

## "Forest of Bliss". Esperienza sensoriale e film etnografico

Mauro Bucci

La seconda metà del Novecento è negli Stati Uniti un periodo di importante sviluppo per l'antropologia visuale. Margaret Mead continua a promuovere l'impiego degli strumenti cine-fotografici nello studio della cultura e nella ricerca sul campo, mentre la produzione di documentari etnografici riceve un forte impulso dal lavoro di Robert Gardner e del Film Study Center. Istituito nel 1957 presso il Peabody Museum of Archaeology and Ethnology dell'Harvard University e diretto dallo stesso Gardner, questo centro di produzione rappresenta una fucina di giovani talenti, tra cui John Marshall e Timothy Asch, per alcuni decenni tra le figure più attive nello sperimentare e proporre diverse forme di contatto tra pratica cinematografica e antropologica. Mentre in Europa Jean Rouch, formatosi alla scuola di Marcel Griaule, impiega la cinepresa per raccontare culture altre, in America è l'intenso lavoro di Gardner e del Film Study Center che porta a una collaborazione ancora più stretta tra film documentario (inteso come opera strutturata, non semplice raccolta dati) e antropologia culturale. Gardner, con alle spalle un'educazione accademica da storico e antropologo e una formazione da autodidatta nel campo del cinema, si afferma come regista nel 1964 grazie a *Dead Birds*, un film girato nel corso di una spedizione in Nuova Guinea occidentale a cui parteciparono anche Karl G. Heider e Michael Rockefeller. Questo primo lungometraggio mette immediatamente in evidenza la duplice natura che distingue quasi tutti i documentari etnografici da lui diretti: oltre alla rappresentazione della cultura locale, emerge l'intenzione di trasfigurare il dato antropologico per esprimere una personale poetica volta principalmente a elevare la realtà indigena a condizione esistenziale dell'intera umanità. Si indaga soprattutto la mortalità umana, tema poi ricorrente nelle opere di questo autore, travalicando il significato attribuitogli dalla società osservata per descrivere inquietudini ed esigenze profonde comuni a tutti gli individui, indipendentemente dalle loro origini e tradizioni particolari. Gardner spesso evita di riconoscere ai suoi film propositi di ricerca scientifica, nondimeno questi sono oggetto di analisi da parte di antropologi e studiosi di etnografia filmica e rappresentano indubbiamente un'importante parte del *corpus* di opere della storia dell'antropologia visuale. I suoi film hanno sollevato dibattiti, talvolta anche molto polemici, tra chi ne apprezza gli originali ed efficaci modi di rappresentazione e chi invece li ritiene interpretazioni troppo soggettive delle popolazioni incontrate per avere validità scientifica. Queste discussioni hanno riguardato in particolar modo *Forest of Bliss*, il più complesso e sperimentale ritratto di una cultura indigena del cinema etnografico di Gardner. Assieme a *Dead Birds* è tra i suoi lavori più noti e rappresenta tutt'oggi un'opera che consente di riflettere su importanti questioni epistemologiche dell'antropologia visuale. La commistione tra arte e scienza, l'autenticità della rappresentazione,

l'impiego del linguaggio filmico per rendere l'esperienza altrui e di codici specifici del cinema per affrancare la disciplina da una posizione ancillare nei confronti dell'antropologia scritta, sono argomenti centrali del rapporto tra film ed etnografia. In una disciplina dai confini sfumati, dove il concetto stesso di "documentario etnografico" non trova accordo tra gli studiosi, questo film rappresenta dunque un interessante nodo del confronto.

