

AQIAB



Rivista di Antropologia

2009 numero XIV

Università degli Studi di Milano-Bicocca



AChAB - Rivista di Antropologia

Numero XIV - giugno 2009

Direttore Responsabile

Matteo Scanni

Direzione editoriale

Lorenzo D'Angelo, Antonio De Lauri, Michele Parodi

Redazione

Paola Abenante, Lorenzo D'Angelo, Antonio De Lauri, Michele Parodi, Fabio Vicini

Progetto Grafico

Lorenzo D'Angelo

Referente del sito

Antonio De Lauri

Tiratura: 500 copie

Pubblicazione realizzata con il finanziamento del Bando "1000 lire", Università degli Studi di Milano Bicocca

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 697 - 27 settembre 2005

ISSN: 1971-7954 (versione online); **1971-7946** (testo stampato)

Non siamo riusciti a rintracciare i titolari del dominio di alcune immagini qui pubblicate. Gli autori sono invitati a contattarci.

* Immagine in copertina di Lorenzo D'Angelo, *Pray Until Something Happens*, Freetown, Sierra Leone, 2007



Se volete collaborare con la rivista inviando vostri articoli o contattare gli autori,
scrivete a: redazione@achabrivista.it

ACHAB



In questo numero...

- 3 **Lévi-Strauss: Quale eredità per l'antropologia del XXI secolo**
di Pietro Scarduelli
- 6 **Antropologia, filosofia, diritto e mondo moderno: dieci anni dopo un colloquio con Lévi-Strauss**
di Lorenzo Scintillani
- 14 **Il pensiero selvaggio nell'era elettrica**
di Gianni Trimarchi
- 17 **Lévi Strauss in classe**
La top ten dell'antropologia strutturalista
di Fabio Dei
- 22 **Lévi-Strauss erudita**
Alcune note critiche sulla genealogia e attualità del pensiero lévistaussiano
di Michele Parodi
- 29 **Suole di vento**
Jean Rouch fra antropologia e cinema
di Alessandro Jedlowski
- 36 **Il consumo di funghi allucinogeni fra i Mazatechi della Sierra di Oaxaca nel mutamento del contesto storico e sociale**
di Fabio Pettirino
- 43 **Il gioco del calcio: fra campo, campi e mass media**
Interrogativi ed argomenti per un' antropologia dello sport
di Sara Ferrari
- 49 **La selva degli uomini**
Riflessioni sul tema del suicidio nel contesto migratorio
di Davide Bruno
- 53 **La crisi ambientale del lago d'Aral tra realtà e percezione**
di Stefano Piastra
- 58 **O fenomeno da intollerancia religiosa**
Produtor de novas identidades sociais no interior da religião afro-brasileira
di Álvaro Roberto Pires



- 64 **Recensione : Identità catodiche, rappresentazioni mediatiche di appartenenze collettive**
 di Pietro Vereni
a cura di : Gianni Trimarchi
- 66 **Recensione : Il Contemporaneo**
 di Giorgio Agamben
a cura di : Valerio Fusi



Suole di vento

Jean Rouch fra antropologia e cinema

di Alessandro Jedlowski

"Un regista deve avere le suole di vento, andare altrove, e riportare indietro, per gli altri, pezzi di tappeto volante" (Jean Rouch)

Jean Rouch, è forse un caso ma ha il suo valore metaforico, all'inizio della sua carriera di mestiere faceva il costruttore di ponti. Si era formato come tale nella Parigi degli anni trenta, e come tale era partito per l'Africa la prima volta, durante la seconda guerra mondiale. Nel 1954, dopo una serie di episodi che cambiarono profondamente la sua vita, divenne il quinto dottore in etnologia della storia della Francia, ma ciò solo dopo aver vinto nel 1949 un premio al *Festival du film maudit* di Biarritz, luogo di consacrazione del nuovo cinema francese.

Come antropologo, egli ha scritto. Ma come cineasta ha soprattutto filmato. Facendo incontrare queste due vocazioni egli è riuscito a stimolare da un lato quella rivoluzione che la *Nouvelle Vague* ha determinato nel cinema e, dall'altro, a fornire all'antropologia un nuovo strumento e delle nuove tecniche capaci di trasformarne in certi casi l'efficacia. L'uso dei documenti filmati per la costruzione del resoconto etnografico, ma soprattutto la pratica del *feed-back* hanno offerto agli etnografi molti spunti di riflessione.

"Cinema e scienza continuano e continueranno sempre a dividersi lo stesso schermo, a condividere la stessa avventura, nella quale lo spirito dell'uomo brucia come una fiamma ardente" (Rouch, 1986: 10). Rouch ha vissuto la sua vita al confine fra scienza ed arte, senza mai voler far prevalere l'una sull'altra. C'è sempre qualcosa di poetico nei suoi documentari, così come qualcosa di profondamente scientifico abita i suoi film di finzione. Il suo metodo, legato ad una attenta e prolungata pratica dell'improvvisazione, non è tuttavia anarchico. E' un metodo forse irripetibile, poiché esplicitamente fondato su doti e caratteristiche prettamente personali, ma è un metodo che si lega intimamente alla realtà e ad una sua espressione sincera e veritiera.

