

## RECENSIONI

---

**David MacDOUGALL** | *Cinema Transculturale*, introduzione di Lucien Castaing-Taylor, traduzione di Rossella Ragazzi, Nuoro, Edizioni ISRE, 2015, pp. 340 (ed. or. *Transcultural Cinema*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1998).

Questo testo, ormai classico nell'antropologia visuale, è stato pubblicato in traduzione italiana su volontà dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico della Sardegna, per i suoi tipi, tradotto da Rossella Ragazzi e introdotto da Lucien Castaign Taylor.

Uscita nel 1998 come *Transcultural Cinema*, l'opera ha visto crescere dopo di sé una ramificazione di strade, di contributi, di orientamenti che hanno intrecciato la *visual anthropology* dei nostri giorni con discorsi nuovi e promettenti (l'antropologia sensoriale, il rapporto fra arte e antropologia o le possibilità iper-testuali offerte dalle tecnologie digitali). Tuttavia il rigoroso percorso di MacDougall, il suo sorvegliatissimo procedere dentro e oltre il discorso fondativo, negli anni Sessanta del secolo scorso, del cinema di osservazione, la sua attitudine, a un tempo analitica e riflessiva, sono un contributo ancora irrinunciabile per comprendere cosa significhi fare cinema *dentro* una pratica antropologico-culturale.

*Cinema transculturale* è il frutto della revisione e del montaggio di diversi saggi scritti dall'antropologo e film-maker statunitense fra il 1973 e il 1998. Il tratto distintivo di tutti i testi, come avverte l'autore in prefazione, è che sono tentativi di rispondere a domande e di chiarire questioni sorte dalla pratica del filmare. Di conseguenza è bene che il lettore tenga presente, nei limiti del possibile, la filmografia lunga e articolata di David MacDougall che, con sua moglie Judith, ha realizzato dagli anni Sessanta-Settanta film in Africa (Uganda, Kenya), in India, in Australia e in Italia (Sardegna), tutti entrati nella videoteca di riferimento della disciplina.



Nel volume MacDougall riconosce innanzitutto i suoi debiti verso cinema partecipativo di Jean Rouch per poi accostarsi, tramite Colin Young, a quello che sarà definito l'*Observational Cinema* (insieme a Timothy Asch, Robert Gardner, Frederick Wiseman e a molti altri), un insieme di stili, dal "cinema diretto" al "*cinéma-verité*", uniti dalla peculiarità, introdotta dagli anni Sessanta, della ripresa sincrona del sonoro. Questa possibilità ha permesso di andare oltre la finzione, cosa che nel cinema antecedente era "inevitabile", e di volgersi dall'ambiente pubblico al privato; dal generale al particolare; dal tipico all'unico (p. 4).

Quali sono le idee-cardine espresse in *Cinema transculturale*? A mio parere sono quattro.

La prima è l'affermazione della possibilità di una conoscenza "visuale" dei fatti culturali al di fuori (o prima) dei processi di significazione, di concettualizzazione, di descrizione e testualizzazione da essi originabili. La differenza tra film e testo sta nel modo di controllare il significato (p. 70). La linearità e diacronia della scrittura e lettura del testo producono un accesso conseguente e seriale ai significati ad esso connesso. Il film presenta invece una contemporaneità densa, cioè «la presentazione simultanea di dettagli centrali e periferici nello stesso riquadro» (p. 71). MacDougall osserva che c'è un "livello ottuso" nel film, che esula sia dalla creazione, sia dalla narrazione, sia dal simbolo. Esso risiede nella materialità dell'immagine. Si tratta di un "eccesso" che crea un disturbo psicologico. Di fronte a questo eccesso occorre rivalutare la capacità evocativa, piuttosto che l'ideologia della significatività delle rappresentazioni (p. 79). Si fa strada un'idea di conoscenza attraverso la familiarizzazione e non attraverso la descrizione (p. 80). È qui che il cinema può essere prezioso, perché «il film funziona per accumulazione» di dettagli e sfumature (p. 80).