*Forest of Bliss* è un documentario del 1986 girato presso Benares (Varanasi) con la collaborazione di diversi antropologi tra cui Ákos Östör, ricercatore con lunga esperienza in India. Il titolo riprende il nome usato da antichi testi sanscriti per Benares. Bagnata dal Gange, essa è per i credenti luogo privilegiato per recarsi in punto di morte in modo da essere poi cremati o fatti scivolare tra le acque sacre del fiume, nella speranza che spegnendosi in questa città sia possibile liberarsi dal ciclo perpetuo di reincarnazioni a cui tutti sono soggetti. *Forest of Bliss* propone una descrizione della città a mosaico. Diversi eventi e azioni si intrecciano, ripetono e alternano a vicenda formando una complessa composizione. Tra le immagini mostrate da Gardner (responsabile sia delle riprese che del montaggio del film), troviamo lavoratori mentre trasportano sabbia e legna, templi e processioni religiose, calendule raccolte e trasformate in ghirlande, preghiere e offerte rivolte alle divinità, animali che si nutrono di ciò che incontrano, cadaveri trasportati nelle strade, sulle acque o bruciati nelle pire funerarie, imbarcazioni di vario tipo che si muovono lungo il fiume, bambini che giocano. In questo contesto solo tre persone, i cui nomi non sono riportati dal film ma si possono apprendere dagli scritti del regista, vengono seguite nelle loro attività quotidiane con maggiore frequenza rispetto ad altre ma sempre in maniera episodica: Mithai Lal, un anziano guaritore, Dom Raja, un "intoccabile" che si occupa degli affari relativi alle ceremonie funebri e Ragul Pandit, un uomo dedito a preghiere e rituali. Nel film prevale l'atmosfera antica delle architetture in pietra e delle liturgie religiose: le caotiche strade con folle, biciclette e rumori di traffico sono presenti in poche inquadrature. Il fiume Gange è centrale nella descrizione filmica della città. Gli eventi e le attività mostrate riguardano spesso le lunghe scalinate che conducono alle sue acque e al terreno di cremazione, le imbarcazioni da trasporto che vi si muovono, i suoi tratti di sponda sabbiosa. Il film inizia e si conclude con un'alba, raccontando una giornata di Benares senza ricorrere quindi a una descrizione didattica o esplicativa e rifiutando molti stilemi del cinema antropologico impiegati anche da Gardner nei precedenti documentari. In *Forest of Bliss* assistiamo all'eliminazione di un'immediata continuità causa-effetto tra gli eventi. La produzione di senso è qui affidata a metafore, simboli e illusioni, talvolta di difficile interpretazione, prodotte da un complesso montaggio in parte debitore del lavoro di Ejzenštejn, Vertov e Ruttman. *Forest of Bliss* si può infatti comprendere nelle sinfonie urbane, una forma documentaristica inaugurata dalle avanguardie europee degli anni Venti dove un ambiente circoscritto, di solito una città, viene descritto rifiutando le convenzioni del cinema narrativo e la centralità della comunicazione verbale per affidarsi soprattutto a una rappresentazione concettuale basata sulle potenzialità espressive e associative delle immagini. Nella diegesi del film, la città è spesso descritta nell'arco di una giornata impiegato come cornice e motivo di progressione delle situazioni mostrate. Come osserva William Guynn, la rappresentazione abbandona l'impiego di elementi classici del cinema come il personaggio principale e la continuità dell'azione perché le persone riprese vengono seguite per intervalli di tempo troppo brevi per consentire a una trama narrativa di svolgersi: il film deve quindi trovare diversi e nuovi modi di organizzazione testuale che gli permettano di dare coerenza alla successione di inquadrature e sequenze<sup>1</sup>.

L'interesse di Gardner nelle possibilità del visivo di dare forma a idee e concetti, lo porta, nei suoi documentari etnografici, a un graduale disimpegno dall'uso sia del commento sia dell'intervista. Con *Forest of Bliss* si assiste infatti a una rinuncia quasi completa alla parola perché il film, a parte una breve citazione introduttiva e fatta salva l'indicazione del luogo, non presenta alcuna voce, didascalia o intertitolo che spieghi le immagini, mentre i discorsi e i commenti non tradotti dei nativi acquistano valore paralinguistico. In assenza di una dimensione verbale o testuale che attribuisca precisi

Durante la lavorazione di *Forest of Bliss*.  
Fotografia di Christopher James.  
Per gentile concessione del  
Documentary Educational Resources



significati agli eventi e li colleghi tra loro, lo spettatore è portato verso altre forme di fruizione tra cui, come vedremo, quella sensoriale e simbolica. *Forest of Bliss* è infatti un'esplorazione dell'antica città di Benares che si concentra sulle pratiche funebri e sull'industria a queste connessa interpretando il dualismo vita-morte attraverso immagini e suoni che evocano l'idea di distruzione e rigenerazione continua dell'esistenza. Per trovare un ordine nel caotico centro urbano, Gardner ne estrae una serie di elementi, spesso ordinari, costruendo una maglia di simboli e parallelismi in grado di comunicare nel corso del film il carattere transitorio dell'esistenza. Ad esempio i fiori di calendula appena raccolti che vediamo in un brano del film verranno in parte usati per le decorazioni corporali nei riti funebri, la legna accatastata sarà impiegata per cremare i defunti e la vitalità degli uomini mostrata nella preparazione e nell'utilizzo di barche e sostegni per il trasporto dei cadaveri sarà destinata a estinguersi. La legna verrà consumata dal fuoco, diventando cenere, e gli uomini dal tempo, diventando corpi inerti, in un processo di continuo consumo e trasformazione di materia che rappresenta il tema del film nonché una reificazione della credenza induista nella ciclicità. «Everything in this world is eater or eaten, the seed is food and fire is eater», la chiave di lettura data dalla citazione iniziale di W.B. Yeats, dalla traduzione delle Upanishad, indica un mondo dove niente dura per sempre e qualsiasi cosa nasca è destinata ad essere consumata, ad essere, simbolicamente, bruciata o divorata<sup>2</sup>. Le barche, gli uccelli, i cani, gli aquiloni, le calendule ecc. diventano motivi visivi, simboli di vita e di morte il cui significato può emergere lentamente come avviene per i cumuli di legna prima citati che solo verso la conclusione del film capiamo essere associati ai defunti per il loro uso nelle ceremonie di cremazione. Il Gange diventa immagine e cronotopo del passaggio tra stati opposti, dell'eterno ciclo dell'esistenza. La cinepresa si muove costantemente in un mondo dove convivono riti di purificazione e degrado cittadino, sacralità e materialismo, figure

vigorose e corpi esanimi seguendo la vita di Benares in modo da incorporarne nell'esperienza filmica l'umore e restituire allo spettatore l'impressione di presenza sul posto.

