

Politecnico di Milano
Facoltà del Design
Corso di Laurea Magistrale in Design della Comunicazione
A.A. 2012/2013

QASHINKA:^{*}
VIDEO
PARTECIPATIVO

TRA KENYA
E SOMALIA

Studente: **Giorgio Bordiga**

Relatore: **Luigi Bellavita**

INDICE

PARTE 1

Abstract	5
1. Etnografia e immagini	9
<ul style="list-style-type: none">• L'approccio positivista e le spedizioni scientifiche• Le esposizioni universali e la spettacolarizzazione dell'alterità• Malinowski: Osservazione partecipante e ricerca sul campo• Gregory Bateson e Margaret Mead: ethos e riflessioni sulla visione in antropologia	
2. La nascita del documentario	29
<ul style="list-style-type: none">• Il primo documentario della storia• Guardare la realtà attraverso il cinema• La pellicola 16mm e il suono sincrono	
3. Alfabetizzazione cinematografica degli antropologi	43
<ul style="list-style-type: none">• Gli anni del Dopoguerra• Jean Rouch e Cinéma Vérité• L'influenza di Marcel Griaule• David Mac Dougall: dal cinema d'osservazione al Cinema Transculturale• Cesare Zavattini: dal Neorealismo ai cinegiornali liberi	
4. Il video partecipativo	63
<ul style="list-style-type: none">• Definizione• Fogo Process• Circuiti di Feedback• Classificazione per azione sociale• Classificazione per generi e livelli di partecipazione	

PARTE 2

5. QASHINKA: progetto di PV educativo nel campo profughi di Hagadera a Dadaab, Kenya	88
<ul style="list-style-type: none">• Struttura del capitolo• CVF – Cultural Video Foundation• Somalia: la guerra civile, la siccità, il terrorismo• Dadaab: un pezzo di Somalia in territorio keniano• Stato dell'istruzione nei campi• Brief e obiettivi• Partecipanti e gruppo di lavoro• Cronologia del processo• La storia: Soggetto e storyboard• Sceneggiatura• Piano di produzione• Attrezzatura• Post produzione: Montaggio e Animazione• Analisi sequenze principali• Conclusioni: sviluppi futuri e <i>Availability</i>	
Bibliografia	172
Sitografia	178

Abstract

Il video partecipativo è un processo di interazione sociale che tramite i mezzi audiovisivi cerca di innescare, all'interno di una comunità, un meccanismo di discussione, sui temi e i problemi che riguardano la comunità stessa, e su come affrontarli, affidando direttamente ai soggetti interessati il controllo del mezzo visivo.

Durante il mio tirocinio in Kenya ho avuto modo di provare personalmente le potenzialità di questa metodologia; grazie all'esperienza di **Cultural Video Foundation**, Ngo presso cui ho lavorato per tre mesi, ho inoltre avuto la possibilità di realizzare il progetto Qashinka, nel campo profughi di Dadaab.

Coinvolgendo l'hygiene commission di Hagadeera, si è lavorato sul problema dei rifiuti domestici nel campo, con lo scopo di creare un artefatto visivo in grado di sensibilizzare i rifugiati (in particolare i bambini) sulle buone pratiche di gestione dei rifiuti, utilizzando un linguaggio il più possibile vicino a quello delle persone cui si rivolge.

Il processo svolto, come vedremo, apre la strada a diverse possibilità, a conferma di una delle caratteristiche fondamentali del PV: gli obiettivi iniziali, per quanto validi, lasciano spesso il posto a nuovi obiettivi e direzioni che si incontrano sul cammino.



PARTE 1:
AMBITO STORICO-TEORICO

1.

**ETNOGRAFIA
& IMMAGINI**

L'approccio positivista e le spedizioni scientifiche agli inizi del '900

Negli anni a cavallo tra '800 e '900, la fiducia nella scienza e nel progresso è un sentimento diffuso, tanto a livello accademico quanto popolare.

Il Positivismo che si è sviluppato nel corso dell'Ottocento rimane ancora il pensiero dominante (verrà superato solo agli inizi del ventesimo secolo), spingendo scienziati e studiosi all'elaborazione e alla verifica di teorie sempre nuove, nel tentativo di applicare il metodo scientifico a tutte le sfere della conoscenza e della vita umana.

Tra queste vi è l'antropologia (o etnologia), che proprio in quel periodo comincia ad essere considerata una disciplina scientifica a tutti gli effetti.

L'antropologia si era sviluppata a metà del diciannovesimo secolo. Partendo dalle scienze naturali, come biologia e botanica, essa si poneva come la scienza che studia l'evoluzione della cultura, del linguaggio e della fisiologia dell'essere umano, ed in particolare delle popolazioni **Altre** che abitavano i territori delle colonie (Pennacini, 2005).

Il paradigma evolucionista era diffuso e accettato da tutti gli antropologi dell'epoca. Esso presuppone che l'evoluzione dell'uomo abbia avuto uno sviluppo lineare, e che quindi le popolazioni considerate "selvagge" si trovino ad uno stadio evolutivo precedente a quello dell'occidente colonizzatore.

Di conseguenza lo scopo delle ricerche antropologiche dell'epoca si riassume nella produzione di prove a suffragio di questa teoria: Le fotografie antropometriche, ad esempio, venivano realizzate con l'obiettivo di misurare i tratti somatici e le proporzioni fisiche degli appartenenti alle popolazioni "altre", così che potessero essere catalogati e confrontati scientificamente.

Studiosi come Edward Burnett Tylor e James Frazer in Gran Bretagna si occuparono dell'argomento, lavorando su materiale proveniente dalle colonie, quali oggetti d'uso, testimonianze di missionari ed esploratori, immagini e illustrazioni, giunti in madrepatria grazie alle sempre

Spedizione stretto di Torres (1899)

*Membri della
Cambridge
Anthropological
Expedition allo
stretto di Torres,
1898
(fonte: Cambridge
University Museum
of Archaeology and
Anthropology)*

più frequenti spedizioni. Essi vengono spesso definiti “antropologi da poltrona”, in quanto estranei al contatto diretto con le popolazioni studiate (Harris, 1971).

Tra i primi lavori sul campo svolti con un *focus* dichiaratamente etnografico, particolare interesse ebbe la spedizione allo Stretto di Torres.

Il biologo britannico Alfred Cort Haddon, durante i suoi studi sulla fauna marina svolti tra le isole dello stretto tra il 1888 e il 1889, si interessò allo studio delle popolazioni locali e, una volta tornato in patria, iniziò a cercare fondi allo scopo di organizzare una nuova spedizione, con l'intento di raccogliere una maggior quantità di materiale a complemento delle rilavazioni svolte durante la precedente spedizione, e di realizzare, con l'aiuto di colleghi di varia formazione, uno studio delle popolazioni locali più completo possibile (Haddon et al. 1901).

Nel 1899, Haddon si recò di nuovo nello stretto di Torres, alla guida di un gruppo di studiosi che comprendeva tra gli altri l'allora psicologo Williams Halse Rivers, il medico Charles Gabriel Seligman e il linguista Sidney Ray. Essi trascorsero



più di un anno tra le popolazioni che abitavano le isole dello stretto ed il Borneo, sperimentando diversi metodi di indagine tra i quali interviste, stesure di genealogie e raccolte di *specimina* di varia natura, come chirografie (illustrazioni fotorealistiche), ma anche fotografie e registrazioni cinematografiche e sonore, di grande rilievo sia per quantità che per qualità (Grimshaw, 2001).

L'importanza data alla raccolta di materiale, era dovuta al fatto che in quegli anni le spedizioni coloniali si limitavano sostanzialmente a portare in patria una documentazione adatta ad essere conservata nei musei etnografici, che “all'epoca venivano considerati come una sorta di laboratorio dove studiare le culture in vitro” (Pennacini, 2005).

Questa fase della storia dell'antropologia può essere definita come “l'epoca dei musei” (Stocking, 1985), essendo i musei naturalistici ed etnografici a fornire lo spazio istituzionale e i finanziamenti, per sostenere e promuovere la ricerca antropologica, dato che tale disciplina non era ancora del tutto riconosciuta a livello accademico (Pennacini, 2005).

In particolare la documentazione fotografica e cinematografica (di cui Haddon riconosceva la grande importanza) in quegli anni stava assumendo un ruolo predominante nella rappresentazione dell'alterità. Questo si deve al fatto che tanto la fotografia quanto il video, consentono di rappresentare le osservazioni di interesse etnografico con un risultato più vicino, rispetto soprattutto alla scrittura, all'esperienza originaria dell'antropologo che si trova a diretto contatto con una cultura sconosciuta (ibidem).

I racconti etnografici in forma scritta, che fino ad allora erano stati la fonte principale degli antropologi, presentavano di fatto una descrizione molto più mediata rispetto alle immagini. Tale mediazione proveniva da un lato dalla mancanza nella lingua dell'entografo delle strutture necessarie a descrivere concetti presenti nella cultura dei nativi, e dall'altro dal fatto che uno scritto si presenta come l'interpretazione (della realtà osservata) dell'osservatore stesso. Proprio per l'intrinseca capacità di astrazione del mezzo verbale, i metodi

Musei

visivi si presentavano come un'alternativa più oggettiva (si veda in proposito Arnheim 1969, Kanizsa 1980), e adatta alla legittimazione scientifica che gli antropologi inseguivano.

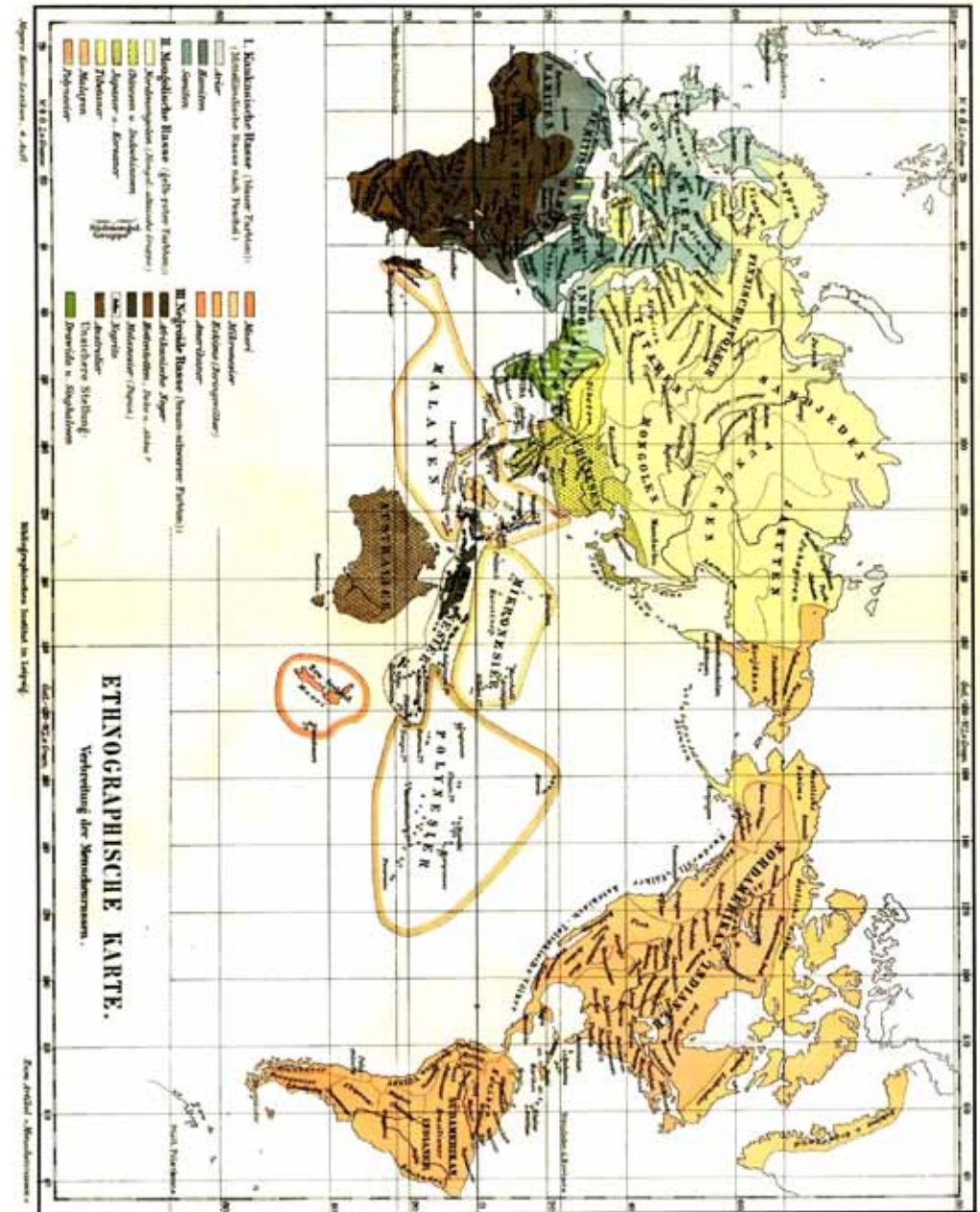
L'opera di Haddon ebbe un ruolo molto importante nello sviluppo della scienza antropologica, non solo perchè la sua spedizione fu una delle prime a concentrarsi sull'utilizzo del mezzo visivo nella ricerca sul campo, ma anche per l'impegno che egli mise, successivamente alla spedizione, nel promuovere gli studi antropologici a livello accademico, e per la convinzione nell'uso intensivo e nella diffusione dei metodi di ricerca visivi.

Tale convinzione deriva probabilmente dalla volontà, condivisa in quegli anni, di inserire a pieno titolo l'antropologia nel quadro delle scienze naturali, conferendole un metodo scientifico basato sull'osservazione e sulla raccolta controllata di campioni tangibili e classificabili (Pennacini, 2005). Fotografie e filmati, per via della loro apparente neutralità, sembravano i mezzi ideali per produrre delle "prove empiriche", e l'intento di catalogazione e standardizzazione con cui venivano prodotte sono la dimostrazione della concezione positivista che vi stava alla base.

Haddon fu nominato relatore e poi docente al Christ's College of Cambridge, rilasciando numerose pubblicazioni, e lavorando continuamente per fondare una solida scuola di antropologia a Cambridge (The Times, 1940), diventando di fatto uno dei fondatori della tradizione antropologica britannica.



Mappa etnografica tratta dall'enciclopedia tedesca Meyers Konversationslexicon - 1890



Le esposizioni universali e la spettacolarizzazione dell'alterità

Con le spedizioni coloniali in costante aumento, la grande quantità di materiale etnografico giunto in Europa trovò nelle esposizioni internazionali la via per raggiungere il grande pubblico.

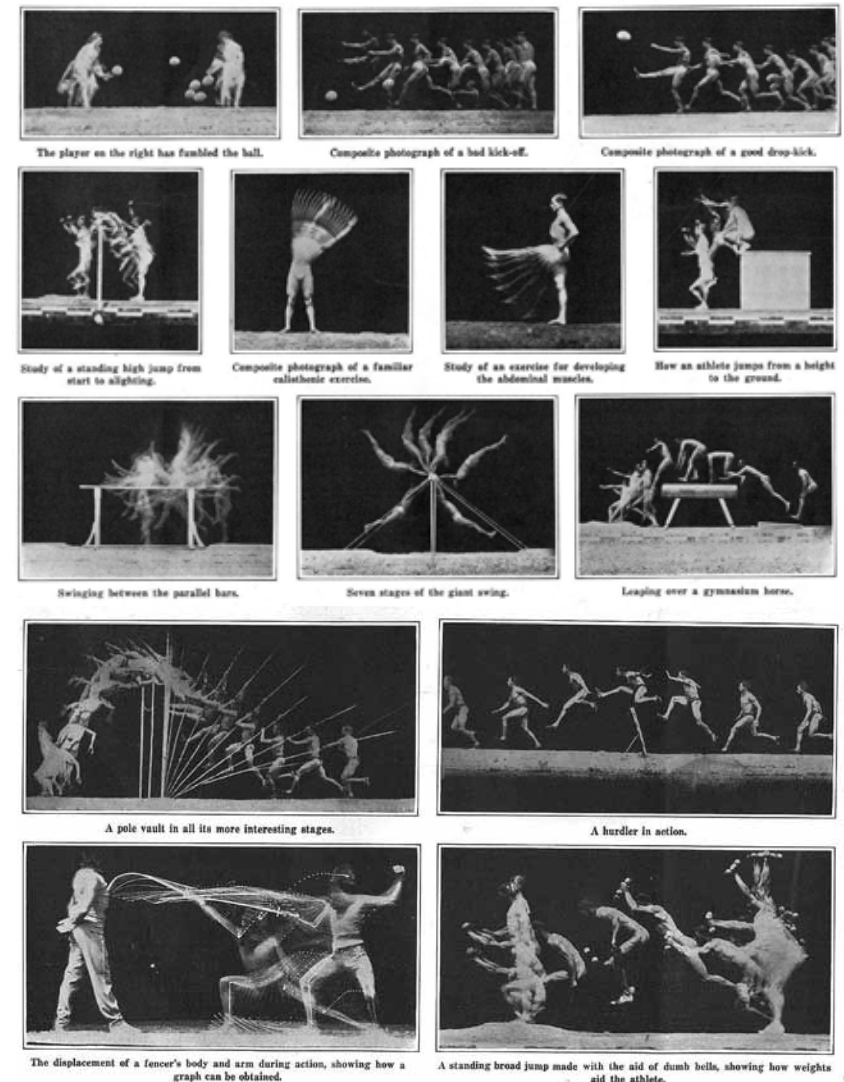
“Di certo all'epoca vi era un interesse diffuso per luoghi e genti lontane” (Grimshaw, 2001), così come per la comparsa di nuovi strumenti tecnologici. Tra questi, il cinematografo dei fratelli Lumière stava riscuotendo un successo notevole. La prima proiezione avvenne nel 1895 a Parigi, e nel giro di poco tempo, lo *show* fu portato in diverse parti d'Europa, Stati Uniti e Asia (Ibidem).

Nello stesso anno in cui Auguste e Louis Lumière iniziarono le loro proiezioni (circa tre anni prima della spedizione allo stretto di Torres), il medico Felix Louis Regnault realizzò alcune riprese con un apparecchio cronofotografico, in occasione dell'esposizione etnografica dell'Africa occidentale di Parigi (Pennacini 2005).

Tale strumento fu inventato da Jules Marey, di cui Regnault era allievo e assistente, e consentiva di realizzare una serie di fotografie in rapida successione, permettendo così di “catturare” un movimento o un'azione. Esso non era in grado tuttavia di riprodurre le immagini in sequenza e di rendere l'illusione del movimento, per la quale bisognerà attendere il cinemascopio. Regnault utilizzò la cronofotografia per analizzare i movimenti e gli atteggiamenti corporei di alcuni abitanti dell'Africa occidentale, portati a Parigi in occasione dell'esibizione (Ibidem). Si trattava di sequenze piuttosto semplici, realizzate nei padiglioni dell'esposizione, con un cronometro all'interno dell'inquadratura che fungeva da riferimento temporale (Rony, 1996).

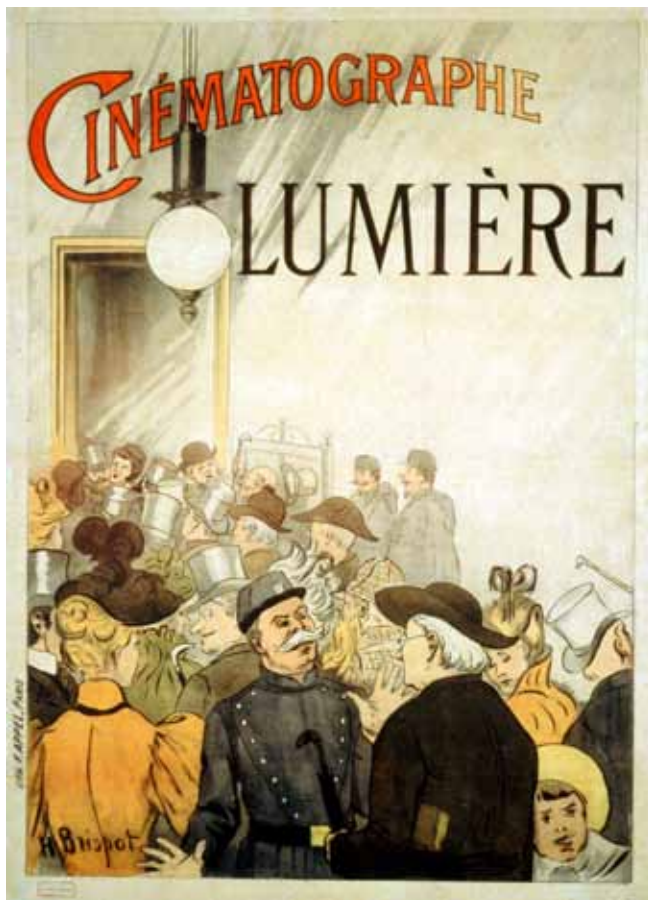
Lo scopo dell'esperimento era dimostrare come la teoria evoluzionista si applicasse anche ai movimenti del corpo umano. Egli vedeva nei gesti delle società considerate inferiori, un passaggio evolutivo precedente allo sviluppo del linguaggio verbale.

I continui sforzi di misurazione, comuni alla maggior parte degli antropologi dell'epoca, non riusciranno di fatto a dimostrare la natura scientifica del concetto di razza e di evoluzione lineare, e le idee evoluzioniste saranno progressivamente abbandonate durante la prima metà del novecento. Tuttavia le rappresentazioni dell'alterità prodotte “daranno ben presto luogo, nella percezione popolare, ad una diffusa quanto pericolosa reificazione di tale concetto” (Pennacini, 2005).



A lato: locandina pubblicitaria del Cinematografo dei fratelli Lumière, 1895

Pagina precedente: cronofotografie di E. J. Marey, tratte dal volume "The human body in action", 1914



Al di là dell'intento "metrico" degli esperimenti di Regnault, i filmati etnografici prodotti sul finire dell'ottocento mostrano diverse somiglianze con quelli prodotti a scopo di intrattenimento.

Guardando le riprese effettuate da Haddon nello stretto di Torres, possiamo descrivere i soggetti come "living people engaged in social activity"¹ (Grimshaw, 2001: p. 22). Questa stessa descrizione a ben vedere si può applicare ai filmati realizzati dai fratelli Lumière, i cui soggetti erano ad esempio operai in uscita dalla fabbrica, una partita a carte, l'arrivo di

¹ Letteralmente: persone viventi impegnate in attività sociale.

un treno in stazione.

Oltre al contesto in cui sono girate, un altro punto di contatto è l'utilizzo di una camera fissa con l'azione che si sviluppa intorno ad essa, il che rivela come gli attori siano al corrente della presenza della camera stessa, e la scena sia costruita artificialmente ai fini delle riprese. In aggiunta possiamo notare l'utilizzo in entrambi i casi di riprese lunghe che mantengono l'integrità spazio-temporale dell'azione (Grimshaw, 2001).

In generale sia i video di Haddon che dei fratelli Lumière rientrano nel filone del cosiddetto cinema "primitivo", sviluppatosi nel periodo che va dalla nascita del cinema stesso, fino al 1906. I film girati in questo periodo vengono definiti "esibizionistici", per via dell'esplicita volontà di *mostrare* qualcosa, a differenza del cinema narrativo (che di lì a poco si svilupperà), il cui fine principale è raccontare una storia. Tom Gunnings definisce le produzioni di questo periodo come "cinema of attractions"², proprio per il particolare rapporto che esso instaura con lo spettatore. I ricorrenti sguardi in camera degli attori, (caratteristica che sarà poi individuata come rivelatrice dell'illusione stessa del cinema, e pertanto evitata) e l'impostazione della scena ispirata al palco teatrale, venivano utilizzati nei corti dei fratelli Lumière e nei *trick film* di Méliès come espediente per stabilire un contatto con il pubblico e colpirne l'attenzione (Gunning, 1986).

I filmati etnografici d'altro canto creavano interesse grazie all'effetto esotico e all'ambientazione lontana, rispetto alla realtà dello spettatore, giocando sull'istinto voyeuristico di quest'ultimo.

Al volgere del secolo il cinema si trova ancora in una fase embrionale. Il cinema d'intrattenimento si sovrappone e si confonde al documentario (vedi Grierson, 1937), che tuttavia si dimostra un valido supporto alle esigenze di legittimazione scientifica dell'antropologia, anch'essa figlia

² Letteralmente: cinema delle attrazioni, cinema-attrazione.

del clima di ottimismo e sperimentazione, ma bisognosa di una tradizione consolidata.

Riprendendo le parole di Anna Grimshaw, possiamo dire che a fine '800 il video è uno strumento del ventesimo secolo nelle mani di uomini del diciannovesimo secolo (Grimshaw, 2001). bisognerà aspettare i cambiamenti derivanti dalla I guerra mondiale, perchè questo linguaggio trovi la propria dimensione; e perchè l'antropologia si trasformi da disciplina sperimentale, in una scienza a tutti gli effetti (ibidem).

Fotogramma tratto dal cortometraggio "Les quatre cents farces du diable" di George Melies, 1906



Veduta di un villaggio di pescatori sulla costa sud della Nuova Guinea, 1918



Malinowski: osservazione partecipata e ricerca sul campo

Nel 1922 Bronislaw Malinowski pubblica in Inghilterra il volume che presenta i primi risultati della sua lunga e intensiva ricerca nelle isole Trobriand, *Argonauti del Pacifico occidentale*; nell'introduzione al volume Malinowski descrive il metodo dell'**osservazione partecipante**, una pratica che solo soggiorni intensi e prolungati presso una popolazione nativa potevano rendere possibile. Il 1922 viene quindi simbolicamente considerato come l'anno di nascita dell'antropologia moderna (Pennacini, 2005: p. 76).

