



## REPORTS

*Tavola rotonda*

### ***Il cinema etnografico transculturale. I film e la riflessione teorica di David MacDougall***

Rossella Ragazzi, Felice Tiragallo, Carlo Maxia, Paolo Piquerreddu, Salvatore Pinna, Francesco Bachis, Antonio Maria Pusceddu.

*Cagliari, 26 marzo 2013*

*Aula multimediale del Polo umanistico dell'Università degli Studi di Cagliari*



Da sinistra: Rossella Ragazzi, Antonio Maria Pusceddu, Salvatore Pinna, Francesco Bachis, Paolo Piquerreddu, Felice Tiragallo e Carlo Maxia.

## Felice Tiragallo

Siamo arrivati all'ultimo atto di questo incontro con Rossella Ragazzi, un'incontro su antropologia e cinema transculturale animato all'interno del nostro Laboratorio di Etnografia Visiva nel corso di questi giorni, molto intensi, arricchiti da un *workshop* a cui hanno partecipato molti studenti e da una serie d'incontri molto stimolanti sul lavoro di Rossella e sui suoi approcci produttivi all'antropologia visiva. Oggi chiudiamo la parte colloquiale della nostra attività con una tavola rotonda sul tema del cinema etnografico transculturale, tema che viene affrontato attraverso i film e la riflessione teorica di David MacDougall.

MacDougall è una figura eminente nel campo dell'antropologia visuale. A livello internazionale è considerato uno studioso e un *filmmaker*; questi due termini chiaramente non sono antitetici, che ha consegnato al dibattito e alla riflessione antropologica e filmica una serie di opere d'importanza seminale, lavori su cui a partire dagli anni '70 si è acceso un dibattito ancora oggi centrale nella nostra disciplina. David MacDougall è nato nel 1939 nel New Hampshire, è un americano della costa orientale, si è formato ad Harvard e a Berkeley e dal 1975 vive in Australia, dove lavora all'università di Canberra. L'attività di MacDougall è da sempre contrassegnata da una stretta collaborazione, da un sodalizio straordinario con la moglie Judith MacDougall, anch'essa *filmmaker*, antropologa e fonica di molti suoi film, oltre che autrice a sua volta di film etnografici. L'attività dei MacDougall inizia in Kenya con *To Live with Herds* del 1971, sul gruppo etnico degli Jie e poi con la prima grande serie di film che mettono in pratica un'idea di cinema che va oltre il cinema di osservazione e che è rappresentato dalle *Turkana Conversations*, una serie di film su una popolazione keniota di pastori seminomadi. I film sono: *Lorang's Way*, *The Wedding Camels* e *A Wife among Wives*. Film prodotti nella seconda metà degli anni '70. Segue una serie di film australiani che mostra da vari punti di vista la condizione culturale degli aborigeni, fra questi i film principali sono: *Good-bye Old Man*, *Takeover*, *Stockman's Strategy* e *Link-Up Diary*. Poi si arriva ad una fase del lavoro di MacDougall che ci tocca molto da vicino. Al principio degli anni '90 egli realizza *Photo Wallabs*, un film sulla professione del fotografo in India, opera che tra l'altro proporremo oggi, e poi avviene l'incontro con la Sardegna grazie alla collaborazione di MacDougall con l'Istituto Superiore Regionale di Nuoro (ISRE), che produrrà *Tempus de Baristas (Time of the Barmen)* un film del '93, forse il film più conosciuto in Sardegna di MacDougall, che narra di tre generazioni di pastori di capre a Urzulei, filmati in una fase di transizione molto problematica per il loro futuro e per la loro esistenza in quanto pastori. Successivamente, negli anni 2000 la produzione di MacDougall prosegue con una serie di film dedicati alla condizione infantile e giovanile in India attraverso una lunga indagine sulle sue istituzioni educative e di cura della gioventù. La prima serie di film è dedicata alla Doon School, un istituzione scolastica secondaria per i figli delle classi d'élite indiane, che viene investigata attraverso cinque film: *Doon School Chronicles*, *With Morning Hearts*, *Karam in Jaipur*, *The New Boys* e *The Age of Reason*. Si tratta di un *corpus* di film molto interessanti e anche di mole temporale consistente. Concludo questa panoramica sommaria con due film: *Schoolscapes* e *Gandhi's Children*, che investigano due realtà infantili, il primo riguarda una scuola sperimentale e l'altro film, molto bello e struggente, è su una casa d'accoglienza per bambini abbandonati a New Delhi.

Quella di David MacDougall è una produzione, come vedete, cospicua, di grandissimo interesse per vari motivi che ha come contrappunto la pubblicazione di almeno due volumi che raccolgono un'intensa attività saggistica che ha preso vita contemporaneamente alla produzione filmica. I libri principali di MacDougall sono: *Transcultural Cinema*, del 1998, e *The Corporeal Image*, del 2006. Sono opere affermate nell'ambito culturale anglofono da molto tempo e che spero possano essere presto riproposte anche in italiano. Il lavoro di MacDougall, anche da questi primi accenni si mostra come un'attività singolare, anche per questa sua bipolarità di espressione. Il fatto che abbia collaborato e collabori tuttora con istituzioni sarde come l'ISRE costituisce una opportunità in più per chiunque da qui voglia conoscerlo. MacDougall ha teorizzato e praticato un cinema etnografico profondamente partecipativo, capace di valorizzare il carattere della transitabilità dei confini culturali fra le persone e di trasmettere allo spettatore un accesso peculiare alle relazioni culturali che si instaurano quando l'inchiesta filmica prende corpo. La visione è per MacDougall uno strumento di accesso particolare alla transculturalità, perché è nei corpi e nella materialità resa visibile dal film che risalta maggiormente la compresenza in ciascuno di noi, e in tutti i prodotti del nostro agire, di molte, differenti e simultanee influenze culturali (vedi *Transcultural Cinema*, cap. 13). Anche per questo motivo assumere la dimensione del visibile e dell'udibile come una specifica dimensione della conoscenza, distinta da quella concettuale e discorsiva, è uno degli scopi della ricerca etnografica e filmica di MacDougall ed è questo uno dei motivi fondamentali per cui la sua vasta e originale produzione va interrogata.

A questo punto presento i partecipanti alla tavola rotonda che abbiamo organizzato come atto di chiusura della presenza scientifica e didattica di Rossella Ragazzi nella nostra Università. Iniziamo alla mia destra con Paolo Piquereddu, che è il direttore generale dell'ISRE, è stato produttore di *Tempus de Baristas* ed è l'animatore del SIEFF, il Festival del Cinema Etnografico di Nuoro. Ha realizzato come ricercatore diversi film etnografici sulla Sardegna. Fra l'ISRE e David MacDougall si è sviluppato da molti anni un sodalizio culturale straordinario, che si concreta nella sua partecipazione ai comitati di selezione del festival nuorese e nella gestione di un *workshop* di antropologia visuale. Abbiamo poi Francesco Bachis, un antropologo che lavora nel campo di ricerca delle migrazioni, specialmente tra Sardegna e Marocco, e ha come altre aree d'interesse il tema del razzismo e quello della memoria storica. Ha una dimestichezza, una pratica in antropologia visiva a vari livelli, è esso stesso un *filmmaker*, ha firmato, in collaborazione con colleghi storici, un film importante sulla vita di un comandante partigiano sardo: *"Geppe e gli altri"*. Salvatore Pinna è stato per anni il direttore della Cineteca sarda, una istituzione fondamentale nella diffusione nella nostra isola della cultura cinematografica per generazioni di studiosi e appassionati. Ha pubblicato diversi libri sul documentarismo, insegna cinematografia documentaria presso l'università di Cagliari e ha dato molti apporti allo studio dell'evoluzione della condizione documentaristica e cinematografica riferita soprattutto alla Sardegna. Fra i suoi lavori cito *Uomini con la macchina da presa* e *Guardarsi cambiare*. Antonio Maria Pusceddu è un antropologo formatosi, come Francesco Bachis, nella nostra Università e nel dottorato di Metodologie della ricerca etnoantropologica. Si interessa di mutamento culturale-sociale fra Albania e nord della Grecia, questo è il suo principale campo di ricerca, ma ha lavorato e lavora sia sul tema del paesaggio rurale in Sardegna sia su quello della memoria di vita mineraria, sempre con l'apporto di metodi audiovisivi. È stato alunno, questo è un altro elemento importante, di David e Judith

MacDougall in occasione di un loro *workshop* a Nuoro. Tralascio per un momento la presentazione di Rossella Ragazzi e concludo questo giro con Carlo Maxia, che è docente di antropologia culturale presso la nostra Università. Fra i suoi temi di studio figura l'antropologia economica e la vasta area culturale del pastoralismo. Carlo nella sua attività di ricerca fa un costante uso di mezzi fotografici e filmici; su questa pratica ha avviato una feconda riflessione e per questo il suo lavoro ha una pertinenza totale col campo che stiamo toccando.

Quindi, come vedete, ci sono diversi modi in cui MacDougall tocca la nostra attività. Ci sono tangenze più vicine, nel senso che Paolo Piquerdu e Rossella Ragazzi hanno collaborato direttamente e continuamente, in vario modo con lui. Rossella lo ha avuto come correlatore della sua tesi di dottorato. Mentre invece tutti gli altri, me compreso, hanno un rapporto, come dire, più indiretto con l'attività e con il lavoro di MacDougall ma non meno rilevante, almeno dal punto di vista di chi si è confrontato con lui. Ho cercato di presentare i componenti della tavola rotonda e di dare soltanto una serie di spunti, che spero saranno raccolti nel dibattito, quindi cedo la parola a Rossella Ragazzi che vi presenterà il film di MacDougall che proponiamo.



