

Registrare con il corpo: dalla riflessione fenomenologica alle metodologie audiovisuali di Jean Rouch e Steven Feld

Lorenzo Ferrarini

Ho intenzione di affrontare specifiche tecniche e concezioni di registrazione sonora e filmica adottate da Jean Rouch e Steven Feld, connettendole con alcune riflessioni nel campo dell'antropologia su sensi ed esperienza¹. Vorrei in particolare partire da apporti alla teoria antropologica di ispirazione fenomenologica, risalenti agli anni Ottanta. Specificamente, l'idea che sottostà a questo articolo è di mostrare come, parallelamente all'utilizzo del corpo e dell'esperienza del ricercatore come metodo di indagine (faccio riferimento soprattutto a Csordas 2003, Jackson 1983, Rouch 1973, Stoller 1989 e 1997), si possano utilizzare i media di registrazione per produrre etnografie, sonore o visuali, evocative dell'esperienza corporea. Questi lavori sono mirati a produrre una forma di conoscen-

¹ Il presente lavoro prende spunto da tematiche trattate nella mia tesi di laurea magistrale in Modelli Teorici dell'Etnoantropologia, dal titolo Registrare l'Esperienza. I media audiovisuali in antropologia tra arte e scienza: Jean Rouch e Steven Feld, discussa nell'anno accademico 2006-2007 per il corso di laurea magistrale in Scienze Antropologiche ed Etnologiche, facoltà di Scienze della Formazione, Università degli Studi di Milano-Bicocca, relatori prof. Vincenzo Matera e prof. Ivan Bargna.

za radicalmente diversa da quella veicolata da canali basati sul testo. Le tecniche di registrazione, basate sull'incorporazione degli strumenti, presuppongono allora una concezione della percezione di ispirazione fenomenologica, che faccio risalire a Merleau-Ponty e a James Gibson. Questi approcci aiutano a sottolineare la fondamentale differenza tra percezione e registrazione: dato che non basano la prima soprattutto su meccanismi di rappresentazione, acquisisce grande rilievo la mediazione tecnica necessaria alla seconda, che è una forma di rappresentazione, per evocare l'esperienza. Tali tecniche, per presupposti teorici e stili rappresentazionali, diventano una peculiare forma di pratica artistica sul campo. Lo scopo è, da una parte, collocare in un quadro teorico alcuni aspetti del lavoro di Rouch e Feld, dall'altra far dialogare pratiche e teorie per fornire i lineamenti di un approccio innovativo alla registrazione in antropologia visuale e del suono.

§ 1 Il corpo del ricercatore

La fenomenologia ha contribuito in maniera determinante a introdurre in antropologia il paradigma dell'incorporazione. Alla base di esso sta la contestazione della divisione cartesiana tra *res cogitans* e *res extensa*, per la quale la mente è un'entità pensante separata dal mondo delle cose estese nello spazio, tra le quali rientra anche il corpo. La separazione della mente dal mondo fornì l'opportunità dell'analisi scientifica della natura attraverso la sua oggettificazione: allo stesso tempo, stabilì un irrisolvibile dualismo tra mente e corpo, dove non era spiegato in modo soddisfacente come la prima potesse influenzare il secondo. Le conseguenze della concezione cartesiana sono ormai talmente radicate nella nostra società da pervadere ogni campo. Questo dualismo, oltretutto, si può considerare il padre di molte altre dicotomie quali razionale-irrazionale, cultura e natura, individuo e società. Non solo l'uomo è separato dal suo ambiente, ma è anche freudianamente scisso in una parte pulsionale, biologica, e una repressa ai fini della convi-

venza sociale.

L'antropologia ci ha insegnato a riconoscere l'etnocentrismo insito nel considerare una tale visione connaturata all'uomo, dato che altre culture hanno elaborato epistemologie monistiche. Ma anche la fenomenologia, soprattutto di Merleau-Ponty, si distingue particolarmente per la critica alla concezione cartesiana. La *Fenomenologia della percezione* (2003) individua chiaramente l'essere-nel-mondo come modalità corporea, nella quale la soggettività non è una pura espressione mentale, ma è mediata dal corpo nell'intenzionalità. Non c'è una mente che si rappresenta e ordina, mentre il corpo esegue (*idem*: 193)

Questo implica che il significato non debba per forza essere collocato nella mente, ma che possa anche seguire vie che non si servono della rappresentazione segnica o simbolica. La conoscenza non è soltanto proposizionale, ma anche procedurale, una *praktognosie* o sapere pratico: è celebre la frase del filosofo francese: «Originariamente la coscienza non è un "io penso che" ma un "io posso"» (*ibidem*). Ci sono anche analogie con il concetto di percezione come azione incarnata del cileno Francisco Varela, molto influenzato dal fenomenologo francese (Varela, Thompson & Rosch 1992: 206).

L'opera di Merleau-Ponty aiuta l'antropologia a staccarsi da una nozione di corpo come luogo per l'iscrizione di significati simbolici per adottare il paradigma dell'incorporazione (Csordas 1990), proponendo cioè un'altra prospettiva su aspetti della cultura che sono stati affrontati con un approccio semiotico. Invocando una fenomenologia culturale, Thomas J. Csordas (2003) ricorda come negli anni Settanta l'antropologia sia stata attraversata e trasformata dalla metafora della cultura come testo, importata da Clifford Geertz a partire dal lavoro di Paul Ricoeur. Gradualmente, si è passati dal parlare di segni e simboli a discorso e rappresentazione, ma la prevalenza dell'analisi semiotica ha fatto retrocedere l'importanza dell'esperienza, come se non fosse più accessibile non essendoci nulla al di fuori del testo, come affermava Derrida (Csordas 2003: 22-3).

Michael Jackson, nel suo fondamentale articolo *Knowledge of the Body* (1983) propone un'analisi del rituale centrata sull'esperienza incorporata, piuttosto che su una sua lettura in chiave simbolica: «My main contention will be that the 'anthropology of the body' has been vitiated by a tendency to interpret embodied experience in terms of cognitive and linguistic models of meaning»² (*idem*: 328). La comunicazione corporea, scrive Jackson, è stata spesso subordinata a quella linguistica, come se la prima fosse il riflesso della seconda, mentre spesso si tratta di due piani complementari, piuttosto che corrispondenti. Il corpo in antropologia non è stato solo assimilato ad un segno, ma è stato oggettificato fino a farne uno strumento per l'espressione della mente o della società. Una simile visione è contraddetta dall'esperienza del corpo come realtà vissuta, che l'antropologia deve riportare al centro nei suoi intercambi con l'ambiente sociale (*idem*: 329-330).

Molta parte del lavoro di Jackson rappresenta un tentativo di applicare quella diversa prospettiva descritta da Csordas (2003) come fenomenologia culturale, che affianchi all'indagine delle rappresentazioni quella dell'*essere-nel-mondo*: una condizione esistenziale, che parte dalla percezione del corpo come soggetto che si rapporta agli oggetti attraverso l'intenzionalità (*idem*: 23-24).

Quando l'incorporazione diventa, oltre che campo di indagine, un metodo, il ricercatore deve prendere coscienza del ruolo della sua esperienza corporea nella formazione dell'etnografia che sta producendo³. L'esperienza del campo diventa allora qualcosa di

2 «Quello che ho intenzione di criticare è come la 'antropologia del corpo' sia stata viziata da una tendenza a interpretare l'esperienza incorporata in termini di modelli di significato cognitivi e linguistici».

3 Nello stesso *Knowledge of the Body* (1983) Michael Jackson fa uno dei primi esempi di questo processo di riflessività corporea, raccontando dell'importanza di «mettersi letteralmente nei panni di un'altra persona: abitare il loro mondo» (*idem*: 340). Un altro esempio di questa metodologia si trova all'interno di *Paths Toward a Clearing* (1989), in cui l'autore, parlando per esperienza della divinazione Kuranko e dei suoi effetti immediati che prescindono dall'avverarsi della predizione, sposta l'attenzione dalle condizioni di credibilità della predizione agli effetti sulla persona coinvolta (*idem*: 63-4). Altrove, nell'introduzione, cita un passo di Renato Rosaldo nel quale il dolore e la rabbia per la tragica scomparsa della moglie sono per l'antropologo americano una chiave per capire la spiegazio-

più che il fondamento su cui costruire la propria autorità (Clifford 1988: 35). Un simile processo è diverso dalla riflessività predicata dalla *literary turn* degli anni Ottanta, dato che quest'ultima è stata intesa come autocoscienza del ruolo dell'autore nel testo e apertura al dialogo con le voci dei nativi. La riflessività concepita in questo modo, quindi, si muove completamente sul piano delle rappresentazioni, mentre sul piano dell'*essere-nel-mondo* Csordas propone il concetto parallelo di *riflettività*. Il concetto di campo che ne risulta include l'esperienza dell'osservatore e si configura come un luogo di incontro e negoziazione intersoggettiva.

Anche Paul Stoller, nel suo *Sensuous Scholarship* (1997), parla del suo apprendistato dei sensi, dell'esperienza sensoriale del mondo songhai in Niger (vedi anche 1989). Il corpo dello studioso, scrive, è stato rimosso a partire dal diciassettesimo secolo, come oggetto ingannevole nella ricerca della conoscenza. Mentre nel Novecento i principali miti legati al cartesianesimo sono stati abbondantemente criticati, la corrispondenza tra *disembodied observation* e *disembodied representation* è rimasta intatta (1997: xiii). Il linguaggio dell'antropologia postmoderna, infatti, mantiene caratteristiche che rivelano la fondamentale incoerenza tra i contenuti, informati da una concezione del corpo non-dualistica, e le forme, che perpetuano la separazione di mente e corpo.

L'antropologia visuale e quella del suono offrono da questo punto di vista le opportunità più ricche per reinscrivere il corpo nelle etnografie, rendendole generatrici di una forma di sapere qualitativamente diversa da quella veicolata in forme testuali. Si tratta in effetti di reindirizzare l'attenzione verso prospettive che storicamente sono state privilegiate dal campo artistico ed escluse da quello delle scienze: una mossa, questa, preliminare e necessaria alla messa in discussione di una rigida divisione tra queste due aree del sapere.

ne Ilongot del taglio delle teste. La comprensione delle motivazioni per le quali quella popolazione praticava il taglio delle teste passa per l'esperienza vissuta, non per riformulazioni verbali o scoperte di livelli superiori di significato (Rosaldo 1984 cit. in idem: 4).

§ 2 Oltre il testo

Una delle riflessioni più significative su questo tema, applicata al film etnografico, viene dall'opera di David MacDougall, particolarmente dal recente *The Corporeal Image* (2006). Nel libro c'è la volontà di privilegiare l'esperienza, prima ancora che si distacchi dalla sua dimensione corporea per entrare nel campo dell'astrazione, rispetto all'ambito del significato (*idem*: 1). Le immagini, scrive MacDougall, sono troppo spesso usate in antropologia visuale come riflessi e ispirazioni per il pensiero, rappresentato come discorso immaginato, ragionamento argomentativo mentale analogo al linguaggio. I film etnografici, ad esempio, sono il più delle volte film sull'antropologia, invece che film antropologici, sono rappresentazioni visive del sapere antropologico testuale (1998: 76). Insomma, non c'è soltanto un pregiudizio a favore dell'uso del testo scritto rispetto alle immagini, ma una più ampia tendenza a "leggere" le immagini e i suoni come una forma di linguaggio (2006: 5). Questa critica non ha lo scopo di relegare le rappresentazioni non verbali in un'altra categoria non confrontabile con le parole, ma di riconsiderarle in tutte le loro potenzialità. Adattare le immagini alle chiavi interpretative della scrittura accademica è una forma di compromesso che non rende loro giustizia (*idem*: 1-2).