Nel raccontare la propria esperienza, Malinowski parte dalle difficoltà iniziali incontrate non appena mise piede sulla costa sud della Nuova Guinea. Una delle prime cose che notò fu l'atteggiamento dei bianchi che già vivevano e lavoravano nella zona, e che egli commenta così:

Information which I received from some white residents in the district, valuable as it was in itself, was more discouraging than anything else with regard to my own work. (Malinowski, 1922)³

Le informazioni riportate da commercianti, missionari e amministratori coloniali, mancavano naturalmente della precisione e della coerenza necessarie all'etnografo ai fini della sua ricerca; oltre a essere caratterizzate da pregiudizi e punti di vista fortemente sbilanciati.

Malinowski esprime inoltre la preoccupazione riguardo la possibilità di ottenere dei risultati concreti nei pochi mesi di lavoro a sua disposizione, quando coloro che da anni vivevano lì dimostravano ancora una conoscenza limitata dei nativi. Nonostante la partenza incerta egli riuscì a portare a termine il lavoro, spendendo circa due anni a diretto contatto con gli isolani, ed applicando una serie di regole che

³ Le informazioni ricevute da alcuni bianchi stanziati nel distretto, per quanto valide, furono la cosa più scoraggiante che incontrai nello svolgere il mio compito. (Malinowski, 1922)



Malinowski durante il suo soggiorno alle isole Trobriand, 1918

in seguito elaborò e descrisse come principi fondamentali per lo svolgimento di una ricerca sul campo (Malinowski, 1922):

- la ricerca deve partire da obiettivi scientifici effettivi;
- l'etnografo deve porsi nelle condizioni di lavoro appropriate, quindi vivendo tra i nativi, evitando il contatto con altri bianchi;
- infine egli deve applicare una serie di metodi per raccogliere, manipolare e registrare le prove.

Nell'introduzione alla sua opera, oltre a diffondersi nella spiegazione del metodo da lui usato, Malinowski nota come esista un certo tipo di fenomeni che non possono essere registrati tramite interviste e redazione di documenti, ma debbano essere osservati nella loro manifestazione reale e pratica⁴ (ibidem).

Egli definisce tali fenomeni come *imponderabilia della vita reale*, riferendosi a cose come "la routine di un uomo nella sua giornata di lavoro, il modo in cui si procura il cibo e lo prepara; il tono conviviale di una conversazione attorno al fuoco, le amicizie e le ostilità; il sottile ma inequivocabile modo in cui le ambizioni personali si riflettono nel comportamento di un individuo, e la reazione emotiva di coloro che gli stanno intorno." (Malinowski, 1922: 18-19)

Nel testo si sottolinea come questi fatti debbano essere scientificamente registrati, con la raccomandazione che ciò non avvenga in maniera superficiale, ma facendo lo sforzo di cogliere l'attitudine mentale in essi espressa (ibidem).

⁴ traduzione approssimativa di "their full actuality" (Malinowski, 1922: 18)

Veduta di un villaggio di pescatori sulla costa sud della Nuova Guinea, 1918



Nonostante l'intento primario di Malinowski sia quello di ricercare il rigore scientifico nella ricerca etnografica, il concetto di *imponderabilia* anticipa di fatto un tema che sarà centrale nel dibattito antropologico, sottolineando l'importanza dell'aspetto più intangibile della cultura di un popolo.

Gregory Bateson e Margaret Mead: *ethos* e riflessioni sulla visione in antropologia

Se la spedizione allo stretto di Torres rappresenta uno dei primissimi esempi di ricerca antropologica con mezzi visivi, e l'opera di Malinowski è ritenuta la prima riflessione compiuta sui metodi di indagine sul campo, l'apporto di Gregory Bateson e Margaret Mead allo sviluppo della ricerca antropologica è proprio quello che li vede come primi a prodursi in una riflessione esplicita sull'uso che l'antropologia può fare delle immagini, mettendo a punto un metodo basato sulla raccolta sistematica di fotografie e sequenze cinematografiche come parte integrante di una ricerca *etnovisiva*.

Prima di conoscersi e di sposarsi, Mead e Bateson avevano condotto ciascuno importanti ricerche sul campo. Mead era divenuta famosa per le sue ricerche sull'adolescenza nelle isole Samoa (1928) e in Nuova Guinea (1930), mentre Bateson aveva completato, sempre in Nuova Guinea, il suo studio intitolato *Naven* (dal nome del rituale di travestimento degli Iatmul di cui si occupa) che sarebbe stato pubblicato nel 1936 (Pennacini, 2005).

Proprio in questo studio Bateson affronta esplicitamente problemi teorici e di metodo, mettendo in evidenza una difficoltà di fondo insita nel lavoro etnografico e soprattutto nella sua interpretazione: la descrizione strutturale di una società non è sufficiente a comprenderne la cultura in tutti i suoi aspetti. Bateson introdusse quindi il concetto di *ethos*, ovvero il retroterra emotivo che muove gli attori sociali, il sistema standardizzato di organizzazione degli istinti e delle emozioni (ibidem).

L'*ethos* emerge in una molteplicità di fatti osservabili nella vita culturale: dal modo in cui un individuo cammina alle cerimonie che segnano le tappe della sua vita, dalle decorazioni sul corpo alle maschere e alle danze. In generale l'*ethos* comprende tutti quegli aspetti della vita sociale capaci di veicolare sentimenti ed emozioni (Bateson 1958).

Si capisce come nel formulare questo concetto Bateson si sia





Balinese character
costume
Source:
Pvfunderground,
CC 3.0

imbattuto nello stesso ragionamento che portò Malinowski a parlare di *imponderabilia*. Entrambi infatti si rendono conto dei limiti della dimensione struttural-funzionalista, e della necessità di integrare ad essa la rappresentazione di una dimensione emotiva; e se Malinowski sottolinea l'importanza di descrivere con dettaglio e coinvolgimento questi aspetti (Malinowsky, 1922), Bateson utilizza in maniera integrante le immagini nella sua ricerca, prima in *Naven* e ancor più sistematicamente nel progetto realizzato insieme a Margaret Mead, *Balinese Character*.

Negli anni successivi al loro sodalizio personale e professionale, Mead e Bateson intraprenderanno infatti una ricerca relativa all'ethos balinese, finanziati dal comitato per lo studio della *dementia precox* (successivamente classificata come schizofrenia). L'importanza della *transe* e dei comportamenti dissociativi nella cultura balinese suggeriva la possibilità di uno studio transculturale di tale patologia, ai quali i due studiosi aggiunsero altri temi (come l'allevamento dei bambini, i processi di inculturazione, le problematiche di genere), ai fini di uno studio più completo possibile sul retroterra emotivo balinese (Bateson, Mead, 1942).

Il risultato di questo lavoro è la raccolta di più di 25'000 fotografie ritraenti vari momenti della vita sociale e culturale balinesi che verranno poi riunite e comparate nel volume

pubblicato nel 1942. in aggiunta essi realizzeranno anche una serie di brevi filmati, inizialmente utilizzando la cinepresa per la realizzazione di documenti grezzi, analogamente a quanto fatto con la fotocamera.

Il materiale girato verrà poi ripreso successivamente e rieditato da Margaret Mead in una serie di brevi film, ciascuno dei quali affrontava un tema specifico in termini in termini estremamente semplici e divulgativi. Mead montò i filmati, post-sonorizzandoli e accompagnandoli da un commento esplicativo, letto da lei stessa, dimostrando ancora una volta come le immagini fossero trattate come materiale grezzo cui dare forma attraverso il montaggio (Pennacini, 2005).

2.

**LA NASCITA
DEL DOCUMENTARIO**

Il primo documentario della storia

Nel 1922, lo stesso anno in cui Malinowski pubblica lo scritto che viene considerato il primo esempio di una nuova antropologia, Robert J. Flaherty realizza il primo documentario della storia del cinema: *Nanook of the north*. Flaherty infatti realizza in forma cinematografica qualcosa di molto simile alle innovazioni applicate e poi sintetizzate da Malinowski (Pennacini, 2005).

Flaherty nacque nel Michigan nel 1884 da una famiglia di emigrati irlandesi; abituato fin da piccolo all'esplorazione e al contatto con i gruppi indigeni dei territori nel nord del Canada, seguendo il padre geologo nei suoi viaggi di lavoro. Formatosi anch'egli in geologia, Robert Flaherty iniziò all'età di 25 anni ad esplorare i territori della baia di Baffin, realizzando rilevamenti di giacimenti minerali finanziato dalla fondazione Mackenzie. Durante questa attività egli si cimentò nell'utilizzo della cinepresa, ma fu solo a partire da *Nanook of the north* che il cinema divenne l'obiettivo principale del suo lavoro (Napolitano, 1975).

**Robert J.
Flaherty**



*Nanook a caccia,
da una scena di
"Nanook of the
north", 1922*

Il progetto per lo sviluppo del documentario parti grazie a un finanziamento ricevuto da un produttore di pellicce parigino, cosa che permise a Flaherty di trascorrere diversi mesi sul campo, vivendo con gli Inuit e riuscendo a sviluppare con essi un rapporto di fiducia e collaborazione. Il risultato fu una ricostruzione filmica della vita quotidiana degli Inuit realizzata *in loco*, un esperimento che nessuno aveva ancora compiuto, che si rivelò un immediato successo di pubblico, destinato a lasciare un'impronta duratura nella storia del cinema (Pennacini, 2005).

Rappresentare cinematograficamente la vita di persone reali che lavoravano e si muovevano nell'ambiente inospitale del circolo polare artico richiedeva la messa in opera di tecniche e soluzioni espressive che all'epoca nessuno aveva ancora sperimentato. La registrazione cinematografica richiedeva a quel tempo attrezzature estremamente ingombranti e cineprese di grande formato, oltre a richiedere sforzi notevoli per ottenere una illuminazione soddisfacente.

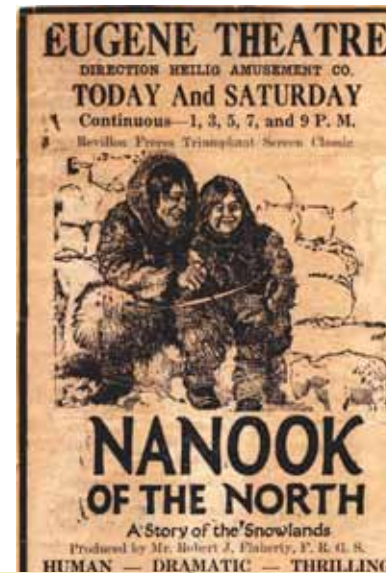
In queste difficili condizioni, non solo Flaherty riuscì ad ottenere ottimi risultati, ma applicando con creatività una serie di soluzioni stilistiche e, per così dire, di "trucchi cinematografici" riuscì a inventare un linguaggio visivo complesso e innovativo.

Nanook Se vogliamo racchiude in sé un paradosso fondamentale dell'antropologia visiva e più in generale della rappresentazione dell'alterità: il compromesso tra oggettività della rappresentazione, e la soggettività intrinseca del mezzo audiovisivo.

"Se infatti da un lato è il primo film a fornire un vivido documento della vita di una popolazione esotica ripresa in loco, dall'altro esso non può che avvalersi, per fare ciò, dei procedimenti tecnici e degli espedienti espressivi e retorici tipici del linguaggio cinematografico." (Pennacini, 2005: 79) L'intento di Flaherty è completamente diverso da quello degli etnografi che abbiamo visto finora: egli non tenta di realizzare delle prove oggettive e scientifiche dell'esistenza e dello stile di vita degli Inuit. Al contrario, cerca di ricreare con i mezzi a disposizione un'interpretazione della realtà

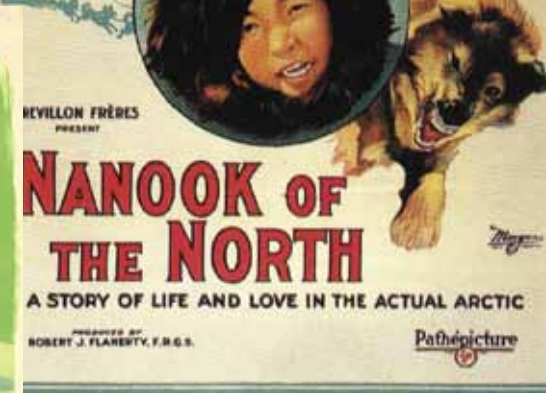
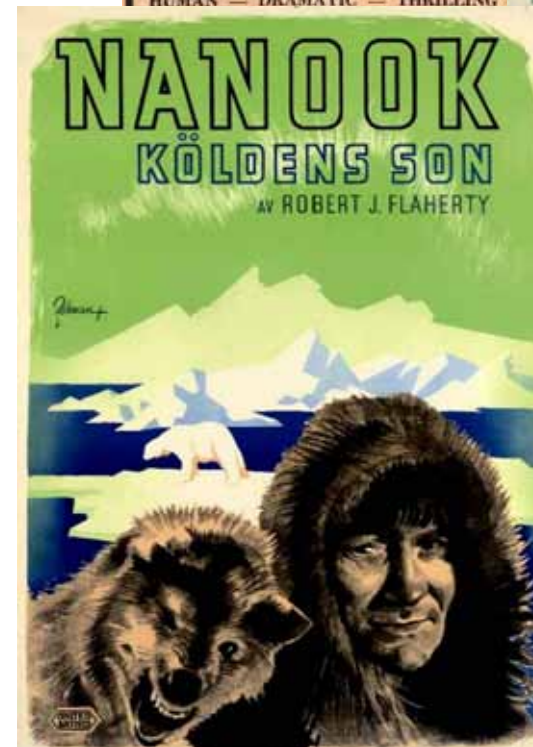
osservata scaturita dalla stretta collaborazione con Nanook e la sua famiglia.

Egli in primis pose l'accento sul rapporto umano instaurato: "... tutto il mio lavoro è stato costruito insieme a loro, non avrei combinato nulla senza di loro. *Nanook* è in fin dei conti il risultato di questi rapporti umani." (Flaherty citato in Napolitano, 1975)



The truest and most human story of the Great White Snows

A picture with more drama, greater thrill, and stronger action than any picture you ever saw.



Alcune locandine, a prova del successo internazionale ottenuto dal film.

Questo è forse il lato più sorprendente e relativamente sottovalutato del lavoro di Flaherty: la forte **componente partecipativa** del processo di produzione. Egli ebbe la capacità innanzitutto di trasferire agli Inuit le conoscenze base sul film e sulla tecnica per realizzarlo, di modo che non ci fosse bisogno di una troupe cinematografica: la troupe erano gli Inuit stessi. Inoltre il materiale girato veniva visionato giornalmente assieme a Nanook e agli altri Inuit, così da dare loro il controllo e la coscienza della rappresentazione di sé che il video avrebbe dato della loro vita tra i ghiacci.

Come abbiamo detto questo è il risultato della profonda familiarità che Flaherty si era guadagnato in anni di spedizioni, e dalla sua conoscenza della lingua locale.

Molti degli elementi appena descritti li ritroveremo diversi anni dopo nell'esperienza del fogo process, il progetto diretto da Don Snowden considerato il primo esempio di *video partecipativo*; un'esperienza che analizzeremo nel capitolo 4.



Guardare la realtà attraverso il cinema

Il decennio che va dagli anni venti agli anni trenta del Novecento vede l'emergere di altre grandi figure di cineasti orientati al documentario, grazie ai quali questo genere si consoliderà e allo stesso tempo si articolerà in diversi filoni, sulla base di scelte tematiche e di tendenze teoriche differenti (Pennacini, 2005).

In Gran Bretagna si sviluppa una tradizione documentaristica caratterizzata da un forte interesse verso i fenomeni sociali e contemporanei. Uno dei principali personaggi di questa tradizione è lo scozzese John Grierson, la cui visione era che il cinema dovesse assolvere ad una missione di educazione civile, sociale e politica al servizio del pensiero democratico (Evans 2005, Nelson 1988). Egli esaltava il potere di penetrazione del cinema, la sua capacità di fascinazione e la possibilità di raggiungere strati sociali illetterati, e la sua potenziale funzione di riduzione del gap di informazioni tra governanti e governati (Grierson 1947).

Dal 1929 al 1939, Grierson fu direttore dell'unità di cinema dell' Empire Marketing Board, fondando di fatto il cinema documentario sociale britannico (Nelson, 1988), e nel 1934 scrive *Principi fondamentali del Documentario*, quello che è considerato il tentativo più consapevole e sistematico di porre i fondamenti di un'estetica e del cinema non-fiction. Nel 1939 si trasferisce in Canada dove, a seguito di una consulenza per il governo, fonda il National Film Board canadese (NCFB), che diventerà la più grande agenzia nazionale e pubblica di produzione cinematografica del mondo (Collizzolli, 2010). Inizialmente, avrebbe dovuto trattarsi di uno staff di supporto all'attività pubblica in campo cinematografico; ma lo scoppio della guerra e la crescente richiesta da parte del governo di film di propaganda (Gary Evans, 1984) lo resero rapidamente uno degli studi di produzione più grandi del mondo, arrivando a contare 747 membri dello staff, nel 1945 (McKay, 1964)¹.

1 Ritornaremo sulla storia dell'NCFB, in particolare

Dziga Vertov e *Kinopravda*

Grierson, oltre a riconoscere e promuovere le qualità del cinema come strumento di propaganda (attività all'epoca particolarmente diffusa soprattutto nei regimi totalitari), si orienta stilisticamente per un linguaggio cinematografico il più possibile aderente al reale, riprendendo le cose "come sono", opponendosi alle dialettiche fittizie, drammatiche e teatrali, particolarmente diffuse all'epoca (Nichols, 1991). Questa posizione, che lo pone in contrasto con il lavoro di Flaherty, a cui egli critica più volte un eccessivo lirismo e la continua ricerca del "buon selvaggio" (Pennacini, 2005), prende le mosse dalla sperimentazione di Dziga Vertov, cineasta sovietico che assieme ad un gruppo di documentaristi "militanti" fonda il movimento della *Kinopravda* (ibidem).

Partendo da influenze futuriste, Vertov e i suoi collaboratori *Kinoki*² attuano una sperimentazione sul mezzo di produzione cinematografico, convinti delle sue possibilità di ottenere uno sguardo più ampio e perfettibile di quello umano.

Nel 1926 Vertov realizza un documentario sulle varie repubbliche socialiste che costituiscono l'Unione Sovietica, *Shestaya chast mira* (La sesta parte del mondo), mostrando le diverse popolazioni nei loro contesti d'origine, e sottolineando la ricchezza delle differenze culturali, in uno stile propagandistico e che rifugge le convenzioni della fiction (ibidem). Nel 1929 con *Chelovec s kinoapparatom* (L'uomo con la macchina da presa), Vertov produce una sorta di manifesto di un nuovo linguaggio cinematografico, che tenta di raccogliere e montare i frammenti dell'attualità, in opposizione al cinema di retaggio teatrale e narrativo: la *Kinopravda*, o "cine-verità". L'uomo con la macchina da presa presenta un caleidoscopio di immagini della vita quotidiana di Mosca e dell'Unione Sovietica, seguendo il tema della città e del suo ritmo di vita meccanico, che diversi cineasti affrontarono tra gli anni venti e trenta. Ma

sull'attività in corso negli anni '60, in quanto sarà parte integrante e promotrice del contesto in cui ha avuto origine il *Fogo process*, il primo esempio generalmente riconosciuto di video partecipativo.

2 letteralmente i "cine-occhi", era il nome del gruppo di cineasti che facevano riferimento a Vertov.

il linguaggio fortemente sperimentale e la "opacità" della macchina da presa, sembrano dirci come "il cinema può essere vero nella misura in cui ci parla di se stesso" (ibidem), che nonostante gli sforzi per rendere la visione della realtà tramite il mezzo cinematografico autentica, essa sarà sempre un'interpretazione mediata, distorta, selettiva e parziale, essendo queste una caratteristiche intrinseche del linguaggio stesso del cinema.

Quest'opera conduce Vertov all'autoriflessione, ad un meta-discorso cinematografico, abbandonando di fatto l'istanza realista, a favore di un cinema che si ripiega su se stesso (ibidem).

Dopo la Seconda guerra mondiale, l'esperienza della *Kinopravda* sarà un punto di partenza importante per i diversi filoni cinematografici e documentaristici che si avvieranno alla ricerca della rappresentazione della verità, abbracciando (se vogliamo anche letteralmente con l'avvento delle videocamere leggere da 16mm) il linguaggio della macchina da presa con i suoi limiti, e sfruttandolo per creare una visione esplicitamente "parziale" del mondo.

Jean Rouch con la
sua cinepresa
Bell & Howell



Tra questi, qualcuno arriverà a cogliere le potenzialità di applicare il linguaggio cinematografico in contesti di ricerca etnografica, non limitandosi all'impiego meccanico della cinepresa che abbiamo visto agli albori dell'antropologia visiva, ma sfruttandone tutte le possibilità espressive e le sperimentazioni linguistiche che in quegli anni emergevano. Questo processo, che vede come pionieri l'antropologo francese Marcel Griaule, e ancor più il suo allievo Jean Rouch, è ben sintetizzato dalle parole di Cecilia Pennacini "alfabetizzazione cinematografica degli antropologi" (Pennacini, 2005).

Le innovazioni tecniche

Nel decennio della cosiddetta epoca d'oro, alcune innovazioni tecnologiche contribuiscono a stimolare tanto l'utilizzo della cinepresa in contesti nuovi, quanto la nascita di nuovi linguaggi espressivi.

Una di queste innovazioni fu l'introduzione della pellicola 16mm, un formato ridotto rispetto al 35mm (allora considerato lo standard per l'industria cinematografica), e inizialmente pensato ai cineamatori.

Tuttavia tale formato si diffuse rapidamente tra documentaristi ed etnografi, in quanto permetteva l'utilizzo di un'attrezzatura molto leggera e compatta, ideale per l'impiego sul campo, soprattutto se paragonata con l'ingombrante attrezzatura 35mm.

Tra le camere 16mm più apprezzate vi fu la **Bell & Howell Film**, introdotta nel 1923, famosa per la semplice

**Videocamere
16 mm**

*Jean Rouch mentre
opera a mano
una cinepresa
Bell & Howell*



Maya Deren e la
sua Bolex H16



costruzione e la robustezza.

Nel 1936 la compagnia svizzera **Bolex Paillard** introdusse il modello **H16**, tra i più venduti di sempre grazie alla sua qualità costruttiva, che è stato prodotto praticamente invariato nelle sue caratteristiche fino agli anni 80.

Introduzione del sonoro

40

Sempre negli stessi anni cominciano ad apparire i primi film dotati di sonoro, innovazione tecnica destinata a cambiare profondamente la storia del cinema.

Il primo film sonoro *The jazz singer* risale al 1927, e negli anni successivi tutta l'industria cinematografica si convertirà

completamente alla nuova tecnica. Nonostante fosse possibile già dalla metà dell'Ottocento registrare suoni, l'attrezzatura non era molto affidabile, e creava problemi di sincrono. Ciò che permise la rivoluzione fu l'invenzione della cosiddetta "colonna sonora", una striscia disposta direttamente sulla pellicola contenente informazioni che potevano essere lette tramite un sensore foto-acustico.

Un'ulteriore evoluzione dell'attrezzatura audio avviene alla fine degli anni sessanta, quando compaiono i primi registratori leggeri sincronizzabili alle cineprese portatili. Tale tecnica consentì di sperimentare linguaggi nuovi, come quello del cinema diretto, aprendo inoltre nuove strade al reportage giornalistico e televisivo. Un modello particolarmente famoso di registratore portatile fu il **Nagra III**, introdotto nel 1961 dalla compagnia svizzera Kudelski.

Suono sincrono



Magnetofono
Nagra III del 1960

41

3.

**ALFABETIZZAZIONE
CINEMATOGRAFICA
DEGLI ANTROPOLOGI**

Gli anni del Dopoguerra

Nel primo capitolo abbiamo visto come le immagini hanno trovato sempre più spazio nell'antropologia di inizio secolo, pur senza andare mai oltre il ruolo di materiale grezzo di supporto alla descrizione etnografica. Nel secondo capitolo si è parlato invece degli albori del documentario, dall'impresa di un dilettante d'eccezione come Flaherty, allo sviluppo di diversi filoni e tematiche negli anni 20 e 30, in quella che verrà battezzata "epoca d'oro" del documentario.

Queste due forme del pensiero umano, pur essendo entrambe figlie del secolo positivista, nate cioè dalla ricerca di un'integrazione tra discipline umanistiche e scientifiche, procederanno ciascuna per la propria strada fino agli anni successivi alla seconda guerra mondiale. Anni in cui diversi antropologi, tra cui spicca il nome di Jean Rouch, "inizieranno a considerare il cinema un linguaggio da utilizzare consapevolmente per dar luogo a particolari rappresentazioni etnografiche, sostanzialmente diverse dalle rappresentazioni scritte, ma potenzialmente altrettanto efficaci nel rendere conto dello sguardo antropologico." (Pennacini, 2005: 99)

Non è un caso che questo avvenga sulla scia del dibattito in corso sul rapporto tra cinema e realtà, alimentato da un lato dalle sperimentazioni di cineasti come Vertov, e dall'altro, dalle dimostrazioni che il cinema di propaganda ha dato della sua capacità di distorcere il reale, assoggettando questo linguaggio visivo alle volontà politiche (sia democratiche che totalitarie).