### **Rossella Ragazzi**

Abbiamo scelto *Photo Wallabs*, insieme con Felice Tiragallo, e i MacDougall erano molto contenti perché è un film a cui sono molto legati. Io sono molto affezionata a questo film, per cui è anche bello che lo possiamo vedere insieme, e che vi possa trasmettere i loro saluti e i

loro ringraziamenti ... avrebbero dovuto essere qui chiaramente ... Per fortuna stiamo registrando così potranno, eventualmente, un giorno avere qualche traccia di questa tavola rotonda. I MacDougall sono molto affezionati alla Sardegna, e grazie all' ISRE, possono venire regolarmente e partecipare al festival del SIEFF. Io sono molto affezionata (a questo film) perché *Photo Wallbas* è la collaborazione, è importante dirlo, con un montatore straordinario, che è Dai Vaughan, un montatore inglese che ha montato per la BBC tutta la vita, che conosce il documentario a fondo e ha scritto sul documentario delle cose illuminanti in un libro che si chiama: *For Documentary*, molto semplice, però molto complesso da leggere, un testo che analizza le profondità del documentario, della sua distintiva forma epistemologica. Questa è una collaborazione con un eccellente montatore, perché i MacDougall di solito montano i loro film da soli. In *Photo Wallbas* si vede il frutto di questa collaborazione, perché è un film estremamente costruito al montaggio. È un film del '91, filmato attraverso lunghi piani sequenza che appunto, come vedrete nel montaggio, vengono condensati, invece, in piani più brevi come se fossero gli apici di questi piani sequenza preesistenti.

In verità questo film è un condensato di piani che hanno una loro intensità e che Dai Vaughan è riuscito proprio a mettere insieme attraverso questi apici per cui, vedrete, è molto più costruito dal punto di vista del montaggio che molti altri film dei MacDougall. I piani, a volte, sono anche più brevi rispetto a quello che noi abbiamo l'abitudine a riconoscere nel loro stile, però questo è il risultato, appunto, di questa grande costruzione che ... è come se fossero tutte punte di sale, sono piani molto intensi.

È un film sul vedere e sul farsi vedere oltre che essere un film sulla fotografia. È dunque un film sul vedere, sul farsi vedere, sul guardare e lo scoprire i molteplici spazi, piani prospettici, spaziali che poi sono anche i piani sociali in cui tutto questo avviene. È girato in una località turistica in cui la media borghesia indiana va in vacanza al fresco, sulle colline e montagne di Mussoorie. È un luogo molto noto, forse corrisponde un po' a una sorta di nostra Cortina, non so come fare il paragone ... È un posto ambito dalla media borghesia per la sua bellezza, per la freschezza che si può respirare quando fa troppo caldo a Delhi ed è anche un luogo in cui la fotografia sia di studio, cioè quella proprio classica del fotografo in studio, sia quella turistica sono state presenti da decenni.

Per questo i MacDougall hanno scelto questo luogo, perché andando lì si sono resi conto che era una fucina, un laboratorio della rappresentazione, da questo punto di vista, di un mondo che stava comunque finendo perché già si intuiva che si sarebbe passati a nuove tecnologie, la foto digitale di massa. Ma nel 1991 in India era ancora possibile riuscire a catturare il mondo dello studio fotografico, io direi quasi classico, e quello dei nuovi fotografi di strada che creano scenari a partire, dal belvedere reale, il posto panoramico, con costumi tradizionali e teatralizzati. Vestiti finti in quel contesto lì. Un tipo di rappresentazione costruita, a cui si sostituirà la fotografia che ogni turista fa, con le macchine digitali.

Per tornare allo studio e alla foto comprata al belvedere, si può far notare che quel mondo lì sta, in qualche modo, già scomparendo in questo film ... è molto importante perché ci sono questi tre mondi, lo studio fotografico, la foto turistica e poi quella che diventerà, invece, la foto privata di ogni turista, che ormai ha il suo mezzo di produzione e con il digitale crea lui le proprie icone di viaggio. Qui invece l'icona, che è molto importante nella cultura indiana, perché la fotografia è mescolata continuamente ad altri modi di illustrazione, a disegni, a

poster, a figure religiose, a piccoli santini, a decorazioni, la fotografia dicevo, in India è parte di un mondo iconografico molto più ampio, presente ovunque, però in questo caso qui diventa anche il simbolo di una classe sociale che si immortala e si costruisce in questa forma artistica. Allora, ricordiamoci che l'analisi dei MacDougall nelle foto da studio è molto importante perché ci mostra un mondo in cui la foto invece era l'icona per chi se la poteva permettere. Infatti a volte, per alcune famiglie relativamente povere, avere una sola fotografia era già tantissimo, magari una volta o due nella loro vita riuscivano a farsi fotografare in uno studio, allora quella foto diventava l'icona della loro rappresentazione personale e questo è colto molto bene nel film. Perché stando poi a lungo in questa località, i MacDougall sono venuti in contatto anche con persone che esprimono una sorta di meta-livello, che possono raccontare la località in un'altra forma. Ad esempio uno scrittore molto famoso come Ruskin Bond, che racconta attraverso il suo romanzo *The Photograph*, una storia molto, molto interessante su ciò che la fotografia in qualche modo può conservare nascosto in sé, attraverso dettagli che non vengono mai notati e che in verità poi nel romanzo vengono colti da un bambino, che interroga la propria nonna su una certa fotografia trovata in soffitta. Lo scrittore parla di questo momento di dialogo intergenerazionale ... C'è poi la bellissima intervista con un' icona della moda, non solo indiana ma internazionale, che era Sita Devi di Kapurthala (1915-2002), una modella elegantissima, una principessa che si fece fotografare da Man Ray e da Cecil Beaton (1904-1980), di cui conosciamo anche le famose foto di tanti altri fotografi indiani ... che qui appunto nel film appare come un'anziana, ma ancora bellissima signora, che parla appunto del suo passato. Per cui ci sono tutti questi piani, ci sono le osservazioni dei MacDougall verso la piccola borghesia che si fa fotografare sul belvedere, le interviste con i fotografi per cui un certo mondo dello studio è in declino ... questo qui è poi il mondo tecnologico dei fotografi, di coloro che creano l'immagine e le interviste con queste personalità che poi sono anche le osservazioni dei luoghi in cui loro vivono e della loro quotidianità. C'è poi la folla che si guarda e si fa guardare attraverso l'obiettivo ... è un film dove chiaramente il medium fotografia è l'oggetto di un altro *medium*, che è il cinema, che poi sappiamo è un *medium* complesso perché ha suono, ha immagini in movimento, per cui diventa un film, insomma, dove i livelli meta analitici sono abbastanza complessi.

Io vi auguro una buona visione, sperando poi che l'inglese indiano, che come voi sapete ha una pronuncia particolare, sia comprensibile, sperando che si possa comprendere ... io stessa a volte non lo comprendo però ... dobbiamo fare con quello che c'è ... nel senso che non si può sottotitolare perché sarebbe una cosa anche offensiva per un indiano che parla inglese, un inglese ottimo dal punto di vista grammaticale e, con la sua storia coloniale, per quello della pronuncia. Per cui dobbiamo fare lo sforzo di cercare di capire quello che si dice.

### Visione film

#### **Felice Tiragallo**

*Photo Wallas* è un film di grandissima ricchezza, ripropone per chi conosce un po' MacDougall molti elementi del suo metodo, molti elementi di costruzione delle tematiche, questo è un discorso organico, ragionato intorno al tema del vedersi attraverso la fotografia.

Dicevo che il film è un paradigma concentrato del lavoro e del metodo di MacDougall, propone elementi importanti, ora però, su questi elementi, io chiederei a Rossella Ragazzi di completare eventualmente quello che ha indicato in premessa.

### **Rossella Ragazzi**

Sì. Scusatemi, pensavo di essere l'ultima a parlare per questo non ero pronta, ma ora mi riallaccio al dibattito. Io avevo portato una cosa che mi piaceva analizzare, riguardo a come è cominciato *Photo Wallabs*, perché comunque bisogna capire come David come cameraman ha fatto questo film in un'altra forma rispetto a quello che noi vediamo adesso, cioè lavorava molto sui piani lunghi, come dicevo all'inizio, con dei piani sequenza ... i *long-takes* quello che lui chiama il *long-take*, nell'articolo di Transcultural Cinema "When Less is Less".

Ricordiamoci anche che il film è in 16mm, non è digitale, per cui, voglio dire, all'epoca il *long-take* era veramente qualcosa di caro per un documentarista antropologo ... due o tre minuti erano costosi, costosi anche a livello della produzione per un David MacDougall, non era cinema digitale, per cui si può anche decidere di girare per dieci minuti e poi al limite la cassetta ... voglio dire non è che è così costosa. Il 16mm richiede una grossa economia di intenti. David MacDougall scrive nel '93:

"... Non molto tempo fa passai otto mesi a filmarmi nelle strade di una piccola città dell'India del nord. Il film finito, *Photo Wallabs*, nel '91, intenzionalmente costruito con contrappunti e disgiunzioni, e non su una narrazione che scorre facilmente ..."

Questo film ci ha obbligato, a noi come spettatori, a creare dei puzzle di significato, perché fondamentalmente appena entravano in una situazione ne eravamo subito estratti per conoscere un'altra situazione, cioè c'era questa multivocalità che per il '91 è abbastanza spinta, è molto costruita.

A volte torniamo addirittura dagli stessi attori sociali che abbiamo visto all'inizio, come il fotografo, per esempio, che parla della differenza tra il bianco e il nero, il colore o di come rende la bellezza in alcune persone immobilizzandole in questo attimo sospeso nel tempo, oppure di altri casi in cui ritorniamo, per esempio, dal fotografo che traveste le persone con abiti etnico-folklorici e mostra proprio di come queste persone vengano trasformate a livello proprio del sé, cioè come riemerge poi in verità il loro carattere profondo.