In questo testo, dunque, considerando proprio il valore innovativo dell'opera di Rouch e l'interesse specifico che essa ha suscitato nell'ambito della ricerca antropologica, proporrò un'analisi della metodologia grazie alla quale tale opera è stata realizzata e delle riflessioni teoriche che da esse possono scaturire. In Rouch ogni intuizione pratica ha una stretta rispondenza teorica, l'uso di un particolare tipo di obiettivo, piuttosto che di determinate attrezzature corrisponde intuitivamente ad un prolungamento della sua personale teoria antropologica. Per questa ragione non risulta facile dissociare un discorso tecnico sulla presa del suono

o sull'utilizzazione di un cavalletto da uno teorico sulla condivisione dei risultati della ricerca o sulla presenza dell'antropologo sul terreno. Per esigenze di chiarezza ho dovuto, tuttavia, operare ugualmente questa divisione fittizia cercando di costituire al tempo stesso una rete di rimandi che permetta di mantenere visibile l'integrità del pensiero di questo autore.

Il ruolo del suono nei film di Rouch

Può sembrare paradossale iniziare l'analisi dell'opera di un cineasta da quell'unico aspetto che non riguarda il piano dell'immagine. Il sonoro appare facilmente come un elemento naturale, dovuto, implicito all'esistenza di un film. Può apparire come subordinato al valore dell'immagine. Al contrario, come Rouch sottolinea in diverse occasioni, esso è un elemento fondamentale, che spesso ha guidato e guida l'elaborazione di un film, specie dei film documentari. Inoltre si tratta dell'aspetto filmico che più ha beneficiato delle innovazioni tecniche legate all'industria cinematografica. L'invenzione della presa sonora in sincrono, e di conseguenza la possibilità di registrare il sonoro in presa diretta, ha trasformato il cinema più di molte altre invenzioni che hanno riguardato la presa di immagini. Il sonoro dei primi film di Rouch, all'incirca fino alla fine degli anni 60' è registrato in studio e successivamente sincronizzato, in sede di montaggio, con le immagini.

Il cinema italiano, con Rossellini, è forse il primo a porsi il problema delle riprese in esterno. L'arrivo di nuove telecamere più piccole e maneggevoli permette ai cineasti di andare in strada, ma per il momento impedisce di far recitare agli attori direttamente il copione: le telecamere fanno ancora un rumore insopportabile, che coprirebbe qualsiasi tentativo di registrazione del sonoro. Si ricorre allora al doppiaggio ed all'elaborazione di effetti sonori che riproducano i suoni della realtà.

Il sonoro nei primi film di finzione. Il caso di *Moi, un noir*

Rouch gira *Jaguar*² e *Moi, un noir*³ in queste condizioni. Si tratta dei suoi primi due film di finzione. Essi però sono girati con tecniche prese in prestito dal film documentario. Si tratta dunque di film basati sull'improvvisazione, privi di sceneggiatura scritta e immersi nella realtà e nella contingenza delle esperienze quotidiane di attori non professionisti. Per la sonorizzazione di questi due film Rouch ha un'intuizione fondamentale, che vede la



sua riuscita migliore in *Moi, un noir*, grazie al talento sorprendente di Oumarou Ganda, attore principale ed improvvisatore del sonoro. Gli attori vengono convocati in sala di registrazione a film già montato e sono invitati dal regista, che gli offre un canovaccio da seguire, ad improvvisare il sonoro, mescolando accenni di dialoghi compiuti al momento delle riprese a reazioni dovute alla visione del film, e ancora a riflessioni generali sulla loro vita, sul loro passato come sul loro futuro. Lo spettatore impara a conoscere gli attori, vede “dove essi vivono, ciò che mangiano, il loro lavoro e ciò che essi fanno del proprio tempo libero. Ma ciò che è più significativo, li ascolta parlare di queste cose con le loro proprie parole, e queste parole non parlano soltanto di ciò che essi sono o del loro modo di vivere, ma anche di ciò che essi amerebbero essere, del modo in cui vorrebbero vivere, soggetti a malapena sfiorati dagli scritti antropologici di quell’epoca” (Piault; 1996: 144). L’innovazione introdotta da Rouch permette per la prima volta di ascoltare la voce stessa degli africani commentare le immagini che li riguardano ed il sonoro diventa così il primo campo entro il quale Rouch riesce a proporre la possibilità concreta di un’antropologia “condivisa”.

“Gli attori occasionali di *Moi, un noir* non conoscono formule, non conoscono le tecniche, per mettersi al di fuori di sé, o dentro sé stessi, in un luogo nel quale mantenere uno scarto fra il personaggio, oggetto mostrato per la riuscita del gioco, e l’attore, soggetto nascosto dal proprio ruolo. Essi recitano il ruolo di sé stessi, il che non implica la necessità di questo scarto. Ma in realtà il dispositivo adottato da Rouch li confronta molto direttamente agli effetti ed alle emozioni provocate dalla vista della propria immagine sullo schermo. Credendo di lavorare alla post-sincronizzazione del film, essi hanno in verità lavorato attraverso un effetto particolare, il *feed-back*. Il cinema non aveva ancora utilizzato un simile effetto, ed è tanto interessante quanto più per il fatto che Rouch ha cercato di preservarlo, gesto moderno per eccellenza del suo cinema” (Scheihfeigel; 1995: 113).

Con l’avvento delle innovazioni tecniche nel campo della sonorizzazione Rouch ha adottato nei suoi film di finzione la registrazione del suono in sincrono, mettendo da parte, purtroppo, la sua originale soluzione. Con l’avvento di queste nuove tecnologie il suono si è trasformato, il suo peso nell’economia del film e nella fase del montaggio è aumentato. Rouch sottolinea come con l’avvento della sincronizzazione, i registi così come i montatori usino innanzitutto il sonoro come elemento di ricordo fra le immagini, e su di esso si concentrino nel momento in cui sono sul terreno. “Quando giravo con la mia “Bell and Howell” facevo il montaggio mentre riprendevo (bisognava infatti staccare ogni venticinque secondi per ricaricare la bobina, *nda*), mentre oggi, con il suono sincrono, il cinema è diventato terribilmente chiacchierone: non si sa più tagliare, inquadrare, si ascolta soltanto parlare”⁴. Il fascino dei primi film di Rouch, invece, è quello dei film muti, nei quali il gesto, l’immagine, il movimento pittorico delle immagini hanno un ruolo centrale. Film muti che trovano a loro modo un sonoro che, come si vedrà a breve, pur ampliando il rapporto delle immagini con la realtà, è in grado di

stabilire con essa una relazione di natura poetica.

