

IMMAGINI E RICERCA SOCIALE

Un dialogo tra sociologia e antropologia

a cura di

Angela Maria Zocchi, Gianfranco Spitilli

Prefazione di Everardo Minardi



SOCIOLOGIA
PER
LA PERSONA

FrancoAngeli

OPEN  ACCESS



Il gruppo SpE – Sociologia per la persona – nasce nel 1995, raccogliendo studiosi che, a partire dall'impegno pionieristico di Achille Ardigò, condividono i valori del primato della persona e della sua libertà nella vita sociale. La presente collana raccoglie contributi che, in linea con tali valori, affrontano in maniera scientificamente rigorosa tematiche centrali per lo sviluppo sociale e per la crescita di una convivenza civile, libera, democratica, solidale, rispettosa delle diverse culture e capace di valorizzare i differenti ambiti associativi e comunitari. All'interno di questo quadro, la collana si pone come luogo di riferimento per le aree tematiche e disciplinari che afferiscono alla riflessione sociologica e si offre come strumento di valorizzazione della loro qualità scientifica.

Direzione: Vincenzo Cesareo

Comitato scientifico:

Salvatore Abbruzzese, Maurizio Ambrosini, Natale Ammaturo, Simona Andrini, Augusto Balloni, Sergio Belardinelli, Vaclav Belohradsky, Luigi Berzano, Elena Besozzi, Rita Bichi, Roberta Bisi, Andrea Bixio, Lucia Boccacin, Franco Bonazzi, Vincenzo Antonio Bova, Laura Bovone, Michele Cascavilla, Bernardo Cattarinussi, Costantino Cipolla, Roberto Cipriani, Michele Colasanto, Fausto Colombo, Ivo Colozzi, Consuelo Corradi, Salvatore Costantino, Federico D'Agostino, Lucio D'Alessandro, Marina D'Amato, Giovanni Delli Zotti, Roberto De Vita, Paola Di Nicola, Pierpaolo Donati, Antonio Fadda, Alberto Febbrajo, M. Caterina Federici, Fabio Ferrucci, Luigi Frudà, Gianpiero Gamaleri, Franco Garelli, Chiara Giaccardi, Mario Giacomarra, Guido Gili, Giovannella Greco, Renzo Gubert, Michele La Rosa, Antonio La Spina, Clemente Lanzetti, Silvio Lugnano, Mauro Magatti, Maria Luisa Maniscalco, Stefano Martelli, Antonietta Mazzette, Lella Mazzoli, Alfredo Mela, Rosanna Memoli, Alberto Merler, Everardo Minardi, Angela Mongelli, Giacomo Mulè, Massimo Negrotti, Mauro Palumbo, Carlo Pennisi, Valentino Petrucci, Giovanni Pieretti, Gloria Pirzio, Gabriele Pollini, Sebastiano Porcu, Monica Raiteri, Raffaele Rauty, Luisa Ribolzi, Giovanna Rossi, Giancarlo Rovati, Annamaria Rufino, Bruno Sanguanini, Giovanni Sarpellon, Ernesto Ugo Savona, Antonio Scaglia, Silvio Scanagatta, Riccardo Scartezzini, Domenico Secondulfo, Giovanni B. Sgritta, Raimondo Strassoldo, Alberto Tarozzi, Mariselda Tassarolo, Bernardo Valli, Angela Zanotti, Paolo Zurla.

Comitato di redazione:

Marco Caselli, Maria Teresa Consoli, Anna Cugno, Gennaro Iorio, Andrea Millefiorini, Massimiliano Monaci, Daniele Nigris, Andrea Vargiu, Angela Maria Zocchi

I volumi pubblicati sono sottoposti alla valutazione anonima di almeno due referee esperti.



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più:

http://www.francoangeli.it/come_publicare/publicare_19.asp

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

IMMAGINI E RICERCA SOCIALE

Un dialogo tra sociologia e antropologia

a cura di

Angela Maria Zocchi, Gianfranco Spitilli

Prefazione di Everardo Minardi



Il volume è stato finanziato con i fondi di ricerca FARDIB (2019-2020) Università degli Studi di Teramo, Facoltà di Scienze della Comunicazione. Proponente e responsabile scientifico: Prof.ssa Angela Maria Zocchi. Titolo del progetto: *Immagini e ricerca sociale (II)*.

In copertina: J.-P. Durand, *Il Grand Palais a Parigi, prima dell'inaugurazione della Fiera internazionale dell'Arte contemporanea*, Parigi, 2007, part. Per gentile concessione.

Copyright © 2020 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Pubblicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale* (CC-BY-NC-ND 4.0)

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Indice

Prefazione , di <i>Everardo Minardi</i>	pag.	9
Introduzione , di <i>Angela Maria Zocchi e Gianfranco Spitilli</i>	»	13
Riferimenti bibliografici	»	36
1. Etnografia, fotografia e uso pubblico delle immagini negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento , di <i>Antonello Ricci</i>	»	43
Premessa dei curatori	»	43
1. Introduzione	»	44
2. Archivi e divulgazione	»	46
3. Fotoreporter e fonoreporter	»	48
4. Etnografia, fotografia e giornalismo	»	49
5. Fotoarticoli etnografici	»	54
Riferimenti bibliografici	»	58
Immagini e referenze iconografiche	»	62
2. Questioni di sguardo. Etnografia, pratiche visuali, immagini , di <i>Francesco Faeta</i>	»	67
Premessa dei curatori	»	67
1. Etnografia e paradigma visualista	»	68
2. Limiti della critica antropologica	»	70
3. <i>Ways of seeing</i>	»	72
4. Un esempio fotografico	»	74
Riferimenti bibliografici	»	76
Immagini e referenze iconografiche	»	78
3. L'antropologia visuale, tra documentario e fiction , di <i>Thierry Roche</i>	»	81
Premessa dei curatori	»	81
1. Alle origini dell'antropologia visuale	»	82

2. Intorno alla parola	pag.	86
3. Ai margini dell'antropologia	»	87
4. Dal versante della fiction	»	89
Riferimenti bibliografici	»	92
Filmografia	»	92
Immagini e referenze iconografiche	»	94
4. Diritto d'autore e tutela delle immagini fotografiche tra ordinamento nazionale e diritto comunitario , di <i>Lucia G. Sciannella</i>	»	99
Premessa dei curatori	»	99
1. Cenni introduttivi	»	100
2. La disciplina dell'opera fotografica nell'ordinamento italiano	»	101
3. La disciplina normativa: tassonomia e modalità di tutela	»	103
4. La riproduzione fotografica dei beni culturali	»	109
5. Le immagini fotografiche nell'era di Internet	»	109
6. La <i>Direttiva Copyright</i> : quali novità per la tutela delle immagini fotografiche?	»	115
7. Considerazioni conclusive	»	119
Riferimenti bibliografici	»	120
5. Sociologia visuale: il rapporto tra immagine, ricerca e mutamento sociale , di <i>Uliano Conti</i>	»	123
Premessa dei curatori	»	123
1. Introduzione	»	124
2. L'immagine tra consumo, simulacro e narcisismo	»	126
3. Immagine e <i>Video Data Analysis</i>	»	130
4. Future prospettive d'indagine	»	133
Riferimenti bibliografici	»	134
Immagini e referenze iconografiche	»	137
6. Le sfide delle tecnologie digitali alla sociologia visuale , di <i>Mariella Nocenzi</i>	»	139
Premessa dei curatori	»	139
1. Introduzione	»	140
2. La dimensione analogica della sociologia visuale	»	141
3. La sociologia visuale alla prova della digitalizzazione	»	145
4. Quale indagine sociale visuale nell'era dell'iperconnettività?	»	149
Riferimenti bibliografici	»	152
Immagini e referenze iconografiche	»	154

7. La sociologica filmica come rottura euristica,	pag.	157
di <i>Joyce Sebag e Jean-Pierre Durand</i>		
Premessa dei curatori		157
1. Introduzione	»	158
2. Una riflessione epistemologica di lungo corso	»	159
3. Sociologia filmica: alcune rotture euristiche	»	162
4. Conclusione	»	165
Riferimenti bibliografici	»	166
Immagini e referenze iconografiche	»	168
Notizie sugli Autori	»	175

Prefazione

di *Everardo Minardi*

Quanto viene proposto in questo testo non intende indicare approcci teorici e metodologici scontati sul tema del significato delle immagini, che si presenta come nodale nel fare ricerca antropologica e sociologica. Per due motivi: in primo luogo, l'impianto dialogico dell'incontro e del confronto tra sociologi e antropologi, che risulta decisamente lontano dalla logica affermativa; in secondo luogo, la prospettiva volta ad affermare la centralità della connessione tra l'approccio della sociologia e dell'antropologia allo studio delle immagini, con l'obiettivo di capire come vengono usate in un contesto profondamente modificato dall'innovazione tecnologico-digitale.

Su questi due campi vanno letti e fatti oggetto di riflessione i testi elaborati dai singoli autori, anche sulla base di orientamenti e di pratiche di ricerca che vengono confermati dalle tante tracce bibliografiche proposte già all'inizio del volume.

Mettere in relazione immagini e ricerca sociale può rappresentare, in effetti, una sorta di provocazione per il ricercatore, che per tanti aspetti deve abbandonare punti fermi nella dotazione metodologica e tecnica del suo lavoro per avvicinarsi all'oggetto con un approccio "dolce", senza la pretesa di quantificare necessariamente elementi e fattori evidenziati da "visioni" reattive nei confronti delle immagini, e che riconducono a forme, simboli, volti, colori, ossia a una diversa configurazione di soggetti e di oggetti sociali.

Anche in presenza di valutazioni diverse, non è certamente irrilevante un approccio di ricerca che sappia intrecciare, in maniera sensata, le visioni del sociologo e dell'antropologo; infatti, per entrambi è importante leggere e comprendere le radici di tradizioni e di pratiche sociali condivise e riconosciute, riconducibili appunto alle immagini.

La comprensione dell'analisi antropologica contribuisce, infatti, a situare l'*input* grafico dell'immagine in un contesto temporale e spaziale (un paesaggio, un ambiente intimo e familiare, un contesto urbano, istituzionale

e organizzativo), che articola e arricchisce le diverse componenti convergenti nella sintesi virtuale dell'immagine stessa.

Il lavoro dell'antropologo dispone di *focus* di analisi e di configurazione dei diversi fattori soggettivi, che vanno a incidere e a definire l'identità dell'immagine e del suo contenuto. In questo contesto non occorre misurare, quantificare, oggettivare, ma leggere e (weberianamente) "comprendere" l'intreccio tra dimensioni soggettiva e sociale contenute nella forma dell'immagine. Un passaggio essenziale quello offerto dalla prospettiva antropologica, che libera il lavoro di analisi e di comprensione del sociologo da obblighi, spesso del tutto artificiali, a cui il suo lavoro di ricerca si è sottomesso, privandosi della libertà e dell'efficacia di un'analisi da svilupparsi sempre più in profondità.

La lettura sociologica delle immagini non si limita, infatti, ai simboli e alle forme, per trarne dei formati e dei modelli da ridursi poi a elementi quantificabili; la ricerca sociologica si concentra, invece, sulle relazioni sociali, in quanto esse hanno generato memoria, prassi e condizioni essenziali di vita, che anche le immagini spesso non esprimono, anzi più volte riducono a schemi, modelli e a formati anche irreali.

Perciò, se poniamo l'attenzione sulle relazioni sociali, non possiamo non evidenziare – sociologicamente – che esse sono l'espressione di una dimensione profonda, non immediatamente configurabile, che si riconduce alla dimensione della vita, la quale si manifesta come sociale, ma non è solo sociale. Certamente, il lavoro del sociologo parte dall'analisi attenta delle relazioni sociali in quanto espressione di pratiche che contengono e trasmettono conoscenze, costruiscono e sviluppano aspettative e comportamenti tradotti in acquisizione di risorse per il benessere delle persone e delle comunità.

Ma le relazioni sociali (e le immagini spesso lo testimoniano visivamente in maniera efficace) esprimono la socialità, la reciprocità che si costruisce e si rinnova, anche quotidianamente; non senza dimenticare che ciò si manifesta anche in contraddizione con le regole impersonali di un mercato basato sullo scambio e la competizione.

Le relazioni sociali (sempre e comunque rappresentabili visivamente attraverso le immagini) esprimono anche il conflitto, la sua genesi come dispersione dei legami intersoggettivi, ma anche la dissoluzione delle relazioni tra soggetti individuali e collettivi, con il conseguente rifiuto e/o non comprensione delle regole di comportamento e di riconoscimento sociale.

In questo contesto di relazioni sociali capaci di generare e trasformare le esperienze di vita individuale e collettiva, diviene importante e significativa la lettura sociologica delle immagini; tale lettura si configura, infatti, come un modo di leggere le modificazioni profonde del contesto della vita socia-

le, dove le esperienze di vita delle persone e delle comunità si intrecciano e si combinano con gli effetti costruttivi e distruttivi di un processo di più ampia e decisiva portata, come il processo di globalizzazione.

Particolarismo delle immagini e globalizzazione dei processi comunicativi, attraverso cui si definiscono linguaggi, identità, rappresentazioni sociali, sono gli elementi che condizionano anche in maniera incisiva la lettura e la comprensione delle immagini, come espressioni continue di una irriducibile complessità sociale. Perciò la comunicazione delle immagini oggi si presenta come un tema nodale per chi fa ricerca, sia antropologica che sociologica, anche per far fronte agli effetti riduttivi dei *mass media* (e sempre più spesso dei *social media*).

Fare ricerca *sulle* immagini non si limita, perciò, a un mero esercizio di metodo e di tecnica di ricerca, ma si traduce in una capacità di comprensione delle permanenti tensioni tra i “mondi della vita” delle persone e le forme e le regole di una società che, sempre più spesso, non riconosce, anzi esclude, i “mondi della vita”, pur facendo riferimento ai territori e alle comunità.

Diversi contributi riportati in questo testo concentrano l’attenzione proprio su tali aspetti non formali delle immagini: il senso e i significati che esse assumono nel corso del tempo e le diverse connotazioni delle comunità che intendono rappresentare. Da ciò consegue la necessità di superare quella sorta di cristallizzazione delle immagini che ne fa venire meno la dinamica della molteplicità e della variabilità. All’interno di tale dinamica va colta anche la continuità o la discontinuità dei processi sociali che le immagini tendono a rappresentare nel tempo. Da ciò il ruolo degli strumenti della digitalizzazione, che, pur producendo effetti anche tra loro contraddittori, rendono le immagini fattori di una lettura *comprendente*, non solo descrittiva del sociale. Le elaborazioni che vengono proposte nel testo meritano un’attenzione particolare e una considerazione riflessiva, perché da esse si possono trarre indicazioni innovative anche su un approccio finora trascurato e lasciato solo a interpretazioni marginali, quale quello della “sociologia filmica”, che non è ancora entrata (per lo meno nel caso italiano) nel bagaglio degli strumenti euristici del sociologo, anche quando lavora sul campo.

In un contesto nel quale sia nel rapporto tra sociologia e antropologia, sia nella ricerca di una relazione più forte ed esplicita tra ricerca sociale e tecnologie digitali, i passi da compiere sono ancora numerosi, questo volume ha il merito di individuare possibili strade da percorrere, facendo emergere, nello stesso tempo, i nessi tra orientamenti teorici e metodi di ricerca.

Sarà importante un appuntamento su questo tema tra qualche anno, dentro e fuori le Università.

Introduzione

di Angela Maria Zocchi e Gianfranco Spitilli

Il 15 ottobre si è svolto, presso l'Università degli Studi di Teramo, un Convegno internazionale su "Immagini e ricerca sociale. Un dialogo tra sociologia e antropologia", con l'obiettivo di proporre una riflessione teorica, epistemologica e metodologica sulle tecniche visuali nella ricerca sociale, valorizzando la prospettiva interdisciplinare e, in particolare, il dialogo tra sociologia e antropologia, settori scientifico disciplinari da tempo coinvolti nella sperimentazione di metodi visuali.

Nell'introdurre il volume che ha preso forma grazie a questo Convegno, vorremmo innanzitutto ricordare le idee che lo hanno ispirato. Sono due idee, strettamente interrelate: dialogo e interdisciplinarietà. Dialogo inteso sia come «fusione di orizzonti» (Gadamer, 1983, p. 447), quindi non «un unico orizzonte che allarga i suoi confini» (Ivi, p. 357), bensì un incontro che trasforma e arricchisce; sia come clima dialogico, contesto informale e non gerarchico, che ha lo scopo di far interagire esperti affermati e giovani studiosi.

L'idea è stata quella di porsi sui *confini* tra discipline diverse, in particolare sociologia e antropologia, ma anche il diritto, perché l'uso delle immagini è disciplinato da norme in costante aggiornamento, che devono essere conosciute e rispettate, e che ne seguono l'evoluzione tecnologica¹, con la convinzione che da questa apertura inter-disciplinare possa derivare un arricchimento e una maggiore capacità interpretativa all'interno delle diverse discipline scientifiche, senza snaturarne la specificità e l'autonomia.

Il presente volume, perciò, non è, né vuole essere, un manuale di ricerca visuale, bensì una riflessione interdisciplinare focalizzata sull'uso delle immagini come possibili *fonti* e *strumenti* della ricerca sociale. Una riflessione dalla quale sono emersi orientamenti divergenti, sia all'interno della sociologia (il contributo di Durand e Sebag chiarisce come la sociologia filmica si differenzi dal-

¹ Su questo aspetto si rinvia al saggio di Lucia Sciannella all'interno di questo volume.

la *visual sociology*), sia tra discipline diverse, nello specifico tra sociologia e antropologia. Quanto emerso dal Convegno, ha confermato la nostra ipotesi che la ragione di queste differenze sia strettamente connessa alle diverse storie delle due discipline: se è vero che sia l'antropologia, sia la sociologia, nascono nell'Ottocento insieme alla fotografia, è anche vero che l'antropologia ha sempre usato l'immagine fotografica e cinematografica, e continua a usarla, mentre non è stato così per la sociologia.

Gianfranco: In ambito antropologico, possiamo considerare la fine dell'Ottocento come il momento in cui, per la prima volta, si tenta una codifica metodologica della raccolta dati comprendente anche l'uso della fotografia. In *Notes and Queries on Anthropology*, il poderoso manuale concepito per guidare la corretta acquisizione delle informazioni sul terreno, compariva, nella terza edizione del 1899, un saggio dell'antropologo inglese Alfred Cort Haddon interamente dedicato alla fotografia (Haddon, 1899, pp. 235-240)². L'etnografia della *Spedizione allo Stretto di Torres*, che Haddon diresse fra il 1898 e il 1899, ebbe in effetti una qualità visiva sorprendente, nella documentazione fotografica e nelle riprese cinematografiche sul campo, assieme alle registrazioni con il fonografo (Grimshaw, 2001, p. 20)³.

Ma l'uso di questi strumenti era entrato nelle consuetudini disciplinari già da tempo. Pensiamo a Paolo Mantegazza e Lamberto Loria in Italia che, pur in un quadro di derivazione positivista, con prospettive ed esiti diversi, avevano largamente impiegato la fotografia nella loro pratica etnografica⁴; o alla straordinaria realizzazione di fotografie, registrazioni sonore, sequenze filmiche di Franz Boas con gli Inuit e i Kwakiutl, in Canada e negli Stati Uniti, sin dal 1883, anche in collaborazione con George Hunt e Oregon C. Hastings (Ricci, 2009)⁵.

² Il testo era accompagnato da note addizionali di carattere prettamente tecnologico sugli "apparati fotografici" e il loro funzionamento predisposte da John George Garson, antropologo di origini scozzesi co-curatore dell'intera opera per conto della British Association for Advancement of Science (Garson, 1899, pp. 240-246).

³ Alla spedizione parteciparono, tra gli altri, anche gli antropologi Rivers, Seligman, Myers. I risultati furono pubblicati in sei volumi contenenti numerosissime fotografie, disegni e altri materiali visivi che costituivano la controparte del testo scritto.

⁴ Il panorama si potrebbe ampliare di molto, con Enrico Giglioli, Ermanno Stradelli, Luigi Maria D'Albertis, Elio Modigliani, Guido Boggiani, Stephen Sommier, per riferirne alcuni. Per un approfondimento della fotografia antropologica di Mantegazza e Loria, e, più ampiamente, per i rapporti tra fotografia ed etnografia nel Secondo Ottocento in Italia, si vedano: Chiozzi (1987); Faeta e Ricci (1997); Puccini (2007); Baldi (2016); Dimpflemeier e Puccini (2014); Dimpflemeier (2019); Faeta (2019).

⁵ Nel volume curato da Ricci si vedano anche i saggi di Ira Jacknis e Jay Ruby, dedicati rispettivamente al lavoro fotografico di Hunt e Boas; su Boas e la fotografia vedi anche: Jacknis (1984).

In tal senso, ci ricorda Francesco Faeta, i percorsi dell'antropologia e quelli della fotografia e della cinematografia «hanno marciato praticamente di pari passo» (2006, p. 12). Al punto che Francesco Marano, nel riepilogare la storia dell'antropologia visuale come sottodisciplina del più ampio ambito degli studi antropologici, arriva a concludere che le due storie, a ben vedere, coincidono sin dalle origini (2007b, p. 7).

Angela: La storia della sociologia, invece, è diversa: se inizialmente sembrava che sociologia e fotografia potessero viaggiare insieme, a un certo punto le fotografie spariscono dai saggi di sociologia. Emblematico, in proposito, quanto scrive Patrizia Faccioli a proposito dell'«*American Journal of Sociology*»: «tra il 1896 ed il 1916, presentava trentuno articoli corredati da fotografie⁶, finché non ne prese la direzione Albion Small, che privilegiò articoli e ricerche basati sull'analisi causale ed il trattamento statistico delle informazioni. Da allora la sociologia indirizzò i suoi sforzi verso l'affinamento delle tecniche quantitative di raccolta dei dati e l'elaborazione statistica degli stessi, considerando di fatto non scientifico tutto ciò che non poteva venire quantificato e computerizzato» (Faccioli, 1997, p. 31). Del resto, la sociologia nasce con un preciso modello di riferimento – che sarà successivamente messo in discussione – costituito dalle scienze naturali (Cosser, 1983, pp. 23-24), con l'obiettivo di “conoscere per prevedere”, studiando «ciò che è per concluderne ciò che sarà, secondo il dogma generale dell'invariabilità delle leggi naturali» (Comte, 1985, p. 27).

Gli studi antropologici, invece, «non hanno mai posto a fondamento della propria *episteme* il problema del metodo, né tanto meno quello del criterio dell'attendibilità degli strumenti» (Mattioli, 2007, p. 130) o forse, come credo, si sono posti il «problema del metodo», adottando diverse metodologie, tra cui l'osservazione *in situ*: «Ciò che veramente distingue l'etnologo è il *metodo*: l'osservazione sistematica, solitaria e prolungata» (Augé, 2010, p. 62, corsivo aggiunto). Un metodo utilizzato senza perseguire necessariamente la “quantità” dei dati. Non a caso, Ruth Benedict ha scritto che: «[...] *pochi* esempi di culture viste come coerenti organizzazioni di comportamento sono più illuminanti di parecchi esempi appena sfiorati per

⁶ Tra i contributi corredati di fotografie, pubblicati tra il 1898 e il 1915, si ricorda la serie di articoli di C. Bushnell su Chicago (Mattioli, 2007, p. 15). Volendo individuare i “padri fondatori” della sociologia visuale, si può far riferimento alla fotografia sociale americana di fine Ottocento, in particolare quella di Jacob Riis, autore di una interessante analisi fotografica sull'*underground* newyorkese, e quella di Lewis Heine che ha svolto un approfondito studio fotografico sui lavoratori dell'industria americana, prestando particolare attenzione allo sfruttamento delle donne e dei minori. Per approfondimenti sulla storia della sociologia visuale, anche in Italia, si rinvia a Marina Ciampi (2007 e 2015).

sommi capi» (Benedict, 1960, p. 61, corsivo aggiunto). Di fatto, l'osservazione in profondità è necessariamente circoscritta a pochi casi (Bryman, 1988, p. 94)⁷, anche se l'osservazione protratta nel tempo può produrre risultati rilevanti anche sotto il profilo quantitativo. Inoltre, è senz'altro possibile, anzi per alcuni auspicabile, una combinazione fra ricerca qualitativa e quantitativa (*Ibidem*).

Gianfranco: Le due prospettive, qualitativa e quantitativa, spesso, si bilanciano. E c'è da dire che il costante dialogo fra teoria e pratica è stato alla base della disciplina già dall'ultimo scorcio del XIX secolo. A partire da Haddon, soprattutto, l'etnografia ebbe un forte impatto sulla teoria antropologica, sollecitando una nuova concezione della metodologia della ricerca e dell'oggetto di studio dell'antropologia (Fabietti, 2011, p. 74), mentre negli Stati Uniti, con Boas, si sviluppò in un certo senso il processo inverso. Direi pertanto che la metodologia dell'osservazione diretta, certamente rilevante, è solo uno degli aspetti che definiscono la più ampia problematica del metodo in antropologia. Sul piano quantitativo e qualitativo della ricerca abbiamo visto, con lo stesso Haddon, come le due prospettive convivano e si sostengano a vicenda, ma analoghe considerazioni possono valere, ad esempio, per l'intensivo lavoro di Spencer e Gillen in Australia⁸. La loro formidabile e monumentale indagine diretta ebbe peraltro notevole influenza in Europa. Durkheim basò buona parte del suo studio *Le forme elementari della vita religiosa* (1912, trad. it. 1971) sulla loro etnografia, così come *Totem e tabù* di Sigmund Freud «si ispirò al lavoro di Spencer e Gillen sul credo religioso aborigeno» (Batty e Gibson, 2014, p. 31).

Angela: Mi sembra, però, che il mito di fondazione della moderna antropologia attribuisca la nascita dell'autonomia accademica della disciplina a

⁷ Seguendo Bryman (1988), si può dire che le differenze tra metodologia quantitativa e qualitativa riguardano diversi aspetti. Tra questi: il rapporto tra ricercatore e soggetto (distante/vicino); la posizione del ricercatore rispetto al soggetto (esterna/interna); la strategia della ricerca (strutturata/non strutturata); l'obiettivo dei risultati (nomotetico/idiografico); l'immagine della realtà sociale (esterna/costruita dall'attore); la natura dei dati (forte e affidabile/ricca e profonda).

⁸ Si pensi, ad esempio, a *The Native Tribes of Central Australia*: oltre 700 pagine interpolate da circa 130 figure, tra fotografie e disegni (Spencer e Gillen, 1899). La raccolta complessiva comprendeva anche circa 4.000 oggetti; i materiali messi insieme da Spencer e Gillen in circa trent'anni di ricerca fanno parte delle collezioni di più di trenta istituzioni nel mondo, tra l'Australia, l'Europa e gli Stati Uniti (Batty e Gibson, 2014, pp. 29-48). Per quanto concerne il lavoro propriamente fotografico di Spencer, vedi: Batty, Allen e Morton (2005).

Bronislaw Malinowski, il quale, fra l'altro, ha notevolmente influenzato la sociologia, in particolare l'approccio funzionalista.

Gianfranco: È vero, Malinowski è stato fondamentale per molti aspetti, che hanno tra l'altro una strettissima relazione con quanto abbiamo detto sinora sulla questione del metodo e sul rapporto fra dimensione teorica e pratica etnografica in antropologia. Per Malinowski la scientificità dell'approccio antropologico ha a che fare, prima di tutto, con la raccolta dati direttamente svolta da un ricercatore dotato di una preparazione professionale mirata, condotta attraverso una permanenza sul terreno sufficientemente estesa, non inferiore a un anno, continuativa, che si traduce anche nell'apprendimento del linguaggio e nella condivisione della vita quotidiana del gruppo sociale studiato. Ma è propriamente nella combinazione di partecipazione e concettualizzazione, e nel loro reciproco fecondarsi, che risiede «l'essenza dell'antropologia scientifica» (Dei, 1998, pp. 116-118): «osservare significa selezionare, isolare sulla base di una teoria» e «costruire una teoria significa esprimere sinteticamente la rilevanza delle osservazioni passate» (Malinowski, 1944, p. 21)⁹.

In tale prospettiva, il *fieldwork* si configura come la ricerca di una «sintonia soggettiva» che per Malinowski «è una dimensione fondamentale del sapere antropologico, altrimenti inatingibile» (Dei, 1998, p. 117); un processo che inizia a costruirsi con il trasferimento «dal ponte della nave o dalla veranda della missione al centro brulicante del villaggio» (Stocking, 1983, p. 93). Tutto questo chiama in causa direttamente la dimensione visuale della ricerca, di cui Malinowski fu un attento sperimentatore: allievo di Seligman, produsse un significativo numero di fotografie sul campo per cogliere quelle azioni e quegli aspetti, imponderabili e ineffabili, che fondano la «reale sostanza della vita sociale» (Malinowski, 1922, p. 44)¹⁰. Tale lavoro, inoltre, «costituiva un imprescindibile sistema di organizzazione per immagini della sua ricerca etnografica» (Ricci, 2004, p. 15) e uno strumen-

⁹ Malinowski illustrò il suo metodo di ricerca nel 1922 in *Argonauti del Pacifico occidentale*, la sua opera più nota, scaturita da una intensiva permanenza in due lunghi soggiorni compiuti tra il 1914 e il 1918 presso l'arcipelago melanesiano delle isole Trobriand; le sue indicazioni metodologiche diventano il "manifesto" della nuova antropologia e la base di formazione di un'intera generazione di studiosi alla *London School of Economics*, dove insegnò in seguito al suo ritorno in Europa (Malinowski, 1922; Dei, 1998, pp. 113-114).

¹⁰ Circa 1.100 immagini, conservate nell'Archivio Malinowski presso la *London School of Economics* (Ricci, 2004, p. 9). Al lavoro visuale e fotografico di Malinowski sono stati dedicati numerosi studi; si vedano, tra gli altri: Wright (1993); Benediktowicz (2000); Damon (2000); Young (2000); Ricci (2004).

to necessario all'elaborazione, in itinere, della stessa pratica dell'osservazione partecipante, al perfezionamento della sua dimensione fortemente analitica, scrupolosamente attenta al dettaglio, infine favorendo una restituzione dei risultati secondo un articolato dialogo di piani comunicativi che travalicavano la canonica funzione di «mera illustrazione del testo scritto» (Ivi, pp. 11, 17).

Angela: Riprendendo quanto precedentemente accennato, aggiungerei che Malinowski ha avuto grande influenza sullo struttural-funzionalismo in sociologia, in particolare sull'opera di Talcott Parsons (Cosser, 1983, p. 711; Izzo, 1993, p. 283), con tutti i limiti che questo approccio comporta e le critiche mosse, allo stesso Malinowski, da diversi studiosi, quali ad esempio Luhmann e Harris. Il fatto che «quando Malinowski afferma che la funzione di un rito è di facilitare l'adattamento a una situazione difficile sotto il profilo emotivo, nasce implicitamente il problema dell'eventuale esistenza di altre possibili soluzioni a questo stesso problema». Il che significa che il rito si pone «in rapporto di *equivalenza funzionale* con altre possibilità» (Luhmann, 1983, p. 9, corsivo aggiunto). Oppure, ancora, la critica di Marvin Harris secondo il quale Malinowski riesce a «spiegare soltanto come si riducono o si eliminano i conflitti, mai come e perché vengono in vita o come e perché si intensificano» (Harris, 1971, p. 751).

Nello stesso tempo, come tu giustamente sottolinei, Malinowski è stato fondamentale per molti altri aspetti ed è stato un attento sperimentatore della dimensione visuale della ricerca. Proprio per questo motivo, lo troviamo citato, ancora oggi, sia in recenti lavori di sociologia visuale (Guarino, 2018), sia nella manualistica (ad esempio, Conti, 2016 e Frisina, 2013), così come troviamo citati altri due grandi antropologi: Margaret Mead e Gregory Bateson. Mi riferisco, in particolare, al corposo volume dal titolo *Balinese Character: A Photographic Analysis*.

Gianfranco: Esattamente. Come Malinowski, e in modo progressivamente più complesso, anche altri studiosi quali Margaret Mead e Gregory Bateson hanno fatto dell'antropologia visuale uno strumento fondante della loro riflessione. Nella ricerca che hai appena citato sul retroterra emotivo balinese (*ethos*, secondo la definizione di Bateson) l'utilizzo della fotografia e del cinema sono messi pienamente al servizio di un approccio innovativo in cui i due strumenti, in modo programmatico, diventano primari nel processo di osservazione, e le immagini costituiscono la principale base etnografica dell'indagine, producendo dunque risultati che si discostano da una mera «funzione illustrativa della scrittura» (Ricci, 2006, p. 22).

Angela: Se non sbaglio, in *Balinese Character*, c'è una totale preponderanza delle immagini sulla parola e la scrittura.

Gianfranco: Sì, le fotografie costruiscono sequenze analitiche di osservazione, sperimentando «un nuovo metodo atto a stabilire l'intangibile relazione che intercorre tra diversi tipi di comportamenti culturalmente standardizzati» attraverso l'accostamento, «fianco a fianco», di «fotografie reciprocamente rilevanti» (Bateson e Mead, 1942, p. XII). Si tratta di un lavoro che nasce dalla selezione di 759 fotografie sulla base di circa 25.000 immagini realizzate sul campo, la cui complessa scelta, come rileva Antonello Ricci, «costituisce il primo passo verso un'organizzazione scientifica dei dati» (Ricci 2006, p. 27)¹¹.

In sintesi, direi che il lavoro di Mead e Bateson ha anticipato, per taluni aspetti, l'attitudine riflessiva e dialogica e la svolta ermeneutica sviluppata pienamente qualche decennio dopo, quando l'attenzione e l'interesse degli antropologi si sposteranno progressivamente «verso le modalità della rappresentazione etnografica» (Pennacini, 2005, p. 55; Clifford e Marcus, 1986; Marcus, 1988).

Angela: Dal nostro dialogo è emerso chiaramente che l'antropologia ha sempre usato le immagini, affinando via via le proprie prospettive metodologiche nell'impiego delle fonti e degli strumenti visuali. Rivolgiamo ora lo sguardo alla sociologia, che invece le ha “rimosse” per lungo tempo, oppure le ha relegate ad un uso “periferico”. Ne è un esempio l'attività svolta, negli anni Quaranta, da Lazarsfeld e Merton diretta a testare le reazioni a materiale propagandistico, anche filmico (Merton, Lazarsfeld, 1943)¹². Di fatto,

¹¹ Furono girati, complessivamente, circa 22.000 piedi di pellicola 16mm. Il materiale fu editato solo molto tempo dopo da Margaret Mead, tra il 1951 e il 1953, e poi nel 1979 per l'ultimo di una serie complessiva di sette film tematici, post-sonorizzati ad opera della stessa Mead, che curò anche i testi narrativi di accompagnamento e vi giustappose la sua voce fuori campo a commento delle immagini (Ricci, 2006, pp. 34-36).

¹² Mi riferisco, in particolare, al *Program Analyzer*, una procedura che comporta diversi vantaggi; primo fra tutti, il fatto che è il pubblico a stabilire i centri di attenzione e a classificare il materiale: «mentre assiste ad un film o ascolta un programma radio, ogni soggetto preme un bottone verde alla sua destra quando gli piace ciò che è presentato e un bottone rosso alla sua sinistra quando non gli piace. Non preme nessun bottone quando è indifferente. Queste reazioni sono registrate su di un nastro il cui movimento è sincronizzato con il programma del film o della radio» (Merton, 1959, pp. 739-740). Le singole reazioni alle immagini vengono poi sommate al fine di ottenere una “curva generale di reazione” suscettibile di trattamento statistico. «Spiegazioni e dettagli su queste reazioni sono poi fornite dall'intervista a fuoco [...]» (Ivi, p. 740), che può essere svolta in diversi modi (stimolo e risposta liberi; stimolo libero e risposta strutturata; stimolo strutturato e risposta libera; do-

cioè, le immagini sono state usate anche nella ricerca sociologica, ma per molto tempo si è trattato di un uso per così dire “ancillare” rispetto ai metodi quantitativi. Non a caso, nel 1959, ovvero nello stesso anno in cui Ilse Schütz scrive la *Prefazione* alla seconda edizione del lavoro di Alfred Schütz, *La fenomenologia del mondo sociale*, Wright Mills, uno dei più autorevoli esponenti della sociologia critica nord-americana, prende le distanze dal “Rituale Statistico” osservando che l’empirismo astratto produce una sorta di «inibizione metodologica». Le vittime di questa inibizione «si rifiutano spesso di dire sulla società moderna cosa alcuna che non sia passata attraverso la piccola e finissima macina del *Rituale statistico*. Si dice comunemente di loro che quello che producono è *vero*, benché non importante. Mi chiedo se e fino al qual punto non si confonda esattezza, o addirittura pseudo-precisione, con “*verità*”, se e fino a qual punto non si consideri l’empirismo astratto come la sola maniera “empirica” di lavorare» (Wright Mills, 1962, pp. 79-80, corsivo aggiunto).

Un richiamo al pluralismo metodologico e una riflessione sul metodo, che prende chiaramente le distanze dall’uso delle tecniche matematico-statistiche in sociologia, richiamando anche l’attenzione sul problema della verità. Una critica al “Metodo Scientifico” di matrice positivista che, secondo Wright Mills, condiziona pesantemente non solo l’analisi dei problemi, ma anche la scelta dei temi da analizzare, escludendo dall’indagine sociologica i grandi problemi umani e sociali del nostro tempo.

Se ci spostiamo in Europa, qualche anno più tardi l’interrogativo sulla verità dell’indagine sociale riemerge, in modo suggestivo, in un film in bianco e nero di Jean Rouch ed Edgar Morin.

Gianfranco: Probabilmente stai pensando a *Chronique d’un été*, del 1961. Un film che celebra l’incontro fra sociologia e antropologia, fra il progetto di Morin di un’etnosociologia applicata a differenziate classi sociali di cittadini parigini e alla vita urbana della capitale francese alle soglie della fine della guerra di Algeria, e la consolidata prospettiva cine-antropologica di Rouch, di carattere fortemente dialogico e partecipativo, formatasi nell’osservazione e nell’ascolto di lungo periodo di molteplici realtà africane a lui contemporanee, così addestrata a confrontarsi con la sorprendente imprevedibilità dell’esperienza umana e nella continua ricerca di trasgressione delle regole coloniali (Piault, 2012; Scheinfeigel, 2008). In sintesi, si tratta di un film che “cerca l’uomo” (Morin, 1961-1962, pp. 8-9),

mande strutturate con stimolo e risposta strutturati). Per approfondimenti sui diversi tipi di intervista si rinvia a Bichi (2010).

che “entra nella vita”, insegue e stimola “l’emergenza della verità nella vita sociale, nella vita tra le persone”, per usare le parole dello stesso Edgar Morin; e che in questo cammino di *cinéma-vérité* è accompagnato da un’invenzione recente, funzionale allo scopo di muoversi agilmente fra le persone: il suono in sincrono con il video.