Adirittura, un ministro che si veste da bandito, non so, delle pianure, diventa poi un bandito nei modi di fare cioè ... la differenza tra un film e il profilmico, diventa la realtà che il film esplora, e dunque la realtà del film. Il profilmico che MacDougall aveva di fronte quando filmava, io non direi ... di fronte perché, io penso che il cinema mostri qualcosa che ci circonda, che è a trecentosessanta gradi; cioè nonostante noi pensiamo di essere sempre frontali alla situazioni quando filmiamo, comunque le sentiamo con tutto il corpo, le sentiamo anche dietro, le sentiamo di lato, per cui siamo pronti poi a muoverci e a sentire altre cose che non abbiamo visto con gli occhi ... perché se filmassimo solo con gli occhi non sarebbe la stessa cosa, filmiamo con tutto il corpo, filmiamo con la consapevolezza di essere immersi in trecentosessanta gradi. Il profilmico, per quello che abbiamo di fronte, o che comunque ci circonda, è poi la realtà del film. E diventa quella che abbiamo visto adesso, cioè la capacità poi di fare un montaggio molto articolato come questo qui di Dai Vaughan, che è veramente

un grande montatore. È uno stile infatti che non ritroviamo facilmente in MacDougall, questo del montaggio così spezzato. Però poi cosa crea? Crea un altro piano che è molto costruito in cui la fotografia diventa il soggetto anche della tattilità, della materialità della fotografia ... cioè la cosa bella, e qui mi riferisco anche a Elizabeth Edwards che dice che comunque la fotografia non è solamente, chiaramente, il contenuto di quello che vediamo ma è proprio l'oggetto, come passa di mano in mano, di come crea la socialità, di come diventa per noi tesoro di affetti, dicevo, è il lato affettivo della fotografia, quando vediamo la principessa Devi che tira fuori questo album e ci fa vedere all'inizio, addirittura ci fa vedere la sua famiglia, non ci fa neanche vedere se stessa immediatamente come la grande musa storica che ci aspettiamo. Ci fa vedere i suoi figli, suo marito, insomma. Così si entra proprio nella materia della memoria, oppure quando il fotografo prende un album in cui tutte le foto sono state staccate, cioè ci sono solo le cornicette vuote. Tutta la materialità della fotografia appare, che è poi tanto di più dell'immagine colta dall'emulsione, l'immagine, questo forse è il mio primo commento diciamo a caldo. C'è ne sarebbero tanti altri ma poi ritorno con calma quando altri hanno fatto i loro commenti ...

### **Felice Tiragallo**

Io riprenderei la parola, allora, semplicemente per stigmatizzare un fatto: a me sembra che MacDougall, anche attraverso questo film, dica una cosa molto impegnativa per chi fa antropologia e per chi fa cinema documentaristico e sociale, e cioè che una pratica etnografia attraverso il cinema è possibile. Mi sembra che uno degli elementi importanti di questa esperienza, cioè il fatto che, per quanto impervia, per quanto difficile sia anche dal punto di vista dell'impegno fisico, diretto, soggettivo, umano, materiale, MacDougall abbia tracciato una strada che mostra in sostanza che il livello antropologico, non dico possa dialogare con quello filmico - mi sembra arbitrario creare una dicotomia così artificiosa - ma una strada in cui si possa trovare un livello di compenetrazione, un livello di coerenza e una profondità di lavoro di campo etnografico che trova nel cinema un'espressione peculiare.

Quello che in qualche misura può spaventare, può atterrire, è il verificare quanto questa via sia da un lato difficile e dall'altro feconda, ma in ogni caso complicata da seguire. Ormai MacDougall procede sulla sua strada dagli anni '70 ... e quindi in questo momento la sua disseminazione, la sua presenza in tutti i luoghi del mondo in cui si parli di antropologia visuale è un fatto confermato, un fatto fermo. Tuttavia io personalmente ho qualche difficoltà a riconoscere nelle generazioni successive e nei luoghi in cui MacDougall ha disseminato il suo pensiero e la sua pratica filmica sempre delle tracce, diciamo così, costanti di questo metodo. Si tratta di un tema che vorrei proporre a tutti. Lo propongo in questo momento a Paolo Piquerdu, per invitarlo magari a soffermarsi su questo punto: la trasmissibilità del metodo macdougalliano e il fatto che questo metodo si possa riconoscere nelle pratica del cinema antropologico delle generazioni successive, oppure nei film del festival di Nuoro, in cui MacDougall ha avuto modo di fare scuola e di seminare. Pongo il problema, se volete generale, della trasmissibilità di questo lavoro, a parte questo ovviamente ci sarebbero tante altre cose da dire, si potrebbe partire con una riflessione su come è avvenuto l'incontro dell'ISRE, anche quello tuo personale con il lavoro di MacDougall.

## Paolo Piquereddu

Provo prima a rispondere a questa tua domanda sulla trasmissibilità: credo che sia legata alle diverse esperienze di formazione che si hanno nei diversi Paesi. Pensare in Italia di destinare quattro mesi, cinque mesi alla ricerca sul campo non è un'idea molto diffusa, mentre fa parte di un'ordinarietà nel sistema formativo, per esempio, anglosassone o americano. Tant'è che quando decidemmo di fare un film con MacDougall e gli scrissi la famosa lettera nella quale delineai il progetto del film, io stesso non avevo idea di quanto tempo avrebbe trascorso da noi per la realizzazione del film. Perché? Perché in Italia eravamo abituati ad un'impostazione un po' *fast time*, non so come dire ... che per altro ha dato anche cose fantastiche se pensiamo all'unica grande stagione del film etnoantropologico italiano, quella dei cosiddetti film demartiniani, girati con pellicola, film che dovevano durare non più di dieci minuti, (da qui la famosa *formula 10*, come diceva Diego Carpitella).

Questi film venivano proiettati nelle sale prima del lungometraggio e questo comportava anche la necessità di gestire con molto rigore i tempi della narrazione, che presupponevano anche una grande capacità tecnica e creativa. E però, al di là di questa stagione che, ripeto, è un *unicum*, è completamente diverso, a mio parere, il modo di porsi davanti ad un progetto di cinema etnografico. Cioè si tratta di attribuire a questa pratica la stessa dignità che ha la scrittura del testo. Che è visto come il vero scopo dell'attività dell'antropologo. Questo è un tema che abbiamo spesso dibattuto e che è molto presente nei lavori di MacDougall. Da un lato ci sono gli antropologi più conservatori che vedono il film, e le immagini in generale, in una posizione ancillare, strumentale, utile ... intendendo che la vera riflessione scientifica poi è quella che si esplica in un testo scritto.

Sotto questo aspetto, in Italia, siamo rimasti veramente molto, molto indietro e devo dire che uno degli obiettivi che ormai da diversi anni noi abbiamo inserito anche tra le direttive scientifiche dell'Istituto Etnografico è quello di promuovere l'antropologia visuale come disciplina scientifica anche nelle università. Non è che possiamo imporre nulla ... però, grazie a queste ultime esperienze, per altro recenti ma molto importanti, finalmente si comincia a ragionare in una maniera che ci associa, ci avvicina a quello che è successo già da parecchio in varie parti del mondo.

Per tornare dunque al discorso della trasmissibilità del metodo MacDougall: la sua possibilità è legata a una rivoluzione della funzione del cinema etnografico, in grado di produrre specifiche e autonome forme di conoscenza che sono diverse da quelle che derivano dalla riflessione teorica che ha il suo esito nel saggio antropologico. Questo significa che l'impostazione di fondo del cinema etnografico come supporto tecnico alla vera attività scientifica e di conoscenza deve essere superato e per far questo bisogna agire molto, come dicevo prima a livello di formazione. Fare cinema deve essere visto come parte integrante dell'attività scientifica e il film deve essere considerato allo stesso livello del testo scritto. È evidente che sotto questo aspetto, qui da noi c'è ancora molto da fare.

Un'altra cosa che vorrei dire è che David MacDougall è una di quelle persone che predicano bene e razzolano bene, nel senso che opera con molta coerenza rispetto a ciò che scrive, sia per quanto riguarda la produzione cinematografica sia come tratto umano, come

comportamento e atteggiamento nei confronti delle persone che incontra nel suo lavoro. Insomma, sotto questo profilo è veramente una persona straordinaria, di rara coerenza e sensibilità umana.

Nei testi raccolti in *Transcultural Cinema*, su cui tornerò poi, per esempio esplicita molto bene la differenza che ci può essere tra il testo scritto e il film, rispetto al concetto di cultura, mettendo in evidenza la vocazione alla generalizzazione e alla comprensività generale proprie del testo scritto, rispetto al discorso sulla particolarità che ti garantisce il film. MacDougall sviluppa questo ragionamento in maniera eccezionalmente efficace utilizzando con un panorama nutrito di citazioni, di riferimenti alla produzione antropologia americana, ma anche a tutta la produzione europea anche di ambito sociologico. Leggere questi testi è veramente un piacere, perché siccome MacDougall è di una meticolosità inquietante, non c'è nulla delle cose che lui scrive che non venga accompagnato da un ragionamento, da un esempio, da un citazione. Sebbene complessa, la lettura dei suoi testi è veramente molto piacevole e quindi, quando io mi sono trovato davanti a questa fortuna dell'autonomia, grazie al fatto di aver avuto come presidente il professore Giovanni Lilliu che dall'alto della sua apertura mentale mi ha dato tutta l'autonomia che non ho mai avuto né prima né dopo all'interno dell'Etnografico, ho potuto attivare questo contatto con MacDougall e ho potuto vedere l'impostazione del lavoro, la meticolosità, la costruzione del progetto, che non nasceva già fatto. Ci sono stati anche dei momenti di scoramento, perché non venivano fuori i temi che lui voleva, mi riferisco a *Tempus de Baristas*, perché non riusciva ad avere la possibilità di visualizzare questo discorso delle generazioni diverse che lui voleva mettere in evidenza. Poi invece, ad un certo punto, ha detto: "Sì, sì, ci sono, sta venendo fuori". Il nostro Salvatore Pinna ha detto, più o meno, che prima c'erano i film *prima* di *Tempus de Baristas* e poi *dopo* *Tempus de Baristas*. Se vogliamo *Tempus de Baristas*, così come *Photo Wallahs*, montati dallo stesso Dai Vaughan, sono dei film di confine. Confine tecnologico perché credo siano gli ultimi che David ha girato in 16mm e anche perché segnano un momento di avanzamento della riflessione di MacDougall nei confronti di quel tema così centrale che dà poi il titolo al suo secondo importante volume, *Corporeal Image*, cioè il tema della corporeità. A me fa piacere che abbiate visto *Gandhi's Children*, un vero capolavoro, dove questi temi vengono fuori in maniera più evidente e torno a dire che David è coerente e conseguente, cioè scrive, riflette e poi mette in pratica, sperimenta probabilmente le sue riflessioni attraverso la pratica del cinema e viceversa.