I documentari antropologici e la peculiarità del commento

Nei documentari antropologici di Rouch il commento è un elemento fondamentale. Se nei film di finzione la parola dell’altro, la voce degli africani, protagonisti delle vicende narrate, ha avuto uno spazio ed una libertà d’espressione ampi e inattesi, al contrario nei documentari Rouch si è sempre riservato il ruolo di unica voce narrante. Anche quando negli anni settanta l’innovazione tecnica apportata dall’introduzione dei sottotitoli avrebbe permesso di lasciare libera espressione alla voce dei protagonisti, il commento, la voce sottile e poetica dell’autore hanno mantenuto il loro ruolo, lasciando emergere il suono originale solo in brevi e sporadiche occasioni.

Questa ostinazione è costata al Rouch della seconda stagione creativa, quella fra gli anni 70’ e gli anni 90’, non poche critiche. Come Colette Piault sottolinea, “dal momento in cui c’era la possibilità di lasciare all’altro la libertà di esprimersi e tradurre le sue parole nei sottotitoli, parlare al suo posto è divenuto un «abuso di potere», presto assimilato ad un’attitudine paternalista, o peggio neocolonialista” (1996: 146). Di fronte a coloro che gli ponevano questo problema Rouch ha sempre risposto in modo piuttosto evasivo, sostenendo che l’uso dei sottotitoli toglieva spazio all’immagine, distoglieva l’attenzione dalla globalità del film, e inoltre non poteva che risultare, in termini di contenuto, riduttivo rispetto alla complessità delle parole pronunciate nelle lingue locali. Il commento, invece, poteva raggiungere, grazie alla forza di una parola più volte spinta ai limiti dell’atto poetico, livelli di chiarezza e di profondità narrativa insperati. “Mettendo solo dei sottotitoli, non si tradurrà che una parte del messaggio – le parole – lasciando da parte tutta la varietà del linguaggio gestuale, allorché con il commento fatto da me, provo a integrare in un solo linguaggio la parola ed il gesto per trasmettere la totalità del senso”⁵.

Al di là delle risposte più o meno esplicite di Rouch sull’argomento, a mio avviso, una spiegazione a questo suo attaccamento al commento come parte integrante del suo modo di fare documentari può essere data a partire dall’analisi della funzione che tali commenti hanno nell’economia complessiva del film.

Rouch commenta i propri film in modi assai differenti, a seconda dei casi. A volte il commento è stringatissimo, accenna a malapena alla presentazione di ciò che sta avvenendo lasciando l’attenzione libera di concentrarsi integralmente sulle immagini. E’ il caso ad esempio di *Mamy Water*⁶, splendido e brevissimo film sulla cerimonia funebre per la morte di un’anziana sacerdotessa in Ghana, nella quale la bellezza delle immagini che ritraggono il corteo funebre lungo la spiaggia non hanno bisogno d’altro che di qualche parola a proprio supporto.

In altri casi invece il commento è onnipresente, ben studiato, improntato ad una narrativa di alto livello poetico. Nei suoi commenti, in effetti, Rouch si è sempre ispirato all’esempio, da lui ben conosciuto, della narrazione orale dei *griot*. In tal modo egli tentava di proporre uno stile narrativo che, almeno nelle



intenzioni, avrebbe dovuto ricalcare quello che uno dei personaggi del documentario avrebbe forse naturalmente adottato.

Il caso de *La chasse au lion à l'arc*⁷ è un esempio chiaro di questo genere di commento. Girato nell'arco di sette anni, questo film ripercorre, come si trattasse di un'epopea, le gesta di un gruppo di cacciatori dell'ansa del Niger, impegnati nella caccia di un pericoloso leone che da tempo minaccia le loro mandrie. Il tono della narrazione è tutt'altro che scientifico e non mira certo a dare una spiegazione di ciò che sta avvenendo sullo schermo (la storia ad esempio si ambienta nella "*brousse qui est plus loin que loin, le pays de nulle part*"). L'obiettivo sembra piuttosto quello di coinvolgere lo spettatore in un'ambientazione mitico poetica molto più vicina a quella che un esperto *griot* avrebbe creato per un uditorio attonito.

In molti hanno criticato tale attitudine di Rouch, sostenendo che nel vedere i suoi documentari si ha l'impressione che siano le immagini a fare da supporto al commento piuttosto che l'inverso, o che ad ogni modo tali commenti nella maggior parte dei casi non aiutino lo spettatore a capire ciò che succede davanti a lui (è ad esempio la critica che più spesso è stata fatta relativamente al commento di *Le maître fous*), ma piuttosto lo confondano facendolo assalire da una serie di dubbi sulla natura del fenomeno che ha visto manifestarsi sullo schermo.

