32-44.
- Breton, A., (2002), *Manifeste du surréalisme*, Paris, Livre de poche. Ed. Or. 1924.
- Buob, B., (2009a), *La dinanderie de Fès, un artisanal traditionnel dans les*

- temps modernes. Une anthropologie des techniques par le film et le texte*, Paris, IbisPress – Éditions de la Msh.
- (2009c), Filmer, entendre, montrer des savoir-faire. Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès, *Ateliers d'anthropologie*, 33, <http://ateliers.revues.org/8206> (24 agosto 2015).
- (2011), Les temporalités télescopées du photocaméscope, Proceedings of *Arrêts sur images. Pour une combinaison du film et de la photographie*, 9-10 aprile 2010, Paris, Musée du Quai Branly.
- (2014), Sables, moules, modèles et matrice. Ambiguïtés et plasticité dans une fonderie marocaine, in Gélard, M., Boulay, S., eds., *Sables, désert et techniques, Techniques & Culture*, Culture, 61, pp. 122-143.
- (2015), (forth.), Ce que la caméra peut faire (dire) aux techniques. La médiation cinématographique et le destinataire (trouble) du geste, C., Papinot, M., Meyer, eds., *Les images du travail dans la démarche de recherche. Analyse réflexive et compréhension de l'objet de recherche, Images du travail, travail des images*, 2.
- Chateau, D., (2004), L'idée de plasticité et le cinéma, in Taminiaux, P., Murcia, C., eds., *Cinéma/Art(s) plastique(s)*, Paris, L'Harmattan, pp. 30-50.
- Clifford, J., (1996), Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle, Paris, Ecole supérieure nationale des Beaux-Arts, Ed. Or. 1988.
- Colleyn, J., (1988), Anthropologie visuelle et études africaines, *Cahiers africaines*, XXVIII, 111-112, pp. 513-526.
- (1992), Il faut décloisonner le genre!, in Colleyn, J., de Clippel, C., eds., *Demain, le cinéma ethnographique, CinémaAction*, 64, 202, pp. 26-39.
- Comolli, A., (2003), Éléments de méthode en anthropologie filmique, in de France, C., Comolli, A., *Travaux en anthropologie filmique*, Nanterre, Université Paris X-FRC, 11, pp. 5-43.
- de France, C., (1982), *Cinéma et Anthropologie*, Paris, Éditions de la Msh.
- (1993), Le destinataire du rite et sa mise en scène filmique, *Cinéma, rites et mythes contemporains*, 16, pp. 121-144.
- (1994), L'anthropologie filmique, une genèse difficile mais prometteuse, in de France, C., ed., *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, pp. 5-41.
- (2006), La profilmie, une forme permanente d'artifice en documentaire, in de France, C., Comolli, A., *Travaux en anthropologie filmique*, Nanterre, Publidix, pp. 117-142.
- de France, X., (1985), *Réflexions sur le cinéma direct*, Nanterre, Publications de la Formation de recherches cinématographiques-Uer Sciences Sociales, Université Paris X Nanterre.
- de Heusch, L., (2006), Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle. Brève histoire du Comité international du film ethnographique,

- L'Homme*, 180, pp. 43-71.
- Epstein, J., (1946), *L'intelligence d'une machine*, Paris, Jacques Melot.
- (1955), *Esprit de cinéma*, Paris-Genève, Jeheber.
- Fabian, J., (2006), *Le Temps et les Autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, Toulouse, Anarchasis. Ed. Or. 1983.
- Geertz, C., (1998), La description dense, in *Enquête*, 6, <http://enquete.revues.org/1443> (24 agosto 2015) Ed. Or. 1973.
- Gell, A., (2009), *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, Dijon, Les presses du réel. Ed. Or. 1998.
- Ghasarian, C., (2002), Sur les chemins de l'ethnographie réflexive, in Ghasarian, C., ed., *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Paris, Armand Colin, pp. 5-33.
- Grimshaw, A., (2001), *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2002), From Observational Cinema to Participatory Cinema – and Back Again? David MacDougall and the Doon School Project, *Visual Anthropology Review*, 18, pp. 1-2.
- Grimshaw, A., e Ravetz, A., (2009), Rethinking Observational Cinema, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 15, 3, pp. 538-556.
- Guéronnet, J., (1987), *Le Geste cinématographique*, Nanterre, Publidix.
- Hall, E.T., 1984, *La danse de la vie. Temps culturel, temps vécu*, Paris, Seuil. Ed. Or. 1983.
- Hastrup, K., (1993), Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority, in Crawford, P.I., Turton, D., eds., *Film as Ethnography*, Manchester, Manchester University Press, pp. 8-25.
- Hockings, P., et al., (2014), Where Is the Theory in Visual Anthropology?, *Visual Anthropology*, 27, 5, pp. 436-456.
- Lajoux, J., (1976), Le film ethnographique, in Cresswell, R., Godelier, M., eds., *Outils d'enquête et d'analyse anthropologiques*, Paris, Librairie Maspéro, pp. 105-131.
- Lallier, C., (2008), Le corps, la caméra et la présentation de soi, *Journal des anthropologues*, 112, 113, pp. 354-366.
- (2011), L'observation filmante. Une catégorie de l'enquête ethnographique, *L'Homme*, 198, 199, pp. 105-130.
- Laplantine, F., (2006), *La Description ethnographique*, Paris, Armand Colin. Ed. Or. 1996.
- (2007), Penser en images, *Ethnologie française*, 37, 1, pp. 47-56.
- Leroi-Gourhan, A., (1983), Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il?, in Leroi-Gourhan, A., *Le Fil du temps. Ethnologie et préhistoire*, Paris, Fayard, pp. 59-67. Ed. Or. 1948.
- (2009), Préface, in Boukala, M., *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie*, Paris, Tétrèdre, pp. 9-14.