Ho detto che sarei tornato su *Transcultural Cinema*. Questo libro così importante è stato tradotto da Rossella Ragazzi su nostro incarico e spero che presto il libro possa essere messo a disposizione di tutti. È un lavoro che esce come edizione dell'Istituto Etnografico, insomma un'operazione di cui siamo molto orgogliosi perché riteniamo sia strumento veramente prezioso di conoscenza e di studio che ha la forza di sollecitare, di invogliare indurre gli antropologi, i *filmmaker*, gli studenti a fare film.

### **Felice Tiragallo**

Bene, grazie per questa incursione ravvicinata nel laboratorio di MacDougall e per gli elementi di confronto che essa offre con le nostre esperienze e le coordinate accademiche in cui esse si svolgono. Io chiederei adesso a Francesco Bachis, seguendo questo ordine, di

intervenire sollecitandolo più o meno sulle stesse questioni di cui adesso ha parlato Paolo Piquereddu, dal suo punto di vista. C'è un qualcosa nella *agency*, diciamo così, nel modo di filmare, nel modo di concepire l'atto del filmare e la pratica dell'antropologia visuale di MacDougall che dissemina, insomma, che invita a percorrere strade nuove? Io sono curioso di sapere soprattutto, Francesco poi risponde come vuole ovviamente, in che termini nella sua pratica di campo sperimentata appunto in Sardegna e in Marocco questo modo di guardare, questo modo di considerare, il tanto di conoscenza che proviene dall'osservare in maniera così meticolosa, in maniera così spietatamente meticolosa come in pratica ci stava dicendo Paolo, ha un riflesso, può avere un riflesso nella nostra attività?

### **Francesco Bachis**

Premetto che non sono un esperto del cinema di MacDougall. Ho visto e letto alcune sue cose e alcuni suoi film, non tutti. Per questa occasione ho provato a riflettere su quanto e in che modo la cinematografia e l'antropologia di MacDougall abbia influito sulla mia formazione, sul mio modo di fare antropologia con mezzi audiovisivi o, se volete, di fare antropologia *tout court*. La conclusione cui sono arrivato è che per la mia esperienza personale, la cinematografia di MacDougall è la dimostrazione plastica di quello che Rossella Ragazzi diceva all'inizio nel suo primo seminario qui a Cagliari: la funzione propedeutica dal punto di vista etnografico della *visual anthropology*, a prescindere dalla capacità, volontà o intenzione da parte di un etnografo o di uno studente di antropologia culturale di fare antropologia visuale o di utilizzare mezzi audio visivi. Si può dire che i suoi film siano stati per me una "educazione all'osservazione", allo sguardo, che va oltre l'influenza che può aver avuto sul modo che ho di usare la telecamera sul campo, sul modo che ho di fare ricerca per produrre degli artefatti audiovisivi, come mi è capitato di fare. I terreni che ho praticato sono decisamente diversi da quelli del cinema di osservazione di David MacDougall; sono molto più parlanti, giocano molto di più con la memoria e hanno, ovviamente, una pretesa filmica decisamente minore rispetto alla sua produzione cinematografica. Uno degli aspetti che probabilmente mi ha influenzato in maniera più decisa, del quale, però, mi rendo conto alla fine di un percorso di visione e lettura dei suoi scritti, è il modo di fare etnografia e il modo di filmare che si ritrova in quella che è la mia principale frequentazione dei film di MacDougall: quella di *Doom school chronicles* (2000), del successivo *With Morning Hearts* (2001) e poi ancora di *Gandhi's children* (2008) e altri che ho visto. C'è qui al contempo una urgenza filmica e una capacità indubbia di mostrarla che lui ha efficacemente sintetizzato in un piccolo scritto che è comparso in un catalogo dell'ISRE relativo al festival del cinema etnografico del 2000, dedicato ai diversi modi di 'filmare i bambini' (MacDougall 2000). Nel mio lavoro di terreno, occupandomi di migrazioni dal Marocco alla Sardegna, molto raramente ho avuto a che fare con i bambini, sia per ragioni strutturali delle migrazioni marocchine nel centro Sardegna sia per il tipo di problemi di cui mi occupo, anche se mi è capitato di fare ricerca e osservazione in contesti scolastici senza mezzi audiovisivi. Una cosa che, secondo me MacDougall fa molto bene, e che ho ritrovato come problema di fondo a livello etnografico generale ma anche a livello di antropologia visiva, è la capacità di rompere una serie di elementi canonici nella comunicazione audiovisiva sui bambini: l'uso di quelle che lui chiama "emozioni fuori luogo". L'idea, cioè, che lui descrive in maniera efficace e sintetica in questo piccolo scritto che citavo

che s'intitola "Filmare i bambini" (MacDougall 2000), che il problema principale di chi fa documentarismo con i bambini sia il sentimentalismo, cioè la proiezione di propri sentimenti d'età o propri desideri sul soggetto che viene filmato: questo secondo me è uno dei problemi di fondo anche di chi fa cinema coi migranti e c'è, da questo punto di vista, una vasta produzione che ha sostanzialmente invaso l'immaginario visivo della società occidentale sui migranti, forse al pari della 'sindrome da invasione' veicolata da una parte consistente dei mezzi di comunicazione di massa. Questa proiezione di sentimenti è analoga a quella che MacDougall denuncia come una traccia di fondo del cattivo modo di occuparsi o di fare ricerca con i bambini, proiezione che è visibile anche in film che, per altre ragioni, hanno avuto, in qualche modo, un ruolo positivo. Forse proprio per questo motivo, nonostante io faccia uso del mezzo audiovisivo molto diverso da quello che mirabilmente fa MacDougall, è proprio nel punto più lontano dei miei interessi di ricerca che mi sono ritrovato di più e che maggiormente ho imparato da MacDougall. Naturalmente non tutto il cinema che si occupa di migranti presenta questo problema: ci sono molti lavori che invece non producono queste "emozioni fuori luogo" e rispondono in maniera completamente diversa a questo rischio di proiezione indebita; penso, per limitarci all'Italia, a uno degli ultimi lavori di Rossella Schillaci sui rifugiati, come *Altra Europa* (2011); penso cioè un cinema delle migrazioni che, evita la proiezione sull'altro di una serie di sentimenti che alla fine diventano semplicemente un modo di esaltare il proprio altruismo invece di provare a osservare e descrivere la realtà e, come un antropologo dovrebbe fare, interpretarla.

Un ultimissima cosa prima di chiudere, sulla questione che proponeva Paolo Piquerdu e anche Felice Tiragallo, ovvero sulla dignità antropologica della pratica etnografica attraverso i mezzi audiovisivi. È vero che l'Italia, sicuramente, sconta un qualche ritardo da questo punto di vista; è però, credo, una notizia interessante, una di quelle recenti piccole notarelle burocratiche che sembrano assolutamente inutili nella nostra discussione. Nei criteri interni della commissione di abilitazione nazionale del 2012, per la prima e seconda fascia di docenza del settore demotnoantropologico (quindi non nei criteri che vengono messi come sbarramento per l'accesso alla valutazione), vengono presi in considerazione sia gli scritti che gli audiovisivi e altre forme multimediali; così recita il documento della commissione. Insomma sembra ci si stia muovendo, anche se lentamente e con fatica, verso la constatazione banale, ma non troppo evidentemente, che così come ci possono essere articoli scientificamente validi o meno validi, allo stesso modo è possibile valutare film etnografici scientificamente validi o meno validi, con il medesimo livello di autonomia degli scritti. E ciò è, probabilmente, anche il risultato positivo di percorsi interni al mondo accademico che hanno fatto sì che antropologi che lavorano anche con gli audiovisivi stiano dentro le commissioni nazionali di valutazione.

### **Felice Tiragallo**

Quindi, insomma, per dirla in maniera trasversale, qualcosa si muove anche nelle nostre plaghe e questa è una cosa, appunto, importante, che è avvenuta grazie alla disseminazione di tante persone. Io mi permetto di insistere un po' con Salvatore Pinna riguardo a questo tema generale che ponevo sulla trasmissibilità e sull'osmosi, insomma, sui processi d'inculturazione che sono rilevabili per chi si espone, per chi sta a contatto appunto con i film di MacDougall.

Prima Paolo stava dicendo che nel tuo ultimo libro indicavi che ad esempio *Tempus de Baristas* ha effettivamente una posizione, come dire, peculiare nella storia dell'evoluzione dello sguardo cinematografico sulla Sardegna ma anche in questo caso mi verrebbe da chiederti in che modo poi, concretamente, questo crinale, questo punto di svolta cioè in che modo *Tempus de Baristas* può aver influenzato la pratica, la costruzione dello sguardo ad esempio sulla Sardegna in chi ha operato dopo di lui. Possiamo fare un discorso sulle tracce del macdougallismo, anche qui da noi?