A mio avviso il punto centrale della questione risiede, e lo si vedrà meglio nell'ultima parte di questo testo, in quello che per Rouch è un punto centrale: l'indeterminazione del confine fra realtà e finzione. Se il commento di Rouch non spiega non si può dire che non sia chiaro, e con altrettanta certezza non si può dire che lasci lo spettatore nella solitudine del suo dubbio. Piuttosto, ciò che Rouch cerca di fare è di immergere lo spettatore nella comprensione dei fatti per via poetica più che razionale, per intuizione più che per deduzione. Se secondo una critica di Levi-Strauss a Rouch tale atteggiamento è pericoloso poiché "l'approccio poetico e quello scientifico non possono convivere in uno stesso film" (Grisolia; 1988: 11), per Rouch il problema non si pone poiché "la poesia, in senso stretto, è già scienza" (Rouch; 1981: 42).

La telecamera di contatto e la cine transe

Fra le mani di Rouch la telecamera diviene un essere vivente, protagonista attivo delle dinamiche che determinano lo sviluppo delle relazioni umane su un terreno di ricerca. Ispirato dalle gesta dei suoi "padri", Flaherty e Vertov su tutti, Rouch fa partecipare la telecamera all'azione, ne fa uno strumento di contatto fra sé stesso e colui che gli si trova di fronte. "Se Flaherty e Nanook riescono a raccontare la difficile storia della lotta di un uomo contro la natura prodiga di doni e sofferenze, questo è possibile perché c'è fra loro un terzo personaggio. Una piccola macchina capricciosa ma fedele, con una memoria visiva infallibile, che mostra a Nonook le sue stesse immagini man mano che vengono impresse sulla pellicola, la macchina da presa che Luc de Heush ha magnificamente chiamato « la camera partecipante »" (Rouch; 1988c: 52).

Il metodo di lavoro che Rouch utilizza è semplice ed immediato quanto la relazione che lui si propone di stabilire con le persone verso le quali dirige l'obiettivo della propria telecamera. L'antropologo deve essere anche regista ed operatore. La squadra di lavoro dev'essere ridotta al minimo, poiché "due bianchi in un villaggio africano formano già una comunità, un corpo estraneo più solido e dunque maggiormente sottoposto a rischi di rigetto (Rouch; 1988c: 57). L'unico bianco è l'antropologo, dunque, accompagnato da un tecnico del suono formato *in loco*. "Il fonico deve assolutamente capire la lingua della gente che si registra: è indispensabile quindi che appartenga all'etnia filmata e che riceva in aggiunta un'accurata formazione tecnica" (1988c: 57).

Per le riprese la telecamera deve restare libera, priva di cavalletto e pronta ad improvvisare, fra le mani dell'operatore, una danza che le permetta di inserirsi anonimamente nell'azione ed avvicinarsi così con libertà ai protagonisti. "Per me la sola maniera di filmare è di camminare con la macchina da presa, di condurla là dove è più efficace e di improvvisare con lei un particolare tipo di balletto, nel quale la macchina diventa viva come le persone che filma [...] Allora, invece di usare lo zoom, l'operatore cineasta penetra realmente nel suo soggetto, precede o segue il danzatore, il prete o l'artigiano, non è più sé stesso ma un «occhio meccanico» accompagnato da un «orecchio elettronico». E' la bizzarra trasformazione della persona del cineasta che ho chiamato, per analogia con i fenomeni di possessione, la *cine-transe*" (Rouch; 1988c: 59).

Con ciò che Rouch chiama la *cine-transe* l'antropologo-cineasta diventa parte del fenomeno che osserva. La telecamera, che come tutti gli strumenti di registrazione utilizzati durante la ricerca (la macchina fotografica, il registratore, ma anche il taccuino e la penna) è di solito vista come un elemento estraneo, aggressivo ed intrusivo, diventa, in quest'ottica, un tramite, un potenziale elemento per la costruzione di un contatto reale ed approfondito. "A partire dal momento in cui si gira con degli obiettivi grandangolari si è molto vicini alle persone che si filma e, se si è il proprio operatore, c'è qualcosa che può accadere: l'aggressione diventa uno stimolo alla relazione" (Rouch citato in Prédal; 1996: 13). L'antropologo grazie alla telecamera si espone, si posiziona al centro dell'azione ed al tempo stesso provoca una reazione. "La cosa straordinaria è che si è compromessi in prima persona in un'avventura del genere. Abbiamo inventato, con Blanchet e Beauviala, una parola per parlare delle macchine da presa di cui disponiamo ora: diciamo che sono delle *camere da contatto*. Effettivamente, la macchina da presa non è assolutamente, o piuttosto sempre di meno, un ostacolo fra due persone; anzi, utilizzata in un certo modo diviene uno strumento, uno stimolatore di contatto. Quando si sa che ci si mette in scena, durante la ripresa, nel momento in cui si interviene apertamente in ciò che succede si è coinvolti personalmente" (Rouch; 1988b: 47). La telecamera "vissuta" secondo questi principi, utilizzata con spontaneità e sincerità si apre ad una aperta accettazione o ad un aperto rifiuto da parte di coloro che rientrano nel suo campo visivo. "Quando si è alla normale distanza di comunicazione, tutti i problemi di «voyerismo» scompaiono, perché l'altro, a



cinquanta centimetri da chi filma, non è obbligato a farsi filmare. Può mandarlo al diavolo con un solo gesto. Ha questo diritto. Chi filma lo sa. E lo sa chi è filmato. Molto stranamente, chi sarebbe infastidito a dieci metri, quando è molto vicino all'operatore, se accetta, accetta completamente. Si produce allora una sorta di capovolgimento della situazione. Sono gli altri che fanno il film, e non chi filma" (Rouch; 1988b: 47).