Tra le risposte a questo dibattito, il **Neorealismo** si afferma in Italia come corrente cinematografica e culturale, proponendo una raffigurazione della realtà postbellica del paese da un punto di vista popolare, in opposizione al cinema "stucchevole" e d'evasione che caratterizzò il periodo fascista. Registi come Visconti, Fellini, Rossellini, e De Sica realizzeranno capolavori di successo internazionale che faranno di questo movimento una delle pagine più importanti del cinema italiano e internazionale del Novecento.

Neorealismo

Cinéma vérité

Grazie anche all'esempio del Neorealismo, nei primi anni '60 si svilupperà in Francia una nuova proposta di cinema documentario, dall'incontro tra un antropologo e un sociologo (De Bernardinis, 2003). Durante la presentazione del loro *Chronique d'un été*, Jean Rouch ed Edgar Morin useranno il termine **Cinéma Vérité** (che deriva da un'analisi della *Kinopravda* di Vertov) per descrivere un linguaggio "vero come un documentario ma col contenuto di un film romanzesco, cioè col contenuto della vita soggettiva" (cit. in Fofi, Morandini, Volpi 1988, p. 343). Tale concetto si evolverà a livello più internazionale e generale nel "Cinema diretto", trovando affermazione anche in Gran Bretagna, Stati Uniti e Canada (De Bernardinis, 2003), favorito dall'avvento delle prime cineprese leggere 16mm e dai dispositivi per la registrazione del suono sincrono.

David MacDougall

Lo spostamento nello stile documentaristico che avviene agli inizi degli anni '60, è l'espressione di un tentativo di risituare l'autore nel rapporto con il pubblico e, di conseguenza, con il soggetto: di spostare il film-maker da una posizione di anonimato, verso una più personale, incorporando il suo punto di vista in qualità di osservatore diretto, allo scopo di rammentare al pubblico che un film è un "prodotto umano" e non una finestra trasparente sulla realtà (MacDougall, 1998). Questo tentativo continuerà sulla strada mostrata dal cinema diretto, mostrando tuttavia il fianco ad alcune critiche su cui si basa un dibattito che arriva fino ai nostri giorni, e dal quale si originano due scuole di pensiero principali: l'approccio d'osservazione (reazione ad alcune peculiarità del *Cinéma vérité* che proporrà una produzione il più possibile priva dell'intervento autorale) e l'approccio partecipativo, di cui come vedremo **David MacDougall** sarà uno dei principali sostenitori, praticanti e teorici.

KinoPravda

*riflessione in termini assoluti sulla possibilità
di resa della verità del mezzo cinematografico*



Cinéma Vérité

*riflessione ed utilizzo delle capacità espressive concrete
del mezzo cinematografico di resa della verità*



Cinema Diretto

*utilizzo del mezzo cinematografico come strumento
di "presa diretta" della verità
(non mediata da narrazione e linguaggio espressivo)*

Jean Rouch e *Cinéma Vérité*

Jean Rouch nacque in Francia nel 1917. Laureato in ingegneria, prestò la sua opera in Africa durante la Seconda guerra mondiale, dove ritornò pochi anni dopo la guerra per un'avventura con alcuni amici; fu in questa occasione che realizzò il suo primo film: un breve documentario tra le popolazioni dell'impero Songhai, nei pressi delle sorgenti del fiume Niger. Pochi mesi dopo, il film verrà proiettato al Musée de l'Homme di Parigi alla presenza di alcuni tra i massimi antropologi francesi dell'epoca, tra cui Claude Lévi-Strauss e Marcel Griaule.

Grazie all'apprezzamento dei presenti, Rouch poté reperire un finanziamento per completare la post-produzione del film, che uscirà nel 1947 con il titolo *Au pays des mages noirs* (Stoller, 1992). Fu così che ebbe inizio la carriera cinematografica di quello che è considerato il più grande tra i cineasti-antropologi.

Successivamente intraprese nuovamente la formazione universitaria, laureandosi prima in filosofia e conseguendo un dottorato in antropologia, sotto la guida di Marcel Griaule. La tesi di dottorato che ne deriverà consiste in una descrizione etnografica della storia e della religione Songhai, la quale verrà pubblicata in due parti tra il 1953 e il 1954, mentre nel 1960 uscirà la sua pubblicazione più importante, *La religion et la magie Songhai*. Ma Rouch, nonostante l'intensa attività di ricerca non abbandona la passione per il cinema, frequentando assiduamente la Cinématèque Française, insieme ad un gruppo di intellettuali cinefili che non molti anni più tardi, e grazie anche alla sua influenza, daranno vita alla corrente cinematografica della *Nouvelle Vague*.

Lungo la sua intensa produzione cinematografica (che conta oltre 120 film), si nota un'evoluzione del linguaggio legata anche alle innovazioni tecnologiche che man mano si rendevano disponibili.

I primissimi film di Rouch, furono realizzati tra il 1946 e il 1949 utilizzando una cinepresa 16mm Bell & Howell, priva di suono e con pellicola in bianco e nero, le cui doti di leggerezza e portabilità ne favoriranno l'utilizzo "a spalla" o a



mano, elemento caratteristico del suo stile, che ritroveremo in tutti i suoi film.

Nel 1957 Rouch inaugura un nuovo filone della sua produzione, quello dell'*etnofiction*: dopo aver studiato le migrazioni stagionali dei Songhai, egli decide di ricostruire in un film la migrazione di alcuni dei suoi amici, mettendosi in viaggio assieme a loro sull'antica via della tratta degli schiavi, attraverso Togo e Ghana. Il film narra la vita quotidiana dei tre amici, dai momenti di difficoltà del viaggio alle piccole imprese commerciali che avviarono. Girato senza sonoro, il film verrà post-sonorizzato con i commenti dei tre protagonisti, seguendo la proiezione del film direttamente nella sala di incisione. Nasce così *Jaguar*, frutto di un metodo etno-cinematografico nuovo che favorisce l'unione tra la visione dell'osservatore e quella dell'osservato in una terza voce, sintesi delle due culture implicate nell'incontro etnografico (Stoller, 1992)

A partire dagli anni cinquanta Rouch inizierà ad utilizzare la pellicola a colori, ma bisognerà attendere il 1961, anno in cui realizza assieme al sociologo Edgar Morin *Cronique d'un été*, perchè abbia la possibilità di impiegare l'attrezzatura per la registrazione del suono sincrono. Da questo momento in poi Rouch utilizzerà tale tecnica in tutti i suoi film.

Quest'opera sarà il punto di partenza e il primo esempio della teoria del *Cinéma-vérité*, un tipo di cinema che rifiuta la fiction, preferendo le riprese in ambienti reali, e valorizzando il ruolo e la presenza dell'autore, ed il suo rapporto con il soggetto. Quest'ultimo elemento veniva espresso già prima del 1961 e del sonoro sincrono: Rouch infatti post-sonorizzava i propri film con un commento personale, ricco di espressioni poetiche; in alcuni casi egli realizzò il commento anche per la versione in inglese, preferendo registrare la propria voce in un cattivo inglese ma dando espressività al racconto, piuttosto che lasciare il compito ad uno speaker (Pennacini, 2005).

Con *Cronique d'un été*, Rouch realizza per la prima volta un film non in Africa bensì in Francia, a Parigi, con l'intento di cogliere "sul campo" la vita dei parigini e le loro interazioni sociali. La rivoluzione risiede nella possibilità dei personaggi di dialogare tra loro e con gli spettatori, grazie appunto alla tecnica del suono sincrono. Rouch può così catturare dialoghi e conversazioni, può dare voce a sentimenti, problemi e preoccupazioni. Tuttavia, essendo i dialoghi totalmente improvvisati, Egli lavorerà pesantemente sul montaggio, per restituire una sintesi estrema delle situazioni filmate. Come Vertov prima di lui, anche Rouch nella sua ricerca di una verità filmica, giunge a rivelare i limiti della realtà cinematografica, che si può solo limitare a evocare situazioni reali filtrate dalla visione selettiva dell'autore in fase di ripresa e montaggio (ibidem).

Per questo motivo, nel 1963 durante un convegno a Lione, il concetto di *Cinéma vérité* verrà limato verso quello più "cauto" di **Cinema diretto**, abbandonando le preoccupazioni espressive e narrative di Rouch e Morin, ponendo l'accento sulla modalità immediata della produzione filmica, ovvero l'utilizzo delle nuove tecniche di ripresa al fine di ridurre più possibile lo spazio tra chi filma e chi viene ripreso, evitando

il più possibile le mediazioni date dalla narrazione e dal linguaggio espressivo (De Bernardinis, 2003).

Rouch in qualche modo rappresenta quella figura ibrida che fa da punto di incontro tra cinema e antropologia, in grado di utilizzare il mezzo visivo nella ricerca etnografica, con la consapevolezza di chi conosce quel linguaggio. Con i suoi lavori non solo egli ha prodotto un'etnografia di assoluto rilievo, ma ha avuto un'influenza determinante sulla storia del cinema, in particolare sulla corrente della *Nouvelle Vague* che di lì a poco si svilupperà proprio in Francia. Elementi centrali del suo linguaggio come l'utilizzo delle camera a mano, la presa diretta del suono, e soprattutto la centralità dell'autore, saranno riprese dagli artisti di questa corrente, uno su tutti Jean Luc Godard (Pennacini 2005, De Bernardinis, 2003).



L'influenza di Marcel Griaule

Per comprendere appieno l'etnografia di Jean Rouch, occorre dare uno sguardo alle idee e al metodo di Marcel Griaule, che oltre ad essere stato il primo in Francia a scrivere una tesi di dottorato in antropologia, fu anche mentore e professore di Rouch. Griaule fu un instancabile etnografo sul campo, organizzò la spedizione Dakar-djibouti e fu profondo conoscitore della popolazione Dogon del Mali, presso i quali il suo *field-work* si distribuì nell'arco di 30 anni. Egli infatti sosteneva che l'antropologo, nel corso della sua carriera, dovesse dedicarsi allo studio esclusivo di una sola società, trascorrendo molto tempo a diretto contatto. Nel suo libro *Methode de l'ethnographie* (1957), una sorta di manuale per la ricerca sul campo, Griaule descrive i vantaggi di un team multi-disciplinare, basato sull'esperienza della spedizione Dakar-Djibouti. Il gruppo dovrebbe includere specialisti in etno-musicologia, fotografia, film, linguistica, geografia e storia. Secondo Griaule questo approccio conferisce maggiore precisione nel documentare l'altro, fornendo al contempo una molteplicità di sguardi dalla cui unione può emergere un'etnografia approfondita e di ampio respiro (Stoller, 1992).

Nella visione di Griaule, le riprese cinematografiche avevano un ruolo importante. Nel 1938 egli realizzò due video etnografici, *Au pays de Dogon* e *Sous les masques noirs*, di fatto i primi film francesi girati direttamente sul campo, testimonianza del suo ruolo pionieristico nell'utilizzo della cinepresa in etnografia.

Nonostante ciò egli continuò a ritenere il video solo come un altro strumento per la raccolta di materiale etnografico, senza mai approfondire particolarmente il mezzo cinematografico.

David MacDougall: dal cinema d'osservazione al cinema transculturale

Abbiamo parlato in precedenza di alcune ambiguità presenti nel concetto di *Cinéma vérité*, che fundamentalmente rispecchiano il rapporto problematico tra rappresentazione cinematografica e realtà rappresentata, evidente sin dalle origini del cinema stesso.

Se da un lato Rouch superò queste ambiguità assumendo direttamente su di sé la responsabilità delle rappresentazioni che proponeva, dall'altro ci sarà chi invocherà una strada diversa, un cinema di pura osservazione che eviti di interferire per quanto possibile con la realtà filmata.

In particolare, un gruppo di antropologi visivi nord-americani afferenti all'Università della California, verso la fine degli anni '60 teorizzarono e praticarono un cinema inteso a riprodurre un'osservazione passiva, privilegiando piani-sequenza strutturati da un montaggio semplice e non articolato. L'intervista veniva rifiutata in favore di un'osservazione muta, di fronte alla quale lo spettatore stesso avrebbe dovuto attivarsi per immaginare connessioni e significati in ciò che vedeva scorrere sullo schermo (Pennacini, 2005). Questo gruppo, che fu uno dei principali nel contesto del cosiddetto **Observational cinema** (cinema d'osservazione), era composto tra gli altri da Herb di Gioia, David Hancock, Colin Young e David MacDougall (Young 1975; Grimshaw, 2001); Tra questi solo MacDougall si discosterà da tale approccio. Ad eccezione del suo primo film, *To live with Herds*, che rappresenta un modello riconosciuto di cinema d'osservazione, i film successivi che realizzerà saranno indirizzati come vedremo verso una dimensione partecipativa del processo di produzione.

La posizione del cinema d'osservazione solleva però diversi dubbi. In primo luogo sulla legittimazione di questa osservazione: se infatti Rouch (così come aveva già capito Flaherty, e teorizzato Malinowsky) basava il suo lavoro innanzitutto su di un rapporto di tipo personale con il soggetto, e solo conseguentemente di professionale, l'approccio di Colin Young (1975) e dei suoi colleghi si

presentava come un'osservazione imposta senza chiederne il permesso, ne averne il diritto.

In secondo luogo la non esplicitazione del punto di vista dell'autore porta con sé il rischio di un intervento implicito e non verificabile.

Come abbiamo detto, David MacDougall partendo inizialmente da un approccio d'osservazione, attraverso un processo di autocritica approderà ad una dimensione del documentario che egli definisce "partecipativa".

Innanzitutto parte dal concetto di riflessività applicato alla ricerca etnografica, inteso come la descrizione del contesto e della metodologia in modo esplicito ed intenzionale, ciò che Ruby definisce come "un'esplicita descrizione della metodologia usata per raccogliere, analizzare e organizzare i dati da presentare (...) non è importante dove questa metodologia è presentata, quel che importa è l'assoluta necessità scientifica di rendere pubblico questo metodo" (Ruby 1975 cit. in MacDougall 1998). Appare subito chiaro il richiamo alle necessità di legittimazione scientifica tipiche dell'etnografia di fine '800. MacDougall critica questo approccio, ritenendolo incapace di descrivere un metodo di ricerca nella sua totalità, e colpevole del tentativo di proporre la riflessività come una struttura esterna al lavoro etnografico (MacDougall, 1998:88). In generale egli ritiene la riflessività esterna come pericolosa, per la possibilità di attrarre il pubblico verso il punto di vista e gli interessi dell'autore che, per via del suo estremo coinvolgimento nel processo, rischia di non poter esprimere coscientemente tali interessi, che risultano spesso impliciti nel testo filmico.

Egli sottolinea come sia importante che l'enfasi si sposti dal ruolo dell'autore, all'interazione che si crea tra autore e soggetto.

The difference between observer and observed, self and other, is by no means always clear, because each of us as a social actor shares in a shifting sense of identity with

others¹. (MacDougall, 1998: 89)

Si tratta di un passo importante: dalla rappresentazione dell'alterità siamo arrivati alla identificazione con l'alterità. Questo comporta che il punto di vista del soggetto venga tenuto in grande considerazione. Come dice MacDougall il lavoro sarà giudicato direttamente dai soggetti, per la sua buona fede verso di essi e la comprensione della loro percezione del mondo, senza la pretesa che il film sia la loro visione (ibidem).

Il culmine della sua opera sta nella sua visione di un Cinema Transculturale, inteso come cinema che non si limita ad attraversare i confini tra le culture, ma che rifiuta tali confini, muovendosi lungo quello che lui chiama le continuità visibili della vita umana. Egli parla di un cinema che ci mostra come la diversità culturale sia un concetto fragile, spesso superato dalle percezioni che creano affinità immediate tra noi stessi ed altri apparentemente così dissimili da noi (MacDougall, 1998: 245).

¹ La differenza tra osservatore e osservato, tra il sé e l'altro, di certo non è sempre chiara, perchè ognuno di noi in quanto attore sociale condivide con altri a un senso di identità in continuo movimento (tra gli attori sociali).

Cesare Zavattini: Neorealismo e cinegiornali liberi

Prima di procedere alla trattazione del video partecipativo, è interessante soffermarsi sulla figura di Cesare Zavattini. egli ebbe un ruolo fondamentale nel contesto neorealista, quale soggetto e sceneggiatore di molti dei principali capolavori di questo filone (tra cui *Ladri di biciclette*, *Umberto D.*, *Miracolo a Milano*, *Sciuscià*, *Bellissima* e molti altri).

Egli iniziò la sua carriera a metà degli anni '20 come giornalista e scrittore, lavorando prima a Parma e successivamente a Milano. Fu solo nel 1934 che iniziò a lavorare per il cinema, anno in cui cominciò a dedicarsi con assiduità alla produzione di soggetti e sceneggiature, alternando questa attività a quella letteraria e pubblicitaria.

Zavattini lavorò ad oltre 80 film, collaborando con i principali registi dell'epoca del cinema italiano ed internazionale (Jandelli, 2003).

Tuttavia, la sua instancabile volontà di rinnovamento del cinema, e del suo uso lo porterà spesso in conflitto con il mondo del cinema industriale e dei suoi meccanismi commerciali e produttivi, a cui affiancò come opposizione critica una costante riflessione e pratica del cosiddetto "cinema libero" o "altro cinema"; attività destinata a rimanere comunque "oscurata" dagli esiti altissimi di quella "ufficiale" (Gambetti, 1986).

L'altro cinema era inteso come mezzo di conoscenza, in opposizione alle consuetudini narrative e soprattutto con una forte vocazione anti-industriale, "una concezione del cinema che, per estetica, finalità, modi di produzione e consumo, si vuole separato da e opposto a quello ufficiale" (Battista, 1998:156). Esso rappresentava per Zavattini il mezzo per esprimere compiutamente la propria visione di un cinema popolare e di tutti tanto nel processo produttivo quanto nel contenuto, visione che, secondo lui, il neorealismo non riuscì a raggiungere (Zavattini, 2002-2003).

Il punto di arrivo di questa riflessione, iniziata già dagli anni '30, fu l'esperienza dei cosiddetti "Cinegiornali liberi", relativamente poco conosciuti, ma estremamente

interessanti e per certi versi assimilabili alla pratica del video partecipativo che analizzeremo in seguito.

Tramite questi cinegiornali Zavattini vuole continuare l'esperienza neorealista, definita in seguito come "rivolta a una totale identificazione tra realtà fenomenica e sua rappresentazione cinematografica, in direzione di quella identità fra 'produzione' e 'riproduzione' che sarà la caratteristica fondamentale del *cinéma vérité*, come si andrà affermando nei primi anni Sessanta". (Rondolino, 1977)

Egli vi giunse come abbiamo detto da un percorso parallelo a quello del cinema ufficiale, in seguito al fallimento nei primi anni 60 di un'iniziativa simile, i "Cinegiornali della pace", pensati in antitesi alla classica informazione di regime.

L'obiettivo fondamentale è quello di diffondere il mezzo cinematografico ad un maggior numero di persone possibile, rendendolo economico ed accessibile, "mettendolo "alla portata di molti, degli individui, come la carta, l'inchiostro, i colori, introdurre nelle case pellicole ed obiettivi, come la macchina da cucire" (Zavattini 1940, cit. in Collizzolli 2010). Zavattini auspica anche una fruizione del cinegiornale libera dai canali tradizionali, senza regole fisse, li vorrebbe proiettati "dappertutto, dalla parrocchia alla cellula, a luoghi clandestini" (ibidem).



La nascita dei cinegiornali liberi viene annunciata nel 1967, in un dibattito pubblico a Reggio Emilia e su alcune testate locali. Nella primavera del '68 viene prodotto il primo cinegiornale libero a Torino si formano gruppi e centri promozionali sparsi per l'Italia, e tra il 1968 e il 1970 sono i dieci cinegiornali liberi realizzati, nella forma di brevi filmati solitamente di autore collettivo che riguardano fatti di attualità come un dibattito sul cinema, una fabbrica romana occupata dagli operai, il terremoto in Sicilia, il disastro del Vajont.

Potremmo riassumere con la seguente citazione l'utopia zavattiniana dei Cinegiornali liberi:

Per noi, tutti sono cineasti, basta aver la coscienza di voler esprimersi col cinema, la scelta di quale strada è poi totalmente libera e autonoma. (...) Non ci importa il cineamatorismo, che spesso è un modo per ripetere in piccolo i difetti dei «grandi», e che è incuneato nell'atmosfera retorica del cinema. Possiamo realizzare un racconto o un documentario, non si accettano i generi in quanto tali, il racconto vale il non-racconto, l'inchiesta la non-inchiesta, un metro vale mille metri di pellicola. (...)

**Infatti più che i fatti, è il modo che ci interessa.
(Masoni e Vecchi 2000).**

In queste frasi si nota tutta la lungimiranza di un'idea di fare cinema in tutti i sensi "inclusivo", che prescinde generi, fatto da occhi non accreditati (Collizzolli 2010), purchè fatto utilizzando il linguaggio con consapevolezza.



4.

IL VIDEO

PARTECIPATIVO

VIDEO PARTECIPATIVO: definizione

Il **video partecipativo** (*participatory video* o PV nella letteratura anglofona) è una pratica di intervento sociale comunitario per così dire “giovane”, e che non gode di particolare fama al di fuori dei contesti di applicazione abituali. Nonostante il connubio tra produzione audiovisiva ed elementi partecipativi, come abbiamo visto, non sia una novità, riuscire a descrivere in sintesi tale pratica può risultare impresa non così semplice.

La trattazione teorica sull’argomento è relativamente scarsa, in quanto la maggior parte delle pubblicazioni dedicate riporta per lo più esperienze pratiche di applicazione sul campo di metodologie riconducibili al video partecipativo. Queste esperienze, non avendo appunto una base teorica condivisa, si rivelano a loro volta eterogenee per quanto riguarda l’approccio alla metodologia stessa, le tecniche utilizzate per implementarla e l’eventuale commistione con altre tipologie di processo per lo sviluppo sociale (ne sono esempi: Snowden 1983, White 2003, Lunch 2006).

Il video partecipativo è anche una disciplina piuttosto recente se vista nel contesto più ampio dell’antropologia visiva a cui possiamo accostarla, se non altro per il campo d’applicazione e l’utilizzo di strumenti audio-visivi. In realtà vedremo come questa nasca dall’incontro del mondo del documentario di tipo narrativo della National Film Board of Canada, e quello dello sviluppo delle comunità periferiche promosso dall’università del Newfoundland.

Il primo esempio generalmente riconosciuto risale infatti al 1967, quando Don Snowden, Fred Earle, e il regista Colin Low, si sono recati nella remota isola canadese di Fogo (da qui il nome di *Fogo process*), con l’intento di realizzare tramite il mezzo audio-visivo un processo di sviluppo comunitario, incentrato sulla partecipazione attiva dei membri della comunità stessa.

Inoltre, nonostante in alcuni casi il risultato di video

partecipativo possa assumere la forma di documentario o fiction, esso solitamente si discosta da queste categorie proprio per la minore importanza data al prodotto finale rispetto a quella che riveste il **processo** da cui ha avuto origine. Per usare le parole di Shirley White, “Il video in quanto processo è semplicemente uno strumento per agevolare l’interazione e permettere l’espressione di sé. Non è pensato per avere una vita oltre il contesto immediato” (White, 2003 :65).

Questo in parte è dovuto al fatto che molti esempi di PV, *Fogo process* compreso, sono basati su un cosiddetto **montaggio verticale**, ovvero favorendo brevi sequenze girate senza interruzioni della continuità temporale, in luogo del classico montaggio alternato. Tale caratteristica rende la fruizione dei video, da parte di chi è estraneo al contesto dell’isola, piuttosto difficoltosa, per la mancanza di una definizione del contesto e delle conoscenze implicite comuni ai membri della comunità (Collizzolli, 2010).

Di conseguenza il PV non beneficia, non essendo creato con tale scopo, della risonanza mediatica che può ricevere un prodotto audio-visivo concepito intenzionalmente per un *audience* generale, con scopo di intrattenimento e/o di informazione¹.

Per tutti questi motivi, Non è facile definire in modo netto i confini del video partecipativo, anche perchè il concetto di partecipazione, come abbiamo visto, è ricorrente nella tradizione documentaristica e dell’antropologia visiva.

Tra le definizioni che troviamo nella letteratura esistente, ne possiamo prendere in esame due, come ci suggerisce Stefano Collizzolli.

La prima e più generica definizione da cui partiamo è quella di Su Braden e Victor Young, ampliata dallo stesso Collizzolli: “Un insieme di applicazioni alternative delle tecnologie audiovisuali in progetti di sviluppo o in progetti di intervento sociale e politico, il cui scopo è quello di produrre

¹ Vedremo in realtà come, in base alla tipologia e agli obiettivi del singolo PV, questa caratteristica non sia una costante.

cambiamento sociale o trasformazione individuale.” (Collizzolli, 2010).

Tale definizione non risulta tuttavia molto utile, riuscendo a definire solo vagamente l’area d’interesse e l’intento del video partecipativo. Ciò è probabilmente dovuto alla spiccata vocazione “pratica” del processo, al suo essere stato concepito sul campo e per il campo. Cercare di collocarlo in una generalizzazione simile escludendone le peculiarità applicative, rende poco l’idea della sua sostanza.

La seconda definizione che prendiamo in considerazione ci appare più chiara:

A scriptless video process, directed by a group of grassroots people, moving forward in iterative cycles of shooting-reviewing. This process aims at creating video narratives that communicate what those who participate in the process really want to communicate, in a way they think is appropriate. (Johansson et al. 1999:35)²

Nella prima parte di questa definizione troviamo alcuni degli elementi caratterizzanti e fondamentalmente comuni alle diverse tipologie di processo partecipativo:

- L’importanza del mezzo di produzione video ma al tempo stesso la scelta di non stabilire a priori cosa raccontare e come farlo;
- Il livello *grassroots* dello svolgimento e del controllo del processo;
- l’importanza della continua re-visione del materiale girato

² Un processo di produzione video senza sceneggiatura decisa a priori, diretto da un gruppo di persone provenienti dalla base comunitaria (*grassroots*), che procede per cicli iterativi di ripresa e re-visione delle immagini prodotte. Il processo mira a creare delle narrative audiovisuali che comunichino ciò che i partecipanti vogliono realmente comunicare, nel modo che loro ritengono appropriato. (Johansson et al. 1999:35)

da parte del gruppo di partecipanti.