### **Salvatore Pinna**

No, certo è una domanda del tutto legittima che ha che fare con la trasmissibilità che è veramente un grosso tema. Anche io vorrei partire dal mio approccio personale, diciamo così, di scoperta. Per me la visione del film di MacDougall ha costituito una specie di riscatto dell'antropologia e di riconsiderazione di una funzione strutturale diversa da quella che prevalentemente avevo conosciuto. Alcuni filmati di impostazione uniconcettuale apparivano a me non accettabili ma non come antropologo visuale, che non sono, ma come uno che va al cinema e che nel cinema vuole scoprire le ragioni profonde, antropologiche direi, della vita. Io, ad esempio, consideravo interessante ma limitata, la cinesica culturale di Carpitella che, per chi non lo conoscesse, si basa sull'espedito di riprendere i *non visti*, diciamo così, quindi oggettivamente, le posture dei sardi, per dedurre in una maniera forse scientificamente non del tutto controllata che essi hanno delle posture poco comunicative. Io constatavo che dal punto di vista del cinema questa realtà ripresa non sarebbe stata in *toto* da rifiutare ma piuttosto da contestualizzare, per esempio, in un discorso in cui il ripreso diventasse una specie di sguardo laterale dentro un altro tema, come se fosse un film di Antonioni. Io ti faccio vedere una certa realtà poi la macchina da presa dimentica il centro del soggetto del film e va a cercare altre cose con cui lo spettatore le mette in relazione. Allora in questo senso, anche quel tipo di percezione settoriale e uniconcettuale minima avrebbe potuto costituire un segno, un indizio, una delle chiavi di interpretazione di un discorso più profondo. Per me quella esperienza invece rimaneva come una specie di constatazione dei limiti dell'antropologia nel rilevare la realtà.

Quando ho visto per la prima volta *Tempus de baristas* ho potuto vivere la visione come esperienza. Devo spiegare una cosa, io dico ho visto ma in realtà dovrei dire "abbiamo" visto. Quasi sempre la mia esperienza di lavoro culturale con gli audiovisivi, mi ha portato a *vedere i film per proporlo agli altri e per vederlo con altri*, cioè a rispondere a richieste strumentali e metodologiche di gruppi di persone. Quando un gruppo di formazione sindacale ed economica mi chiese "che film suggeriresti per parlare dell'economia della Sardegna?" proposi subito la proiezione e la discussione del film di McDougall. Pensate quindi ... *Tempus de Baristas* in un corso di economia, perché tu vedi i processi economici vissuti all'interno di esperienze soggettive importanti, di un momento di presa di coscienza, di contraddizioni interne e dialettiche tra generazioni, quindi c'è tutto quello che costituisce lo snodo di un ipotesi di sviluppo economico in Sardegna. A parte il fatto che la mia lettura soggettiva da cui non posso prescindere neanche quando mi occupo semplicemente di cinema e non di antropologia che non è la mia materia, diciamo, non posso prescindere dalla mia curiosità, dal mio interesse forte ad un'idea di sviluppo in Sardegna, per esempio che fosse basata sul modo

intelligente di usare le risorse e quindi sull'idea fortemente formativa che per far questo bisogna che le intelligenze si sintonizzino su questa esigenza qua. Al di là dei miti delle risorse locali poi in realtà ci si formi a saper capire il tipo di realtà, capire come questa realtà possa diventare produttiva. L'altra cosa è che naturalmente io ho sentito in questo fatto una democratizzazione dell'antropologia, ho sentito che l'antropologia arrivava anche a me, che faccio parte del pubblico in genere. Io chiarisco sempre, ammetto direi, quando parlo in contesti come questi, che esprimo un punto di vista assolutamente parziale e limitato che è quello di chi valuta ogni prodotto audiovisivo come prodotto audiovisivo, cioè ogni forma significativa di cinema come cinema ... Insomma io non chiedo ad un film se contiene una serie di categorie etnografiche entro cui collocarlo, ma chiedo se il film ha nei miei confronti un potere di rivelazione, se ne ha per altri siano essi adulti dell'educazione informale siano quelli che frequentano il corso di storia del cinema che svolgo nella Facoltà di Scienze dell'Educazione e della Formazione. È il poter verificare il potere di rivelazione che ha il film rispetto a noi che vediamo, anzi alle varie ipotesi di noi che vediamo ... che rende particolarmente interessante questo tipo di lavoro, di approccio ... Allora l'idea del film finito, del film che è come lo abbiamo scoperto studiando e vedendo cinema e che il film antropologico ci colpisce e ci interessa perché è nient'altro che il cinema. Cioè qualcosa che si esplica mediante un linguaggio estetico, che parla con onestà della realtà in ogni suo aspetto possibile, che ha una soggettività a guidare i giochi, cioè lo sguardo dello spettatore. Nient'altro che un film, appunto.

L'esperienza di McDougall ha avuto anche un effetto di retroazione. Quello di portare a considerare con sguardo diverso anche il cinema precedente, un po' più libero dall'ingombro di uno sguardo troppo cinematografico o troppo antropologico. Così abbiamo capito, con più coraggio, che dietro la pretesa di oggettività delle vedute dei Lumiere c'è una messa in scena operata da persone in carne ed ossa e ci siamo ricordati, avendo visto *Nanook of the North*, che è un film del 1922, che il documentario comincia a diventare tale quando dietro la macchina da presa c'è una soggettività, un essere umano che riprende ... che riprende quindi con un proprio punto di vista. Allora l'idea che il film antropologico è il risultato di un'analisi, di una presenza, di una ripresa con un punto di vista soggettivo che si mette in dialettica con la realtà era come la scoperta che questa cosa somigliava al cinema, era cinema. E che ogni film che rappresenti con profondità il reale è antropologico.

Che cosa rimane di questa cosa, dell'esperienza di McDougall? Secondo me la cosa più importante è la trasferibilità ... la democratizzazione dello sguardo antropologico, l'esperienza linguistica dello spettatore. Non so dire, al contrario, quale lascito propriamente linguistico sia trasmigrato in quello che viene chiamato, con enfasi ma anche con qualche ragione, il cinema sardo. Io credo, lo dico senza polemica ma per la conoscenza che ho nel mio rapporto pratico col cinema, che i registi del cinema sardo, in genere, non vedono il film degli altri. Alcuni lo fanno ... anzi possono vantare una intertestualità postmoderna. Salvatore Mereu, lo fa certamente, lo fa certamente anche Simone Contu che adesso ha fatto *Treulababbu*, lo fanno tutti quelli che perseguono l'idea di un cinema che cresce sul cinema. Ma non saprei dire se ci possa parlare di un rapporto di filiazione linguistica, un'assunzione consapevole della lezione di MacDougall. C'è però una porta larga che è l'idea che l'Istituto Etnografico di Nuoro ha aperto un varco con SIEFF e AVISA, all'idea del film finito, del film che interpreti la contemporaneità e in cui ci si può provare ... La trasferibilità, fondamentale - questa è

una cosa che mi sta molto a cuore - è quella delle strutture ... Per me è motivo di ottimismo il fatto che esista l'Istituto Etnografico, il fatto che esista il *workshop*, il fatto che venga Rossella Ragazzi e faccia il *workshop* qua, il fatto che ci sia il LEV, il fatto che ci sia il CELCAM. Cioè il fatto che ci siano situazioni in cui la trasferibilità consiste fundamentalmente nella possibilità, che io spero si sviluppi sempre di più, di realizzare, raccogliere e vedere insieme sempre più film e di provare anche ad analizzare col film il tipo di approccio che noi abbiamo, di praticare una specie di antropologia della ricezione filmica, di capire come interferiscono queste ipotesi di ermeneutica soggettiva nella riformulazione e ricomposizione dell'oggetto film, del film nella sua oggettività. È un argomento stimolante come sarebbe stato stimolante discutere questa mattina *Gandhi's children*. Io condivido l'entusiasmo di Paolo Piquerettu per questo film, e devo confessare di aver fatto un'operazione maniacale. Mi è piaciuto così tanto che l'ho tradotto, ho messo le didascalie in italiano in tre ore e otto minuti di film. Avevo in mente la trasmissibilità che nasce dall'amplificazione di molti di questi momenti, molte di queste modalità e così via

### **Felice Tiragallo**

Io sono molto d'accordo con Salvatore sul fatto che abbia richiamato la nostra attenzione su questa fertilità di MacDougall anche nella direzione di una disseminazione dello sguardo che va nel profondo e non necessariamente sul campo della produzione diretta. Io volevo dare la parola ad Antonio Pusceddu su questo, però c'è forse un'osservazione che voleva fare Paolo Piquerettu ...

### **Paolo Piquerettu**

Prendo solo un minuto per commentare una cosa che ha detto Salvatore Pinna su Salvatore Mereu. Mereu è uno che ama moltissimo *Tempus de Baristas*, tant'è che ha preso uno dei protagonisti, Miminu e lo ha inserito in *Ballo a tre passi*. Un'altra cosa voglio dire è che MacDougall è un regista che vede un sacco di film. A parte che quando facciamo la selezione per il nostro Festival, io li torturo! ... Nel senso che MacDougall e Marc Piauult vengono sequestrati, dalle nove del mattino alle nove di sera, e per una settimana vediamo tutti i film da scegliere per l'ammissione. Li vedono tutti con un grande interesse, non c'è mai una supponenza o un disinteresse. Poi un'altra cosa che volevo dire e che, avendo citato questi film sui bambini, soprattutto questa serie sulle scuole, che va dalla Eton dell'India fino a questo disgraziatissimo ricovero dei bambini del film *Gandhi's children*, volevo dire che David MacDougall ama moltissimo *Diario di un maestro* di Vittorio De Seta. Lui tutte le volte me lo citava, tant'è che quando l'anno scorso il film è uscito in *dvd* per lui è stato ricevere un dono. Questo per dire che David il cinema di impegno sociale e il neorealismo italiano li conosce benissimo, quindi è onnivoro, sotto questo punto di vista, ed evidentemente si vede.