Pur introducendo l'argomento per ragioni funzionali, non approfondiremo in questo scritto la complessa costruzione di simboli e metafore già ampiamente discussa altrove<sup>3</sup> ma esamineremo come il film riesca a evocare un'esplorazione fisica e multisensoriale della cultura locale. Infine considereremo *Forest of Bliss* in rapporto all'antropologia e al suo recente interesse verso il ruolo dei sensi, per identificare alcune applicazioni che il film etnografico può avere in quest'ambito di ricerca.

*Forest of Bliss* infatti si concentra su una descrizione della città basata su un elaborato accostamento e ripetizione di immagini, colori, suoni, voci e canti. Come afferma Ilisa Barbash:

The film virtually demands the viewer to respond non-verbally, viscerally. As such, it stimulates an interplay of the senses with an uncommon intensity: the camera's eye seems at once unusually tactile and unusually auditory. More than that, it is an olfactory eye and a haptic ear. We feel and smell the ghats and their pyres, the boats and their oar locks, the bamboo-worker and his *bidi*, as much as we see and hear them<sup>4</sup>.

L'attenzione dello spettatore è attrata verso l'universo sensoriale prodotto dalle attività degli abitanti di Benares e sul rapporto di questi con l'ambiente in cui sono immersi. Tale aspetto non preclude però la necessità di un impegno attivo nella comprensione del documentario: il fitto intreccio di metafore e simboli visivi e sonori da decifrare, di collegamenti tra situazioni non immediatamente accessibili è una costante dell'intero film. Questa fruizione della pellicola, che potremmo definire "concettuale", appare piuttosto sotterranea e difficile da afferrare rispetto a quella sensoriale invece più immediata. In *Forest of Bliss* assistiamo a varie attività discontinue e senza una loro contestualizzazione o spiegazione diretta. Il film appare a un primo sguardo come una serie di situazioni eterogenee legate tra loro solamente per il fatto di svolgersi a Benares ed essere più volte inerenti i rituali funebri. Questa caratteristica ha suscitato tra i recensori aspre critiche: il documentario rappresenta per Jay Ruby «a jumble of incomprehensible vignettes»<sup>5</sup>, mentre per Jonathan P. Parry il messaggio dato dal film è che l'India appare troppo impenetrabile quindi «all we can do is stand and stare. So let the camera roll»<sup>6</sup>. In *Forest of Bliss*, però, ogni elemento è accuratamente disposto a formare un discorso filmico logico e coerente senza ricorrere a schemi organizzativi convenzionali, aspetto, come abbiamo visto con Guynn, connaturato al sotto-genere della sinfonia urbana. Le stesse considerazioni potrebbero valere infatti per *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov (1929) che, come osserva Noël Burch, per essere compreso nelle sue molteplici associazioni di concetti richiede più visioni e una partecipazione attiva dello spettatore nel decifrare le immagini: ogni inquadratura è determinata da catene di significati che diventano pienamente accessibili solo attraverso una scrupolosa e approfondita conoscenza del film nel suo insieme<sup>7</sup>. Benché *Forest of Bliss* non presenti un'organizzazione narrativa classica e gli eventi siano spesso frammentati per creare associazioni simbolico-visive, sono ugualmente presenti alcune linee di racconto ricostruibili collegando situazioni in apparenza estranee tra loro. Durante la prima parte assistiamo, per esempio, a delle azioni il cui significato ci sfugge: la raccolta e poi il trasporto in città di grandi quantità di calendule, la costruzione di una specie di scala di bambù, il lavaggio del cortile interno di un edificio. Il film mostra inoltre delle anziane donne coricate nel letto che ricevono la visita di alcune persone tra cui un sacerdote. Questi eventi non vengono spiegati immediatamente e si mescolano ad altre differenti situazioni. Il loro significato diventa però chiaro diverso tempo dopo, quando il corpo di un'anziana defunta viene trasportato su quella che ora capiamo essere una lettiga, decorato con ghirlande di calendule usate qui come elementi funerari e adagiato nel cortile del ricovero in precedenza preparato e purificato per questo momento. Impiegando una tecnica di *slow disclosure* tipica del cinema documentario di Flaherty, il senso delle attività mostrate in precedenza viene spiegato solo gradualmente diventando pienamente comprensibile nella rappresentazione di questa cerimonia funebre. Tale