La seconda parte evidenzia lo scopo fondamentale di questo processo, cioè quello di dare a gruppi e comunità meno privilegiate una “voce”, metterli in possesso di un mezzo comunicativo che dia loro la possibilità di creare un discorso tanto all’interno del gruppo quanto in relazione con altri gruppi o entità sociali, con la volontà di dare a chi partecipa pieno controllo di cosa si comunica e di come ciò avviene.

In ogni caso un’altra peculiarità del PV è quella di essere legato fortemente al contesto in cui il singolo processo si sviluppa.

Questo ci fa capire come non sia così facile definirne una struttura, proprio per il fatto che gli esempi di cui disponiamo costituiscono “variazioni sul tema”, interpretazioni di un’idea comune che è quella di eliminare per quanto possibile la gerarchia nella produzione audiovisiva, rendendo i partecipanti al processo narratori di sé stessi.

FOGO PROCESS

Con *Fogo process* si intende un processo che utilizza la tecnologia dei media come uno strumento di sviluppo comunitario partecipato, messo in atto principalmente tra il 1967 e il 1969 ma continuato per tutti i primi anni 70, nell’isola di Fogo, nella regione del Newfoundland (Terranova) in Canada (Quarry, 1994).



Nel 1967 l’isola era abitata da circa 5000 abitanti, suddivisi in una decina di insediamenti relativamente isolati tra loro, la cui principale attività era la pesca stagionale.

La scarsità di pescato di quegli anni aveva costretto tuttavia la maggior parte dei pescatori di Fogo a vivere di assistenza statale, con l’incombente possibilità del trasferimento della popolazione in luoghi economicamente più sostenibili (Quarry, 1994).

Fu su questa particolare condizione di scarsa organizzazione e isolamento che si concentrò **Don Snowden**, direttore dell’ Extension Department della Memorial University of Newfoundland (MUN), intenzionato a far emergere una problematica presente anche in altre zone della regione, ma



ignorata dal governo centrale, tramite una serie di film che la raccontassero.

Nello stesso momento, la National Canadian Film Board (NCFB), agenzia statale di produzione cinematografica tra le più grandi al mondo, lanciava un programma denominato *Challenge for Change* che il cui intento era di “far conoscere il Canada ai Canadesi”, creando e diffondendo film a proposito della realtà nazionale e di problemi sociali, ma anche appoggiare una radicale politica di superamento della povertà per tramite della comunicazione sociale. (Jones, 1981)

“L’incontro era inevitabile” (Collizzoli, 2010), ed il progetto ebbe inizio. Coordinati da Snowden, il *field worker* Fred Earle (attivo per conto del MUN sull’isola di Fogo da più di un anno), e il regista Colin Low della NCFB, introdussero l’idea di produrre dei video sull’isola alla Fogo Island Improvement committee; con essa presero accordi su un progetto che potesse aiutare le comunità a prendere coscienza dei problemi esistenti, del fatto che tali problemi fossero condivisi con le altre comunità di Fogo, e della possibilità di cooperare per risolverli (Quarry, 1994).

Dalle video interviste realizzate emersero sentimenti di risentimento e rabbia verso il comportamento del governo

e verso l’idea del reinsediamento della popolazione di Fogo. Inoltre gli intervistati sottolinearono il bisogno di maggiore comunicazione e coordinamento interni all’isola e le difficoltà incontrate nel tentativo di organizzarsi in gruppi che andassero al di là dei singoli *outpost* (i piccoli centri abitati che costituivano l’insediamento umano sull’isola).

Low decise di organizzare proiezioni dei video nelle varie comunità dell’isola, riuscendo a raggiungere oltre la metà del totale della popolazione. Questo ebbe l’effetto di alimentare una vasta discussione sui temi emersi, mostrando come il meccanismo di proiezione fosse una parte estremamente efficace del processo. Esso permetteva a chi veniva intervistato di esprimere la propria opinione in modo più rilassato ed ordinato rispetto a quanto può accadere in una discussione a viva voce.

In seguito, con una certa titubanza dato il forte contenuto critico, si decise di sottoporre i video alla visione del primo ministro e del suo ufficio, permettendo così alla gente di Fogo di “parlare” direttamente con il governo. Nonostante i timori iniziali la visione suscitò riscontri positivi, e portò anzi ad una risposta: il ministro della pesca volle essere filmato a sua volta, per poter esporre il punto di vista del governo alle comunità.

Fu un altro passo fondamentale, in quanto generò uno scambio di conoscenze effettivo tra potere centrale e comunità periferica, cosa che altrimenti, molto probabilmente non sarebbe accaduta.

A seguito del processo i pescatori dell’isola si formarono in una cooperativa di produzione, rendendo l’attività più redditizia ed eliminando l’occupazione quasi completamente. In questo modo anche il governo cambiò idea sulle politiche di dislocazione, al contrario aiutando la popolazione a restare. Così Snowden commentò il lavoro svolto:

Films did not do these things: people did them. There is little doubt, however, that film created an awareness and self confidence that was needed for people advocated

development to occur” (Snowden, 1983).³

Questa prima grande impresa si rivela tuttora sorprendente, tanto per il suo carattere pionieristico, quanto per la capacità di fungere da modello di lavoro per coloro che si cimenteranno nella stessa pratica negli anni a seguire.

Ciò risulta ancora più sorprendente se pensiamo che la maggior parte delle azioni e delle modalità che hanno contribuito all'efficacia dell'iniziativa non erano state esplicitamente pianificate a priori. L'intento principale che ha spinto sia Snowden che Low ad avviare questo progetto, Era inizialmente solo quello di realizzare un video sulla povertà che coinvolgesse i protagonisti e ne avesse l'approvazione.

Molto probabilmente la sua unicità deriva dal fatto che per la prima volta un progetto di tipo documentaristico si è sviluppato tramite la collaborazione di un *field/community-worker* e di un videografo. Fred Earle, oltre al fatto che stesse lavorando a Fogo per la MUN da oltre un anno, era anche nato e cresciuto lì, e per questo si rivelò una guida ideale per Low, in grado di trasmettere le necessità della popolazione e di superare la barriera linguistica, dovuta al fatto che gli isolani parlassero solo dialetto locale.

Questo è il risultato del metodo di lavoro portato avanti dall'Extension department, fin dall'inizio basato sulla centralità del lavoro sul campo e dell'importanza della mediazione e della costruzione di fiducia e familiarità degli operatori all'interno della comunità (Collizzoli, 2010).

³ Non sono stati i film a fare queste cose (questi cambiamenti): la gente le ha fatte. Non c'è dubbio, tuttavia, che i video abbiano creato la consapevolezza e la coscienza di sé necessarie affinché uno sviluppo promosso dalla comunità potesse avvenire. (Snowden, 1983)

CIRCUITI DI FEEDBACK

Ci soffermiamo ora ad analizzare i cosiddetti circuiti di feedback, ovvero le dinamiche alternate di videoripresa e proiezione dei film.

Essi si distinguono in tre tipologie: interni, orizzontali e verticali.

Feedback interno

Con feedback interno ci si riferisce al meccanismo di dialogo e di presa di coscienza del sè (*self-awareness*) a livello personale e collettivo all'interno di un gruppo di lavoro.

La qualità del formato audiovisivo di poter rivedere il girato immediatamente dopo la sua produzione (potremmo dire istantaneamente nel caso si utilizzi la funzione *playback* della videocamera) crea un effetto di "riscontro"⁴ in tempo reale nel soggetto filmato, e di conseguenza di riflessione sulla realtà ad esso direttamente legata (Lunch 2006: 56).

Il rivedersi in video come gruppo o comunità crea una situazione di comfort e coesione. Il fatto di rivedere persone conosciute, che parlano la propria lingua, e che magari non prenderebbero la parola in pubblico, favorisce le discussioni tanto su temi più importanti e istituzionali quanto su questioni apparentemente minori (Collizzolli, 2009).

Direttamente dal report dell'extension department sul Fogo process:

(The screenings) instant impact was particularly evident at a community Council meeting in Lords' Cove (...) where playback of the meeting provided those present an opportunity to view the appalling lack of participation and to look at their own apathy.

As a result of this realization the meeting was rescheduled, received greater participation and resulted in a new election of officers. (Extension, 1972)⁵

⁴ La parola inglese feedback è difficilmente traducibile in italiano. Letteralmente significa riscontro.

⁵ l'impatto immediato (delle proiezioni) fu particolarmente evidente ad un incontro del consiglio di comunità nel vil-

Il feedback interno si dimostra uno strumento con un grande potenziale di promozione dei processi di innovazione locale. Gli appartenenti alla comunità possono "vedere" ciò che stanno facendo in quel determinato momento e valutare collettivamente cosa possono fare per migliorare le cose (Lunch, 2006).

I film realizzati in un processo di PV possono essere anche usati in scambi a livello di comunità dello stesso tipo, in quanto possono risultare rilevanti in altre parti del mondo, dove si trovano condizioni e problematiche simili. Il PV può quindi aumentare la capacità del gruppo di condividere la propria conoscenza locale per stimolare ed incoraggiare lo stesso sviluppo *grassroots* in altri paesi (Lunch, 2006).

Questo fenomeno viene chiamato feedback orizzontale, perchè avviene tra gruppi umani fra loro omogenei ed ugualmente periferici nella distribuzione del potere, ma divisi da ostacoli di vario genere.

A Fogo, questo meccanismo si realizzò nella circolazione dei video nei diversi villaggi, tra loro profondamente scollegati sia per motivi religiosi che di difficoltà negli spostamenti sull'isola. La credibilità che un abitante di un villaggio poteva avere in un altro era molto minore di quella che lo stesso abitante, divenuto personaggio, risultò avere con la mediazione del video (Collizzolli, 2009).

Un'ultima tipologia di feedback è quella verticale.

Esso avviene quando si instaura una comunicazione diretta fra centro del potere e periferia, a seguito o durante il processo. Essa può riguardare lo scambio tra la comunità e decisori politici, ma anche organizzazioni non governative (NGO), centri di ricerca operanti su un determinato territorio ed altro ancora, ancora una volta, in base alle circostanze.

laggero di Lord's Cove (...) dove la proiezione dell'incontro stesso diede ai presenti l'opportunità di vedere l'agghiacciante mancanza di partecipazione e apatia dei presenti. Il risultato di questa presa di coscienza fu che l'incontro venne ripetuto, ricevendo maggiore partecipazione e risultando nell'elezione di nuovi responsabili. (Extension, 1972)

Feedback orizzontale

Feedback verticale

Su quest'ultimo elemento, Snowden fa emergere una possibile limitazione. Egli ritiene che gli effetti benefici di un feedback verticale si verifichino in una situazione in cui il mezzo mediatico sia sostanzialmente "inaspettato", ovvero in un contesto estraneo alla penetrazione dei mass media.

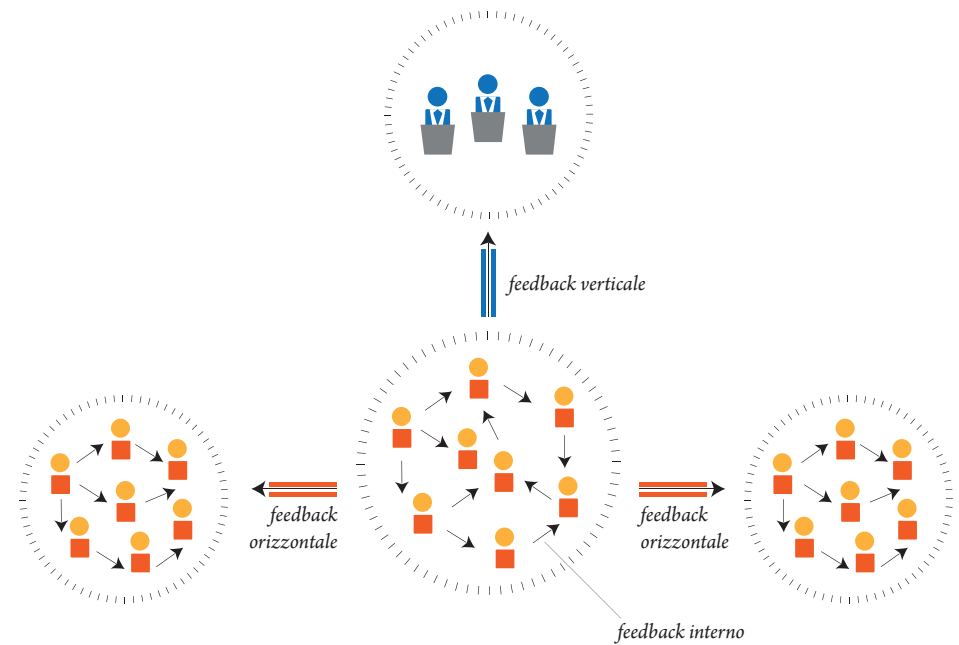
(Snowden, 1983, Collizzoli, 2010)

Se fosse effettivamente così, sarebbe impossibile immaginare un simile processo verificarsi nel mondo attuale, dato che praticamente qualunque comunità si prenda in considerazione mostra una forte presenza dei mezzi di comunicazione di massa.

Più probabilmente, perchè un meccanismo di feedback verticale possa verificarsi, sarà necessario rispondere a requisiti più severi, soprattutto sotto il punto di vista della qualità del prodotto finale. questo perchè tale prodotto andrà a inserirsi in un sistema di media, un *mainstream* (Collizzoli, 2010) di informazioni, e dovrà rispondere almeno in parte a tali requisiti per tentare di uscire dal "rumore di fondo".

Tale affermazione sembra contraddire il discorso sulla netta prevalenza del processo rispetto al prodotto (White, 2003 :65).

In realtà questo rivela ancora una volta la natura estremamente situata e strumentale del video partecipativo: a seconda dell'obiettivo che vogliamo raggiungere e della condizione in cui ci troviamo, andremo a privilegiare talune funzioni a discapito di altre.



Classificazione per azione sociale

Analizzeremo tre principali tipologie, appoggiandoci all'ottimo lavoro fatto da Stefano Collizzoli (2010: capitolo 2). Questa categorizzazione come vedremo non vuole essere esaustiva, ma è interessante perchè si basa sulla funzione che il PV può svolgere nel perseguimento di un'azione sociale e, in conseguenza, sulla diversa attenzione posta al prodotto piuttosto che al processo, nonchè al tipo di feedback generato.

Tipologia terapeutica

La prima categoria presa in considerazione è quella **terapeutica**, in cui l'uso del video ricerca principalmente la riflessività piuttosto che un'azione o un intervento politico diretto (Kawaya 1994). Il termine può sembrare eccessivo, ma ha il pregio di distinguerla dagli altri due approcci che vedremo (Collizzoli 2010). Tale tipologia è ricavata dal modello di PV descritto da Shaw e Robertson nel loro manuale (1997).

Il target principale è quello della riabilitazione di persone che soffrono di problemi mentali, nonostante si discuta di altri possibili applicazioni, quali persone anziane e fisicamente svantaggiate. Dal punto di vista degli autori il video può essere un potente ausilio per superare traumi, e per coltivare e realizzare il potenziale di ciascun individuo (Collizzoli, 2010). Concretamente, il percorso proposto può aprirsi a varie possibilità, come lo sviluppo dell'autostima, della fiducia in se stessi, e dell'espressione creativa e personale.

Fondamentale è quindi la partecipazione attiva dei singoli, in quanto ciascuno gestisce attivamente, ed ha pieno controllo, sul proprio processo, che nella maggior parte dei casi riguarda un'autonarrazione (ibidem).

Proprio questa attenzione all'autoriflessività, piuttosto che all'intervento sociale, ci permette di capire come la tipologia terapeutica sia quella più rivolta al processo e meno al prodotto; come il focus sia sul "noi" e ancor più sul "io", e in misura minima sul "altri" inteso come contesto sociale circostante (ibidem).

La telecamera funge infatti da strumento di ascolto e da stimolo per l'innescare dell'autonarrazione, oltre a dare ai

partecipanti il "senso di eccitazione" dovuto al fatto di avere tra le mani un mezzo creativo prestigioso.

La seconda categoria è quella di **advocacy**, e per definirla partiamo dal concetto di mediattivismo. Si tratta di una sfera ampia e sfaccettata, che possiamo definire come composta da esperienze (per lo più che esulano dal campo del PV) nelle quali l'uso degli strumenti di comunicazione audiovisiva si colleghi ad un movimento sociale, per arrivare poi alla definizione di un'azione sociale di advocacy; azione che, in un processo partecipativo, è possibile ed esplicita, ma che non sempre riesce ad essere portata a termine pienamente (Collizzoli, 2010). Per la definizione di questa categoria, sempre partendo dal lavoro di Collizzoli, ci baseremo sul manuale di Thomas Harding (1997).

Egli definisce il mediattivismo come "l'uso sistematico del video come strumento per promuovere la giustizia sociale e la difesa dell'ambiente" (Harding, 2003), nel contesto dell'azione sociale collettiva tradizionale, ovvero rivolta ad un interesse pubblico, che esplica la sua azione in una sfera pubblica coinvolgendo un gruppo di persone.

Lo scopo di questa tipologia è il cambiamento sociale, generalmente inteso come il trasferimento del potere dall'alto verso il basso. Più nello specifico, questo cambiamento si identifica con le esigenze di un'organizzazione più o meno strutturata che si dedica al perseguimento di questo cambiamento. Solitamente il processo prende le mosse da un rapporto di alleanza che si instaura tra il mediattivista e un gruppo o un movimento promotore di cambiamento (Collizzoli, 2010), che in certi casi arriva ad assomigliare a un rapporto di committenza, con tanto di controllo editoriale e politico del girato da parte del gruppo (Harding, 1997).

Questo legame con un gruppo è un elemento importante per ricollegare questo approccio alla definizione di PV che abbiamo dato, distanziandolo da un lato dalla pratica professionale istituzionale, dal cinema indipendente dall'altro (Collizzoli, 2010).

La categoria di advocacy si distingue da quella terapeutica per la sua forte tensione verso il cambiamento sociale, e quindi, all'opposto, per la scarsa o nulla attenzione al processo. Essa

Tipologia di advocacy

Tipologia di empowerment

si caratterizza inoltre per il forte accento posto sulla creazione di circuiti di feedback verticale ed, in subordine, orizzontale: Nel primo caso con lo scopo di portare in modo più efficace la voce della protesta ai decisori contestati, nel secondo per creare coesione all'interno del gruppo e raccogliere nuovi sostenitori (ibidem).

Terza categoria è quella dell'**empowerment**, termine con cui generalmente si intende l'uso del processo di produzione audiovisiva per rendere una persona, un gruppo o una comunità, protagonista di un cambiamento possibile, tanto nella definizione di questo cambiamento quanto nell'azione sociale trasformativa che lo crea. (Mann, 2006)

In sostanza consiste nel rendere "forti"⁶, dando strumenti e consapevolezza, persone o gruppi che si trovano in uno stato di dipendenza da un attore sociale più forte. La definizione di empowerment è nata come reazione ai limiti del modello di advocacy (Quoss, 1992), in particolare al rischio, quando un attore esterno (il mediattivista) si fa portavoce di persone che si trovano in uno stato di dipendenza, che queste persone tendano a restare in quello stato di dipendenza, magari semplicemente da attori diversi da quelli originari

⁶ *To empower* in inglese significa letteralmente rinforzare, rendere forte.

(Collizzoli, 2010).

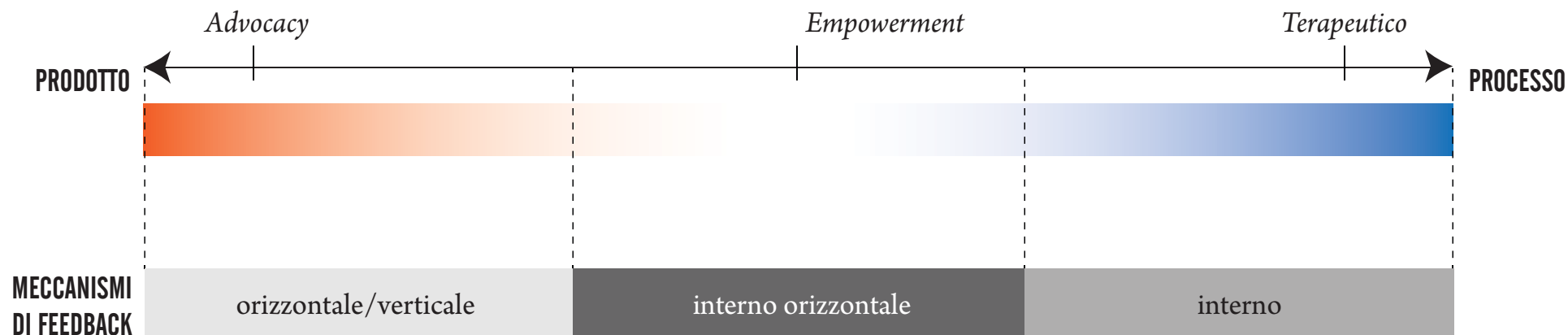
In quest'ottica, possiamo vedere il Fogo process come una riuscita operazione di empowerment (Crocker 2008), nel modo in cui ha contribuito alla costruzione di un'identità comunitaria, e a rendere gli abitanti dell'isola meno dipendenti dal governo centrale.

In questa tipologia i soggetti non solo ricevono gli strumenti necessari a raccontarsi, ma sono anche gli autori esclusivi del prodotto audio-video, e la funzione dei facilitatori è solo di affiancamento (Brigandi, 2008).

Uno dei meccanismi che creano empowerment in un processo partecipativo è il vedere la propria immagine sullo schermo (ancor più se in un contesto di fruizione collettiva), cosa che genera un senso di confidenza, di fiducia in se stessi ed in generale un'immagine migliore di sé, come risultato combinato del vedersi tangibilmente degno d'ascolto, e del vedersi come gli altri ti vedono (Crocker, 2008).

Questo approccio tende a sviluppare principalmente meccanismi di feedback orizzontale e interno, e solo in seconda istanza di feedback verticale: il meccanismo si basa sulla costruzione del noi tramite la proiezione di un'immagine comunitaria, un noi che sarà poi in grado di confrontarsi con entità al di fuori dei confini comunitari (Collizzoli, 2010).

A differenza delle altre due tipologie, qui troviamo un forte equilibrio tra tensione al cambiamento sociale e attenzione



Classificazione *prima durante dopo*

al processo di produzione.

Alla classificazione appena elencata possiamo affiancarne un'altra, suggerita da Gumucio Dagron (2001), che prende in considerazione il momento in cui avviene il processo partecipativo, e che prevede principalmente tre categorie a seconda che il processo avvenga **prima, durante o dopo** la realizzazione del prodotto audio-visivo. Le prime due corrispondono ai casi più canonici di PV, mentre la terza tende a considerare che nonostante il video non sia stato prodotto in modo partecipativo, partecipativa ed orizzontale può esserne la distribuzione (Collizzolli, 2010).

Classificazione per generi e livelli di partecipazione

Vediamo ora una classificazione basata sul tipo di prodotto audiovisivo realizzato. Questa suddivisione nasce con uno spirito diverso rispetto a quella precedente.

Da un lato troviamo infatti che la necessità di analizzare come il PV si possa adattare e contribuire a differenti tipologie di azioni sociali si renda utile ad un livello iniziale di un percorso, quando ancora si mantiene una visione a 360 gradi su possibili obiettivi e metodologie. D'altro canto la classificazione per genere e livello di partecipazione sorge nel momento in cui bisogna discutere delle modalità applicative dello strumento partecipativo, scegliendo quella che più si adatta alle condizioni di lavoro.

Inoltre la suddivisione per livelli di partecipazione può fungere a posteriori da sistema di valutazione di massima del processo.

Naturalmente questa categorizzazione ha più senso tanto maggiore è l'attenzione al prodotto finale, come nei casi del video di advocacy e di edutainment. Nel processo terapeutico, all'opposto, questo discorso ha poco senso, dato che un prodotto finale viene raramente sviluppato.

Le due tipologie di prodotto principali sono documentario e fiction, ciascuno con specifici vantaggi, ai quali aggiungiamo un terzo, il cartone animato, che può essere proposto in determinate situazioni, per così dire "estreme".

Il **documentario partecipativo** è la forma più tradizionale, utilizzata già nel Fogo process, che si basa sulle classiche strutture narrative come l'intervista e la documentazione visiva di avvenimenti reali. Naturalmente ritroviamo la questione dell'oggettività da sempre legata a questo linguaggio, questione che in questo caso viene affrontata tramite la forma partecipativa del processo di produzione. Il genere **fiction partecipativa** ha il vantaggio di offrire un maggiore controllo sulla storia che si vuole raccontare, spostando il momento di creazione del messaggio dai

processi tecnicamente più complessi come il montaggio, a quelli più facilmente realizzabili in un contesto collettivo, come la stesura del soggetto e dello script. Se infatti in un documentario la fase di montaggio è cruciale per la costruzione del messaggio, nella modalità fiction questo passaggio ha un impatto più limitato. Tuttavia è fondamentale che la fase di recitazione coinvolga direttamente la comunità interessata, per mantenere gli effetti positivi del riconoscimento in video, e la naturalezza dell'interpretazione e del tono delle conversazioni (Cavallo, 2010).