### **Rossella Ragazzi**

Volevo solo aggiungere una cosa importantissima sulla cinefilia, che poi è veramente importante in MacDougall, tutti gli articoli scientifici di antropologia visuale o visiva nel

passato spesso dimenticavano di citare le fonti filmiche, cioè parlavano di film senza citare il film. Ma esso è a tutto tondo una citazione, come una citazione letteraria o scientifica, MacDougall ha spesso puntato il dito su questa cosa dicendo che così però si crea una gerarchia di modi di rappresentazione. Chiaramente questo poi influenzerà la mente di chi scrive, perché non si vuole informare neanche di quale film stiamo parlando. E infatti *Transcultural cinema*, se andate a vedere la bibliografia e la filmografia, è quasi alla pari: ci sono tanti film, quante opere scientifiche citate esattamente con tutte le notizie per sapere ogni film dove trovarlo.

Questa è una delle prime volte in cui, finalmente, all'antropologia visuale viene dato anche lo *status* di disciplina, che diventa, alla pari di un testo scientifico, accettabile, come due forme di antropologia. E quella è poi la grande deduzione di MacDougall che ancora non è stata completamente ben compresa.

### **Felice Tiragallo**

Quindi stiamo piano piano, diciamo così, ripercorrendo la trasmissibilità o almeno alcuni sentieri di comunicazione dell'esperienza di MacDougall. A questo punto mi sembra inevitabile sollecitare Antonio Pusceddu, fra le altre cose anche su quest'aspetto, perché ha fatto un'esperienza diretta di workshoping con lui. Antonio Pusceddu ha affrontato il, seppure breve, *workshop* di visual anthropology in occasione del SIEFF di due edizioni fa, con Judith e David MacDougall, naturalmente con un approccio, con un'attitudine di arricchimento del proprio patrimonio, delle proprie capacità metodologiche.

### **Antonio Pusceddu**

Direi che dal punto di vista della trasmissione l'aspetto interessante di quel *workshop* è stato che si faceva molto e si parlava relativamente poco, ovvero si privilegiava una dimensione pratica. Tra le cose che ho ritenuto più efficaci di quell'esperienza è stata la strutturazione del *workshop* che consisteva sostanzialmente in incontri mattinieri, in cui si visionavano i materiali filmati individualmente il giorno precedente, che venivano collettivamente discussi, e Judith e David MacDougall davano alcune indicazioni tecniche. Il resto della giornata ognuno poteva liberamente filmare in giro per la città [Nuoro], secondo alcune elementari indicazioni di David e Judith, i materiali che sarebbero poi stati discussi il giorno successivo. Ed è soprattutto questo che mi pare utile richiamare, almeno dal punto di vista del loro approccio didattico alla costruzione di uno sguardo, a stimolare una riflessione continua sull'interazione tra pratica filmica, per quanto si trattasse di esercizi molto brevi, e discussione sulla pratica filmica. E a proposito della multivocalità di letture che i prodotti visuali di quelle brevi esercitazioni permettevano di sperimentare, uno degli aspetti retrospettivamente più densi del modo di lavorare di Judith e David era il modo in cui riuscivano a sollecitare la sensibilità verso quello che lo stesso David MacDougall ha chiamato la "produttiva ambiguità del film etnografico", che apriva alle possibilità di giocare e costruire su più livelli di significato.

Vorrei però spendere qualche parola per richiamare la riflessione teorica di David MacDougall e riflettere su quello che mi pare un aspetto tanto importante quanto, probabilmente, trascurato, ovvero l'importanza di David MacDougall non soltanto come

antropologo visuale ma come teorico dell'antropologia a tutto tondo, e più precisamente sul modo in cui la sua elaborazione teorica apra un orizzonte importante anche per riflettere sulla scrittura etnografica e quindi su come ridefinire, ri-articolare la co-interazione tra testo scritto e immagini, queste ultime spesso relegate ad una subordinata funzione illustrativa. Una piccola premessa: tra le cose che mi sembra bene sottolineare di David MacDougall è la sua rilettura della storia dell'antropologia a partire dal rapporto che la disciplina ha avuto con l'immagine, fin dalla sua fase, diciamo così, aurorale, e anche pionieristica, se vogliamo. Se infatti pensiamo all'utilizzo di cineprese, a fine Ottocento, nella famosa spedizione allo Stretto di Torres non possiamo negare, come peraltro abbondantemente noto, un interesse pionieristico per tecnologie che avevano avuto in realtà, fino allora, una diffusione e un uso più di intrattenimento. Quindi la capacità di rileggere la storia dell'antropologia alla luce del rapporto con le immagini, immagine sia fotografica che filmica, un rapporto in realtà molto stretto, anche viscerale, che ha vissuto alti e bassi secondo il 'paradigma' di volta in volta dominante. Alla luce di tutto ciò è anche un contributo importante, quello di David MacDougall, sul rapporto tra antropologia (e antropologi) e dimensione visuale dei fatti socio-culturali.

Un aspetto su cui vorrei soffermarmi è proprio l'aggettivo "transculturale" e sull'elaborazione teorica di MacDougall che sta dietro, che probabilmente è spesso ingiustamente relegata al solo dibattito dell'antropologia visiva; di fatto si tratta di un'elaborazione estremamente articolata e profonda che David MacDougall sviluppa anche in riferimento ad un dibattito tutto interno all'antropologia, soprattutto all'antropologia *mainstream*, diciamo statunitense, in cui centralissimo è stato il concetto di "cultura", che ha delle implicazioni importanti per l'impostazione del problema della descrizione delle culture (e dei limiti) su un ambito assolutamente inedito per i termini del dibattito. Cerco di spiegarmi meglio, per quanto sia possibile in poche battute. In esergo al suo saggio *Transcultural cinema*, MacDougall riporta, riadattandola, una definizione di "transculturale" dell'*Oxford English Dictionary*, che tradotta e riadattata nella nostra lingua è più o meno questa: "Transculturale: trascendere i limiti della cultura, attraversare i confini delle culture". Ora, David MacDougall insiste su un aspetto del cinema etnografico, ovvero sostiene che questo contesti la stessa idea di confini tra culture. In tal modo ci riporta ad una problematica abbastanza centrale nel dibattito antropologico. Pensiamo, tra le tante posizioni, a quella di Jean-Loup Amselle e la sua critica delle prospettive discontinuiste e di quella che ha definito la "ragione etnologica" (Jean-Loup Amselle, *Logiche meticce. Antropologia dell'identità in Africa e altrove*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, ed. or. 1990), cioè l'idea che dalla vita di uomini e donne possano essere estratte una serie di unità discrete di fatti culturali e tipicizzate: un tipo politico, un tipo economico, un tipo etnico etc. Insomma, si tratta di una discussione che non è affatto nuova in antropologia. Parlo di Amselle ma già Fredrik Barth (Fredrik Barth, *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Production of Cultural Difference*, Oslo, Universitetsforlaget, 1969) insisteva sul fatto che il discorso dell'antropologia si basava sostanzialmente sull'idea che la variazione culturale fosse discontinua, ovvero che ci fossero aggregati di individui che condividono la stessa cultura e queste culture potessero essere considerate come entità delimitabili e autonome.

David MacDougall interviene in un dibattito che è ugualmente animato dalla critica della rappresentazione etnografica, della finzione testuale, della monografia – il popolo x fa questo,

il popolo y fa quest'altro – dall'illusione di poter racchiudere in un recinto tutta una serie di fatti e poterli descrivere in maniera autonoma. ... Una parte non irrilevante di tutto lo sperimentalismo che questo dibattito ha prodotto, effettivamente è rimasto fondamentalmente ancorata al testo, ficcandosi talvolta in vicoli ciechi dove non poteva diventare altro che, scusate il termine, masturbazione intellettuale, almeno quando certo "sperimentalismo" etnografico non ha portato da nessuna parte ... Da questo punto di vista il modo in cui David MacDougall affronta la questione, con una chiarezza espositiva peraltro notevole rispetto alla presunta sofisticazione del postmoderno, è di assoluto interesse. Per esempio la fascinazione postmoderna per i confini porosi, per le frontiere come luoghi di ibridazione delle culture, che in realtà non sembra poi tanto un grande passo avanti rispetto a quell'idea di cultura come un tutto omogeneo; non a caso l'idea di ibridazione interessa sempre e comunque spazi marginali e residuali. Il lavoro di MacDougall, credo, va oltre questa idea, nel senso che il problema non è tanto quello di riflettere sulla effettiva esistenza dei confini delle culture o come fare i conti con i confini, ma andare al di là della stessa idea del fatto che esistano confini tra culture – o fare "come se", che non vuol dire affatto misconoscere il senso della diversità culturale, ma più semplicemente rompere uno schema classificatorio. Chiudo dicendo che questo rapporto, questa idea di andare oltre i confini che la pratica filmica consentirebbe è in grado di restituire probabilmente più della scrittura – senz'altro in forma diversa, quella dimensione fastidiosamente particolare della pratica etnografica e che è già una forma transculturale che implica un rapporto tra osservatore e interlocutore, un aspetto che mi pare richiami anche altre forme interessanti di "comparazione implicita", come la chiama Laura Nader, che dovrebbe essere un altro punto di partenza. Concludo riprendendo quanto dicevo all'inizio, ovvero che trovo interessante riflettere su come l'elaborazione teorica di MacDougall, oltre che all'antropologia visiva, possa essere utile non tanto per liquidare la scrittura etnografica ma per riconfigurare criticamente un rapporto che rimane spesso non problematizzato o non problematizzato abbastanza, ovvero il rapporto tra testo e immagini.