pratica nel film di Gardner ricorre spesso, dando allo spettatore la sensazione di esplorare e scoprire progressivamente la città e indebolendo «the potential for initial revulsion on the part of a Western audience that may have differing ideas about death, corpses, and economics»<sup>8</sup>. Nel cinema etnografico anche i documentari della serie *Netsilik Eskimo* (Quentin Brown, Robert Young, 1967-1968) avevano in precedenza descritto un'altra cultura senza avvalersi, salvo rare eccezioni, di spiegazioni date dal commento o da traduzioni. Questi film, realizzati presso gli Inuit dell'Artico canadese con la supervisione dell'antropologo Asen Balikci, forniscono soprattutto un ritratto della cultura materiale dei nativi. Pratiche di caccia e pesca, costruzione di slitte e abitazioni, conciatura di pelli ecc. sono spesso raccontate impiegando il montaggio analitico e i meccanismi di *suspense* visiva appena menzionati. Anche il montaggio alternato è frequente per conferire dinamicità alle scene e descrivere al meglio la suddivisione delle attività in base ai ruoli sociali. Attraverso attente inquadrature e suoni accentuati, i film della serie danno risalto ai caratteri sensibili dell'ambiente indigeno, dei suoi oggetti, cibi e abitanti evocando la percezione di trovarsi sul posto e partecipare intimamente alla quotidianità degli Inuit. *Netsilik Eskimo* segue, però, una narrazione lineare e l'assenza del commento è motivata dal proposito di impiegare i film come strumenti didattici in diversi contesti educativi con adeguato supporto di materiale scritto e spiegazioni dell'insegnante. *Forest of Bliss* ha un obiettivo diverso e sotto questo profilo più ambizioso: comunicare anche l'immateriale, idee relative alla spiritualità e alla vita e morte dei nativi, spesso tramite un montaggio dove la somma delle immagini produce un nuovo significato rispetto al contenuto delle singole inquadrature. Vediamo quindi una barca carica di legna che si avvia lungo il fiume, degli uccelli che volano in cielo, e infine l'immagine di un cadavere galleggiare nel Gange «in order to say that wood has some death-related meaning, that it is not just for keeping people warm at night»<sup>9</sup>.

Oltre al particolare carattere semantico e narrativo, il film di Gardner si distingue, come detto, per la rappresentazione ed evocazione del mondo sensoriale di Benares. *Forest of Bliss* colpisce infatti immediatamente per le sue qualità sia visive sia acustiche. Le seducenti immagini della città sono spesso accompagnate da rumori il cui volume è accresciuto rispetto al paesaggio sonoro. Questo stilema del cinema gardneriano permette qui di intensificare il coinvolgimento dei sensi dello spettatore. I rumori possono venire amplificati per rendere meglio la materialità degli elementi ripresi. Durante alcune inquadrature, per esempio, il corpo di un asino trascinato per una scalinata è accompagnato dal colpo forte e sordo della testa che batte contro i gradini comunicando la dura consistenza e la fisicità di questo spazio in un modo che non sarebbe stato possibile senza alterare il suono<sup>10</sup>. Al contrario, la grazia e l'equilibrio delle donne che sul capo trasportano le calendule, sono trasmesse, oltre che dal fluido movimento della cinepresa, dall'assenza di suoni prodotti da questa mansione laddove lo spettatore nel film era abituato invece ad ascoltare i rumori delle attività di ogni altra persona. Questa scena viene inoltre posta in contrasto con quella molto più rumorosa che la segue, contribuendo ad aumentarne l'impatto. Qui, il peso e il volume dei tronchi d'albero faticosamente caricati e trasportati sulle spalle dai lavoratori, vengono efficacemente resi da una bassa posizione della macchina da presa e da una angolazione verso l'alto che concentrano gli elementi principali dell'azione nella parte superiore del quadro, producendo l'effetto di schiacciare a terra lo spettatore<sup>11</sup>. I suoni vengono intensificati da Gardner anche quando la loro sorgente è fuoricampo, producendo con ciò l'impressione di uno spazio più ampio di quello visibile nell'inquadratura<sup>12</sup>, uno spazio cioè anticipato acusticamente in attesa di essere esplorato dai restanti sensi dello spettatore. I ripetuti rumori di sonagli, campane, colpi e stridii di remi scandiscono ritmicamente le immagini facendo scivolare il pubblico nelle atmosfere di Benares. Molte inquadrature di *Forest of Bliss* sono registrate senza audio sincrono: Gardner<sup>13</sup> non crede nell'approccio del *cinéma vérité* preferendo lavorare sul sonoro separatamente per sfruttarne al meglio le possibilità espressive. Attraverso vista e udito sono evocate le percezioni di altri sensi: sentiamo la molle consistenza del cibo avidamente mangiato da Dom Raja, respiriamo l'incenso usato durante le preghiere e ci investe l'odore del fumo e il calore del fuoco per i riti reli-