L'utilizzazione del feed-back, ovvero verso la creazione di "un'antropologia condivisa"

L'onestà metodologica di Rouch e del suo "cinema diretto" escludono a priori la possibilità dell'uso di tecniche «voyeristiche» come quelle della "candid-camera" o delle "immagini rubate"⁸. Il principio base dell'antropologia visuale di Rouch, ciò che per lui fa della telecamera uno strumento insostituibile per la riuscita di una ricerca sul campo, quello del *feed-back*, è un banco di prova sul quale l'onestà metodologica e critica dell'antropologo sono esposte al giudizio di coloro sui quali la ricerca è stata compiuta. Tale metodo ha assunto fin dal principio della carriera di Rouch una tale importanza da indurre l'autore a parlarne in diversi suoi scritti ed in numerose interviste. Data la centralità di questo tema, riporto qui di seguito un lungo estratto nel quale Rouch narra la propria scoperta del *feed-back*, e l'importanza che essa ha avuto per lo sviluppo del suo lavoro.

"Il cinema è per me, soprattutto, uno strumento d'inchiesta insostituibile. In effetti, esso non permette soltanto di vedere e rivedere i fenomeni analizzati, di cercare di analizzare ciò che succede, di comprendere meglio ciò che era sfuggito al nostro quaderno d'appunti, di sapere chi fa cosa, ma soprattutto di disporre di quello che per me è un elemento essenziale e che noi chiamiamo nel nostro gergo *feed-back*, ovvero la restituzione alle persone che sono state filmate del film nel quale esse sono state filmate, per approfondire tutte le dimensioni di un'autentica conoscenza ed al tempo stesso per essere compresi nella propria attività di antropologi dalle persone che sono state osservate. Tradizionalmente, in effetti, gli antropologi rimandano i testi che hanno pubblicato agli informatori che li hanno aiutati durante la ricerca. Io l'ho fatto con la mia tesi, elaborata in Niger. Dopo qualche tempo, quando sono tornato a trovare le persone con le quali avevo lavorato, esse mi hanno ringraziato, ma mi sono presto reso conto che esse avevano semplicemente ritagliato le foto e che si erano serviti della carta per altre funzioni; non sapevano che farsene della mia tesi! Avevano proposto al loro istitutore di leggergliela in francese e, nonostante avessi cercato di scrivere in una forma semplice ed immediata, per loro era risultata incomprensibile. Al contrario, appena hanno potuto vedere i film che avevo girato, hanno immediatamente capito ciò che avevo fatto. Ad esempio nel 1951 avevo ripreso una caccia all'ippopotamo ed ero tornato nel 1954 per proiettare il film nel villaggio. Quelle persone non avevano idea di cosa fosse il cinema, tuttavia, in meno di un minuto, si sono adattate ed hanno capito tutto: il film era a colori, c'era il sonoro e gli interpreti erano loro stessi. Non ci fu nessun problema di comprensione, anche se prima della proiezione, aspettando che il buio calasse per

poter cominciare, tutti si erano avvicinati in cerchio intorno al proiettore, credendo che tutto sarebbe successo intorno a quella strana macchina. Ma non appena le immagini cominciarono ad essere proiettate sul lenzuolo bianco, tutto fu chiaro. In breve le persone cominciarono a riconoscersi, alcuni piangevano perché rivedevano delle persone che nel frattempo erano morte, altri gioivano a vedere le loro gesta coraggiose durante la caccia. Il film dovette essere riproiettato sei o sette volte, e alla fine chiesi cosa ne pensavano. Ed allora, per la prima volta ricevetti delle critiche: mi dissero ad esempio che l'ippopotamo non si vedeva abbastanza [...] poi mi rimproverarono perché avevo messo della musica sulle immagini della caccia, che invece deve svolgersi in assoluto silenzio: con quella musica l'ippopotamo avrebbe avvertito la presenza dei cacciatori e sarebbe scappato. Da quel momento un vero e proprio scambio è nato fra di noi, le cose si sono evolute. Uno di loro mi ha proposto di fare un vero e proprio film, un film di finzione, e così abbiamo girato *Jaguar* e uno dei cacciatori, Damouré Zika, è diventato un ottimo attore ed uno dei miei migliori collaboratori" (Rouch; 1996: 72-73).

Senza aggiungere inutili commenti a quanto già Rouch rende esplicito con le proprie parole, è sufficiente notare che il *feed-back* in quest'ottica diventa il principio in base al quale fondare una nuova antropologia, un'antropologia polifonica e dialogica, o meglio, per usare i termini dello stesso Rouch, "un'antropologia condivisa". L'osservatore perde la sua abituale centralità gerarchica, mostrando il proprio sguardo si espone a quello di coloro che ha osservato. "Con il *feed-back* gli «osservati» hanno due rivelazioni fondamentali, da una parte la rivelazione della propria immagine, che è già uno choc straordinario, ma dall'altra parte, e soprattutto, essi hanno la rivelazione di che cos'è l'osservatore" (Rouch; 1988b: 46).

Tutto ciò risulta particolarmente interessante se si tiene conto del dibattito teorico che negli ultimi decenni si è sviluppato in seno alle discipline antropologiche. Con grande forza Rouch offre all'antropologia uno strumento attraverso cui ridimensionare la posizione dell'antropologo sul campo. La telecamera diventa uno strumento che l'etnografo non può trascurare. Rouch profetizza che ben presto "sarà impossibile essere un antropologo senza essere anche un cineasta" (1981: 44) e, per quanto a livello accademico questa consapevolezza non sia ancora stata raggiunta, sono sempre più numerosi i ricercatori che si avvalgono degli strumenti cinematografici per condurre le proprie inchieste. "Il metodo della restituzione a posteriori del film è solo agli inizi, ma introduce già, tra l'antropologo e il gruppo studiato, relazioni completamente nuove, prima tappa di quella che alcuni di noi cominciano a chiamare l'antropologia condivisa. Infatti l'osservatore esce dalla sua torre d'avorio; la sua macchina, il registratore, il proiettore lo hanno condotto per uno strano itinerario iniziatico al cuore della conoscenza e, per la prima volta, può essere giudicato sul posto, dagli stessi uomini che è venuto ad osservare" (Rouch; 1988c: 65).