### **Felice Tiragallo**

Adesso vorrei chiudere il cerchio, dopo questo ulteriore, denso, importante contributo di Toni, osservando che questa apparente semplicità, quasi prodigiosa, della pratica filmica di MacDougall è arricchita dalla sua riflessione costante sulla conoscenza attraverso le immagini che emerge molto bene, credo, anche nell'introduzione a *Corporeal Image*, dove ci sono quattro, cinque pagine assolutamente esemplari e liberatorie, secondo me, per la comprensione delle conseguenze del vedere nella costruzione dei nostri apparati, dei nostri dispositivi di conoscenza. Le parole su 'essere' e 'significare' sono, in questo senso, e nella direzione indicata da Toni, straordinarie. Quindi noi abbiamo sotto gli occhi un'esperienza culturale, filmica, etnografica, antropologica, evidentemente molto ricca e sfaccettata che trova però, a mio parere, sempre come dire, uno dei suoi baricentri forti nella pratica etnografica, nella situazione di campo. Ora anche in questo caso vorrei rivolgere a Carlo Maxia una sollecitazione forse anche in questo caso, abbastanza arbitraria, chiedendogli in sostanza e in pratica un contributo su come il lavoro di MacDougall abbia avuto non tanto, come dire, dei riscontri di "benefici", ma abbia contribuito a definire anche in lui i termini e i significati, i

principi generali con cui affronta la ricerca di campo. Oltretutto Carlo, l'abbiamo già detto, lavorando sui temi del pastoralismo ha la possibilità di confrontarsi con alcune delle esperienze compiute in questo contesto, appunto, da MacDougall non soltanto in Sardegna.

### **Carlo Maxia**

Grazie Felice. Ti sei dimenticato di dire : «dillo brevemente». Lo dirò brevemente, e anche con toni molto meno sapienti perché io so poco sul cinema di MacDougall. Però mi piace quel poco che ho visto. Ad esempio nella trilogia dei Turkana a me piace tantissimo l'emergere della pratica etnografica che testimonia e fa ben percepire l'intimità dell'antropologo con i collaboratori della ricerca: mi pare che affiori una sorta di amalgama tra il "fare filmico" e il "fare quotidiano". Questi due "fare" non si disturbano, sono anzi reciprocamente rispettosi, a partire dalle intenzioni dell'antropologo che si cala in un contesto in cui le persone fanno: operano, lavorano, chiacchierano tra loro. Non sembrano affatto disturbate dalla sua presenza, sebbene egli appaia loro con tutto il suo corredo filmico, certamente piuttosto ingombrante, chiaramente più invasivo rispetto alle videocamere digitali di ultima generazione, magari amatoriali, come quelle che adopero anche io.

Nel cinema di MacDougall mi pare di vedere, o comunque di percepire, i segni di una profonda "intimità culturale" che l'autore stabilisce con le persone che in qualche modo poi "descrive". Per me questo è un aspetto particolarmente prezioso, perché la mia ricerca si concentra soprattutto sul fare concreto, sul fare operativo, sul lavoro, sui modi di lavorare. La buona etnografia ha certamente bisogno di tempi lunghi. L'efficacia di questa buona pratica, che MacDougall interpreta sapientemente, rappresenta un modello non facilmente avvicinabile: otto mesi di ricerca in una cittadina indiana sono veramente proibitivi al giorno d'oggi per tanti antropologi. I tempi lunghi servono non solo a raccogliere una buona quantità di informazioni o di immagini, ma anche a intessere relazioni, possibilmente profonde, con le persone, così come a riflettere con calma su ciò che via via emerge nella ricerca. Io credo che il lungo lavoro di immersione rappresenti la ricetta fondamentale per l'etnografia in generale, non solo per la *visual anthropology*. Grazie a ciò, come spettatori di film come *Photo Wallabs*, non percepiamo alcun "rumore di fondo" legato a una presenza forzata dell'antropologo sul campo. Non intendo nemmeno dire che la presenza dell'antropologo venga sapientemente celata, anzi. MacDougall, attraverso i suoi movimenti del corpo (o della macchina che incorpora), ci fa vedere che lui è presente in una dinamica di socialità più che di studio, agevolando un nostro coinvolgimento in questi rapporti dialogici. Per quanto mi riguarda, se posso spostarmi molto brevemente sulla mia limitata esperienza, è da qualche anno che utilizzo una "videocamerina", di quelle normali che si trovano nelle nostre case e che si trova anche nelle case delle persone che cerco di coinvolgere nelle etnografie. Forse è proprio per via della "familiarità" di questo strumento che mi si permette di utilizzarlo senza grandi problemi. Personalmente penso che mi aiuti anche la posizione in cui la tengo, ovvero sul palmo della mano, quasi attaccata al petto, in modo da poter avere il volto libero per interagire in modo "naturale" con gli interlocutori. Con il visore orientato verso l'alto, a cui ogni tanto do uno sguardo, riesco a resistere per un buon tempo.

Sono convinto che oramai la videocamera non solo non rappresenti più, almeno dalle nostre parti, un impaccio per la ricerca, ma addirittura rappresenti uno strumento di relazione, con i suoi pro e i contro. Diversamente, quando mi è capitato di utilizzare una macchina di

maggiori dimensioni, come è accaduto quest'estate, ho vissuto momenti di imbarazzo perché venivo visto come un operatore televisivo di quelle reti locali che si occupano di facili esotismi, di tipicità o di identità essenzialistiche.

Tornando a MacDougall, anch'io, come ha già fatto Rossella, intendo soffermarmi sull'elevato livello di complessità culturale restituito in una maniera a sua volta complessa, ovvero come se si trattasse di un *puzzle* di significati. In quest'operazione la forza dell'autore è quella di concedere allo spettatore la libertà (e il peso) di elaborare il senso di quella complessità restituita. Credo che questo sia un altro segreto delle buone etnografie, visuali e non: non tradire la complessità culturale su cui si fa ricerca e contemporaneamente non limitare la libertà dello spettatore o del lettore. È già difficile nella scrittura; a maggior ragione, almeno per me, per la *visual anthropology*.

A questo punto vorrei tornare nuovamente sul tema dell'uso della videocamera come strumento di relazione nella ricerca. Come ho già detto mi occupo dello studio del "fare". Questo strumento obbliga a un fare, a un fare corporeo, a un "fare immagini" come dice MacDougall, no? Si tratta di un fare che è anche partecipare al fare che si sta osservando. È pertanto uno strumento che serve a osservare. Curioso questo binomio del "partecipare" e del "fare", una sorta di rivisitazione dell'"osservazione-partecipante": un oggetto che "fa potendo osservare" e che permette (pur vincolandolo) anche al corpo di "fare osservando".

La "partecipazione nel fare" coincide con l'"osservazione del fare": filmare una persona o un gruppo di persone durante lo svolgimento di un lavoro permette una forma di comunicazione: entrambi stiamo facendo. Personalmente, attualmente percepisco meno imbarazzo nelle persone se utilizzo la videocamera rispetto al passato. Se oggi mi presento con il registratore audio o con il taccuino è facile che pensino che sia arrivato l'esattore di Equitalia. Il fare insieme, pur facendo cose diverse, è la strada verso quell'intimità culturale che i grandi autori, come MacDougall, raggiungono egregiamente. Il "fare insieme", pur nella differenza, permette via via di giungere al "dire", agevola la sua emersione, diciamo: il dire affiora più facilmente dopo aver fatto insieme. Io mi fermo qua perché è un po' il succo della mia esperienza, anche in relazione al cinema di MacDougall. Ma su di lui e non è che possa aggiungere altro.

### **Felice Tiragallo**

Oltre tutto MacDougall in un articolo, tra i primi proprio, parla del fatto che essere impegnati a fare qualcosa in una situazione etnografica giustifica, come dire ... dà meno imbarazzo complessivamente rispetto anche, oggettivamente, alla posizione dell'ospite. L'ospite tu lo devi portare in giro, intrattenere. Chi filma è manifestamente una persona che sta compiendo, come dicevi tu, un lavoro e questo suo status visibile, accettato, riconosciuto produce una reciproca accettazione, il fatto di porsi sullo stesso piano. Dopo questo primo giro di interventi vorrei chiedere a Rossella Ragazzi di dire la sua sulla base di quello che ha ascoltato, mantenendo una suggestione che però deriva, ancora, da una delle cose che sono state dette in precedenza ... da Francesco Bachis in particolare, sul tema di questo spiazzamento nei confronti del sentimentalismo che noi vediamo guardando i film di MacDougall. Un carattere che deriva anche dalla loro costruzione. Bisognerebbe ragionare probabilmente in maniera più specifica sul lavoro di montaggio, su come lui ad esempio ha

dialogato fino ad oggi con Dai Vaughan. Quello che si avverte è che comunque, guardando i film di MacDougall, secondo me si opera un continuo spiazzamento dello sguardo da ciò che è prevedibile, da ciò che è luogo comune, da ciò che fa parte, diciamo così, delle retoriche cinematografiche e dello stile documentaristico corrente. Parlo anche di quello di una parte cospicua della produzione strettamente etnografica. Come se ci fosse una sorta di segreto, quasi, nell'organizzazione della visione per cui il cinema di MacDougall porta sempre, come dire ... a condurci, forse come diceva Zavattini, che lui cita, a condurci non in maniera deduttiva, ma in maniera, diciamo così, investigativa alla scoperta parziale, graduale di una realtà. Senza preconstituire, senza cercare di predisporre prima, appunto, delle costruzioni che vanno verso un finale dato ... insomma ... non si avverte questa tensione e questo mi sembra uno degli altri elementi che fanno di MacDougall un cineasta e un ricercatore così interessante.