Il nostro modo di vedere è, si può dire, in un certo senso metaforico e linguistico. Tuttavia, parte della visione è anche *letterale*, cioè per MacDougall fa capo all'essere, oltre che al significato. La conoscenza che passa attraverso i sensi è uno dei canali privilegiati per capire l'esperienza altrui, in un modo completamente diverso rispetto alla conoscenza veicolata dalle parole. Quest'ultima è soprattutto diretta ad una spiegazione, mentre nell'immagine c'è sempre una complessità, parallelamente ad una componente di significato, che rifiuta la spiegazione e la dissezione da parte del pensiero razionalista. Esistono tuttavia modi di collegare essere e significato, perché l'origine del pensiero è anche corporea, e le immagini che produciamo risentono della presenza del corpo del realizzatore, oltre a connettersi con quello dello spettatore. Per quanto

conservi questo collegamento con la percezione, un'impronta del corpo e dell'esperienza del realizzatore, una registrazione è anche sempre diversa dall'esperienza per il modo in cui potenzia i sensi, e per come opera selettivamente riducendo la complessità della totalità dell'evento. In questo senso una registrazione è sempre argomentazione, giudizio e addomesticamento della visione o dell'udito (*idem*: 4-5, 41). Troppo spesso però, in antropologia, il sapere dei sensi è considerato un accessorio per arrivare a formulazioni di ordine più astratto, un modo di « [...] preserve the value of knowledge as meaning, but [...] miss an opportunity to embrace the knowledge of being»⁴ (*idem*: 6).

MacDougall sta chiedendo un fenomenologico ritorno alle *cose stesse*, preoccupato che la continua imposizione di significato e la ricerca di un linguaggio da decodificare in ciò che si esperisce possano impedire l'apertura del soggetto all'oggetto, una *affection of the senses* ad un livello precedente quello del pensiero astratto (*idem*: 7-8).

La tendenza che MacDougall vuole contrastare è soltanto supportata dalla cosiddetta *literary turn* e dagli studi generatisi intorno a *Writing Culture* (Clifford & Marcus 1986), che indagano le caratteristiche testuali delle etnografie, senza mettere in tavola la possibilità di sfruttare modalità di rappresentazione alternative. La critica nei confronti di un certo tipo di scrittura si è generata a partire da un'insoddisfazione per il modo in cui la concezione classica dell'etnografia porta a staccarsi dal piano dell'esperienza, proponendo delle generalizzazioni che sono spesso frutto di precise tecniche mirate a farle sembrare naturali e inconfutabili. Il processo di scrittura coinvolge un passaggio di codifica che rimuove molta della componente sensoriale coinvolta nell'esperienza sul campo (Turner & Bruner 1986: 7). Questa distanza dall'esperienza è comunemente considerata un prerequisito per l'analisi, la categorizzazione e la razionalizzazione, cui contribuisce la linearità propria della scrit-

4 «[...] conservare il valore della conoscenza come significato, ma [...] di perdere un'opportunità per accogliere la conoscenza dell'essere».

tura. A supporto di questi processi sta l'idea geertziana di cultura come testo e particolarmente di comportamento simbolico pubblico (Geertz 1973). Nel padre dell'antropologia interpretativa, non a caso, c'è un atteggiamento svalutativo nei confronti delle registrazioni: egli tende a considerarle strumenti di osservazione neutrali, incapaci di veicolare adeguatamente i *significati* (Ruby 2000: 244). L'enfasi sul significato e sulla lettura della cultura ha portato ad eliminare l'esperienza e i sensi dal campo di indagine della disciplina. Secondo Csordas:

[...] la mossa epistemologica radicale consisteva nel ritenere che le rappresentazioni non denotassero l'esperienza ma la costituissero. Questa mossa colma la distanza tra la lingua e l'esperienza eliminando un dualismo; tale risultato, tuttavia, non viene ottenuto trascendendo il dualismo ma riducendo l'esperienza alla lingua, al discorso o alla rappresentazione. (2003: 23)

Si tratta di una tendenza propria degli anni Settanta, con la svolta interpretativa, come degli anni Ottanta, con la svolta letteraria. Non è cambiato il testualismo sottostante i diversi paradigmi attraverso i quali si studia la cultura. In questo modo si esclude dall'antropologia una grossa parte dell'esperienza etnografica, come fa notare Jackson:

In other words, textualism tends to ignore the flux of human interrelationships, the ways meanings are created intersubjectively as well as "intertextually," embodied in gestures as well as in words, and connected to political, moral, and aesthetic interests. Quite simply, people cannot be reduced to texts any more than they can be reduced to objects⁵. (1989: 184)

Gli antropologi della cosiddetta *sensory turn* hanno invocato un'antropologia che si occupasse anche di quelle dimensioni analo-

5 «In altre parole, il testualismo porta a ignorare il flusso delle relazioni umane, il modo in cui i significati sono creati intersoggettivamente quanto "intertestualmente," incorporati nei gesti come nelle parole, e connessi a interessi politici, morali ed estetici. Piuttosto semplicemente, le persone non possono essere ridotte a testi più di quanto non possano esserlo ad oggetti».

giche – nel senso che Bateson (1984) dava al termine – che non possono essere iscritte in un testo, non riducibili a simboli ma strutturate dall'esperienza.

Film e registrazioni audio si sviluppano lungo una dimensione temporale che è la base per il loro svolgersi, avvicinandosi così alla temporalità dell'esperienza. La scrittura tende invece ad essere orientata verso una spiegazione, ad avere una compiutezza che la descrizione dell'evento da parte della registrazione non necessariamente contempla. Le registrazioni inoltre hanno importanti caratteristiche deittiche, essendo testimonianze di momenti di visione o ascolto da parte del realizzatore, del cui corpo portano la traccia nel loro stesso essere (MacDougall 2006: 54). In modo analogo, le persone a partire dalle quali la conoscenza antropologica viene a formarsi non sono, nelle registrazioni, sottomesse alle generalizzazioni che normalmente caratterizzano la scrittura. La registrazione mostra la loro individualità, il loro essere persona e qualche volta anche l'incontro con l'individualità dell'antropologo.

Soprattutto però, la grande differenza tra scrittura e registrazioni – principalmente il film, per MacDougall – sta nelle qualità sensoriali di cui queste ultime sono dotate. Il potere di un primissimo piano di evocare caratteristiche tattili, di un grandangolo nel suggerire lo spazio o di un teleobiettivo nell'appiattare i piani conferiscono matericità alle immagini, una dimensione che la scrittura ha grosse difficoltà a rendere. Così i film, medium prediletto da MacDougall, «[...] recover a dimension often lost in texts. This impinges on the viewer in various ways – as hyperawareness, shock, and pleasure»⁶ (*idem*: 58).

Il concetto di *co-presentation* di Michel Chion (1990) può aiutare a capire come le registrazioni possano completare la scrittura e fornire un tipo di conoscenza qualitativamente diverso: la presentazione di stimoli sensoriali diversi è spesso percepita come un'unica manifestazione sensoriale, i cui effetti superano la somma degli

6 «[...] recuperano una dimensione spesso tralasciata dal testo. Questa agisce sullo spettatore in diversi modi – sotto forma di iperconsapevolezza, shock e piacere».

effetti dei singoli componenti. Chion parla del film da critico cinematografico, ma credo che si possano estendere considerazioni di ordine generale anche agli altri tipi di registrazione. Per quanto riguarda le immagini, la visione può veicolare sensazioni relative al campo sensoriale tattile od olfattivo (Taussig 1992, Marks 2000). Si possono anche rendere certe caratteristiche del comportamento interattivo che la scrittura ha grande difficoltà a descrivere nella loro complessità e organicità (MacDougall 2006: 50). L'approccio ai sensi vuole essere allora non semplicemente come a «[...] separate faculties capable of some form of synaesthetic translation, but as *already* interconnected – in fact as the entire perceptive field of the body»⁷ (1998: 50).

A differenza di quanto sostiene MacDougall, però, non mi spingerei a dire che queste qualità delle registrazioni siano in qualche modo intrinseche, ma piuttosto che possono essere attivate da un uso consapevole, fenomenologicamente orientato. In questo modo

7 «[...] facoltà separate dotate della possibilità di qualche traduzione sinestetica, ma come interconnesse all'origine – di fatto l'intero campo percettivo del corpo». Un esempio del modo in cui una registrazione può occuparsi di un campo esperienziale difficilmente descrivibile a parole, cogliendone le caratteristiche sensoriali piuttosto che i significati iscritti al suo interno, è la descrizione di ciò che MacDougall chiama *social aesthetics*, ovvero il modo in cui una società plasma dei pattern culturali che danno forma all'esperienza sensoriale dei suoi membri. Alla parola *aesthetics* è infatti qui attribuito il suo senso etimologico di percezione dei sensi. Si tratta di un campo vastissimo, ma alcune istituzioni possono essere definite *hyperaesthetic communities*, per il modo in cui pongono un'attenzione particolare ed attiva nel plasmare la loro *social aesthetics* (2006: 97). In una di queste istituzioni, una boarding school indiana tra le più prestigiose, MacDougall ha girato una serie di film con l'intento di rendere quelle caratteristiche sensoriali che i giovani studenti assoceranno per tutta la loro vita all'esperienza della scuola. Il carattere elusivo e allo stesso tempo onnipervasivo del soggetto scelto per i film ha reso difficile stabilire cosa materialmente filmare, per quanto alcune situazioni avessero il potere di mostrare la *social aesthetics* della scuola in azione: le punizioni, le gare sportive, i rituali mirati ad addomesticare i corpi degli studenti imponendo loro la disciplina e il rigore scolastici a livello delle tecniche e della cura del corpo. O in modi più sottili, come per le stoviglie in acciaio inossidabile e lo stesso ambiente in cui vengono consumati i pasti, che comunicano un'ideologia utilitarista nei confronti dei bisogni corporei. Il fatto che l'oggetto dello studio sembri così sfuggevole è anche una conseguenza del fatto che, scisso in parti, esso è già stato studiato da diverse discipline. Affrontare la *social aesthetics* come un campo unitario, nella sua realtà fenomenologica, richiede l'uso di un medium complesso e sinestetico come il suo oggetto, per il quale la stessa definizione di antropologia visuale risulta riduttiva.

non si contrappone la scrittura da una parte e le registrazioni dall'altra, ma si può tracciare una linea trasversale che divida le rappresentazioni prevalentemente semiotiche, simboliche e lontane dall'esperienza da quelle evocative, sensorialmente dense e basate sull'esperienza⁸.