Angela: In Italia, mentre a Parigi Rouch e Morin realizzano *Chronique d’un été* (1961), il sociologo Franco Ferrarotti continua a sperimentare nuove tecniche di ricerca, utilizzando la fotografia per analizzare la nuova periferia romana¹³.

L’anno successivo, Robert Nisbet pubblica *Sociology as an Art Form* (1962), sferrando un duro attacco al “mito del metodo”. In questo saggio, che riproduce la prolusione tenuta da Nisbet, nello stesso anno, come Presidente della *Pacific Sociological Association*, il sociologo statunitense scrive: «la sociologia è certamente una scienza, ma è anche una forma d’arte e, se lo dimentichiamo, corriamo il rischio di smarrire proprio la scienza e di ritrovarci con un *fragile empirismo* o con un *narcisismo metodologico*, ciascuno di essi tanto lontano dalla scienza come lo è l’arte da un tabellone pubblicitario» (Nisbet, 1962, trad. it, 2016, p. 36).

Secondo Nisbet, nessuna delle fondamentali idee della sociologia (ad esempio, «società di massa, alienazione, anomia, razionalizzazione, comunità, disorganizzazione») è il «risultato dell’applicazione di ciò che ci piace chiamare metodo scientifico» (*Ibidem*). Dopo aver chiarito questo, il sociologo statunitense prende le distanze dal «mito del metodo» (Ivi, p. 39) e dalla logica dello «scientismo» (Ivi, p. 47). L’invito è quello di andare oltre questa logica, recuperando «l’immaginazione creativa», nella convinzione che «ogni cosa che impedisce o frustra questa immaginazione mina le basi della stessa disciplina» (Ivi, p. 56). Una tesi che Nisbet approfondisce e sviluppa negli anni Settanta (1976, trad. it. 1981), in un libro che ha lo stesso titolo del saggio del 1962: *Sociology as an Art Form*.

Se ci spostiamo in Europa, proprio negli anni Sessanta Pierre Naville mette a fuoco le differenze tra approccio statistico e approccio audio-visivo, sottolineando la differente “strumentazione” che si lega a questi approcci e avviando, così, il dibattito sull’uso dell’immagine e dell’audiovisivo in so-

¹³ In proposito si rinvia al saggio di Mariella Nocenzi, all’interno di questo volume, ricordando che Franco Ferrarotti è stato uno dei primi, in Italia, a sostenere la legittimità e l’opportunità dell’uso delle immagini nella ricerca sociologica (Ferrarotti, 1974).

ciologia, come ricordano Joyce Sebag e Jean-Pierre Durand nel saggio qui pubblicato¹⁴.

Sulla scia delle critiche al metodo «pieno di appelli all'analisi statistica» (Nisbet, 1976, trad. it. 1981, p. 8), tra gli anni Sessanta/Settanta, anche in Italia diversi sociologi cominciano a sperimentare nuove tecniche di ricerca, parallelamente alla recezione di nuove prospettive teoriche, che implicano nuovi orientamenti metodologici. Mi riferisco, in particolare, alla fenomenologia (Schütz, 1974)¹⁵, alle sociologie della vita quotidiana (Goffman, 1959; Garfinkel, 1967), e all'interazionismo simbolico (Blumer, 1969). Tutti approcci che implicano l'allontanamento dai tradizionali metodi positivisti (Cesareo, 1993), rispondendo a nuovi bisogni di teoria e di ricerca che, negli anni Settanta, hanno caratterizzato la sociologia in Italia (Barbano, 1987 e 2003).

Gianfranco: Per l'antropologia italiana sono anni cruciali. Il 1961 segna l'uscita del libro di Ernesto de Martino *La terra del rimorso* (1961), un lavoro che completava la trilogia "meridionalista" dell'etnologo napoletano sulla magia lucana, l'istituto del lamento funebre, il tarantismo pugliese, secondo un piano intensivo di ricerca sul campo iniziato nei primi anni Cinquanta attraverso la formazione di *équipe* multidisciplinari, in cui un ruolo significativo assumevano la documentazione fotografica e sonora¹⁶. L'etnomusicologo Diego Carpitella e il fotografo Franco Pinna, che condivisero le spedizioni demartiniane, lavorarono nel 1956 anche a un'inchiesta sociologica e antropologica nelle borgate della periferia romana, come Ferrarotti qualche anno dopo¹⁷.

Tra gli anni Sessanta/Settanta le indagini di de Martino diedero impulso all'emersione di una densa stagione del cinema etnografico italiano (Marano, 2007a), e all'interesse di una nuova generazione di studiosi per le culture periferiche del Mezzogiorno. La dimensione visiva occupò in queste indagini un posto ragguardevole: penso ad esempio all'intenso lavoro foto-

¹⁴ In proposito si rinvia al saggio di Joyce Sebag e Jean-Pierre Durand all'interno di questo volume.

¹⁵ A proposito dell'importanza della fenomenologia per l'approccio visuale si rinvia al saggio di Francesco Faeta, all'interno di questo volume, nonché a Faccioli (1997) e Frisina (2013).

¹⁶ Il volume comprendeva un dossier di 54 fotografie in b/n (su 63 illustrazioni) e un disco in microsolco allegato con le registrazioni sonore: un vero e proprio apparato multimediale del tutto innovativo per l'epoca. Per la dimensione divulgativa dell'opera demartiniana attraverso le immagini si rinvia al saggio di Antonello Ricci all'interno di questo volume. Riferimenti bibliografici essenziali sul rapporto di de Martino con la fotografia, sono: Mazzacane (1996); Gallini e Faeta (1999); Faeta (2006); Ricci (2007).

¹⁷ Della micro-*équipe* faceva parte anche l'etnomusicologo Giorgio Nataletti. Per un approfondimento vedi: Ricci, 2007, pp. 46-48.

grafico di Annabella Rossi (Esposito, 2003). Ma de Martino fu importante anche per come pose il problema della storia, per la critica del naturalismo e del positivismo, per la nozione di etnocentrismo critico.

Angela: Ernesto de Martino muore a Roma nel 1965. Nello stesso anno viene pubblicato un importante volume sulla fotografia: *Un art moyen* (Bourdieu *et al.*, 1965, trad. it. 1971), che avrà grande importanza per la sociologia visuale, ad esempio nell'analisi delle relazioni familiari (Faccioli, 1997). Pierre Bourdieu, infatti, analizzando la produzione fotografica di famiglie contadine francesi degli anni Sessanta, mette a fuoco la funzione integrativa di tale pratica (la foto come indice e strumento di integrazione), facendo emergere interessanti correlazioni e regolarità: la relazione tra il possesso di una macchina fotografica e la presenza di un bambino in famiglia, nonché il fatto che la produzione di fotografie si concentrava attorno ad alcuni eventi in particolare (cerimonie di famiglia, incontri con amici e vacanze estive).

Una prospettiva di ricerca che avrà conseguenze molto importanti contribuendo alla formazione di una cultura visuale condivisa, consapevole del fatto che la produzione di immagini fotografiche, «ferme e silenziose», «immobili e mute» (Flusser, 2004, p. 74), si lega a un insieme di usi sociali che lo sguardo della sociologia ha messo in piena luce¹⁸.

Per quanto riguarda il passaggio dagli anni Sessanta ai Settanta, vorrei richiamare l'attenzione sull'analisi di Alvin Gouldner (1972) relativa alla crisi della sociologia occidentale, anticipata in un saggio degli anni Sessanta (Gouldner, 1966). Una "crisi" che interessa anche la sociologia in Italia e che riguarda strategie teoriche e metodologiche (Barbano, 1992, p. XXIII), investendo sia i grandi sistemi teorici, sia i metodi di indagine campionaria come la *survey analysis*. Non a caso, negli anni Ottanta, Alessandro Dal Lago propone di andare *Oltre il metodo* distinguendo tra "sociologia scientifica" e "sociologia qualitativa": la prima è «interessata alla *spiegazione*, cioè alla costruzione di meccanismi teorici che "stiano per" ciò che succede»; la seconda, invece, è «interessata alla "*descrizione comprendente*" [...]

¹⁸ Negli anni Ottanta sarà pubblicato un altro lavoro fondamentale per comprendere come la produzione di immagini fotografiche sia rappresentata da un insieme di usi. Mi riferisco all'analisi sui mondi dell'arte di Howard Becker, il quale si è soffermato sugli usi convenzionali della fotografia osservando che: «Fotografi come Robert Frank, Lee Friedlander e Gary Winogrand tagliano le teste fuori dall'inquadratura, inclinano l'immagine e scelgono i soggetti banali delle istantanee dei fotografi dilettanti per opporsi al formalismo convenzionale della fotografia d'arte» (Becker, 2004, p. 59), innescando, in questo modo, un processo di innovazione nella produzione artistica.

che non rende coerente la realtà, ma piuttosto la esplicita, rivelandone la saggezza o la follia nascosta» (Dal Lago, 1989, p. 48).

In sintesi, si potrebbe dire che tra gli anni Sessanta/Settanta l'attenzione si sposta dalla spiegazione alla comprensione, dalla "nuda realtà" alla considerazione della relazione realtà-soggetto, dalla verità oggettiva a quella soggettiva. E, significativamente, gli indirizzi interpretativi si affermano anche nel campo dell'antropologia culturale.

Gianfranco: Mi sembra in effetti che alcuni percorsi si sviluppino in modo analogo. In ambito antropologico, un sostanziale distanziamento dalla formalistica astrazione delle teorie strutturaliste e cognitiviste si manifesta, negli Stati Uniti, con l'affermazione dell'antropologia interpretativa di Clifford Geertz (1973), sulla scia di quanto anticipato vent'anni prima da Evans-Pritchard nella famosa *Marett Lecture* (1950), la quale sancisce l'allontanamento dalle generalizzazioni del funzionalismo strutturale di Radcliffe-Brown e da una visione omeostatica della società. La cultura per Geertz è una fitta trama di significati, vincolati alle interazioni sociali; l'antropologia è allora una scienza ermeneutica il cui obiettivo principale è l'interpretazione di questa tessitura, che si sviluppa come un testo, attraverso un'opera di complessa contestualizzazione ("thick description", descrizione densa), caso per caso. Nel fare etnografia, in definitiva, l'antropologo non può che decodificare intrecci di significati e scrivere dei testi, avvicinandosi così alla critica letteraria e alla letteratura.

Non dimentichiamo, però, che gli anni Settanta sono anche quelli della nascita "ufficiale" dell'antropologia visuale. Nel 1973, Margaret Mead apre il convegno dell'American Anthropological Association, a Chicago, con una prolusione dal titolo *Visual Anthropology in a Discipline of Words*: il volume di atti che ne deriva sancisce, di fatto, la fondazione della sottodisciplina (Hockings, 1975)¹⁹.

Angela: L'affermazione degli indirizzi interpretativi, non solo in antropologia (come nel caso di Clifford Geertz), ma anche in ambito sociologico, implica una critica del mito dell'oggettività delle scienze sociali (Ravera, 1986), costituendo anche un'alternativa, e nello stesso tempo una critica, alle spiegazioni scientifiche dei fenomeni sociali (Bleicher, 1986). Si tratta, cioè, di un cambiamento radicale, che interessa sia la prospettiva epistemologica,

¹⁹ Una prima traduzione italiana del testo di Mead fu pubblicata in un numero monografico della rivista "La Ricerca Folklorica" dedicato ad antropologia visiva e fotografia (Mead, 1980, pp. 95-98); di recente è stata riedita in: Ricci (2006).

sia i tradizionali metodi di ricerca, determinando un allontanamento dai metodi positivisti²⁰. L'interazionismo simbolico, ad esempio, prende le distanze dall'uso di questi metodi e, nel 1981, un suo autorevole esponente, Howard Becker, pubblica un lavoro fondamentale per la sociologia visuale: *Exploring Society Photographically*. Seguendo una prospettiva interpretativista²¹, Becker sostiene che l'immagine non parla da sola; deve essere interpretata. Ciò significa che persone diverse possono attribuire, alle stesse immagini, significati diversi e che vi può anche essere uno scollamento tra il significato che l'autore di un'immagine associa ad essa, e il significato che gli viene attribuito da chi la osserva.

Si pone, cioè, il problema della polisemia dell'immagine, che a mio parere trova una magistrale parafrasi letteraria nell'opera *Il Piccolo Principe* di Antoine de Saint-Exupéry²². Il racconto inizia con queste parole: «Un tempo lontano, quando avevo sei anni, in un libro sulle foreste primordiali, intitolato *Storie vissute della natura*, vidi un magnifico disegno. Rappresentava un serpente boa nell'atto di inghiottire un animale». Ispirato da questo disegno, il protagonista del racconto, che è lo stesso Saint-Exupéry, scrive: «Meditai a lungo sulle avventure della giungla. E a mia volta riuscii a tracciare il mio primo disegno» (Saint-Exupéry, 1994, p. 35). Un cappello? No. Anche se sembra un cappello, per l'autore del disegno è un boa che digerisce un elefante! Non a caso, il Piccolo Principe, quando mostrava la sua opera alle persone adulte, chiedeva se il disegno spaventava e la risposta era sempre la stessa: «Spaventare? Perché mai, uno dovrebbe essere spaventato da un cappello?».

²⁰ Nello stesso tempo, ricordo che, proprio negli anni Ottanta, non manca chi sostiene la possibilità di una combinazione fra ricerca quantitativa e qualitativa. Bryman (1988), ad esempio, parla esplicitamente di una possibile combinazione tra le due metodologie, che non ritiene incompatibili, bensì complementari, ritenendo possibile far convergere dati quantitativi e analisi qualitative entro un unico alveo interpretativo.

²¹ In proposito si rinvia al saggio di Uliano Conti all'interno di questo volume.

²² Partendo proprio da *Il Piccolo Principe*, Giovanni Gasparini ha chiarito molto bene come un'opera letteraria possa essere una fondamentale *fonte* per l'analisi sociologica. Viaggio, Attesa, Silenzio, Sorpresa e Dono sono tutti elementi presenti nel lavoro di Saint-Exupéry, che Gasparini riprende, dando forma a un'originale analisi sociologica degli interstizi. In sintesi, «quantunque l'ambito di riferimento del discorso saintexuperiano sia eminentemente letterario, esso offre una grande ricchezza di declinazioni socio-antropologiche [...]» (Gasparini, 1988a, p. 178).

Aggiungo che non solo le opere letterarie, ma anche ad esempio film o testi teatrali, possono essere importanti *fonti* per l'analisi sociologica. Anzi, secondo alcuni, a partire da un «uso consapevole di fonti esogene, la sociologia non può che arricchire la propria capacità di analisi [...] senza fare necessariamente riferimento a tecniche di ricerca standardizzate, ma individuando significati sociologici in materiali ricchi e stratificati» (Longo, 2019, p. 74).

Seppure con le dovute distinzioni, analoghe considerazioni si potrebbero fare anche per altri tipi di immagine, ad esempio per le fotografie, soprattutto se si tratta di immagini metaforiche.

In sintesi, l'interrogativo è il seguente: come valutare la polisemia delle immagini? Costituisce un limite o una risorsa? In sociologia, su questo aspetto si è sviluppato un ampio dibattito (Faccioli, 1997; Frisina, 2013). Tu, come antropologo, cosa diresti in proposito?

Gianfranco: Innanzitutto direi che una sorta di polisemia, da un punto di vista più generale, concerne la pratica antropologica nel suo complesso. Quante interpretazioni diverse si possono dare di una stessa realtà? Se è la qualità dell'osservazione piuttosto che l'interpretazione a costituire il maggior merito di Malinowski e della sua scuola (Faeta, 2006, p. 46), il malessere epistemologico causato dalla pubblicazione postuma dei suoi diari (Stocking, 1983, p. 112; Geertz, 1988; Sobrero, 2009, pp. 199-217, 265-278) portò, negli anni Ottanta, alla svolta riflessiva, dialogica e decostruzionista dell'antropologia culturale statunitense (Clifford e Marcus, 1986), spostando l'interesse dalle descrizioni oggettive dei fenomeni al modo di raccontarli. Ci si rese conto, inesorabilmente, che le esposizioni organiche, impermeabili e ingenuamente realistiche delle opere antropologiche erano di fatto, per dirla con Geertz, anche finzioni retoriche, stratagemmi narrativi (1988), interpretazioni di interpretazioni (quelle fornite dagli attori sociali), e la ricerca il prodotto di un dialogo di cui si doveva pienamente rendere conto. Appariva ormai necessario che l'antropologo dichiarasse la propria presenza senza nascondersi dietro un'astratta rappresentazione, e che il suo oggetto di ricerca divenisse un soggetto attivo e partecipe. In questo scenario la presunzione di oggettività sbiadisce²³. Il processo di osservazione si fa più sottile, più coinvolgente, meno ingenuo.

L'immagine non sfugge a questa fondamentale ambiguità di fondo, che però ne costituisce anche l'illimitato potenziale conoscitivo. Quanti significati si nascondono dentro un'immagine, e fuori, oltre la sua referenzialità immediata? Quante possibili piste interpretative? Alcuni studiosi come Collier e Harper, fuggono le perplessità osservando che la polisemia dell'immagine, lungi dal costituire un problema, rappresenta invece una vera e propria risorsa per la ricerca empirica, poiché capace di stimolare la narrazione dell'intervistato. Si afferma così la *foto-stimolo*, o *photo-*

²³ Rosaldo descrive l'oggettivismo nei termini di una credenza, di una dottrina (2002, pp. 71-76); nel contributo presente in questo volume, Thierry Roche definisce l'oggettività «un tranello»; per Marano l'idea della neutralità del dato etnografico – anche fotografico, o cinematografico – è una «credenza» (2013).

elicitation (Collier, 1967; Harper, 1984; Collier e Collier, 1986), ma secondo approcci fra loro significativamente distanti: i Collier, basandosi su una prospettiva ritenuta da alcuni studiosi troppo oggettivista (“i fatti sono nelle immagini”); Harper, nel quadro della *new ethnography*, utilizzandone la tecnica per instaurare un modello collaborativo fra intervistato e ricercatore, fondato sulla ridefinizione costante della relazione e la continua riapertura del dialogo attraverso le immagini (Marano, 2007b, pp. 72-73).

Angela: «The photo-elicitation interview is one of the most promising areas of visual sociology for it confronts a seminal issue in sociology of getting at the point of view of the subject – Weber’s concept of *verstehen* – in a novel and effective way» (Harper, 1988, p. 66). Direi che queste parole di Douglas Harper riassumono molto bene l’importanza che la foto-stimolo assume, negli anni Ottanta, all’interno della sociologia visuale, in quanto strumento che consente al ricercatore di vedere la realtà dal punto di vista dell’intervistato, mettendo così in pratica la prospettiva “comprensiva” di Max Weber. Si tratta, infatti, di uno strumento che, accorciando la distanza fra osservatore e osservato, consente di superare la rigida asimmetria dei ruoli tipica del tradizionale metodo della *survey*.

In questi anni, per la precisione nel 1986, Douglas Harper fonda anche la prima rivista di sociologia visuale (*Visual Sociology Review*) e la foto-stimolo si diffonde non solo negli Stati Uniti, ma anche in Europa. In Italia, alcuni studiosi – quali Francesco Mattioli, Patrizia Faccioli e Giuseppe Losacco – promuovono interessanti sperimentazioni. Nascono, infatti, i primi Laboratori di sociologia visuale²⁴ e, all’interno di questi laboratori, anche gli studenti vengono coinvolti in attività di rilevazione empirica, nelle quali l’immagine costituisce il principale strumento di ricerca. Si inizia così a riflettere sulla polisemia dell’immagine e, nel corso del tempo, ci si rende conto che «la forza dell’immagine in situazione d’intervista risiede nella debolezza del suo codice» (Faccioli, 1997, p. 42).

²⁴ Nel 1984 nasce il LADIS, fondato da Francesco Mattioli presso la Facoltà di Sociologia dell’Università di Roma “La Sapienza” e, a metà degli anni Ottanta, nasce il Laboratorio di sociologia visuale del Dipartimento di Sociologia di Bologna (responsabile Patrizia Faccioli, coordinatore Pino Losacco). Successivamente, negli anni Novanta, sorgono altri due importanti laboratori, in due diversi poli accademici: presso l’Università di Milano-Bicocca, nel 1997, sotto la direzione di Guido Martinotti (responsabile Cristiano Mutti) e, l’anno successivo, presso l’Università di Urbino, sotto la direzione di Giovanni Boccia Artieri, con il coordinamento di Lella Mazzoli (Mattioli, 2007, p. 134). Successivamente, sono nati altri Laboratori di Sociologia Visuale; ad esempio, quello dell’Università di Genova, molto attivo.

Un esperimento che può aiutare a comprendere meglio questo aspetto è una ricerca sulla famiglia svolta nel Laboratorio di Sociologia Visuale del Dipartimento di Sociologia di Bologna, utilizzando il *Metaphorical Visual Data Test*. Nella ricerca è stato coinvolto un gruppo di venti studenti ai quali è stato chiesto di «produrre delle fotografie che rappresentassero la loro immagine metaforica di famiglia» (Ivi, p. 80). Queste immagini – ad esempio la fotografia di un cane con un gatto o di un cestino di frutta – sono state poi utilizzate come foto-stimolo per delle interviste in profondità: «La prima parte dell'intervista si basava sulla foto scattata dall'intervistato stesso, che quindi diventava il *focus* della comunicazione. [...] La seconda parte dell'intervista si configurava invece come un'analisi incrociata allo scopo di approfondire il potenziale euristico della metafora visuale» (Ivi, p. 81), nella consapevolezza che una stessa immagine può essere interpretata in modi diversi e che, per un sociologo, il valore delle immagini risiede soprattutto nella funzione ermeneutica (Henny, 1986).

In sintesi, si acquista consapevolezza del fatto che la polisemia dell'immagine permette sia di cogliere il punto di vista dell'intervistato, sia di indagarlo in profondità, in relazione al suo vissuto e alle cornici culturali di riferimento.

Gianfranco: Da questo punto di vista, da una prospettiva metodologicamente avveduta, la *foto-stimolo* può essere una tecnica di esplorazione assai fruttuosa. Ho avuto modo di farne direttamente esperienza in più occasioni²⁵. Rispetto alle cornici culturali, c'è da dire che l'antropologia visuale, negli anni Novanta, cambia progressivamente le sue prerogative di fondo, trasformandosi da metodo ad ambito tematico, fino a definirsi «antropologia dei sistemi visivi» (Banks e Morphy, 1997), «del visuale» (MacDougall, 1997) o delle «culture visive» (Ruby, 1996): rivolgendosi cioè sempre più a quegli aspetti delle culture in grado di comunicare significati, del tutto o parzialmente, mediante forme visive. Un'apertura che Carpitella aveva già provato a esercitare con i suoi lavori cinematografici sulla cinesica culturale, nel quadro di un interesse per i linguaggi gestuali,

²⁵ In particolare in due ricerche svolte, la prima, presso la comunità di Intermesoli, nell'area del Gran Sasso in Abruzzo, nel tentativo di ricostituire i frammenti della memoria del paese attraverso le foto familiari e le relative interviste (Spitilli, 2007); la seconda in Belgio nel circondario di Charleroi, con approccio analogo, relativamente alla memoria dell'emigrazione del Secondo Dopoguerra verso le regioni minerarie europee (Spitilli, 2015).

corporali ed extra-verbali delle culture, pur restando legato a una modalità narrativa ancorata all'ausilio della parola e al modello didattico²⁶.

Negli stessi anni ha avuto interessanti sviluppi anche un metodo di ricerca-azione partecipata perfezionato da Caroline Wang (Wang, Burris e Ping, 1996; Wang e Burris, 1997; Wang, 1999), riconducibile però, soprattutto, a un campo di indagine psicosociale, che consiste nel chiedere ai soggetti della ricerca di produrre fotografie su aspetti della loro vita quotidiana ritenuti rilevanti, al fine di mettere a fuoco realtà specifiche (obiettivi conoscitivi) o anche per promuovere cambiamenti sociali (obiettivi "trasformativi").

La tecnica in realtà era stata già sperimentata sul piano filmico dagli antropologi Worth e Adair in *Through Navajo Eyes* del 1975, e in seguito, da alcuni educatori e fotografi impegnati in lavori sull'infanzia e sui senzatetto²⁷. Questo approccio però, chiama in causa anche un ulteriore, fondamentale aspetto: quello della costruzione culturale dello sguardo (Pennacini, 2005, pp. 18-22)²⁸. Chi osserva, come e cosa osserva e in base a quali condizionamenti e orientamenti prospettici dell'attività visiva? A questa complessa problematica offre qualche tentativo di risposta l'«ecologia critica della visione» (Grasseni, 2013, pp. 79-92).

Angela: Riprendo le tue osservazioni su Caroline Wang per ricordare che, tra le sue fonti di ispirazione, rientrano la pedagogia della liberazione di Paulo Freire, le teorie femministe impegnate a decostruire le rappresentazioni culturali egemoniche, la fotografia sociale collaborativa, in particolare quella di Wendy Ewald (1985), con la sua attenzione per i bambini, i loro sogni e le loro percezioni della realtà, in contesti di marginalità determinati da difficili situazioni socio-economiche. Vorrei poi sottolineare che il *photovoice* è stato usato non solo per produrre conoscenza critica, ma soprattutto per promuovere cambiamenti (Wang 2006). Un interessante lavoro di Douglas Harper (2012) offre una rassegna delle ricerche svolte con questo metodo, distinguendo tra diverse categorie tematiche, tra cui, ad esempio, anche la disabilità.

Sempre a proposito degli anni Novanta, vorrei richiamare l'attenzione sul fatto che in questi anni si afferma in ambito istituzionale, presso l'Università

²⁶ Il riferimento è alle tre ricerche "democinesiche" svolte da Carpitella a Napoli (1973), in Barbagia (1974), in Sicilia (1976-77); per un approfondimento vedi: Carpitella (1979).

²⁷ In particolare Hubbard e Ewald; per un approfondimento esaustivo sull'evoluzione di questa particolare metodologia, si veda: Mastrilli, Nicosia e Santinello (2016); Liebenberg (2018).

²⁸ Su quanto possa essere stratificata e complessa la costruzione culturale dello sguardo, si veda l'illuminante caso concreto esposto da Filippo Bonini Baraldi in riferimento a un'esperienza in Transilvania, e le analisi che ne compie (2018).

di Évry, la sociologia filmica. Come chiariscono molto bene Joyce Sebag e Jean-Pierre Durand, nel saggio pubblicato in questo volume, si tratta di un nuovo modo di fare ricerca, che si distingue sia dalla sociologia “tradizionale”, sia dalla sociologia visuale e dai *Visual studies*: non è una sociologia *sulle* immagini e implica «pensare attraverso l’immagine (e il suono)». Cambia, cioè, la prospettiva di ricerca, perché si mette in questione l’egemonia della ragione/razionalità nel pensiero umano e nelle scienze sociali, recuperando le emozioni e le diverse espressioni della comunicazione non verbale. Un orientamento che non è estraneo alla sociologia, se pensiamo ad autori come Simmel (1998), non a caso considerato alle origini della sociologia visuale (Conti, 2016), e Goffman (1959).

Di fatto, però, proprio negli anni Novanta c’è chi osserva che il linguaggio della sociologia, non solo in Italia, tende ad essere «sempre più vicino a quello delle tecniche o a quello delle scienze naturali [...]» (Gasparini, 1998b, p. 312), forse perché gli uomini di scienza, in generale, sono professionalmente addestrati a «esagerare inconsciamente l’aspetto razionale» (Merton, 1992, p. 16).

La sociologia filmica contribuisce a decostruire la prospettiva della sociologia “tradizionale”, nella misura in cui rappresenta un superamento dell’egemonia razionale che implica non solo un lavoro preliminare di immersione nel contesto, ma anche l’acquisizione di competenze tecniche inusuali per un sociologo: una cura per la qualità delle immagini e dei suoni, la capacità di maneggiare con agilità la videocamera e il microfono, la capacità di scegliere i migliori punti di visione o i posti di osservazione, la capacità di gestire la delicata fase della sbobinatura e quella, altrettanto delicata, del montaggio, che a differenza di quanto accade con la scrittura, si realizza associando diversi tipi di informazioni: non solo parole, ma anche immagini e suoni²⁹.

Gianfranco: Lavorare in prima persona non semplicemente *con* le immagini, ma *attraverso* le immagini – come evidenziano Sebag e Durand nel loro contributo al volume –, implica, sul piano visivo, una buona padronanza dei mezzi tecnologici che si utilizzano, ma anche una conoscenza dei linguaggi che ne sono alla base. Diversamente, è come pretendere di voler scrivere un romanzo senza coltivare una qualità della lingua, o, peggio, conoscendola in modo inadeguato. E qui entra in gioco quell’essenziale processo di «alfabetizzazione visiva» auspicato da Faeta (2003, p. 23), che Se-

²⁹ In proposito si rinvia al saggio di Joyce Sebag e Jean-Pierre Durand all’interno di questo volume.

bag e Durand definiscono nei termini di un apprendimento al vedere inteso come costruzione di un vero e proprio sapere (Sebag, Durand e Queirolo Palmas, 2018, p. 10).

La qualità del processo visivo aumenta infatti decisamente lo spettro comunicativo dell'immagine. Se l'osservazione è una dimensione conoscitiva fondante della stessa pratica antropologica, la potenzialità analitica scaturita dall'osservazione del dettaglio fotografico, ad esempio, soprattutto se sostenuta da «un'alta qualità estetica» e da «un'elevata potenza formale» (Faeta, 2006, p. 47), diventa tramite di apertura all'emozione, veicolo di possibile scoperta di un frammento, di connessioni, di indizi attraverso cui la realtà, improvvisamente, si rivela (di quanto avviene in *Blow up* di Michelangelo Antonioni, e del potere rivelatorio dell'immagine fotografica, parla Roche nel contributo presente in questo volume). In senso geertziano la fotografia produce in effetti testi densi, «stratificazioni di significato», «surplus» narrativi, «che si riversano nella fonte e nel documento» (Faeta, 2015, p. 36); nel nuovo millennio, l'immagine inizia così, in altri termini, a parlare in modo primario, a esprimere direttamente un sapere antropologico attraverso il *medium* della forma visiva, che si tratti di fotografia o di cinema (MacDougall, 2015, p. 65).

Angela: Il nuovo millennio si apre, purtroppo, con immagini inquietanti: mi riferisco a quelle dell'attentato dell'11 settembre 2001. Video e immagini fotografiche di questo tragico giorno sono stati utilizzati, dal sociologo statunitense Randall Collins, in un originale studio sociologico sulla violenza (Collins, 2014). Proprio utilizzando le immagini, Collins mette a fuoco le dinamiche situazionali relative a episodi di violenza, mostrando come la ricerca visuale consenta di entrare in territori cognitivi difficilmente indagabili (Bruschi, 1999; Secondulfo, 2015), con importanti implicazioni per l'elaborazione della teoria sociologica. Mi riferisco, in particolare, all'*Interaction Ritual Theory* di Collins, che utilizza proprio la fonte-immagine per dare forma a un impianto teorico, che è un interessante esempio di teoria micro-sociologica.

Se ci spostiamo in Italia, nel nuovo millennio si allenta la diffidenza nei confronti della sociologia visuale (Frisina, 2013, p. 20). Si svolgono importanti e affollati Convegni, ricordo ad esempio "Eyes on the City", Convegno dell'IVSA (*International Visual Sociology Association*) che si è svolto presso l'Università di Urbino "Carlo Bo", dal 3 al 5 luglio 2006; escono interessanti articoli di sociologia visuale, anche in numeri monografici di ri-

viste (Spreafico, Ciampi, Pentimalli, Sacchetti, 2016)³⁰; l'immagine viene usata anche in analisi quantitative che affrontano tematiche di grande attualità, parallelamente all'escalation della violenza terroristica in Europa³¹; vengono pubblicati diversi manuali di sociologia visuale (ad esempio Conti, 2016; Faccioli, Losacco, 2010; Frisina, 2013; Stagi, Queirolo Palmas, 2015), nonché diverse ricerche. Fra queste, una ricerca che ha investito totalmente nel visuale è *Visabilità* (Guarino, 2018): un lavoro basato su immagini prodotte sia da ricercatori, sia da pellegrini (*native perspective* o *native image making*), utilizzate come *fonti* per l'analisi scientifica di un evento qual è il Giubileo dei malati e dei disabili (2016), coniugando prospettive diverse in un'ottica comprendente e fenomenologica attenta ai diversi possibili punti di vista. Il lavoro testimonia che ormai, in Italia, diversi sono i sociologi che accettano, con piena consapevolezza, il fatto che fare ricerca con le immagini implica il coinvolgimento sensorio del ricercatore (Pink, 2009). Si rivaluta, cioè, quella dimensione emotivo sensoriale, per lungo tempo ingiustamente sacrificata, che trova il suo fondamento teorico in un classico della sociologia qual è Simmel³², e che considera e valorizza sia il potenziale euristico dell'immagine³³, sia la corporeità non solo del ricercatore, ma anche dei soggetti osservati. Il che cambia radicalmente il modo di fare ricerca, permettendo anche di considerare più punti di vista e di aprirsi all'inatteso costituendo, di fatto, uno strumento di *serendipity*³⁴ capace di svelare cose nascoste³⁵, rendendo visibile l'invisibile.

³⁰ Tra i diversi contributi raccolti nel numero monografico citato figurano, ad esempio, saggi di Peter Burke (2016), Douglas Harper (2016) e Giuseppe Losacco (2016).

³¹ Mi riferisco, in particolare, ad un saggio di Uliano Conti (2017) che propone un'interessante analisi visuale quantitativa di *DABIQ*, il magazine di ISIS. Conti, dopo aver elaborato un indice di densità visuale per ogni genere di immagine, individua le componenti visuali latenti presenti nella rivista mettendo a fuoco l'evoluzione della strategia terroristica di ISIS in Europa.

³² Mi riferisco, in particolare, alle pagine di *Sociologia* dedicate all'exkursus sulla sociologia dei sensi: il suono della voce, l'orecchio, l'integrazione reciproca tra occhio e orecchio, il senso della vista, lo sguardo, il significato espressivo del volto (Simmel, 1998, pp. 550-554).

³³ A differenza di un giornalista o di un fotografo professionista, il ricercatore (antropologo o sociologo) è interessato soprattutto a questo aspetto.

³⁴ Mi riferisco alla componente di *serendipity* insita nella ricerca scientifica, che «si riferisce all'esperienza abbastanza comune di osservare un dato impreveduto, anomalo e rilevante, il quale diviene l'occasione per lo sviluppo di una nuova teoria o per l'ampliamento di una teoria esistente» (Merton, 1959, pp. 147-148). Per mettere a fuoco i diversi significati che la parola *serendipity* ha assunto nel corso del tempo, si rinvia a Merton e Barber (2003).

³⁵ Si tratta di una funzione che alcuni considerano fondamentale. Si pensi, ad esempio, a Pierre Bourdieu, per il quale «la sociologia, come tutte le scienze, ha la funzione di svelare cose nascoste [...]» (Bourdieu, 1997, p. 17). La digitalizzazione, però, come osserva Mariella Nocenzi nel saggio all'interno di questo volume, rischia di compromettere questa funzio-

Gianfranco: Quando si parla di coinvolgimento, di corporeità, di inatteso, mi viene in mente subito Jean Rouch, che abbiamo già incontrato, e di cui parla anche Roche. Nel suo lavoro incarnava una duplice competenza, quella dell’etnologo, formatosi, oltre che sul piano teorico, nel duro lavoro sul campo e nella più classica delle scritture etnografiche, e quella del cineasta, che padroneggiava i mezzi e li metteva al servizio di una pratica visiva sperimentale e sempre più autonoma, uno strumento di ricerca in cui il soggetto diventava parte integrante e attiva della scrittura filmica³⁶. E penso, più recentemente, alla competenza tecnologica e alla discrezione profonda e penetrante del cinema antropologico di David MacDougall, in cui autore e soggetti entrano in un’intimità visiva che va oltre l’osservazione ed evolve in complicità conoscitiva, primariamente sul piano dell’immagine e dello sguardo, ma anche dell’ascolto³⁷.

In antropologia assistiamo dunque all’amplificazione di un processo iniziato già da diversi anni, e che si manifesta nello sviluppo di un approccio sensoriale all’etnografia e alla pratica antropologico-visiva nel suo complesso (Stoller, 1989; MacDougall, 2005; Nakamura, 2013), anche cercando un superamento del visualismo in favore di un riposizionamento dell’occhio fra gli altri sensi in una prospettiva interoculare e intersensoria-

ne nella misura in cui è possibile manipolare l’immagine fino a raggiungere la versione desiderata. Si ripropone, cioè, in una forma nuova, il problema della manipolazione, tema centrale della “sociologia critica”, nella quale si può senz’altro inquadrare Pierre Bourdieu. A questa riflessione si potrebbe obiettare che la produzione stessa dell’immagine può essere di per sé una manipolazione eticamente scorretta nella misura in cui si seleziona una parte di realtà, che conviene mostrare per raggiungere determinati scopi. Si tratta della tecnica del “nascondere mostrando” (Ivi, pp. 19-24), che però non può condurre alla negazione del problema della manipolazione. Anzi, al contrario, deve a mio parere indurci a prestare maggiore attenzione ai processi e alle strutture della manipolazione, che spesso sono invisibili.

³⁶ Marc Piault definisce “luoghi antropologici di interrogazione” alcuni dei documentari e degli sperimentali lavori di *etno-finzione* girati da Rouch (ad esempio *Bataille sur le grand fleuve*, *Jaguar*, *Les maîtres fous*, *Moi, un noir*), per la maniera che il regista aveva di non sottomettere i protagonisti a una sceneggiatura concepita in precedenza, ma affidando loro, al contrario, un ruolo attivo nel processo di elaborazione filmica; “si esprimono parlando a loro nome”, in un contesto, assicurato da Rouch, di “vera condivisione della parola” (Piault, 2012, pp. 222-223). Non disponendo ancora del suono in sincrono Rouch aveva ideato nuove modalità narrative in cui la voce e lo sguardo dell’osservatore e dell’osservato si intrecciano continuamente nel montaggio sonoro. Per approfondimenti si vedano, fra gli altri: Stoller (1992); Feld (2003); Pennacini (2005); Marano (2007b); Scheinfeigel (2008); Henley (2009).

³⁷ MacDougall parla di stile di ripresa “non privilegiato”, “senza privilegi”, intendendo con esso un tipo di sguardo che cerca di riconoscere pienamente il potere autoritario del *medium* tecnologico, ma di neutralizzarlo attraverso una piena implicazione dei soggetti, su un piano possibilmente paritario, nel processo di realizzazione filmica, generando così un vero «incontro sociale e fisico fra il *filmmaker* e il soggetto» (MacDougall, 2015, p. 212). A un approccio simile fa riferimento anche Antonello Ricci (2015).

le (Marano, 2013, pp. 189-190). Sono aspetti che si collegano al precedente interrogativo, e si traducono anche in una riconversione dello sguardo del ricercatore, impegnato non solo a relazionarsi a universi percettivi spesso molto distanti dal suo ma a compiere, contestualmente, una familiarizzazione corporea con quella che di fatto – come ad esempio nel caso della videocamera – è una protesi audiovisiva applicata al proprio sensorio. Da ciò ne deriva che, di frequente, una ricerca compiuta direttamente *attraverso* le immagini è anche una pratica corporea piuttosto ardua, una vera e propria *performance* sensoriale³⁸.