Nelle intenzioni di Rouch, ad ogni modo, il processo innescato dalla restituzione, dal *feed-back*, non si ferma qui. Se nella prima fase di questa antropologia condivisa l'antropologo è chiamato a



negoziare una rappresentazione adeguata con coloro che hanno costituito l'oggetto della sua ricerca, in un secondo momento egli deve spingere "gli osservati" a divenire essi stessi osservatori, ed a restituire una rappresentazione del mondo da cui l'antropologo proviene. Questa provocatoria ma stimolante idea, è stata ripetutamente inseguita da Rouch nell'arco della sua carriera. Egli ha formato, infatti, numerosi giovani antropologi e cineasti africani⁹ invitandoli a viaggiare in Europa e a produrre rappresentazioni e resoconti antropologici sull'Occidente. In un film dello stesso Rouch, *Petit à petit*¹⁰, si assiste all'esilarante inchiesta antropologica di un commerciante nigerino, venuto a Parigi per cercare di carpire il segreto della costruzione dei grandi grattacieli europei. Egli si ritrova a misurare crani e a porre astruse questioni sull'uso della cravatta, piuttosto che di qualche altro "strano" abito, lungo gli Champs Elysées.

L'impegno profuso da Rouch nel tentativo di appoggiare la nascita e lo sviluppo di un cinema indipendente in Africa è stato da tutti riconosciuto¹¹. Conscio dell'importanza che le immagini rivestono oggi nella formazione di rappresentazioni collettive riguardo culture differenti e lontane, Rouch ha più volte auspicato una larga diffusione del cinema prodotto in Africa, un cinema capace di sradicare, grazie alle sue storie ed all'immaginario di cui è espressione, i pregiudizi che ancora influenzano lo sguardo occidentale nei confronti di questo continente.

Fra documentario e finzione

Nell'affrontare l'opera di Jean Rouch la definizione di un confine fra realtà e finzione appare impropria. Lo dimostrano i suoi film così come i suoi scritti e le sue interviste. In un articolo del 1988, per affrontare il problema, Rouch narra una vicenda interessante riguardo Ejzenštejn.

L'inizio di un movimento di ortodossia comunista negli anni '20 aveva portato, in Russia, certi puristi a condannare i film di finzione sostenendo la necessità di mostrare al popolo solo la realtà rivoluzionaria. "La finzione è oppio per i popoli", sostenevano questi individui. Ad Ejzenštejn fu commissionato in quegli anni un film sui moti rivoluzionari del 1905. Egli pensò di realizzarlo a Leningrado, ma dato che in quei giorni non la smetteva di piovere, decise di trasferirsi ad Odessa e di girare il film là. Inoltre, per far fronte alle insufficienze del proprio budget già rimaneggiato dagli spostamenti, ridusse gli episodi commissionati da tre a uno. Ne uscì un capolavoro, *La corazzata Potemkine*, nel quale la maggior parte degli avvenimenti narrati sono in verità irreali, o quanto meno fortemente modificati rispetto alla realtà storica dei fatti. Con suo grande stupore, alcuni anni dopo l'uscita del film Ejzenštejn, facendo una ricerca sui fatti del 1905, trovò un dossier completo compilato dalla Marina Militare: le illustrazioni erano tratte dal suo film.

Come si può desumere da questo aneddoto, Rouch riconosce come il giudizio che lega una data rappresentazione ad una specifica realtà sia più complesso di quello che sembra. Ciò che si conosce della realtà è a volte noto a partire da rappresentazioni che di essa sono state fornite e che rispondono a determinate esigenze creative (tecniche, metodologiche, artistiche, ecc.). In

un'epoca come quella in cui viviamo, che si costruisce e si autorappresenta incessantemente a partire dalle immagini che di essa vengono diffuse, il confine fra realtà e finzione è sempre più incerto. La realtà concreta può essere radicalmente influenzata dalla rappresentazione, per quanto erronea o parziale possa essere, che di essa è stata data in un determinato momento storico. L'antropologia conosce bene questo problema, se è vero, come ad esempio riconosce Amselle (1990), che in non poche occasioni gli antropologi si sono trovati a risentire i resoconti raccolti dai propri maestri enunciati da nuovi informatori sul terreno.

I resoconti etnografici, dunque, hanno sempre basato la propria legittimità su un terreno di confine fra realtà e finzione. Tuttavia non sono molti gli autori che hanno accettato questa ambiguità senza riserve e si sono dedicati con continuità alla ricerca di nuovi equilibri. In Rouch i film cosiddetti di finzione, come *Jaguar* o *Moi, un noir* "smentiscono, grazie ai loro differenti livelli, la presunzione che qualsiasi film etnografico possa o debba sempre mirare ad essere la rappresentazione diretta, senza mediazioni, di un'altra cultura. La differenza sta proprio nella riflessività, cioè in una forma di partecipazione per cui i registi ed i soggetti etnografici collaborano nel creare una rappresentazione dialogica di se stessi e per se stessi" (Asch, Taylor; 1998: 158). La realtà è in qualche modo negoziata, costruita, e tuttavia risulta essere veritiera, sincera, poiché nata da un atto creativo spontaneo, non mediato; un atto creativo che è in se stesso realtà dirompente. "Il cinema produce bellezza dal reale almeno quanto ne è il riflesso, semplicemente perché l'unica verità, la sua verità, è l'istante stesso di questa produzione che ha una parte nell'elaborazione di ogni film, e su cui invece Rouch pone l'accento considerandolo il momento del cinema, quello in cui il film si *crystallizza*" (Chevrie; 1998: 116).