§ 3 Percezione ecologica e tecnologicamente mediata

Per affrontare il problema fondamentale di come rappresentare la complessità dell'esperienza, evocandone la dimensione sensoriale, intersoggettiva e interattiva, è necessario secondo me prendere le mosse da una specifica concezione della percezione. Il modo di pensare la cognizione, e più specificamente la percezione, influenza infatti le modalità di rappresentazione dell'esperienza vissuta. In particolare, trovo che sia necessario stabilire alcune differenze tra percezione e registrazione, che spesso vengono equiparate da quella versione del computazionismo che si è diffusa influenzando per lungo tempo le scienze umane e il pensiero comune, attraverso il paragone tra mente e calcolatore (Varela, Thompson & Rosch 1992). Sfatare questa analogia è per me un requisito indispensabile per staccarsi dalla concezione empirista ingenua che vede la registrazione in antropologia come semplice raccolta di dati, oltre a rappresentare il punto di partenza per l'intervento creativo del

⁸ Anche i media visuali, d'altronde, possono essere usati con modalità parallele a quelle testuali, senza sfruttare le possibilità evocative di cui sono dotati. Analogamente, della scrittura può essere fatto un uso vicino all'esperienza, come mi pare abbiano cercato di fare Stoller, con la sua critica del plain style baconiano (1992a: 203-4), e Jackson (1989). Anche Stephen Tyler (2005) si è espresso più volte in favore di etnografie evocative, più che descrittive, che contestino il concetto modernista di rappresentazione: «Dato che l'evocazione non ha lo scopo di rappresentare, non deve essere considerata come funzione segnica, poiché non è un "simbolo di" e neppure "simbolizza" ciò che evoca» (idem: 184). Esse devono essere letteralmente poetiche, stimolare l'azione etica (1987: 202). Howes (2003) ha persino sostenuto che la caratteristica della scrittura di non sollecitare direttamente alcun senso in particolare presenti il vantaggio di garantire un equilibrio tra i sensi che nel film va a rompersi, privilegiando la vista a scapito, per esempio, dell'olfatto (idem: 57).

realizzatore.

Ho intenzione in particolare di rifarmi al lavoro dello psicologo James J. Gibson, figura anticonvenzionale all'interno della sua disciplina, le cui idee presentano dei punti in comune con la fenomenologia continentale. In *The Perception of the Visual World* (1950) espone la sua insoddisfazione nei confronti degli approcci classici allo studio della visione, proponendo il concetto di mondo visivo per sottolineare l'importanza di considerare il contesto reale in cui si svolge l'azione percettiva, piuttosto che basarsi su esperimenti di laboratorio estremamente semplificati. Nei successivi *The Senses Considered as Perceptual Systems* (1966) e *Un approccio ecologico alla percezione visiva* (1999) perfezionò la sua concezione di ottica ecologica. Proprio su quest'ultimo libro, pubblicato pochi mesi prima della sua morte, vorrei basare le mie argomentazioni.

In primo luogo, è necessario rivedere la concezione secondo la quale la visione coinvolge l'occhio come recettore ed il cervello come elaboratore di informazioni. In realtà si può parlare di un sistema complesso, come era stato esposto nel lavoro precedente del 1966 con riferimento alla teoria dei sistemi, non di un canale sensoriale. In una citazione indicativa:

Ci viene detto che la visione dipende dall'occhio, che è connesso al cervello. L'ipotesi che avvanzerò è invece che la visione naturale dipende da occhi posti in una testa che sta su un corpo che poggia su un suolo, e che il cervello è solo l'organo centrale di un sistema visivo *integrato* [complete]. (Gibson 1999: 33)

Questo sistema connette l'uomo all'ambiente in un modo più complesso e corporeo, che viene opposto alle condizioni di laboratorio. Per Gibson la visione è interazione con l'ambiente, dunque è anche fatta di movimenti nello spazio e ricerca attiva da parte del percettore (*idem*: 33-4). Non è il caso, infatti, di limitare la nostra idea di visione al *campo visivo*, inteso come angolo visuale comprendente una serie di forme bidimensionali disposte come in un quadro. Nel suo libro del 1950 Gibson aveva proposto la nozione di

mondo visivo, definendola come un'estensione sferica che circonda il percettore e che, a differenza del campo visivo, non si trasforma con i suoi movimenti (1950: cap. 3). Il campo visivo è, in altre parole, assimilabile alla fotografia, e in effetti si studia attraverso l'uso di condizioni di laboratorio che prevedono una visione monoculare e da un punto fisso. Quella del mondo visivo è invece esperienza di un corpo nel tempo e nello spazio: in questo senso si può persino dire che si percepisce anche dietro la propria testa, laddove si abbia consapevolezza di quello che vi si trova (1999: 317). Ma soprattutto, le forme degli oggetti sono nel mondo visivo inseparabili dai significati e dalle funzioni che essi ricoprono per il percettore.

L'ambiente gioca quindi nell'ottica ecologica di Gibson un ruolo molto più rilevante che nell'ottica classica, al punto che all'inizio del libro l'autore ricorda come animale e ambiente siano in un rapporto di mutua dipendenza, tanto che l'uno non esisterebbe senza l'altro. È ben consapevole dell'esistenza di un mondo fisico, ma questo non corrisponde all'ambiente, che si ha solo in presenza di un animale che vi sia incluso (*idem*: 42). La differenza principale fra mondo fisico e ambiente animale è, allora, proprio che quest'ultimo è relativo, nel senso di dipendente dalla percezione, mentre il primo è misurato in termini che vogliono essere assoluti. A questo punto, con un'operazione che mi pare decisamente fenomenologica, nonostante nel libro non siano mai citati filosofi di questa corrente⁹, l'autore inizia una descrizione dell'ambiente animale per come può essere percepito. Come per abituare il lettore a fare a meno dello spazio geometrico, egli descrive e rinomina lo spazio esperienziale.

In questo senso, è fondamentale il concetto di *affordance*:

Le *affordances* dell'ambiente sono quel che questo *offre* all'animale, quello che *fornisce* o *dà*, buono o cattivo che sia. Nel vocabolario inglese si trova il verbo *to afford*, ma non il sostantivo *affordances*. Sono io che l'ho creato. Con

⁹ È però citato William James (Gibson 1999: 364). Va anche notato che Gibson e Merleau-Ponty condividono una parentela intellettuale con la psicologia gestaltista, evidente ad esempio nelle numerose citazioni di Koffka. Un'analisi significativa sui punti in comune e le differenze tra i due si trova in Sanders (1993).

esso, io intendo qualcosa che si riferisce sia all'ambiente che all'animale, ma in un modo che non trova riscontro in nessun termine esistente. Esso implica la complementarietà dell'animale con l'ambiente. (*idem*: 205)

Negli esempi che seguono, l'autore sottolinea come a volte le *affordances* siano misurabili nei termini astratti della fisica, ma come in generale si debba tenere conto della relazione con l'animale rispetto al quale la nozione è espressa. Questo perché *affordance* è possibilità di e per, supporto e limite, con determinazioni sia fisiche che culturali. Una precisazione importante riguarda la possibilità di considerare un'*affordance* semplicemente una proprietà soggettiva: per Gibson non lo è, né è completamente oggettiva. Essa «taglia trasversalmente la dicotomia tra oggettivo e soggettivo, e ci aiuta a comprenderne l'inadeguatezza» (*idem*: 208). E' un fatto fisico e psichico, ma non è né l'uno né l'altro, unendo inscindibilmente osservatore e ambiente. Ne discende un'idea molto interattiva della percezione, che ricorda le idee di Francisco Varela (Varela, Thompson & Rosch 1992). L'osservazione è funzionale al comportamento, che a sua volta è percettivamente guidato: non si tratta di un'operazione mentale seguita da un movimento fisico, ma di due aspetti interdipendenti che sarebbero fortemente limitati in mancanza l'uno dell'altro. Anche Merleau-Ponty riconobbe, ne *La struttura del comportamento* (1963) che il soggetto genera l'ambiente e ne è allo stesso tempo plasmato: la percezione contribuisce quindi all'enazione – termine vareliano assimilabile a produzione cooperativa (Varela, Thompson & Rosch 1992) – del mondo circostante:

si potrebbe dire con altrettanti buoni motivi che il comportamento è la causa prima di tutte le sollecitazioni (stimoli). La forma dell'eccitante, dunque, è creata dall'organismo stesso, dal suo modo particolare di offrirsi alle azioni dell'ambiente esterno. [...] è proprio l'organismo [...] che trascoglie nel mondo fisico gli stimoli ai quali sarà sensibile (Merleau-Ponty 1963: 36).

Questa unione non dualista di osservatore e mondo è affermata ancora più decisamente a livello metapercettivo, per esempio quan-

do Gibson (1999) ricorda che il mondo visivo è fatto anche dei suoi limiti, che rappresentano la percezione di sé del percettore – propriocezione. Affermando allora che esterocezione e propriocezione sono inseparabili e non si dà l'una senza l'altra, lo psicologo americano lega sé e mondo in modo indissolubile, rifiutando il dualismo mente-materia (*idem*: 226).

A questo livello di connessione, distinguere tra cognizione e percezione diventerebbe una forma di idealismo, mentre Gibson afferma chiaramente che «Conoscere è un'estensione del percepire» (*idem*: 390). Critica infatti alcuni assunti consolidati della sua disciplina che si rifanno a teorie della percezione basate sul processo input-elaborazione. Esse presuppongono l'idea fondamentale che il mondo offra, agli organi recettori, stimoli che sono inadeguati all'estrazione delle informazioni rilevanti per la conoscenza. I processi cognitivi hanno proprio la funzione di estrarre senso dagli stimoli grezzi forniti dall'ambiente nel quale il percettore è un estraneo che deve trasformare dei dati in informazioni comprensibili e utili per la sua sopravvivenza. Gli stimoli subiscono così da parte sua un arricchimento, mediante inferenze, secondo processi innati o appresi - a seconda degli orientamenti delle teorie usate per l'analisi (*idem*: 380-1). In entrambi i casi, delle idee si applicano agli input ma, vista la mutua dipendenza di organismo e ambiente in Gibson, il percettore non è un recettore passivo che applica una fase creativo-interpretativa in un momento successivo a dati grezzi, quanto un *percettore attivo*, la cui attività consiste nel riconoscere le informazioni già presenti negli eventi, di per sé sufficienti alla cognizione. Il fatto che Gibson usi il termine informazioni può apparire fuorviante, essendo apparentemente sinonimo di input. Ma l'autore vuole qui sottolineare il fatto che nell'ambiente si trovano già informazioni senza bisogno di computazione simbolica o rappresentazione, non semplicemente sensazioni, stimoli. In altre parole, l'informazione esiste già in quanto tale, non va ricostruita o decodificata, è portatrice di struttura, per la quale esiste una specifica ricettività da parte del percettore. Si tratta di affermare la non

necessità del piano intermedio delle rappresentazioni, proponendo una *direct perception*.

Naturalmente, per raccogliere informazioni a sufficienza è richiesta un'interazione, un'esplorazione attiva dell'ambiente, allo scopo di determinare struttura e invarianti, *affordances* e proprietà geometriche di un assetto ottico. Si può dire quindi che la cognizione si trovi nel sistema animale-ambiente, più che nella testa del percettore.