- MacDougall, D., (2006), *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton, Princeton University Press.
- Mauss, M., 1967, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot. Ed. Or. 1926.
- 1999, Les techniques du corps, in Mauss, M., *Sociologie et anthropologie*, Paris, Puf, pp. 354-386. Ed. Or. 1936.
- Piault, M.H., (2000), *Anthropologie et Cinéma*. Paris, Nathan.
- Pink, S., (2001a), More Visualising, more Methodologies: On Video, Reflexivity and Qualitative Research, *Sociological Review*, 49, 4, pp. 586-599.
- (2001b), *Doing Visual Ethnography*, London, Sage.
- Régnauld, F., (1931), Le rôle du cinéma en ethnographie, *La Nature*, 2866, pp. 304-306.
- Rouch, J., (1968), Le film ethnographique, in Poirier, J., ed., *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, pp. 429-471.
- (1973), Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnologue, in Dieterlin, G., ed., *La Notion de personne en Afrique noire* [actes du colloque international, Paris : 11-17 octobre 1971], Paris, Éditions du CNRS, pp. 529-544.
- (1979), La caméra et les hommes, in de France, C., ed., *Pour une anthropologie visuelle*, Paris, Mouton, pp. 53-72.
- Ruby, J., (1980a), Franz Boas and Early Camera Study of Behavior, *Kinesics Report*, pp. 7-11.
- (1980b), Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology and Film, *Semiotica*, 30, 1-2, pp. 153-179.
- (2000), *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press.
- Sensévy, G., (2011), *Le sens du savoir. Éléments pour une théorie de l'action conjointe en didactique*, Bruxelles, De Boeck.
- Souriau, É., (1953), *L'univers filmique*, Paris, Flammarion.
- Terrenoire, J., (1985), Images et sciences sociales: l'objet et l'outil, *Revue française de sociologie*, 26, 3, pp. 509-527.
- Young, C., (1979), Le cinéma d'observation, in de France, C., ed., *Cahiers de l'Homme: Pour une anthropologie visuelle*. Paris, Mouton, pp. 73-88. Ed. Or. 1975.
- Young, M., (1998), *Malinowski's Kirwina. Fieldwork Photography 1915-1918*, Chicago, University of Chicago Press.
- Winkin, Y., (1981), *La nouvelle communication*, Paris, Seuil.

Filmografia

- Buob, B., (2009b), *Hommes et objets de la dinanderie de Fès* [*Tifor*, 70 min., *Ovales*, 83 min., *Fonderie*, 80 min., *Place Seffarine*, 49 min.], in Buob B., *La dinanderie de Fès, un artisanal traditionnel dans les temps modernes. Une anthropologie des techniques par le film et le texte*, Paris, Ibis-Press – Éditions de la MsH, 2009; <http://vimeo.com/album/2559829>.
- Flaherty, R., (1922), *Nanouk l'Esquimau* (*Nanook of the North*), United States, 78 min. DVD Robert Flaherty, Paris, Anthology Éditions du Montparnasse, 2006.
- (1925), *Twenty-four Dollars Island*, United States, 11 min. DVD Unseen Cinema. Picturing a metropolis, New York, Anthology film archive, 2005.
- Haddon, A.C., (1898), *Expédition anthropologique*, New Guinea, 1 min. DVD, *Aux origines du cinema scientifique et de la photographie*, Paris, CNRS Images, ICS, Istituto Luce, IWF, SCAVO, 1989.
- Krämer, A., (1908), *Expédition dans les mers du sud*, Samoa Islands, 2 min. DVD, *Aux origines du cinema scientifique et de la photographie*, Paris, CNRS Images, ICS, Istituto Luce, IWF, SCAVO, 1989.
- Murphy, D., e Léger, F., (1924), *Ballet mécanique*, 19 min. DVD, *Avant-garde. Experimental cinema of the 1920's and 30's*, New-York, Kino Video, 2005.
- Vertov, D., (1929), *L'homme à la caméra*, 80 min. DVD *L'homme à la caméra*, Paris, Arte video, 2004.
- Vigo, J., (1930), *A propos de Nice*, 23 min. DVD *L'intégrale Jean Vigo*, Paris, Gaumont, 2008.