Il **cartone animato** può rivelarsi appropriato nei casi in cui sia molto difficile o impossibile mettere in scena una fiction o un documentario. In particolare questa modalità risulta estremamente valida nel caso in cui siano coinvolti soggetti sensibili o argomenti delicati, e quindi sia inappropriato o pericoloso mostrarne l'identità in video; essendoci al contempo la volontà di sviluppare un prodotto in grado di entrare in un circuito di feedback orizzontale o verticale. Questo approccio permette comunque di raggiungere un livello di partecipazione alto, grazie al coinvolgimento nella realizzazione dei disegni e nella registrazione delle voci. In particolare la fase di disegno apre alcune possibilità interessanti per quanto riguarda l'ambito terapeutico e la contaminazione con le diverse tecniche di arte-terapia.

Ovviamente la scelta del genere dovrebbe avvenire in base ad un'analisi del contesto, al tempo a disposizione, ed al livello di partecipazione adeguato agli obiettivi che si vogliono perseguire (ibidem), così come avviene nella scelta di qualunque strumento di lavoro.

	DOCUMENTARIO	FICTION
BASE	sviluppo soggetto + script	sviluppo soggetto + script
MEDIO	base + montaggio	base + interpretazione
MEDIO/ALTO	argomento + base + montaggio	argomento + base + interpretazione
ALTO	argomento + base + riprese oggetto + montaggio	argomento + base + interpretazione + montaggio
MOLTO ALTO	argomento + base + riprese ogg./soggetto + montaggio	argomento + base + interpretazione + riprese + montaggio



PARTE 2: IL PROGETTO

Struttura del capitolo

In questa seconda parte descriverò Qashinka, un progetto di video partecipativo che ho realizzato nel campo profughi di Dadaab in Kenya, durante il tirocinio di alcuni mesi che ho svolto presso l'organizzazione non governativa Cultural Video Foundation, con sede nella capitale keniana.

Parlerò innanzitutto di CVF, dei settori in cui opera e presenterò alcuni dei progetti più interessanti. L'esperienza presso CVF è stata per me fondamentale ed incredibilmente istruttiva, sia sul lato più strettamente professionale e tecnico, che nell'esplorare e prendere coscienza delle possibilità di utilizzo dei media nell'ambito sociale.

In seguito analizzerò brevemente il contesto geo-politico in cui si è svolto il progetto: Il campo profughi di Dadaab e la guerra civile scoppiata in Somalia nei primi anni '90. Ritengo infatti importante riassumere gli avvenimenti recenti legati a questo paese, entrato più volte nella cronaca dello scorso decennio (tristemente famoso oltre che per la guerra anche per carestia, pirateria, terrorismo), perchè essi hanno influenzato direttamente e indirettamente il percorso di sviluppo di Qashinka, e la conoscenza degli stessi è strumentale a una migliore comprensione del progetto.

Passerò quindi al processo partecipativo vero e proprio: l'arrivo sul campo e il workshop, le riprese, l'attrezzatura utilizzata, fino alla post-produzione.

Infine parlerò dei possibili sviluppi che possono nascere da questo progetto. Vedremo come, partendo dagli obiettivi iniziali, il percorso "in divenire" tipico del video partecipativo abbia portato a valutarne di nuovi.



CVF - Cultural Video Foundation

L'occasione per questo progetto è arrivata mentre mi trovavo a Nairobi in Kenya, per un tirocinio di alcuni mesi presso l'organizzazione Cultural Video Foundation.

Cultural Video Foundation – CVF – è un'organizzazione non governativa internazionale con sede principale a Nairobi (Kenya) e uffici regionali a Milano, Napoli (Italia), Valparaiso (Cile) e Tokyo (Giappone). La sua mission è l'utilizzo del video e delle nuove tecnologie a supporto di progetti di cooperazione, di sviluppo e di sensibilizzazione dell'opinione pubblica.

CVF opera in quattro settori principali: Documentari Sociali, video partecipativi, Arte & Musica, TV & news.

Dalla sua fondazione nel 2007 il team di CVF è cresciuto in termini di esperienze e numero, coinvolgendo nella sua attività personale qualificato nel settore audio video e new media, ma anche educatori, esperti di sviluppo locale e partecipato e di processi di cooperazione decentrata. CVF ha prodotto negli ultimi anni più di 50 documentari e corporate films per organizzazioni internazionali, Ong e televisioni.

Durante la mia esperienza ho avuto modo di apprezzare il loro lavoro da diversi punti di vista.

Innanzitutto il network di clienti e collaboratori: CVF Nairobi è una realtà ben integrata nel territorio, i cui contatti vanno dal mondo della cooperazione alla frequenti collaborazioni con artisti e produttori locali, cosa che la rende peculiare nel panorama delle NGO.

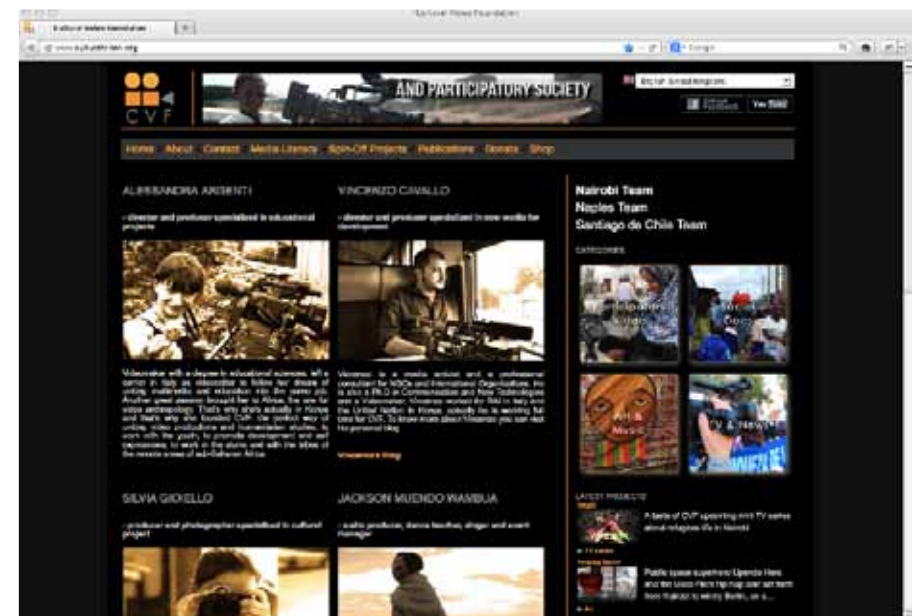
Inoltre il metodo di lavoro è semplice e flessibile, in grado di rispondere alla domanda del cliente in tempi brevi, adattandosi a tipologie di progetti molto diversi. CVF applica un modello (di lavoro) che si sta dimostrando estremamente valido (se non quasi necessario) tanto in contesti di paesi in via di sviluppo, quanto in quelli europei.



Cultural Video Foundation

Se prendiamo ad esempio il contesto milanese, vediamo come il settore della produzione audiovisiva sia in difficoltà, e ciò vale soprattutto per quelle aziende legate ad un sistema di produzione per così dire “a catena di montaggio”, e ai ritmi ed esigenze del mercato broadcast, che fino a qualche anno fa era il principale riferimento.

Oggi la produzione video sta vedendo una importante trasformazione, da un lato per la molteplicità e diversificazione dei canali, dall'altro per le possibilità offerte dagli strumenti digitali, che hanno reso possibile ottenere risultati professionali con attrezzature relativamente accessibili, a differenza di quanto accadeva un decennio fa, in cui i macchinari professionali erano a portata di pochi e richiedevano un forte investimento iniziale.



Somalia: la guerra civile, la siccità, il terrorismo

Veduta di
Mogadishu 1963



La repubblica di Somalia nacque Nel 1960, quando il Somaliland britannico e l'ex Somalia italiana si unirono e dichiararono la propria indipendenza.

Nel 1969, il generale Mohamed Siad Barre prese il controllo tramite un colpo di stato, e formò un regime di tipo socialista, supportato dall'Unione Sovietica.

Gruppi d'opposizione al regime spodestarono Barre nel 1991, gettando il paese nel caos della guerra civile. Si trattava di fazioni armate legate alle lotte tra clan rivali, sostenute dal traffico d'armi. Tra il 1992 e il 1995 le Nazioni Unite intervennero in diverse fasi allo scopo di ripristinare la pace, ma la missione, guidata principalmente dall'esercito americano, si rivelò un fallimento, il cui culmine fu la battaglia di Mogadishu, in cui 2 elicotteri americani furono abbattuti, portando così all'uscita degli Stati Uniti dal conflitto.

92



Mapa della
Somalia aggiornata
al 2012.

Il Puntland, nel nord-est, si dichiarò autonomo nel 1998, ma senza dichiarare indipendenza, al contrario del Somaliland, a nord, che si era dichiarata indipendente poco dopo lo scoppio della guerra civile.

Nel 2004 viene istituito un parlamento federale e un governo di transizione (TFG), frutto di una trattativa iniziata alla fine degli anni novanta tra i capi-clan del paese. Si trattava comunque di un governo fantoccio: i membri di cui era composto erano gli stessi "signori della guerra" che imponevano il proprio controllo su Mogadishu e su gran parte dei territori del sud.

Nel 2006, L'Unione dei Tribunali Islamici (ICU) prese il controllo di buona parte della Somalia centrale e meridionale,

93



*La battaglia di Mogadishu, ritratta da Ridley Scott nel film **Black hawk down***

riducendo notevolmente il potere dei clan e stabilendo una relativa pace nelle città e nei territori del sud, imponendo una rigida applicazione della legge islamica su queste aree. Il governo di transizione supportato dall'UN aveva perso completamente il controllo del paese, limitato ad una piccola parte della capitale Mogadishu.

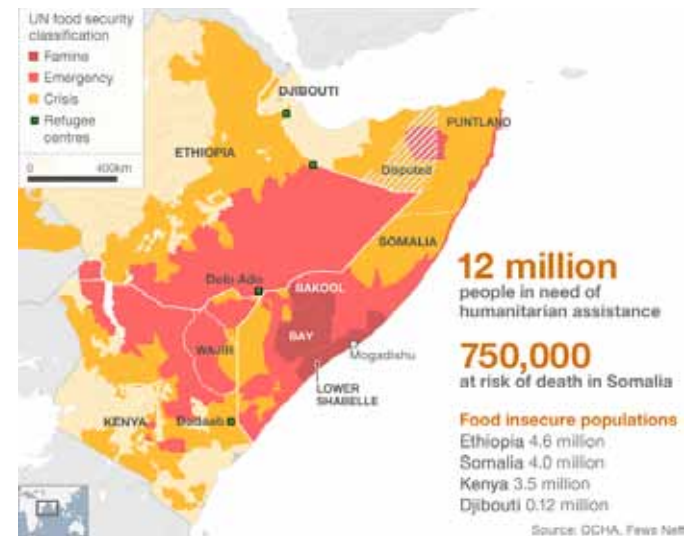
Dal 2006 si va affermando il gruppo terroristico **al-Shabaab**, ala estremista dell'ICU ed affiliato ad al-Queda, in opposizione al governo transizionale.

Tra il 2007 e il 2008 i combattimenti si inasprirono come non succedeva da 15 anni, sale a un milione il numero dei profughi.

Dal 2009 di fatto il gruppo acquisisce il controllo del sud del Paese e di quasi tutta la capitale, mentre il governo di transizione è arroccato in pochi quartieri. Le uniche forze che si oppongono ad al-Shabaab sono le truppe dell'AMISOM (il contingente dell'Unione Africana inviato a sostegno del governo), in maggioranza ugandesi. Il gruppo terroristico finanzia la propria guerra in gran parte con la pirateria, sequestrando navi mercantili e porta container ottenendo in cambio riscatti milionari. Questo porta allo stanziamento di navi da guerra da diversi paesi europei e Nato, per pattugliare il tratto di mare colpito dagli attacchi dei pirati somali.

Nel 2011, una grave siccità colpisce il territorio somalo, in diverse regioni del sud viene dichiarato lo stato di carestia. Una nuova ondata di rifugiati si riversa nei campi già sovraffollati in Etiopia e Kenya.

Nell'ottobre 2011 le truppe dell'esercito keniano varcano il confine con la Somalia, per combattere i ribelli di al-Shabaab accusati dei numerosi rapimenti di turisti e personale straniero sul suolo keniano.

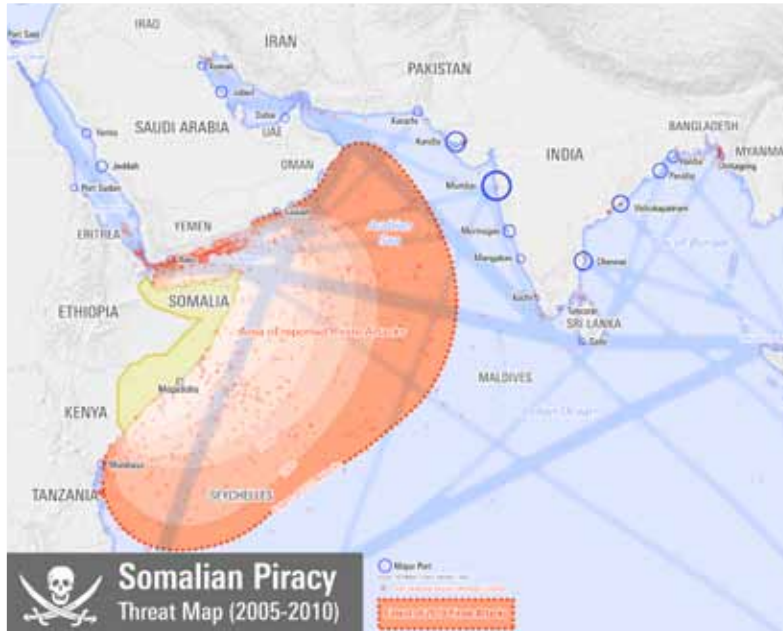


Mapa riportante le conseguenze della siccità che ha colpito la regione del corno d'Africa nel 2011.

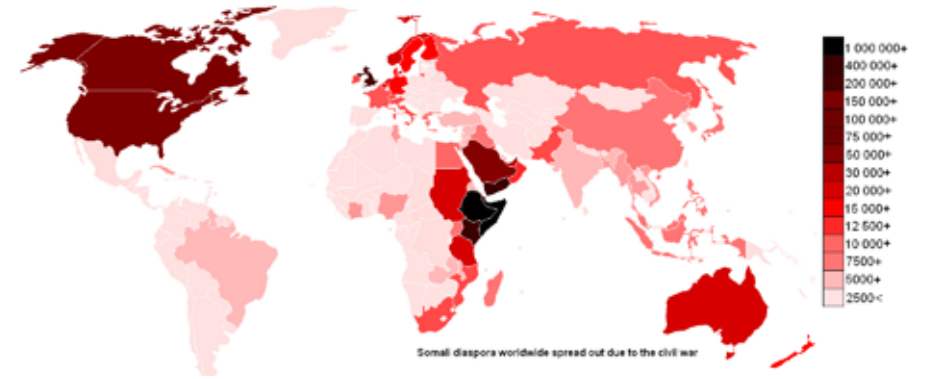
Tra il 2011 e il 2012 le truppe dell'Unione Africana riescono ad ottenere diverse vittorie, costringendo i ribelli a lasciare Mogadishu e altre città nel sud.

Nell'agosto del 2012 la Repubblica di Somalia vede l'insediamento di un parlamento ufficiale dopo più di 20 anni, e dopo 8 anni di governo di transizione. Viene eletto presidente Hassan Sheikh Mohamud, la prima elezione presidenziale dal 1967.

La fine del 2012 vede il Paese avviarsi lentamente verso la stabilità: le forze somale e AU prendono il controllo del porto strategico di Kismayo, e gli attacchi di pirateria scendono a circa un terzo rispetto al 2011.



Area colpita dagli attacchi dei pirati somali tra il 2005 e il 2010.



Mappa della "diaspora" dei rifugiati somali. La maggior parte di loro si trova in Kenya, Etiopia e Yemen.



La spiaggia di Mogadishu nel 2012. Dopo il ritiro di al-Shabaab dalla città (che imponeva un divieto di ritrovo in luoghi pubblici), la spiaggia ha ricominciato a popolarsi.

1991

1992-1995

2004

2006

2007

2008

2009

2010

Failed UN mission

Warlords fight

Mohamed Siad Barre is ousted by clan-based groups

TFG

Worst fightings in 15 years: 1'000'000 Refugees around the world

ICU

takes South and Mogadishu from Warlords clans

al-Shabaab

Piracy

Explosion in Kampala, Uganda 74 Deaths

2011

2012

APRIL

Severe drought hits east Africa

OCTOBER

October 15: Kenyan army enters al-Shabaab territories

↓ AID workers abducted in Dadaab

↓ 'Non-life saving' operations suspended in Dadaab

TFG

al-Shabaab

out of Mogadishu

New Parliament

AUGUST

African Union forces take over strategic areas

Veduta dall'Aruba hotel in Mogadishu, 2012
Fonte: REUTERS/Stuart Price

LA CRISI IN SOMALIA

dal 1991 al 2012

DADAAB: Un pezzo di Somalia in territorio Kenyano

Dadaab è una piccola città situata nella semi-desertica regione nord-est in Kenya, a circa 100km dal confine con la Somalia. Essa ospita quello che è oggi ritenuto il più grande campo profughi del mondo, dando ospitalità a quasi mezzo milione di rifugiati, in gran parte somali.

Il campo fu creato nel 1991, quando le prime ondate di rifugiati cominciarono ad arrivare dal sud della Somalia, attraversando il confine per scappare dalla guerra civile.

Il campo è gestito dall'Alto Commissariato per i Rifugiati delle Nazioni Unite (UNHCR), che coordina il lavoro di numerose organizzazioni internazionali e nazionali.

I campi dove trovano sistemazione i rifugiati sono 5, situati in un raggio di pochi chilometri da Dadaab town: Hagadeera, Dagahaley e Ifo furono i primi ad essere costruiti, mentre Ifo 2 e Kambioos furono iniziati nel 2007, e resi operativi nel 2011; si trovano ora in fase di insediamento, ma alcuni servizi non sono ancora funzionanti¹.

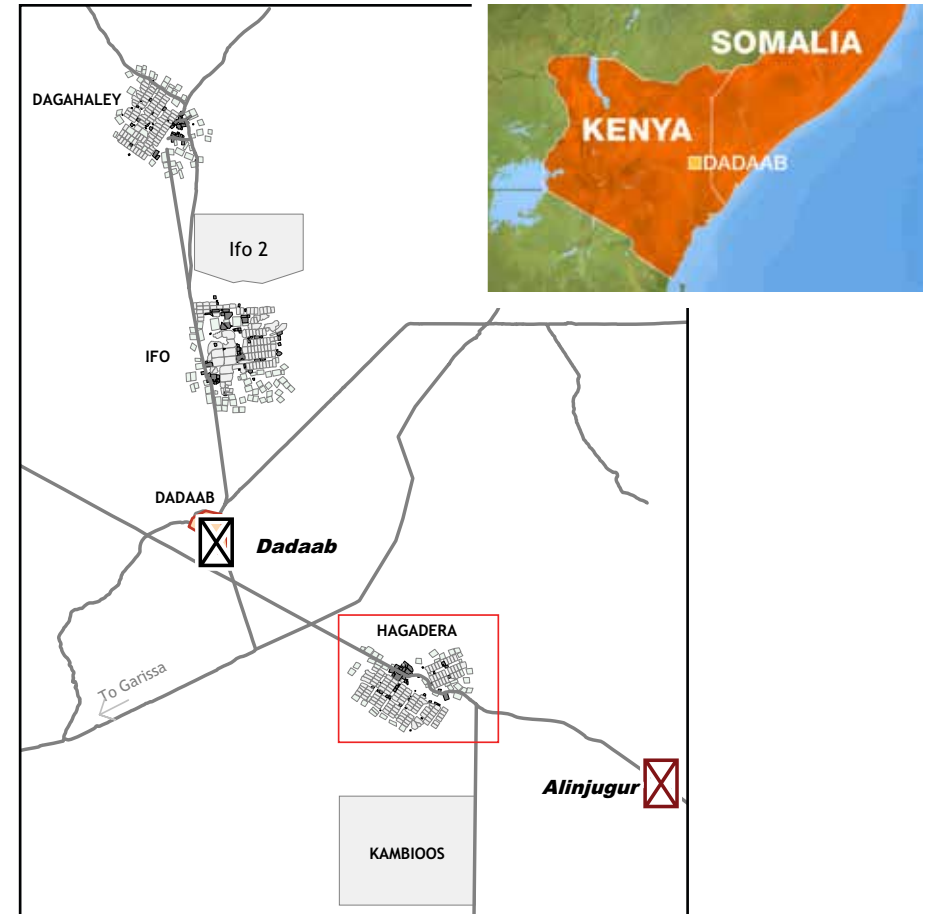
In origine, la struttura era stata progettata come struttura provvisoria, con una capienza di 90'000 persone. Oggi sono oltre 400'000 i rifugiati che vi trovano posto, tra cui circa 200'000 bambini².

Nel 2008 il campo è stato dichiarato pieno, ma da allora i rifugiati hanno continuato ad arrivare, con un'impennata nel 2011, quando tra giugno e agosto più di 110'000 si sono riversati ai punti di accesso al campo, in seguito alla peggiore siccità degli ultimi 60 anni³. A causa del picco di arrivi, le strutture di accoglienza non riescono a processare tutte le richieste, ed i rifugiati devono attendere per giorni prima di potersi registrare o anche solo ricevere cibo; si calcola che

1 MSF activity report, june 2012

2 465'092 rifugiati registrati al 27 maggio 2012, di cui 201'537 sono bambini tra 0 e 11 anni. Al 12 luglio 2013, il numero totale è sceso a 409'412, per via del dislocamento di una parte di essi. fonte UNHCR.

3 Fonte BBC News, 12 luglio 2012.



negli insediamenti provvisori esterni ai campi siano sistemati 687 nuclei familiari⁴, in condizioni di estrema difficoltà.

Eventi recenti hanno reso ancora più difficile la situazione a Dadaab.

In seguito all'impiego di truppe keniane contro al-Shabaab, sono aumentati gli attacchi terroristici in Kenya, colpito da una serie di attentati dinamitardi e rapimenti: nell'ottobre 2011, due membri di MSF sono stati rapiti durante un'incursione nell'ospedale dove lavoravano, fatto che ha portato l'UNHCR a sospendere immediatamente tutte le

4 MSF survey, gennaio 2011

attività "non life-saving" nei campi⁵.

Le condizioni di sicurezza nel campo restano tuttora precarie; nel 2012 si sono verificati nuovi rapimenti e disordini nel campo a causa delle infiltrazioni delle milizie Shabaab, e l'attività di aiuti risulta ancora limitata.

Gli avvenimenti sopra descritti hanno influenzato in parte lo svolgimento del mio lavoro a Dadaab.

Il processo si è svolto nel settembre 2011; all'epoca le misure di sicurezza previste dall'UNHCR erano già alte, il che comprendeva l'obbligo di spostarsi dal campo base ai campi profughi tramite convoglio, a cui si è aggiunto l'obbligo della scorta armata per tutte le operazioni a diretto contatto con i rifugiati. queste restrizioni hanno contribuito a rallentare molto il lavoro. Inoltre la sospensione delle attività venne dichiarata poche settimane dopo il nostro rientro a Nairobi, impedendo così la prosecuzione del progetto tramite le proiezioni sul campo.



⁵ alJazeera.com, 15 ottobre 2011. Solo le attività legate alla fornitura di acqua, cibo e assistenza sanitaria furono mantenute.

Stato dell'istruzione nei campi

Il settore dell'istruzione a Dadaab include scuola dell'infanzia, primaria, secondaria, istruzione elementare per adulti, corsi professionali, e borse di studio per istruzione universitaria. Le scuole seguono il metodo di insegnamento Kenyano. nei tre campi ci sono 22 scuole primarie, 6 scuole secondarie, 4 centri di educazione professionale, 3 centri di istruzione per adulti e 3 librerie. Inoltre vi sono 3 scuole private oltre a varie scuole religiose. Nel 2010, la maggior parte delle classi prefabbricate sono state sostituite con strutture in cemento permanenti, tuttavia la maggior parte delle scuole risulta sovraffollata, con un bisogno urgente di nuove scuole, e maggiori aule per quelle esistenti.

Vi sono 970 insegnanti tra scuola materna, elementare e scuola per adulti, ma solo 186 di questi hanno ricevuto una formazione adeguata.

A causa della nuova ondata di rifugiati del 2011 (circa 160'000 nuovi arrivi), la richiesta di insegnanti è aumentata ulteriormente, ma la scarsità di insegnanti preparati sta avendo un effetto negativo sulla qualità dell'istruzione. Inoltre molti dei bambini che arrivano non hanno ricevuto una vera istruzione nel paese d'origine, il che rende la loro reintegrazione nel sistema scolastico ancora più difficile.

Esistono per questo diversi tipi di percorsi per migliorare la situazione, promosse dalle varie NGO operanti sul campo: essi comprendono corsi scolastici tradizionali, corsi di lingua, addestramento degli insegnanti, costruzione di scuole e servizio pasto, sviluppo prima infanzia, capacity building per giovani.

Per soddisfare la domanda di istruzione del campo sarebbe necessario costruire circa 75 nuove scuole, o 1800 classi. Il rendimento è relativamente basso, anche per la mancanza di materiale per l'insegnamento, come libri e cancelleria, e molti bambini lasciano la scuola (in particolare bambine) prima degli 8 anni.