### **Rossella Ragazzi**

Guarda, voglio dire una cosa sul sentimentalismo ma questo veramente ... molto improvvisato, fatto quasi dal luogo di una proiezione personale di quello che ho imparato da lui, perché ho cominciato a filmare i bambini proprio nel periodo in cui David stava diventando il mio mentore, prima addirittura di imbarcarmi per esempio nel film *La Mémoire Dure*. Comunque, avevo già lavorato alla preparazione con David, e lui in quel momento stava cominciando a filmare i bambini di *Doon School Chronicles*, era proprio lo stesso periodo, nel '97. Oppure '96-'97... che ci ha permesso a tutti e due di fare questi due progetti paralleli, non voglio assolutamente mettermi a confronto con *Doon School*, che è un monumento dell'antropologia visuale e del cinema, però vi dico semplicemente che in quel periodo ci siamo interrogati insieme su alcuni modi di guardare i bambini ... se poi prendiamo tutti i riferimenti cinefili di David e anche miei, cioè tutti i film che parlano di bambini che ci sono rimasti impressi, in verità sono film che non sentimentalizzano l'infanzia. Non c'è niente alla Walt Disney, quello che restava nella nostra memoria era piuttosto De Sica *Sciuscìà* sono due bambini che hanno una vita durissima fino in fondo, alla fine addirittura c'è proprio un dramma, non c'è mai un momento di sentimentalismo. Oppure il Truffaut dei *Quattrocento colpi* etc., niente ... sarebbe una lunghissima lista ... Jean Vigo, con i bambini che fanno la rivoluzione finale nell'orfanotrofio coi cuscini etc., che dicono al professore: "*je vous dis merde*" ... cioè li mandano proprio a quel paese. Non sono bambini sentimentalizzati, sono bambini che ... sono persone, questa è la verità ... David guarda i bambini come alle persone e penso che noi siamo ... in questo senso, siamo alla pari, siamo due esseri umani in età diverse, però non c'è mai l'idea che il bambino sia lì per me, perché io mi possa commuovere di qualcosa di dolce, di tenero che in fondo, in fondo è già dentro di me. C'è più l'idea della perdita di quello che io sono stato, come bambino, e che a un certo punto ha segnato la mia vita e quella cosa che abbiamo perduto, io penso che David l'abbia perduta relativamente presto perché è stato in una scuola, comunque, in collegio, i collegi dove si deve lasciare la famiglia e si deve entrare in un sistema disciplinare collettivo. Io penso di essere stata una bambina che è cresciuta molto in fretta a causa del fatto che ho lavorato molto presto nella mia vita, pur studiando.

Io penso a quel momento di perdita di questo mondo incantato dell'infanzia in cui tutto ci è concesso ... cioè sono quasi sempre stata una bambina che in fin dei conti si è sentita parte

di una società, non mi sono mai sentita parte di un mondo infantile privilegiato e separato. Stessa cosa per mio padre, mia madre, etc. etc. per cui il modo in cui noi guardiamo all'infanzia deriva anche al modo in cui l'abbiamo vissuta e per cui penso che, in David, ci sia stata la capacità di dire: io voglio ritrovare quelle forme di sapere che solo i bambini hanno che sono forme di sapere a tutto tondo, sono forme di sapere che noi, poi, in quanto adulti a volte trasformiamo, dimentichiamo in un modo molto controproducente perché ci tolgono l'elasticità, l'intelligenza, l'adattabilità e ci creano invece la sovrastruttura, l'ordine... qui non c'entra neanche poi troppo la psicanalisi ma possiamo anche entrare in quel settore lì, l'ordine patriarcale prende il posto di qualcosa di più libero in verità, proprio come linguaggio ... e lui secondo me è proprio alla ricerca di questo, quando incontra i bambini li ascolta non per giudicarli o sperando che poi si tirino fuori qualcosa di incantato.

Invece li tratta come persone a tutto tondo; infatti questi bambini risultano tutti molto intelligenti in verità, tutti i bambini di MacDougall risultano così. E noi ci stupiamo perché diciamo: caspita, ma come fa a trovarli tutti così? Secondo me deriva proprio dalla relazione che lui ha, da come egli dà dignità e senso a un bambino affinché esprima una forma di sapere di cui lui è genuinamente interessato, non che sa a priori ... e quella scoperta che lui fa ogni volta ce la restituisce in questo modo di guardare i bambini che di conseguenza non sono sentimentalizzati. Devo riflettere di più, ora sto un po' reagendo a caldo, improvvisando...

### **Felice Tiragallo**

Quello che vorrei fare sarebbe di completare di nuovo, molto rapidamente, il giro delle nostre opinioni dando la parola per qualsiasi tipo di precisazione ai partecipanti a questo dibattito, a partire da Paolo Piquerdu.

### **Paolo Piquerdu**

Dico qualcosa relativa al discorso, che a me interessa moltissimo, delle distanze, della giusta distanza, ricordando una cosa che è successa alla prima di *Tempus de baristas*. La sala era piena, c'era un sacco di entusiasmo ... Poi sono stato avvicinato da un antropologo non accademico, molto noto in Sardegna, che mi ha detto: "Il film mi è piaciuto, però non ci sono i pastori", "In che senso non ci sono i pastori?", "Ma perché queste cose che raccontano ... sono piccole cose ..." Cioè per la prima volta lui, e assieme a lui tante persone, vedevano una descrizione non epica dei pastori. MacDougall non fa vedere il pastore che combatte contro l'orribile natura, il freddo, la pioggia, i terreni aridi, ... che combatte tutti i giorni questa lotta per la sopravvivenza ... Invece mi fa vedere un pastore, Miminu in questo caso, che si commuove e si indigna perché alcuni suoi colleghi scuoiavano i capretti quando erano ancora vivi. Cioè ha mostrato la tenerezza che lui aveva nei confronti degli animali, quando invece il pastore doveva essere privo di sentimenti, rude, coraggioso, sempre pronto a batterli ... avere sentimenti di tenerezza era un atto di debolezza. Il discorso è proprio questo: che si percepisce questa giusta distanza che MacDougall ha saputo creare nella descrizione, finalmente, di persone normali, che si inteneriscono, che hanno i loro problemi anziché questa visione, appunto, epico-etnocentrica.

### **Salvatore Pinna**

Si spiega la reazione ostile all'episodio di *Ballo a tre passi* dove il pastore impersonato da Michele Carboni, che non sa fare l'amore con la ragazza pilota francese, che si mostra fragile e inesperto, perché il pastore sardo non può essere così ...

### **Paolo Piquerdu**

*Tempus de Baristas* ha segnato veramente, continuo a dire, un modo diverso di occuparsi del mondo pastorale. Torniamo qui al discorso della differenza che lui ha trattato spesso nei saggi, della generalizzazione si trova non sempre ma spesso il testo scritto e della capacità di entrare nel singolo e nel caso specifico che ci dà il film.

### **Rossella Ragazzi**

Io vorrei dire una cosa: se questa persona pensava un po' di più a quello che doveva dire, avrebbe detto: "in questo film non ci sono gli stereotipi dei pastori"... perché noi parliamo sempre di concettualizzazioni quando abbiamo visto il film. Se lui si interrogava sul suo linguaggio, se pensava un po' più lontano ... avrebbe detto: "non ci sono i pastori? Ma no, cosa chiamo i pastori io? Pastori stereotipati che ho già conosciuto attraverso delle esperienze, delle rappresentazioni".

Per cui bastava semplicemente riflettere un po' più in là ... allora quello che penso è: quando noi diciamo 'non c'è qualcosa' e quando diciamo 'c'è qualcosa', là è tutta la differenza... quello che io ho imparato da MacDougall è che quando lui vede le cose, cerca di vedere quello che c'è e quello che non c'è s'interroga un po' più in là perché non c'è.

Perché si interroga prima sul fatto di non vederlo e se non lo vede e se non c'è, vuol dire forse, che c'è. Ma se tu vedi qualcosa, vuol dire che l'hai vista ... questo è un insegnamento dell'antropologia di MacDougall ... tutto è in una noce. Quello che non vediamo non è che non c'è, è che non lo abbiamo ancora visto!

### **Felice Tiragallo**

Serve un buon viatico per la chiusura di questo dibattito che, ve lo devo dire, per quello che vale, mi rende molto felice. È stato uno scambio fecondo e spero che ci sia un seguito di dialogo su tutto ciò che è emerso. David MacDougall ci invita a interpretare il film come un luogo in cui la transculturalità diventa visibile, arricchendo e anche complicando l'intera esperienza etnografica. Inoltre dimostra che una pratica non ausiliare del film in etnografia è possibile, pagando determinati prezzi, e che per tale via è possibile fare del film il luogo di una 'rivelazione', anche per le domande di un pubblico non specialistico. Il lavoro di MacDougall si situa così in una prospettiva che aiuta l'affinamento dello sguardo di tutti gli antropologi e che indica nel fare film con gli altri uno dei modi privilegiati per confrontare mettere in comune visioni ed esperienze.

Ringrazio tutti i presenti e i partecipanti: Rossella Ragazzi, i colleghi dell'Università di Cagliari, Carlo Maxia, Salvatore Pinna, Francesco Bachis, Toni Pusceddu, e in modo particolare Paolo Piquerdu dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico. Se siamo qui a

parlare di MacDougall e di antropologia visuale è anche per merito della presenza dell'esistenza da trent'anni del Festival del cinema etnografico di Nuoro e dell' ISRE. Vorrei ringraziare il collega Antioco Floris per l'appoggio determinante alla nostra iniziativa e Paolo Labieni per l'assistenza tecnica che ci ha dato in tutto questo periodo. Questo è l'atto finale della presenza di Rossella Ragazzi come *visiting professor*, che ringraziamo ancora per questa importante occasione di incontro.