La seconda è l'individuazione del modo peculiare e dirompente con cui il film esprime le pratiche sociali che ruotano intorno ad esso. Il film, nota Castaign Taylor è per MacDougall «una forma di commensalismo col mondo che coinvolge tutti – cineasti, spettatori soggetti – più che un atto comunicativo» (p. 10). MacDougall nota che «nel cinema documentario vi sono tantissimi casi in cui l'essere fisico e spirituale di una persona sembra inondare il film, che in quel caso si adopera per contenere tutto ciò» (p. 163). Quando un soggetto "dalle qualità speciali" nel film documentario diventa una figura mitica, si innesta un processo di iper-significazione che può appiattire e rendere convenzionale tutta la ricchezza di ciò che appare sullo schermo. Per MacDougall questo è il rischio che ha corso Robert Flaherty nel filmare *Nanook* (1922), o Jean Rouch, alle prese con la personalità strabordante di Da-

mouré, in *Jaguar* (1957) e altri film, ed è il rischio corso anche da lui stesso filmando *Lorang's way* (1979), o i protagonisti di *Tempus de Baristas* (1993) (pp. 46-48).

La terza è la presenza di una prassi (*agency*) filmica conseguente a questa impostazione, esplorata dai MacDougall nel loro lavoro sul campo e qui esaminata in tutti gli aspetti principali. Importanti in particolare sono le pagine che MacDougall dedica allo stile di ripresa “senza privilegi”, ispirate a un problema verificatosi durante le riprese di *To live with herds*, presso il gruppo etnico Jie, in Uganda, nel 1968. David e Judith MacDougall avevano ripreso le attività sociali che si svolgevano all'interno del cortile antistante una capanna. Essi stavano in una postazione fissa, seduti, con la cinepresa ad altezza d'occhio. Per poter montare le riprese delle conversazioni che avevano luogo e a cui partecipavano, avevano deciso, in ossequio ai canoni classici, di girare delle inquadrature di raccordo da angoli adiacenti, per sostenere i successivi tagli di montaggio. Si accorsero poi alla moviola che così montata la sequenza non funzionava.

Nell'alternare piani di ripresa da due posizioni diverse, sentimmo che stavamo togliendo quel senso di immediatezza a causa del fatto che quello stile evocava il cinema di finzione, che era incompatibile con l'idea di persone reali, sedute in un cortile a filmare altre persone altrettanto reali (pp. 208-209).

Decisero quindi di togliere dal montaggio le inquadrature da angolature diverse e di mantenere un unico punto di vista. Da qui la definizione di uno stile di ripresa che si accosta in modo discreto anche se attivo alla vita dei soggetti e che evita puntigliosamente le convenzioni narrative del montaggio di reportage televisivo e della finzione.

La quarta e ultima idea è l'affermazione del prevalente carattere “transculturale” delle immagini. Tale transculturalità è esplorata da MacDougall in due diverse direzioni. In primo luogo le immagini affrontano la diversità culturale decostruendola e depotenziandola. «L'antropologia si interessava alla differenziazione culturale mentre le immagini rivelavano un mondo di identità più modulate e sovrapposte» (p. 260). Le immagini del film mostrano l'alterità rivestendola di una generale connotazione di familiarità e di accessibilità. Mostrano esseri umani vicini a noi proprio nell'evidenza della loro vicinanza fisica e materiale, quali che siano il loro aspetto, i loro abbigliamenti e il modellamento dei loro corpi. L'accesso a questa apparenza permette così allo spettatore di attraversare queste barriere culturali. In secondo luogo la transculturalità del visibile contraddice alla base la pretesa di costruire la conoscenza antropologica come mera pratica di interpretazione simbolica (e qui ritorniamo al primo punto).

Occorre, conclude MacDougall, prendere coscienza dell'opacità dell'immagine rispetto al senso e, paradossalmente, del contemporaneo "eccesso" di sfumature che il film antropologico propone, (p. 75) e infine occorre considerare un film non «come una performance estetica o scientifica» ma come «lo spazio di una ricerca» (p. 141).

**Felice TIRAGALLO** |  
Università di Cagliari  
felice.tiragallo@unica.it