Durante la lavorazione di *Forest of Bliss*. Fotografia di Ned Johnston. Per gentile concessione del Documentary Educational Resources

giosi. Nella rappresentazione di Benares le numerose immagini di vicoli, templi e abitazioni si alternano a quelle aperte e luminose dei campi di fiori, del cielo o della riva del fiume in una composizione dello spazio che oscilla tra sensazioni di costrizione e sollievo. In questi ambienti si esprime la fascinazione per i contrasti cromatici tra le tinte pallide degli edifici e gli intensi toni fulvi, lilla e porpora dei fiori, di alcuni indumenti e dei tessuti usati per le decorazioni, anche sontuose, dei defunti nelle ceremonie. Il colore non viene percepito solo dall'occhio ma le sue qualità materiche coinvolgono anche il tatto. Nel rito di benedizione per una barca appena riparata, il colore si fa fluido da sentire sulla pelle o polvere da tastare con le dita quando un carpentiere immerge la mano nella tinta ocre e in seguito tocca delicatamente una sostanza vermiciglia per lasciare impronte o piccoli segni sullo scafo, sul suolo e sugli attrezzi usati per il lavoro. Nella Benares di *Forest of Bliss* coesistono e si muovono incessantemente persone e animali. Le prime sono riprese spesso da inquadrature che ne evitano i volti o li fanno apparire adombrati dal contrasto di luce. Le inquadrature si concentrano su corpi che camminano, lavorano, pregano, si contraggono. La cinepresa tende a evitare riprese illustrate, preferendo angolazioni drammatiche e suggestive o posizioni ravvicinate che amplificano l'illusione di partecipare fisicamente alle attività mostrate. Le immagini del suolo e delle scalinate sporche o polverose mentre vi camminano persone e animali sono invece ricorrenti ed enfatizzano ulteriormente il rapporto forte e concreto tra la città e i suoi abitanti.

A inizio film, per esempio, vediamo Mitahi Lal che da casa si reca alle acque del Gange per le abluzioni quotidiane. In dieci inquadrature la cinepresa lo segue da diverse posizioni, talvolta a lui vici-

ne, senza mai mostrarne chiaramente il volto. L'attenzione è rivolta esclusivamente ai suoi passi accurati, ai movimenti lenti e affaticati delle sue gambe, al rumore dei suoi piedi nudi mentre discende le scalinate in pietra, agli stretti e sudici vicoli, ai suoni dell'ambiente e, soprattutto, della sua voce, quando commenti gutturali e per noi incomprensibili ne accompagnano la lunga camminata. Il corpo, lo spazio, i movimenti vengono combinati per rendere l'esperienza di questo uomo e le caratteristiche fisiche del luogo in cui si muove. In *Forest of Bliss*, come sappiamo, non viene però riservato particolare rilievo a singoli individui: il film privilegia il rapporto delle persone con un ambiente fatto di dedali urbani, incensi e templi, convivenza con animali e attività fluviali, comunicando l'idea di un tutt'uno organico. Michael Oppitz parla di «qualità impersonale del film»<sup>14</sup> perché, a parte i tre casi menzionati, gli altri abitanti di Benares appaiono come espressioni delle attività da loro svolte, scomparendo dietro le loro funzioni. Tuttavia il film di Gardner evita di oggettivare le persone trasformandole in meccanismi di una vita sociale altamente organizzata come accade in molte sinfonie visive tra cui quelle di Ruttman e Vertov. Nella sua rappresentazione della vita materiale e spirituale, *Forest of Bliss* richiama infatti *The Song of Ceylon* di Basil Wright, documentario del 1934 che ha profondamente ispirato il lavoro di Gardner. Egli ne apprezza soprattutto la capacità di rendere attraverso il montaggio l'atmosfera sacra del luogo impiegando semplici immagini di uccelli e di pietre, del cielo e dell'acqua che se osservate singolarmente e senza sonoro non produrrebbero gli stessi effetti<sup>15</sup>. Inoltre *The Song of Ceylon* possiede «an amazing capacity to make images that convey feeling and mood at the same time they are representing, even preserving, the world of reality»<sup>16</sup>. Se il film di Wright ricorre al commento parlato e descrive il cambiamento di un mondo (dall'antichità all'introduzione dei traffici commerciali sull'isola), l'impiego di simboli e soprattutto l'umanità e profondità del suo sguardo sono invece gli importanti aspetti che possiamo ritrovare anche in *Forest of Bliss*. Secondo Thomas W. Cooper il film mostra le persone tramite diversi punti di vista, a volte mentre sono già nell'atto di compiere un'azione, consentendo allo spettatore di entrare più efficacemente negli eventi:

Often we originate with a process, like its "intimates", rather than being attracted toward it from afar, like tourists. When bodies of the dead are being prepared, we encircle them, then follow them, as do others in the procession<sup>17</sup>.

In *Forest of Bliss* non c'è una strategia comunicativa che sovrapponga personaggi, voce narrante o testi alle immagini ma quest'ultime si impongono all'attenzione dello spettatore domandando di essere fruite, insieme ai suoni, in tutta la loro forza espressiva. Il prologo del film è da questo punto di vista paradigmatico. *Forest of Bliss* inizia su una lunga dissolvenza dal nero, il primo senso a venire coinvolto è l'udito tramite i suoni accresciuti di campane, versi di uccelli e passi attutiti di animale. In questi istanti la sensazione di uno spazio indefinito, aperto ma ovattato viene evocata nella mente dello spettatore. La prima inquadratura mostra su uno sfondo lattiginoso un cane che, guardando in varie direzioni al di là del quadro, cammina sulla sabbia fino alla sua scomparsa oltre il margine destro dello schermo. La stessa direzione di movimento è seguita nell'inquadratura successiva da una barca nella penombra dell'alba: entrando e uscendo dal quadro, continua a suggerire uno spazio che va oltre quello visivamente percepito, già connotato dai rumori fuoricampo. Vediamo quindi lavoratori, animali, barche, elementi architettonici e un ragazzino stringere il filo di un aquilone (fuoricampo) mentre il sole sorge. Le inquadrature girate nella nebbia mattutina presentano una tessitura granulosa. L'immagine è poco consistente, lo sguardo cerca di penetrarvi palpandone la membrana porosa. Ringhi e latrati, sempre accresciuti di intensità, spezzano la quiete cambiando il registro della scena. Sulla sabbia alcuni cani ne azzannano un altro, un momento dal forte impatto emotivo e che trasmette senso di dolore per l'improvvisa e violenta azione. La scena termina sui titoli di testa con dei rumori sordi che capiamo essere colpi di accetta quando udiamo un albero schiantarsi al suolo. Nonostante tali elementi vadano