Lo stesso sistema percettivo (Gibson 1966) è concepito come qualcosa di più complesso rispetto alla stimolazione di un organo recettore, rispetto all'idea di canali sensoriali. Non si può dire infatti che la vista sia disconnessa e indipendente dalle altre modalità sensorie, come dimostrano le associazioni ad esempio tra colore e suono, evidenziate da tanti artisti. Anche l'antropologia, dal canto suo, ha da tempo fatto notare come non tutti i gruppi umani segmentino la percezione con le modalità canonizzate da Aristotele, mostrando la natura culturale di tali divisioni (Classen 1993). Distinguendo tra *sensory modality* e *perceptual system* inoltre, Gibson chiarisce come la percezione visiva, almeno nella sua concezione ecologica, sia fatta di circolarità tra i componenti del sistema percettivo. Così, mentre una *sensory modality* permette solo il filtraggio di un input, il *perceptual system* prevede la possibilità da parte del sistema di intervenire sugli stimoli, come nel caso degli aggiustamenti oculari dei movimenti saccadici che modificano e sono modificati dalla percezione. La *sensory modality* inoltre si definisce secondo dei riferimenti anatomici, mentre il *perceptual system* utilizza dei riferimenti funzionali, esplorando attivamente l'ambiente con una molteplicità sovrapposta di recettori diversi.

Gli esperimenti praticati dai colleghi di Gibson prevedevano, allo scopo di ottenere un maggiore controllo sugli stimoli, l'uso di poggiatesta per controllare la posizione e il campo visivo, di otturatori per controllare il tempo e il punto di osservazione, spesso monoculare. Questo tipo di visione è chiamata *snapshot*, istantanea, o *aperture*, d'apertura. Le analogie con la macchina fotografica sono

evidenti, e in effetti l'occhio è tuttora nella maggior parte dei casi descritto secondo il paragone fotografico. La teoria generalmente accettata dell'immagine retinica è stata canonizzata da Keplero all'inizio del Seicento, e si basa sul principio della *camera obscura*. A livello cognitivo, o si postula un'entità cerebrale che "vede" l'immagine proiettata sul fondo dell'occhio, generando un paradosso (Gibson 1966: 226), oppure si assegna al cervello il compito di ricostruire, in base agli stimoli di luminosità e lunghezza d'onda, le caratteristiche di brillantezza e cromia del mondo esterno, oltre a invertirne gli assi – il cosiddetto processo interpretativo corticale. In entrambi i casi, si delinea una separazione tra un'unità percettiva ed una rielaborativa, cioè tra corpo e mente. Gibson non è convinto che l'immagine retinica sia necessaria per la visione, e a questo proposito cita l'occhio composto degli insetti, non cavo e composto di tubi a disposizione convessa (Gibson 1999: 117-8).

La consolidata analogia tra macchina fotografica e occhio, o più in generale tra registrazione e percezione, è uno dei principali fattori responsabili della credenza nel fatto che si possano usare gli strumenti di registrazione per quella che chiamerei *percezione differita*. Si tratta di un ideale che prevede la possibilità di registrare dati grezzi, analogamente agli stimoli che dovrebbero colpire la retina. Applicato all'antropologia visuale, traspare ad esempio dalle idee di Margaret Mead (Bateson & Mead 1942 e 1977) o di John Collier (1986). Dato che il funzionamento di un registratore si presta particolarmente all'analogia con un canale sensoriale concepito alla maniera computazionista, la rielaborazione può essere compiuta dallo studioso in un secondo momento, anche se non è stato lui ad occuparsi della fase di raccolta. In effetti, il registratore analogico non fa altro che trasformare gli impulsi – vibrazioni dell'aria o radiazione luminosa – in modificazioni fisiche del supporto materiale su cui vengono iscritti. Una volta immagazzinati, è possibile farli emettere di nuovo a uno strumento apposito, basato sullo stesso principio del registratore, che inverte il processo¹⁰. A

¹⁰ L'operazione di restituzione è spesso eseguita dal registratore stesso, come

supportare la concezione realista della percezione differita ha contribuito per lungo tempo un'argomentazione basata sulle proprietà indessicali della registrazione analogica. Secondo quest'idea la pellicola o il nastro magnetico conservano la traccia del loro incontro con il reale, da cui sono modificati. Questa modificazione è diretta e fisica, non è soltanto una copia della realtà ma la testimonianza di un contatto, come per le impronte digitali di cui parla Taussig (1993: 220). Nel caso del fonografo di Edison l'iscrizione del suono è visibile e raggiunta con una minima mediazione: le vibrazioni delle onde sonore causano direttamente i movimenti della puntina che incide i solchi sul rullo di cera. Essi genereranno con un processo identico ed invertito, nella fase di riascolto, analoghe vibrazioni che saranno emesse da un cono simile a quello usato per registrare. La fedeltà della copia quindi dovrebbe anche essere testimoniata dalla trasparenza e semplicità del processo di registrazione-restituzione. L'avvento delle tecnologie digitali ha modificato questo assunto (Mitchell 1994), per quanto sia giusto riflettere sul fatto che anche la registrazione analogica, fin dagli albori, prevedeva delle modalità di alterazione e falsificazione. Da questo punto di vista ha più senso parlare di pratiche mediatiche, invece che di media, indessicali o non indessicali (Marks 2000: 253 nota 7). Il digitale in ogni caso rende molto più indiretti e mediati i passaggi di trasformazione dell'input per la sua fissazione su di un supporto. Senza scendere in dettagli tecnici, le tecnologie digitali hanno il merito di aver contribuito a demolire il mito di una "registrazione oggettiva" e di mostrare come si possa tuttalpiù parlare di una ricostruzione mediata da mano umana e da specifiche tecnologie. Possono anche farci ripensare certi assunti relativi ad autenticità e falsificazione, troppo spesso dati per scontati.

nel caso del fonografo, del grammofono o del registratore a bobine. Nel caso del suono inoltre la somiglianza strutturale tra microfono e cuffie è così stretta che è possibile utilizzare delle cuffie per registrare. Nel caso della pellicola fotografica il negativo viene usato per impressionare della carta fotosensibile, anche qui in un certo senso ripetendo il processo che aveva portato alla registrazione. Anche in questo caso l'ingranditore per la stampa può essere visto come una sorta di macchina fotografica dal funzionamento invertito.

Una registrazione non è sostituibile alla percezione perché quest'ultima contiene infinite informazioni, mentre la registrazione, in quanto interpretazione della realtà, può invece essere oggetto di percezione. In questo senso, *representation* non è affatto *re-presentation*, proprio perché non è paragonabile per complessità e stratificazione all'esperienza della percezione (Gibson 1999: 419). Non si tratta semplicemente della *quantità* di informazioni, ma anche del tipo di intervento che un sistema percettivo opera sugli stimoli che riceve: dato che l'interazione animale-registrazione si sostituisce a quella animale-ambiente, essa cambia dal punto di vista *qualitativo*, diventa una descrizione di seconda mano.

Un aneddoto relativo agli albori della carriera di Rouch può secondo me essere chiarificatore di alcune delle differenze a cui si riferisce Gibson. Durante la discesa del fiume Niger del 1946-47 il francese aveva con sé una cinepresa militare Bell & Howell, che usava da pochissimo tempo. Dalla piroga con la quale lui e i due amici Sauvy e Ponty percorrevano il fiume riprendeva quello che lo interessava sulla riva destra e sinistra, indifferentemente. In Francia, volendo ricavare un film da quei rulli, si rese conto che doveva buttare la metà del girato, dato che sullo schermo il movimento della barca sarebbe apparso opposto a seconda che avesse usato le riprese dell'argine destro o sinistro (Taylor 1991: 96). Rouch, allora alle prime armi, aveva confuso il suo mondo visivo, stabile e dai riferimenti assoluti, con il campo visivo della cinepresa, limitato dall'inquadratura e relativo al movimento dell'osservatore, per usare i termini di Gibson.

Soprattutto però, registrare significa sempre operare delle importanti scelte selettive ed interpretative, che rappresentano poi lo spazio espressivo dell'autore. Una concezione fenomenologica pone la percezione ad un livello più fondamentale di quello cognitivo, come si può dire faccia Merleau-Ponty. Anche per il filosofo francese la percezione è un atto performativo che coinvolge tutti i sensi e non soltanto alcuni specifici organi. Registrare è invece un atto cognitivo tecnologicamente mediato, una gestione più o meno

consapevole delle variabili espressive a disposizione, molto diverso dalla modalità incorporata dell'*essere-nel-mondo*. In altre parole se la percezione, per Gibson e per Merleau-Ponty, è la modalità di connessione di soggetto e oggetto, la registrazione normalmente mantiene la divisione cartesiana, presentandosi come percezione *senza corpo*. In questo senso, si può dire che un atteggiamento di tipo oggettivista nei confronti delle registrazioni sia la logica conseguenza di una concezione di mente computazionale. Gibson ci ricorda che la percezione è interazione, una forma di connessione con il mondo, e allo stesso tempo che è fundamentalmente diversa da modalità di rappresentazione tecnologicamente mediate come il video, la fotografia e la registrazione sonora.

§ 4 Registrare con il corpo

Alla luce delle idee esposte nei paragrafi precedenti, porterò ad esempio dei modi di suggerire ed evocare la corporeità di chi registra, o di connettere in modo corporeo lo spettatore/ascoltatore alle rappresentazioni proposte. Quello che vorrei cercare di invertire qui è l'assunto realista secondo il quale la registrazione più vicina alla percezione è quella che ha subito un minore intervento da parte del realizzatore. Secondo una concezione ecologica e fenomenologica della percezione, questo ideale irraggiungibile è il tipo più lontano dalla percezione umana. La registrazione come percezione differita è un nonsenso (Gibson 1999: 419): al contrario, solo un pesante e consapevole intervento che trasformi la registrazione in *artefatto* può riuscire ad evocare l'esperienza corporea e sensoriale, a situare il ricercatore sul campo secondo una modalità che possa rappresentare il suo *essere-nel-mondo*.

Ritengo sia molto importante il modo in cui la rappresentazione viene realizzata e l'atteggiamento di colui che registra sul campo. Descriverò i metodi di due antropologi come Jean Rouch e Steven Feld, che ho scelto per il modo in cui, il primo con i suoi film e il secondo con le sue *soundscape compositions*, hanno fatto della loro

esperienza corporea in prima persona uno dei centri delle loro rappresentazioni etnografiche. Entrambi presentano, in questo senso, una caratteristica comune nel loro modo di riprendere: utilizzano la percezione corporea per guidare quella percezione tecnologicamente mediata che è a registrazione.

Rouch filmava con un occhio nel mirino e l'altro aperto, in modo da tracciare un collegamento tra le immagini proiettate sul vetro smerigliato, circondate di nero e appiattite nella loro tridimensionalità, e la percezione ecologica dell'altro occhio, maggiormente connesso al mondo. Feld ha sviluppato per le sue ricerche più recenti una tecnica di registrazione che non utilizza monitor¹¹: ora le sue orecchie devono essere usate in modo critico per farsi un'idea dell'immagine sonora che verrà captata dai microfoni.