Angela: La tua riflessione sull'intimità visiva che evolve in complicità conoscitiva è molto interessante e potrebbe essere approfondita considerando la sociologia delle emozioni; ad esempio Eva Illouz, la sua analisi sulle "intimità fredde" (Illouz, 2007), le sue riflessioni sull'etica della comunicazione e, in particolare, sulla sospensione del coinvolgimento emotivo come condizione indispensabile per la comunicazione.

Sempre a proposito della tua riflessione sull'intimità visiva, sarebbe interessante interrogarsi sulle modalità e sui contesti delle riprese filmiche e fotografiche, ricordando che in alcuni contesti extraeuropei, quando le persone venivano fotografate dai primi antropologi occidentali, avevano istintivamente paura che l'atto di essere colte e fissate nell'immagine fotografica potesse sottrarre loro l'anima. Forse, oggi nessuno penserebbe questo – anche se in determinati contesti, persino europei, una certa problematicità della rappresentazione fotografica permane –, ma si potrebbe ugualmente avvertire una sensazione di disagio nel momento in cui si viene fotografati o ripresi da una telecamera. Non a caso, Susan Sontag ha scritto: «fotografare una persona equivale a violarla, vedendola come essa non può mai vedersi, avendone una conoscenza che essa non può mai avere; equivale a trasformarla in oggetto che può essere simbolicamente posseduto» (Sontag, 2004, p. 14). Una sensazione che si acuisce se la foto viene scattata di sorpresa.

Nella ricerca visuale si presentano, cioè, problemi di natura etica (Gold, 1989) ed è necessario tutelare i soggetti che vengono fotografati o ripresi, non solo chiedendo il loro consenso, ma anche mettendosi dal loro punto di vista, per sviluppare una sensibilità che consenta di capire *chi, cosa e quando* fotografare o riprendere, nonché *come* utilizzare le immagini.

³⁸ Si veda, ad esempio, il film *Plan séquence d'une mort criée*, di Filippo Bonini Baraldi (2005), dedicato all'osservazione ravvicinata di una veglia funebre nel villaggio di Ceuaș, in Romania, e le osservazioni che ne deduce (2013). Cfr. anche quanto scrive Felice Tiragallo sul concetto di incorporazione dello sguardo nell'etnografia visiva (2013, pp. 80-107).

Da tempo tu fai ricerca *sulle* immagini e *con* le immagini (Spitilli, 2007 e 2015). Nella tua esperienza personale, hai vissuto situazioni analoghe, o comunque simili, a quelle descritte da Roche nel saggio pubblicato in questo volume?

Gianfranco: Quanto ricorda Roche mi è accaduto di frequente, in taluni casi in modo sorprendente, soprattutto in relazione alla pratica filmica e alla conduzione di interviste con la videocamera. La disposizione sensoriale ed emozionale all'ascolto attraverso l'"occhio" proteso del *medium* audiovisivo, ha generato, nella reciprocità degli sguardi, una particolare apertura del testimone. E nei momenti sospesi dell'attesa, negli "interstizi" del silenzio complice, non occupato dall'incalzare di domande, la riflessione dell'altro è emersa in tutta la sua inaspettata realtà, quasi come un'intima scoperta, che nel veicolo dell'intermediazione visiva ha trovato la sua possibilità di esistere e di riconoscersi³⁹. Credo sia qualcosa di simile a quanto accaduto a Francesco Faeta, sul piano dell'indagine fotografica, con *Salvatore*: l'esempio di cui ci parla nel suo contributo al volume. Una postura riflessiva, rivolta all'«analisi dei campi relazionali stabiliti dall'attività rappresentativa (dalle immagini)», di cui sottolinea la poca presenza nel processo di elaborazione critica dello sguardo all'interno dell'etnografia e dell'antropologia⁴⁰.

Angela e Gianfranco: In conclusione, ci auguriamo che questa *Introduzione* – con la quale, senza alcuna pretesa di esaustività, abbiamo cercato di tessere l'ordito di una prospettiva di ricerca che ha le sue origini nell'Ottocento – riesca a stimolare la curiosità del lettore fornendo, nello stesso tempo, un quadro di riferimento all'interno del quale collocare le numerose e diverse sollecitazioni che provengono dai saggi qui raccolti.

Cogliamo l'occasione per ringraziare Rita Bichi, Uliano Conti, Jean-Pierre Durand, Francesco Faeta, Mariella Nocenzi, Antonello Ricci, Thierry Roche, Lucia Sciannella e Joyce Sebag, senza i quali questo lavoro non sarebbe mai venuto alla luce. Ringraziamo anche il nostro Magnifico Rettore, Dino Mastrocola, il nostro Preside, Prof. Christian Corsi, e il Presidente del Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione, Prof. Gabriele D'Autilia, per aver aperto, con il loro indirizzo di saluto, il nostro Convegno su "Imma-

³⁹ A questa dimensione interstiziale dell'attesa silenziosa quale forma di rispetto dell'"alterità", al silenzio come strumento di comunicazione, ha dedicato originali e significative riflessioni il sociologo Giovanni Gasparini (1998a).

⁴⁰ Si veda il contributo nel presente volume e quanto elaborato, in particolare, in Faeta, 2003, pp. 15-28.

gini e ricerca sociale” che, come già detto all’inizio, è all’origine di questo volume.

Desideriamo anche ringraziare gli studenti, i colleghi e tutti coloro che, partecipando al Convegno, con le loro domande hanno arricchito il corso delle argomentazioni poi confluite in questa pubblicazione.

Infine, ci auguriamo che il volume sia di interesse non solo per gli addetti ai lavori, ma anche per tutti coloro che si interrogano sulle potenzialità euristico-interpretative delle immagini in una società, come la nostra, che è sempre più visuale.

Riferimenti bibliografici

- Augé M. (2010), *Per una antropologia della mobilità*, ed. or. 2007, Jaca Book, Milano.
- Baldi A. (2016), *Ipse vidit. Fotografia antropologica ottocentesca e possesso del mondo*, «EtnoAntropologia», 4 (1), pp. 3-28.
- Banks M., Morphy H., eds. (1997), *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, New Haven and London.
- Barbano F. (1987), *La Sociologia in Italia. III - Sociologia come scienza e scienza dei sociologi* ('45-'85), Giappichelli, Torino.
- Barbano (1992), *Introduzione a Merton R.K., Teoria e struttura sociale*, ed. or. 1968³, il Mulino, Bologna, pp. XIII-XLIX.
- Barbano F. (2003), *La sociologia in Italia. Le trasformazioni degli anni '70*, FrancoAngeli, Milano.
- Bateson G., Mead M. (1942), *Balinese Character. A Photographic Analysis*, New York Academy of Sciences, New York.
- Batty P., Allen L., Morton J., eds. (2005), *The photographs of Baldwin Spencer*, The Miegunyah Press in Association with Museum Victoria, Melbourne.
- Batty P., Gibson J. (2014), “Reconstructing the Spencer and Gillen Collection Online: Museums, Indigenous Perspectives and the Production of Cultural Knowledge in the Digital Age”, in Meyer H., Schmitt C., Janssen S., Schering A.-C., eds., *Corpora ethnographica online Strategien der Digitalisierung kultureller Archive und ihrer Präsentation im Internet*, Waxman, Münster/New York.
- Becker H. (1981), *Exploring Society Photographically*, University of Chicago Press, Chicago.
- Becker H.S. (2004), *I mondi dell'arte*, ed. or. 1982, il Mulino, Bologna.
- Benedict R. (1960), *Modelli di cultura*, ed. or. 1934, Feltrinelli, Milano.
- Benediktowicz Z., ed. (2000), *Malinowski Witkacy. Photography between Science and Art*, «Konteksty», LIV, 1-4.
- Bichi R. (2010), *La conduzione delle interviste nella ricerca sociale*, Carocci, Roma.
- Bleicher J. (1986), *L'ermeneutica contemporanea*, ed. or. 1980, il Mulino, Bologna.
- Bonini Baraldi F. (2005), “Plan séquence d'une mort criée”, vidéo, couleur, 62”, in Bonini Baraldi F. (2013), *Tsiganes, musique et empathie*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris.

- Bonini Baraldi F. (2018), *L'ethnologue, les images et les fantômes. Trois histoires de science-fiction tsigane et leurs implications pour l'anthropologie visuelle*, «Ethnologie française», 172 (4), pp. 715-728.
- Blumer H. (1969), *Symbolic Interactionism: Perspectives and Method*, Berkley, University of California.
- Bourdieu P. et al. (1971), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, ed. or. 1965, Guaraldi, Rimini.
- Bourdieu P. (1997), *Sulla televisione*, ed. or. 1996, Feltrinelli, Milano.
- Bryman A. (1988), *Quantity and Quality in Social Research*, Unwin Hyman, London.
- Bruschi A. (1999), *Metodologia delle scienze sociali*, Bruno Mondadori, Milano.
- Burke P. (2016), *Interrogare il testimone visuale*, «SMP – Società Mutamento Politica», 7 (14), pp. 45-56.
- Carpitella D. (1979), *Il linguaggio del corpo e le tradizioni popolari. Codici democinesici e ricerca cinematografica*, «Il dramma», LV, 1, pp. 8-21.
- Cesareo V. (1993), *Sociologia: teorie e problemi*, Vita e Pensiero, Milano.
- Chiozzi P. (1987), *Fotografia e antropologia nell'opera di Paolo Mantegazza (1831-1910)*, «Archivio Fotografico Toscano», III, 6, pp. 56-61.
- Ciampi M. (2007), *La sociologia visuale in Italia. Vedere, osservare, analizzare*, Bonanno, Acireale-Roma.
- Ciampi M., a cura di (2015), *Fondamenti di sociologia visuale*, Bonanno, Acireale-Roma.
- Clifford J., Marcus G, eds. (1986), *Writing Cultures: Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley [trad. it., *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, Meltemi, Roma, 1997].
- Collier J. (1967), *Visual Anthropology. Photography as Research Method*, Holt, Rinehart and Winston, New York.
- Collier J., Collier M. (1986), *Visual Anthropology. Photography as Research Method*, revised and expanded edition, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Collins R. (2014), *Violenza. Un'analisi sociologica*, ed. or. 2009, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Comte A. (1985), *Discorso sullo spirito positivo*, ed. or. 1844, Laterza, Roma-Bari.
- Conti U. (2016), *Lo spazio del visuale. Manuale sull'utilizzo dell'immagine nella ricerca sociale*, Armando, Roma.
- Conti U. (2017), *Eziologia della violenza. Un'analisi quantitativa visuale di DABIQ*, «Studi di Sociologia», 2, pp. 175-194.
- Coser L.A. (1983), *I maestri del pensiero sociologico*, ed. or. 1977², il Mulino, Bologna.
- Dal Lago A. (1989), *Oltre il metodo: interpretazione e scienze sociali*, Unicopli, Milano.
- Damon F.H. (2000), 'To Restore the Events?' *On the Ethnography of Malinowski's Photography*, «Visual Anthropology Review», 16 (1), pp. 71-77.
- Dei F. (1998), *La discesa agli inferi. James G. Frazer e la cultura del Novecento*, Argo, Lecce.
- de Martino E. (1961), *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano.
- Dimpflmeier F., Puccini S. (2014), *Una eredità. Diari, note etnografiche, appunti di viaggio, fotografie dei soggiorni di Lamberto Loria nella Nuova Guinea bri-*

- tannica (1888-1897)*, in De Simonis P., Dimpflmeier F., a cura di, *Lamberto Loria e la ragnatela dei suoi significati*, «Lares», LXXX, 1, pp. 63-85.
- Dimpflmeier, F. (2019), “La fotografia di Lamberto Loria tra Ottocento e Novecento: alcune note preliminari”, in Giunta A., a cura di, *L’eredità di Lamberto Loria (1855-1913) per un museo nazionale di etnografia*, Olschki, Firenze.
- Durkheim E. (1971), *Le forme elementari della vita religiosa*, ed. or. 1912, Edizioni di Comunità, Milano.
- Esposito V., a cura di (2003), *Annabella Rossi e la fotografia. Vent’anni di ricerca visiva nel Salento e in Campania*, Liguori, Napoli.
- Evans-Pritchard E.E. (1950), *Social Anthropology: Past and Present. The Marett Lecture, 1950*, «Man», 50, pp. 118-124.
- Ewald W. (1985), *Portrait and Dreams: photographs and stories by children of Appalachians*, Writers & Readers, New York.
- Fabietti U. (2011³), *Storia dell’antropologia*, Zanichelli, Milano.
- Faccioli P. (1997), *L’immagine sociologica. Relazioni famigliari e ricerca visuale*, FrancoAngeli, Milano.
- Faccioli P., Losacco G. (2010), *Nuovo manuale di sociologia visuale. Dall’analogico al digitale*, FrancoAngeli, Milano.
- Faeta F., Ricci A. (1997), a cura di, *Lo specchio infedele. Materiali per lo studio della fotografia etnografica in Italia*, Documenti e ricerche del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Roma.
- Faeta F. (2003³), *Strategie dell’occhio. Saggi di etnografia visiva*, nuova edizione riveduta e ampliata, FrancoAngeli, Milano.
- Faeta F. (2006), *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, FrancoAngeli, Milano.
- Faeta F. (2015), *La fotografia come descrizione densa. Antropologia, fonti e documenti*, «Voci. Annuale di Scienze Umane», XII, pp. 28-43.
- Faeta F. (2019), “Lamberto Loria: la fotografia nella documentazione etnografica e il carattere politico del lavoro antropologico”, in Giunta A., a cura di, *L’eredità di Lamberto Loria (1855-1913) per un museo nazionale di etnografia*, Olschki, Firenze.
- Feld S., ed. (2003), *Ciné-Ethnography: Jean Rouch*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Ferrarotti F. (1974), *Dal documento alla testimonianza. La fotografia nelle scienze sociali*, Liguori, Napoli.
- Flusser V. (2004), *La cultura dei media*, Bruno Mondadori, Milano.
- Frisina A. (2013), *Ricerca visuale e trasformazioni socio-culturali*, Utet, Torino.
- Gadamer H.G. (1983), *Verità e metodo*, ed. or. 1965², Bompiani, Milano.
- Gallini C., Faeta F., a cura di (1999), *I viaggi nel Sud di Ernesto de Martino*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Garfinkel H. (1967), *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall.
- Garson J.G. (1899), *Additional Notes on Photography*, in British Association for Advancement of Science, ed., *Notes and Queries on Anthropology*, The Anthropological Institute, London.
- Gasparini G. (1998a), *Sociologia degli interstizi. Viaggio, attesa, silenzio, sorpresa, dono*, Bruno Mondadori, Milano.

- Gasparini G. (1998b), *Tra poesia e sociologia: il problema della creatività*, «Vita e Pensiero», 4, pp. 304-314.
- Geertz C. (1973), *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York [trad. it., *Interpretazione di culture*, il Mulino, Bologna, 1987].
- Geertz C. (1988), *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Stanford University Press, Stanford [trad. it., *Opere e vite. L'antropologo come autore*, il Mulino, Bologna, 1990].
- Goffman E. (1959²), *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, New York [trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino, Bologna, 1986].
- Gold S. (1989), "Ethical Issues in Visual Field Work", in Blank G., McCartney J.L., Brent E., eds., *New Technology in Sociology*, Transaction Publishers, New Brunswick-London.
- Gouldner A.W. (1966), *L'imminente crisi del funzionalismo e di altre teorie sociologiche*, «Il Mulino», XV, 78, pp. 692-720.
- Gouldner A.W. (1972), *La crisi della sociologia occidentale*, ed. or. 1970, il Mulino, Bologna.
- Grasseni C. (2013), *Dai saperi dello sguardo all'ecologia critica della visione*, in Faeta F., Fracapane D., a cura di, *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, Corisco, Roma-Messina.
- Grimshaw A. (2001), *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Guarino F., a cura di (2018), *Visibilità. Il giubileo dei malati e dei disabili*, FrancoAngeli, Milano.
- Haddon A.C. (1899), *Photography*, in British Association for Advancement of Science, ed., *Notes and Queries on Anthropology*, The Anthropological Institute, London.
- Harper D. (1984), *Meaning and Work: a Study in Photo-Elicitation*, «International Journal of Visual Sociology», 2, pp. 20-43.
- Harper D. (1988), *Visual Sociology: Expanding Sociological Vision*, «The American Sociologist», Spring, pp. 54-70.
- Harper D. (2012), *Visual Sociology*, Routledge, New York-London.
- Harper D. (2016), *The Development of Visual Sociology: A view from the inside*, «SMP – Società Mutamento Politica», 7 (14), pp. 237-250.
- Harris M. (1971), *L'evoluzione del pensiero antropologico. Una storia della teoria della cultura*, ed. or. 1968, il Mulino, Bologna.
- Henny L.M. (1986), *Theory and Practice of Visual Sociology*, «Current Sociology», 34 (3), pp. 1-76.
- Henley P. (2009), *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Hockings P., ed. (1975), *Principle of Visual Anthropology*, Mouton Publishers, The Hague-Paris.
- Illouz E. (2007), *Intimità fredde. Le emozioni nella società dei consumi*, ed. or. 2006, Feltrinelli, Milano.
- Izzo A. (1993), *Storia del pensiero sociologico*, il Mulino, Bologna.
- Jacknis I. (1984), *Franz Boas and Photography*, «Studies in Visual Communication», 10 (1), pp. 2-60.

- Liebenberg L. (2018), *Thinking Critically About Photovoice: Achieving Empowerment and Social Change*, «International Journal of Qualitative Methods», 17, pp. 1-9.
- Longo M. (2019), *Un insolito connubio. Sull'uso delle narrazioni letterarie nelle scienze sociali*, «Sociologia del lavoro», 153, pp. 56-75.
- Losacco G. (2016), *Immagini, dati e metadati: quando la foto diventa smart picture. La Visual Research e la fotografia georeferenziata*, «SMP – Società Mutamento Politica», 7 (14), pp. 251-266.
- Luhmann N. (1983), *Illuminismo sociologico*, ed. or. 1970, Il Saggiatore, Milano.
- MacDougall D. (1997), "The visual in anthropology", in Banks M., Morphy H., eds., *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, New Haven and London.
- MacDougall D. (2005), *The Corporeal Image. Film, Ethnography and the Senses*, Princeton University Press, Princeton.
- MacDougall D. (2015), *Cinema transculturale*, ed. or. 1988, Edizioni ISRE, Nuoro.
- Malinowski B. (1922), *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, Routledge & Sons Ltd., London [trad. it., *Argonauti del Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Newton Compton Editore, Roma, 1973].
- Malinowski B. (1944), *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill/Oxford University Press, London [trad. it., *Teoria scientifica della cultura e altri saggi*, Feltrinelli, Milano, 1962].
- Marcus G.E. (1988), *Un'opportuna rilettura di "Naven": Gregory Bateson, saggista oracolare*, ed. or. 1985, postfazione a *Naven*, Einaudi, Torino.
- Marano F. (2007a), *Il film etnografico in Italia*, Edizioni di Pagina, Bari.
- Marano F. (2007b), *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, FrancoAngeli, Milano.
- Marano F. (2013), *L'etnografo come artista. Intrecci fra antropologia e arte*, CISU, Roma.
- Mastrilli P., Nicosia R., Santinello M. (2016), *Photovoice. Dallo scatto fotografico all'azione sociale*, FrancoAngeli, Milano.
- Mattioli F. (2007), *La sociologia visuale: che cosa è, come si fa*, Bonanno, Acireale-Roma.
- Mazzacane L. (1996), *Pinna e De Martino: una vicenda complessa*, in Pinna G., Bruno M.S., Domini C., Olmoti G., a cura di, *Franco Pinna Fotografie 1944-1977*, Motta, Milano.
- Mead M. (1980), *L'antropologia visiva in una disciplina di parole*, «La Ricerca Folklorica», *Antropologia visiva. La fotografia*, 2, pp. 95-98.
- Merton R.K., Lazarsfeld P.F. (1943), *Studies in Radio and Film Propaganda*, "Transactions", New York Academy of Sciences, 6 (2), pp. 58-79 [trad. it. in Merton R.K., 1959].
- Merton R.K. (1959), *Teoria e struttura sociale*, ed. or. 1957², il Mulino, Bologna.
- Merton R.K. (1992), *Teoria e struttura sociale*, ed. or. 1968³, il Mulino, Bologna.
- Merton R.K., Barber E.G. (2003), *Viaggi e avventure della Serendipity*, il Mulino, Bologna.

- Morin E. (1961-1962), *Chronique d'un film*, in Rouch J., Morin E., *Chronique d'un été*, «Domaine cinéma», 1, éd. InterSpectacles, Paris, pp. 5-41.
- Nakamura K. (2013), *Making Sense of Sensory Ethnography: The Sensual and the Multisensory*, «American Anthropologist», 155 (1), pp. 132-135.
- Nisbet (1962), *Sociology as an Art Form*, «The Pacific Sociological Review», 5 (2) [trad. it., *Sociologia e arte*, Mimesis, Milano, 2016].
- Nisbet R. (1976), *Sociology as an Art Form*, Oxford University Press, London-Oxford-New York [trad. it., *La sociologia come forma d'arte*, Edizioni Armando, Roma, 1981].
- Pennacini C. (2005), *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Carocci editore, Roma.
- Piault M.H. (2012²), *Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Téraèdre, Paris.
- Pink S. (2009), *Doing Sensory Ethnography*, Sage Publication, London.
- Puccini S. (2007), *Andare lontano. Viaggi ed etnografia nel Secondo Ottocento*, Carocci, Roma.
- Ravera M., a cura di (1986), *Il pensiero ermeneutico. Testi e materiali*, Marietti, Genova.
- Ricci A., a cura di (2004), *Malinowski e la fotografia*, Aracne, Roma.
- Ricci A., a cura di (2006), *Bateson & Mead e la fotografia*, Aracne, Roma.
- Ricci A. (2007), *I suoni e lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e meridionale*, FrancoAngeli, Milano.
- Ricci A., a cura di (2009), *Boas e la fotografia*, Aracne, Roma.
- Ricci A. (2015), *Etnografia, cinema, memoria, narrazione: percorsi di ricerca*, «Voci. Annuale di Scienze Umane», XII, pp. 135-155.
- Rosaldo R. (2002²), *Cultura e verità. Rifare l'analisi sociale*, ed. or. 1989, Meltemi, Roma.
- Ruby J. (1996), "Visual Anthropology", in Levinson D., Ember M., eds., *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, Henry Holt and Company, New York, vol. 4.
- Saint-Exupéry A. de (1994), *Il Piccolo Principe*, ed. or. 1943, Bompiani, Milano.
- Scheinefeigl M. (2008), *Jean Rouch*, CNRS Éditions, Paris.
- Schütz A. (1974), *La fenomenologia del mondo sociale*, ed. or. 1960², il Mulino, Bologna.
- Sebag J., Durand J.-P., Queirolo Palmas L. (2018), « De la vie quotidienne à la sociologie par l'image », in Sebag J., Durand J.- P., Louveau C., Queirolo Palmas L., Stagi L., sous la direction de, *Sociologie visuelle et filmique. Le point de vue dans la vie quotidienne*, Genova University Press, Genova.
- Secondulfo D. (2015), *Lo studio degli stereotipi e delle rappresentazioni sociali attraverso la sociologia visuale. Un esperimento di integrazione tra tecniche visuali e tecniche quantitative*, «Sociologia», 3, pp. 3-9.
- Simmel G. (1998), *Sociologia*, ed. or. 1908, Edizioni di Comunità, Milano.
- Sobrero A. (2009), *Il cristallo e la fiamma. Antropologia fra scienza e letteratura*, Carocci, Roma.
- Sontag S. (2004), *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, ed. or. 1977, Einaudi, Torino.
- Spencer W.B., Gillen F.J. (1899), *The Native Tribes of Central Australia*, Macmillan & Co., London.

- Spitilli G. (2007), *Il paese "di mezzo". Storie di vita e fotografie familiari a Intermesoli*, Ricerche & Redazioni, Teramo.
- Spitilli G. (2015), "L'inversione del mondo. Antropologia dell'emigrazione abruzzese in Belgio", in Agresti G., Pallini S., a cura di, *Migrazioni. Tra disagio linguistico e patrimoni culturali*, Atti delle seste Giornate dei Diritti Linguistici (GDL), Teramo-Fano Adriano-Pescara 6-8 novembre 2012, Edizioni Aracne, Roma.
- Spreafico A., Ciampi M., Pentimalli B., Sacchetti F., a cura di (2016), *Sociologia, immagini e ricerca visuale*, numero monografico di «SMP – Società Mutamento Politica», 7 (14).
- Stagi L., Queirolo Palmas L., a cura di (2015), *Fare sociologia visuale. Immagini, movimenti e suoni nell'etnografia*, Professionaldreamers, Trento.
- Stocking G.W. Jr., ed. (1983), *The Ethnographer's Magic. Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski*, in Id., *Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork*, The University of Wisconsin Press, Madison.
- Stoller P. (1989), *The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Stoller P. (1992), *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Tiragallo F. (2013), *Visioni intenzionali, Sguardi esperti, materialità e immaginario in ricerche di etnografia visive*, Carocci, Roma.
- Wang C. (1999), *Photovoice: A participatory action research strategy applied to women's health*, «Journal of Women's Health», 8, pp. 185-192.
- Wang C. (2006), *Youth Participation in Photovoice as a Strategy for Community Change*, «Journal of Community Practice», 14 (1), pp. 147-161.
- Wang C., Burris M.A., Ping X.Y. (1996), *Chinese village women as visual anthropologists. A participatory approach to reaching policymakers*, «Social Science & Medicine», 42, pp. 1391-1400.
- Wang C., Burris M.A. (1997), *Photovoice: concept, methodology, and use for participatory needs assessment*, «Health Education and Behaviour», 24 (3), pp. 369-387.
- Wright T. (1993), *Malinowski and the imponderabilia of Art and Photography*, «Journal of the Anthropological Society of Oxford», XXIV, 2, pp. 164-165.
- Wright Mills C. (1962), *L'immaginazione sociologica*, ed. or. 1959, Il Saggiatore, Milano.
- Young M.W. (2000), *Malinowski's Kiriwina: Fieldwork Photography 1915-1918*, University of Chicago Press, Chicago.

1. Etnografia, fotografia e uso pubblico delle immagini negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento

di *Antonello Ricci*

Premessa dei curatori

Iniziamo ad addentrarci nella lettura dei saggi partendo dagli anni Cinquanta che, in Italia, sono gli anni della “rinascita” non solo della sociologia, ma anche di altre scienze sociali, come ad esempio l’antropologia culturale. “Rinascita” non solo nel senso «della “rigenerazione” che si verifica nel presente con una nuova origine», ma anche per indicare «il senso “genetico” del presente che si raffronta con precedenti periodi di assenza o con antecedenti trasformazioni e formazioni del passato» (Barbano, 1998, p. 47)*. In questi anni, come viene usata l’immagine nella ricerca sociale?

Il contributo di Antonello Ricci, antropologo dell’Università di Roma “Sapienza”, risponde proprio a questo interrogativo, focalizzando l’attenzione su Ernesto de Martino, in particolare sulle campagne di ricerca svolte, tra il 1952 e il 1959, in Basilicata, Puglia e Calabria. Si tratta di ricerche scaturite dalla collaborazione interdisciplinare di numerose figure professionali, che si occuparono in prima persona dei rilevamenti sul campo: etnomusicologi, tecnici del suono, video operatori, cineasti, fotografi. Le *équipes* erano concepite e coordinate dallo stesso de Martino, per il quale suoni e immagini erano aspetti fondamentali della ricerca sul campo.

Un altro aspetto, molto ben evidenziato nel saggio di Antonello Ricci, è l’interesse di Ernesto de Martino per la divulgazione. In altri termini, la sua prospettiva di ricerca non riguardava esclusivamente l’esito saggistico di ambito accademico. Egli era interessato anche alla diffusione dei contenuti della ricerca etnologica in un ampio tessuto sociale e una delle strategie di divulgazione era proprio l’uso delle immagini, attraverso

* La “rinascita”, precisa Filippo Barbano, va dalla Liberazione alla fine degli anni Cinquanta. Cfr. Barbano F. (1998), *La sociologia in Italia. Storia, temi e problemi 1945-60*, Carocci, Roma, p. 47.

l'elaborazione di fototesti e fotodocumentari. Un aspetto di grande attualità, se si pensa al fatto che oggi si parla molto del saggio visuale come di una forma innovativa di comunicazione scientifica capace di superare l'inaccessibilità del linguaggio della scienza (Frisina, 2013; Salvini, 2016)*.

1. Introduzione

Questo scritto prende in esame modi, forme ed esiti della divulgazione, mediante *media* di varia natura, di contenuti della ricerca etnografica realizzata da Ernesto de Martino, insieme ad altri studiosi, e dai fotografi che parteciparono alle sue spedizioni.

Com'è noto fra il 1952 e il 1959 de Martino ha intrapreso alcune campagne di ricerca nel sud Italia, in particolare in Puglia, in Basilicata e in Calabria, i cui esiti editoriali costituiscono l'ormai famosa trilogia di monografie etnografiche demartiniane (de Martino, 1958 [1975]¹, 1959, 1961) sulla quale molto è stato scritto, sia per la parte riguardante l'impostazione metodologica e il contesto storico e politico delle ricerche², sia per quanto riguarda lo specifico versante dell'antropologia visiva di impostazione demartiniana³.

È altresì noto che il principale istituto fornitore del supporto logistico, tecnico e produttivo per le ricerche sul campo dell'etnologo napoletano è stato il Centro nazionale studi di musica popolare (CNSMP) dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, fondato da Giorgio Nataletti nel 1948, in quegli anni già ben avviato nelle ricerche etnomusicali italiane e con importanti relazioni internazionali (EM, 1993; Ricci, 2007; Adamo e Giannattasio, 2013). L'aspetto innovativo e pionieristico del progetto del CNSMP si collocava nell'accordo sinergico tra Accademia nazionale di

* Cfr. Frisina A. (2013), *Ricerca visuale e trasformazioni socio-culturali*, Utet, Torino, p. 58; Cfr. Salvini A., a cura di (2016), *Interazioni inclusive. L'interazionismo simbolico tra teoria, ricerca, e intervento sociale*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna, p. 56.

¹ L'edizione di *Morte e pianto rituale* in mio possesso è quella del 1975 (Universale scientifica Boringhieri) e a essa farò riferimento in questo scritto.

² Nell'impossibilità di riepilogare una vastissima produzione critica riguardante l'opera e il pensiero demartiniano, mi limito qui a segnalare, a titolo meramente indicativo, alcuni degli scritti riguardanti più direttamente le pubblicazioni etnografiche dell'autore: Lombardi Satriani (1980); de Martino (1995, 1996, 2008, 2011, 2019); Gallini (1995, 1996); Faeta (2003, 2005, 2011); Charuty (2010); Dei e Fanelli (2015); Signorelli (2015); Ricci (2019).

³ Mazzacane (1996); Gallini e Faeta (1999); Faeta (2003); Ricci (2007).

Santa Cecilia e Rai programmazione radiofonica che prevedeva la messa a disposizione da parte della Rai di maestranze specializzate nella registrazione audio e delle relative attrezzature tecniche portatili, nonché dei mezzi di trasporto, le automobili marchiate “Rai Radiotelevisione Italiana”. Ricordava Diego Carpitella (1992, p. 206), sottolineando proprio il carattere innovativo e sperimentale del progetto di Nataletti: «Giorgio Nataletti ebbe un’idea estremamente interessante, quella di organizzare delle *radio-squadre* che con le macchine attrezzate andavano nei paesi, riunivano le persone e invitavano alcuni a cantare». Le “radio-squadre” erano sempre accompagnate da qualche studioso che ne orientava scientificamente il lavoro⁴. Esse hanno costituito l’aspetto tecnologico delle équipes demartiniane e, insieme ai fotografi molto spesso presenti nei gruppi di ricerca, hanno collaborato alla formazione di uno dei più importanti archivi di cultura popolare italiana, contribuendo in maniera decisiva alla costituzione di un patrimonio documentale di alto livello professionale, unico e irripetibile e che da alcuni anni è al centro di iniziative di valorizzazione, e anche di rivendicazione (Ricci, 2007, 2015, 2019). Tra i fotografi che hanno contribuito alle ricerche del CNSMP ci sono nomi di spicco del panorama fotografico italiano come Franco Pinna e Ando Gilardi, ma anche nomi meno noti, sebbene ugualmente attenti alle pratiche culturali popolari, come Giuseppe Iamarrone, attivo in Abruzzo. Una parte cospicua dell’archivio fotografico comprende le immagini realizzate dagli stessi ricercatori e da etnofotografi, tra cui Andreas Fridolin Weis Bentzon, Diego Carpitella, Alan Lomax, Lello Mazzacane, Giorgio Nataletti, Marialba Russo e altri.

L’accordo tra Rai e CNSMP prevedeva la messa in onda radiofonica dei materiali registrati sul campo in trasmissioni appositamente pensate a questo scopo. È soprattutto Giorgio Nataletti a sostenere una continuativa attività radiofonica, avviata già nel 1923 con la messa in onda del programma “Folklore italiano” e proseguita nel dopoguerra, a partire dal 1946, successivamente in qualità di direttore del CNSMP, mediante la cura di cicli di trasmissioni a diverso titolo dedicate alle tradizioni popolari italiane. Fra le tante si possono ricordare “Fonte viva” (1946-1949), “Il paese del cupacupa: la Lucania” (1952) di Carpitella, la serie “Panorami etnologici e folkloristici” (1954) progettata da de Martino che ne ha anche curato personalmente quattro puntate (de Martino, 2002) e che ha coinvolto nel ciclo altri studiosi di primo piano tra cui Toschi, Carpitella, Cocchiara e poi Ley-

⁴ Tra gli altri: Franco Cagnetta, Diego Carpitella, Alberto M. Cirese, Luigi Colacicchi, Ernesto de Martino, Giorgio Nataletti, Antonio Pasqualino, Tullio Seppilli, Ottavio Tiby, Antonino Uccello.

di, Spina, Cirese. A partire dal 1955 e fino a tutti gli anni Sessanta è andato in onda il programma “Chiara fontana”, di sicuro il più noto e longevo delle serie curate da Nataletti e anche quello in cui vengono diffuse con continuità le registrazioni effettuate sul campo per il CNSMP. Fra il 1957 e il 1961 vanno in onda alcune trasmissioni di Carpitella; a partire dal 1961 e fino a tutti gli anni Sessanta sono trasmesse “Aria di casa nostra” e “Fonte viva”, a cui si aggiunge nel 1962 “L’informatore etnomusicologico”; l’elenco potrebbe proseguire (Musica folklorica, 1965)⁵.

2. Archivi e divulgazione

La prospettiva entro cui Ernesto de Martino poneva la sua attività di ricerca etnografica non era orientata esclusivamente all’utilizzo accademico e all’esito saggistico di alto profilo scientifico. L’ampia e articolata produzione di scritti rivolta a un pubblico non specialistico e non di profilo intellettuale testimonia di una volontà di divulgazione e di penetrazione in un ampio tessuto sociale delle prospettive, delle metodologie e dei risultati della ricerca etnologica (secondo la definizione demartiniana). Ne sono attestazione, per esempio, molti degli scritti raccolti in *Mondo popolare e magia in Lucania* (de Martino, 1975) e in *Furore Simbolo Valore* (de Martino, 1980). Molto spesso si trattava di anticipazioni di pubblicazioni in corso di realizzazione, come per esempio l’articolo *La taranta. Si liberano dal cattivo passato* (de Martino, 1960a), pubblicato su «L’Espresso mese» un anno prima dell’uscita del libro sul tarantismo e di cui si parlerà più oltre. L’articolo comprende molte delle fotografie scattate da Franco Pinna, poi confluite nel corredo iconografico del volume.

In tal senso si collocano anche le trasmissioni radiofoniche nelle quali sono messi in onda i repertori musicali registrati durante le ricerche. Un esempio emblematico di quanto fosse ritenuta importante la divulgazione dei materiali di ricerca etnografica è il già ricordato ciclo di trasmissioni *Panorami etnologici e folkloristici* che andò in onda dal 5 aprile del 1954

⁵ Elenchi dell’attività radiofonica connessa alle ricerche del CNSMP si trovano anche in *Studi e ricerche* (1961, pp. 265-278) e in *1922-1962. Quarant’anni di attività di Giorgio Nataletti* (1962). Uno studio svolto sugli archivi Rai e dedicato al rapporto tra sistema mediatico nazionale e aspetti locali con particolare riguardo alle diverse forme di utilizzazione del folklore è in Bindi (2005); ugualmente, riflessioni critiche sulla relazione tra ricerca etnografica, cultura popolare e diffusione mediante *mass media* si trovano nei contributi di Francesco Giannattasio (2019), Eugenio Imbriani (2019) e Piero Vereni (2019) inerenti al dibattito svolto da Carpitella, Leydi e Seppilli su archivi, ricerca etnografica, folklore, cultura popolare e cultura di massa negli anni Settanta; cfr. anche Agamennone (2019).

per ventisei puntate e su cui si sono soffermati Luigi M. Lombardi Satriani (2002) e Letizia Bindi (2002). Nel testo di presentazione pubblicato sul «Radiocorriere», con fotografie di Franco Pinna, Ernesto de Martino (1954, p. 17) sintetizzava con chiarezza l'intento e i riferimenti metodologici che lo avevano convinto ad accettare l'invito della Rai, precisando, in apertura dell'articolo, che:

Il gusto del primitivo e del popolare ha senza dubbio variamente influenzato in modo immediato certe correnti artistiche e letterarie e persino certi aspetti del costume e della ideologia del mondo moderno, ma non direi, in generale, che questo gusto vada incoraggiato.

Lo studioso faceva riferimento alle forme di irrazionalismo di richiamo primitivista e, pertanto, proponeva una divulgazione dei contenuti etnografici rispondenti a criteri derivanti dall'approccio storicistico e individuante di tutta la sua produzione saggistica maggiore, dando risalto alla complessità dei contenuti di alterità culturale piuttosto che alle esigenze di semplificazione comunicativa e di appiattimento del gusto attraverso pratiche di edulcorazione delle forme espressive:

La serie di ventisei panorami etnografici e folkloristici che andrà in onda dal 5 aprile si propone [...] di soddisfare per quanto possibile a un bisogno strettamente conoscitivo, avvicinando il pubblico non specializzato agli aspetti più salienti e più accessibili della vita culturale primitiva e popolare. Dato il carattere delle forme di cultura primitiva e popolare, è stato naturalmente dato ampio rilievo alle espressioni musicali: ma poiché musica, canto, letteratura, danza, costume e ideologia formano qui un'unità organica molto più stretta che nelle forme superiori di civiltà, il ciclo di trasmissioni non poteva ridursi a un semplice panorama etnofonico, senza adeguato commentario ideologico e più propriamente etnografico e culturale. In secondo luogo si è fatta sentire l'opportunità di non trascurare il folklore nazionale, sul quale esiste certamente una vastissima letteratura, ma che il più largo pubblico non specializzato continua a ignorare e a valutare attraverso le deformazioni del pittoresco, del romantico, se non addirittura del turistico (Ivi, p. 17).