nel corso del film a comporsi in un quadro di significati e simboli ben definiti, nel prologo essi colpiscono lo spettatore e la sua immaginazione attraverso un'esperienza sinestetica che non riguarda solo vista e udito ma l'intero corpo e che produce una forte impressione di dimensione spaziale. In particolare il film induce a un'operazione di completamento dell'ambiente: grazie alle superfici sabbiose, allo sciabordio dell'acqua e al movimento delle imbarcazioni viene evocata in molte inquadrature la presenza di un fiume che di fatto non è visibile. L'aquilone e il cielo vengono richiamati dal gioco del bambino. Il suono dell'albero abbattuto intende invece creare nella mente dello spettatore un'immagine suggestiva, più di quella che avrebbe potuto offrire la vista<sup>18</sup>. *Forest of Bliss* stimola una risposta fisica ed emotiva nel pubblico. Lo sguardo "aptico" provoca sensazioni ripulsive quando indugia sui cadaveri che galleggiano nel fiume o sui cani che masticano carcasse, ove il rumore della carne tra i denti può venire oltretutto amplificato. La consistenza, la mole e il carattere superficiale degli elementi mostrati vengono comunicati in alcuni momenti da primi piani che producono contrasti di volume con i soggetti posti sullo sfondo: la ruvida massa del carico di sabbia trasportato da una barca viene contrapposta all'esile figura del barcaiolo così come le teste dei bufali indiani con i loro occhi turgidi, le loro forme pelose e rotonde riempiono lo schermo mentre gli abitanti di Benares appaiono piccole figure in secondo piano. In genere però, l'attenzione per il corpo umano con il suo carattere fisico e organico, da cui può derivare la sua efficienza (gli uomini che remano, trasportano legna, costruiscono oggetti ecc.), o da cui possono dipendere le sue disfunzioni (le difficoltà motorie di Mithai Lal, la cecità di un anziano, le donne morenti costrette a letto ecc.) è uno degli aspetti principali attraverso cui *Forest of Bliss* rappresenta la città. L'interesse per il corpo emerge dal costante lavoro fisico e manuale, da processi organici e funzioni corporali talvolta incluse nel film, da elementi di vita quotidiana che, come osserva David MacDougall<sup>19</sup>, nonostante la loro ordinarietà vengono spesso esclusi dalla rappresentazione filmica a causa dei tabù sociali coinvolti, producendo quindi un'impressione di realismo quando mostrati. Attraverso sensazioni di avversione o empatia, di shock o familiarità, di turbamento o piacere visivo il corpo dello spettatore viene coinvolto a livello emotivo e sensoriale nello spazio del film a prescindere da una comprensione narrativa o simbolica di quest'ultimo. Infine, oltre alla fisicità dei soggetti ripresi e dello spettatore, il documentario chiama in causa anche quella del filmmaker la cui presenza emerge dalle frequenti inquadrature girate a mano che suggeriscono una figura attiva dentro la cinepresa. Il corpo del regista stesso, con i suoi movimenti, si fissa nella pellicola che consente perciò di riflettere sulla relazione tra osservatore, osservato e spettatore attraverso la risonanza delle loro esperienze fisiche.

*Forest of Bliss* si distingue quindi da molti documentari su culture altre per i diversi modi di rappresentazione che impiega. Da qui le critiche per il suo carattere sperimentale, secondo alcuni inappropriato per una descrizione della società che possa risultare utile per l'antropologia visuale. Ruby, nel suo duro attacco al lavoro di Gardner<sup>20</sup>, giudica *Forest of Bliss* un ritratto discontinuo e formalistico volto a dipingere l'India come un paese esotico e misterioso, cliché a suo parere accettato o "perdonato" da diversi antropologi per le qualità artistiche o le tematiche universali riconosciute al cinema di questo autore. Per Östör, anche se il film non documenta ogni aspetto delle attività religiose, richiama comunque il senso complessivo degli eventi mostrati<sup>21</sup>. In questo modo, egli afferma, viene descritto come il ciclo di morte e rinascita venga affrontato e accettato con distacco dai nativi grazie alla forza del rituale che permea la loro vita consentendo di trascendere l'esperienza quotidiana per entrare in contatto con verità metafisiche: il rituale sostiene gli abitanti di Benares nel confronto con eventi traumatici sostituendo la manifestazione pubblica del dolore, qui socialmente disapprovata<sup>22</sup>. *Forest of Bliss* rende questo aspetto della tradizione induista alternando col montaggio semplici pratiche materiali a ceremonie funebri e religiose, mostrando come tali situazioni siano intimamente vicine nella consuetudine di Benares. La contemplazione del flusso e della trasformazione dell'esistenza viene preferita alla rappresentazione del dolore per la perdita, che emerge fugacemente in due sole inquadrature del film. *Forest of Bliss* non aspira a una descrizione esaustiva e lineare della realtà indigena ma organiz-