Questi particolari, che possono sembrare a prima vista ininfluenti, a mio parere costituiscono uno stile di registrazione fenomenologico, o con Gibson ecologico. Con quest'ultimo riferimento voglio segnalare come il ricercatore sia calato nella complessità sensoriale del campo, invece di isolarsi nella restituzione di esso data dai sistemi di monitoraggio. Come ha fatto notare Bateson (1972), nei mammiferi agli organi di percezione è spesso affidata anche la comunicazione con l'esterno (*idem*: 264, 268), e nascondere gli occhi è un modo per isolarsi da un punto di vista relazionale. Mi è capitato personalmente di sperimentare quanto cambi l'atteggiamento delle persone che fotografo, a seconda che le inquadrò con entrambi gli occhi aperti e con una fotocamera come una Leica M, che lascia scoperta buona parte del viso mettendo a fuoco attraverso un mirino a telemetro, oppure chiudendo l'occhio sinistro e guardando con il destro attraverso un mirino reflex, quindi indirettamente, attraverso la lente. Si tratta quindi di una scelta che favorisce anche la comunicazione e l'interazione sul campo.

11 L'antropologo americano ha iniziato ad affidare le sue registrazioni a dei microfoni DSM a partire dal 2001. Il sistema è stato usato soprattutto per le soundscape compositions della serie *The Time of Bells* (Feld 2004a, 2004b, 2005 e 2007 Disc). Si vedano anche il CD e il dialogo contenuti in *Scaldaferrì* (in preparazione). Maggiori dettagli tecnici sono forniti più avanti e in Feld (2005).

Questo fattore, insieme con la scelta delle apparecchiature utilizzate per la ripresa, serve a comunicare allo spettatore la presenza di un “corpo registrante” nella scena. Jean Rouch accolse con grande entusiasmo la realizzazione, negli anni Sessanta, di cineprese leggere e silenziose che registrassero l’audio in sincrono, dato che le attrezzature precedenti ponevano la scelta tra un apparecchio portatile e l’insonorizzazione dello stesso con pesanti e ingombranti custodie. Fin dal viaggio sul fiume Niger del 1946-47, in cui perse il treppiede che aveva portato per la sua Bell & Howell, egli cercava di fare il più possibile a meno di supporti fissi per la cinepresa. Alla fine degli anni Cinquanta, in America iniziarono i primi esperimenti di conduzione a mano o in spalla della cinepresa, grazie agli sviluppi tecnici che permisero la realizzazione di apparecchi leggeri e silenziosi con suono sincrono. Rouch fu tra i primi a importare queste tecniche in Francia e nel cinema antropologico, durante la realizzazione di *Chronique d’un été*, alle cui riprese partecipò anche Michel Brault:

It took the audacity of a young crew from the Montreal Canada Film Board to liberate the camera from its immobility. Koenig and Kroiter’s *Corral* (1954) opened the way for the traveling shot, more definitively developed in the classic scene in *Bientôt Noël* (1959) where the camera follows the bank guard’s revolver. When Michel Brault came from Canada to Paris to shoot *Chronicle of a Summer*, this technique was a revelation to all of us, and for the TV cameramen as well. The classic example of this style is now undoubtedly the shot in *Primary* where Leacock follows the entrance of John F. Kennedy. Since then (1960), camera manufacturers have made considerable efforts to improve the balance and manageability of their products. And today all cameramen who shoot direct cinema know how to walk with their cameras, thus transforming them into “living cameras,” the ciné-eyes envisioned by Vertov¹². (Rouch 2003: 38)

12 «Ci volle l’audacia di una giovane troupe del Montreal Canada Film Board per liberare la cinepresa dalla sua immobilità. *Corral* (1954) di Koenig and Kroiter aprì la strada per il traveling shot, reso classico dalla celebre scena di *Bientôt Noël* (1959) dove la cinepresa segue la pistola del guardiano della banca. Quando

Il riferimento è al cineasta sovietico Dziga Vertov, che ebbe grande influenza su Jean Rouch. Nel suo film del 1929 *The Man With a Movie Camera*, Vertov mostra alcuni aspetti del processo di realizzazione della sua opera, per mettere in condizione gli spettatori di valutarla criticamente, di crearsi una coscienza visiva parallela e contigua a quella di classe. Non secondariamente, voleva anche dimostrare al suo pubblico proletario che anche i cineasti sono dei lavoratori (Ruby 2000: 170). A questo fine la cinepresa doveva spostarsi dai teatri nelle strade, vicino alla gente, diventare così mobile da fondersi con il corpo e la mente dell'operatore, potenziando le sue facoltà e liberandolo da certi vincoli:

I am the ciné-eye, I am the mechanical eye, I am the machine that shows you the world as only a machine can see it. From now on, I will be liberated from immobility. I am in perpetual movement. I draw near to things, I move away from them, I enter into them, I travel toward the snout of a racing horse. I move through crowds at top speed, I precede soldiers on attack, I take off with airplanes, I flip over my back, I fall down and stand back up as bodies fall down and stand back up¹³. (Dal *Manifesto Kinok* di Vertov in Rouch 2003: 32)

Il sistema uomo-macchina da presa diventa così inscindibilmente fuso, la cinepresa così antropomorfizzata che Vertov stesso prende il volo con essa. Anche in Rouch la camera si muove e non ha un punto di vista fisso, dal quale utilizzare uno zoom. Il francese

Michel Brault arrivò dal Canada a Parigi per filmare *Chronicle of a Summer*, questa tecnica fu una rivelazione per tutti noi, così come per i cameramen della TV. L'esempio più classico di questo stile è senza dubbio quella sequenza in *Primary* dove Leacock segue l'entrata di John F. Kennedy. Da allora (1960), i produttori di cineprese hanno fatto sforzi considerevoli per migliorare il bilanciamento e la maneggevolezza dei loro prodotti. E oggi tutti gli operatori che filmano direct cinema fanno come camminare con le loro cineprese, trasformandole così nelle "macchine da presa animate," i cine-occhi immaginati da Vertov». 13 «Io sono il cine-occhio, sono l'occhio meccanico, sono la macchina che vi mostra il mondo come solo una macchina può vederlo. D'ora in poi, sarò liberato dall'immobilità. Sono in perpetuo movimento. Mi avvicino alle cose, me ne allontano, ci entro, viaggio verso il muso di un cavallo in corsa. Mi muovo tra la folla alla massima velocità, precedo i soldati all'attacco, prendo il volo con gli aeroplani, mi impenna all'indietro, cado e mi rialzo con i corpi che cadono e si rialzano».

preferiva focali fisse, spesso grandangolari. Lo zoom è una forma di arroganza voyeuristica, percepita dalle persone filmate come da chi vedrà il film successivamente. Invece, per Rouch:

[...] the only way to film is to walk with the camera, taking it where it is most effective and improvising another type of ballet with it, trying to make it as alive as the people it is filming. I consider this dynamic improvisation to be a first synthesis of Vertov's ciné-eye and Flaherty's participating camera. I often compare it to the improvisation of the bullfighter in front of the bull. Here, as there, nothing is known in advance; the smoothness of a faena is just like the harmony of a traveling shot that articulates perfectly with the movements of those being filmed. In both cases as well, it is a matter of training, mastering reflexes as would a gymnast¹⁴. (Rouch 2003: 38-9)

Da questo passo emerge chiaramente come filmare fosse per Rouch una tecnica del corpo, fatta di apprendimento di certe procedure. Utilizzare una focale fissa grandangolare significa dover operare una selezione con il movimento dell'operatore, rendendo nel contempo gli spettatori consapevoli della propria presenza attiva nello spazio. La pedagogia di Rouch, applicata all'uso della cinepresa, era appunto mirata a far acquisire agli studenti una consapevolezza del proprio corpo e dell'uso che è possibile farne ai fini della ripresa: insegnava ad usare parti del corpo come ancore, a rendersi conto dei limiti del corpo nel mondo¹⁵.

Ma Vertov è anche l'inventore del concetto di *kinopravda*, tradotto in francese *ciné-vérité*, inteso come la particolare realtà ritratta da quell'organo tecnologico che è l'occhio della cinepresa, il

14 «L'unico modo per filmare è camminare con la macchina da presa, portarla là dove è più efficace e improvvisare con essa un altro tipo di danza, cercando di renderla viva quanto le persone che filma. Considero questa improvvisazione dinamica un primo tipo di sintesi tra il cine-occhio di Vertov e la participating camera di Flaherty. Spesso lo paragono all'improvvisazione del torero davanti al toro. Anche qui, nulla è conosciuto in anticipo; la scioltezza di una faena assomiglia alla morbidezza di un traveling shot che si armonizza perfettamente con i movimenti delle persone filmate. In entrambi i casi, d'altra parte, è questione di allenamento, di padroneggiare i riflessi come un ginnasta».

15 Steven Feld, comunicazione personale.

ciné-œil. Si tratta di una verità distorta, elaborata, potenziata: una verità filmica. Essere per il film, muoversi, guardare e ascoltare in funzione di esso – *ciné-penser* – sono un particolare stato di coscienza, analogo ad una *trance*. Agli occhi dei partecipanti ad una cerimonia di possessione il sé del cineasta si trasforma, dato che quando il motore della cinepresa gira i suoi comportamenti cambiano radicalmente.

Pour les Songhay-Zarma, très habitués au cinéma, ma personne s'altère sous leurs yeux comme s'altère la personne des danseurs de possession, jusqu'à la «ciné-transe» de l'un filmant la transe réelle de l'autre. Cela est pour moi si vrai, que je sais, et par le contrôle de mon viseur de caméra et par les réactions des spectateurs, si la séquence filmée est réussie ou ratée, si j'ai pu me débarrasser du poids des théories ethnologiques et cinématographiques pour retrouver la *barbarie de l'invention*¹⁶.
(Rouch 1973: 542)

Non parla più, tranne che per i segnali diretti all'assistente. La sua percezione sensoriale è tecnologicamente mediata, guarda attraverso un macchinario e ascolta tramite una sorta di protesi. In queste condizioni anormali, egli può diventare un partecipante alla cerimonia, filmando la *trance* da uno stato di *ciné-transe*. In un certo senso, la sua attività è simile a quella dello stregone a caccia di spiriti, con l'aiuto tecnologico della cinepresa e del microfono. Questa ipotesi è confermata dal fatto che spesso è capitato che la proiezione del film nel villaggio stesso, una volta ultimata la post-produzione, generasse episodi improvvisi di possessione. Dice Rouch, a proposito dell'esperienza subita dal sé dell'etnografo:

Sur le terrain, le simple observateur se modifie, il n'est plus, quand il travaille, celui qui saluait les Anciens à l'orée du village; pour reprendre la terminologie vertovienne, il

16 «Per i Songhay-Zarma, ormai parecchio abituati al cinema, il mio sé si altera sotto i loro occhi come si altera il sé del posseduto, fino alla «ciné-transe» del primo che filma la trance reale del secondo. Questo è così vero per me, che capisco dal mirino e dalle reazioni degli spettatori, se la sequenza è riuscita o meno, se sono riuscito a sbarazzarmi del peso delle teorie etnologiche e cinematografiche e a ritrovare la barbarie de l'invention».