In effetti, come già si è accennato in precedenza, il cinema, il film da fare, diventa per Rouch la ragion d'essere della realtà filmata. Ciò in particolare per ciò che riguarda i suoi film di finzione. Il film smette di essere "l'illustrazione di una sceneggiatura prestabilita, [...] o la rappresentazione di una fantasmagoria inventata di sana pianta come nel cinema hollywoodiano. E' invece fin da subito uno strumento, una tecnica di registrazione del reale. Il reale, tuttavia, non è la realtà, ma ciò che si produce nel momento in cui si filma e per il fatto che si filma [...] La finzione non preesiste più al film ma ne è prodotta, nella coincidenza tra l'atto di filmare e ciò che viene filmato" (Chevrie; 1998: 115, 117).

Se Rouch difende la necessità dell'impiego degli audiovisivi nelle scienze umane, rivendica con uguale forza i fattori soggettivi che lo spingono a realizzare film etnografici. "A chi gli chiede perché faccia questo genere di film, continua a rispondere «Per me». Rifiuta l'approccio «scientista» all'etnografia che privilegia una fredda descrizione di tecniche e di riti, mascherando sotto una presunta oggettività il velo impalpabile, ma indistruttibile, dei pregiudizi culturali. L'approccio «poetico» che Rouch predilige si risolve nell'abbandono al ritmo organico della realtà" (Grisolia; 1988: 8).

Attraverso la diversità di forme, figure e luoghi che questo



processo, sul filo del suo percorso avventuroso e persino dei suoi capricci, acquisisce da un movimento oscillatorio tra tecniche e culture, viene a costituirsi una vera poetica, con le sue leggi e le sue norme. “Una poetica la cui appartenenza letteraria è evidente, e che sembra derivare tutt’intera dal principio surrealista dell’incontro, dell’accostamento. Questo incontro precipita, come fanno reciprocamente due elementi chimici, una nuova realtà, irriducibile alla semplice somma delle sue parti” (Fieschi; 1998: 104).

E’ dunque in questo senso che nei film di Rouch realtà e finzione non possono essere distinte rigidamente, ma sono piuttosto rintracciabili in una compenetrazione unica ed irripetibile. Le tecniche di lavoro tipiche di un film documentario vanno ad innestarsi sullo svolgimento di una storia inventata. Regista, attori, tecnici si trovano ad improvvisare un’interazione, che è fittizia poiché dovuta al film, ma che non può che mostrare, in modo estremamente perspicuo, la realtà, poiché vive della stessa spontaneità e della stessa imprevedibilità del reale.

E’ vero, infatti, che “nel cinema di Rouch, per la prima volta, vengono avanti sul proscenio, messi, si potrebbe quasi dire, sullo stesso piano della rappresentazione, tutti gli accidenti tecnici con cui la materia resiste [...] E’ probabile che questa scoperta della materialità del cinema abbia avuto per Rouch un’importanza

determinante: materialità per cui l’enunciato sembra il discorso fluttuante di una soggettività non delimitabile, presente ed al tempo stesso rifiutata nel corso della sua stessa enunciazione” (Fieschi; 1998: 100).

Il cinema stesso, il processo che ne determina la nascita, è in Rouch documentato. Questo può forse essere considerato l’elemento di incontro fra realtà e finzione nei suoi film. Si può, infatti, sostenere che l’ingresso del cinema nella realtà, il modo in cui esso vi si adatta e, per altri versi, le modalità attraverso le quali la realtà reagisce al suo ingresso, costituiscono il tema fondamentale dell’opera di Rouch, il filo conduttore implicito di tutti i suoi film. Rouch non filma soltanto i suoi attori, i riti a cui è interessato, i luoghi che lo affasciano, egli filma anche se stesso mentre compie queste azioni, si mette in scena attraverso il proprio commento, si offre al giudizio ed alle critiche dei propri collaboratori attraverso il *feed-back*, non maschera gli inconvenienti che lo obbligano a modificare i piani delle riprese. Si tratta di un metodo volto a scardinare la centralità della posizione che l’osservatore ha da sempre ritagliato per se stesso. Un metodo rischioso, affascinante, ed al tempo stesso rivoluzionario. Un metodo che a mio avviso suggerisce un’interessante via d’uscita dalle complesse reti di critiche entro le quali l’antropologia si è imbrigliata in epoca postcoloniale.