Infine veniva chiarito il reale contenuto etnografico dei materiali proposti all'ascolto evidenziando la modalità del rilevamento mediante la ricerca sul campo:

In generale per tutte le trasmissioni il materiale musicale utilizzato è quasi sempre di prima mano, cioè raccolto sul posto ed eseguito da effettivi canto-

ri popolari, senza quindi gli arbitri e le deformazioni che sono inevitabili nelle esecuzioni in studio (*Ibidem*).

Ma sappiamo anche che de Martino era ben consapevole che in una cultura di mentalità orale e con una forte aderenza alla dimensione mitico-rituale, anche un'esecuzione su richiesta, decontestualizzata, può rispondere alle caratteristiche di veridicità proprie di un'esecuzione in funzione e nel contesto: «Solo in via del tutto eccezionale e quando il margine inevitabile di deformazione era minimo, si è fatto ricorso a registrazioni eseguite negli studi della Rai» (*Ibidem*)⁶.

3. Fotoreporter e fonoreporter

Uno dei tratti distintivi della metodologia demartiniana è stata la ricerca in équipe entro cui, accanto al tecnico del suono, era quasi sempre presente un fotografo professionista. L'aspetto del professionismo in relazione con la qualità della documentazione sonora e visiva nei gruppi di ricerca demartiniana è evidenziato soprattutto da Diego Carpitella che, sottolineando la simultaneità delle due riprese, ne mette in luce l'aspetto metodologico e il carattere euristico. È uno dei nodi su cui lo studioso (1973, pp. 187-188) si è soffermato maggiormente:

Si possono apprezzare ancor di più le analogie tra *fotoreportage* e *fonoreportage*, due modi che nelle ricerche etnofoniche sono di frequente impiegate. E ciò si riferisce ad esperienze lontane e vicine già avute: quando circa sedici anni fa, in Italia, cominciammo a partecipare per la parte etnomusicologica a delle ricerche in *équipe*, durante le quali la registrazione fotografica e fonografica furono richieste come coesenziali, ci si trovò dinanzi al fatto di aver avuto un fotografo ed un tecnico del suono di livello professionale.

I due termini *fotoreportage* e *fonoreportage* alluderebbero a una vera e propria modalità di approccio al campo, in questo caso mutuato dalla fotografia di stampo giornalistico e con un intento di immediatezza e di contemporaneità dell'esperienza di ricerca: il secondo termine è, infatti, coniato sul primo, di uso largamente più consueto. In tal senso, l'attenzione dei

⁶ Lo stesso etnologo lo aveva ben chiarito in relazione con le esecuzioni di lamentazioni funebri registrate per lo più su richiesta (de Martino, 1975, p. 74). Molti anni dopo rispetto al 1958, anno in cui uscì il libro di de Martino, Roberto De Simone (1979, p. 8) esprimeva analoghe considerazioni in merito alle registrazioni di canti popolari campani da lui realizzate in studio.

fotoreporter e fonoreporter, più che a una perfezione tecnica dei documenti, avrebbe dovuto essere rivolta il più possibile a cogliere ed evidenziare le specificità culturali: ad esempio, per la realizzazione delle immagini è considerata preferibile la ripresa a luce ambiente, con tutti i possibili limiti tecnici che questo può comportare, mentre per le riprese audio viene posto in luce il limite del “campo rosso”, vale a dire l’indicazione del punto di distorsione sonora che si trova negli strumenti di misurazione dei registratori professionali. In ambedue i casi sembra emergere una sorta di riferimento al “punto di vista del nativo”: per la fotografia l’uso della luce ambiente, a volte molto scarsa, significava anche adeguare il mezzo tecnico alle reali condizioni di vita e di visione delle persone da riprendere; per le registrazioni la questione del “campo rosso” rinvia a una differente prospettiva culturale relativa al suono e all’ascolto che, a volte, appariva incompatibile con le usuali tarature delle apparecchiature di ripresa.

4. Etnografia, fotografia e giornalismo

Le due figure “tecniche” hanno avuto una differente collocazione nelle *équipe* di ricerca del CNSMP. Il fonico della Rai si limitava a eseguire le registrazioni sulla base dell’incarico ricevuto dall’ente radiofonico, delle indicazioni degli studiosi e nel corso di definiti momenti di messa in opera dei *set* di ripresa, non senza un certo disorientamento rispetto al contesto culturale che si trovava ad affrontare, anche perché non vi era preparato, non avendo avuto alcun indirizzo preliminare, come succedeva invece, per esempio, durante le riunioni preparatorie del gruppo di ricerca demartiniano⁷:

Ce ne accorgemmo in loco – scrive Carpitella (1980, p. 5) – all’inizio del viaggio da Grottole, quando ci trovammo dinanzi ai problemi del tecnico del suono, inviato dalla Rai-TV di Roma, che non sapeva esattamente come collocarsi dinnanzi ai “temi melanconici” (e poveri) che allora offriva la realtà lucana.

Il fotografo, invece, nel caso particolare Franco Pinna, aveva partecipato ai seminari preparatori:

Anche Franco partecipò alle numerose riunioni che precedettero la nostra andata in Lucania, in quel 1952 e successivamente – continua Carpitella

⁷ Il momento preparatorio delle “spedizioni” di Ernesto de Martino è ben descritto in tutti gli aspetti metodologici da Amalia Signorelli (2011 e 2015) con riferimento alla ricerca sul tarantismo pugliese.

(*Ibidem*) – durante le quali si cercava di mettere a fuoco, soprattutto, quali avrebbero dovuto essere i presupposti tecnici e le indicazioni di metodo, sul come comportarci, in loco. In Franco vi era soprattutto la curiosità di come sarebbero andate le cose e di quali sarebbero state le eventuali difficoltà.

Allo stesso tempo il fotografo, in quanto “figura tecnica” non assoggettata ai vincoli intellettuali e scientifici “alti”, ma anche per la differente libertà d’azione consentita da un lato dall’essere un libero professionista, al contrario del fonoreporter dipendente Rai, dall’altro dalle apparecchiature fotografiche di gran lunga più leggere e maneggevoli rispetto a quelle fonografiche del tempo, si ritagliava dei margini più o meno ampi di autonomia di movimento, sia sul campo specificamente inteso e sia con incursioni nel contesto territoriale. Lo attesta Diego Carpitella quando parla del modo di fotografare di Pinna come “controttempo”.

Un fotoreporter, dunque, come, soprattutto, era il più volte richiamato Franco Pinna – ma lo stesso discorso vale per Ando Gilardi – ragionava egli stesso, prima che i suoi referenti scientifici, nei termini di un’autonomia professionale che lo guidava verso la realizzazione di un servizio fotografico da poter collocare in differenti contesti d’uso: a parte quello primario della ricerca scientifica e accademica, in quello di più ampio respiro pubblico e sociale del fotogiornalismo, del fototesto e del fotodocumentario. Lo si evince anche dai documenti dell’Archivio Pinna consultati da Francesco Faeta (1999, p. 77), il quale, a proposito del fotografo sardo, scrive:

A differenza degli altri fotografi impegnati sul terreno con de Martino, viveva strettamente di fotografia ed era indotto a pensarla, dunque, anche in funzione della stampa progressista per la quale lavorava, e non soltanto per la documentazione scientifica, sprovvista di proprie e sufficienti risorse finanziarie (Ivi, p. 76).

Accanto a questo, tuttavia, i fotografi che hanno partecipato alle spedizioni di de Martino lo hanno fatto per motivazioni in primo luogo di carattere culturale e politico e con la consapevolezza delle ristrettezze finanziarie in cui si svolgevano quelle attività di ricerca. Nuovamente, Carpitella (1980, pp. 5-6) così scrive:

Allora Franco Pinna aveva una sua autonomia di vita: lo attraeva un certo mondo “realistico” che la letteratura della generazione bruciata (Faulkner, Hemingway, Dos Passos, etc.) ci aveva dato anche in senso antifascista unitamente al cinema. [...] La scelta di determinati soggetti, dovuta nell’esperienza di Franco Pinna, dal 1952 a circa il 1960, ad un inserimento

in una visione etnologica-politica del Sud italiano [...], il tormento de “la questione meridionale”, che attraverso solo pochi attendibili scrittori o le notarili inchieste, da quelle napoleoniche a quelle post-unitarie, volevano “documentare” una realtà: i poveri, i contadini poveri, il latifondo, la fatica, la povertà, materiale e psicologica, l’ingiustizia sociale, la mediazione del potere attraverso il clero, anch’esso sovente povero. Questo intendimento vi era dietro la facciata, apparentemente più intellettuale ed erudita, dei viaggi etnografici in Lucania, Calabria e Puglia degli anni ’50, ai quali Pinna partecipò costantemente.

Ugualmente si esprimevano gli stessi fotoreporter rievocando la loro adesione a quei progetti di ricerca, per esempio Ando Gilardi:

Io facevo queste cose totalmente gratis. La mia era una prestazione professionale non retribuita, eravamo amici e contribuivo a un lavoro di ricerca su aspetti delle tradizioni popolari italiane. C’era da parte mia un intento, un interesse particolare e c’era fra di noi una certa intesa a portare avanti un progetto in comune. Le mostre che facemmo testimoniano questa concordanza di interessi, prima fra tutte quella sulla famiglia italiana nelle immagini fotografiche, di cui venne pubblicato il catalogo⁸.

Sembra, dunque, normale pensare che dei professionisti della fotografia avessero e cercassero dei contatti in ambito giornalistico tramite i quali poter proporre i temi fotografici svolti per scopi scientifici e culturali. È avvenuto così anche per Franco Pinna che tra gli anni Cinquanta e Sessanta è stato collaboratore di varie testate della sinistra italiana di ambito politico e sindacale, alcune particolarmente attente alla componente fotografica come «Lavoro», il settimanale della CGIL dove lavorava anche Ando Gilardi, «Noi Donne», «Vie Nuove», «Il Mondo», «Le Ore». Nel 1955 è ingaggiato come fotografo ufficiale del «Radiocorriere TV», settimanale della programmazione Rai che ha già pubblicato sue fotografie relative alle ricerche etnografiche del CNSMP trasmesse nei programmi radiofonici. Nel 1959 è entrato a «L’Espresso», rivista che si è caratterizzata subito per l’uso intenso e innovativo della fotografia: tra il 1960 e il 1961 esce il supplemento mensile «L’Espresso Mese» a cui il fotografo ha contribuito attivamente. Negli anni a venire la sua attività fotogiornalistica si è dilatata a compren-

⁸ Intervista da me effettuata ad Ando Gilardi il 2 aprile 2000. La mostra a cui si riferisce è *La famiglia italiana in 100 anni di fotografia* (La famiglia italiana, 1968), cfr. Ricci (2019, pp. 445-490).

dere le collaborazioni con «Panorama», «L'Europeo», «La Domenica del Corriere»⁹.

Molto diversa è stata invece l'esperienza di Ando Gilardi, connotata da un impegno militante a cominciare dall'immediato secondo dopoguerra con l'impiego in una commissione inter-alleata per la documentazione dei crimini nazi-fascisti, riproducendo e restaurando immagini della guerra. È stato giornalista e fotografo di «L'Unità» e poi dei periodici «Lavoro» e «Vie Nuove», tutte testate giornalistiche di stretto riferimento politico di sinistra. Proprio in questo contesto lavorativo i due fotografi si sono incontrati e hanno stretto un sodalizio amicale e professionale che li ha portati a compiere anche dei reportage insieme, come il «fotoservizio sindacale fra le raccoglitrice di olive. Che ricordo bene – riporta Gilardi (2007, p. 98) – perché stavo con Franco Pinna, un grande fotografo, un amico, morto troppo giovane». Dopo i primi anni Sessanta Gilardi si è occupato a tempo pieno di fotografia, ma con interessi sempre più rivolti alla storia del *medium*, alla promozione culturale, alla sperimentazione espressiva inerente, più ampiamente, all'immagine. In tal senso ha collaborato a diverso titolo, anche con ruoli direttivi, con riviste del settore come «Popular Photography Italiana», «Photo13», nelle quali, anche grazie alla sua presenza, Diego Carpitella e Annabella Rossi hanno pubblicato articoli di carattere etnometodologico. Per alcuni decenni è stato collaboratore di «Progresso fotografico», rivista che poi ha cambiato testata in «PCPhoto».

La sua esperienza di ricerca con Ernesto de Martino in Lucania (Faeta, 1999), nel 1957, è stata anch'essa frutto dell'intesa amicale con Pinna; Gilardi così la raccontava nel suo stile dissacratorio:

Ernesto de Martino che guidava con pochi soldi la spedizione nel ghetto lucano, aveva chiesto un preventivo a Franco Pinna, che aveva chiesto più di quanto Ernesto poteva dargli. E fu proprio Franco a dire a Ernesto di rivolgersi a me, notoriamente morto di fame, che però già avevo una paga da ridere dalla CGIL come redattore del suo rotocalco *Lavoro*, godevo di un mese di ferie e chiesi a Ernesto de Martino solo il rimborso di spese per la pellicola e la stampa di una cinquantina di foto.

Ricordo ancora lo sguardo di Ernesto che prima mi chiese se fotografare sapevo, poi disse che mi avrebbe dato il pasto di mezzogiorno, e che in quanto

⁹ Sull'attività fotogiornalistica di Franco Pinna si vedano Pinna (1996) e Faeta (1999). Quest'ultimo scritto segue le vicende, oltre che di Pinna e di Gilardi, anche di Arturo Zavattini, cronologicamente primo tra i fotografi demartiniani. Nel testo sono ben messi in luce sia l'importante nesso che lega l'etnografia visiva con il neorealismo, come codice estetico e corrente politico-culturale, sia la pratica fotogiornalistica di alto livello veicolata dalle principali riviste italiane.

al dormire e senza spendere niente trovavo di certo qualcuno che mi avrebbe ospitato come avvenne di fatto (Gilardi, 2009).

La seconda esperienza di Gilardi come etnofotografo è stata con Tullio Seppilli e Diego Carpitella in Umbria nel 1958, documentando aspetti cerimoniali e musicali della tradizione popolare di quella regione (Ricci, 2007). Ambedue le attività hanno costituito un importante passaggio della sua formazione culturale e professionale: egli stesso più volte ha avuto modo di rifletterci, anche sotto il profilo metodologico (Gilardi, 1957), e le ha volentieri rievocate (Gilardi, 1971; Ricci, 2007, pp. 59-67).

I due fotografi avevano stili e modi di usare la camera molto diversi. Lo ha ben evidenziato Francesco Faeta nel suo scritto sull'etnografia visiva demartiniana a cui faccio riferimento. Il confronto critico tra i due pone in evidenza per Pinna una sostanziale aderenza al codice estetico neorealista «con cui la cultura dell'epoca filtrava la vita, il dramma di emancipazione, la contraddittoria presenza dei poveri» (Faeta, 1999, p. 76). Ma era anche un codice estetico necessario affinché le fotografie potessero essere “spendibili” sul mercato del settore pubblicistico dell'epoca, come è possibile dedurre dai fotoarticoli su cui mi soffermerò nel successivo paragrafo. Faeta evidenzia anche un progressivo affinamento etnografico e descrittivo nello stile di Pinna, man mano che l'etnografia, nel senso denso e complesso con cui la intendeva de Martino, è diventata per lo studioso «strumento individuante e storicizzante» (Ivi, p. 78), a testimoniare, nonostante tutto, un'intesa profonda tra i due. Diverso il discorso per Ando Gilardi nelle cui fotografie Faeta individua «una valenza pertinente alla ricerca [...] libera dal criterio estetico, dal canone realista» (Ivi p. 83). Sono fotografie documentarie, nel senso più pieno e ricco del termine, pensate e scattate cercando di seguire e interpretare le richieste esplicite e implicite dell'etnologo napoletano. «Gilardi – scrive Faeta (*Ibidem*) – si mette a disposizione dell'etnologo e cerca di interpretarne i bisogni visivi e mnemonici». L'esperienza etnografica e il contatto con lo studioso napoletano, da Gilardi in più occasioni definito come intellettualmente inarrivabile e, dunque, da seguire precisamente nelle indicazioni di metodo, così come da imitare nel rapporto con il contesto sociale, appaiono aspetti centrali del percorso di formazione professionale del fotografo. In un articolo scritto subito dopo la ricerca in Lucania, Gilardi (1957) espone in maniera ampia e con un taglio metodologico le sue idee di approccio etnofotografico.

5. Fotoarticoli etnografici

I tre esempi che propongo in questo scritto fanno parte della produzione fotografica e giornalistica di Diego Carpitella, Ernesto de Martino, Ando Gilardi, Franco Pinna e sono pubblicati sul «Radiocorriere» (Pinna), su «L'Espresso mese» (de Martino, Pinna) e su «Lavoro» (Carpitella, Gilardi). In tutti e tre i casi, con finalità e stili diversi, si tratta di fotoarticoli, una forma di giornalismo che si è affermata nell'Italia del secondo dopoguerra, con particolare riguardo al contesto politico, culturale e intellettuale del neorealismo, con esiti anche di alto livello espressivo e divulgativo¹⁰. Insieme al cinema – *medium* di sicuro più incisivo e influente – è stato un veicolo di costruzione di una cultura visiva orientata in senso estetico e contenutistico, con un intento di denuncia e con la prospettiva di portare alla luce le emergenze sociali determinatesi in seguito alla devastazione della dittatura fascista e della guerra, ma anche al senso etico della ricostruzione e della solidarietà come forma politica di edificazione di una nuova dimensione civica e di un senso dello Stato. In tale orientamento si è posta in maniera quasi emblematica la “scoperta” etnografica del sud Italia come luogo primario di espressione della cultura contadina frutto delle condizioni economiche e sociali seguite all'unificazione della Nazione, denunciate come arretrate e più volte rese pubbliche sotto la denominazione di *Questione meridionale*. In tale contesto soprattutto le fotografie di Franco Pinna sono diventate emblema di uno stile etnofotografico tutto italiano, entro l'orientamento demartiniano, diventando un modello espressivo, estetico e conoscitivo per generazioni di fotografi che hanno continuato quell'esperienza: un'etnofotografia in stile italiano.

¹⁰ La dimensione creativa ed espressiva della fotografia giornalistica in Italia si afferma in questo periodo con esperienze fondative come quella della rivista «Il Politecnico», creata da Elio Vittorini, che ha avuto nei fotoracconti di Luigi Crocenzi una modalità sperimentale e innovativa di giornalismo impegnato. Più ampiamente e sulla scia delle esperienze americane della FSA (Farm Security Administration) e di rotocalchi come «Life» impostati sul fotogiornalismo, si collocano le esperienze di riviste italiane come: «Tempo», che dagli anni Trenta ha pubblicato fototesti; dal 1945 «Oggi» e «L'Europeo», quest'ultimo nel 1948 ha pubblicato la celebre fotoinchiesta di Tino Petrelli (Tra la perduta gente, 1990) su Africo (RC) sulla scia dello storico lavoro del 1928 di Zanotti Bianco; dal 1949 «Il Mondo» di Mario Pannunzio; «Epoca» dal 1950; «Le Ore» dal 1953, rivista a cui, negli anni Sessanta e Settanta ha collaborato anche Annabella Rossi; e anche «Comunità», «Vie Nuove», «Cinema Nuovo». Per un articolato e specifico panorama del fotogiornalismo italiano, dei suoi legami con il Neorealismo e con l'etnografia italiana, si rimanda a Russo (2011) e, per quanto riguarda lo specifico collegamento tra fotogiornalismo e fotografia etnografica demartiniana, a Faeta (1999).

Le fotografie “etnografiche” di Franco Pinna [...] – scrive Carpitella (1980, p. 11) – hanno un valore ed un significato, sia da un punto di vista, suo, personale che da un punto di vista sociale, suo e per gli altri. Suo, perché le foto etnografiche guidate sono state un controllo ed una misura di gusto, di pertinenza, rispetto ad una determinata realtà (quella meridionale italiana degli Anni 50-60). Sociale, perché la documentazione etnografica di Franco Pinna è eccezionale, unica, ormai classica, e può ancora servire per chi voglia fare, qui da noi, un particolare tipo di fotografia professionale.

Francesco Faeta (1999, p. 76), con una certa sintonia verso le riflessioni di Carpitella appena riportate, rileva un’evidente ambivalenza mostrando, le fotografie di Pinna, il tratto stilistico neorealista con cui era percepito il mondo contadino dell’epoca, utile, come già detto, per poter essere proposte nel mondo del fotogiornalismo, sua principale attività professionale. Ma, continua Faeta (*Ibidem*), a un’osservazione più specifica le immagini mostrano un “carattere prettamente etnografico”.

Come già accennato, fra il 1955 e il 1961 Franco Pinna è stato fotografo ufficiale del «Radiocorriere», settimanale di informazione della Rai, e qui ha avuto modo di pubblicare molte delle sue fotografie etnografiche negli articoli di presentazione delle trasmissioni radiofoniche di cui si è parlato in precedenza. Nel numero relativo alla settimana 14-20 ottobre 1956, in particolare venerdì 19 ottobre, è ampiamente pubblicizzata la messa in onda di una puntata della trasmissione giornaliera “Chiara fontana” dedicata alle registrazioni effettuate in Basilicata dal gruppo di ricerca demartiniano dal 2 al 17 agosto dello stesso anno e confluite nella raccolta 32 del CNSMP (Ricci, 2007, pp. 48-52). Si è trattato di una delle “spedizioni” centrali per la raccolta del materiale poi confluito in *Morte e pianto rituale* e Pinna vi ha avuto un ruolo di primo piano. Alle pagine 11 e 12, in una spettacolare doppia pagina a colori è presente un fotoarticolo, con cinque grandi fotografie, che promuoveva la trasmissione. Lo stile un po’ enfatico del testo di William Weaver¹¹ (1956), che descrive i contenuti del programma come una proposta di immersione nella dimensione genuina e “incontaminata” della realtà contadina della Basilicata, è sostenuto dalle fotografie di Pinna, scelte proprio per accrescere e rendere inequivocabile la reale presenza sul territorio di musica e di suoni non consueti e non edulcorati (**fig. 1**). A conferma e a maggiore sostegno è anche la fotografia della copertina, pure a colori, e ugualmente spettacolare, che ritrae una contadina con un fazzoletto rosso nel gesto tipico del cantare all’aria aperta con la mano a coppa accanto

¹¹ William Weaver, scrittore, saggista e traduttore statunitense, nell’immediato secondo dopoguerra ha lavorato per alcuni anni alla radio italiana e al “Radiocorriere” (Monteleone, 1992).

alla bocca: «Una contadina di Ruoti (Basilicata) mentre intona un canto per la trebbiatura» si legge, fra l'altro, nel commento alla fotografia di copertina a pagina 2 del settimanale¹². A mio avviso si tratta di uno dei fotoarticoli tra i più rappresentativi di quel carattere ambivalente, riscontrabile nelle fotografie di Franco Pinna, di cui parla Faeta, ma anche della doppia identità personale e sociale che rileva Carpitella nel progetto fotografico di Pinna. È, altresì, un esempio molto calzante di un utilizzo pubblico di materiali di ricerca etnografica, nello specifico di fotografie, in un contesto di comunicazione e diffusione di massa da parte di un'azienda culturale come la Rai, che restituisce in maniera chiara l'interesse di un ampio mondo intellettuale per la novità della prospettiva di studio della nascente antropologia che oggi potremmo definire “in stile italiano” (Ricci, 2019): un interesse e un'accoglienza che si protrasse per circa due decenni e che oggi è difficilmente immaginabile negli stessi termini.

Fra maggio 1960 e marzo 1961 «L'Espresso» ha pubblicato un supplemento mensile, «L'Espresso Mese», una rivista di impianto moderno e di respiro internazionale che, nei primi quattro numeri, contiene degli spettacolari fotoarticoli con le immagini etnografiche di Franco Pinna e i testi di Ernesto de Martino. Il primo articolo, dal titolo *La taranta. Si liberano dal cattivo passato* (de Martino, 1960a), si può definire, come già accennato, un'anticipazione del volume *La terra del rimorso*. A seguire, da maggio ad agosto, vengono pubblicati altri tre fotoarticoli con le immagini di Pinna e i testi di de Martino (1960b, 1960c) e di Vittorio Gorresio (1960)¹³.

Seguendo ancora l'intento conoscitivo e documentario esplicitamente espresso da de Martino nella presentazione ai *Panorami etnologici e folkloristici* sul «Radiocorriere», il testo del primo articolo è una densa sintesi, operata con uno stile di scrittura più in sintonia con la divulgazione di buon livello del periodico e molto diverso dalla densa e sofisticata prosa di *La terra del rimorso*. L'apparato fotografico di Franco Pinna vi ricopre un ruolo decisivo nella comunicazione e nella esplicitazione dei contenuti descritti. L'impaginazione delle immagini si sviluppa spesso su più di una pagina: a volte una fotografia si dilata attraversando la metà pagina verso quella accanto, altre volte si ricorre ad articolati mosaici di più fotografie che ricoprono circa l'ottanta per cento della superficie del giornale (**fig. 2**). Sembra

¹² L'immagine è visionabile nell'archivio on line del Radiocorriere, fascicolo n. 42 del 1956: <http://www.radiocorriere.teche.rai.it/>.

¹³ Nel numero di novembre 1960, infine, viene pubblicato un articolo sulle controverse pratiche religiose legate alla figura di Padre Pio a S. Giovanni Rotondo (de Martino, 1960d), questa volta senza fotografie di Pinna, ma con una sola immagine di repertorio.

evidente la volontà di stupire il lettore mediante una proposta iconografica inedita, inaspettata e sorprendente.

Nell'editoriale del primo numero viene esplicitato l'intento di questa proposta pubblicistica:

Quando abbiamo chiamato a collaborare all'«Espresso Mese» uno studioso come Ernesto de Martino, il quale ci ha dato un bellissimo saggio (“La taranta”), non ci siamo proposti solo d'arricchire il sommario del primo numero, ma di indicare ai lettori un motivo che riprenderemo spesso: la scoperta di un'Italia antica, coesistente con l'Italia moderna illustrata fin troppo dai giornali e dai libri, di un'Italia cioè dove operano miti, indizio di un passato che non vuole svanire («L'Espresso Mese», 1960, p. 5).

A tale proposito è interessante osservare, nelle pagine della rivista, la coesistenza dei due mondi, antico e moderno, rappresentati il primo dal racconto di de Martino e dalle fotografie di Pinna e il secondo dalle inserzioni pubblicitarie, impaginati l'uno accanto all'altro (**fig. 3**).

Gli altri due articoli dello studioso napoletano, dedicati a una pratica esorcistica collegata alla figura religiosa di San Bruno in Calabria (de Martino, 1960b) e a una rappresentazione rituale della mietitura in Basilicata (de Martino, 1960c), sembrano maggiormente pensati e realizzati per la pubblicazione sulla rivista e come tali, con poche variazioni anche di stile di scrittura, si ritrovano raccolti in *Furore Simbolo Valore* (de Martino, 1980, pp. 203-220). Le fotografie di Pinna vi appaiono grandemente valorizzate lasciando intendere un'intenzione fotogiornalistica e un utilizzo delle immagini con funzione anche di contraltare narrativo al testo scritto. Diversamente da quanto ampiamente sostenuto per il contesto delle pubblicazioni scientifiche (Mazzacane, 1996; Faeta, 1999), negli articoli di «L'Espresso Mese» il ruolo delle fotografie appare paritario rispetto al testo scritto se non, a volte, preponderante, attraverso la valorizzazione che ne viene fatta mediante l'impaginazione e che sembra far arretrare in secondo piano le parti scritte, attribuendo a esse quasi una funzione esplicativa della parte iconografica del fotoarticolo e non viceversa (**figg. 4-5**).

Gli articoli di Diego Carpitella con fotografie di Ando Gilardi presenti sul settimanale “Lavoro” della CGIL mostrano un taglio ancora diverso. Il rotocalco, infatti, ha rappresentato un caso esemplare nell'ambito della stampa sindacale: non un organo politico, ma una rivista di taglio moderno e in linea con le principali testate del giornalismo di attualità degli anni Cinquanta. Pensata secondo la prospettiva di orientamento popolare gramsciano di Giuseppe Di Vittorio, la rivista si è segnalata per l'ampiezza dei temi trattati, per la modernità dell'impianto fotogiornalistico e del linguaggio.

gio, trattando non solo temi sindacali, ma anche di letteratura, musica, fotografia, cinema, tempo libero. In tal senso è collocata la serie di tre articoli di Diego Carpitella (che si firmava Zarlino) dedicata a “musica di massa e musica popolare” (Carpitella, 2008; Tucci, 2008), con le fotografie scattate da Gilardi in Basilicata insieme a de Martino (Faeta 1999) e in Umbria insieme a Tullio Seppilli e allo stesso Carpitella (Ricci, 1998). La tematica trattata riguarda la distinzione terminologica, scientifico-culturale e di contenuti fra le differenti forme di espressività musicali diffusamente identificate con la nozione di “popolare”. Carpitella in quegli anni, oltre all’impegno della ricerca etnografica ed etnomusicale, portava avanti un’intensa attività di critico musicale ad ampio raggio (Giannattasio, 1991; Tucci, 1992 e 1999-2000) con un’attenzione particolare anche alle forme della cosiddetta musica “leggera” e al Festival di Sanremo come principale veicolo di diffusione di quel genere musicale. Gli articoli in questione, collocati non a caso in un contenitore pubblicistico di forte spinta progressista, indirizzato a diverse categorie di lavoratori, probabilmente ritenute destinatarie privilegiate di quella proposta musicale, erano volti a mettere in discussione la nozione di popolare come sinonimo di consumo. Al contrario, negli scritti si voleva affermare il carattere mistificante della musica di massa come fenomeno consumistico, in contrapposizione all’autenticità popolare delle forme musicali contadine portate alla luce e fatte conoscere tramite la ricerca sul campo, le registrazioni sonore, le trasmissioni radiofoniche, le fotografie. Infatti, le immagini scattate da Ando Gilardi sono impaginate negli articoli in una maniera che è possibile definire contrappuntistica e documentaria, richiamando, di volta in volta, anche con ampie didascalie di commento, i passaggi più incisivi del testo di Carpitella a rafforzarne il contenuto (**fig. 6**).

I tre esempi qui proposti non sono gli unici possibili, ma sono esemplificativi di un uso pubblico degli esiti della ricerca etnografica italiana volto a stimolare un’azione di politica culturale in grado di contribuire alla crescita e allo sviluppo della società del tempo: una sorta di pratica di “terza missione” *ante litteram*.

Riferimenti bibliografici

- Adamo G., Giannattasio F., a cura di (2013), *L’etnomusicologia italiana a sessanta anni dalla nascita del CNSMP (1948-2008)*, L’arte armonica, Roma.
- Agamennone M. (2019), *Viaggiando per onde su onde. Il viaggio di conoscenza, la radiofonia e le tradizioni musicali locali nell’Italia del dopoguerra (1945-1960)*, Squilibri, Roma.

- Bindi L. (2002), "Postfazione. Ernesto de Martino alla radio", in E. de Martino (2002), pp. 131-173.
- Bindi L. (2005), *Bandiere, antenne, campanili. Comunità immaginate nello specchio dei media*, Meltemi, Roma.
- Carpitella D. (1973), *Musica e tradizione orale*, Flaccovio, Palermo.
- Carpitella D. (1980), *Franco Pinna e la fotografia etnografica in Italia*, in *Viaggio nelle terre del silenzio*, fotografie di Franco Pinna, Idea Editions, Milano, pp. 4-11.
- Carpitella D. (1992), *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, Ponte alle Grazie, Firenze.
- Carpitella D. (2008), *Inchiesta sulla musica "di massa" e la musica "popolare"*, a cura di R. Tucci, «Voci», V/1-2, pp. 164-180.
- Charuty G. (2010), *Ernesto de Martino. Le precedenti vite di un antropologo*, ed. or. 2009, FrancoAngeli, Milano.
- Dei F., Fanelli A. (2015), "Magia, ragione, storia: lo scandalo etnografico di Ernesto de Martino", in E. de Martino, *Sud e magia*, a cura di F. Dei e A. Fanelli, Donzelli, Roma, pp. IX-XLV.
- De Martino E. (1954), *Panorami etnologici e folkloristici. La Lucania*, «Radiocorriere», XXXI/14, pp. 16-17.
- De Martino E. (1958 [1975]), *Morte e piano rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino (1975 nuova ed. col titolo *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*).
- De Martino E. (1959), *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano.
- De Martino E. (1960a), *La taranta. Si liberano dal cattivo passato*, «L'Espresso mese», I/1, maggio 1960, pp. 58-65 e 111-114.
- De Martino E. (1960b), *Purificazione di giugno. Nel piccolo Gange di Serra San Bruno*, «L'Espresso mese», I/3, luglio 1960, pp. 81-87.
- De Martino E. (1960c), *Il gioco della falce. Ogni estate in Lucania la Passione del grano*, «L'Espresso mese», I/4, agosto 1960, pp. 57-65.
- De Martino E. (1960d), *Un arcangelo sul Gargano. L'indagine vaticana a S. Giovanni Rotondo*, «L'Espresso mese», I/7, novembre 1960, pp. 34-37.
- De Martino E. (1961), *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano.
- De Martino E. (1975), *Mondo popolare e magia in Lucania*, a cura di R. Brienza, Basilicata editrice, Roma-Matera.
- De Martino E. (1980), *Furore Simbolo Valore*, Introduzione di L.M. Lombardi Satriani, Feltrinelli, Milano.
- De Martino E. (1995), *Note di campo. Spedizione in Lucania, 30 sett.-31 ott. 1952*, a cura di C. Gallini, Argo, Lecce.
- De Martino E. (1996), *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario alla "Spedizione etnologica" in Lucania*, a cura di C. Gallini, Argo, Lecce.
- De Martino E. (2002), *Panorami e spedizioni. Le trasmissioni radiofoniche del 1953-54*, a cura di L.M. Lombardi Satriani e L. Bindi, Bollati Boringhieri, Torino.
- De Martino E. (2008), *Ricerca sui guaritori e la loro clientela*, Introduzione di C. Gallini, a cura di A. Talamonti, Argo, Lecce.
- De Martino E. (2011), *Etnografia del tarantismo pugliese. i materiali della spedizione nel Salento del 1959*, a cura di A. Signorelli e V. Panza, Argo, Lecce.

- De Simone R., a cura di (1979), *La tradizione in Campania*, cofanetto discografico con 7 dischi LP e volume, EMI, Milano.
- EM (1993), Numero inaugurale della rivista «EM. Annuario degli Archivi di etnomusicologia dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia», I.
- Faeta F. (1999), *Dal paese al labirinto. Considerazioni intorno all'etnografia visiva di Ernesto de Martino*, in Gallini C., Faeta F., a cura di (1999).
- Faeta F. (2003), *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, FrancoAngeli, Milano.
- Faeta F. (2005), *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Faeta F. (2011), *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Gallini C. (1995), “La ricerca e la scrittura”, in E. de Martino (1995).
- Gallini C. (1996), “Dai taccuini a Sud e magia”, in E. de Martino (1996).
- Gallini C., Faeta F., a cura di (1999), *I viaggi nel sud di Ernesto de Martino*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Giannattasio F. (1991), *L'attività etnomusicologica di Diego Carpitella*, «Lares», LVII/1, pp. 93-109.
- Giannattasio F. (2019), ““Folk documenti sonori” (1977). Le idee cambiano, i fatti restano”, in A. Ricci, a cura di (2019).
- Gilardi A. (1957), *Una tecnica di avvicinamento: fotografie di “maciari” lucani e della loro clientela*, «Ferrania», VI/12, pp. 27-40.
- Gilardi A. (1971), *Come lavora e con che il fotografo folklorico*, «Photo13», II/7-8, p. 35.
- Gilardi A. (2007), *Meglio ladro che fotografo. Tutto quello che dovrete sapere sulla fotografia ma preferireste non aver mai saputo*, Bruno Mondadori, Milano.
- Gilardi A. (2009), *I suoni e lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e meridionale di Antonello Ricci*, recensione, «PCPhoto», luglio/agosto, p. 14.
- Corrosio V. (1960), *Processioni. Comincia con la bella stagione la politica delle feste*, «L'Espresso mese», I/2, giugno 1960, pp. 51-57.
- Imbriani E. (2019), “Sugli usi del folklore”, in A. Ricci, a cura di (2019).
- La famiglia italiana (1968), *La famiglia italiana in 100 anni di fotografia*, redazione grafica di C. Colombo, testi a cura di D. Macchieraldo, Catalogo della mostra a cura di A. Gilardi, M. Muzi Falconi, T. Seppilli, Il Libro Fotografico, Bergamo.
- Lombardi Satriani L.M. (1980), “Introduzione”, in E. de Martino (1980).
- Lombardi Satriani L.M. (2002), “Introduzione. I tratti di un impegno”, in E. de Martino (2002).
- Mazzacane L. (1996), “Pinna e De Martino: una vicenda complessa”, in Pinna G., Bruno M.S., Domini C., Olmoti G., a cura di, *Franco Pinna. Fotografie 1944-1977*, Federico Motta Editore, Milano.
- Monteleone F. (1992), *Storia della radio e della televisione in Italia*, Marsilio, Venezia.
- Musica folklorica (1965), *Musica folklorica etnomusicologia e musica tradizionale nelle trasmissioni della Radio italiana*, Notizia presentata alla riunione del “Radio and Record Library Committee” dell'International Folk Music Council, Stoccolma 12-15 settembre 1965, Rai-Radiotelevisione italiana, Roma.