«ethno-regarde», il «ethno-pense», et ceux qu'il a en face de lui se modifient pareillement dès qu'ils ont donné leur confiance à cet étrange visiteur habituel, ils «ethno-mon-trent», ils «ethno-parlent», à la limite, ils «ethno-pensent».

C'est cet «ethno-dialogue» permanent qui me paraît au-jourd'hui l'un des plus intéressants biais de la recherche ethnographique aujourd'hui : la connaissance n'est plus un secret volé, dévoré ensuite dans les temples occiden-taux de la connaissance, elle est le résultat d'une quête sans fin où ethnographiés et ethnographes s'engagent sur le chemin que certains d'entre nous appellent déjà «l'anthropologie partagée»¹⁷. (Rouch 1973: 543)

L'articolo del 1973 da cui sono tratte queste citazioni e il concetto di *ciné-transe* rappresentano un esempio, peraltro incredibilmente in anticipo sui tempi, di riflessività corporea e di partecipazione osservante radicalmente anticartesiana. È il coinvolgimento corpo-reo del sé a dare a Rouch la consapevolezza del carattere dialogico e reciprocamente trasformativo dell'esperienza etnografica, il senso di una condivisione di esperienze che porta ad una riflessione etica sulla fruizione del sapere prodotto.

Steven Feld, che si definisce antropologo del suono in polemica con molte delle convenzioni della disciplina etnomusicologica ha a sua volta scelto, negli ultimi anni, un particolare tipo di microfoni per le sue ricerche. Si tratta di una coppia di microfoni omnidirezio-nali definiti dal loro inventore *Dimensional Stereo/Surround Mi-crophones - DSM*¹⁸. Essi sfruttano la modificazione delle frequenze

17 «Sul campo, il semplice osservatore si modifica, non è più, quando lavora, co-lui che salutava gli anziani all'entrata del villaggio; per riprendere la terminolo-gia di Vertov, «etno-guarda», «etno-pensa » e coloro che ha davanti si modificano allo stesso modo dato che hanno dato fiducia a questo strano visitatore abituale, essi «etno-mostrano», «etno-parlano» e persino «etno-pensano». È questo «etno-dialogo» permanente che mi sembra oggi una delle influenze più interessanti della ricerca etnografica contemporanea: la conoscenza non è più un segreto ru-bato, consumato successivamente nei templi occidentali del sapere, è il risultato di una ricerca senza fine nella quale gli etnografi e i loro soggetti prendono il cammino che alcuni di noi già chiamano «anthropologie partagée».

18 Per maggiori informazioni si consulti il sito del produttore: <http://www.sonistudios.com>.

sonore realizzata dalla forma della testa di un ascoltatore - *Head Related Transfer Function*, HRTF - per poter registrare un suono che, una volta riprodotto, renda un marcato effetto presenza, di spazialità e di profondità. A differenza dei microfoni binaurali, che sfruttano per ottenere un effetto simile la caratteristica conformazione dell'orecchio esterno, la riproduzione dell'effetto presenza non è limitata all'ascolto con cuffie. Per funzionare, questi piccoli microfoni devono essere indossati ai lati della testa, il più vicino possibile alle orecchie. In questo modo sfruttano il corpo di chi registra per restituire, attraverso principi psico-acustici normalmente coinvolti nell'ascolto, un'immagine sonora molto più spazializzata di quella che siamo abituati a sentire nelle registrazioni stereo convenzionali. Inoltre, le capsule microfoniche hanno un'ottima capacità di assorbire un ampio *range* di livelli di pressione sonora, avvicinando la loro gamma dinamica a quella dell'orecchio umano.

Nonostante si tratti di due microfoni omnidirezionali, la loro funzione non è quella di captare un maggior numero o varietà di suoni, o di registrare più realisticamente rispetto alla percezione umana. Sarebbe un errore considerare l'uso che Feld fa di questi strumenti come finalizzato alla riproduzione della realtà. Come per gli obiettivi grandangolari sulla macchina fotografica, a volte poter includere un campo visivo maggiore può essere uno svantaggio, penalizzando la leggibilità dell'immagine. Rouch stesso, che usava molto il grandangolo sulle sue cineprese, metteva in guardia gli studenti sui pericoli connessi al suo uso, tra i quali la distorsione e la scomparsa degli elementi significativi nell'ampia visuale¹⁹. Si tratta piuttosto di una forma di potenziamento dell'udito, un orecchio cibernetico, che Feld usa per situare l'ascoltatore, farlo muovere nello spazio e fargli apprezzare degli aspetti del suono che le normali registrazioni "decontestualizzanti" non riescono a rappresentare. In questo modo l'ascolto diventa corporeo, grazie all'effetto presenza che ancora una volta è un'analogia con le lenti grandangolari. L'uso degli apparati di registrazione in etnomusicologia, generalmente,

19 Steven Feld, comunicazione personale.

è quello di strumenti per l'analisi, operazione che necessita l'isolamento delle fonti sonore dagli elementi considerati di disturbo. È chiaro che una scelta come quella di Feld comporta dei sacrifici, dato che alla resa dell'insieme viene sacrificata la percepibilità dei singoli elementi. Si tratta tuttavia di un'estetica coerente: la presa del suono effettuata dai microfoni DSM ha tra le caratteristiche peculiari la tridimensionalità di quella che si definisce "immagine sonora". Come ha fatto notare Gibson per la percezione visiva, la tridimensionalità si percepisce meglio in una situazione dinamica, caratterizzata dall'interazione del sistema visivo occhio-testa-corpo con l'ambiente. Studi di laboratorio mostrano come un singolo occhio possa facilmente essere ingannato se costretto ad osservare da un punto fisso. Analogamente, la registrazione di Feld è dinamica, dato che le caratteristiche del mezzo tecnico lo spingono a ricercare situazioni in cui a muoversi è colui che registra o degli elementi sonori intorno a lui. Una registrazione convenzionale, invece, si basa su un modello di cognizione diverso, che privilegia l'accuratezza dell'informazione estrapolando la fonte sonora dal suo contesto, fornendone così un'immagine statica e oggettificata, difficilmente situabile.

Il corpo di Feld, come per l'uso del grandangolo in Rouch, viene usato per ottenere effetti voluti: gli spostamenti nello spazio alterano l'equilibrio dei livelli relativi delle fonti sonore, mentre certe posizioni privilegiano alcune componenti del suono piuttosto che altre, come i riflessi di determinate superfici. Il corpo stesso risuona, se posto a contatto con superfici che trasmettono i suoni, sfruttando il viso per incanalare le vibrazioni verso i microfoni.

Il corpo del ricercatore è quindi percepito indirettamente e a volte direttamente, dato che i suoni che produce possono essere registrati dai microfoni:

[Robair:] On track 2 of *The Time of Bells 1*, I can clearly hear you walking and breathing, which is usually something avoided by field recordists. Did you have a problem overcoming that boundary or taboo?

[Feld:] No. I wanted that soundwalk to literally map my bodily orientation to the sound: arriving at the church parking lot and hearing that very austere and unique church bell; recording it full on; walking past to hear how it resounds against the church building; then walking through the big, heavy wooden church door and hearing its decay; and then sitting down and hearing, almost instantly, how the organ (one of the oldest pump organ's in Finland) has an almost identical attack-sustain-decay envelope. The recording technique – an audio version of the way one films in the *cinéma vérité* style, with the walking camera and focus on transition and juxtaposition – was a way to locate the bell vis-à-vis the organ. My own walking, breathing, sitting, and pulse are part of the experiential picture. Having that in there is a way to bring the listener right into the immediacy of my bodily experience of the sound²⁰. (Robair 2006)

Analogamente alla *ciné-transe* di Rouch, questo tipo di registrazione permette anche di entrare in un rapporto di co-presenza con chi viene registrato. Rappresentare l'interazione è anche una presa di posizione etica e politica sui modi in cui è generato il sapere etnografico. Si può dire che l'antropologo americano abbia iniziato a riflettere su queste implicazioni a partire dalla postfazione della seconda edizione di *Sound and Sentiment* (1990), nella quale dà conto del processo di revisione e discussione del libro con la popolazione presso la quale aveva svolto il lavoro etnografico. Da questo

20 «[Robair:] Nella seconda traccia di *The Time of Bells 1*, posso sentirti chiaramente camminare e respirare, cosa generalmente evitata dagli audiodocumetaristi. Hai avuto problemi a superare questo limite o tabù?

[Feld:] No. Volevo che la soundwalk letteralmente mappasse la posizione del mio corpo rispetto al suono: arrivare al parcheggio della chiesa e sentire quella campana così unica e austera; registrarne il suono in pieno; proseguire oltre per sentire come risuona contro la chiesa, poi oltrepassare la grande e pesante porta in legno e ascoltarne il decadimento; sedersi e sentire, quasi istantaneamente, come l'organo (uno dei più antichi organi a pompa in Finlandia) ha un involuppo pressoché identico. La tecnica di registrazione – una versione acustica del modo di filmare nello stile del *cinéma vérité*, con la cinepresa in spalla focalizzata sulle transizioni e sulla giustapposizione – era un modo di posizionare la campana nei confronti dell'organo. Il mio stesso camminare, respirare, sedermi e le pulsazioni del mio corpo fanno parte del quadro esperienziale. Includerli è un modo per portare l'ascoltatore dritto nell'immediatezza della mia esperienza corporea».

confronto le sue ricerche si sono indirizzate verso modalità acustiche di rappresentare e condividere l'esperienza, fino ad adottare il sistema DSM che si può vedere come una versione della *participating camera* di Jean Rouch.

Le tecniche che ho descritto, sviluppate e apprese sul campo, attraverso la pratica, rappresentano forme di incorporazione degli apparati di registrazione. Una tale situazione si verifica quando l'apparecchiatura è percepita ed usata come un'estensione del proprio corpo, un organo di percezione meccanica, il cui uso diventa quasi inconsapevole, non senza richiedere però scelte tecniche attente in precedenza. Invece che considerare gli organi come strumenti, sono gli strumenti a diventare organi aggiuntivi (Merleau-Ponty 1989: 42). Una concezione della registrazione di questo tipo si avvicina molto, mi pare, alle idee della fenomenologia sull'*essere-nel-mondo*, anche per come connette le esperienze percettive di etnografo e nativi. Inoltre, ha il merito di fornire rappresentazioni particolarmente coerenti con i presupposti di ricerca, rispondendo alle critiche di Stoller sulla *disembodied representation* che ho citato all'inizio. E' un modo di darsi con il proprio corpo, come diceva Valéry a proposito del pittore.