za una complessa esperienza, dove il mondo dei nativi si amalgama alla visione del regista per coinvolgere, sia a livello empatico che razionale, lo spettatore nei gesti, nei lavori, nelle ceremonie della città. Mutuando un'idea espressa in ambito antropologico, lo spettatore diventa parte di quello che Sarah Pink chiama «ethnographic place». Questo non è il luogo reale della ricerca sul campo ma quello ricostruito dalla sua rappresentazione (tramite un libro, un film, una composizione musicale o altro) che incorpora esperienze, discorsi, riflessioni, teorie, memorie e immaginazione dell'etnografo e dei soggetti studiati: il lettore o lo spettatore è invitato a partecipare con la propria soggettività e "sensorialità" per immaginarsi in questo spazio, concettualmente astratto, già vissuto da altri e comprenderne quindi le relazioni<sup>23</sup>. L'attenzione rivolta al corpo, alle sue percezioni e all'ambiente in cui è inserito, permette di considerare *Forest of Bliss* in relazione al crescente interesse che nell'ultimo ventennio l'antropologia ha dimostrato nei confronti del rapporto tra i sensi dell'uomo e la cultura. I fenomeni sociali vengono qui esaminati senza privilegiare il ruolo di vista e udito durante la ricerca sul campo ed evitando un'impostazione scientifica improntata a un severo distacco: anche il tatto, il gusto, l'olfatto, cioè la profusione di stimoli con cui la realtà continuamente ci investe, entrano in gioco nella formazione del sapere e nell'espressione delle teorie dell'antropologo. Acquistano quindi importanza modalità di comunicazione della ricerca in grado di restituire efficacemente questa sfera dell'esperienza. Diversi studi di antropologia dei sensi hanno impiegato un approccio interdisciplinare e sono ricorsi a strumenti di registrazione del reale per approfondire e comunicare la conoscenza dell'etnografo su un tema talvolta ineffabile come la percezione sensoriale. *Forest of Bliss* mostra da questo punto di vista delle interessanti possibilità di impiego del film nel rendere aspetti dell'ambiente e del coinvolgimento fisico e sensoriale, sia dei nativi che dell'osservatore, difficilmente comunicabili, in altri contesti, dalla scrittura. L'efficace evocazione percettiva messa in campo dal film, avviene, come abbiamo esaminato, attraverso collegamenti intersensoriali, il cui studio è centrale in questo tipo di antropologia, che contribuiscono a produrre l'illusione di presenza sul posto. Il film etnografico può quindi rivelarsi un mezzo per coinvolgere lo spettatore a livello fisico ed emotivo nelle questioni che riguardano esperienza, corpo e sensi, che inevitabilmente fanno parte di ogni ricerca sul campo ma che spesso sono in gran parte rimosse dal lavoro finale divulgato dall'antropologo<sup>24</sup>.

MacDougall considera *Forest of Bliss* un documentario che nella sua originale impostazione ha il merito di indicare nuove possibilità concettuali per l'antropologia visuale<sup>25</sup>. A suo avviso, infatti, il film etnografico può adottare diverse strategie per rappresentare le realtà sociali: illustrativa, didattica, narrativa e associativa. *Forest of Bliss* impiega quest'ultima configurandosi, per MacDougall, come un prototipo nel suo genere. È infatti:

An experiment in a radical anthropological practice which explores the largely invisible interrelations of the visible world through visual (and it must be added, auditory) means. Moreover, it seeks to do so in a fashion that resembles the way in which sensory awareness, cultural meaning, and metaphorical expression are combined in social experience, and which film can evoke so eloquently<sup>26</sup>.

*Forest of Bliss* evita una descrizione "trasparente" di Benares: nonostante sia stato talvolta considerato un esempio di "cinema di osservazione" per l'assenza di un commento che imponga una spiegazione alle immagini, per l'intimità dell'osservazione e per l'impressione di essere testimoni della realtà, il regista tramite un intenso montaggio esprime in modo evidente la sua interpretazione della cultura locale ponendo il film in una posizione molto diversa rispetto a questo genere di documentari. Gardner non crede nella possibilità del cinema di registrare la realtà così com'è:

All film-making consists in shaping something in such a way and with such materials and devices that it becomes an object with meaning, an object that is itself an invention; another item of culture with form and content<sup>27</sup>.