- Pinna G. (1996), ““Biografia mia: 27 anni di fotogiornalismo”. Franco Pinna, l’immagine ritrovata”, in Pinna G., Bruno M.S., Domini C., Olmoti G., a cura di, *Franco Pinna. Fotografie 1944-1977*, Federico Motta Editore, Milano.
- Ricci A. (1998), *Le fotografie di Ando Gilardi per le raccolte 37 e 38 degli Archivi di Etnomusicologia*, “EM. Annuario degli Archivi di etnomusicologia”, VI, pp. 97-104 e I-XXXII.
- Ricci A. (2007), *I suoni e lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare nell’Italia centrale e meridionale*, FrancoAngeli, Milano.
- Ricci A. (2015), *Alcune riflessioni sulla restituzione fra archivi sonori, radiofonia, patrimoni immateriali, studi antropologici in Italia*, «L’Uomo», 2, pp. 127-150.
- Ricci A. (2019), a cura di, *L’eredità rivisitata. Storie di un’antropologia in stile italiano*, CISU, Roma.
- Ricci A. (2019), “Note introduttive su folklore, demologia, cultura popolare, tradizioni contadine...”, in A. Ricci, a cura di (2019).
- Russo A. (2011), *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*, Einaudi, Torino.
- Signorelli A. (2015), *Ernesto de Martino. Teoria antropologica e metodologia della ricerca*, L’asino d’oro, Roma.
- Tra la perduta gente (1990), *Tra la perduta gente. Africo 1948*, reportage fotografico di T. Petrelli, scritti di Q. Ledda, U. Zanotti Bianco, T. Besozzi, A.C. Quintavalle, Grisolia Editore, Marina di Belvedere M. (CS).
- Tucci R., a cura di (1992), *Diego Carpitella: bibliografia, con un’appendice nastro-disco-videofilmografica*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXVI/3-4, pp. 523-572.
- Tucci R. (1999-2000), *Diego Carpitella “oltre l’accademia”: scritti su quotidiani e periodici culturali negli anni cinquanta e sessanta*, «EM. Annuario degli Archivi di etnomusicologia», VII-VIII, pp. 7-39.
- Tucci R. (2008), *L’inchiesta sulla musica “di massa” e la musica “popolare” di Diego Carpitella (1958)*, «Voci», V, pp. 157-163.
- Vereni P. (2019), “Dalla censura preventiva al paradosso dell’intimità. Mass media, small media e revival folklorico”, in A. Ricci, a cura di (2019), pp. 603-615.
- Weaver W. (1956), *Chiara fontana*, «Radiocorriere», XXXVII/42, pp. 12-13.

Immagini e referenze iconografiche



Fig. 1 – Pagine 12-13 del «Radiocorriere» del 14-20 ottobre 1956, testo di W. Weaver, fotografie di F. Pinna



Fig. 2 – Pagine 64-65 di «L'Espresso mese», maggio 1960, testo di E. de Martino (1960a), fotografie di F. Pinna

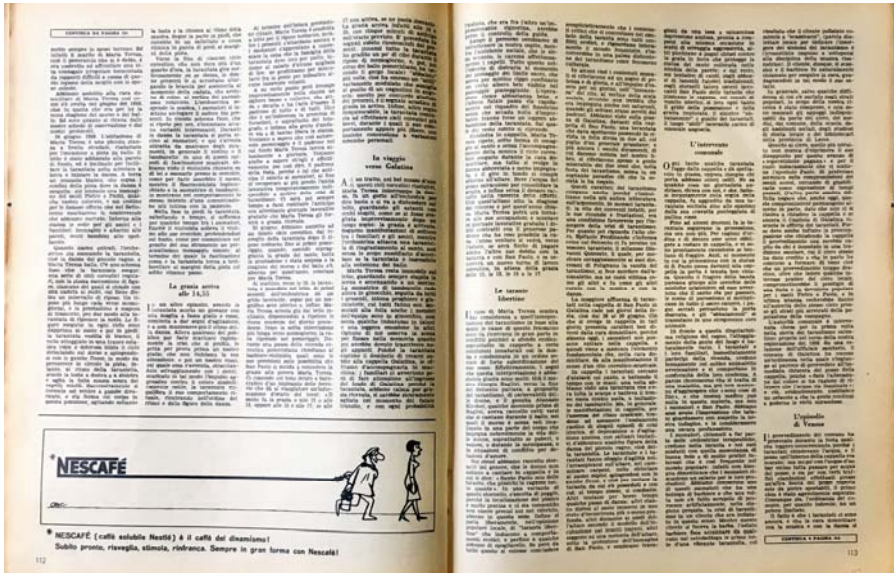


Fig. 3 – Pagine 112-113 di «L'Espresso mese», maggio 1960, testo di E. de Martino (1960a)



Fig. 4 – Pagine 86-87 di «L'Espresso mese», luglio 1960, testo di E. de Martino (1960b), fotografie di F. Pinna



Fig. 5 – Pagine 64-65 di «L'Espresso mese», agosto 1960, testo di E. de Martino (1960c), fotografie di F. Pinna

3 INCHIESTA SULLA MUSICA DI "MASSA" E LA MUSICA

Un patrimonio musicale che bisogna salvare

Concludendo questa nostra inchiesta rivolgiamo un invito non solo agli studiosi ma anche ai lavoratori, in particolare a quelli dei campi, affinché con le loro ricerche, in particolare con la pratica viva della tradizione e secondi, contribuiscano a conoscere, ed anche a "far circolare", più di quanto non si fa, il patrimonio musicale che più profondamente esprime la più profonda umanità del nostro popolo

di ZARLINO

NEL NOSTRO PRECEDENTE articolo riportavamo il tipo di dialogo che si svolge negli studi, e possiamo ripetere che gli studiosi di musica popolare sono una minoranza di ricercatori e operatori nel nostro paese. Il fatto che per alcuni di questi studiosi si stiano svolgendo ricerche, in particolare nelle zone rurali, è un fatto che non dobbiamo trascurare. In questi studi si sta cercando di recuperare il patrimonio musicale che si sta perdendo, e che è un patrimonio che ha un valore culturale e storico molto alto. In questi studi si sta cercando di recuperare il patrimonio musicale che si sta perdendo, e che è un patrimonio che ha un valore culturale e storico molto alto. In questi studi si sta cercando di recuperare il patrimonio musicale che si sta perdendo, e che è un patrimonio che ha un valore culturale e storico molto alto.



14 Lavoro

Il dissolversi della tradizione

SUOI TEMPI SCORREVA in una vita molto diversa. La tradizione musicale era viva e si trasmetteva di generazione in generazione. Oggi, invece, la tradizione si sta dissolvendo. I giovani non conoscono più le canzoni e le melodie che i loro padri conoscevano. La musica popolare sta scomparendo, e con essa si sta perdendo una parte importante della nostra cultura.

"POPOLARE"

La musica popolare è un patrimonio che bisogna salvare. È un patrimonio che ha un valore culturale e storico molto alto. In questi studi si sta cercando di recuperare il patrimonio musicale che si sta perdendo, e che è un patrimonio che ha un valore culturale e storico molto alto.



Foto: A. Gilardi

Un'opinione ingenua

SUOI TEMPI SCORREVA in una vita molto diversa. La tradizione musicale era viva e si trasmetteva di generazione in generazione. Oggi, invece, la tradizione si sta dissolvendo. I giovani non conoscono più le canzoni e le melodie che i loro padri conoscevano. La musica popolare sta scomparendo, e con essa si sta perdendo una parte importante della nostra cultura.



Fig. 6 - Pagine 14-15 di «Lavoro», 30 marzo 1958, testo di D. Carpitella (2008), fotografie di A. Gilardi

2. *Questioni di sguardo.* *Etnografia, pratiche visuali, immagini*

di *Francesco Faeta*

Premessa dei curatori

Francesco Faeta, Professore ordinario di Antropologia culturale, ci invita a riflettere su molte questioni, mettendo innanzitutto in discussione il mito dell'oggettività (la «postura cognitiva oggettivista» di cui si parla anche nel saggio del sociologo Uliano Conti) sollecitando, nello stesso tempo, un suo «ripensamento».

Faeta mette in discussione la prospettiva positivista (e cripto-positivistica) secondo la quale lo sguardo dell'etnografo è presuntivamente in grado di restituire l'oggettività della realtà o, più sottilmente, ma non meno ingenuamente, di restituire ciò che l'osservatore crede sia l'oggettività della realtà osservata ed esperita.

Non nega il paradigma visualista, però sottolinea la necessità di una «revisione critica dello sguardo», sia facendo riferimento a orientamenti quali la fenomenologia e la sociologia critica di Pierre Bourdieu, sia riflettendo sul nesso tra etnografia e fotografia in una specifica esperienza di ricerca, di natura sperimentale, condotta in un contesto periferico dell'Italia meridionale.

In sintesi, Faeta auspica una ridefinizione dell'orizzonte teorico dello sguardo, che appare tanto più necessaria se si considera, da un lato, la centralità visiva nella pratica della disciplina antropologica e, dall'altro, una serie di aspetti: la poca attenzione riservata all'articolazione interna delle stesse pratiche visuali; la scarsa distinzione rivolta a qualificare i differenziati processi del guardare, del vedere, dell'osservare e del rappresentare; l'implicita considerazione positivista e cripto-positivista di cui lo sguardo dell'etnografo è investito. Conseguentemente, non è così importante *cosa* si guarda, ma *come* si guarda, portando a compimento tutti gli stadi del processo conoscitivo (dal vedere al rappresentare), esercitando un vigile e

severo sforzo critico e autocritico di sistematica analisi del proprio modo di conoscere l'altro.

In sintesi, Faeta delinea un quadro articolato e complesso, nel quale teoria e ricerca si fondono, restituendo quello che dovrebbe essere il “senso” non solo dell'etnografia ma, più in generale, il “senso” della ricerca sociale.

1. Etnografia e paradigma visualista

Il mio contributo, dando per acquisita in questa sede una considerazione specifica e complessa dell'etnografia, verterà su alcune questioni di sguardo connesse con l'esperienza di terreno. Mi soffermerò sull'esiguità critica della riflessione antropologica in merito, e sulla necessità di definire in termini teorici, anche con l'ausilio di apparati concettuali tangenti il campo disciplinare, la natura dello sguardo etnografico, nella prospettiva della costruzione visiva del soggetto e dell'accesso di tale soggetto alla consapevolezza del rapporto etnografico. Darò, in questa prospettiva, rilievo ai rapporti corpo-sguardo e corpo-mondo, sullo sfondo della considerazione che hanno avuto, e hanno, i processi visivi e rappresentativi nella costruzione della conoscenza nell'Occidente contemporaneo. Tenterò, infine, di soffermarmi sul nesso esistente tra etnografia e fotografia (individuata come prezioso strumento di critica dello sguardo), con attenzione ad alcune possibilità di declinazione sperimentale e “concettuale” di tale nesso.

L'etnografia quale pratica di terreno, è opportuno comunque brevemente ricordarlo, come convenzionalmente si è affermata nel nostro contesto disciplinare, sia nella fase classica della speculazione e della ricerca, sia in quella riflessiva, è basata essenzialmente sullo sguardo ed è fondata su di un paradigma visualista. È molto tenace e duratura tale preminenza dello sguardo; qualcosa che si perpetua anche in epoche assai recenti, nonostante le profonde revisioni critiche intraprese a partire dagli anni Settanta del secolo scorso. E malgrado l'affermarsi di antropologie dei sensi e di etnografie multisensoriali e multisituate, e il delinearsi, su di un piano più solido e teoreticamente suffragato, sullo sfondo della riflessione di Walter Ong, di un'opposizione tra etnografie dello sguardo ed etnografie dell'ascolto.

Se, tuttavia, così insistita è l'assunzione della centralità visiva nella pratica disciplinare, una centralità che, per parte mia, certamente non intendo qui mettere in discussione, inversamente ristretto è l'orizzonte teorico al cui interno è iscritto lo sguardo dell'etnografo.

Uno sguardo, innanzitutto, “cartesiano”, prodotto cioè di una mente pensante, che astrae dalle reali e concrete condizioni fenomenologiche del guardare; uno sguardo basato sul presupposto che i sensi «[siano] ‘finestre sul mondo’ [...], trasparenti in natura e perciò preculturali» (Herzfeld, 2006, pp. 300-301); uno sguardo definito, infine, attraverso rappresentazioni inscritte all’interno delle categorie spazio-temporali funzionali alla configurazione del mondo occidentale (come esemplarmente appare nel lavoro di Johannes Fabian¹).

Nessuna attenzione, di conseguenza, viene riservata all’articolazione interna delle pratiche visuali; a distinguere il guardare, processo caratterizzato da una certa impronta biologica, dal vedere, attività intellettuale e culturale, dall’osservare, prassi di visione prolungata e socialmente orientata, dal rappresentare, procedura finalizzata, culturale e sociale; lo sguardo di cui l’antropologo è portatore, e cui gli antropologi riservano attenzione, diviene così un luogo opaco, in cui momenti e passaggi fortemente distinti, vengono concepiti e affrontati in modo del tutto indistinto².

Prevale così un’implicita considerazione positivista (e cripto-positivista). Lo sguardo dell’etnografo sarebbe in grado di restituire l’oggettività del mondo e delle cose o, più recentemente e più avvertitamente, sarebbe in grado di restituire quel che l’etnografo ritiene sia l’oggettività del mondo e delle cose (lo sguardo garantirebbe, insomma, in modo abbastanza paradossale, l’oggettività come la soggettività). Il fatto che lo sguardo, di per sé dotato di regimi d’uso (regimi scopici) estremamente complessi, immerso poi in una pratica composita e contraddittoria qual è l’etnografia, vada sottoposto a un’analisi assai tagliente, dalla quale oggettività del mondo e delle cose così come soggettività individuale uscirebbero a pezzi, raramente viene preso in considerazione nei nostri studi.

Va, per altro, sia pur incidentalmente, rilevato che lo sguardo dell’etnografo raramente viene inquadrato all’interno della vicenda, lunga e complessa, che caratterizza il visualismo in Occidente; sembra piuttosto originare dal nulla, da una prassi immediata e circoscritta, da un incontro, da uno scatto di curiosità o meraviglia. In realtà lo sguardo dell’etnografo è del tutto organico ai processi che costruiscono la visione occidentale come strumento indispensabile di organizzazione gerarchica e di dominio (e, a sua volta, ha largamente contribuito a costruirla). Herzfeld, ricorda come «in Europa il senso della vista si distanziò significativamente dagli altri sensi

¹ Si veda Fabian (2000), particolarmente il capitolo *L’altro e l’occhio. Il tempo e la retorica dello sguardo*, pp. 133-168.

² Su questi temi rinvio a Faeta (2003), in particolare il capitolo *Guardare, vedere, osservare, rappresentare. Prolegomeni per un’etnografia visiva*, pp. 15-28.

in termini di importanza culturale, a partire dal diciottesimo e diciannovesimo secolo, quando la vista fu associata al germogliante campo della scienza» (2006, p. 43). Io sarei propenso a retrodatare ulteriormente questo inizio e a collocarlo in quel complesso punto di incontro e scontro costituito dalla nascita della visione prospettica e dal quasi parallelo scandalo della visione dell'Altro, quale si veniva affermando attraverso le esplorazioni e le conquiste coloniali; al crocevia, insomma, tra bisogno di ordine razionale al fine di propiziare, in termini di *early modernity*, il dominio della realtà, e riottosità di quest'ultima a farsi circoscrivere, inquadrare, misurare, regolare.

Piuttosto che negare il paradigma visualista, dunque, ben radicato nella cultura occidentale, con l'affannosa e macchinosa ricerca di etnografie alternative (a occhi chiusi), occorre lavorare ad allargare l'orizzonte ristretto dentro cui è stato considerato lo sguardo. Il lavoro di revisione critica dello sguardo, del resto, che fa capolino qua e là anche nel campo antropologico, sia pur in punta di piedi (Thomas Csordas, Tim Ingold), è stato fatto con una certa efficacia in altri contesti disciplinari, in particolare quelli legati alla filosofia e alla fenomenologia (Maurice Merleau-Ponty), alla sociologia (Pierre Bourdieu), alla storia e alla critica delle produzioni artistiche. Specialmente attorno alla pittura e alle operazioni di costruzione del senso che essa promuove rispetto al cosiddetto reale, sono state effettuate osservazioni illuminanti. Penso, a esempio, buon ultimo in una genealogia illustre e folta, a John Berger, non a caso pittore prima di tutto, che non soltanto ha offerto pubblica testimonianza, attraverso l'analisi dell'esperienza quotidiana, della basilare ragione relativistica del vedere (uno sguardo è, per così dire, relativo *in sé*, prima ancora di ogni declinazione nella Storia o nel teatro sociale), quanto ha consentito di esplorare cosa esso in effetti sia in rapporto al contesto sociale, storico, individuale.

2. Limiti della critica antropologica

Malgrado i timidi approcci antropologici che ho testé evocato, l'antropologia stenta a elaborare una critica sistematica e radicale dello sguardo (qualcosa che muta, per altro nel corso del tempo, e oggi con vertiginosa rapidità), e in particolare, non sembri un paradosso, dello sguardo dell'etnografo; la complessità dell'esperienza dello sguardo, innanzitutto, nella sua costruzione del corpo del ricercatore e della dinamica delle relazioni sociali con l'Altro; la centralità del processo di traduzione in immagini dei dati del terreno, immagini che, lungi dall'essere «devices for illustrating our themes» o «recording instruments» (Bateson, 1942, p. 49) appaio-

no come strumenti per forgiare (e riconoscere) forme e modelli dello sguardo all'interno della prassi etnografica.

Qualche *remind* attorno al *gap* che ipotizzo.

Il testo chiave che ha introdotto a un ripensamento radicale delle pratiche etnografiche, oltre a spostare l'attenzione sulle modalità di restituzione piuttosto che su quelle di indagine (*the making of ethnographic texts*), oblitera del tutto la restituzione visiva (Clifford e Marcus, 1986). Come analogamente la obliterano i lavori critici cui maggiormente abbiamo fatto ricorso, nel momento di massima problematizzazione dell'etnografia come pratica di terreno e come pratica di scrittura, a partire dagli anni Ottanta dello scorso secolo sino ai primi anni del presente, che saltano a piè pari il problema del rapporto corpo-sguardo-terreno-etnografia, sia per quel che concerne gli aspetti teorici che quelli metodologici; con un grave impoverimento del discorso attorno all'etnografia. Qualche breve richiamo, senza pretesa alcuna di esaustività. *Observers observed*, il volume di storiografia critica dedicato al lavoro di terreno curato da George W. Stocking Jr. cui generazioni di studiosi hanno attinto, ignora del tutto l'esistenza del nodo problematico di cui ci stiamo occupando. Il saggio del curatore dedicato all'antropologia britannica passa sulla spedizione agli Stretti di Torres, ricordando soltanto, con un lapidario inciso, la presenza di un personaggio complesso e sfortunato quale Anthony Wilkin, «recruited to handle the photography» (1983, p. 76), dimenticando anche le cogenti questioni di sguardo connesse con quell'esperienza, così come l'uso delle prima cinepresa in indagini effettive di terreno, per poi omettere del tutto l'importanza della fotografia nel processo di costruzione del dato etnografico in Malinowski. Il lavoro dedicato alla costruzione dell'antropologia attraverso le note di terreno, curato da Roger Sanjek, scorda che, quantomeno a partire da Malinowski, parte delle *field notes* sono state realizzate con la macchina fotografica, con la cinepresa o con la videocamera, il che ha comportato una loro struttura formale del tutto peculiare, che ha largamente contribuito a ridisegnare forme e modelli dell'osservazione. L'oblio largamente si estende, ancora, a due testi, per altri versi pregevoli, curati da Kirsten Hastrup (uno in collaborazione con Peter Hervik), dedicati al rapporto etnografico come risultato dell'incontro tra teoria ed esperienza, malgrado l'attenzione della studiosa per gli aspetti legati al corpo, all'incorporazione delle tecniche etnografiche, a partire dalla rimessa in discussione del paradigma visualista, sulla scorta di una serrata critica ai modelli cartesiani. Qualche timido accenno alla specificità di un *ethnographic gaze* è possibile rintracciare tra le righe del testo dedicato ai confini e ai livelli di elaborazione delle scienze sociali, curato da Akhil Gupta e James Ferguson, mentre nessuna specifica

riflessione appare nelle considerazioni sul *fieldwork* portate avanti da Paul Rabinow e da Michael Agar. Soltanto nel libro curato da Allan Megill dedicato al ripensamento dell'oggettività, con forti riferimenti al realismo e alle pratiche etnografiche, rinveniamo un saggio, scritto da Dogmar Barnouw che, a partire dall'analisi del pensiero di Siegfried Kracauer, s'interroga sul rapporto tra storiografia e immagine, con una riflessione sulle forme dell'oggettività quali si costruiscono attraverso i media visivi. Si ammetterà che vi è una certa disattenzione³. Disattenzione che si riscontra anche in testi con una più scoperta vocazione didattica e che si estende, sia detto per inciso, anche al contiguo campo dei *Visual Studies*⁴.

3. *Ways of seeing*

Alla base della nostra prassi etnografica, dunque, specialmente quando essa, come oggi sempre più frequentemente accade, comporti un'attività di ripresa fotografica e video-filmica, credo debba essere posta una severa e costante opera di sorveglianza dello sguardo. Non è importante *cosa* si guarda, ma *come* si guarda e lo sforzo critico e autocritico di ciascun etnografo deve essere improntato a una sistematica analisi del proprio, oltre che dell'altrui, *way of seeing*. L'etnografia visiva, di conseguenza, può porsi come fondamento delle più estese pratiche di ricerca, non in base ai presupposti ingenui con cui la si è per lo più pensata (qualcosa di molto prossimo, ahimè, al luogo comune che "un'immagine vale più di mille parole"), ma in quanto strumento per una sistematica critica dello sguardo e della sua attività di costruzione del corpo dell'operatore e del campo di relazioni significative che attorno a esso si costruisce. Il senso dell'etnografia, in sintesi, non risiede nel comprendere come stanno le cose in una determinata sezione della realtà di cui abbiamo scelto di occuparci, ma come stanno quelle cose dentro di noi; come si sono andate costruendo attraverso il corpo senziente che abitiamo. Soltanto questa percezione della realtà può portare alla costruzione di un'etnografia che restituisca in modo non ingenuo o su-

³ Si vedano: Stocking (1983), in particolare il capitolo *The Ethnographer's Magic. Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski*, pp. 70-120; Sanjek (1990); Megill (1994); Barnouw (1994); Hastrup e Hervik (1994); Hastrup (1995); Gupta e Ferguson (1997); Rabinow (2007); Agar (2008).

⁴ Per una palmare dimostrazione della distrazione di tale corrente di studi riguardo alle forme concrete in cui si plasma lo sguardo dell'etnografo, si vedano Clifford (1993 e 1999), nel secondo, particolarmente, il capitolo *Pratiche spaziali: il lavoro sul campo, il viaggio e la definizione dell'antropologia come disciplina*, pp. 70-121; ma si veda pure Mirzoeff (2002 e 2017).

perficiale la consistenza dei *dati* che ci sono di fronte. Come si comprende è questo un approccio che può promuovere pratiche etnografiche e videografiche del tutto differenti da quelle cui siamo avvezzi.

Si ricorderà la contrapposizione evocata da Merleau-Ponty tra il corpo come macchina dell'informazione e il corpo effettuale del soggetto senziente. L'uno presuppone un mondo esterno, un apparato percettivo e un'intenzionalità, nuovamente esterna al soggetto, di comunicazione di quanto percepito ed elaborato. La finalità fondamentale dell'etnografia prodotta attraverso il corpo come macchina dell'informazione è quella di trasmettere ad altri (i nativi o, comunque, i soggetti direttamente interessati e il più vasto mondo) la nostra visione delle cose, *cosa* abbiamo osservato. In questo processo scompare del tutto il corpo effettuale e, di conseguenza, non si comprende più *come* tale visione si sia formata e quali livelli di coinvolgimento della coscienza siano stati raggiunti. Se, infatti, il senso della vista percorre quegli stadi conoscitivi che ho prima ricordato (guardare, vedere, osservare, rappresentare), l'etnografo deve assicurarsi circa la completezza e la profondità del processo. Attraverso un pieno e consapevole utilizzo dello sguardo, egli può costruire il soggetto dentro di sé, trasformandolo da mero referente analogico in realtà vissuta. L'etnografia parte dunque da questo primo indispensabile gradino, che comporta l'assunzione del soggetto alla coscienza dell'osservatore, attraverso il corpo e lo sguardo; il primo *step* della pratica etnografica sta nel trasformare un'istanza ristretta del nostro corpo e nel costruire al nostro interno la realtà del soggetto osservato.

Ma tale costruzione apre il campo a un altro e simmetrico processo di emersione. È il soggetto, che attraverso la completezza della pratica visiva dell'etnografo, acquisisce consapevolezza di sé. Se il compito dell'etnografia è quello di portare maieuticamente gli attori sociali alla narrazione della propria vicenda, se l'etnografia ha il compito di evidenziare la meccanica attraverso la quale i corpi divengono attori sociali, la consapevolezza dell'etnografo procede di pari passo con la consapevolezza del soggetto coinvolto nell'etnografia. Si ricorderà come nel pensiero di Bourdieu è proprio un processo di rappresentazione, cioè di cosciente coagulo dello sguardo in una formazione culturale complessa, qual è quello che si realizza con la fotografia, che innesca, da un lato la "conversione dello sguardo" di chi osserva e dall'altro l'entificazione di chi è osservato come soggetto. In quel luogo d'incontro che è l'immagine gli uni e gli altri vanno rinvenendo le ragioni del loro ritrovarsi in un comune terreno. Non è casuale che Bourdieu identifichi nella fotografia uno strumento che abbia avuto decisiva influenza sulla conversione del suo sguardo, sulle posture relazionali in-

tercorrenti tra lui e gli attori sociali, perché è soltanto attraverso la completezza del processo che si ha un'effettiva visione; soltanto quando la rappresentazione abbia portato a termine un corso difficile e complesso di entificazione, possiamo effettivamente dire di aver visto. E soltanto un'etnografia che giunga, dunque, sino al cuore del processo di costruzione delle immagini può dirsi effettivamente basata sullo sguardo. Questo era stato intuito sia da Malinowski che da Bateson quando, sia pur a diverso titolo, invocavano il potere correttivo ed ermeneutico delle rappresentazioni fotografiche e filmiche nell'ambito della ricerca sul campo. E questo può essere il passaggio finale che permette di comprendere, da un lato, perché il paradigma visualista abbia così forte importanza nella pratica etnografica e dall'altro quale possa essere, ben al di là della sua negazione, la sua funzione critica essenziale.

4. Un esempio fotografico

Vorrei tentare di rendere tangibili (o visibili) le opzioni epistemologiche e metodologiche sin qui espresse con un solo esempio, per brevità, che introduce al mio *modus operandi* fotografico in un contesto di ricerca sul campo.

Le immagini cui farò riferimento sono state realizzate durante una lunga ricerca condotta in un piccolo villaggio di montagna della Calabria centrale, Ragonà, nel periodo 1978-1979; ricerca etnografica e fotografica effettuata al fine di costruire una sorta di sceneggiatura sperimentale su cui girare un film, realizzato in pellicola 16 millimetri colore. La mia indagine fotografica, condotta in bianco e nero e in formato Leica, ha dato esito a poco meno di 4000 immagini su di una comunità di quasi 400 abitanti, osservata intensivamente per un periodo di circa un anno⁵.

Ho avuto modo di verificare come il significato delle operazioni concettuali che avevo effettuato sul terreno venisse frequentemente disatteso o equivocato da parte degli spettatori. Sono stato costretto molte volte a soprassedere rispetto agli ordini problematici che ho sin qui evocato, e a ripiegare su una basilare (e, quella sì, irrinunciabile) affermazione del carattere non oggettivo della mia rappresentazione, sul suo tratto di sperimentazione formale in rottura con le istanze del tardo neorealismo, all'epoca ancora presenti sul terreno quando si trattava di raccontare universi contadini

⁵ Ho dato conto di questa ricerca e dei problemi di etnografia e di etnografia visiva che poneva in un saggio, dal titolo *Lontano da dove? Lontano da tutto. Breve resoconto di un'indagine di etnografia visiva*, presente in *Facta*, 2006, pp. 74-88.

del Mezzogiorno italiano. Aspetti questi ultimi, che incontravano la sensibilità dei miei interlocutori, ma ben lontani dalla mia. Elusioni ed equivoci, tuttavia, mi hanno condotto per mano verso zone più riposte e problematiche della creazione del senso delle immagini e, di conseguenza, verso aspetti di più radicale problematizzazione delle etnografie visive.

Nella vasta gamma di materiali realizzati, mi soffermerò sul ritratto di un bambino, che chiameremo *Salvatore* (**figg. 1-3**). Si tratta di *un* ritratto, articolato in *tre* fotogrammi. Avviato il set, ho lasciato che le nostre posizioni reciproche restassero invariate per una manciata di minuti, durante i quali ho, a un certo punto, scattato i tre fotogrammi, a distanza di pochi secondi l'uno dall'altro. Qual era la ragione di questo procedimento, di questa voluta dilatazione temporale? Essa si è resa necessaria al fine di costruire il soggetto ritratto alla mia coscienza; qualcosa di cui mi sembrava indispensabile, in prospettiva etnografica, rendere conto. I bambini costituivano sul terreno osservato un insieme numeroso, deprivato, avviato a una marginalità sociale assoluta (che si sarebbe risolta, pochi anni dopo, in una falcidiantemigrazione), presente sulla scena sociale costantemente come gruppo. Ma qual era l'effettiva identità individuale di questi piccoli abituati a vivere in una totale promiscuità? Occorreva trovare chiavi di comprensione. *Salvatore* si è eretto al mio occhio come soggetto attraverso i tre scatti distanziati e ravvicinati. Questo tempo leggermente dilatato della situazione fotografica ha consentito di sedimentare dentro di me il processo d'immagine. Ma, al contempo questo tempo leggermente dilatato ha costituito la piattaforma dentro la quale si è andato collocando l'affidamento del soggetto, la sua consapevolezza di andarsi costituendo come tale. Berger, in un suo saggio dedicato agli usi della fotografia, metteva in guardia circa la sterilità dell'immagine fotografica quando essa venga costruita con l'atteggiamento di chi è «un cronista che si rivolge al resto del mondo», ricordando al contrario che il fotografo deve divenire qualcuno che ha il compito di incorporare l'immagine nella memoria sociale e politica coeva, invece di usarla come sostituto significativo della realtà. Rammentava, inoltre, che le migliori immagini, quelle che hanno la possibilità di essere nel tempo narrato, come tempo storico assunto dalla memoria sociale e dall'azione sociale dei protagonisti, sono le immagini che non si fanno per un mondo terzo (dello spettatore) ma per i soggetti ritratti e, aggiungo io, per se stessi (1995, pp. 39-68)⁶. Perché soltanto la costruzione del soggetto dentro la nostra coscienza osservante può trasformare un referente in soggetto di sé stesso. Dunque, per riassumere, *Salvatore*, il mio Salvatore in tre fotogrammi, non

⁶ Ma dell'autore si veda anche: Berger, 2015.

è certamente il bambino com'è, da mostrare ad altri; ma non è neppure, come spesso è stato invece inteso, un bambino tradotto in immagine attraverso una sperimentazione estetica che soddisfi le aspettative di uno spettatore stanco dei modelli vetero-realisti con cui si è guardato al mondo del sottosviluppo e dell'emarginazione sociale. Azzardo a dire che *Salvatore* è l'immagine etnografica di se stesso, riconosciuta come tale sia da me che da lui (nel momento in cui costruisce la propria condizione di soggetto).

Non mi dilungo ulteriormente in un'esemplificazione che potrebbe aiutarci a rileggere in una prospettiva critica l'intero *corpus* delle mie fotografie etnografiche e a riscrivere le ragioni stesse del rapporto d'immagine quale si configura all'interno della prassi antropologica. Spero di aver suggerito un'idea, prospettato un modello di rapporto, dato ragione di una concreta forma della raffigurazione.

Di aver saputo introdurre, per concludere, a un'idea complessa dell'etnografia visiva: attraverso la delineaazione, prima, del nesso teorico che intercorre tra lo sguardo e la costruzione critica del sapere etnografico e antropologico; attraverso l'individuazione, dopo, di una postura riflessiva che si faccia carico dell'analisi dei campi relazionali stabiliti dall'attività rappresentativa (dalle immagini).

Riferimenti bibliografici

- Agar M.H. (2008²), *The Professional Stranger. An Informal Introduction to Ethnography*, Emerald, Bingley.
- Barnouw D. (1994), "The Shape of Objectivity: Siegfried Kracauer on Historiography and Photography", in Megill A., ed., *Rethinking Objectivity*, Duke University Press, Durham.
- Bateson G. (1942), "Notes on the Photographs and Captions", in Bateson G., Mead M., *Balinese Character*, New York Academy of Sciences, New York.
- Berger J. (1995), *Usi della fotografia*, in Id., *Del guardare*, ed. or. 1980, Sestante, Ripatransone.
- Berger J. (2015), *Capire una fotografia*, ed. or. 2013, Contrasto, Roma.
- Clifford J., Marcus G.E., eds. (1986), *Writing Culture. The Poetics and the Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley.
- Clifford J. (1993), *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, ed. or. 1988, Bollati Boringhieri, Torino.
- Clifford J. (1999), *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, ed. or. 1997, Bollati Boringhieri, Torino.
- Fabian J. (2000), *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, ed. or. 1983, L'ancora del Mediterraneo, Napoli.

- Facta F. (2003³), *Guardare, vedere, osservare, rappresentare. Prolegomeni per un'etnografia visiva*, in Id., *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, FrancoAngeli, Milano.
- Facta F. (2006), *Lontano da dove? Lontano da tutto. Breve resoconto di un'indagine di etnografia visiva*, presente in Id., *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, FrancoAngeli, Milano.
- Gupta A., Ferguson J., eds. (1997), *Anthropological Locations. Boundaries and Grounds of a Field Science*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- Hastrup K., Hervik P., eds. (1994), *Social Experience and Anthropological Knowledge*, Routledge, London-New-York.
- Hastrup K. (1995), *A Passage to Anthropology. Between experience and theory*, Routledge, London-New-York.
- Herzfeld M. (2006), *Antropologia. Pratica della teoria nella cultura e nelle società*, ed. or. 2001, SEID Editori, Firenze.
- Megill A., ed. (1994), *Rethinking Objectivity*, Duke University Press, Durham.
- Mirzoeff N. (2002), *Introduzione alla cultura visuale*, ed. or. 1999, Meltemi, Roma.
- Mirzoeff N. (2017), *Come vedere il mondo*, ed. or. 2015, Johan & Levi, Monza.
- Rabinow P. (2007), *Reflections on Fieldwork in Morocco*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- Sanjek R., ed. (1990), *Fieldnotes. The Making of Anthropology*, Cornell University Press, Ithaca.
- Stocking G.W. Jr., ed. (1983), *Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork*, The University of Wisconsin Press, Madison.
- Stocking G.W. Jr., ed. (1983), "The Ethnographer's Magic. Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski", in Id., *Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork*, The University of Wisconsin Press, Madison.

Immagini e referenze iconografiche



Figg. 1-2 – Ritratto (Salvatore), Ragonà (VV), 1979 (foto di F. Faeta)

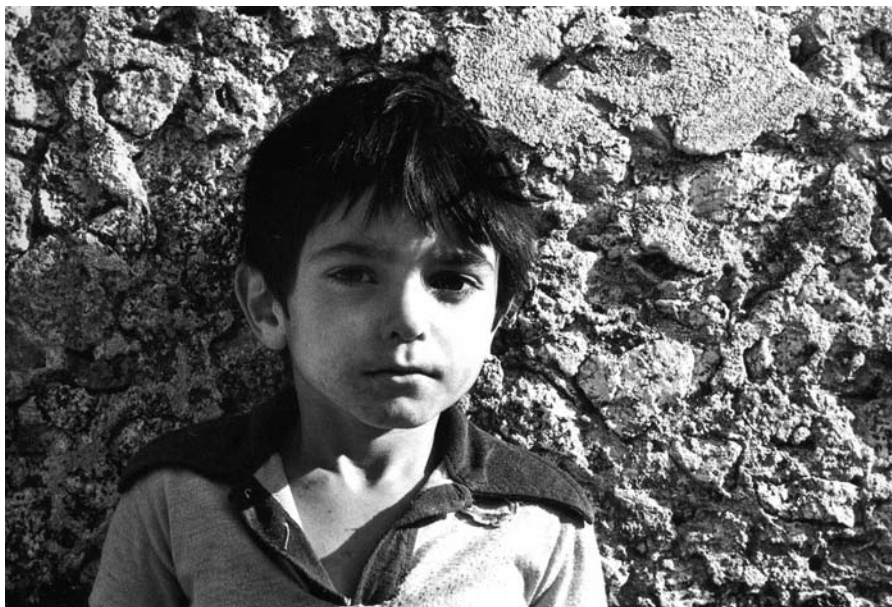


Fig. 3 – Ritratto (Salvatore), Ragonà (VV), 1979 (foto di F. Faeta)

3. *L'antropologia visuale, tra documentario e fiction*

di *Thierry Roche* *

Premessa dei curatori

I tre fotogrammi, scattati «a distanza di pochi secondi l'uno dall'altro», riportati alla fine del saggio di Francesco Faeta, sono un autorevole esempio di come fare ricerca sociale *con* le immagini. Abbiamo visto, però, che è possibile fare ricerca non solo *con* le immagini, ma anche *sulle* immagini, utilizzando materiale già esistente: immagini non prodotte da ricercatori possono comunque essere *fonti* fondamentali per la ricerca, non solo antropologica, ma anche sociologica, come ricordato nell'*Introduzione*.

Il saggio di Thierry Roche, antropologo dell'Università di Aix-Marseille, ci aiuta a fare luce anche su questo aspetto facendoci capire, fra l'altro, l'importanza della *fiction* come *fonte* per la ricerca sociale. Non a caso la *fiction* entra nel saggio di Roche, che è anche un profondo conoscitore, nonché estimatore, dell'opera di Michelangelo Antonioni, di cui parla anche nel saggio che qui presentiamo precisando di non voler dimostrare che il noto regista italiano è un antropologo, né tanto meno che fa antropologia senza saperlo. Tuttavia – scrive Roche – si può «provare a vedere cosa, in un film di finzione, possa indurci a riflettere sulla nostra disciplina».

Un altro aspetto sul quale vogliamo richiamare l'attenzione è il fatto che l'Autore non sembra preoccuparsi di perseguire un'astratta e rassicurante obiettività scientifica, alla ricerca di dati di dubbia utilità e di discutibile attendibilità, troppo spesso frutto di interpretazioni affrettate e preconette, quanto piuttosto di compiere il delicato tentativo di penetrare i meandri delle relazioni umane, di promuovere, sul piano filmico, un percorso di comprensione delle emozioni, dell'intelletto, dei desideri e delle reciproche percezioni dei partecipanti al contesto di ripresa.

In ultima analisi, Roche invita a svolgere un'opera costante di scomposizione e ricomposizione dei punti di vista, di contestualizzazione e di de-

* Traduzione dal francese di Gianfranco Spitilli.

contestualizzazione dei frammenti del mondo, fondata sull'attenzione minuziosa e aperta all'inatteso; un processo di osservazione e di immersione nel sensibile costitutivo della pratica etnografica – in quanto pratica eminentemente sensoriale e di per sé audiovisuale, ricorda Roche –, consapevole di avvicinare e studiare una realtà necessariamente modificata dalla propria stessa presenza.

1. Alle origini dell'antropologia visuale

Non voglio tornare sulla questione del confine, fluido, inevitabilmente sfumato, tra il documentario e la fiction, ma piuttosto interessarmi al problema della scientificità nell'antropologia visuale, che si tratti di film documentari o di fiction.