Mi preme anche sottolineare che l'impiego di tutta questa tecnologia non è assolutamente fine a se stesso, o mirato a dare un'idea più "fedele" o realistica del campo. Dato che la percezione non è mai paragonabile al *documentary recording*, tranne quando si creino condizioni di laboratorio estremamente semplificate, cade la possibilità di sostenere un'idea di registrazione quale percezione differita. L'attitudine sviluppata nei confronti della tecnica da Rouch e Feld fa pensare che per loro registrare sia sempre un atto creativo, come attiva e creativa è la percezione nelle concezioni di Gibson e Merleau-Ponty. Così, padroneggiare la tecnologia ha lo scopo di fornire delle rappresentazioni evocative, non necessariamente realiste in senso convenzionale, laddove per realista si intenda ciò che è presentato con un intervento editoriale ridotto al minimo. Concepire la percezione in modo fenomenologico ed ecologico permette

di evitarne la sostituzione acritica con la registrazione. Partendo da questo punto si giustifica l'intervento creativo del realizzatore, essendo venuto a cadere l'ideale di una registrazione im-mediata. Il tipo di intervento non è qui tanto di tipo interpretativo, intendendo con questo termine un'iscrizione di significati per realizzare un prodotto dalle caratteristiche testuali, per quanto non scritto. Gli aspetti del lavoro di Rouch e Feld che ho analizzato non sono primariamente finalizzati a fornire *informazioni* allo spettatore/ascoltatore – o quanto meno non informazioni nel senso della teoria della comunicazione, dato che potrebbero esserlo in senso gibsoniano. Sono mimesi sensoriali e corporee della percezione tecnologicamente mediate, nel senso che al termine mimesi attribuisce Jackson (1983), quando critica il testualismo dominante nell'analisi del rituale (*idem*: 339). Queste note mi danno lo spunto per tentare di gettare un ponte verso il campo dell'arte, a cui i lavori di Rouch e Feld vengono spesso accostati. Il primo è stato tanto antropologo quanto cineasta d'avanguardia, ispirando registi come Godard e Truffaut, e segnando tappe fondamentali nella storia del cinema. Il secondo, che nasce come musicista jazz e compositore di musica elettroacustica, fa del montaggio audio una forma di etnografia, spesso in collaborazione con musicisti e artisti visuali.

§ 5 Arte, corpo ed etica

Credo che questo rinnovato interesse per i sensi e per il corpo rispetto al significato, a lungo privilegiato, rappresenti in antropologia qualcosa di più dell'apertura di un nuovo campo di indagine. Si tratta della messa in discussione del concetto di rappresentazione per come era stato concepito fin da Cartesio, sul quale è stata costruita l'idea stessa di conoscenza razionale. È la possibilità un metodo basato sulla conoscenza sensibile, che mette in discussione la divisione tra scienza e arte.

La relazione tra una concezione della percezione come connessione a livello corporeo e l'arte, con le sue implicazioni sul piano etico,

è messa in luce da Merleau-Ponty nella sua ultima opera, *L'occhio e lo spirito* (1989). In essa il filosofo francese critica la *Dioptrique* di Cartesio definendola «il breviario di un pensiero che non vuole più abitare il visibile e decide di ricostruirlo secondo il modello che se ne crea» (*idem*: 29). La vista è sollecitazione da parte della luce, per Cartesio, non connette in nessun altro modo soggetto e oggetto. Dunque l'immagine del percettore riflessa in uno specchio non ha con lui alcun legame, il cartesiano «non *si* vede nello specchio: vede un manichino, un “fuori”» (*idem*: 30). Questo non significa che non vi si riconosca, se trova una somiglianza, ma lo fa con un'operazione intellettuale, «l'immagine speculare non è niente *di* lui» (*idem*: 30). Le immagini come i disegni e la pittura sono efficaci, per Cartesio, solo in quanto segni, «tutta la potenza del quadro è quella di un testo proposto alla nostra lettura, senza alcuna promiscuità fra vedente e visibile» (*idem*: 31). La visione quindi è per lui un'attività di decodifica dei segni captati dal corpo, non una reciproca trasformazione nell'atto del vedere come per Dufrenne (1967).

Per Cartesio, continua Merleau-Ponty, disegno e pittura sono imitazioni di una percezione visiva senza corpo, offrono input su due dimensioni, altezza e larghezza, dalle quali si fa derivare la terza, la profondità. Ma questa terza dimensione, che non è contenuta nel quadro, sarebbe illusione, dato che lo spazio cartesiano è dotato di caratteristiche proprie e indipendenti. Per Merleau-Ponty invece, come per Varela e Gibson, lo spazio è legato al percettore, è reale solo in quanto percepito. Così, bisogna tenere presente che le leggi della prospettiva in pittura sono transitorie, non hanno niente di naturale ma dipendono sempre da un'epoca storica precisa e dalle sue convenzioni (Merleau-Ponty 1989: 37).

Lo spazio non è più quello di cui parla la *Dioptrique*, un reticolo di relazioni fra gli oggetti, come lo vedrebbe un testimone della mia visione, o un geometra che la ricostruisce sorvolandola, ma è uno spazio considerato a partire da me come punto o grado zero della spazialità. E non lo vedo secondo il suo involucro esteriore, lo vivo dall'interno, ne sono inglobato. (*idem*: 42)

Come per la percezione ecologica di Gibson e per l'enazionismo di Varela, c'è qualcosa che lega soggetto e oggetto, *voyant* e *visible*, in modo più profondo rispetto ad un'immagine mentale, rappresentazione interna di uno spazio esterno. Questa connessione è all'opera nel gesto del pittore, la cui visione «non è più sguardo su un di fuori, relazione meramente “fisico-ottica” col mondo. Il mondo non è più davanti a lui per rappresentazione» (*idem*: 49). L'arte concerne il percepire, che in Merleau-Ponty è contatto pre-linguistico con il mondo, precedente alla divisione tra soggetto e oggetto e alla conoscenza razionale logico-discorsiva. Dopotutto, *aisthesis* etimologicamente significa percezione dei sensi e il concetto di bellezza vi è stato introdotto ufficialmente solo alla metà del Settecento.

Il filosofo francese contesta l'idea che il mondo sia un “là fuori” di cui il soggetto deve ricostruire le proprietà date. Citando Cézanne, che diceva «La natura è all'interno», lega ancora una volta corpo e mondo: «Qualità, luce, colore, profondità, che sono laggiù davanti a noi, sono là soltanto perché risvegliano un'eco nel nostro corpo, perché esso li accolga» (*idem*: 20). Il pittore dipinge col corpo, unendo visione e movimento, dato che il corpo sperimenta sempre reciprocità. Il pittore, l'artista, sa cogliere e riproporre questo sentimento di implicazione nelle cose, non attraverso la rappresentazione fedele, ma creando. Parlando della resa del movimento, ad esempio, Merleau-Ponty si rifà a Rodin per notare come le istantanee di atleti in azione non suggeriscano il movimento, ma lo congelino. È invece possibile evocare il movimento mostrando la figura in una posa che non è di un unico istante, non è strettamente realistica (*idem*: 55). Ritengo che un analogo procedimento iperrealista, nel senso di mimesi e potenziamento della percezione, vada applicato alle registrazioni in antropologia, se si vuole che esse smettano di essere lette come testi e diventino fonti di un tipo di conoscenza diverso da quello dei sistemi di significati.

Queste rappresentazioni sensorialmente evocative, come quelle di Rouch e Feld, costituiscono un ponte verso il mondo dell'arte, a patto che si intenda quest'ultimo in senso corporeo e connesso

al mondo come in Merleau-Ponty. Una concezione di arte come sistema di segni, quale si trova ad esempio in Lévi-Strauss (Charbonnier 1961), genererebbe tutt'altra lettura dei lavori dei due antropologi. A rinforzare le analogie tra arte e una concezione delle registrazioni come quella che ho cercato di descrivere c'è da una parte quanto ho detto sulla conoscenza sensibile, dall'altra il potere trasformativo dell'opera d'arte. Per Merleau-Ponty essa cambia il nostro modo di vedere, agisce quasi intersoggettivamente senza limitarsi ad essere una copia del mondo. Parla del legame che unisce vedente e visibile, l'intercorporeità basata sulla percezione che fonda la moralità e ci rende accessibile l'esperienza dell'altro attraverso una concezione del sé:

[...] non per trasparenza come il pensiero, che può pensare una cosa solo assimilandola, costituendola, trasformandola in pensiero – bensì un sé per confusione, narcisismo, inerenza di colui che vede a ciò che vede, di colui che tocca a ciò che tocca, del senziente al sentito – dunque un sé che è preso nelle cose [...] (Merleau-Ponty 1989: 18)

Se quindi, come voglio fare, si accostano i lavori di Rouch e Feld al campo dell'arte, bisogna anche considerare l'arte come azione nella società, come atto che trasforma oltre che rappresentare, proprio come nelle concezioni fenomenologiche della percezione. Così le opere di Rouch e Feld contestano l'impossibile distacco cartesiano oggettivista, ricordano che «l'arte si manifesta, però, nella prassi; l'arte "ritrae" *mentre* altera la società» (Kosuth 2000: 76). Questo argomento è di estrema importanza per ripensare rappresentazione, interazione ed etica in antropologia.

Il riconoscimento della co-determinazione di soggetto e oggetto, la dimensione etica e partecipata, l'attenzione all'origine del sapere fondata nell'esperienza corporea, tutti questi fattori possono essere fatti risalire ad una concezione dell'*essere-nel-mondo* basata sul cambiamento reciproco: forzando Bateson, «Per *estetico* intendo sensibile alla *struttura che collega*» (1984: 22).

A partire dalla mia conoscenza e dall'analisi che ho fatto dei la-

avori di Rouch e Feld, trovo che la dimensione della densità sensoriale e quella della trasformazione reciproca siano inscindibilmente legate.

Gli esempi che ho portato relativamente alle tecniche di registrazione sono l'applicazione pratica di una concezione della conoscenza radicalmente opposta al paradigma cartesiano. In un percorso a ritroso, ho cercato di mostrare come la riscoperta dell'esperienza corporea e sensoriale dell'antropologo presupponga una disposizione ad accettare forme di rappresentazione che non siano basate principalmente sul modello testuale, linguistico. Si tratta di valorizzare quelle forme di sapere che rifiutano la dissezione, la razionalizzazione e la codificazione, normalmente eliminate dalle etnografie o relegate a note di colore, a margine. Renderle il centro di lavori etnografici che abbiano come obiettivo l'evocazione del panorama sensoriale caratteristico di una comunità o di un evento.

Ad un livello ancora più fondamentale, ho suggerito come questa operazione di evocazione richieda una concezione della percezione che rifiuta il modello computazionista del cervello come elaboratore di impulsi raccolti dagli organi di senso. Al contrario, la percezione ecologica prevede un'interrelazione fra i sensi e soprattutto una specificazione reciproca di percettore e percepito. La percezione non può essere normalmente paragonata alla registrazione, a causa di differenze essenziali nel funzionamento di organi e strumenti, ma prima ancora grazie ad un modello di cognizione che assegna alla rappresentazione un ruolo molto più marginale che nelle teorie di ispirazione computazionista, che non fanno altro che perpetuare il dualismo cartesiano tra mente e corpo (Varela, Thompson & Rosch 1992). La registrazione non può dunque svolgere il ruolo di dato primario per l'esperienza, se non ha subito un intervento poetico orientato a renderla un artefatto evocativo della percezione, «un analogo solo secondo il corpo» (Merleau-Ponty 1989: 22).