Brief & obiettivi

L'obiettivo con cui ho iniziato il mio tirocinio a CVF è stato quello di esplorare le possibilità di utilizzo del video partecipativo al di là delle tipologie già proposte (che abbiamo visto nel capitolo 4). Questo rientra in una visione del PV "inclusiva" (condivisa da CVF e da altri gruppi), ovvero tendente a considerare appartenenti a questa sfera pratiche che non si identificano pienamente con le tipologie canoniche. Esistono infatti casi in cui, pur non iniziando con intenti e modalità esplicitamente partecipative (ma magari implicitamente già esistenti), un progetto possa mostrare la sua "valenza partecipativa" in fasi successive rispetto a quella classica del workshop e delle proiezioni, oppure la sua valenza può risiedere nella capacità di innescare nuovi processi partecipati come conseguenza.

Proprio qui credo (crediamo) debba risiedere l'intento fondamentale di un lavoro simile: nell'innescare un movimento, dare inizio a un percorso senza la pretesa di decidere dove debba andare a finire, e senza la necessità di porsi limiti a priori.

L'indirizzo che ho immaginato per questo progetto nasce a metà strada tra le tipologie di empowerment e advocacy: dare strumenti ad un gruppo attivo in una determinata area (la Hygiene committee del campo di Hagadeera), per diffondere awareness su certe problematiche (igiene, uso acqua potabile, gestione rifiuti).

Da qui si valuteranno in seguito le possibilità di inserirlo in un contesto di *Edutainment*, cercando di realizzare un prodotto che pur nascendo con modalità partecipative, non precluda la possibilità di utilizzi successivi.

D'altra parte questo progetto ha dato modo di testare il PV in condizioni per così dire "estreme", a cominciare dal poco tempo a disposizione (10 giorni di lavoro e diversi tempi morti) e dalle difficoltà linguistiche.

Infine le difficoltà logistiche sono state consistenti: per il fatto di appoggiarsi a diverse organizzazioni (CESVI, CARE) come attività "collaterale", e quindi cercando di ritagliare risorse e tempi dove possibile; la necessità di spostarsi ogni giorno dal compound UN al campo di Hagadeera entro il coprifuoco (8am - 7pm) stabilito per motivi di sicurezza, motivo che costringeva anche a spostarsi per il campo seguiti da una scorta.



Partecipanti e gruppo di lavoro

La possibilità di svolgere il progetto è nata da una circostanza fortunata. Durante il mio tirocinio, a CVF è stato commissionato un progetto video da svolgere nel campo di Hagadeera. Il committente era CESVI, un'organizzazione non governativa italiana operante a Dadaab, in cerca di un modo per promuovere tra la popolazione del campo l'utilizzo del macello da loro costruito. Questo prevedeva la permanenza nel campo di 2 operatori CVF per circa 10-15 giorni. Abbiamo colto l'occasione per proporre a CESVI l'inserimento nel piano di lavoro di un secondo progetto di video partecipativo, con un target e un argomento diverso, ma comunque in linea con i valori dell'NGO. CESVI ha accolto la proposta, aiutandoci con la logistica e i contatti con le commissioni igiene locali. In questo modo ho potuto realizzare il mio progetto, con la collaborazione di Mike Onyego, giornalista americano e amico che mi ha aiutato nella gestione dell'workshop e nella preparazione preeliminare, e dell'interprete Muhammed Suleiman Hadi Said.

Hagadeera WASH- hygiene committee

CESVI ci ha messo in contatto con la commissione di igiene operante a Hagadeera, con la quale avevano già lavorato in passato. Si tratta di una commissione che svolge un compito di promozione delle *best practices* in materia di igiene e salute, più in particolare si occupa di problemi legati al corretto uso dell'acqua potabile, al trattamento del cibo e allo smaltimento dei rifiuti. Quest'ultimo argomento come vedremo sarà il focus del progetto.

I membri della commissione provengono dal gruppo di rifugiati che vivono nel campo da più tempo. La maggior parte di loro è arrivata con le prime ondate di sfollati all'inizio degli anni 90, i più giovani sono nati proprio qui ad Hagadeera. Essi abitano nei settori interni (i primi ad essere costruiti), il che li rende avvantaggiati per quanto riguarda l'accesso ai servizi e la sicurezza. Il campo si è sviluppato ad anelli concentrici dal settore 1 fino al settore 11, attualmente in costruzione. I settori esterni sono quelli dove si sistemano

i rifugiati appena registrati, costruendo tende con mezzi di fortuna, come rami e sacchi di plastica. In queste aree la situazione è molto meno rosea rispetto ai settori interni.

Abbiamo chiesto alla WASH committee di formare un gruppo eterogeneo di rifugiati, sia per genere che per età. In particolare era importante coinvolgere un buon numero di bambini, sia perchè sono uno dei principali target del processo, sia per la positiva influenza che hanno durante un workshop di questo tipo, riuscendo a "smuovere" con la loro curiosità e l'atteggiamento propositivo, anche gli adulti più refrattari.

I rifugiati coinvolti sono una quindicina, e provengono da due dei settori interni del campo, non essendo stato possibile per motivi logistici e di sicurezza coinvolgere rifugiati arrivati da poco.

Il gruppo si è mostrato fin da subito compatto e a proprio agio, grazie anche alla presenza di nuclei familiari, amici e conoscenti.

Nonostante le ovvie difficoltà iniziali a stabilire un dialogo e alcune ritardi nel percorso, il workshop si è evoluto in un'esperienza piacevole per tutti.

Le operatrici della Hygiene committee che hanno collaborato al progetto



Cronologia del Processo

14 - 15 - 16 settembre: arrivo al campo

Arriviamo a Dadaab in mattinata su di un volo leggero, partendo dal Wilson Airport, un aeroporto minore di Nairobi da cui partono soprattutto voli locali.

Durante la giornata conosciamo i ragazzi di CESVI, l'ngo italiana per la quale CVF deve realizzare un lavoro, e che ci ospiterà durante la nostra permanenza a Dadaab.

Il giorno successivo abbiamo un'incontro con i responsabili di CARE, ngo statunitense che si occupa del coordinamento delle attività umanitarie nel campo di Hagadeera, alla quale molte altre ngo minori, tra cui CESVI, si appoggiano.

il 16 aprile, in attesa che sia possibile incontrare il gruppo, controlliamo l'attrezzatura, allestiamo una sorta di "ufficio", facciamo un giro per il campo.



17 settembre: discussione del tema con il gruppo

Dopo aver presentato le NGO e la tipologia di lavoro che si vuole realizzare si passa alla discussione delle possibili tematiche. Inizialmente c'è un pò di "gelo", alcuni dei partecipanti non sono molto convinti di voler essere coinvolti, chiedono che non vengano scattate foto. Forse siamo partiti troppo in fretta. Ci soffermiamo allora sui motivi per cui siamo qui, raccontiamo qualcos'altro su di noi, cerchiamo di scherzare un pò e di sapere qualcosa di più sulle aspettative. Alcuni sono eccitati dall'idea di fare un film, altri se ne stanno in disparte, altri ancora espongono le loro perplessità. Dopo aver parlato un poco di queste cose, emergono i primi argomenti, ma si fatica a trovare una visione comune come era facile aspettarsi.

Le operatrici della WASH committee propongono il tema dello smaltimento dei rifiuti, e come un grosso problema stia proprio nelle abitudini dei rifugiati, che ammassano e bruciano i rifiuti non lontano dalle tende, anche per via della scarsità e del costo del servizio di smaltimento. Il tema si presta molto bene per l'obiettivo educativo che si vuole



perseguire, e sembra inoltre raccogliere consensi da una buona parte del gruppo.

Spingiamo allora per giungere ad una decisione, dati i pochi giorni a disposizione per un processo di questo tipo. Dopo una rapida votazione si ottiene l'accordo del gruppo. Vorremmo già cominciare a lavorare sulla storia, ma tutti sono d'accordo che come primo giorno può bastare.

18 settembre: soggetto e storyboard

Dopo il promettente incontro iniziale ci si presenta un contrattempo: un membro anziano della comunità ci ha porto le sue rimostranze per il fatto di non essere stato messo al corrente di questa attività, e ha chiesto di poter intervenire nella discussione. Questa situazione è un esempio di come nella cultura somala il parere dei membri anziani sia rispettato, e dell'importanza che essi danno al confronto orale e collettivo sulle questioni che riguardano la comunità¹. Abbiamo deciso quindi di coinvolgere anche alcuni anziani nel workshop, cosa che è stata accettata con interesse ed ha avuto l'effetto di dare una sorta di legittimazione al lavoro in corso, rendendo tutto il gruppo più partecipe e collaborativo. Ma il processo creativo si rivela più difficoltoso rispetto alla fase di discussione. La maggior parte dei presenti è poco propositivo e per lo più conferma degli input dati da noi. Cerchiamo di far ragionare le persone sul problema, sulle situazioni della vita di tutti i giorni che lo riguardano, su alcuni episodi successi ad amici. Il tutto è reso più difficile dal continuo processo di traduzione.

Per sbloccare la situazione cerchiamo di portare l'attenzione sui bambini che partecipano, chiedendo alle madri qualche domanda. La discussione comincia ad animarsi, ci si scambia battute su come i bambini spesso non ubbidiscano alle madri, su come questa cosa sia comune tanto tra i somali quanto negli Stati Uniti o in Italia. Proviamo allora a chiedere quali sono i comportamenti più pericolosi, e tra questi emerge il problema della spazzatura abbandonata per il campo, un'attrattiva molto forte per la curiosità di un bambino.

¹ la lingua somala ha avuto per la prima volta una forma scritta a partire dal 1972.



Ci sembra un buon punto di partenza, e cominciamo a fare varie domande: chi potrebbe essere il protagonista? quanti anni ha? come si chiama? in che parte del campo vive?

Nel corso della mattinata riusciamo a delineare la prima parte della storia, schizzando un veloce storyboard su dei cartelloni. Il gruppo non vuole continuare dopo pranzo, e non riusciamo a convincerli a continuare, ci accordiamo per concludere la storia il giorno seguente.

19 settembre: storyboard e scelta attori

Il gruppo oggi è più attivo, ormai è il terzo giorno che si lavora assieme, e il fatto di conoscere già cosa faremo rende tutti più aperti. Alcuni dimostrano di saper parlare piuttosto bene inglese, il che facilita di molto il lavoro di Mohammed. Entro la mattina riusciamo a finire la linea narrativa. Viene poi il momento di assegnare i personaggi ai vari "attori", cercando di seguire le propensioni di ognuno e facendo delle prove. Ci si accorda per iniziare le riprese 2 giorni dopo; Ali Noor (uno dei rifugiati che parla meglio inglese) si offre di

coordinare i vari gruppi di attori e ci aiuta nella ricerca delle locations.

20 - 21 settembre: script, traduzione, production plan

Lo storyboard viene trasformato in un semplice script, e quindi tradotto in somali, cercando di verificarlo man mano, sia con alcuni rifugiati che con operatori umanitari che parlano la lingua, la fedeltà dello stesso. Durante questi giorni lavoriamo al compound di CESVI, che dista 3 km dal campo di Hagadera, Per ridurre il costo degli spostamenti. Cerchiamo di organizzare il piano di produzione al meglio, dato i pochi giorni a disposizione. Ci accordiamo per 3 giorni di riprese, con un giorno di pausa tra il primo e il secondo, così da poter rivedere eventualmente la sceneggiatura.

22 settembre: primo giorno di riprese

Iniziamo le riprese, non senza difficoltà. La location trovata da Ali Noor è adatta, ma mancano alcuni attori. Iniziamo con le scene che contengono solo pochi personaggi, I partecipanti faticano a ricordare a memoria le battute. dobbiamo rinunciare a qualche scena, perchè in particolare il personaggio più piccolo sente un pò la pressione. Si fa ora di pranzo e il gruppo vuole andare a pranzo. Chiediamo di trovarsi al pomeriggio appena dopo pranzo, ma la maggior parte dice che non vuole più recitare per oggi. Le scene girate erano tutte in esterno, e nelle ore centrali del giorno il caldo può essere veramente affaticante. Si decide di riprendere il 24, ma con la promessa di fare due giornate piene. Approfittiamo del pomeriggio per filmare alcuni *establishing shots*.

23 settembre: visione del girato e re-scheduling

Rivedendo le riprese, e valutando i tempi per quelle ancora da fare, emergono due criticità. Da un lato la possibilità di registrare una narrazione date le difficoltà con le battute da copione, in particolare per i bambini; dall'altra l'impossibilità di girare tutte le scene in programma, per via del tempo perso il giorno prima. per quest'ultimo problema si comincia a pensare di realizzare una scena a cartone animato.

24 - 25 settembre: secondo - terzo giorno di riprese



Si riesce a lavorare bene, realizzando tutte le scene preventivate, ma tralasciando come si pensava la scena del “sogno”, che verrà realizzata a cartone animato.

26 settembre: rientro a Nairobi

Prima del volo per Nairobi abbiamo tempo per rifare alcune sequenze del campo.



La storia: Soggetto e storyboard

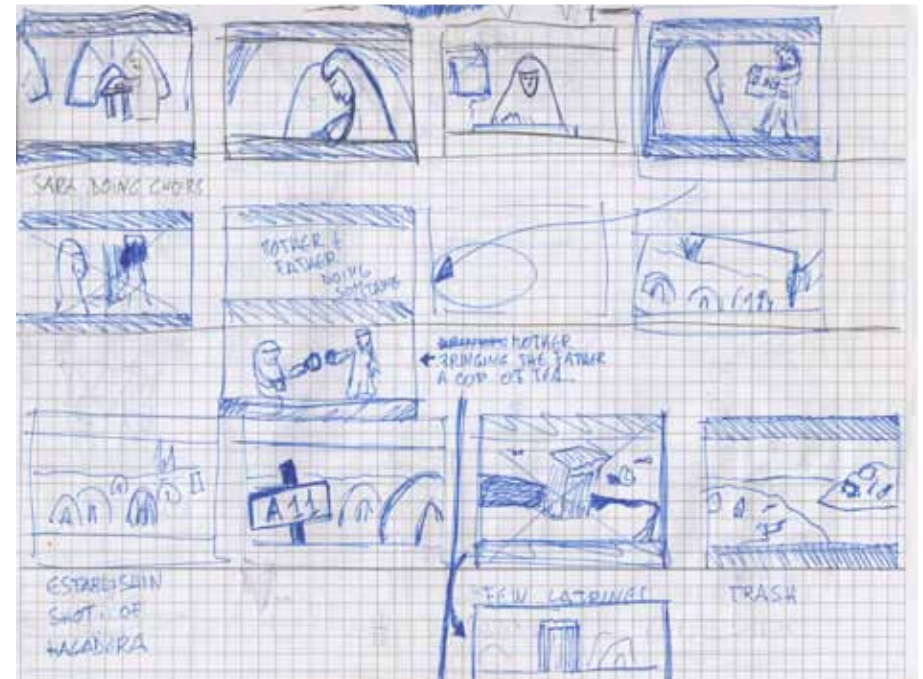
La storia scaturita dal workshop nella sua semplicità si è dimostrata molto valida, tanto per la presenza delle piccole cose della vita quotidiana, quanto per alcuni elementi caratteristici della cultura somala, come la discussione tra le donne su come affrontare un problem e la figura del Gini (una leggenda tipica delle culture islamiche).

A partire dal rudimentale storyboard prodotto durante il workshop ho realizzato una semplice sceneggiatura e uno storyboard come traccia per le riprese. La sceneggiatura è stata poi tradotta in lingua somala da Mohammed. Durante le riprese i dialoghi sono stati poi adattati alle possibilità e ai suggerimenti degli attori, chiedendo loro di esprimersi come normalmente farebbero.



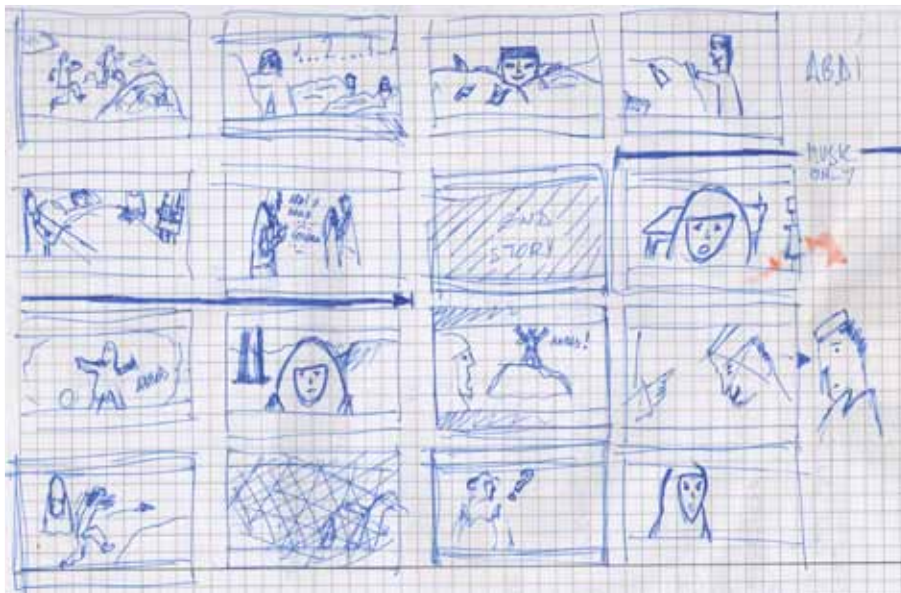
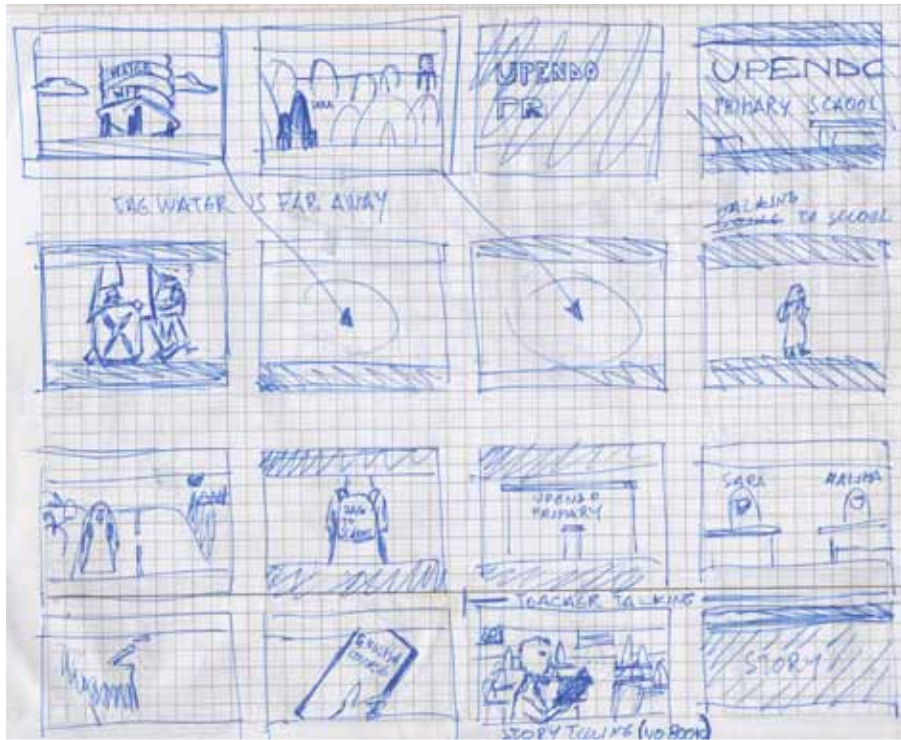
118

Sahra è una ragazzina somala che vive nel campo profughi di Dadaab, in Kenya. Un giorno a scuola il maestro racconta la storia di un bambino di nome abdi che muore per una grave malattia contratta giocando tra la spazzatura. Questa storia suscita in Sahra una grande preoccupazione, per la possibilità che anche il suo fratellino Ahmed possa andare incontro ad un destino simile. La ragazzina sente come la presenza di un nemico invisibile, che una notte le si rivela in sogno. Satan è una creatura malvagia che vive tra la spazzatura, e minaccia di prendersi Ahmed. Dopo questo sogno, Sahra decide che farà tutto il possibile per impedire che Satan possa far del male al suo amato fratello.



Alcune pagine dello storyboard che ho realizzato a partire dalla storia scaturita dal workshop. In corso d'opera sono state molte le modifiche: una volta sul luogo di riprese si sono fatte scelte in base alle inclinazioni degli attori e alla possibilità di utilizzo delle location.

119



Personaggi e attori

Una volta delineata la storia assieme al gruppo di rifugiati abbiamo deciso assieme gli attori. Ci siamo divertiti a notare come questa sia stata una delle fasi più animate, in cui tutti scherzavano tra di loro dicendo chi avesse dovuto fare questa o quella parte. Si è cercato di dare a chiunque volesse partecipare un ruolo seppur piccolo, in aggiunta a quelli stabiliti in precedenza.



La famiglia di Sahra: il padre Ali (Abdirahman Mohamed), il piccolo Ahmed (Hafkafi Ahmed), Sahra (Ubox Ahmed) e la madre Fatuma (Shindiye Omar).



A scuola: il maestro Hussein (Ali Noor), la compagna di banco Halima (Anis Aden) e Sahra.



Il gruppo delle donne della comunità: Fertusa, Ania, Amina, Khadija (interpretato dalle donne della Hygiene promotion committee).



I personaggi della storia raccontata da Mr Hussein: la madre di Abdi (), il fratello maggiore (Hrashid Abdi) ed il piccolo Abdi (Hassan Abdi).

122



Lul (Kheyro Gedi), l'igiene promoter che consiglia Fatuma, Il capo della comunità (nel ruolo di sè stesso) Mr Mustaf, e il rappresentante della NGO (Salas Jka).

123

Sceneggiatura

N. inquadratura	DESCRIZIONE SCENA		AUDIO: VOCE(SOMALO)/ MUSICA	SOTTOTITOLI (INGLESE)
1	Sahra lava i vestiti in casa. Larga		Tani wa sahara o shago gaba*a***** waxeyna rabta to ey dhagdo wehasho *** hagdo, Sahara waxey tirta sadabo sano waxeyna kunoshahay xarada qaxotiga ee Dadaab.	My name is Sahra. I am seven years old and live in the Hagadera camp site in Dadaab in Kenya
2	PP su Sahra, laterale			
3	Inquadratura frontale. Campo medio			
4	I genitori di Sahra prendono una tazza di tè		Sahara hoyadeed waxa ladhaha Faduma abaheed waxa ladhaha Ali	My mother is called Fatuma and my father is called Ali
5	Sahra si sta prendendo cura del suo fratellino. Lui le mostra un disegno.		Sahra waxay qabta wil yar o ladhaho ahmed o sadax sano jir ah.	I also have a small brother named Ahmed who is three years old.
6	Close-up sul disegno. Vediamo la famiglia vicino alla tenda.		Waxan kunolnahay xarada qaxotiga section A11. Qoyskena waxey kaimadeen somalia 2010. Waxeyna yihin qaxoti kasoqaxay dagaladha Somalia. Qoyskena wuu faraxsanya- hay lakinsi dhib aya heysta.	We live together in section A11 of Hagadera. My family came from Somalia in 2010 as refugees to escape the fighting. I am happy we are together... ...but our life is not always easy
7	Dissolvenza dal disegno alla vera scena della famiglia			
8	Hagadera, campo lungo			
9	Campo medio su tende e recinzioni			
10	Close-up sul cartello A11			
11	Close-up su una tanica gialla, vediamo le sue gambe ed il fratellino che cammina con lei e ride			
12	Campo medio su Sahra che cammina			
13	Strada principale di Hagadera, campo lungo		xarada qaxotiga ad ayey dadka ugu farabadanyihin, waxana ag dhaga- nahay Jirankena, lakinsi maqabno musqulo nugufilan.	Hagadera camp is very crowded
14	Inquadratura su una latrina fatta di lamiera			We are living very close to our neighbors, but we do not have enough latrines for everybody to use.
15	Inquadratura sul piccolo fiume proveniente dalla latrina			

16	Campo medio. Sahra cammina in direzione della latrina e passa oltre - inquadratura frontale		marmarka qar waxa lobahana-hay in an inbadhan socda sidaan	Sometimes I have to walk very far to reach the latrine. It takes a long time and I often have to wait. In Hagadera there is also too much rubbish. There is nobody to collect this rubbish and the rubbish pits are very far away for many families. Often people simply throw their rubbish next to their tents and burn it.
17	Persone in coda alla latrina		ugaaro musqusha, xarada qaxotiga e	
18	Close-up sulla spazzatura. Fumo sullo sfondo		Hagardere waxey ledahay qashin ad	
19	Campo lungo sulla spazzatura		ufarabadhan wax kaqadana malaha	
20	Uomo con una cariola trasporta spazzatura		qashinka o ku turo melaha qashinka	
21	Deposito rifiuti		lugu aruriyo, melahaso ad iyo ad	
22	Mucchio di spazzatura bruciata		oga fog qoysaska badhankoda: sida darded dadka waxey iskala turayin tendoyinka gadashoda, meshasay-eyna kugubayin.	
23	Inquadratura di un grande serbatoio d'acqua		waxey tiri xata biyahane dhib ayaa	Water is also a problem for us
24	Sahra e Ahmed in PP, il serbatoio d'acqua in lontananza		nagaheysta; waayo biyo nugu filan maheysano, markan rabo in an biyo so darsanano wa in an wax badan socda. Waayo biyaha ad iyo ad ayey-noga fog yihin.	There is not enough water in the camps, and when I have to go fetch water, I have to walk very far.
25	Sahra cammina verso scuola. Inquadratura centrale da dietro.		Nolasha Hagardera maxumo waayo sahara wa ardey waxeyna ledahay	But life is not all bad for me in Hagadera. Which we call Hags
26	Dettaglio del suo zaino.		saxibo farabadhan Halimo wa Sahra	
27	Close-up sul cartello Upendo, scuola primaria		saxibted, ad iyo ad ayey iskulafican yihin, macalinka ugufican iskulkey Sahra aqrisato wa Hussein.	Now that I am living in Hags I get to go to school. I am a student at Upendo Primary School.
28	Campo lungo sulla scuola (cortile, entrata,...)			I have many friends at school. My best friend is another girl whose name is Halima. My favorite teacher at Upendo Primary School is Mr. Hussein. Mr. Hussein is a good man.
29	Campo medio sui bambini in classe, prima della lezione			
30	Inquadratura di Halima con Sahra			
31	L'insegnante entra in classe. Inquadratura su lui mentre entra nella stanza, campo medio/PP, a media altezza. I bambini sullo sfondo si precipitano ai loro posti.			
32	Dettaglio sulla barba			
33	Inquadratura dell'insegnante (figura intera) che batte le mani e chiede ai ragazzi di stare tranquilli.			
34	Inquadratura laterale di Mr. Hussein e la classe. Campo medio/lungo		Waxey tiri macaalinka wuxuna baraa madada an ad ujecla	Mr. Hussein teaches my favorite subject, which is English.