Le premesse dell'antropologia visuale si situano ai margini dell'invenzione ufficiale del cinema con i primi filmati di Dickson, l'assistente di Edison, nel 1894. In effetti, tra i film che ha realizzato, dei cortometraggi di circa trenta secondi, due assumono particolare rilevanza rispetto al mio intento: *Indian War Council* e *Sioux Ghost Dance*. Si tratta di una rappresentazione teatralizzata di un simulacro di rituali eseguiti su uno spazio scenico ridotto e davanti a un fondale nero. Questa ripresa si colloca poco dopo il massacro di Wounded Knee, l'ultimo massacro perpetrato dall'esercito americano proprio contro gli adepti della danza dei fantasmi, e che pose fine alle guerre indiane.

Gli indiani che vediamo sullo schermo sono Sioux reclutati da Buffalo Bill per il suo spettacolo, *The Buffalo Bill Wild West Show*. Dopo il mirino delle mitragliatrici, il visore delle cineprese. Un modo per dire loro che sono sconfitti e che d'ora in poi saranno agli occhi del mondo gli ultimi sopravvissuti di un'epoca passata e appartenente alla storia. Niente di scientifico in queste immagini, ma una verità primaria: questi indiani sono un'immagine in divenire, un'immagine in via di mondializzazione attraverso quella che sarà la macchina hollywoodiana, nel momento stesso in cui cessano di esistere come nazioni indipendenti. A partire da questa data gli indiani saranno visti attraverso un'iconografia, a volte favorevole a volte degradante, ma sempre irreali, finiranno per essere amati per qualcosa che sono stati e quasi ignorati per ciò che sono, iper-visibili nell'immaginario e quasi invisibili nel presente.

Alcuni anni dopo, Edward S. Curtis girò un film presso i Kwakiutl, *In the land of the war canoes*¹, un film che riporta alla luce e in scena delle pratiche precedenti la conquista dei bianchi (figg. 1-2). Non si tratta della trasposizione visiva di una verità ma di ciò che resta di una memoria collettiva, di un passato reinventato e riattualizzato. Il film acquisisce una dimensione abissale quando negli anni Settanta i figli di coloro che vediamo sullo schermo post-sincronizzano le scene, improvvisando dialoghi e canti. Siamo quindi di fronte a un oggetto filmico che copre uno spettro temporale ampio, dai ricordi memorabili di prima della conquista fino al secondo terzo del XX secolo, e crea, tra le immagini e il suono, una zona interstiziale di grande ricchezza interpretativa. Se ce ne fosse bisogno, il film ci ricorda che l'immaginazione è realtà tanto quanto ciò che pensiamo sia la realtà. Si potrebbe replicare che questo film, come quello di Dickson, non abbia ambizioni antropologiche. E sarebbe giusto. Tuttavia, l'antropologia non può a sua volta ignorare ciò che arriva, più o meno attraverso la pellicola cinematografica, ad alimentare, corroborare o contraddire le teorie che la strutturano. E questo film è una fonte inesauribile per chi desiderasse saperne di più sui Kwakiutl, una popolazione diventata imprescindibile nel campo degli studi antropologici in particolare per la pratica del *potlatch*, il rituale di scambio studiato da Boas (1895) e ripreso da Mauss (1923-1924).

Più tardi ancora, i film di Margaret Mead e Gregory Bateson. Si tratta di film realizzati a Bali (fig. 3)². La questione che si pone, a questo punto, è l'articolazione tra il suono e le immagini, tra il commento della voce fuori campo e ciò che vediamo. Le immagini possono sostenere da sole il discorso scientifico o sono condannate a non essere altro che un mezzo illustrativo per un discorso che passa necessariamente attraverso la voce e il testo scritto? Concretamente, i film sono stati realizzati senza audio. In seguito, Margaret Mead li ha post-sincronizzati sovrapponendo una voce sfalsata nel tempo e nello spazio, una voce che commenta quello che vede, un modo di procedere che sarà enormemente potenziato da Jean Rouch in *Moi, un noir* ma da una prospettiva del tutto diversa (fig. 4)³. I film realizzati da Mead e Bateson hanno chiaramente una vocazione scientifica. Cionono-

¹ Il film si chiamava in un primo momento *In the land of the head hunters* (1914), alla sua riscoperta (1972) sarà ribattezzato con un titolo un po' meno sanguinario.

² Nel corso di un lungo soggiorno a Bali, dal 1936 al 1939, Mead e Bateson hanno realizzato una serie di sei film intitolata *Character Formation in Different Cultures*, pubblicata tra il 1951 e il 1954; un settimo film, *Learning to Dance in Bali*, è uscito nel 1978.

³ Jean Rouch, *Moi, un noir*, 1958. Girato senza suono in sincrono il film è basato sulla voce fuori campo dei principali protagonisti, che commentano in diretta la loro vita proiettata sullo schermo. Uno spostamento spaziale e temporale particolarmente stimolante per lo spettatore, generato dalla voce che commenta al presente e da un'altrove un'azione già passata.

stante, ciò che ne tratteniamo, visionandoli oggi, è l'attenzione rivolta dalla videocamera ai corpi e ai volti piuttosto che la voce fuori campo, troppo sicura di se stessa. Disporre parole su quello che vediamo non apporta maggiore scientificità. Al contrario, tende a ridurre lo sguardo a una sorta di essenzialità e a privarsi di una parte di ciò che l'immagine porta in germe. Un altro esempio, un'altra data. Timothy Asch e Napoleon Chagnon con gli Yanomami del Venezuela. Appena arrivati nel villaggio di Mishimishimabowei-teri, scoppia un conflitto e la situazione degenera. Asch filma senza sapere cosa sta succedendo e chi registra i suoni fa lo stesso. Dopo venti minuti Asch non ha più pellicola nel suo caricatore. Il film si interrompe ma il tecnico del suono continua a registrare. Ascoltiamo quindi Chagnon dare una spiegazione a ciò che abbiamo appena visto. Una spiegazione che si rivelerà completamente sbagliata⁴.

Non è sufficiente filmare per dare senso, perché prima devi comprendere per sapere cosa filmare. La spiegazione arriverà più avanti nel film, con l'aiuto di diagrammi che mostrano i legami di parentela tra i diversi protagonisti e un minuzioso lavoro di identificazione condotto da Chagnon. Quando si filma senza un preciso obiettivo si perde l'esatto significato, certamente si può proporre una descrizione che possa chiarire una situazione, ma in nessun caso renderla intelligibile. Soprattutto perché non sapere può portare a una sovrainterpretazione di ciò che si vede. In questo stesso film un'inquadratura attira la nostra attenzione. Asch, a un certo punto, coglie un giovane armato di una lancia nell'atto di tracciare una linea sul terreno, come una linea che non dovrebbe essere attraversata. Gli Yanomami sono spesso presentati come una società incline alla violenza e nel contesto di quello che sembra essere un combattimento d'ascia, che è poi il titolo del film, *The ax fight*, questo gesto assume un certo significato. In realtà, assolutamente disinteressato al conflitto, il giovane si annoia e disegna figure al suolo. Comprendiamo, attraverso questo esempio, che il rischio di sovrainterpretazione è sempre in agguato nel lavoro di decodifica. Tanto più che le interpretazioni, inevitabilmente, si radicano: quella del regista quando filma, quella degli spettatori successivamente.

John Marshall, il regista che ha dedicato parte della sua vita a filmare i !Kungs del Kalahari, racconta: «Mio padre pensava che avremmo potuto scoprire la verità attraverso metodi oggettivi, qualunque fosse il terreno» (MacDougall, 2004). Il padre diede a suo figlio una telecamera Bell & Howell, una pellicola kodachrome, un'edizione del 1929 di *Notes and Que-*

⁴ Chagnon e Asch tra il 1968 e il 1975 hanno realizzato assieme una serie di film con gli Yanomami del Venezuela. *The ax fight* è uno di questi (1975).

ries on Anthropology e gli disse di filmare la tecnologia. John Marshall iniziò a farlo coscienziosamente, ma molto presto arrivò a girare scene di interazione sociale, lasciando le rassicuranti sponde dell'oggettività per entrare nei meandri delle relazioni umane (figg. 5-6)⁵.

L'oggettività è un tranrello. Nella migliore delle ipotesi i metodi possono essere esplicitati, ma inquadrare riconduce sempre a scegliere e quindi a escludere. La comprensione di una situazione è una questione di contestualizzazione. Ma fino a dove spingersi senza smarrire il film, qual è il livello adeguato per una comprensione che non sia restrittiva⁶?

Jean Rouch ha seguito un cammino simile. Iniziando a filmare la tecnologia e i rituali, ha rivolto rapidamente la sua attenzione agli ambiti sociali e psicologici della caccia, dell'iniziazione e della possessione. Fino a relazionarsi sempre più chiaramente con la fiction, mediante film inventati al momento e realizzati a partire da situazioni vissute, o tramite storie intrise di malizia. I suoi film hanno documentato numerosi rituali, in particolare tra i Dogon, ma onestamente, i film di Rouch che oggi catturano l'attenzione sono quelli che flirtano con la fiction, i film in cui la sua voce ci porta sempre più lontano e quelli in cui i suoi protagonisti si guardano vivere nello schermo e commentano nel presente le azioni passate⁷.

Gli approcci di Marshall e Rouch all'antropologia visuale erano in radicale contrasto con quelli della maggior parte dei loro contemporanei. Il loro obiettivo era cogliere le relazioni umane. Per raggiungere questo scopo, filmare le apparenze non era più sufficiente: era necessario costruire un discorso filmico. Il risultato non consisteva in un insieme di dati bruti da elaborare in ulteriori analisi. Richiedeva il coinvolgimento dello spettatore in uno spazio geografico e sociale immaginario creato dal film. La riuscita antropologica dei loro film, spiega David MacDougall (2004), non risiede

⁵ John Marshall è un regista americano che ha realizzato numerosi film importanti di antropologia visuale, oltre a partecipare ad alcune grandi realizzazioni del cinema diretto negli Stati Uniti, in particolare *Titicut follies* di Wiseman (1967). I suoi primi lavori sono film di osservazione classici ma nel corso degli anni, lavorando quasi tutta la vita con i !Kung della Namibia, si è aperto ad altri approcci cinematografici, fino a realizzare *N!ai, the story of a !Kung Woman* nel 1980, un film che ripercorre in immagini circa quarant'anni di una vita. In questo film tutte le modalità del cinema documentario sono messe in campo: cinema diretto, interviste, archivi.

⁶ La contestualizzazione è necessaria ma fino a che punto bisogna prendere in considerazione lo spazio locale, globale, la periodizzazione immediata, inscrivere un avvenimento in una lunga durata, qual è il limite? Non contestualizzare pone interrogativi dal punto di vista della scienza, farlo in eccesso li pone in termini di comprensione e di rischio di indebolire gli intenti.

⁷ La carriera di Rouch è lunga, e ha visto alternarsi film di testimonianze, film iscritti nel tempo dilatato dei rituali, film a vocazione antropologica, racconti in forma di fiction, film sperimentali. L'antropologia visuale ha esplorato con lui tutte le direzioni possibili.

nella produzione di un contenuto etnografico come quello riassumibile o riproducibile da uno scritto antropologico, e neppure in una evocazione fisica delle persone e dei luoghi che la parola scritta avrebbe difficoltà a rendere, ma in una comprensione, creata sul piano filmico, delle emozioni, dell'intelletto, dei desideri, delle relazioni umane e delle percezioni reciproche dei partecipanti.

2. Intorno alla parola

Le informazioni che ci giungono dal mondo passano attraverso i nostri sensi. La vista e l'udito svolgono un ruolo determinante e sono, come sappiamo, al cuore della pratica antropologica. In tal senso, tutta l'etnografia in quanto scienza dell'osservazione è di per sé audiovisuale anche se, naturalmente, la comprensione del mondo transita allo stesso modo dall'odorato, dal gusto, dal tatto. Una prima difficoltà deriva dallo statuto accordato a ciascuno di questi sensi e dal posto concesso alla parola nell'intero processo.

Dovrei dire alle parole, in termini più generali. Quella prodotta nel contesto di interazioni specifiche, una parola che è al contempo lingua e linguaggio, espressa mediante vocaboli che rinviano a una determinata lingua, una parola sempre associata al linguaggio corporeo, alla gestualità, allo sguardo ecc. Una parola ispirata da un ambiente sonoro, un paesaggio, un contesto. Tutto tranne una parola cristallizzata. Al cinema, questa parola non è stata pienamente possibile che a partire dalla diffusione generalizzata del suono in sincrono, una tecnologia esistente dalla fine degli anni Cinquanta. Curiosamente, tuttavia, c'è bisogno di attendere il 1972 e *To live with herds* di David MacDougall per ascoltare una conversazione quotidiana tra un Jie (popolazione del Camerun nord-orientale) e la sua famiglia. Come se questo tipo di dialogo non potesse avere interesse per l'antropologia visuale.

L'altra parola a cui penso è quella finora dominante, la voce fuori campo, basata esclusivamente sulla lingua e che impone e sovrappone un testo scritto all'immagine. Una parola influenzata da nient'altro che dalla padronanza del narratore stesso. Forse dovrei precisare. Conosciamo l'importanza assunta della grana della voce nell'orientare un testo in un senso o in un altro. Il testo scritto da Marcel Griaule e declamato da un commentatore sportivo nei film riportati dalla missione di Dakar Gibuti, dà

un tono razzista a un testo che alla lettura non lo è, o comunque meno apertamente⁸.

La questione della conoscenza in antropologia visuale è situata nel cuore di queste domande, che sono lungi dall'essere le uniche.

3. Ai margini dell'antropologia

Dopo aver parlato di alcuni autori canonici dell'antropologia visuale, e mostrato rapidamente che i loro film non offrivano molte garanzie in termini di scientificità, mi riferirò adesso ad altri registi che non hanno una relazione diretta con la disciplina ma che, io credo, possono aiutarci a progredire nella ricerca di ciò che un'antropologia visuale potrebbe essere.

Van der Keuken non è un antropologo, dichiarò apertamente di lavorare contro l'etnografia e di preferire il momento in cui il modello si rompe, quando la rappresentatività non funziona più. A metà strada, precisò, tra qualcosa di rappresentativo e qualcosa che non lo è affatto. Cos'è per lui questo scrivere di culture, un modo diverso di parlare di etnografia? Posizionandosi in tal modo, desidera spogliarsi di ogni velleità scientifica? Mette in discussione l'obiettivo, la pratica, la categoria *film etnografici*?

Tutto questo senza dubbio, e con buone ragioni, finché c'è stato un tempo in cui l'associazione tra antropologia e cinema tendeva verso un modello nel quale la forma, pensata come una scrittura della conoscenza, avrebbe dovuto fornire garanzie di oggettività a discapito, il più delle volte, delle persone filmate. Van der Keuken si posiziona raramente nella durata, è un viaggiatore, a volte anche un turista. Inoltre, è a dir poco scettico rispetto all'idea di vivere assieme a coloro che filma e conferma le sue riserve sulla possibilità stessa di comprendere il mondo studiandolo in modo scientifico: «Non sono uno di quelli che vivranno con le persone per sei mesi. Ho l'impressione che spesso sia una forma di esibizione e di finzione» (Toubiana, 1997, p. 48).

Il suo obiettivo finale non è la costituzione di un sapere. «Nel cinema – afferma – la dimensione della non conoscenza è sempre enorme. È anche per questo che sono anti etnologico, se non contro il sapere. La piaga del cinema documentario è voler spiegare il mondo senza questa enorme voragine del dubbio, della non conoscenza» (van der Keuken, 1998, pp. 148-

⁸ *Au pays des Dogons* (1931), *Sous les masques noirs* (1939), due film realizzati nel quadro della missione Dakar-Gibuti da Marcel Griaule a partire dalle immagini sopravvissute filmate da Eric Lutten, mentre la maggior parte del girato è andato perduto o distrutto.

149). Ha ragione e si sbaglia, perché anche l'etnografo sa di non sapere e sa che la sua descrizione, in una certa misura, come la fotografia di Thomas in *Blow-up*, rischia di sfociare in una forma astratta, illeggibile⁹. Il dubbio guida anche i passi dell'antropologo.

L'etnografia è un'opera di descrizione, una descrizione più o meno densa – Geertz parlava di descrizione spessa, profonda (1973) –, un lavoro che consiste nel trasformare lo sguardo in linguaggio, nel tradurre in dicibile, o più esattamente in leggibile, il visibile. Per questo è necessario, come dice François Laplantine, «stupirci di ciò che ci è più familiare [...] e sforzarci di rendere più familiare ciò che ci sembrava originariamente strano, estraneo» (1995, p. 28). Si può anche, non è contraddittorio, rendere insolito ciò che è familiare. In definitiva, si tratta sempre di trovare la giusta distanza da ciò che studiamo, guardiamo o filmiamo.

Rendere insolito ciò che ci è familiare, non è in tal caso il motore del primo film di van der Keuken, *Paris à l'aube* (1957-1960), con la figura del passante vestito di nero, le mani in tasca, il cappello a tesa larga calato sulla fronte, un uomo che sembra avere molta fretta di rientrare – forse prima che la luce sia troppo vivida – e che, verso la fine del film, inquadrato leggermente dal basso, lancia uno sguardo preoccupato in lontananza?

La funzione del cinema è misurare la distanza dall'altro, diceva Serge Daney. Van der Keuken lo sa e si assicura che questa relazione sia sempre misurata anche dallo spettatore. L'etica ha un prezzo. Scrive:

Il dato fondamentale di una messa in scena del reale è: come attraversare i dieci metri che mi separano dall'altro, come arrivare a stare nello stesso spazio. [...] Se io mi trovo alla distanza in cui possono colpirmi, le persone sono in posizione di uguale potere. Se sono distante, posso riprendere e salvarmi. [...] In linea di principio, filmo alla distanza in cui posso toccare e posso essere toccato (van der Keuken, 1998, p. 171).

Così come Godard non vede alcun interesse nel filmare se tutto è già risolto, già noto o scritto, l'etnografo deve a sua volta lasciare uno spazio ampio per l'improvvisazione, la noia, l'attesa senza mai abbassare la guardia. Una buona postura per l'etnografo non consiste solo nello stare attento, ma anche e soprattutto disattento, nell'essere aperto all'inatteso e all'imprevisto.

⁹ Michelangelo Antonioni, *Blow-up*, 1966. Un fotografo ingrandisce progressivamente degli scatti realizzati in un parco alla ricerca delle prove di essere stato testimone di un crimine. Da un ingrandimento all'altro si avvicina alla verità ma allo stesso tempo l'immagine diventa sempre meno leggibile, fino a trasfigurarsi in una serie di punti simili a certe pratiche dell'arte contemporanea.

L'antropologia è un processo di immersione nel sensibile. Lavorare sugli universi sensoriali è costitutivo dell'approccio degli etnologi, della loro pratica sul campo. È necessario accogliere prima di raccogliere e solo in seguito costruire. Bisogna stare in una condizione di disponibilità, non per rendere facilmente comprensibile, esplicito, ma, al contrario, per rimanere aderenti all'equivocità del sociale, al minuscolo, all'infinitesimale, che l'immagine riesce bene a tradurre giocando soprattutto sulla diversificata prossimità dei piani di inquadratura.

Gli antropologi hanno capito da tempo di essere uno degli elementi del mondo che osservavano, e di contribuire a modificarlo. Ma l'approccio etnologico consiste esattamente nello studiare il mondo in quanto modificato dalla nostra presenza. La maniera con cui van der Keuken interviene nei suoi piani incrocia questa idea. È in questo senso che il suo corpo entra in gioco. I leggeri tremori della cinepresa, i movimenti che le imprime per ricordarci che qualcuno è lì ed è parte integrante della scena. Il reale è ciò che resiste. È vero. Così come è vera la nozione di tensione, una tensione legata al fatto che la nostra appartenenza al mondo rende difficile, se non impossibile, la postura dell'osservatore. Il regista non è uno spettatore di ciò che filma, ma ne è uno degli attori.

Nei film che abbiamo appena presentato la fiction non è ancora considerata, ma è onnipresente sullo sfondo. Molto spesso è correlata alle nozioni di verità e di oggettività che solo i documentari garantirebbero.

4. Dal versante della fiction

La presenza della fiction è parsa ancora più evidente dopo la pubblicazione del libro di Geertz che presentava l'antropologo come un autore (1996). Egli sottolinea la natura costruita dei testi e le strategie di scrittura utilizzate da ciascuno per generare un effetto realistico, sufficiente a far capire al lettore che quanto seguirà è legato a un'esperienza vissuta.

Da questo punto di vista, il cinema ha alcuni vantaggi. Fatta eccezione per l'utilizzo di immagini d'archivio, facilmente riconoscibili, un film esiste solo grazie alla presenza del regista. Anzi, gli sguardi in camera ci dicono molto sul modo in cui il regista ha lavorato, che sia un antropologo o meno, e contribuiscono a informarci sulla distanza dall'altro.

Amplierò il mio discorso parlando di un regista di fiction, Michelangelo Antonioni¹⁰. Non si tratterà di dimostrare che Antonioni sia un antropologo e ancor meno che faccia antropologia senza saperlo. Sarebbe assurdo. Il campo dei suoi interessi è vasto e l'antropologia non ne è il centro. Tuttavia, come antropologi possiamo provare a vedere cosa, in un film di finzione, possa indurci a riflettere sulla nostra disciplina.

Quando Thomas, il protagonista di *Blow-up*, sviluppa le sue foto, le scopriamo assieme a lui e soprattutto (ri)scopriamo la scena a cui noi, in qualità di spettatori, abbiamo assistito poco prima. Ovviamente, Thomas non è più in campo (la composizione dell'immagine in triangolo, Thomas e i due amanti diventa un duo – i due amanti – prima di diventare un altro triangolo, i due amanti e l'assassino) ma soprattutto i corpi dei personaggi sono decontestualizzati. Per come l'abbiamo vista, la scena ci era sembrata leggibile: un parco verde, un uomo, una donna, i caratteristici giochi d'amore di un corteggiamento. La stessa cosa ritagliata all'interno dell'inquadratura fotografica intriga, interPELLa: il parco deserto diventa un luogo pieno di presagi, una sorta di metafora, i corpi degli innamorati sembrano l'espressione di una meccanica mal regolata e gli sguardi fuggono più di quanto si incrocino. Fissando momenti ritagliati di una continuità, il fotografo impone una lettura che, quanto meno, dirige il nostro sguardo.

Se non avessimo visto la scena svolgersi nella *realtà* – la realtà del film – potremmo immaginare che la coppia litighi. In altre parole, ciò che il nostro sguardo non ci permette di capire, la foto, attraverso una deviazione e una manipolazione, ci aiuterà a scoprirlo.

Così, l'immagine non avrebbe la vocazione di restituire fedelmente il vero ma di produrre una finzione, intesa come costruzione, dalla quale la verità emergerebbe attraverso una pista secondaria. Vedere ciò che l'occhio non può vedere, non usando una tecnologia che offre accesso all'infinitesimale ma semplicemente inquadrando il reale in modo tale che si offra a noi sotto una nuova luce. Sono chiamati in causa due processi distinti. Il primo, classico da un punto di vista dell'antropologia: suddividere il mondo in frammenti pertinenti per meglio comprenderlo. Il secondo, più insolito: decontestualizzare per analizzare. Dire questo non è un paradosso da poco per un antropologo perché, al contrario, è proprio un incessante lavoro di contestualizzazione a fondare l'approccio metodologico della disciplina. Ma forse è un paradosso solo in apparenza.

¹⁰ Una parte di questa argomentazione si trova nel libro *Blow up, un regard anthropologique* (Roche, 2010).

Una cosa mi sembra certa. Nelle nostre discipline, la scientificità si fonda sulla capacità del regista di esplicitare le modalità di costruzione della conoscenza, e di specificare allo spettatore il modo in cui procede nel mostrare ciò che mostra, nel decidere eliminazioni e nel compiere scelte, anche radicali. Esattamente ciò che fa Thomas in *Blow-up*. Giunge alla verità scorrendo le sue fotografie, interrogandone gli interstizi e andando nel parco per avere la prova che ciò che non ha visto, lo abbia fotografato (figg. 7-8).

Quando filmiamo, tra noi e il mondo introduciamo la videocamera. Filmare consiste nel suddividere frammenti di spazio durante un certo tempo. È nel montaggio che il senso si costruisce. Ma tra ogni immagine c'è un interstizio, un vuoto che rappresenta anch'esso un tempo e il più delle volte il tempo di modificare la relazione iniziale con lo spazio (cambio di asse). L'arte del cinema si basa sulla gestione di questi vuoti. Come diceva Godard, il montaggio è l'unica vera invenzione del cinema, mentre nella scrittura si tratta quasi sempre di non lasciare apparire dei vuoti, per timore che il lettore cominci a dubitare.

In un articolo del 1975, Jay Ruby poneva la domanda: «Un film etnografico è un'etnografia filmica?» (MacDougall, 2004). Spiega David MacDougall che l'articolo rappresenta un passo importante verso l'esplicita formulazione di ciò che prima di allora era stato soltanto un vago atto di fede: che il film assolverebbe, nel campo dell'antropologia, un compito analogo a quello della scrittura etnografica, ma in termini propriamente filmici. Un film potrebbe, di fatto, presentare modelli culturali e renderne conto all'interno di un quadro teorico. Nel suo articolo, Ruby proponeva alcuni requisiti di base per un'etnografia scientifica e sosteneva che non fossero meno applicabili ai film che alla scrittura. Ne concludeva, tuttavia, che pochi film rispondessero effettivamente a tali criteri.

L'opinione di Ruby, sempre ben fondata, è che l'antropologia visuale debba imparare a fare film antropologici piuttosto che film sull'antropologia. Troppi film etnografici rientrano nella seconda categoria. Si riferiscono all'antropologia, ma non danno un contributo originale alla conoscenza antropologica. Alcuni divulgano idee antropologiche con talento, ma in realtà il loro obiettivo non è quello di contribuire alla costruzione di un sapere antropologico.

L'idea che vorrei qui sostenere è quella di un'antropologia visuale creativa e capace di esplorare delle forme inedite, libera di prendere tutte le strade possibili, anche quelle che non portano da nessuna parte, o che passano per la fiction, a patto però di tenere presente la preoccupazione di produrre una conoscenza e di condividerla. Non si tratta di replicare metodi ripiegati su se stessi; al contrario, Dziga Vertov aveva aperto la strada a

un' esplorazione del mondo attraverso le immagini. Credo resti un modello ancora oggi.

Riferimenti bibliografici

- Boas F. (1895), *The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians*, Report of the United States National Museum, Washington D.C.
- Geertz C. (1973), *The interpretation of Cultures*, Basic Books, New York.
- Geertz C. (1996), *Ici et Là-Bas. L'anthropologue comme auteur*, éd. or. 1988, Métailié, Paris.
- Laplantine F. (1995), *L'Anthropologie*, Payot, Paris.
- Laplantine F. (2018), *Penser le sensible*, Pocket, Paris.
- MacDougall D. (2004), *L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir*, «Journal des anthropologues», 98-99, pp. 279-233: <https://doi.org/10.4000/jda.1751>.
- Mauss M. (1923-1924), *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, «L'Année sociologique», 1, pp. 30-186.
- Roche T. (2010), *Blow up, un regard anthropologique. Affleurer la surface du monde*, Yellow now, Crisnée, 2010.
- Toubiana S. (1997), *Le monde au fil de l'eau. Entretien avec Johan van der Keuken*, «Cahiers du cinéma», 517, pp. 44-55.
- Van der Keuken J. (1998), *Aventures d'un regard. Films, photos, textes*, Cahiers du cinéma, Paris.

Filmografia

- Antonioni M. (1966), *Blow-up*, 111', col., Bridge Films (MGM), Italy-UK-USA.
- Asch T., Chagnon N. (1975), *The ax fight*, 30', col., Documentary Educational Resources (DER), USA.
- Curtis E.S. (1914), *In the land of the head hunters*, 65', b&w, World Film Company, USA: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:In_the_Land_of_the_Head_Hunters_\(1914\).webm](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:In_the_Land_of_the_Head_Hunters_(1914).webm), rimontato da B. Holm e G.L. Quimby (1972), *In the land of the war canoes*, 47', Burke Museum, University of Washington.
- Dickson W.K.L. (1894), *Indian War Council*, 32", b&w, Edison Manufacturing Co., USA, Library of Congress, Washington: <https://www.loc.gov/item/00694114>.
- Dickson W.K.L. (1894), *Sioux Ghost Dance*, 38", b&w, Edison Manufacturing Co., USA, Library of Congress, Washington: <https://www.loc.gov/item/00694139>.
- Griaule M. (1931), *Au pays des Dogons*, 10', n/b, Société des Films Sirius, France.
- Griaule M. (1939), *Sous les masques noirs*, 9', n/b, Service cinématographique du Ministère des Colonies, Mali-France.
- MacDougall D. (1972), *To live with herds*, 70', b&w, University of California at Los Angeles, USA.
- Marshall J. (1980), *N!ai, the story of a! Kung Woman*, 59', col., Documentary Educational Resources (DER), USA.

- Mead M, Bateson G. (1951-1954), *Character Formation in Different Cultures* (series, 6 films), 105', b&w, USA.
- Mead M., Bateson G. (1978), *Learning to Dance in Bali*, 10', b&w, USA.
- Rouch J. (1958), *Moi, un noir*, 70', coul., Les Films de la Pléiade, France.
- Van der Keuken J. (1957-1960), *Paris à l'aube*, 10', coul., Lucid Eye Films, Pays-Bas.

Immagini e referenze iconografiche



Figg. 1-2 – Fotogrammi del film di Edward S. Curtis “In the land of the head hunters”, [Video] ripresi da Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:In_the_Land_of_the_Head_Hunters_\(1914\).webm](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:In_the_Land_of_the_Head_Hunters_(1914).webm)



Fig. 3 – Fotogramma di “Trance and dance in Bali” di Margaret Mead e Gregory Bateson, [Video] ripreso dall’archivio digitale della Library of Congress (USA), <https://www.loc.gov/item/mbrs02425201/>



Fig. 4 – Fotogramma di “Moi, un noir” di Jean Rouch, [Video] ripreso dal trailer online di Icarus Films, <https://youtu.be/12nq75j-dqw>



Fig. 5-6 – Fotogrammi di “N!ai, the story of a !Kung Woman” di John Marshall, [Video] ripresi dal preview online del Documentary Educational Resources (DER), <https://youtu.be/1nLWewhitPM>



Figg. 7-8 – Fotogrammi di “Blow-up” di Michelangelo Antonioni, [Video] estratti dalla rivista “1977Magazine”, <https://www.1977magazine.com/blow-up/>

4. *Diritto d'autore e tutela delle immagini fotografiche tra ordinamento nazionale e diritto comunitario*

di *Lucia G. Sciannella*

Premessa dei curatori

Abbiamo visto che è possibile fare ricerca non solo *con* le immagini, ma anche *sulle* immagini, utilizzando ad esempio opere cinematografiche, come chiarisce molto bene Thierry Roche nel capitolo precedente.

Il saggio che segue, della giurista Lucia Sciannella (Università degli Studi di Teramo), aggiunge un altro importante tassello facendoci capire che, nel fare ricerca *sulle* immagini, bisogna tener presente la normativa in materia. Seguendo una prospettiva diacronica, l'Autrice ricorda i progressivi mutamenti intervenuti parallelamente all'evoluzione tecnologica, prendendo le mosse dalle prime forme di tutela, a partire dalla seconda metà del XIX secolo in Italia e in diversi ordinamenti giuridici europei, parallelamente alla capillare diffusione della fotografia come mezzo di rappresentazione della realtà e alla conseguente necessità di salvaguardare il "valore intellettuale" e la componente autoriale.

Leggendo il saggio, il lettore capirà anche che non si può parlare di immagini in generale, ma occorre distinguere tra "opere fotografiche", intese quali opere dell'ingegno umano dotate di carattere creativo, e "semplici fotografie" relative alla rappresentazione di persone o elementi della vita naturale e sociale, incluse le immagini ottenute con processo analogo, come i fotogrammi delle pellicole cinematografiche, o altri tipi di riproduzione fotografica di carattere documentale.

Uno specifico approfondimento è dedicato alle fotografie autoprodotte con tecnologie digitali e direttamente immesse in Internet, così come vengono analizzate le pratiche di *download* di immagini fotografiche, in relazione alla connessa problematica della tutela del diritto d'autore, considerando i più recenti aggiornamenti legislativi, gli orientamenti giurisprudenziali che definiscono le condizioni di condivisione di contenuti fotografici

attraverso i *Social Network*, nonché le innovazioni introdotte dalla *Direttiva Copyright* del 2019 rivolta a stabilire un quadro globale di riferimento adeguato all'era digitale, che possa armonizzare l'interesse di tutti: autori, editori, fornitori di servizi, utenti.

1. Cenni introduttivi

Sin dalle origini, l'uomo ha cercato di riprodurre il mondo che lo circonda sotto forma di immagini. Già le prime pitture rupestri hanno consentito di trascrivere scene di vita vissuta. La funzione di queste immagini era quella di agire come mezzo di trasmissione di informazioni o semplicemente come strumento per aiutare a conservare la memoria (Madesani, 2005; Menduni, 2008).

Nel tempo, nuove tecniche, basate su strumenti via via sempre più innovativi, si sono succedute per perfezionare la rappresentazione della realtà. Il *know-how* dei pittori e la qualità dei pigmenti usati molto presto hanno permesso di rapportarsi con la realtà. Ma la fedeltà totale alla realtà va oltre la sfera di competenza dell'uomo ed è stata resa possibile solo dall'invenzione e dal miglioramento di un processo chimico che ha consentito, grazie all'azione della luce su una superficie sensibile, di ottenere un'immagine duratura della realtà. È stato quindi possibile disegnare (*graphein*) con la luce (*phôtos*) (Gernsheim, 1981).

La fotografia, intesa come tecnica che consente, appunto, di “disegnare” con la luce, è nata e si è diffusa a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento e ha perseguito il fine di registrare, in maniera obiettiva, la realtà. In particolare, l'arte e la tecnica per “catturare” lo sguardo si sono sviluppati con il perfezionamento della camera oscura, ossia un dispositivo ottico collocato in una scatola dotata di un piccolo foro. Quando la luce entra in questo piccolo foro proietta, sulla parete opposta della scatola, l'immagine rimpicciolita e capovolta dell'oggetto osservato (Zannier, 1988).

Ma il progresso tecnico non si è fermato qui. Dalla diffusione di macchine fotografiche sempre più complesse e sofisticate, l'avvento della tecnologia digitale, da ultimo, ha consentito di memorizzare e riprodurre

l'immagine, rendendo il prodotto fotografico un *file* che può essere trasferito su un qualsiasi dispositivo, condiviso in Rete, stampato su carta¹.

La fotografia si è quindi gradualmente affermata come uno strumento privilegiato per fissare la realtà, assumendo dignità artistica. In ragione di ciò, dopo un lungo percorso, la legge ha finito con il riconoscere il carattere di originalità e di espressione di ingegno dell'opera fotografica, consentendogli di accedere a forme articolate di tutela².

Partendo da questa costellazione di temi, che sembrano addensarsi tutti attorno al concetto di "fotografia", ci si vuole qui interrogare sulle molteplici sfaccettature della sua disciplina giuridica: diritto d'autore, beni culturali, nuove tecnologie, fino alle novità racchiuse nella recente riforma del diritto d'autore approvata dal legislatore europeo.

2. La disciplina dell'opera fotografica nell'ordinamento italiano

In Italia, il riconoscimento dell'importanza di accordare una qualche forma di tutela alla fotografia risale al XIX secolo. Il diritto d'autore su tali prodotti venne, per la prima volta, disciplinato nel 1865 da una legge del Regno di Baviera. Tale regolamentazione fu poi ripresa il 10 gennaio 1878 da un atto dell'Impero germanico, per poi essere integrata nella nota *Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche* del 9 settembre 1886³.

Nell'ordinamento italiano, la prima legge organica sul diritto d'autore venne approvata nel 1865 (l. n. 2337/1865), ma non ricomprendeva la fotografia nell'alveo delle opere dell'ingegno. Tuttavia, di lì a breve, la questione del carattere artistico della fotografia fu affrontata in ambito giudiziario. Infatti, nel 1868, il fotografo veneziano Carlo Naya chiamò in causa famosi fotografi veneziani per «contraffazione di fotografie», mentre qual-

¹ Come da qualcuno ben evidenziato, la «riproduzione dei contenuti in un numero infinito di esemplari, senza alcuna perdita di qualità è così semplice che gli stessi concetti di "originale" e di "copia" ne escono stravolti» (Menduni, 2008, p. 112).

² Sulle origini della fotografia, cfr. Mormorio, 1996; Newhall, 1984.

³ La *Convenzione di Berna*, elaborata su proposta di Victor Hugo, consentì di superare le limitazioni cui erano soggette le opere artistiche nella circolazione tra Paesi, in quanto questi ultimi spesso si rifiutavano di riconoscere sul materiale proveniente da nazioni straniere il diritto d'autore. Così, ad esempio, un lavoro edito in Francia era protetto all'interno dei confini nazionali, ma poteva essere liberamente riproducibile in un altro Paese. Per far fronte a tale situazione, la *Convenzione di Berna* stabilì che ogni Paese contraente dovesse impegnarsi a riconoscere come soggetto a diritto d'autore un'opera originale e creativa prodotta da cittadini di un altro Paese contraente. In tal caso, la tutela operava automaticamente, senza necessità di una previa azione di registrazione o dell'apposizione di un avviso di *Copyright*.

che anno dopo, nel 1885, il fotografo Carlo Brogi diede alle stampe il volume, significativamente intitolato *In proposito della protezione legale sulle fotografie. Considerazioni*, in cui venne, per la prima volta, sollevata e affrontata la questione relativa alla necessità di tutelare la fotografia in qualità di opera dell'ingegno artistico.

Fu poi la Corte di Cassazione che, in un provvedimento del 3 giugno 1867, riconobbe per la prima volta la necessità di accordare una qualche forma di protezione alla fotografia, in quanto opera avente un «valore intellettuale». Tuttavia, subito dopo, la Corte d'Appello decise di revocare tale provvedimento, considerando la fotografia come «un mero svolgimento tecnico»⁴.

Durante il regime fascista, la fotografia venne per la prima volta considerata nel Regio decreto del 28 ottobre 1925, n. 1949, quale «opera d'arte intellettuale». Nel frattempo, sotto la spinta della necessità di rafforzare, in chiave autoritaria, il controllo sulla produzione intellettuale, venne approvata una nuova legge sul diritto d'autore – il Regio decreto-legge del 7 novembre 1925, n. 1950 – che introduceva nuovi principi nell'ordinamento nazionale ma, al contempo, concentrava tutte le attività riconducibili nell'alveo dell'attività di stampa nelle mani di pochi editori.

La nascita della radiotelevisione spinse all'ammodernamento della disciplina sul diritto d'autore, tanto che già nel 1936 veniva istituita una commissione di studio per la revisione del regio decreto del 1925. Il lavoro di questa commissione fornì la base per la redazione della legge del 22 aprile 1941, n. 633, intitolata *Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio* (di seguito, LDA)⁵.