Note

1. Università degli studi di Roma “La Sapienza”.
2. *Jaguar*, colore 16/35mm, durata 131’, prodotto da Les films de la Pléiade; commento e dialoghi: Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Illo Gaouedel, Amadou Koffo; sonoro: Damouré Zika; musiche: Enos Amelodon, Tallou Mouzourane, amisata Gaudelize, Yankori, ama, Dijenne, Molo Kari; montaggio: Josée Matarasso, Liliane Korb; interpreti: Damouré Zika, Illo Gaouedel, Lam Ibrahima Dia, Douma Besso; riprese: Niger, Burkina Faso, Ghana; 1957-1967.
3. *Moi, un noir*, film colore 16/35 mm, durata 71’; prodotto da Pierre Braunberger, Les films de la Pléiade; musiche originali: Yopi Joseph Degré; canti: Miriam Touré, N’Daye Yéro, Amadou Demba; montaggio: Marie-Josèphe Yoyotte, Catherine Dourgnon; commento in francese: Amarou Ganda, Ibrahim Dia; interpreti: Amarou Ganda, Petit Touré, Alassane Maiga, Amadou Demba, Seydou Guede, Karidyo Faoudou, M.Ile Gambi; riprese: Abidjan; 1960; Prix Delluc 1959.
4. Nell’intervista di Colette Piault a Jean Rouch, “Parole dominée, parole dominante...”, in *CinémAction* n.81/1996, “Jean Rouch ou le ciné-plaisir”, p. 156.
5. In “Parole dominée, parole dominante...”, *op.cit.*, p.154.
6. *Mamy Water*, colore 16/35 mm, durata 19’, prodotto da Pierre Braunberger, Les films de la Pléiade; riprese. Accra e Shama (Ghana), 1953.
7. *La chasse au lion à l’arc*, colore 16/35 mm, durata 88’; prodotto da Pierre Braunberger, Les films de la Pléiade; sonoro: Idrissa Meiga, Moussa Amidou; montaggio: Josée Matarasso, Dov Hoenig; interpreti: Tahirou Koro, Wangari Moussa, Issiaka Moussa, Yaya Koro, Belebia Hamadou, Ausseini Dembo, Sidilo Koro, Ali; riprese: frontiera fra Niger, Mali e Burkina Faso, 1957-1964; Leone d’Oro alla XXVI Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia.
8. Per un analisi dei casi in cui tali tecniche sono state utilizzate vedere Chiozzi; 1997, cap. V.
9. Lo stesso Oumarou Ganda, ad esempio, protagonista di *Moi, un noir*, è diventato un importante regista nel panorama del nascente cinema africano.
10. *Petit à petit*, colore, 16/35 mm, durata 90’; prodotto da Les Films de la Pléiade, dal CNRS del Niger e dal Musée de l’Homme; soggetto: improvvisato; sonoro Moussa Hamidou; montaggio: José Matrasso, Dominique Villain; interpreti: Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Illo Gaudel, Safi Faye, Ariane Brunneton; riprese: Parigi (1968), Niger (1972).
11. Si veda ad esempio Diawara, 1992, cap.III.



Bibliografia

- AA.VV., 1998; *Jean Rouch. Le renard pâle*, catalogo della retrospettiva omonima organizzata dal Centro Culturale Francese di Torino e dal Museo Nazionale del Cinema di Torino;
- Asch T., Taylor L.; 1998; "Contributo all'antropologia. Jean Rouch come cineasta etnografico" in AA.VV, 1998; pp. 157-160;
- Amselle J.-L.; 1999; *Logiche meticce*; Bollati Boringhieri, Torino;
- Chevrie M.; 1998; "Al vento dell'eventuale. Da *Moi, un noir* alla *Nouvelle Vague*" in AA.VV.; 1998; pp.115-118;
- Chiozzi P.; 1997; *Manuale di antropologia visuale*; Unicopli, Milano;
- Dei F.; "La libertà di inventare fatti: antropologia, storia, letteratura" in *Il Gallo Silvestre*, n.13, pp. 180-196;
- Diawara M.; 1992; *African Cinema. Politics and Culture*; Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis;
- Faeta F.; 1995, *Strategie dell'occhio. Etnografia, antropologia, media*; Franco Angeli, Milano;
- Fieschi J.-A.; 1998; "Derive della finzione. Note sul cinema di Jean Rouch" in AA.VV.; 1998; pp. 99-106;
- Geertz C.; 1987; *Interpretazione di culture*; Il Mulino, Bologna;
- Grisolia R. (a cura di); 1988; *Jean Rouch. Il cinema del contatto*; Bulzoni, Roma;
- Hoffner P.; 1996; "L'avis de cinq cinéastes d'Afrique Noire", in *CinémAction* n.81/1996, "Jean Rouch ou le ciné-plaisir", pp. 89-103;
- Piault C.; 1996; "«Parole interdite», parole sous contrôle..." in *CinémAction* n.81/1996, "Jean Rouch ou le ciné-plaisir", pp. 140-147;
- Predal R.; 1996; "Rouch d'hier à demain", in *CinémAction* n.81/1996, "Jean Rouch ou le ciné-plaisir", pp. 12-18;
- id.*; 1996a; "La place du Surréalisme" in *CinémAction* n.81/1996, "Jean Rouch ou le ciné-plaisir", pp. 56-58;
- Rouch J.; 1981; "Etnografia e cinema" in *La ricerca folklorica* n.3/1981, "Antropologia visiva. Il cinema", pp. 41-45;
- id.*; 1986; "Préface" in *CinémAction* n.38 "La science à l'écran", pp. 5-10;
- id.*; 1988; "A proposito dei film etnografici", in Grisolia,1988, pp. 19-23;
- id.*; 1988a; "Saggio sulle metamorfosi della persona del posseduto, del mago, dello stregone, del cineasta e dell'etnografo", in Grisolia, 1988, pp. 26-39;
- id.*; 1988b; "Mettere in circolazione oggetti inquietanti", in Grisolia, 1988, pp. 44-47;
- id.*; 1988c; "La macchina da presa e gli uomini" in Grisolia, 1988, pp. 49-67;
- id.*; 1996; "Filmer pour comprendre soi-même ou pour faire comprendre?" in *CinémAction* n.81/1996, "Jean Rouch ou le ciné-plaisir", pp. 72-73;
- id.*;1999; *Dionysos*; édition Arcom, Paris;
- Sheinfeigel M.; 1995; "Eclats de voix (Robinson ne dit pas son vrai nom)" in *Admiranda. Cahiers d'analyse du film et de l'image* n.10/1995, "Le génie documentaire", pp. 110-118;