35	Inquadratura dalle spalle dei bambini. Mr. Hussein legge. Lavagna e banchi in vista		Maalin malmaha kamiid ah macalin hussein wuxuu noshegay sheko xiso leh	One day, Mr. Hussein told us a very interesting story...
35+1	PP di Mr. Hussein mentre legge		baru aya waxajin jiraywill ladhaho alodi willkaso *luliyaa qashinka asago -yo saxibihri, waxeyna umaleeyeen in u qashinka waxbo kadhibeeynin, maalin ayuu xanunsade *wiiliki tara e abdi, abdi wuxu bilabay shuban ad ufana badhan hoyadii anyuna ku ayay; hoyadii waxey uquade isbitalka, lakinsi wey lavahde, wax eylakuulneen dhaktanka wuxuna ushegay hayadii in willkeda u hayo daacuum: ugudambentii willki ad -yo ad ayey oganurigo-deeni isaayo war kameysan haynin mamkey kuciymayey qashinka hadane wuu dhinte	One upon a time, in another camp not very long ago, there was a little boy named Abdi. Now Abdi was a very naughty child. He would run around the camps, playing in many places that he shouldn't go. He often played in the rubbish, jumping up and down. He thinks it was no problem to touch these dirty things. One day, while Abdi was playing, he starts to feel unwell. He starts having diarrhea but he does not tell his mother that he is feeling sick. After a few days, he is looking very bad. His mother and older brother see that he has a serious problem after a few days. They want to take him immediately to the hospital but it is too late. He was playing in the rubbish for so long that they cannot treat the disease and he dies in his home. His family is very sad and very surprised by this. They didn't even know Abdi was playing in the rubbish and now he has been taken from them.
36	Inquadratura larga su un campo generico			
37	Bambini giocano e corrono. Campo medio			
38	Abdi salta sul posto. Campo medio			
39	Corre in mezzo alla spazzatura. Campo medio			
40	Close-up su Abdi mentre lancia un pezzo di spazzatura			
41	Abdi si tiene la pancia. Close-up/campo medio			
42	Abdi cammina verso la sua tenda. La mamma è sull'uscio e gli chiede cosa non va. Inquadratura larga			
43	Abdi scuote la testa ed entra. PP			
44	Abdi a letto. La mamma e il fratello in vista. Campo medio			
45	Fratello preoccupato. PP, Inquadratura da altezza medio/bassa			
46	La mamma si alza in piedi e va dal fratello. CM			
47	Mamma e fratello parlano. CM			
48	PP del fratello, dalle spalle della mamma			
49	PP della mamma, dalle spalle del fratello			
50	Mamma e fratello guardano Abdi improvvisamente. CM			
51	Close-up su Abdi, morto			
52	Mamma e fratello si piegano su di lui. CM/L			
53	Piangono. CL, zoom out			
54	Si ritorna su Sahra mentre pensa a suo fratello che gioca nella spazzatura (fumetto). PP			

55	Close-up su Sahra che cammina verso casa		musica	
56	Inquadratura laterale di Sahra che cammina. Vede Ahmed. CM/Close-up			
57	Close-up su Sahra (leggermente laterale)		saxey kitiri ahmed kafogow melaha qashinka lugudadiyo, maoog tahay in uu qatar yahay, waxeyna kutiri ahmed ilmaha yar yar e ado kale eh wey iludhimanayiin.	Ahmed! Get away from that rubbish right now! Don't you know that it is very dangerous!
59	Close-up su Sahra dal basso, arrabbiata.		saxey kitiri ahmed kafogow melaha qashinka lugudadiyo, maoog tahay in uu qatar yahay, waxeyna kutiri ahmed ilmaha yar yar e ado kale eh wey iludhimanayiin.” Sahara:” waxey kutiri ahmed aniga waxan ahay walasha ka weyn manika wa tn ad qadata hadalkeyda, waxey kutin waxa tirte sheko u macalink iskulka nashege waxeyna aheyd will yar o ado kale eh o *kuciyari jire qashinke kadib waxa kudhalay daacuum kadib wu dhinte mamka mambo, uu dacuum kuladhaco o au dhimate, hayo -yo abone we murgayiin haday asanka *dhasdo.”	I am your elder sister! You must listen to what I say!! Ahmed it is very important. My teacher Mr. Hussein told us a story today about a boy just like you in another camp who became sick from playing in rubbish. His mother and father took him to the hospital but he still died. I do not want you to become sick and die. Our mother and father would be very sad if this happened.
60	M/Close up su Ahmed, Sahra gli punta il dito contro			
61	CM/L di loro che parlano, da dietro la spazzatura, laterale			
62	CM su Sahra, da dietro Ahmed			
64	Sarah lo abbraccia e se ne va, lui guarda la spazzatura e corre verso di essa. CM/L. Laterale			
65	Sahra si gira discatto e si arrabbia ancora		Ahmed!	
66	Sahra va dentro la tenda, correndo			

67	Sahra parla alla mamma e al papà. Inquadratura da dietro Sahra, da appena fuori la tenda		hooyo ahmed ayaa ***** waxey kutiri hoyadeed menkan iskulka kasanogo naye waxan anke ahmed	Mother! I am very worried about Ahmed. When I was returning from school today, I saw Ahmed playing in the rubbish with his friends. I am very worried that he will get sick from doing this. I told Ahmed to stop playing in the rubbish and he agreed, but now he is outside playing in the rubbish again! He will not listen to me.
68	Mamma e papà ascoltano. CM		-yo saxibihii o kuciyanahayaan	
69	Close-up su Sahra che parla		qashinkakarkisa. Manka waan kanaxay waxane ku dhahay haku	
70	Mamma e papà ascoltano. CM, Laterale		kon cuyarin qashinka korkisa wuxuna igudhahay kunakor ciymayi mandamke, hadane mankade ayuu kuciymahaya qashinka hadalkeydine mudhageysanin.	
71	Close-up del padre		Wad kusaxsan*ahay in ad ahmed kawalbaharto waayo qashinkawuxoo keeni karaa cuduro farabadan wiil yar o ahmed o kale ahna umat-icno invu kudulciyaro qashinka* aniga iyo hoyada ayaa lahad leynaa.	Sahra, you are right to worry about Ahmed. The rubbish can bring many diseases. It is not good for a young boy like Ahmed to play there. Your mother and I will speak with him.
72	Close-up della madre		Wad mahadsantahay madamo ad noshegtay Sahra	Thank you for telling us Sahra.
73	Ali e Fatuma escono di casa. MC dall'interno della casa			
74	Ahmed salta nella spazzatura		Wuxuu kudhahay ahmed qashinka w*a qatar, waxaa kujiraan a lab qatar	Ahmed! Playing in the rubbish is dangerous. There are sharp objects inside and flies that carry diseases! You could be injured or even get a disease. Do you want to be hurt or catch a disease Ahmed?
75	Close-up di Ali che chiama Ahmed		ab sida sakin*ta, irbadaha iyo walibo daqsiga o kena cudurka marka cudur ayn kulabhici karaa. Marabta in uu kuladhaco cudurka.	
76	CM/Close-di Ahmed che guarda per terra			
77	Close-up della madre preoccupata		Ahmed abahaa Firi	Ahmed! Look at your father!
78	Ahmed guarda Ali			
79	Close-up su Ali		Ahmed mawaxaad rabta in uu kuadhaco?	Ahmed, do you want to be hurt or catch a disease?
80	Close-up su Ahmed		maya	no

81	CM su Fatuma		Wiil*icaan waa in add dhageysa- taa walaasha kaweyn hadalke*a mardambe hakucujarin qashinka. Maigabalanqadi in ad kucujarin qashinka	Good! You should listen to your older sister Sahra. Do not play in the rubbish any more. Do you promise?
82	CM su Ahmed		Haa, wa balan	Yes. I promise.
83	Sahra è seduta, chiude il suo quaderno. CM		Markey bogte shaqadii guriga iyo fii iskulka, guriga ayey iskanasaneyse, waxey aragte Ahmed o xaladiisa ey fi*c*yn, Ahmed in uu ciyaro ayuu *eclaan jire balu markan sidisi hore maaha, maciyarayo ma qoslayo wax- eyna umaleyce in uu xanunsanyahay	Later in the day, after I finished my cleaning and finished my schoolwork, I was relaxing with my family. But then I noticed that Ahmed did not look well. Normally, Ahmed likes to run around and play, but now he is sitting. He is moving very little. He is not talking or smiling. I thought maybe Ahmed had become sick.
84	CM/L sulla famiglia seduta fuori dalla tenda			
85	CM/Close-up sul padre mentre parla e ride			
86	PP di Sahra che ride mentre guarda il padre, poi guarda Ahmed e smette di ridere			
87	PP di Ahmed un po' triste, chiuso in se stesso			
88	PP di Sahra pensierosa. Laterale			
94	Inquadratura di Sahra nel letto, dall'alto. Continua a girarsi nel letto.		Hoyadey ayaa ishegte in uu Ahmed ad uxfanunsaneyn, wali waan usi mu*gay waayo qashinka ayaa dhib- kan ukeenay. Habeen Kaas mase- exanin.	Sahra (Narration): " My mother told me that Ahmed was not very sick, But I was still worried that the garbage was the reason he was not well. That night I could not sleep very well.
96	Close up sul viso di Sahra, ha gli occhi chiusi			
95	Dissolvenza > CARTONE AMINATO: CL sul campo. Zoom in		musica	
96	Inquadratura di Ahmed che gioca nella spazzatura. CM			
97	Ahmed gioca nella spazzatura. Una figura oscura, fuori fuoco, appare in primo piano			
98	PP di Ahmed, spaventato			
99	PP di Satan			
100	CM su Sahra, spaventata		Maxad uqadate walalkey? Waa inad iso celisa	You must return him to me!

101	Satan tiene per mano Ahmed. CM		Maya! Wilkan wuxuu igudhibo	No! This boy has disturbed me in my home! He has destroyed my children.
102	PP di Satan. Di profilo		gurigeeyga wuxu burburiye ilmiheygi.	
103	PP di Sahra. Di profilo		Walalkey isoceli mauhaysan kartid wiilkada camal.	Give my brother back to me! You cannot keep him as your son!
104	Sahra cammina in direzione della camera. CM/Close-up		musica	
105	Close-up della mano di Sahra che afferra Ahmed			
106	Sahra tiene Ahmed da un lato, Satan dall'altro. CM			
107	Dissolvenza > FINE CARTONE ANIMATO			
108	Inquadratura di Sahra nel letto, dall'alto.			
109	Inquadratura di Sahra nel letto, dall'alto. Si alza di colpo		Waxan kuriyode Ahmed wuxu kucuyaraye qashinka, Ahmed wuu faraxsanyahay wuxuna kudulcuyan.	Ahmed was happy and playing but there was a strange man with pale skin, long hair, a beard and a tail who was watching Ahmed. Next, I saw Ahmed dead. I think the strange man killed him.
110	Sahra (FI) seduta sul letto. La mamma si avvicina e si siede accanto a lei.			
111	PP di Sahra che spiega alla mamma il sogno			
112	PP di Fatuma che parla a Sahra			
113	Close-up Su Sahra e Fatuma che parlano. Inquadratura da media altezza			
114	CM su Sahra e Fatuma. Fatuma rassicura Sahra.			
117	Hagadera. Campo lungo			
118	Scuola dall'esterno. Campo lungo		Iskulki Upendo Primary ayey tagte, fasalka ayey gashe waxeyna ag fadhisate saxibteed Halima. Macalin Hussein wuxu bilabay cashirki.	I went to school that day, but I was still worried about Ahmed.
119	Mr. Hussein sta spiegando. CM (Sahra di spalle)			I met my friend Halima in class, and told her about my dreams with the Satan.
120	Sahra parla con Halima. FI delle due bambine (Sahra di spalle, Halima frontale)		Casharkii aya bilawde, Halimo iyo Sahra ne sifican ayey udhages-teen cashirka uu macalin Hussein sinayo. Markuu fasalka uu dhamade. Halima iyo Sahra waxey kudhaheen waxaan rabnaa in aad nacawiso macalinka kursiga ayuu kufadhiye.	Halima did not know who Satan was so I told her he is the evil spirit that lived inside the rubbish.
121	Mezzo busto delle due bambine che parlano			I asked Halima what I should do about Satan. Halima told me we should speak with mr. Hussein

122	Mr. Hussein alla scrivania legge. Le bambine si avvicinano. FI, di profilo			After our class had finished we went to speak with Mr. Hussein
123	MB delle bambine di profilo			He told us not to worry. Mr. Hussein said that the block leader for A11, Mr. Mustaf, would go with my mother and Lul to organize to clean our community.
124	PP di Mr. Hussein che parla			
125	FI delle bambine e del maestro mentre parlano. Inquadratura di profilo			
126	Le bambine se ne vanno			
127	Hagadera. Campo lungo			
128	Gruppo di donne (altre mamme). CL sul gruppo, sullo sfondo la recinzione del campo			
129	MB del gruppo di donne che discutono, Fatuma e Sahra si avvicinano al gruppo.			
130	PP di Sahra (dall'alto) che si appoggia alle gambe della mamma.			
131	PP di Fatuma		Waxaan rabaa in ad I cawisiin.	My son Ahmed will not stop playing in the rubbish with the other children. I think it is dangerous and that maybe it will make him sick. I have tried to make him stop, but he never listen to me
132	MB di tre mamme che ascoltano Fatuma, la quale sta di spalle.		Wiilkeyda Ahmed inuu joiyu qashinka uu kuciyari wuu dide. Waana qatar cudur ayaana qatar uah in uu kudhaco ani iyo gabadheyda Sahra in aan kajojino ayaan iskudayne. Lakinsi wankari wayne, waayo waa ilmo yar ilmaha yarne madhageysanayiin.	
133	MB di Khadija (una mamma) che si rivolge a Lul (un'altra mamma). Inquadratura di profilo		“Lul! Waxad kasocoto qoladha nadhafada, in add wax uqabato community dhibka kaheysto nadhafad xumida kajirto xerada Hagardera. Marka sidey Fadumo iyo Sahra kubadbadin karaan Ahmed?”	Lul! You are a hygiene promoter. You are working in the community to prevent disease. What do you think Fatuma and Sahra can do to protect Ahmed?

134	PP di Lul che si rivolge a Fatuma. Semilaterale		Fatuma iyo Sahra dhibkina ad ayuu qatar u yahay, sidan ognahay qashinka ad ayu qatar uguyahay ilmaha yaryar sidi Ahmed.	Fatuma and Sahra, your problem is very serious. As we all know, the rubbish in the camps is very dangerous, especially for young children such as Ahmed.
135	CM: Lul parla a Fatuma. Lul e Khadija di spalle, Fatuma e Sahra frontali		Qashinka waxyala farabadhan ayad kala kulmi karta, sida dacunka, qalabka o kuduro o ad infection kaqado, marka Ahmed wa qatar in uu kudhaco dacuunka.	In the rubbish you find many problems. There are flies which carry disease. There are sharp objects like needles which can cut people and cause infections. The rubbish can cause diseases such as Cholera and TB. Ahmed is at risk for these problems if he is playing in the rubbish.
136	PP su due mamme che ascoltano			
137	MB su tre donne che ascoltano			
138	CM: Lul parla a Fatuma. Lul e Khadija di spalle, Fatuma e Sahra frontali			
139	PP di Lul che si rivolge a Fatuma. Semilaterale			
140	MB di profilo: Fatuma (a sinistra) di fronte a Lul (a destra). Fatuma risponde a Lul		Lakinsi Ahmed kamarebi kari qashinka, imadhageysanayo.	But I cannot prevent Ahmed from playing there. He will not listen!
141	Parla Lul		Marka wa in an qashinka haaqnaa siduu ahmed ogudhelin, wainansida yelnaa.	Then we must remove the rubbish
142	PP di Amina che parla		Lul sideen uhaaqna qashinka anaga, wuu farabadan yahay. Halkane waqti badan ayuu yale, marka vuma maleyneyno in aan sameen karno gargar ayan ubahanahay.	But Lul, how can we remove the trash ourselves? It is so much. And it has been here for a very long time. I don't think we can do it. We will need help
143	Inquadratura d'insieme del gruppo. Lul parla		Sax aya tahay Amina, waxaan ubahanahay gargar waayo shaqada ad iyo ad ayey ufarabadantahay, marka wey wanagsantahay wa inan helnaa gargar xaga hayadaha iyo kominitiga.	You are right Amina. We will need help. Perhaps we can get some help from the NGOs and our community. we will go with Mustaf to speak with the NGOs. Perhaps they can help us
144	PP (dal basso) di Lul ch parla			
145	CM/L del gruppo che termina la conversazione			

146	Piazza di Hagadera. Campo lungo		musica	
147	NGO Compound. Campo medio/lungo			
148	Mustaf, Lul e Fatuma camminano verso l'ingresso della NGO. Gideon procede verso di loro. Campo lungo			
149	Entrano all'interno. Si siedono intorno al tavolo. Campo medio, laterale			
150	Mustaf parla. Inquadratura del gruppo di profilo. CM		Anagane wanficanahay waxan rabnaa in an kulahadalno, marka hawenkan ayaa rabaan in ey kalata-shadaan dhibka heysto xafada Section A11.	We have come to meet with you today because these ladies would like to discuss a problem we have in our community in section A11
151	Gideon parla. Inquadratura del gruppo di profilo. CM		Fadlan ishega, waani cawinayaye	Please tell me. I would like to help.
152	Fatuma parla. Mezzo busto/PP di lei, Lul sullo sfondo		wadmahadsantahay marka hore, waxaan u imane in ad nacawiso dhib weyn aya naheysta, waxaan ucabsanaya wilkeyda yar e Ahmed. Ahmed waa wil yar wuxuu kudhul ciyara qashinka asage iyo saxib-yashii in aan lahadlo o an ushego wa damce lakinsi musan dhagaysanin, waan ucabsade haduu siwado in uu xanunsado	We have come because I am worried for my son, Ahmed. He is a young boy and he likes to play with his friends in the rubbish. I am worried that if he continues to play in the trash he will become sick
153	Campo medio su Gideon che risponde, Mustaf e Lul di spalle in PP, fuori fuoco		Micnamalaha waan cawineyna bulshada, wey ficantahey block A11 in ey qashinke iskanadifisa, wad na wanajisen madaamo aadso gudbis-en, dhibkan waxaan keenaya meel ad qashinka iskala ridiin iyo kuwa nadafada o qashinka nadiifiyan waxaane bixinaye bidilo, majaraf iyo gaari gacan sidey shaqada ufudu dato.	Okay that is no problem. We are here to help the community. It is good that the people of A11 are organizing to make their community a better place. I will bring some Hygiene Promotion Officers, some containers, some shovels, some rakes and some wheelbarrows and we can remove the rubbish together.

154	Lul risponde ringraziando Gideon. Campo medio		Wad mahadsantahay Gideon bulshadane ad iyo ad ayey ugu faraxsantahe. Waxane iskudiyarineyna barito.	Thank you very much Gideon. The community will be very happy that you have given us your support.
155	Fatuma, Mustaf e Lul salutano e se ne vanno. Campo medio, laterale			
156	Fatuma torna a casa e chiama Sahra, appena fuori dalla tenda. Campo medio. Sara racconta		Hoyadey guriga ayey kusonoqote markey shirka kasobaxbe ayada iyo Lul, Mustaf aya ishege in bulshada iyo hayadaha ey qashinka nadiifin doonan barita marka wankufaraxsanahay	My mother returned home. She told me that they had organized with the NGOs and the community to remove the rubbish from our area tomorrow.
157	PP dall'alto di Sahra nel letto		Waxan ogahay hadii qashinka la nadhifiyo Sheydhanka meel u dago mahelayo ahmadne wuu badbadaya.	I knew that if we removed the rubbish, the Satan would have no place to live. That night, I saw the Satan in my dreams once again
158	Dissolvenza > CARTONE AMINATO: Campo lungo. Sahra e Ahmed per mano. Il campo è stato pulito dalla spazzatura.		musica	
159	PP di Satan arrabbiato si rivolge a Sahra		Gabar xun aya tahay, gurigaydii ayad igaburburise ilmaheygina wad dishe marka Ahmed ilmaheygi camal ayaan uqadanahaya mardambe ma arkeysid.	You are a wicked girl! You have destroyed my home. Because you have done these horrible things to me I will take this boy as my son. You will never see him again.
160	Campo medio su Satan che si arrabbia con Sahra			
161	Sahra risponde a Satan, urlandogli di andarsene (FI)			Satan! You must go. You have no more place in our community. Leave my brother Ahmed and go
162	Dettaglio della mano di Sahra che afferra una pietra e la scaglia contro Satan			
163	PP di Satan colpito in volto da una pietra			
164	Satan scappa via per sempre. Campo lungo			
165	Dissolvenza > FINE CARTONE ANIMATO			
166	Sahra si sveglia felice. PP dall'alto			
167	Riprese varie finali della comunità che pulisce il campo, aiutati dalla NGO		musica	

Piano di produzione

Qua sotto è riportato il piano delle riprese realizzato in base allo script ed ai giorni a disposizione. Alcune modifiche si sono rese necessarie in corso d'opera; in particolare il primo giorno (22/09) siamo riusciti a filmare solo per mezza giornata. Dovendo quindi recuperare il tempo perduto, come abbiamo detto si decide di non girare la sequenza del sogno.

N. inquadratura	Giorno	Attori	Location
1 a 7, 55 a 93, 145 a 156+1, 189 a 191, 194,195,196	Giovedì, 22 settembre	Sahra Fatuma Ahmed Ali	Casa di Sahra
94 a 99, 104 a 115, 137, 145, 197, 207+1	Giovedì, 22 settembre	Sahra Fatuma	Casa di Sahra - notte
25*, 26*	Giovedì, 22 settembre	Sahra Fatuma	Hagadeera - strada
37 a 53	Giovedì, 22 settembre	Abdi fratello di Abdi madre di Abdi	Casa di Abdi
8, 9, 10, 13, 14, 15, 18 a 23, 36, 117, 173, 216*	Venerdì, 23 settembre	riprese generiche del campo	Hagadeera - vari luoghi

N. inquadratura	Giorno	Attori	Location
25*, 26*, 27 a 35+1, 54, 158 a 172	Sabato, 24 settembre	Sahra Mr.Hussein Halima altri bambini	Scuola elementare Upendo
11,12, 16, 17, 24, 157	Sabato, 24 settembre	Sahra Ahmed	Hagadeera - strada
100 a 103, 116, 138 a 144, 198 a 207	Sabato, 24 settembre	Ahmed Sahra Sahra	Deposito rifiuti
174 a 188	Domenica, 25 settembre	Mustaf Gideon Fatuma Lul	Ufficio NGO
118 a 136	Domenica, 25 settembre	Sahra Fatuma Lul altre donne	Piazza
192, 193 208 a 216	Domenica, 25 settembre	Tutti tranne la famiglia di Abdi	Deposito rifiuti / Piazza

Cartoon!