Nella versione originaria della legge del 1941, la fotografia non era menzionata nel novero delle opere dell'ingegno, ma regolamentata come opera “connessa”, tutelata ai sensi del Capo V, Titolo II, art. 87 ss., con un sistema di protezione più limitato rispetto a quella accordato ad altre opere dell'ingegno.

A seguito della *Convenzione di Parigi* del 24 luglio 1971, il legislatore italiano, con DPR dell'8 gennaio 1979, n. 19, ha esteso la tutela del diritto d'autore alle opere fotografiche, e a quelle ottenute con procedimento ana-

⁴ Per un approfondimento in chiave storica del diritto d'autore, cfr. De Vecchis e Trianiello, 2012.

⁵ Tra le novità introdotte sono senza dubbio da annoverare l'affermazione del requisito della creatività dell'opera per l'acquisto della titolarità di un diritto d'autore su di essa e la valorizzazione dei “diritti connessi” al diritto d'autore in senso stretto, oltre alla definizione della funzione degli enti intermediari per l'esercizio di tale diritto, quali la SIAE, che nel 1927 era stata elevata a ente di diritto pubblico, oltre alla istituzione del *Comitato consultivo permanente per il diritto d'autore*.

logo, inserendole nell'elenco di cui all'art. 2, della legge sul diritto d'autore del 1941. Vengono previsti due tipi di protezione: (i) quello del diritto d'autore, che viene riservato per le opere fotografiche di carattere creativo; (ii) quello del diritto connesso – previsto dagli art. 87 LDA – per le «fotografie semplici» che non possiedono carattere creativo. Nessuna tutela è invece accordata alle «fotografie di scritti, documenti, carte d'affari, oggetti materiali, disegni tecnici e prodotti simili»⁶. Inoltre, veniva prevista una durata dei diritti di utilizzazione economica dell'opera fotografica decorrenti per tutta la vita dell'autore e sino al termine del settantesimo anno dopo la sua morte, indipendentemente dal momento in cui l'opera fosse stata resa lecitamente disponibile al pubblico.

3. La disciplina normativa: tassonomia e modalità di tutela

Alla luce di tale complessa evoluzione normativa e focalizzando l'attenzione sull'oggetto della disciplina giuridica, sembra utile riprendere la categorizzazione proposta dal legislatore, il quale, come già accennato, distingue tra: (i) «opere fotografiche», quali opere dell'ingegno dotato di carattere creativo; (ii) «semplici fotografie», che rappresentano «immagini di persone o di aspetti, elementi o fatti della vita naturale e sociale ottenuto con processo fotografico o con processo analogo, comprese le riproduzioni di opere dell'arte figurativa e i fotogrammi delle pellicole cinematografiche; (iii) «riproduzioni fotografiche» (o fotografia documentale), consistenti in fotografie di scritti, documenti, carte d'affari, oggetti materiali, disegni tecnici e prodotti simili.

Come può evincersi da questa prima definizione, ad ognuna delle citate tipologie, il legislatore ha inteso accordare una diversa estensione dei diritti concessi, nonché una diversa durata del relativo regime di tutela.

3.1 L'opera fotografica

L'opera fotografica – prevista dall'art. 2 della legge sul diritto d'autore – costituisce un prodotto dell'ingegno dotato di carattere creativo, ossia di elementi individuali così marcati da far riconoscere l'impronta personale

⁶ La legge sul diritto d'autore n. 633/1941 è stata poi soggetta a molte modifiche successive, le principali sono: d.lgs. n. 154/1997; d.lgs. n. 169/1999; d.lgs. n. 148/2000; d.lgs. n. 68/2003; d.lgs. n. 8/2016.

dell'autore. Tale elemento di originalità giustifica il riconoscimento del monopolio del diritto d'autore, con l'impossibilità per terzi non autorizzati di utilizzare autonomamente l'opera fotografica (Badiali, 2019).

Nel caso dell'opera fotografica è chiaro che l'elemento creativo, pur ricoprendo un'importanza centrale, non è accompagnato da un'agevole definizione. Ciò è dovuto agli elementi di peculiarità della fotografia rispetto ad altri prodotti artistici, in quanto l'oggetto della fotografia è ad essa preesistente e, quindi, non viene creato dall'intelletto umano e, inoltre, la fotografia richiede necessariamente l'interazione dell'intelletto umano con uno strumento tecnico da cui, in ultima istanza, dipende la realizzazione.

In relazione ai due profili evidenziati, la dimensione di creatività dell'opera fotografica deve perciò cogliersi nel grado di caratterizzazione personale che il fotografo riesce a evidenziare nella rappresentazione della realtà, al di là dell'apporto tecnico offerto dall'utilizzo dello strumento fotografico.

Più in particolare, l'apporto creativo dell'opera fotografica deve potersi valutare dalla risultanza di più elementi, quali la prospettiva, la luce, il colore attraverso i quali il fotografo dà la sua particolare forma di rappresentazione della realtà. In tale contesto, si evidenzia la particolare forza espressiva di un'idea personale, di un sentimento o di un fatto, che denoti il particolare impegno estetico e creativo del fotografo e che induca, in chi usufruisce dell'opera, riflessioni e sentimenti.

La particolare indeterminatezza della definizione offerta lascia, come può agevolmente intuirsi, ampi spazi di intervento all'autorità giudiziaria, cui viene sovente demandato il compito di pronunciarsi circa la creatività di un'opera fotografica.

Così, ad esempio, con una sentenza del 16 febbraio 1994, il Tribunale di Firenze spiegava che «costituisce opera dell'ingegno, protetta dal diritto d'autore, una fotografia che, per l'originalità dell'inquadratura, l'impostazione dell'immagine e la capacità stessa di evocare suggestioni che trascendono il comune aspetto della realtà raffigurativa, rappresenta una realizzazione artistica e non costituisce un mero fatto riproduttivo idoneo soltanto a documentare determinate azioni o situazioni reali». Parimenti, il Tribunale di Bari, con una sentenza del 17 settembre 2006 ha evidenziato che il «carattere della creatività emerge ogniqualvolta il fotografo riesca ad inserire nell'opera la propria fantasia, il proprio gusto, la propria sensibilità, tali da trasmettere le proprie emozioni a chi la esamini».

In una pronuncia più recente, l'autorità giudiziaria – muovendosi lungo un filone che sembra ormai più che consolidato – torna a evidenziare come

l'opera fotografica richiede «l'esplicazione dell'originale interpretazione personale dell'autore»⁷.

Il prevalente carattere di originalità dell'attività di un fotografo deve essere altresì ravvisabile in precise scelte che lo stesso si trova a dover compiere nella realizzazione dell'opera, tra cui «una particolare suggestione» del luogo rappresentato grazie a un «uso sapiente delle luci», tale da rilevare un contributo «artistico nell'uso, originale e di effetto, del rapporto tra luci e ombre»⁸.

Come è stato recentemente ribadito nell'ambito di un giudizio dinanzi al Tribunale di Roma, «la fotografia, quale opera d'arte presuppone difatti una lunga accurata scelta da parte del fotografo del luogo, del soggetto, dei colori, dell'angolazione, dell'illuminazione e si concretizza in uno scatto unico, irripetibile nel quale l'autore sintetizza la sua visione del soggetto», perciò, «il fotografo deve avere in mente un obiettivo pittorico e creativo di valore artistico ed innovativo che tende a realizzare in una rappresentazione che non è grafico-pittorica bensì fotografica»⁹.

Al contrario, non possono essere ritenute «produzioni artistiche» quelle fotografie che, «pur presentando un'elevata professionalità nella cura dell'inquadratura e nella capacità di cogliere in modo efficace il soggetto fotografato (...) non costituiscono, per il loro carattere formale ed ufficiale, espressione di un'originale interpretazione personale dell'autore, tale da imprimere alle immagini un peculiare carattere di creatività»¹⁰. Dunque, viene valorizzata la qualità realizzativa e la riuscita estetica dell'immagine fotografica, le quali, unitamente alla personale interpretazione del fotografo, rappresentano i fattori determinanti perché possa aversi una fotografia d'autore.

Resta, in ogni caso, da osservare come tale categorizzazione operi su dati essenziali, fondati in gran parte sulle caratteristiche intrinseche dell'opera fotografica.

Non mancano, tuttavia, taluni orientamenti giurisprudenziali in cui il carattere “creativo” della fotografia è stato in verità ricostruito non tanto alla luce del suo carattere intrinseco, quanto sulla base del riconoscimento “sociale” derivante dalla fama dell'autore e, anche dal fatto che la foto sia apparsa in “pubblicazioni di pregio artistico”¹¹.

⁷ Trib. Milano, sent. n. 6099, del 30-05-2017.

⁸ Trib. Bari, sent. n. 36554, 07-01-2014.

⁹ Trib. Roma, sent. n. 75066, 01-07-2019.

¹⁰ Trib. Milano, sent. n. 6099, 30-05-2017.

¹¹ Trib. Roma, sent. n. 26554, 20-12-2006.

Alla luce di tale orientamento, appare chiaramente come la distinzione operata dalla legislazione rinvii a processi di costruzione sociale: un oggetto può ritenersi “arte” se viene definito tale dal mondo dell’arte, indipendentemente dal giudizio estetico.

Dunque, ciò testimonia tutta la difficoltà che incontra il giudice nel dover trasporre nella pratica la distinzione di principio che detta la legislazione sul diritto d’autore, la cui concreta applicazione ha dato luogo, come emerso poco sopra, a orientamenti giurisprudenziali discordanti.

La legge accorda tutela alla sola forma espressiva dell’opera e, ovviamente, non ricomprende l’oggetto raffigurato. Questo implica che è consentita la realizzazione di altre opere fotografiche del medesimo oggetto, salvo non sussista un contratto di esclusiva che vincola quell’opera in particolare.

In linea generale, l’opera fotografica gode di ampia tutela che discende dal mero atto creativo dell’opera, atto che fa nascere, in capo all’autore, tutti i diritti previsti dalla normativa, senza alcuna necessità di ulteriori attività di registrazione. Nel caso di specie, l’opera fotografica è tutelata non per l’originalità, ma in ragione di essere espressione dell’attività creativa dell’autore.

Conformemente all’art. 20 LDA, l’autore ha potestà sull’opera, potendone rivendicare la paternità anche dopo la cessione dei diritti economici.

Inoltre, ai sensi della normativa italiana sulla tutela dei diritti dell’autore, le opere protette non possono essere rielaborate, modificate o inserite come parti di nuove creazioni senza il consenso dell’autore, a meno che l’opera finale si possa considerare a sé stante, completamente diversa da quella di partenza.

In ogni caso, la tutela cessa trascorsi settanta anni dalla morte dell’autore dell’opera, ma è prevista la possibilità che la stessa possa essere utilizzata a fini didattici, di ricerca scientifica, di critica o di discussione, purché sia rispettato il diritto di paternità.

Il diritto di paternità viene rispettato tramite la citazione della fonte. Ai sensi dell’art. 70 LDA, «il riassunto, la citazione o la riproduzione di brani o di parti di opera e la loro comunicazione al pubblico sono liberi se effettuati per uso di critica o di discussione, nei limiti giustificati da tali fini e purché non costituiscano concorrenza all’utilizzazione economica dell’opera; se effettuati a fini di insegnamento o di ricerca scientifica l’utilizzo deve inoltre avvenire per finalità e per fini non commerciali».

3.2 Le fotografie «semplici»

Le fotografie «semplici» non sono contemplate – dall’attuale normativa – nel novero delle opere dell’ingegno. Pertanto, l’unica protezione ad esse accordata si fonda sui diritti connessi di cui al Capo V della legge sul diritto d’autore.

Ai sensi dell’art. 87 LDA, «sono considerate fotografie ai fini dell’applicazione delle disposizioni di questo capo le immagini di persone o di aspetti, elementi o fatti della vita naturale e sociale, ottenute col processo fotografico e con processo analogo, comprese le riproduzioni di opere dell’arte figurativa e i fotogrammi delle pellicole cinematografiche». Restano esclusi «scritti, documenti, carte d’affari, oggetti materiali e prodotti simili», sottratti, dunque, dall’alveo della tutela normativa.

Inoltre, a norma dell’art. 88 LDA l’autore di una semplice fotografia gode del diritto di riproduzione, diffusione, rielaborazione e distribuzione della stessa.

La *ratio* della norma rinvia, da un lato, all’opportunità di limitare ogni forma di monopolio nell’ambito della produzione e diffusione della fotografia, in grado di nuocere all’industria creativa e mediatica e, dall’altro, all’oggettiva difficoltà di individuare un apporto creativo in opere in cui la procedimentalizzazione tecnica risulta ben preminente rispetto all’apporto personale dell’autore.

Secondo una consolidata giurisprudenza, ciò che, in sostanza, è richiesto ai fini della tutela autoriale della fotografia è che dall’immagine riprodotta traspaia la personale “visione della realtà” dell’artista. Diversamente, nel caso della fotografia “semplice”, tale centralità dell’autore diventa irrilevante, in quanto manca una personale lettura di quest’ultimo del dato oggettuale, oltre che un reale trasporto comunicativo ed emotivo che deve essere racchiuso nell’opera fotografica.

Nel momento in cui lo sforzo creativo dell’autore è insignificante, anche il regime di tutela accordato viene sostanzialmente circoscritto alla sola categoria dei diritti connessi. Per questa ragione, lo sfruttamento economico è garantito per un periodo di venti anni dalla produzione della fotografia ed è condizionato all’adempimento di alcune formalità, quali l’indicazione del nome dell’autore, la data dell’anno di produzione e il nome dell’autore dell’opera d’arte fotografata¹².

Il riferimento alla data è necessario al fine di stabilire il momento da cui decorre il termine di venti anni ai fini del riconoscimento del regime di tu-

¹² Art. 90 LDA.

tela. Resta inteso che tali indicazioni devono essere riportate solo sui negativi, sulla prima stampa e sulle fotografie elaborate in formato digitale e non anche sulle riproduzioni ulteriori. La carenza di uno o più dei dati appena citati non inficia la riproduzione degli esemplari della semplice fotografia, la quale non può ritenersi «abusiva» e, dunque, non sono dovuti i compensi indicati dagli art. 91 e 98 LDA, a meno che il fotografo non provi la malafede del riproduttore¹³.

Secondo consolidata giurisprudenza, non è prevista l'attribuzione dei diritti morali agli autori di semplice fotografia¹⁴.

Regole particolari si applicano alla fotografia semplice «ottenuta nel corso e nell'adempimento di un contratto di impiego o di lavoro, entro i limiti dell'oggetto e delle finalità del contratto, il diritto esclusivo spetta al datore di lavoro»¹⁵.

Lo stesso principio si applica «quando si tratti di fotografia di cose in possesso del committente medesimo e salvo pagamento a favore del fotografo, da parte di chi utilizza commercialmente la riproduzione, di un equo corrispettivo»¹⁶. In questo caso, il diritto di utilizzazione economica compete al datore di lavoro, entro i limiti dell'oggetto e delle finalità del contratto. Infatti, il datore di lavoro è titolare dei diritti sulle opere dell'ingegno e sulle invenzioni dei dipendenti. In ogni caso, il fotografo ha il diritto ad un equo compenso nel caso in cui della fotografia fosse fatto un uso commerciale.

3.3 Le riproduzioni fotografiche

Le riproduzioni fotografiche non godono di una particolare protezione e sono liberamente utilizzabili. Sono contemplate all'art. 87 LDA e sono fotografie di «scritti, carte di affari, oggetti materiali, disegni tecnici e prodotti simili». Si tratta di immagini aventi mera finalità riproduttiva dell'oggetto materiale e, quindi, non destinate a funzioni ulteriori quali la commercializzazione o promozione di un prodotto.

¹³ Art. 90, c. 2, LDA.

¹⁴ Trib. Milano, sent. n. 16254, 09-11-2000.

¹⁵ Art. 88, c. 2, LDA.

¹⁶ Art. 88, c. 3, LDA.

4. La riproduzione fotografica dei beni culturali

La riproduzione di immagini di beni culturali è disciplinata dal *Codice dei beni culturali* (art. 108), così come modificata dal decreto-legge n. 83 del 31 maggio 2014 (*Disposizioni urgenti per la tutela del patrimonio culturale, lo sviluppo della cultura e il rilancio del turismo*, meglio noto come Decreto “*ArtBonus*”), il quale ha adeguato l’impianto normativo alle esigenze di una maggiore circolazione dei beni culturali in Rete, liberalizzando lo «scatto fotografico nei musei». In altre parole, alla luce di tali recenti modifiche normative, è ora consentita la generale e libera utilizzabilità e riproducibilità delle immagini fotografiche delle opere d’arte custodite nei 3400 musei italiani.

Sono, dunque, da ritenersi libere da ogni vincolo, la riproduzione di beni culturali e la divulgazione con qualsiasi dispositivo delle immagini di beni culturali, purché realizzate per fini non di lucro, ma per finalità di studio, ricerca, o mera espressione creativa, nonché promozione del patrimonio culturale¹⁷.

È la stessa relazione tecnica al progetto di decreto a evidenziare che è consentita «la libera pubblicazione, ad esempio su blog o social network, di fotografie che riproducano beni culturali, tutte le volte in cui ciò avvenga senza scopo di lucro, neanche indiretto, per finalità di studio, ricerca, libera manifestazione del pensiero o espressione creativa, promozione della conoscenza del patrimonio culturale».

La novella legislativa non modifica, in ogni caso, le norme per i soggetti interessati all’uso di immagini relative a beni culturali per fini di lucro, i quali restano vincolati alla previa corresponsione di un canone.

5. Le immagini fotografiche nell’era di Internet

Internet ha rafforzato in maniera straordinaria la velocità e la capacità di propagazione delle immagini fotografiche¹⁸.

La possibilità, in capo a ciascun utente, di scattare foto con il proprio *smartphone* e di pubblicarle su una piattaforma digitale ha rappresentato una svolta senza precedenti nella sfera sociale, contribuendo a ridefinire interrelazioni e rapporti interpersonali. Tali mutamenti non potevano non riguardare la sfera giuridica, in quanto la velocità di immissione di immagini fotografiche in Rete rende poco incisivi i tradizionali strumenti di tutela che

¹⁷ Art. 108, decreto-legge 83/14.

¹⁸ Su questi temi, cfr. *ex multis*, Piola Caselli, 2003, p. 206.

l'ordinamento ha predisposto ai fini della salvaguardia dei diritti dell'autore e della sua immagine. Oltretutto, la pervasiva diffusione di piattaforme di *foto sharing*, rende ormai virale la circolazione di immagini fotografiche, consentendo la diffusione di prassi che derogano in maniera significativa (e illegittima) alle disposizioni di legge.

In tal modo, nonostante il quadro giuridico a tutela del diritto d'autore trovi in Rete piena applicazione, si assiste invece a una situazione generale dominata da una estesa – quanto deprecabile – deregolamentazione.

Giova, in proposito, ricordare come, anche nel *Web*, l'autore di un'opera fotografica goda pienamente dei diritti sull'opera stessa, mentre il titolare di una semplice fotografia gode dei diritti connessi. Pertanto, chiunque in Rete intenda utilizzare una fotografia digitale deve necessariamente richiederne l'autorizzazione al legittimo proprietario, per evitare di incorrere in richieste di risarcimento del danno. In altri termini, la mancata autorizzazione all'appropriazione di immagini fotografiche appartenenti ad altri, deve comunque ritenersi illegittima, in quanto anche nella dimensione online trova pieno riconoscimento il contenuto di cui all'art. 88 LDA, secondo cui spetta all'autore il diritto esclusivo di diffusione e commercializzazione della fotografia.

Ai fini dell'esatta individuazione dei vari profili di responsabilità è necessario, tuttavia, distinguere lo scambio e la condivisione di fotografie sulle piattaforme Social dal download di fotografie da un sito Internet (Menduni, 2016).

Il *Social sharing* è un fenomeno molto diffuso nel *Web* e vede coinvolti innumerevoli soggetti nella condivisione di contenuti multimediali. Nel caso delle fotografie digitali, l'uso della funzione di condivisione non espone ad alcun rischio, in quanto consente sempre di risalire all'autore della foto, il cui nominativo compare nella foto condivisa.

Al contrario, il *download* di una foto da una pagina *Web* può invece comportare rischi sul piano del rispetto del diritto d'autore qualora la riproduzione di una fotografia venga pubblicata su una pagina *Web* riconducibile al titolare dei diritti. Talché, se si vuole utilizzare un'immagine fotografica trovata su una pagina *Web*, è sempre necessario ottenere l'autorizzazione da parte del suo autore, conformemente a quanto previsto all'art. 90 LDA. Nella specie, non può applicarsi il principio del "silenzio-assenso" e, dunque, qualora l'autore non dovesse rispondere alla richiesta, la fotografia non potrà essere riprodotta.

Resta tuttavia inteso che, in mancanza dei dati personali dell'autore e della data, non sussiste l'obbligo dell'autorizzazione e la riproduzione potrà senz'altro avvenire senza alcun problema.

Ai fini della tutela dell'opera fotografica in Rete, è possibile far ricorso a diverse tecnologie dirette a proteggere l'identità "virtuale" della stessa e, dunque, anche i diritti dell'autore. Tra le tecniche più utilizzate, è da annoverarsi il *Digital Watermarking*, che consente di incorporare in un *file* digitale, come ad esempio, nelle fotografie, informazioni sulla sua paternità e provenienza, inibendone quindi la riproduzione abusiva¹⁹.

Sul punto è intervenuto il decreto legislativo n. 68/2003 (di attuazione della Direttiva 2001/20/CE), ai cui art. 102*quater* e 120*quinqüies*, ammette la possibilità che i titolari del diritto d'autore possono apporre sulle proprie opere tutte quelle misure tecnologiche di protezione al fine di impedire o limitare atti non autorizzati dai rispettivi autori e, al contempo, fornire le informazioni necessarie a identificare i titolari dei diritti medesimi.

In merito all'individuazione dei profili di responsabilità in Rete, è altresì necessario interrogarsi sul ruolo degli *Internet Service Provider* (ISP).

Il punto di partenza al fine di inquadrare la disciplina giuridica dei vari operatori di Rete è costituito dalla Direttiva 2000/31/CE (meglio nota come "Direttiva *e-commerce*"), attuata nel nostro ordinamento con decreto legislativo n. 70/2003. In linea generale, non vi è un obbligo preventivo e incondizionato di controllo del materiale immesso e circolante in Rete da parte dell'*Internet Service Provider*, tranne i casi in cui non abbia provveduto a rimuovere, su segnalazione, atti, video o immagini contraffatti.

5.1 La condivisione di immagini sui Social Network: orientamenti giurisprudenziali

Tramite il *Web* può essere condiviso di tutto. Tuttavia, dietro la semplicità della condivisione si nascondono delle insidie che possono ledere i diritti degli utenti.

La condivisione di fotografie sul *Web* e, in particolare, su *Facebook*, è ormai una pratica diffusa. Come già in parte accennato, problemi non sussistono nelle condivisioni che avvengono all'interno del gruppo di "amici", in quanto la condivisione comporta anche la pubblicazione dell'autore della foto; ma può accadere che un terzo si appropri della fotografia pubblicata sulla nostra pagina *Facebook* per utilizzarla in contesti diversi, ponendo in tal modo questioni sul piano del rispetto dei diritti d'autore.

¹⁹ Cfr., in merito, Sirotti Gaudenzi, 2012, p. 326.

Il tribunale di Roma, in una recente sentenza²⁰, ha ritenuto che le foto pubblicate su *Facebook* non possono essere riprodotte al di fuori dei *Social Network* senza l'espreso consenso del titolare dei diritti²¹. Nel caso di specie, il giudice ha ritenuto, anzitutto, che le fotografie contestate fossero prive di un carattere creativo e, dunque, oggetto della protezione più limitata riconosciuta ai «diritti connessi» dall'art. 87 LDA.

La controversia ha richiesto al giudice l'esame preliminare delle condizioni di licenza dettate dalla piattaforma in questione. A tal riguardo, l'art. 2 delle suddette condizioni stabilisce che le pubblicazioni di immagini o video su *Facebook* non comporta la cessione integrale dei diritti, in quanto l'utente, all'atto dell'iscrizione, accorda alla piattaforma una licenza non esclusiva per l'utilizzo dei contenuti coperti da *Copyright* che conserva validità finché il contenuto rimane presente sulla piattaforma social. Questo comporta che è consentito a chiunque accedere alle immagini e ai video pubblicati su *Facebook* o su altre piattaforme *Social* ad esso connesse, ma non è possibile riprodurre e diffondere in altre sedi tali contenuti, senza il previo accordo del suo autore.

In un successivo passaggio, il giudice fa chiarezza su un profilo particolare del fenomeno della condivisione sui *Social*, ritenendo che la pubblicazione di una fotografia su tali piattaforme possa costituire una presunzione di titolarità del *Copyright* in capo a chi ha pubblicato la foto stessa. Pertanto, affinché la riproduzione non violi la legge spetta a chi ha riprodotto il contenuto dimostrare che l'uso si è basato su un *file* non coperto da *Copyright*.

Nel caso di specie, il Tribunale di Roma, ritenendo provata la paternità delle foto in capo al titolare della pagina *Social*, ha accolto le richieste di tutela presentate da quest'ultimo contro i convenuti (rappresentati, in tal caso, da coloro che avevano ceduto le foto al quotidiano e dal quotidiano

²⁰ Trib. Roma, sent. n. 12076/2015.

²¹ La vicenda origina da un quotidiano che aveva riprodotto, a corredo di una serie di articoli sul rapporto tra giovani e discoteche, alcune fotografie ottenute da un terzo. Le foto non riportavano né il nome dell'autore, né la fonte dalla quale erano state ottenute. Un minore aveva riconosciuto, tra le foto pubblicate, tre foto che egli stesso aveva scattato e pubblicato sul proprio profilo *Facebook*. I genitori del minore si erano rivolti al Tribunale di Roma chiedendo che alle fotografie del figlio fosse riconosciuta, in quanto opere di ingegno, la tutela dell'art. 2 della l. 633/1941 e che il responsabile del quotidiano e la persona che aveva fornito le foto al quotidiano stesso fossero condannati per violazione del diritto d'autore nonché al risarcimento dei danni. Il quotidiano aveva evidenziato, a difesa della propria posizione, che mancavano le prove che il minore fosse l'autore delle foto, che la pubblicazione di fotografie su *Facebook* comporta automaticamente il trasferimento al *Social* dei diritti di sfruttamento e, infine, che il terzo che aveva fornito le fotografie al giornale non aveva rivelato la provenienza delle immagini.

stesso). Al contempo, il giudice ha respinto la difesa dei convenuti secondo cui la pubblicazione delle foto su *Facebook* da parte del suo autore ne avrebbe implicato la perdita di titolarità dei diritti, in ragione di quanto stabilito nelle condizioni d'uso di tale piattaforma *Social*. In merito, il giudice, nel precisare la portata delle condizioni di utilizzo della piattaforma di *Facebook*, pone due importanti principi. In primo luogo, il titolare dell'*account* si presume titolare dei diritti sulle foto pubblicate sul proprio profilo e, in secondo luogo, l'accettazione delle regole interne della piattaforma non limita in alcun modo i diritti dell'autore delle foto ivi pubblicate.

Anche la Corte di giustizia dell'Unione europea si è inserita, con un'interessante pronuncia, nella complessa problematica del rapporto tra *Copyright* e nuove tecnologie, in tema di circolazione e diffusione digitale delle opere fotografiche.

Nella specie, la questione pregiudiziale è stata sollevata dalla Corte federale di giustizia tedesca nell'ambito di una controversia tra il *Land* Nordrhein-Westfalen e il sig. Dirk Renckhoff e concerneva la necessità di chiedere una nuova ed ulteriore autorizzazione all'autore per pubblicare su un sito Internet la sua opera, già liberamente accessibile perché inizialmente pubblicata su un altro sito previo consenso dello stesso. Nel caso di specie, l'oggetto del contendere era rappresentato una fotografia raffigurante la città di Cordoba pubblicata su un sito Internet dedicato alla promozione turistica, con l'espreso consenso del suo autore. Ma, successivamente, la stessa foto era stata scaricata da una studentessa tedesca e ripubblicata in un lavoro laboratoriale svolto nell'ambito delle attività scolastiche. La scuola, a sua volta, aveva pubblicato il lavoro della studentessa sul proprio sito Internet accessibile a chiunque.

L'autore della foto ha adito il *Landgericht* di Amburgo per chiedere ristoro del danno subito, a seguito della pubblicazione non autorizzata della sua foto. In prima istanza, il ricorso del sig. Renckhoff è stato accolto e il tribunale ha condannato il *Land* della Renania settentrionale-Vestfalia (in veste di ente competente sulla scuola) a rimuovere la fotografia e al pagamento della somma di Euro 300. Le due parti hanno appellato la sentenza dinanzi all'*Oberlandesgericht* di Amburgo, il quale ha confermato che la fotografia fosse protetta dal diritto d'autore e che la sua pubblicazione in Rete da parte della scuola costituisse una violazione del diritto d'autore.

In sede di ricorso in cassazione, il giudice ha tuttavia ritenuto che l'accoglimento dello stesso dipendesse dall'interpretazione dell'art. 3, § 1, della Direttiva 2001/29/CE, ponendo dubbi sul fatto che la messa in Rete della fotografia da parte della scuola costituisse una violazione del diritto d'autore, ai sensi della citata Direttiva. In effetti, secondo quanto stabilito

da quest'ultima, «Gli Stati membri riconoscono agli autori il diritto esclusivo di autorizzare o vietare qualsiasi *comunicazione al pubblico*, su filo o senza filo, delle loro opere, compresa la messa a disposizione del pubblico delle loro opere in maniera tale che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente».

Nel caso di specie, la Corte è stata chiamata a pronunciarsi sulla nozione di «comunicazione al pubblico», così come disciplinata all'art. 3, § 1, della Direttiva 2001/29/Ce del 22 maggio 2001 sull'armonizzazione della normativa sul diritto d'autore e sui diritti connessi, ovvero se quest'ultima dovesse essere interpretata «nel senso che essa ricomprende la messa in rete su un sito internet di una fotografia precedentemente pubblicata, senza restrizioni e con l'autorizzazione del titolare del diritto d'autore, su un altro sito internet».

La Corte di giustizia ha statuito che la nozione di «comunicazione al pubblico» contenuta nella Direttiva deve essere interpretata «nel senso che essa ricomprende la messa in Rete su un sito Internet di una fotografia precedentemente pubblicata, senza restrizioni atte ad impedire che venisse scaricata e con l'autorizzazione del titolare del diritto d'autore, su un altro sito Internet»²².

Secondo la Corte, la nozione di «comunicazione al pubblico» consta di due elementi, ossia un atto di comunicazione dell'opera, per il quale «è sufficiente che l'opera sia messa a disposizione del pubblico in modo che coloro che compongono tale pubblico possano avervi accesso, senza che sia determinante che utilizzino o meno tale possibilità» e una comunicazione dell'opera a un «pubblico», inteso come un «numero indeterminato di destinatari potenziali piuttosto considerevole». Nel caso di specie, la Corte ha ritenuto sussistenti entrambi tali elementi, in quanto il ripubblicare la fotografia della città di Cordoba costituirebbe «atto di comunicazione» e gli utenti del sito della scuola costituirebbero il «pubblico» richiesto.

Dunque, per il giudice comunitario, la ripubblicazione in Rete di un'opera fotografica protetta dal *Copyright* su un sito Internet diverso da quello sul quale è stata effettuata la comunicazione iniziale con l'autorizzazione del titolare rappresenta una messa a disposizione a un pubblico nuovo dell'opera stessa. Non rileva in alcun caso il fatto che il titolare del diritto d'autore non avesse posto restrizione alcuna alla possibilità di utilizzo della fotografia in Rete. Un caso diverso, secondo i giudici, sarebbe invece stato se l'immagine "*ripostata*" dallo studente fosse stata pubblicata con un *Link* che avesse rinviato al sito internet originario.

²² Corte giust., sent. 7-08-2018, causa C-161/17.

In via incidentale, la Corte ha avuto modo di precisare che una fotografia è suscettibile di essere protetta dal diritto d'autore «a condizione che sia una creazione intellettuale dell'autore, riflettendone la personalità e manifestando le sue libere scelte creative durante la realizzazione».

Dunque, la giurisprudenza sembra tendere alla difesa di un'interpretazione estensiva della portata del diritto d'autore sulle opere fotografiche, imperniata sulla necessità di tutela del diritto di controllo della diffusione dell'opera stessa.

6. La Direttiva Copyright: quali novità per la tutela delle immagini fotografiche?

La disciplina giuridica che tutela l'autore di immagini fotografiche è stata recentemente innovata dalla Direttiva 2019/170 del 17 aprile 2019 (nel prosieguo *Direttiva Copyright*), pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale dell'UE n. 130 del 17 maggio 2019, dopo una lunga gestazione²³. Ora gli Stati membri disporranno di due anni di tempo per recepirla e attuarla²⁴.

Secondo la Commissione europea, l'obiettivo della *Direttiva Copyright* è quello di stabilire un quadro globale, in cui creazioni intellettuali, autori, editori di contenuti, fornitori di servizi e utenti possano trarre vantaggio da un sistema più trasparente e adeguato all'era digitale, garantendo un più maturo bilanciamento tra l'interesse degli autori e quello generale.

La Direttiva in esame apporta diverse modifiche per quanto concerne la portata del diritto d'autore, innovando la previgente disciplina (Direttive 2001/29/CE e 96/9/CE).

L'obiettivo è quello di armonizzare la disciplina del diritto d'autore all'interno dell'ordinamento comunitario, spingendo gli Stati membri ad adottare basi comuni.

²³ Su questi aspetti, cfr. Bently e Falce, 2017; Falce, 2017.

²⁴ Per quanto concerne la procedura di recepimento della Direttiva nell'ordinamento italiano, il 23 gennaio 2020, il Consiglio dei Ministri, su proposta del Ministro per gli Affari europei, ha approvato lo schema di disegno di legge recante la delega al Governo per il recepimento e l'attuazione degli atti di provenienza comunitaria (c.d. "legge di delegazione europea 2019"). L'art. 9 del testo contiene i criteri e principi direttivi per il recepimento della Direttiva 2019/170 del Consiglio e del Parlamento europeo sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale, approvata in sede europea il 17 aprile 2019 (nota anche come *Direttiva DSM*). L'iter parlamentare si preannuncia particolarmente complesso, in quanto non si tratta solo di modificare la struttura normativa degli atti di recepimento della precedente Direttiva 2001/29/CE sull'armonizzazione del diritto d'autore, ma è necessario intervenire su una serie di istituti giuridici provenienti da fonti diverse, quali la *Convenzione dell'Unione di Berna* e i *TRIPs* del 1995 cui hanno aderito 162 Stati, tutti membri del WTO.

Il processo di elaborazione della nuova disciplina è stato particolarmente lungo e articolato, caratterizzato da un confronto serrato e duro tra i gruppi parlamentari e membri del Consiglio, oltre che con i portatori di interesse rappresentati da operatori di Rete, addetti ai lavori e tecnici.

La Direttiva innova, in linea generale, i vari profili relativi al diritto d'autore, offrendo ad autori ed editori fattivi strumenti di tutela nella sfera digitale.

Due sono i disposti che toccano, più da vicino, la tutela delle immagini nel *Web*.

Quanto al primo, l'art. 15.1 della Direttiva mira a concedere agli editori di pubblicazioni di stampa un diritto esclusivo al fine di autorizzare o vietare l'uso online delle loro pubblicazioni da parte di «fornitori della società dell'informazione». Tale diritto non è più esercitabile dopo due anni, a partire dal 1° gennaio dell'anno successivo alla data di pubblicazione dell'articolo (art. 15.4).

Pertanto, gli editori di pubblicazioni a stampa possono negoziare compensi con le piattaforme di aggregazione delle notizie interessate. La Direttiva prevede inoltre che una «quota adeguata» della retribuzione pagata agli editori debba essere destinata ai giornalisti (art. 15.5).

In questa fase, in attesa del recepimento nazionale, è difficile prevedere l'impatto che tale norma avrà sulla stampa. In effetti, l'art. 15.1 della Direttiva prevede numerose deroghe a questo nuovo diritto relativo agli editori di pubblicazioni di stampa. Esso non si applicherà: (i) all'uso, a fini privati o non commerciali, di articoli di stampa realizzati da singoli utenti; (ii) ad atti associati a collegamenti ipertestuali; (iii) all'uso di parole isolate o estratti molto brevi di un articolo di stampa.

A scopo illustrativo, sarà quindi sempre possibile per un utente condividere un articolo di stampa sui *Social Network*. Inoltre, l'espressione «estratti molto brevi» è particolarmente vaga e, per questo, potrebbe essere oggetto di numerosi interventi giurisprudenziali. In assenza di chiarimenti nella legge di recepimento, non si può escludere, ad esempio, che l'offerta di *Google News* rimanga invariata.

Altra questione dirimente toccata dalla Direttiva attiene ai servizi di condivisione di contenuti *online*. Attualmente, le piattaforme di condivisione, come *Youtube* o *Dailymotion*, beneficiano di una forma di responsabilità attenuata per quanto concerne i contenuti pubblicati dagli utenti, in quanto eventuali forme di responsabilità possono essere fatte valere solo se espressamente avvertiti di contenuti illecitamente pubblicati sul loro sito Internet, in merito ai quali essi decidano di non intervenire sollecitamente per la loro rimozione. In questo modo, tali piattaforme riescono a generare

enormi profitti “*Copyright free*”, proprio grazie ai contenuti che vengono pubblicati costantemente dagli utenti.

L’art. 17 della Direttiva statuisce che «il prestatore di servizi di condivisione di contenuti online effettua un atto di comunicazione al pubblico o un atto di messa a disposizione del pubblico ai fini della presente direttiva quando concede l’accesso al pubblico a opere protette dal diritto d’autore o altri materiali protetti caricati dai suoi utenti. Un prestatore di servizi di condivisione di contenuti online deve pertanto ottenere un’autorizzazione dai titolari dei diritti (...) al fine di comunicare al pubblico o rendere disponibili al pubblico opere o altri materiali». Dunque, l’immissione non autorizzata in Rete di prodotti fotografici creativi tutelati dal diritto d’autore comporterà una diretta responsabilità giuridica in capo alla piattaforma, la quale dovrà rispondere dell’accusa di violazione del *Copyright*, salvo dimostrare di «aver compiuto i massimi sforzi per ottenere un’autorizzazione» o «aver agito tempestivamente» per impedire l’accesso ad altri utenti.

Non tutte le piattaforme saranno soggette agli stessi obblighi; la Direttiva prevede un regime più “soft” per i nuovi operatori sul mercato. Difatti, l’art. 17, c. 6 specifica che le piattaforme «di età inferiore a tre anni e con un fatturato annuo inferiore a 10 milioni di Euro» dovranno solo giustificare di aver fatto tutto il possibile per ottenere un’autorizzazione dal titolare dei diritti e di aver agito prontamente dopo aver ricevuto una notifica sufficientemente motivata per bloccare l’accesso alle opere o ai contenuti coperti dalla notifica e per rimuoverli dal sito.