Registrare secondo queste linee significa agire sul piano della tecnica, sviluppando tecnologie e abilità specifiche, ma anche mirare a coinvolgere lo spettatore ad un livello più corporeo e meno

intellettualmente distaccato con il prodotto finito²¹. L'idea centrale è anche in questo caso quella del contatto, della commistione, che dal livello epistemologico si espande al comportamento sul campo e all'impegno etico del ricercatore. Oltre che per le tecniche che ho descritto sopra infatti, Rouch e Feld sono accomunati anche dal modo in cui hanno aperto i loro lavori alla partecipazione di chi vi era rappresentato, con la pratica del *feedback* e dell'editing dialogico (Feld 1990: 239-68).

Contrappongo il gruppo di teorie e pratiche che ho descritto, tutte affini tra loro, al visualismo oggettificante che richiede la distanza come prerequisito per l'analisi e predica la soppressione di tutte quelle impressioni sensoriali considerate inferiori al più distaccato e asettico dei sensi, la vista. Il visualismo è uno degli elementi principali responsabili della rimozione dell'esperienza corporea del ricercatore dall'etnografia, e allo stesso tempo fattore di sottomissione dei suoi soggetti. Mi sento di dire che per Rouch e Feld la fenomenologica co-presenza che si instaura attraverso la produzione delle loro opere registrate rappresenta una pratica artistica sul campo, da una parte per come cala il corpo nel mondo, dall'altra per la carica reciprocamente trasformativa che l'accompagna²². Questo richiede però, da una parte, l'inclusione in antropologia di metodi e prospettive normalmente legate al campo delle arti, dall'altra un'idea di arte eticamente responsabile e orientata all'azione nella società. Credo che altre idee di arte, basate su un'idea di bello, di sublime, di linguaggio, di comunicazione, di rappresentazione della natura o persino di inutile e superfluo non sarebbero pertinenti per l'analisi del loro lavoro. In questo senso, quando dico che questi due antropologi si muovono alla frontiera tra arte e scienza, sottintendo che la divisione tra questi due campi sia qualcosa di tutt'altro che

21 Uno degli esempi più eclatanti da questo punto di vista è senz'altro il film *Les Maîtres Fous* di Rouch, inquietante esempio di teatro della crudeltà artaudiano in forma di documentario (Stoller 1992b).

22 Il cortometraggio di Rouch *Tourou et Bitti* è un esempio tra i più clamorosi di questo collegamento. In esso il francese, che filma con le tecniche del *cinéma-vérité*, gira un unico rullo di pellicola di nove minuti influenzando in modo determinante lo scatenarsi di una crisi di possessione (Rouch 1973).

scontato, come d'altronde non ne sono scontate le definizioni, in questo periodo di generi confusi (Geertz 1983). Soprattutto ritengo fondamentale la messa in luce del nesso che, tramite un'epistemologia fenomenologica, unisce metodologie sensorialmente orientate e impegno etico.

Lorenzo Ferrarini

lorenzo.ferrarini@gmail.com

Ringraziamo la Rivista on line Molimo per aver permesso la pubblicazione di questo saggio presente sul quarto numero della Rivista *Molimo, Quaderni di antropologia culturale ed etnomusicologia* <http://www.leav.unimi.it/molimo.html>

Riferimenti

Riferimenti Bibliografici

Bateson, G., 1972, *Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco: Chandler Publishing Company

Bateson, G., 1984, *Mente e natura*, Milano: Adelphi (ed. or. *Mind and Nature: A Necessary Unity*, New York: Bantam Books, 1979)

Bateson, G. & Mead, M., 1942, *Balinese Character: a Photographic Analysis*, New York: New York Academy of Science

Bateson, G. & Mead, M., 1977, «Bateson & Mead on the use of the camera in Anthropology» in *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 4, n°2, winter: 78-80

Charbonnier, G., 1961, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, Paris: Plon

Chion, M., 1990, *L'Audio-Vision. Son et Image au Cinéma*, Paris: Éditions Nathan

Classen, C., 1993, *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*, London and New York: Routledge

Clifford, J., 1988, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge Massachusset: Harvard University Press

Clifford, J. & Marcus, G. E. (a cura di) 1986 *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press

Collier, J. & Collier, M., 1986 [1967], *Visual Anthropology, Photography as a Research Method*, 2nd edition Albuquerque: UNMP

Csordas, T., 1990, «Embodiment as a Paradigm for Anthropology» in *Ethos*, Vol. 18, No. 1. (Mar. 1990): 5-47

Csordas, T., 2003, «Incorporazione e Fenomenologia Culturale» in *Corpi. Annuario di Antropologia* 3, Roma: Meltemi: 19-42 (ed. or. *Embodiment and Cultural Phenomenology* in Weiss, G. & Haber, H. F. eds., 1999, *Perspectives on Embodiment, The Intersections of Nature and Culture*, New York and London: Routledge

Dufrenne, M., 1967, *La Phenomenologie de l'Esperience Esthetique*, Paris: Presses Universitaires de France

Feld, S., 1990 [1982], *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, 2nd edition, Philadelphia: University of Pennsylvania Press

Feld, S., 2005, *Note sulla Documentazione Sonora* e cd allegato in Scaldaferrri (a cura di) 2005, *Santi, Animali e Suoni*, Udine: Nota: 60-63

Geertz, C., 1973, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books

Geertz, C., 1983, *Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought in Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York: Basic Books: 19-35

Gibson, J.J., 1950, *The Perception of the Visual World*, Boston: Houghton Mifflin

Gibson, J.J., 1966, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston: Houghton Mifflin

Gibson, J.J., 1999, *Un approccio ecologico alla percezione visiva* Bologna: Il Mulino (ed. or. *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston: Houghton Mifflin, 1979)

Howes, D., 2003, *Sensing Culture: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Ann Arbor: The University of Michigan Press

Jackson, M., 1983, «Knowledge of the Body» in *Man*, New Series, Vol. 18, No. 2: 327-345

Jackson, M., 1989, *Paths Toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*, Bloomington: Indiana University Press

Kosuth, J., 2000, *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, Ancona-Milano: Costa & Nolan (ed. or. *Art after Philosophy and After: Selected Writings 1966-1990*, Cambridge: MIT Press, 1991)

MacDougall, D., 1998, *Transcultural Cinema*, Princeton: Princeton University Press

MacDougall, D., 2006, *The Corporeal Image*, Princeton: Princeton University Press

Marks, L., 2000, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham and London: Duke University Press

Merleau-Ponty, M., 1963, *La struttura del comportamento*, Milano: Bompiani (ed. or. *La Structure du Comportement*, Paris: Presses Universitaires de France, 1942)

Merleau-Ponty, M., 1989, *L'occhio e lo spirito*, Milano: SE (ed. or. *L'Œil et l'Esprit*, Paris: Éditions Gallimard 1964)

Merleau-Ponty, M., 2003, *Fenomenologia della percezione*, Milano: Bompiani (ed. or. *Phénoménologie de la Perception*, Paris: Éditions Gallimard, 1945)

Mitchell, W., 1994, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge: MIT Press

Robair, G., 2006, «In the Time of Bells With Steven Feld» in *Electronic Musician*, march, http://emusician.com/em_spotlight/time_bells_steven_feld/index.html ultimo accesso 15/01/2009

Rosaldo, R., 1984, *Grief and a Headhunter's Rage: On the Cultural Forces of Emotion* in Bruner, E.M. & Planter, S. (a cura di), *Text, Play, and Story: The Construction and Reconstruction of Social Self and Society*, Washington: American Ethnological Society: 178-95

Rouch, J., 1973, *Essai sur les Avatars de la Personne du Possédé, du Magicien, du Sorcier, du Cinéaste et de l'Ethnographe* in *La Notion de Personne en Afrique Noire*, Colloque international du Centre national de la recherche scientifique (Paris, 11-17 octobre 1971), Paris: Éditions du CNRS : 528-44

Rouch, J., 2003, *The Camera and Man in Ciné-Rouch*, curato e tradotto da Steven Feld, Minneapolis: University of Minnesota Press: 29-46

Ruby, J., 2000, *Picturing Culture: Explorations of Film & Anthropology*, Chicago and London: The University of Chicago Press

Sanders, J. T., 1993, «Merleau-Ponty, Gibson and the Materiality of Meaning» in *Man and World*, (26) n.3: 287-302

Scaldaferri, N. (a cura di), in corso di preparazione, *I Suoni dell'Albero*, con fotografie di Stefano Vaja e Lorenzo Ferrarini, registrazioni sonore di Steven Feld, Udine: Nota CD Book

Stoller, P., 1989, *The Taste of Ethnographic Things*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press

Stoller, P., 1992a, *The Cinematic Griot: the Ethnography of Jean Rouch*, Chicago and London: The University of Chicago Press

Stoller, P., 1992b, «Artaud, Rouch and the Cinema of Cruelty» in *Visual Anthropology Review* 8 (2), fall 1992: 50-7

Stoller, P., 1997, *Sensuous Scholarship*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press

Taussig, M., 1992, «Physiognomic Aspects of Visual Worlds» in *Visual Anthropology Review*, 8 (1): 15–28

Taussig, M., 1993, *Mimesis and Alterity*, New York and London: Routledge

Taylor, L., 1991, «A Conversation with Jean Rouch» in *Visual Anthropology Review*, 7 (1): 92-102

Turner, V. & Bruner, E. (a cura di), 1986, *The Anthropology of Experience*, Urbana: University of Illinois Press

Tyler, S., 1987, *The Unspeakable: Discourse, Dialogue and Rhetoric in the Postmodern World*, Madison: University of Wisconsin Press

Tyler, S., 2005, *L'etnografia postmoderna: dal documento dell'occulto al documento occulto* in Clifford, J. & Marcus, G. E. (a cura di), *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia* Roma: Meltemi (ed. or. *Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document* in Clifford, J. & Marcus, G. eds. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press, 1986)

Varela, F. J. Thompson, E. & Rosch, E., 1992, *La Via di Mezzo della Conoscenza: le Scienze Cognitive alla Prova dell'Esperienza*, Milano: Feltrinelli (ed. or. *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge: MIT Press, 1991)

Discografia

Feld, S., 2004a, *The Time of Bells, I: Soundscapes of Italy, Finland, Greece and France*, CD - Santa Fe, NM: Voxlox Documentary Sound

Art

Feld, S., 2004b, *The Time of Bells, II: Soundscapes of Finland, Norway, Italy and Greece*, CD - Santa Fe, NM: Voxlox Documentary Sound Art

Feld, S., 2005, *The Time of Bells, III: Musical Bells of Accra, Ghana*, CD - Santa Fe, NM: Voxlox Documentary Sound Art

Feld, S., 2007, *The Time of Bells, IV: Soundscapes of Italy, Denmark, Finland, Japan and Iraq/USA*, CD - Santa Fe, NM: Voxlox Documentary Sound Art

Filmografia

Dziga Vertov, 1924, *The Cine-Eye*, 74 min.

Jean Rouch & Edgar Morin, 1960, *Chronique d'un été*, Argos Films, 90 min.

Jean Rouch, 1953-54, *Les Maîtres Fous*, Les Films du Jeudi, 33 min.

Dziga Vertov, 1929, *The Man with a Movie Camera*, Kit Parker Films, 103 min.

D. A. Pennebaker & R. Leacock, 1960, *Primary*, Direct Cinema, 60 min.

Jean Rouch, 1971, *Tourou et Bitti: Les Tambours d'Avant*, CNRS, 10 min.