La sua pratica cinematografica non si basa quindi sul tentativo di descrivere in maniera più neutra e comprensiva possibile i fatti sociali, impostazione per esempio proposta da Heider nella sua nota formulazione, di stampo positivistico, di principi per l'utilizzo del film nella documentazione di culture indigene<sup>28</sup>. Questo non significa però, come abbiamo visto, rinunciare alla restituzione del senso e del valore dell'esperienza sociale. La rappresentazione della cultura può avvenire adottando scelte originali, grazie alle quali il cinema riesce a cogliere dimensioni diverse della realtà umana, come accade in *Forest of Bliss* con il mondo materiale, spirituale e sensoriale di Benares.

1. William Guynn, *The Art of National Projection - Basil Wright's "Song of Ceylon"*, in Barry Keith Grant, Jeannette Sloniowski (eds.), *Documenting the Documentary - Close Readings of Documentary Film and Video*, Wayne State University Press, Detroit 1998, p. 91.
2. Robert Gardner, Ákos Östör, *Making Forest of Bliss - Intention, Circumstance, and Chance in Nonfiction Film*, Harvard Film Archive Publication, Cambridge (MA)-London 2001, p. 23.
3. Michael Oppitz, *A Day in the City of Death - «Forest of Bliss» (by Robert Gardner) - A Film Review*, in «Anthropos», 83, 1988, pp. 210-212; R. Gardner, Á. Östör, *Making Forest of Bliss - Intention, Circumstance, and Chance in Nonfiction Film*, cit.; Paul Henley, *Film-making and Ethnographic Research*, in Jon Prosser (ed.), *Image-based Research - A Sourcebook for Qualitative Researchers*, Falmer Press, London-Bristol 1998, pp. 42-59.
4. Ilisa Barbash, *Out of Words: The Æsthesodic Cine-Eye of Robert Gardner, An Exegesis and Interview*, in «Visual Anthropology», XIV, 4, 2001, p. 377.
5. Jay Ruby, *An Anthropological Critique of the Films of Robert Gardner*, in «Journal of Film and Video», XLIII, 4, winter 1991, p. 13.
6. Jonathan P. Parry, *Comment on Robert Gardner's "Forest of Bliss"*, in «SVA Newsletter», IV, 2, september 1988, p. 7.
7. Cfr. Noël Burch, *Film's Institutional Mode or Representation and the Soviet Response*, in «October», XI, winter 1979, p. 94.
8. Roderick Coover, *Worldmaking, Metaphors and Montage in the Representation of Cultures: Cross-Cultural Filmmaking and the Poetics of Robert Gardner's "Forest of Bliss"*, in «Visual Anthropology», XIV, 4, 2001, p. 416.
9. R. Gardner, Á. Östör, *Making Forest of Bliss - Intention, Circumstance, and Chance in Nonfiction Film*, cit. p. 48.
10. Ivi, p. 68.
11. Stan Brakhage, conversazione con Robert Gardner in *Forest of Bliss - Special Edition DVD*. 2008, Studio7Arts.
12. David MacDougall, *Gifts of Circumstance*, in «Visual Anthropology Review», XVII, 1, march 2001, pp. 83-84.
13. R. Gadrner, *The Impulse to Preserve - Reflections of a Filmmaker*, Other Press, New York 2006, p. 303.
14. Michael Oppitz, *A Day in the City of Death - «Forest of Bliss» (by Robert Gardner) - A Film Review*, cit., p. 210.
15. R. Gadrner, *The Impulse to Preserve - Reflections of a Filmmaker*, cit., p. 310.
16. R. Gardner, *The Impulse to Preserve*, in Charles Warren (ed.), *Beyond Document - Essays on Nonfiction Film*, Wesleyan University Press, Hannover-London 1996, p. 171.
17. Thomas W. Cooper, *Natural Rhythms - The Indigenous World of Robert Gardner*, Anthology Film Archives, New York 1995, p. 40.
18. R. Gardner, Á. Östör, *Making Forest of Bliss - Intention, Circumstance, and Chance in Nonfiction Film*, cit., p. 25.
19. David MacDougall, *The Corporeal Image - Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton University Press, Princeton - Oxford 2006, p. 19.
20. J. Ruby, *An Anthropological Critique of the Films of Robert Gardner*, cit., p. 13.
21. Ákos Östör, "Forest of Bliss": *Film and Anthropology*, in «East-West Film Journal», VII, 2, july 1994, p. 80.
22. *Ibid.*
23. Sarah Pink, *The Future of Visual Anthropology - Engaging the Senses*, Routledge, Abingdon-New York 2009, pp. 41-42, 140-141.
24. Bill Nichols, *The Ethnographer's Tale*, in «Visual Anthropology Review», vol. VII, 2, september 1991, pp. 38-39.
25. David MacDougall, *Gifts of Circumstance*, in «Visual Anthropology Review», cit., p. 71.
26. *Ibid.*
27. Robert Gardner, *The Fiction of Non-Fiction Film*, in «Cilect Review», II, 1, november 1986, p. 23.
28. Karl G. Heider, *Ethnographic Film*, University of Texas Press, Austin 1976.