Attrezzatura

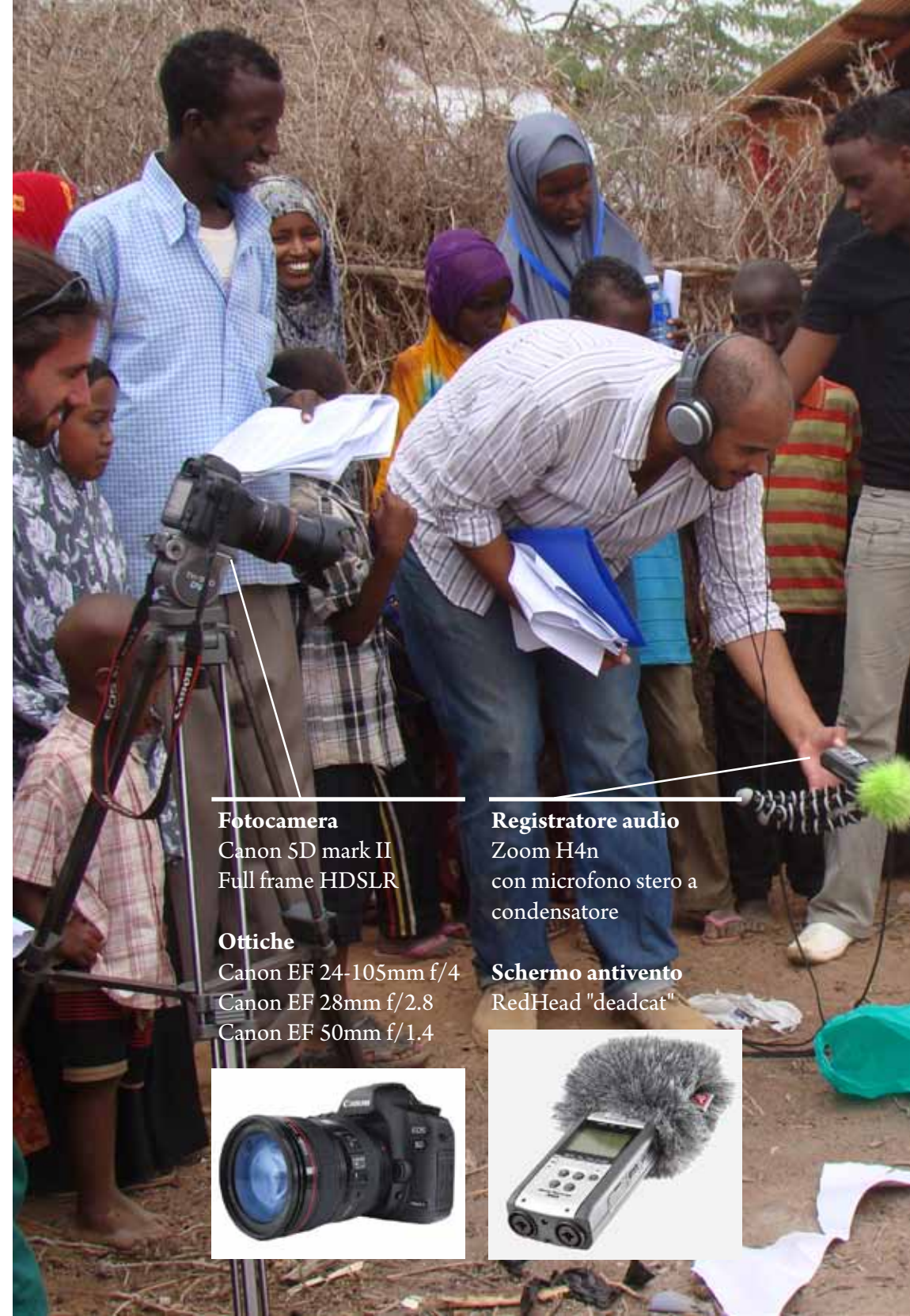
Per quanto riguarda l'attrezzatura, ci siamo affidati all'ormai affermata qualità delle fotocamere reflex digitali con possibilità di ripresa full HD (HDSLR).

Il modello utilizzato è la Canon 5D mark II, sicuramente la prima e più utilizzata reflex per la ripresa in alta definizione. La scelta delle ottiche è ricaduta sullo zoom Canon 24-105 f4 L, in grado di rendere su di un corpo a pieno formato come la 5DmkII un range ottico ideale per la ripresa, con una qualità d'immagine eccelsa a tutte le focali; a questa lente abbiamo affiancato il Canon 50mm f1.4 ed il Canon 28mm f2.8, per le riprese in interni o che richiedevano una profondità di campo più ristretta.

Per la registrazione del suono abbiamo utilizzato un registratore digitale Zoom H4n, dotato di schermo antivento di tipo "deadcat".

Tutte le inquadrature sono state realizzate con l'ausilio di un cavalletto con testa idraulica.

Da sottolineare l'estrema praticità di questo set-up, dato che tutto il necessario per le riprese (compreso un laptop per il download del materiale dalle schede di memoria) può essere contenuto in uno zaino di medie dimensioni (cavalletto escluso).



Fotocamera

Canon 5D mark II
Full frame HDSLR

Ottiche

Canon EF 24-105mm f/4
Canon EF 28mm f/2.8
Canon EF 50mm f/1.4

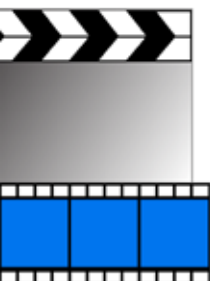
Registratore audio

Zoom H4n
con microfono stereo a condensatore

Schermo antivento

RedHead "deadcat"





Post-produzione: montaggio e animazione

La post-produzione è stata effettuata presso lo studio CVF di Nairobi, utilizzando una postazione Apple Mac Pro.

Per il montaggio ho utilizzato Final Cut Pro, i cui vantaggi sono il workflow semplice e la perfetta compatibilità con la macchina.

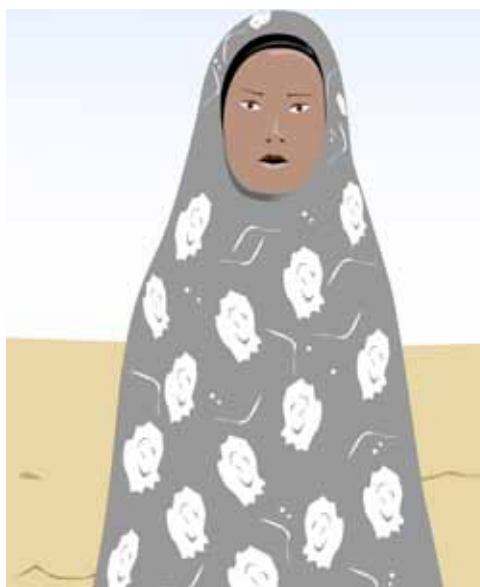
I file provenienti dalla Canon 5DmkII, per poter essere utilizzati su Final Cut Pro, devono essere convertiti in formato Apple Pro Res (LT), un codec proprietario Apple che permette di mantenere intatta la qualità dell'immagine mantenendo una buona leggerezza del file.

La conversione è stata effettuata con il software freeware MPEGstreamclip.

I file audio registrati tramite il registratore digitale vengono importati in FCP e sincronizzati con le relative sequenze video.

Per i dialoghi ho seguito parallelamente lo script somalo e la traduzione in inglese, aiutandomi con le poche parole di somalo imparate. Durante la lavorazione i dialoghi sono stati più volte verificati con un interprete somalo.

Le sequenze a cartone animato sono state realizzate partendo da schizzi fatti a mano, i quali sono poi stati trasformati in immagini vettoriali tramite Adobe Illustrator. Le immagini sono state poi importate e animate in After Effects.



Analisi sequenze principali

1. Sequenza iniziale: la storia di Sahra

00:00:00 - 00:02:13

Come di consueto la sequenza iniziale ha lo scopo di inserire lo spettatore nel contesto della narrazione. Si inizia con delle vedute del campo, per poi passare all'introduzione di Sahra e della sua famiglia. Successivamente si accenna brevemente alla vita nel campo, menzionando alcuni dei problemi più comuni, tra cui quello della spazzatura.



My family came from Somalia in 2010 as refugees to escape the fighting.



Hagadera camp is very crowded



In Hagadera there is also too much rubbish



Often people simply throw their rubbish next to their tents and burn it

2. Il triste racconto di mr. Hussein

00:03:06 - 00:04:22

Un giorno, a scuola, il maestro racconta a Sahra e ai suoi compagni la storia di un bambino di nome Abdi, morto a causa di una malattia contratta giocando tra la spazzatura.

Questo espediente è servito per far prendere coscienza del potenziale pericolo, sfruttando il fatto che Abdi ha all'incirca la stessa età del fratellino di Sahra, Ahmed.



3. Sogno pt.1: Sahra incontra Satan

00:05:37 - 00:06:29

Ancora preoccupata per suo fratello, Sahra quella notte fa un brutto sogno: Mentre Ahmed sta giocando nella spazzatura, appare una creatura malvagia che vuole fargli del male. Si tratta di Satan, un Gini, uno degli spiriti malevoli che vivono tra la gente e sono responsabili delle malattie. Si tratta di una credenza comune nella cultura somala ed in generale in tutto il mondo islamico, ed ha la peculiarità di fornire un punto di contatto della storia con qualcosa che fa parte dell'immaginario condiviso del pubblico.



4. Discussione tra le donne del villaggio

00:07:55 - 00:09:47

Dopo il sogno Sahra è ancora più preoccupata. Ne parla prima alla madre e con la quale si reca a parlarne alle donne della comunità, tra cui Lul, che lavora come igiene promoter e sa cosa è meglio fare. Questa scena mostra l'importanza che ha nella cultura somala il confronto orale, la discussione collettiva in cui tutti i partecipanti hanno la possibilità di intervenire.



5. Sogno pt.2: Satan è sconfitto

00:11:35 - 00:12:06

Dalla discussione e dai consigli di Lul emerge che la soluzione è recarsi presso l'NGO che si occupa della gestione del settore, e chiedere loro di eliminare la spazzatura. Lul e la madre di Sahra si recano all'NGO assieme a Mustaf, capo del settore, e si accordano per lavorare tutti assieme il giorno seguente e rimuovere la spazzatura. Sahra è felice della notizia, la notte stessa sogna di nuovo Satan, arrabbiato e sconfitto, costretto ad andarsene per sempre.



6. Scena finale

00:12:14 - 00:13:16

Tutta la comunità si mobilita per ripulire dai rifiuti, collaborando con i lavoratori dell'NGO e festeggiando tutti assieme.



Conclusioni: sviluppi futuri e *availability*

Questo progetto mi ha dato modo di riflettere e “mettere le mani” personalmente su molti dei concetti e situazioni incontrati nella prima parte di questa tesi: dal problema di oggettività/soggettività e osservazione/partecipazione insito in ogni processo video che tratti con l’alterità, ai meccanismi più specifici del video partecipativo.

Il dibattito sull’oggettività è una “storia vecchia” nel mondo del documentario, e nonostante vi siano ancora opinioni divergenti, oltre 100 anni di cinema e antropologia ci hanno insegnato come l’oggettività completa sia solo una *chimera* del mezzo visivo, il quale non potrà mai rimpiazzare l’esperienza in prima persona.

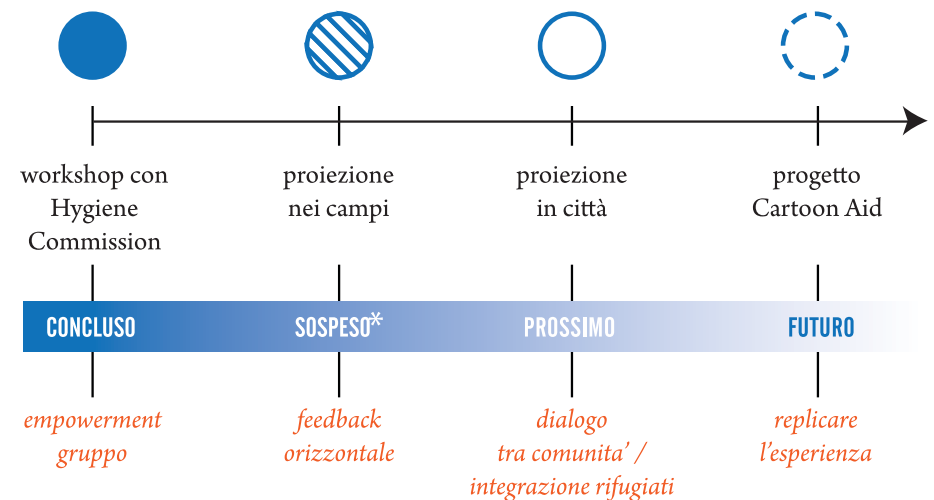
Dibattito simile è quello sulla partecipazione. Il fatto che non sia facile stabilire con esattezza i confini del video partecipativo deriva proprio dalla difficoltà di definire cosa lo renda partecipativo, dato che limitarsi al riferimento canonico del Fogo process costringe ad escludere esperienze molto interessanti. La partecipazione, come abbiamo visto in alcune categorie proposte da Cavallo e Collizzolli, può avvenire in seguito al processo di produzione video, e non necessariamente tramite i canonici metodi di feedback, o addirittura escludere il mezzo di ripresa dal processo. Queste esperienze rientrano in un’ottica per così dire inclusiva del PV, volta a comporre in questo ambito esperienze di natura molto diversa, con la visione di incoraggiare utilizzi e modalità nuove.

Da non dimenticare in ogni caso il valore dello “spirito” con cui viene svolto un processo che vuole essere partecipativo, aspetto ovviamente non quantificabile che rientra nello spazio di soggettività concesso al video maker, ma che può influenzare grandemente la riuscita o meno di un progetto.

Un’aspetto che ho potuto provare in prima persona è la necessità nel PV di affrontare e per così dire “cavalcare” le situazioni emergenti lungo il percorso di lavoro, in un ciclo continuo di apprendimento e applicazione.

Questo ritengo sia estremamente interessante e, visto

in un’ottica più ampia, si applica a tutto l’ambito del documentario. Il concetto di **disponibilità** (*availability* in inglese) che potremmo esprimere brevemente con il detto “si fa il meglio che si può con quello che si ha”. Mi riferisco proprio al fatto che in un processo simile non tutto possa essere pensato e pianificato a priori, ma è necessaria una certa apertura alle situazioni contingenti, “l’esposizione all’inatteso, al fuori, ad una situazione contingente che diventa come una dimensione esterna dell’inconscio” (Celati e Hill in Collizzolli 2010). Questo vale sia che si tratti di riparare un cavalletto con mezzi di fortuna (o di non utilizzarlo del tutto come fece Rouch), modificare una scena in base alla reperibilità o meno di alcuni attori, reindirizzare un progetto per perseguire obiettivi nuovi che si presentano in corso d’opera o che addirittura emergono dal progetto stesso. Non è solo una questione di far fronte a degli imprevisti: al contrario si tratta proprio di cogliere e sfruttare la ricchezza contenuta in situazioni emergenti che sarebbe impossibile prevedere a priori.



*A causa delle precarie condizioni di sicurezza



Partendo da questa visione illustrerò una valutazione degli obiettivi di partenza, e i possibili *follow-up* del progetto Qashinka.

L'idea iniziale di organizzare delle proiezioni del video nel campo di Hagadeera non è stata realizzata per cause di forza maggiore. Il progetto si è svolto nel settembre del 2011, e non appena pronto, sarebbero state organizzate proiezioni del video ad Hagadeera tramite CESVI.

Purtroppo il mese successivo tutte le attività "non life-saving" in corso a Dadaab sono state sospese dall'UNHCR, per garantire la sicurezza degli operatori della cooperazione, considerati i rapimenti di turisti e personale umanitario avvenuti nelle settimane precedenti. Inizialmente la decisione è stata quella di aspettare la riapertura delle operazioni, ma la situazione è rimasta critica fino alla fine del 2012; per questo motivo il progetto CESVI entro cui rientrava Qashinka è stato sospeso.

Tuttavia alcuni risultati sono stati conseguiti.

Il lavoro con la Hygiene committee ha sicuramente avuto un effetto positivo sui partecipanti, se non altro quello di creare *awareness* sui temi affrontati, ma possiamo difficilmente valutare questo aspetto, data l'impossibilità di continuare l'attività direttamente sul campo.

Alcuni eventi successivi al processo hanno tuttavia aperto (se così si può dire) nuove possibilità di sviluppo per il progetto. Gli attacchi terroristici in Kenya del 2012, imputati alla milizia al-Shabaab, hanno fatto crescere le tensioni tra popolazione keniana e rifugiati somali¹, soprattutto nella capitale, dove vivono oltre 30'000 profughi, principalmente nel quartiere di Eastleigh.

In questo contesto il video partecipativo si può inserire come mezzo per mostrare la realtà dei campi sotto un'altra prospettiva, contribuendo in piccola parte ad un processo di integrazione.

¹ aljazeera.com, "Rising xenophobia against Somalis in Kenya", 20 novembre 2012.

Thinkafricapress.com, "Kenya's Somalis Face Urban Ejection", 19 febbraio 2013



Un ulteriore proseguimento per Qashinka sarà sfruttare l'esperienza (piccola ma significativa) sull'utilizzo del cartone animato, sviluppando in collaborazione con CVF il progetto **CartoonAid**.



La parte di cartone animato inserita nel video come abbiamo detto è nata come "piano B" per via dell'impossibilità di effettuare le riprese. Questo mi ha fatto riflettere su altri utilizzi del cartoon con altri tipi di impedimenti, ovvero qualora sia pericoloso o inappropriato mostrare l'identità dei soggetti con cui si lavora. al contempo questo approccio permette comunque di raggiungere un livello di partecipazione alto, grazie al coinvolgimento nella realizzazione dei disegni e nella registrazione dei dialoghi, oltre all'eventuale inserimento del processo in percorsi di arte-terapia.

CartoonAid si propone come una NGO di produzione e promozione di questa particolare tipologia.



Bibliografia

Arnheim Rudolf, *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1969

Augé Marc, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1996

Augé Marc, *La guerra dei sogni: esercizi di etno-fiction*, Milano, Eleuthèra, 1998

Augé Marc, *Tra i confini: città, luoghi, integrazioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2007

Aufderheide Patricia , *Documentary film. A very short Introduction*, Oxford University Press, 2007

Bertozzi Marco , *Storia del documentario italiano*, Marsilio Editori, 2008

Barnard Alan, *Storia del pensiero antropologico*, Il Mulino, Bologna, 2002

Bateson Gregory, *Naven: A Survey of the Problems suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe drawn from Three Points of View*, Stanford University Press, 1958

Bateson Gregory, Mead Margaret. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York Academy of Sciences, 1942

Bisson Mario, Boeri Cristina, *Variazioni sul colore*, Franco Angeli, 2006

Braden Su, Thi Thien Huong Than. *Video for Development. A casebook for Vietnam*. Oxford - London: Oxfam Press, 1998

Cavallo Vincenzo, *presentazione: Riflessioni sul video partecipativo*, www.culturalvideo.org 2011 <http://www.culturalvideo.org/index.php/it/pubblicazioni/>

Cavatorta Silvano, Maggioni Daniele, Joris Ivens, *Castoro Cinema*, 1978

Collizzoli Stefano, *tesi di dottorato: Il Video Partecipativo dalla comunicazione sociale alla socializzazione della comunicazione*, Dipartimento di Sociologia, Università degli studi di Padova, 2010

Collizzoli Stefano, Desalajos Cero. *Video partecipativo e dimensione urbana*, www.rizoma-freireano.org. 07/12/2009

Cedrini Rita, *Figure dell'uomo. Antropologia e cinema*, Sellerio Editore, 1990

Crisp Jeff, *the political economy of violence in refugee-populated areas of Kenya*, UNHCR, 1999

Crocker Stephen, *The Fogo process: participatory communication in a globalizing world*, in *Participatory video, images that transform and empower* edited by S.White. SAGE 2003

Crocker Stephen, *Filmmaking and the politics of remoteness: the genesis of the Fogo process on Fogo island, Newfoundland*, *Shima: the international journal of research into island cultures*, 2008

De Bernardinis Flavio, *Cinéma Vérité*, *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, 2003

Extension (department of), *Fogo process in communication: a reflection on the use of film and video tape in community development*, Memorial University of Newfoundland, 1972

Geertz Clifford J., *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna, 1998

Grimshaw Anna, From Observational Cinema to Participatory Cinema - and back again? David MacDougall and the doon school project. *Visual Anthropology Review*, 18: 80-93, 2002

Grimshaw Anna, *The Ethnographer's eye: Ways of seeing in Anthropology*, Cambridge University Press, 2001

Gumucio-Dagron Alfonso, *Making Waves. Stories of participatory communication for social change*, the Rockefeller Foundation, 2001

Gunnings Tom, *The cinema of Attraction: early film, its spectator and the avant-garde*, 1986

Hachen Massimo, *Scienza della Visione*, Apogeo, 2007

Haddon Alfred C. et al, *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits*, Cambridge the University press, 1901

"Dr. A. C. Haddon - Anthropologist and Ethnologist (transcription)". London: *The Times*. Monday, Apr 22, 1940

Harding Thomas, *The Video Activist Handbook*, London: Pluto Press, 1997

Harris Marvin, *L'evoluzione del pensiero antropologico*, Bologna, Il Mulino, 1971

Horst Cindy, *Somali refugees in the Dadaab camps*, UNHCR 2001

Jacknis Ira, Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film. *Cultural Anthropology* Vol. 3, 2:160-177, 1988

Kanizsa Gaetano, *Grammatica del vedere*, il Mulino, 1980

Kjosaas Linda, *Education briefing note*, UNHCR, 2011

Lambo Idil, *notions of home and belonging amongst Somali refugees in Nairobi*, UNHCR, 2012

Lévi-Strauss Claude, *Antropologia Strutturale*, Il Saggiatore, 1990

Lunch Chris & Lunch Nick, *Insights into Participatory Video*, InsightShare, 2006

MacDougall David, *Transcultural Cinema*, Princeton University Press, 1998

MacDougall David, *Beyond observational Cinema*, in *Principles of visual Anthropology* edited by Paul Hockings, the Hague: Mouton Publishers, 1975

Malinowski Bronislaw, *Argonauts of the western pacific*, George Routledge And Sons, Limited, 1932

Masoni Tullio, Vecchi Paolo, *cinenotizie in poesia e prosa: Zavattini e la non-fiction*, 2000

MSF - *Médicins sans Frontières*, *Dadaab: shadows of lives*, report june 2012

MSF - *Médicins sans Frontières*, *No way in - the biggest refugee camp in the world is full*, report may 2011

Muret Marc *Arte-terapia*, Edizioni Red, Milano 2005

Napolitano Antonio, Robert J. Flaherty, *il Castoro Cinema*, 1975

Pennacini Cecilia , *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Carocci editore, 2005

Pink Sarah, *Doing visual ethnography*, SAGE Publications, 2007

Quarry, Wendy. *The Fogo Process: An Experiment in Participatory Communication*. University of Guelph thesis, 1994

Shaw Jackie, Robertson Clive, *Participatory Video: A Practical Approach to Using Video Creatively in Group Development Work*, Routledge Chapman & Hall, 1997

Sicurelli Ruggero, *Arteterapia – La creatività che cura*, Edizioni Sapere, Padova 1997

Snowden Donald, "Eyes see; ears hear." Memorial University, St. John, Newfoundland, Canada, 1983

Stoller Paul, *The Cinematic Griot, The Ethnography of Jean Rouch*, University of Chicago Press, 1992

White Shirley A. , *Participatory video, images that transform and empower*, SAGE, 2003

Williams Richard, *The Animator's Survival Kit*, Faber & Faber, 2002

ZaLab, Aut. Coll. ;, (Stefano Collizzolli, Andrea Segre, and Alberto Bougleux). 2006. "Zavattini digitale: dai cinegiornali liberi al video partecipativo." *Quaderni del CSCI, IIC, Barcelona 2*

ZaLab, Aut. Coll.;, (Stefano Collizzolli, Andrea Segre, and Alberto Bougleux). 2007. "Gli occhi non accreditati." Pp. 123-135 in *Lavorare con la diversità culturale*, edited by A. Surian. Trento: Eriksson

Bibliografia - Documenti UNHCR e reports

CAL - Center for Applied Linguistics "The Somalis, their history and culture", the refugee service center, ottobre 1993

CAL - Center for Applied Linguistics, "The somali Bantu, their history and culture", the refugee service center, Febbraio 2003

Médicines Sans Frontières - MSF, "No way in, the biggest refugee camp in the world is full" report, Maggio 2011

Médicines Sans Frontières - MSF, "Dadaab: shadows of lives" report, giugno 2012

UNHCR, "A state of insecurity: the political economy of violence in refugee-populated areas of Kenya", new issues in refugee research, dicembre 1999

UNHCR, "Vital links in social security: Somali refugees in the Dadaab camps, Kenya", aprile 2001

UNHCR, "Briefing note on education - Dadaab Refugee Camp", Settembre 2011

UNHCR, "In the shelters of each others: notions of home and belonging amongst somali refugees in Nairobi", new issues in refugee research, maggio 2012

Sitografia

Notizie on-line

alJazeera English, sezione Africa
<http://www.aljazeera.com/news/africa/>

ANSA - Agenzia Nazionale della Stampa Associata
http://www.ansa.it/web/static/ansa_international.html

BBC news, sezione Africa
<http://www.bbc.co.uk/news/world/africa/>

The Daily Nation
<http://www.nation.co.ke/>

The Guardian, sezione Sviluppo globale
<http://www.guardian.co.uk/global-development/>

The Independent, sezione Africa
<http://www.independent.co.uk/news/world/africa/>

IPI - International Press Institute
<http://www.freemedia.at/>

Peacereporter.net
<http://it.peacereporter.net/>

Reuters UK - Agenzia di stampa
<http://uk.reuters.com/places/africa/>

Think Africa Press
<http://thinkafricapress.com/>

IRIN - Humanitarian news and analysis/
<http://www.irinnews.org/>

The Time, sezione World
<http://www.time.com/time/world/>

Organizzazioni nazionali e Internazionali

Dadaab Stories
www.dadaabstories.org/

FilmAid
www.filmaid.org/

NRC - Norwegian Refugee Council
<http://www.nrc.no/>

Shorefast Foundation
www.shorefast.org/

UNHCR, sito istituzionale
<http://www.unhcr.org/>

UNHCR, portale di diffusione dati sui rifugiati - Corno d'Africa
<http://data.unhcr.org/horn-of-africa/regional.php/>

altri siti web

Don Snowden programme for development communication
<http://www.uoguelph.ca/~snowden/fogo.htmwww>.

Sito web ufficiale di Cesare Zavattini
www.cesarezavattini.it

Rizoma Freireano - online paper
<http://www.rizoma-freireano.org/>

Wired - rivista on-line di tecnologia
wired.com

Enciclopedia multimediale delle scienze filosofiche
www.emsf.rai.it/interviste

archive.org