Ulteriore deroga è prevista all’art. 17, c. 7, ai sensi del quale l’immissione in Rete, da parte degli utenti, di opere protette a scopo di «caricatura, parodia o pastiche» è autorizzata come eccezione o limitazione al *Copyright*. Sul punto, va notato che il legislatore europeo ha inserito una norma che rende obbligatorio il recepimento di tale comma negli ordinamenti degli Stati membri. Con ciò, si è voluto “rassicurare” coloro che hanno visto nell’art. 17 della Direttiva un limite alla libertà di espressione in Rete.

Come specificato al c. 8, l’applicazione dell’art. 17 non può comportare «alcun obbligo generale di sorveglianza» imposto dalla Direttiva sul diritto d’autore. Pertanto, agli Stati membri è vietato richiedere alle piattaforme di condivisione forme di controllo prima della pubblicazione dei contenuti, utilizzando filtri automatizzati²⁵.

²⁵ Su questo punto, la Commissione europea ha pubblicato una scheda informativa, al fine di chiarire che «le nuove regole non richiedono l’uso di filtri in *download*. Inoltre non richiedono piattaforme per il caricamento di contenuti da parte degli utenti per applicare una tecnologia specifica per il riconoscimento di contenuti illeciti. In base alle nuove regole, al-

Ma se, da un lato, le istituzioni europee hanno fornito tutte le rassicurazioni del caso per scongiurare che, attraverso il sistema di filtri, si possano surrettiziamente introdurre forme di censura *online*, dall'altro, i colossi del *Web*, da *Youtube* a *Facebook*, hanno già da tempo implementato sistemi di filtro dei contenuti che fanno in qualche modo adombrare la possibilità che possano essere operate forme di controllo *ex ante* sui contenuti immessi in Rete, attivando, in tal modo forme indite di censura.

Al fine di rafforzare ulteriormente la posizione degli utenti, la Direttiva garantisce altresì la possibilità – prevista al c. 9 dell'art. 17 – di attivare un meccanismo di reclamo «celere ed efficace che sia disponibile agli utenti dei loro servizi in caso di controversie in merito alla disabilitazione dell'accesso a, o alla rimozione di, specifiche opere o altri materiali da essi caricati». In pratica, la piattaforma che rimuova contenuti leciti o ricompresi tra le eccezioni al *Copyright*, potrà essere chiamata a doverne dare conto direttamente all'utente.

Oltre ai due articoli appena descritti, la Direttiva è intervenuta anche in tema di *Text and Data Mining*, ovvero per «le riproduzioni e le estrazioni effettuate da organismi ai fini dell'estrazione di testo e di dati da opere o altro materiale cui essi hanno legalmente accesso per scopi di ricerca scientifica» (art. 3 e 4). Sebbene i *Big Data*, l'Intelligenza Artificiale e il *Data Mining* siano onnipresenti nella realtà contemporanea, solo pochi Paesi europei hanno, ad oggi, previsto limitazioni ed eccezioni che consentano la raccolta di grandi set di dati al fine di delineare nuove conoscenze che non possono essere rilevate attraverso tradizionali metodologie di analisi. Anche se i ricercatori possono accedere legalmente a tali materiali, l'estrazione di essi può comportare una violazione del *Copyright*. Ora, la Direttiva europea ha previsto un'eccezione che consente ai ricercatori di poter estrarre opere protette da *Copyright* per fini di *data analysis*.

L'obiettivo perseguito dal legislatore europeo è quello di liberalizzare il *Text and data mining* per finalità di ricerca scientifica, per scopi didattici e per la conservazione del patrimonio culturale, a condizione che coloro che conducono tale tipologia di analisi abbiano accesso legittimo alle opere e al loro contenuto. La direttiva esclude da tali eccezioni gli organismi di ricerca la cui gestione è influenzata da un ente privato.

cune piattaforme online dovranno stipulare accordi di licenza con i titolari dei diritti – ad esempio produttori di musica o di film – al fine di utilizzare opere musicali, video o altri contenuti protetti da *Copyright*. In assenza di accordi di licenza, queste piattaforme dovranno fare il possibile per garantire che i contenuti non autorizzati dai titolari dei diritti non siano disponibili sul loro sito *Web*. L'obbligo di “fare tutto il possibile” non impone alcun mezzo o tecnologia specifici».

Il *Text and data mining* si applica non solo al testo, ma anche alle immagini. Di conseguenza, gli enti che operano in tale settore dovranno valutare le possibili implicazioni dello stesso per il proprio modello di *business*, nonché per l'esatta individuazione dei diritti connessi al *Copyright*.

Al momento, l'esatta portata di tale importante innovazione non è del tutto predicibile; bisognerà attendere l'intervento della Corte di giustizia per chiarire talune questioni lasciate aperte dalla Direttiva, a partire dall'esatta portata delle locuzioni di «accesso lecito» e di «riserva appropriata» cui fa riferimento il testo della Direttiva.

Un'ulteriore eccezione ai diritti di *Copyright* è prevista all'art. 5 della Direttiva, laddove si consente l'utilizzo digitale di opere e materiali coperti da *Copyright* per finalità illustrativa ad uso didattico, purché ciò avvenga sotto la responsabilità di un ente di istruzione e con il solo coinvolgimento degli studenti e del personale docente. Questa eccezione consente, dunque, a tutti gli operatori scolastici di sfruttare appieno le opportunità offerte dalle tecnologie digitali per favorire l'apprendimento.

La Direttiva mira, dunque, a garantire che i diritti e gli obblighi in materia di *Copyright* si applichino anche a Internet, rafforzando la possibilità dei titolari di diritto d'autore, in particolare musicisti, interpreti, fotografi, nonché giornalisti, di concludere accordi per l'utilizzo delle loro opere allorché queste ultime siano presenti sulle piattaforme Internet.

Infine, la Direttiva semplifica l'utilizzo gratuito del patrimonio protetto da *Copyright* attraverso il *Text and Data Mining*, eliminando così un significativo svantaggio competitivo che i ricercatori europei attualmente vivono. Essa consente inoltre di utilizzare gratuitamente materiale protetto da *Copyright* per preservare il patrimonio culturale.

7. Considerazioni conclusive

La ricostruzione in chiave diacronica del diritto d'autore nel campo delle immagini fotografiche ci ha consentito di inquadrare, in un'ottica più ampia, l'evoluzione che lo stesso ha conosciuto a seguito dei mutamenti intervenuti con il progresso tecnologico: l'avvento della stampa prima e di Internet poi ha letteralmente rivoluzionato il concetto di circolazione del prodotto creativo, con conseguenze sul piano della previsione di adeguati strumenti di tutela. Difatti, la diffusione incessante di immagini ha favorito, nel tempo, un confronto acceso non solo tra gli addetti ai lavori, ma anche all'interno della società nel suo complesso, legato al bilanciamento tra gli indubbi diritti che devono essere riconosciuti in capo all'autore e le avverti-

te esigenze di divulgazione e di informazione, ormai connaturate a una società digitalmente avanzata, avida non solo di notizie ma soprattutto di immagini.

L'era digitale ha portato con sé l'ascesa di piattaforme come *Youtube* o *Facebook*. La loro popolarità li ha incoraggiati a “fingere” che chiunque potesse immettere in Rete opere protette dal diritto d'autore senza dover legittimamente compensare le legittime aspettative di remunerazione dei rispettivi autori. In tal modo, le stesse sono state in grado di accumulare enormi ricchezze, senza che anche una minima parte di queste ultime potesse arrivare agli autori (“*value gap*”).

L'ambiguità della normativa previgente ha contribuito a consolidare la visione delle piattaforme quali meri servizi di *hosting* e, dunque, non responsabili del rispetto delle regole sul diritto d'autore.

Ora, la *Direttiva Copyright* ha tentato di adeguare tali regole alle esigenze legate all'era di Internet, riequilibrando i rapporti di forza tra gli interessi preminenti degli autori con quelli di un mercato sempre più dominato dai grandi colossi del *Web*. Questi ultimi sono responsabili per il contenuto immesso nelle loro infrastrutture. Ciò significa che dovranno giocare con equità e ottenere una licenza per le opere protette, garantendo agli autori un equo compenso per lo sfruttamento economico delle stesse. Allo stesso tempo, la Direttiva cerca di non ostacolare la libera diffusione delle opere e delle informazioni *online*, introducendo uno speciale regime di deroghe, a beneficio di tutti quegli utenti che vorranno immettere in Rete contenuti e immagini a scopo di citazione, critica o, ancora, di caricatura, parodia o *pastiche*. Inoltre, gli Stati membri dovranno consentire non solo l'utilizzo digitale di opere creative per finalità illustrativa ad uso didattico, ma anche l'estrazione di testi e di dati da documenti e materiali liberamente accessibili.

In questo contesto, un rapido processo di attuazione della Direttiva all'interno dei singoli Stati membri non potrà che rafforzare l'ecosistema culturale europeo.

Riferimenti bibliografici

- Badiali E. (2019), *La fotografia e il diritto d'autore*, in www.iusinitinere.it, 20-02-2019.
- Bently L., Falce V. (2017), *Sul diritto d'autore dalla UE soluzioni ancora controverse*, «Il Sole 24 Ore», 02-10-2017, consultabile al Link: <https://www.ilsole24ore.com/art/sul-diritto-d-autore-ue-soluzioni-ancora-controverse--AEOPhacC>.
- De Vecchis C., Traniello P. (2012), *La proprietà del pensiero. Il diritto d'autore dal Settecento a oggi*, Carocci, Roma.

- Falce V. (2017), *La direttiva Ue sul copyright si ispira all'Italia*, "Il Sole 24 Ore", 18-12-2017, consultabile al Link: <https://www.ilsole24ore.com/art/la-direttiva-ue-copyright-si-ispira-all-italia-AErlUJTD>.
- Gernsheim H. (1981), *Le origini della fotografia*, Electa, Milano.
- Madesani A. (2005), *Storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.
- Menduni E. (2005), *La fotografia. Dalla camera oscura al digitale*, il Mulino, Bologna.
- Menduni E. (2016), *Fotografia prima e dopo: rotture e continuità intorno alla svolta digitale*, «Comunicazioni Sociali», 1, pp. 15-23.
- Mormorio D. (1996), *Storia della fotografia*, Newton Compton, Roma.
- Newhall B. (1984), *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino.
- Piola Caselli B. (2003), *Internet e il diritto d'autore (voce)*, in *Digesto delle discipline privatistiche*, sez. civile, UTET, Torino.
- Sirotti Gaudenzi A. (2012), *Il nuovo diritto d'autore. La tutela della proprietà intellettuale nella società dell'informazione*, Maggioli, Rimini.
- Zannier I. (1988), *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, Carocci, Roma.

5. Sociologia visuale: il rapporto tra immagine, ricerca e mutamento sociale

di *Uliano Conti*

Premessa dei curatori

Proseguiamo nella riflessione sul rapporto tra immagine e ricerca sociale con il lavoro del sociologo Uliano Conti, dell'Università degli Studi di Perugia, il quale offre un quadro articolato delle tappe fondamentali della sociologia visuale.

A proposito degli anni Sessanta e Settanta, Conti osserva che è in questi anni che la sociologia inizia a riflettere sul potenziale euristico e cognitivo dell'immagine fotografica che, nel corso del tempo, viene sempre più considerata come una *fonte* fondamentale per comprendere il mutamento sociale: l'immagine non solo come documento di fatti accaduti, ma anche come documento e testimonianza di trasformazioni sociali. Nei due decenni successivi, gli anni Ottanta e Novanta, l'attenzione dei sociologi si focalizza, in particolare, sulla «trasformazione consumistica della società e dell'attore sociale» (emblematici, in proposito, alcuni lavori di Jean Baudrillard). Peraltro, la stessa immagine fotografica diventa un oggetto di consumo, grazie all'invenzione di una macchina fotografica in grado di realizzare fotografie istantanee con pellicole autosviluppanti: la *Polaroid*. In tale contesto, la sociologia visuale inizia a rivolgere l'attenzione anche alla pubblicità, al cinema, alla comunicazione televisiva, al giornalismo, confrontandosi con un ampio dibattito sul rapporto tra realtà e rappresentazione. Un dibattito che si sviluppa ulteriormente con l'emersione pervasiva dei dispositivi portatili e le conseguenze ambivalenti che ne derivano: autoreferenzialità, ma anche, nello stesso tempo, ipersocializzazione e una permanente condizione di osservabilità, di se stessi e degli altri.

Oggi utilizzare le immagini nella ricerca sociologica significa muoversi in un universo complesso e variegato composto di moltissime sollecitazioni visive: dalle immagini presenti su *Youtube*, a quelle prodotte con gli

smartphone, oppure con videocamere di sorveglianza, per fare solo alcuni possibili esempi. E ciò perché viviamo in una società delle immagini. Paradossalmente, però, l'occhio del sociologo è stato finora piuttosto “distratto” e diffidente. Non a caso, Uliano Conti osserva che spesso la sociologia visuale continua a praticarsi secondo una “epistemologia della tolleranza”.

1. Introduzione

La sociologia visuale dà la possibilità di indagare, tramite l'analisi di immagini realizzate appositamente per una ricerca o preesistenti, ambiti sociali altrimenti difficilmente esplorabili. Si pensi, ad esempio, alla cultura materiale, ai comportamenti osservabili grazie ai video delle telecamere di sorveglianza (Collins, 2014; Secundulfo, 1997), alla pubblicità e alla comunicazione politica. In tal senso, Douglas Harper (1988), parlando di sociologia con le immagini e sociologia sulle immagini e ordinando gli strumenti, le tecniche utilizzate e le ricerche realizzate, sosteneva:

Visual sociology is a collection of approaches in which researchers use photographs to portray, describe, or analyze social phenomena. Visual sociology can be, however, broken down into two major areas. The first area involves using photographs in the conventional sense of data gathering. The “visual-methods” people are usually working on a specific research problem and a middle-range theory. Visual sociologists also study photographs produced by the culture, for example, in advertising, newspapers or magazines, or family photo albums. Using this approach, sociologists typically explore the semiotics, or sign systems, of different visual communication systems. These two areas of visual sociology remain fairly distinct from each other. Put simply, the distinction between these approaches is that some sociologists take photographs to study the social world, whereas others analyze photographs others have taken in institutionalized occupational settings or in their family lives (Harper, 1988, p. 2).

Con la diffusione di dispositivi per la produzione e la diffusione d'immagini sempre più sofisticati, la sociologia visuale ha dedicato attenzione anche allo studio delle comunità e delle piattaforme *online* e dei *social network*, declinando in modo nuovo l'osservazione partecipante e gli strumenti etnografici (Ciampi, 2016; Castells, 2004; Margolis e Pauwels, 2011). Per pensare a come la sociologia visuale possa apportare un contributo metodologico alle tecniche e agli strumenti della ricerca sociale, e, più

in generale, al campo sociologico, si possono considerare differenti prospettive in campo *visual*.

La ricerca fotografica sul campo, ad esempio, rimanda a una prospettiva micro-etnografica attenta alle pratiche quotidiane, alle abitudini, alle consuetudini comportamentali, al modo di apparire, ai luoghi, alle espressioni identitarie (**figg. 1-3**). In questa prospettiva, la sociologia visuale assume una postura cognitiva oggettivista: alla fotografia, e al video, è attribuita l'oggettività; sarebbero in grado di mostrare i contesti sociali così come sono, nelle loro caratteristiche effettive. Si tratta di una scelta prospettica: fotografia e video possono restituire la concretezza e la tangibilità delle situazioni sociali. Allo stesso tempo, però, implicano una selezione soggettiva che concerne che cosa guardare (Faeta, 2011). La postura oggettivista emerge, ad esempio, nel cinema documentaristico. Il valore conoscitivo di un documentario si fonda sull'assunto che ciò che viene mostrato rimanda alle situazioni sociali concrete così come sono.

In tale prospettiva, il realismo ontologico, il riconoscimento dell'immagine video come presenza verosimile «si traduce nel *cinéma-verité*, nel cinema di osservazione e di partecipazione» (Toti, 2016, p. 207; Bazin, 1975 e 1979; Burri, 2012). Allo stesso tempo, ogni sguardo implica una selezione e una scelta. L'analisi delle raccolte fotografiche che le persone realizzano *online*, diversamente, rimanda a una prospettiva interpretativista, secondo la quale le immagini permettono di comprendere il modo in cui l'attore sociale attribuisce significati alle azioni (Chalfen, 1987; Faeta, 2011). Tali prospettive possono apparire, a una prima lettura, eterogenee ed eccessivamente diversificate. La diversificazione, invece, è un elemento costitutivo della *Visual Sociology* sin dalle sue origini, caratterizzate da aperture disciplinari e tolleranza metodologica, pur mettendo sempre al centro della riflessione l'immagine e il suo rapporto con la società (Pauwels, 2010). La sociologia visuale ha, nel corso della propria evoluzione, in Occidente dagli anni Settanta circa, recepito suggestioni disciplinari non solo sociologiche, ma provenienti anche dalla semiotica, dall'antropologia e dalla psicologia e si è posta in relazione ai cambiamenti sociali principalmente in due modi: l'immagine è intesa come illustrativa dei cambiamenti e dei fenomeni sociali oppure è considerata come fattore di trasformazione sociale. Queste due collocazioni cognitive dell'immagine si intrecciano, delineando così un quadro complesso per la lettura della società.

2. L'immagine tra consumo, simulacro e narcisismo

Tra gli anni Sessanta e Settanta, la sociologia visuale non si è ancora delineata come ambito accademico con connotati chiari e identificabili. Le ricerche visuali sono illustrative di tematiche sociologiche, come il lavoro e la marginalità sociale (Faccioli e Losacco, 2010; Margolis e Pauwels, 2011). I temi privilegiati delle ricerche sociali visuali riguardano le relazioni tra attore sociale e contesti professionali, come la fabbrica, l'azienda e le grandi organizzazioni, come l'esercito. In tale senso, gli studi visuali condotti in ambito sociologico mettono in evidenza la collocazione della persona rispetto all'organizzazione (Margolis, 1994 e 2005; Pauwels, 2010), sulla scia degli studi di Goffman (1961). Dal punto di vista visuale, è privilegiato uno sguardo attento alla gerarchia, alle dinamiche di condizionamento e all'azione – esercitata anche attraverso l'organizzazione spaziale – condizionante dell'organizzazione, sia essa una fabbrica o un'azienda del settore terziario, sulla persona.

Molte ricerche visuali di questo periodo sono analoghe a *reportage* fotografici su contesti sociali svantaggiati e marginali, come le periferie urbane, o su movimenti sociali emergenti, come quelli protagonisti delle ondate di contestazione del 1968 (Gilardi, 1976; Sontag, 2003). I lavori visuali sui movimenti sociali, mettono in evidenza l'azione esercitata dal gruppo, la forza condizionante degli schieramenti politici, la mobilitazione dei giovani in opposizione ai poteri istituzionali (Mattioli, 2007; Faccioli e Losacco, 2010).

In tale prospettiva, considerare la fotografia come documento significa assegnare all'immagine fotografica il potere di prova, la forza di essere evidenza dal valore storico, di costituirsi metodologicamente come fonte informativa. La fotografia, però, non è solo un documento di fatti accaduti, ma è anche una testimonianza. Quando si parla di fotografia come testimonianza si sottolinea che l'informazione fotografica permette di cogliere i significati che gli attori sociali attribuiscono alle azioni. Ciò implica la consapevolezza della selezione e delle scelte fatte a priori da coloro che realizzano le immagini, in relazione a che cosa e a come fotografare (Bourdieu, 1962; Bourdieu *et al.* 1965). Apprezzare la fotografia come testimonianza aggiunge qualcosa al potere documentale: l'immagine permette non solo di documentare, ma anche di comprendere il mutamento sociale (Ferrarotti, 1974).

Negli gli anni Settanta, emergono percorsi per l'utilizzo dell'immagine e ricerche sociali visuali attente a nuovi temi. In tale prospettiva, il consumo e gli stili di vita sono ambiti privilegiati di ricerca (Baudrillard, 1976; Mattioli, 2007). Il consumismo, lo spreco, gli stili di vita dispendiosi sono indagati attraverso indagini visuali, sia rivolte alle pratiche di consumo, sia

attente alle immagini utilizzate per pubblicizzare e per “sedurre” (Séguéla, 1985; Eco, 2011; Baudrillard, 2014). L’attenzione si concentra sulla trasformazione consumistica della società e dell’attore sociale. Dalle analisi e dalle ricerche visuali emerge la capacità dei consumi e degli stili di vita nel contribuire all’identità dei gruppi sociali. Parallelamente, l’immagine fotografica diventa oggetto di consumo. L’immagine “pronta per l’uso” per eccellenza è la Polaroid. Essa viene prodotta e consumata in un breve lasso di tempo, dopo lo scatto è possibile apprezzare immediatamente il risultato, senza attendere i tempi che erano necessari per sviluppare un rullino fotografico. L’immagine è oggetto di produzione e consumo immediati. In tal senso, i sociologi visuali studiano come le persone utilizzano l’istantanea (Chalfen, 1987; Mattioli, 2007). La Polaroid trasformò la pratica fotografica, permettendo in modo immediato di stampare un positivo della fotografia scattata. In tal senso, la Polaroid ha un profondo valore indessicale:

Davanti a una Polaroid appena sviluppata ritroviamo la foto come indice che ci rinvia a una regione del mondo che pure abbiamo davanti agli occhi: in questo caso la foto recupera quella disponibilità, per una sintassi esperienziale, di cogliere la relativa corrispondenza (morfologica, luministica, ecc.) tra spazio fotografico enunciato e spazio-ambiente fotografato, così come accade per l’indice puntato (Basso Fossali e Dondero, 2008, p. 182).

Nel momento in cui gli studiosi si concentrano sulla rilevanza e sullo spazio sociale del consumismo, l’immagine è utilizzata per convincere a consumare (Goffman, 1979; Margolis e Pauwels, 2011), come anche per orientare le intenzioni di voto (Séguéla, 1985). In questa prospettiva, consumismo, immagine e seduzione si intrecciano. Il potere condizionante della comunicazione per immagini co-evolve in Occidente con i cambiamenti sociali: l’azione sociale dei media per immagini (come la televisione) si accompagna alla trasformazione del ruolo di istituzioni come scuola e famiglia, la deistituzionalizzazione, ossia «l’indebolimento o la scomparsa di norme codificate e garantite da meccanismi giuridici, e più semplicemente il venir meno dei giudizi normativi che venivano applicati ai comportamenti regolati dalle istituzioni» (Touraine, 1997, p. 48) e con la desocializzazione, ossia la «scomparsa di quei ruoli, norme e valori sociali attraverso cui si costruiva il mondo vissuto» (Ivi, p. 50).

Se negli anni Settanta l’immagine fotografica è documento e testimonianza – in altre parole, le dimensioni di fonte documentale e testimoniale sono quelle privilegiate – negli anni Ottanta, è la dimensione di segno ad attirare l’attenzione degli studiosi. Così, nel corso degli anni Ottanta, la sociologia visuale recepisce la prospettiva semiotica. L’immagine fotografica

è intesa e analizzata soprattutto come segno. Gli studi semiotici sull'immagine degli anni Ottanta recepiscono una lezione interpretativa consolidata (Greimas, 1991) e sono applicati alla comunicazione televisiva, alla pubblicità, al cinema e al giornalismo (Eco, 2011).

Negli anni Novanta, la sociologia visuale amplia l'orizzonte analitico e si confronta con un ampio dibattito sulla realtà e sulla rappresentazione. Nel 1992 il libro *Media Events. The Live Broadcasting of History* (Dayan, 1992) punta l'attenzione sulle grandi cerimonie dei *media* e sul potere che hanno i mezzi di comunicazione per immagini di istituire una dimensione di solidarietà sociale. Il potere dell'immagine sta nell'essere un simulacro della realtà, in grado di sostituirla e di istituire un piano veridico ulteriore. Per Baudrillard (1976) sono i simulacri di primo, secondo e terzo ordine a delineare i significati della realtà, in relazione a tre stadi del valore. I tre stadi co-evolvono con i tre ordini di simulacri (o livelli di simulazione) – *contrefaçon, production e simulation*. In relazione ad essi si colloca il significato di realtà. Ognuno dei tre stadi del valore – naturale, del valore d'uso; mercantile, del valore di scambio; strutturale, del valore-segno – corrisponde a un periodo storico: rispettivamente, all'epoca classica (dal Rinascimento alla rivoluzione industriale), all'era industriale e alla fase coeva a Baudrillard (1976, 1980 e 1995; Rose 2001 e 2003). Con il passaggio da un periodo storico a un altro, un nuovo stadio del valore emerge su quelli precedenti, senza che essi scompaiano. Allo stesso titolo concettuale, con il mutamento storico, un livello di simulazione si afferma sugli altri. Il simulacro di primo ordine è una copia della realtà, come accade nell'arte rinascimentale. La forma del simulacro di primo ordine è, in altre parole, una contraffazione. La contraffazione imita il mondo circostante, che fa da referente. Il simulacro di secondo ordine nasce nell'era industriale. La tecnica consente la produzione seriale industriale di copie di immagini. La forma del simulacro di secondo ordine è la produzione, ossia una copia molto simile all'originale; i confini tra realtà e simulacro sono labili. Comunque, il simulacro di secondo ordine permette di distinguere l'immagine, da una parte, e la realtà, dall'altra. Il simulacro di secondo ordine è frutto di

tecnologie di produzione di massa e di standardizzazione seriale, l'artificiale si ritaglia un suo dominio rispetto al naturale, e la copia inizia ad erodere l'egemonia dell'originale. Nell'arte si affaccia il problema dello statuto dell'opera artistica (l'originale per eccellenza) nell'età in cui la tecnologia permette la produzione di infinite copie esatte di un originale, ed in cui alcune opere d'arte (ad esempio i multipli) nascono già come famiglie seriali di copie indistinguibili le une dalle altre, secondo il modello della produzione di merci di massa (Secundulfo, 2007, p. 29).

Il simulacro di terzo ordine opera secondo la logica della simulazione. La copia è priva di un originale, di un referente. Disneyland, negli Stati Uniti, è un esempio di simulacro di terzo ordine. Il terzo livello di simulazione è l'iperreale:

Disneyland è là per nascondere il fatto che è il vero paese, la vera America tutta, ad essere Disneyland [...]. Disneyland viene presentato come immaginario per farci credere che (per contrasto) tutto il resto (all'esterno) è reale, quando di fatto tutta Los Angeles e l'America che la circonda già non sono più reali, ma dell'ordine dell'iperreale e della simulazione (Baudrillard, 2014, p. 34).

Il lavoro di Baudrillard è stato recepito, anche in Italia, sia con riferimento a ricerche empiriche sui consumi e sulla pubblicità (Codeluppi, 2000), sia dal punto di vista teoretico delle trasformazioni sociali (Secundulfo, 2001 e 2007; Sassatelli, 2002).

Dagli anni Novanta, il tema dell'immagine si pone in relazione al dibattito sociologico sul rapporto tra realtà e rappresentazione. Da una parte, gli studiosi evidenziano quanto le rappresentazioni visuali assumano uno statuto ontologico indipendente dal referente, come avviene con la realtà virtuale o con i dispositivi per la simulazione (Boccia Artieri, 2001); d'altra parte, la diffusione e la pervasività di dispositivi portatili, come i telefonini e gli *smartphone* ad esempio, permettono di fotografare sempre e ovunque, non solo luoghi e persone circostanti, ma anche se stessi, originando così un'iconosfera autoreferenziale e monotica (Rose, 2001 e 2003).

Gli anni Novanta segnano, in tal senso, un cambiamento radicale, mutamento insieme tecnico, linguistico e sociale. Le trasformazioni nella direzione della progressiva individualizzazione (Lasch, 1979; Touraine, 1997; Boccia Artieri, 2001; Eco, 2011) fanno parlare i sociologi di narcisismo minimalista. Con questo termine «si intende sul piano sociologico, quella deriva minimalista della soggettività che chiude la persona nella propria autoreferenzialità privandola della capacità di costruire relazioni fondate sul riconoscimento dell'altro e di pensare a agire in ottica progettuale» (Cesareo e Vaccarini, 2012, pp. 10-11).

La pratica della fotografia *selfie* non solo riflette la deriva autoreferenziale, ma è il tratto della trasformazione delle capacità sociali di pensare e agire progettualmente (D'Eramo, 2017). Allo stesso tempo, però, la continua visibilità dell'attore sociale, la costante reperibilità e la trasparenza consentita dai *media* per immagini, fa sì che all'atomizzazione e alla iposocializzazione minimalista si accompagni un'ipersocializzazione, una peren-

ne condizione di osservabilità, di sensibilità alle opinioni altrui e un'interiorizzazione delle norme sociali.

La metafora narcisistica per caratterizzare il legame sociale rientra nell'elaborazione di teoria sociologica. Tale elaborazione trova nella sociologia visuale un campo dialogico, dove individuare riscontri empirici e percorsi di ricerca. Le analisi delle modalità di utilizzo dell'immagine da parte dell'attore sociale testimoniano, infatti, un'autoreferenzialità che convive con il bisogno di essere costantemente visto e riconosciuto (Margolis e Pauwels, 2011). In tal senso, narcisismo minimalista è sinonimo di autoreferenzialità e di carenza di relazioni fondate sul riconoscimento dell'altro: «Il Sé rimane confinato entro un orizzonte relazionale angusto, in cui i rapporti con gli altri sono solo illusori, e, se esistenti, del tutto strumentali» (Cesareo e Vaccarini, 2012, p. 10):

Privo di un vivo interesse, di una potente attrazione, di passione e di slancio nei confronti del mondo e, come inevitabile conseguenza di ciò, anche nei confronti di se stesso in quanto soggetto che occupa una posizione nel mondo, il narcisista è una sottospecie della specie degli egocentrici: è un egocentrico minimalista. Più precisamente è una combinazione di minimalismo sul piano del rapporto con la realtà e di massimalismo sul piano del vissuto del proprio sé grandioso (Ivi, pp. 19-21).

3. Immagine e *Video Data Analysis*

Le considerazioni sopra illustrate tentano di mostrare i collegamenti tra l'immagine fotografica e l'analisi delle trasformazioni sociali. Non solo la fotografia, anche il video rappresenta un potenziale euristico per la ricerca sociale. Di fronte alla crescente disponibilità di immagini video provenienti da svariate fonti, il concetto tradizionale di *cinéma-verité*, considerato come traduzione di realismo, si delinea come chiave per una lettura approfondita del valore euristico delle immagini (Scarlato, 2018; Virilio, 1988). “Realismo”, in Bazin (1979) e anche in Kracauer (1962), è il concetto che consente di leggere la rilevanza del video e delle immagini in movimento, nella misura in cui il video riproduce tecnicamente, grazie alla macchina anche in assenza dell'essere umano, il mondo circostante. Non si tratta di un realismo ingenuo per cui ciò che il video riproduce è considerato come reale, ma la sottolineatura della pregnanza sociale dell'immagine. Per Kracauer il cinema «riproduce la realtà fisica veramente esistente, il mondo passeggero in cui viviamo» (Kracauer, 1962, p. 87), per Bazin, il cinema «prima ancora di rappresentare la realtà, vi partecipa al punto da riporne tutto lo spessore e

la consistenza, da liberarne il senso nascosto, da mostrarne gli interni trasalimenti, in una parola da esibirne l'essenza» (Casetti, 2002, p. 37):

Bazin con il realismo ontologico e Kracauer con il realismo fisico hanno dato vita a delle analisi e teorie sociologiche del cinema. Questi studiosi costituiscono il punto di massima esplicitazione negli anni '50 di un realismo esistenzialista, legato alla capacità del cinema di partecipare alla vita del mondo e di un realismo funzionale, legato alla possibilità del mezzo di riprodurre i contorni delle cose, di documentare l'esistente. Attraverso l'immagine, la realtà sociale viene ri-presentata, resa presente nello spazio e nel tempo e viene liberata dalle contingenze temporali. Le immagini aiutano a individuare dettagli sfuggiti e al contempo servono come dispositivo di intensificazione dello sguardo. Il documentario aggiunge all'oggettività della fotografia la riproduzione del tempo (Toti, 2016, p. 207).

Oggi piattaforme come *YouTube* offrono immagini realizzate in contesti sociali differenti, riferite a fenomeni sociali emergenti, senza che, però, queste immagini possano, in sé per sé, costituire un utile apporto empirico alla ricerca sociale (Castells, 2004; Boccia Artieri, 2001). Se, da una parte, la disponibilità di immagini video è consistente, è necessario operare una selezione e farsi guidare da procedure metodologiche rigorose, per rendere l'informazione un dato. In questa direzione vanno alcuni recenti approcci di ricerca che utilizzano le immagini video reperibili *online* o negli archivi, approcci che sono indicati con l'etichetta *Video Data Analysis* (VDA). Nelle immagini video si possono osservare la disposizione delle persone nello spazio, le azioni e le reazioni interattive, le espressioni del volto, l'andatura, la postura, elementi meta-comunicativi preziosi per l'analisi delle interazioni (Collins, 2014; Legewie e Nassauer, 2018).

La disponibilità di video provenienti da telecamere di sicurezza, *smartphone* e da altri dispositivi visuali mette a disposizione della ricerca sociale un'entità sempre crescente di materiali empirici:

First, visual data offer a quantum leap in access to data on real-life situational dynamics and human interaction. Second, visual data provide extremely detailed and reliable information on situational dynamics as they happened and avoid possible observer bias, post-event omission, and lack of memory, all of which may taint situational detail in participant observation and interviews [...]. Third, visual data allow extremely high transparency as they enable researchers to share primary data on real-life human interaction with colleagues and readers. In recent years, transparency is becoming an increasingly central criterion of good practice in social science research [...]. (Nassauer e Legewie, 2019, p. 3).

In tal senso, Collins (2014) e Nassauer (Nassauer e Legewie, 2019) focalizzano l'attenzione sull'utilizzo delle immagini video per lo studio delle dinamiche situazionali: si tratta di analizzare situazioni sociali grazie a informazioni visuali contingenti e circostanziali. L'informazione visuale sulle situazioni sociali consente di analizzare le espressioni non verbali, le interazioni, le espressioni facciali e la postura del corpo, il piano prossemico (le distanze spaziali, i contatti fisici...) e il piano cinesico (la gestualità delle mani, le espressioni del volto, la postura del corpo):

Video data in general may provide unique analytic potential. For instance, if a researcher is interested in studying the micro-situational processes or dynamics of social events, video data might be the only means to do so [...]. Videos enable researchers to study captured events frame by frame, replay situations, observe them in slow-motion, focus on different actors at different replays, examine behavior and emotion expression that only last very briefly, and focus meticulously on temporal dynamics of events. Such dynamics in behavior or emotion expression can hardly be analyzed by participant observation or interviews (Legewie e Nassauer, 2018, p. 5).

L'analisi situazionale e le procedure della *Video Data Analysis* si articolano secondo un processo di codifica, analogo a quello proprio della *Grounded Theory*, nella declinazione originaria di Glaser e Strauss (1967): le informazioni visuali sul contesto concreto delle interazioni, sulla disposizione delle persone, sulle dinamiche fisiche degli incontri sono utili se messe in relazione, attraverso un processo circolare, alla dimensione teorica. In primo luogo, disponendo di una base empirica di immagini, si individuano quelle da analizzare. Le immagini sono commentate, esaminate attentamente, confrontate le une con le altre e raggruppate in categorie e sottocategorie. In altre parole, attraverso la codifica aperta (*open coding*) si assegnano etichette concettuali alle immagini e a gruppi di immagini, usando termini semanticamente collegati ad esse, creando così categorie e sottocategorie, correggibili nel corso dell'indagine. I concetti devono essere analitici e sensibilizzanti. Progressivamente, occorre confrontare ogni nuova immagine individuata con quelle già codificate nelle categorie. In altre parole, tutti gli *incidents* sono codificati in categorie concettuali.

La procedura, che ha carattere retroattivo, ha come obiettivo l'elaborazione teoretica: «La raccolta dei dati è una premessa appunto fondamentale, cui fa riferimento il ragionare teorico per raggiungere la cogenza della validità scientifica e per usufruire di un'autorevole plausibilità dei risultati» (Cipriani, 1993, p. 38).

Attraverso il secondo passaggio, la codifica assiale (*axial coding*), i risultati della codifica aperta vengono perfezionati. Le etichette concettuali delle categorie e delle sottocategorie sono ri-esaminate e riconsiderate. In particolare, si individuano le categorie più importanti e si definiscono le relazioni e le connessioni tra le categorie elaborate. Rispetto alle fasi precedenti, si cerca di considerare un numero ridotto di concetti posti a un livello più elevato, ciò grazie alla comparazione tra le categorie e all'individuazione delle uniformità (Strauss e Corbin, 1990; Strauss 1987).

Infine, attraverso la codifica selettiva (*selectiv coding*) si individua la categoria (*core category*) intorno alla quale organizzare le altre categorie e si corroborano le ipotesi emerse durante l'indagine, con l'obiettivo dell'elaborazione teoretica:

Il sociologo dovrebbe essere sufficientemente sensibile teoricamente cosicché possa concettualizzare e formulare una teoria come essa emerge dai dati [...]. La sensibilità teoretica di un sociologo ha due altre caratteristiche. Primo, essa implica la sua personale e caratteriale inclinazione. Secondo, essa comprende l'abilità del sociologo ad avere intuito teoretico nella sua area di ricerca, combinato con una abilità a trattare e codificare le sue intuizioni (Glaser e Strauss, 1967, p. 46).

In tale prospettiva, «generare una teoria partendo dai dati significa che molte ipotesi e concetti non solo provengono dai dati, ma sono sistematicamente estrapolati in relazione ai dati durante il corso della ricerca. Generare una teoria implica un processo di ricerca» (Ivi, p. 6).

4. Future prospettive d'indagine

Le prospettive sopra richiamate convergono tutte nell'intento di consolidare l'utilizzo della sociologia visuale. A livello internazionale, la sociologia visuale è utilizzata e progressivamente perfezionata dal punto di vista metodologico:

While visual methods in sociology and anthropology today may rejoice in a growing number of enthusiasts, along with a number of skeptics, most social scientists are completely unaware of their existence or potential. Visual sociology and visual anthropology are grounded in the idea that valid scientific insight in society can be acquired by observing, analyzing, and theorizing its visual manifestations: behavior of people and material products of culture (Pauwels, 2010, pp. 546).

In ambito nazionale, emerge che «l'uso dei metodi visuali, benché da tempo sia accompagnato da un'ampia riflessione teorica, appare ancora [...] una scelta metodologica discutibile e non sempre totalmente legittimata all'interno dell'accademia» (Lagomarsino, 2015, p. 27). In tale prospettiva, la sociologia visuale si pratica secondo un'epistemologia della tolleranza che, in un quadro di rigore etico e metodologico, apre le prassi della ricerca sociale a strumenti quali la fotografia e il video (Cipolla, 1997; Secondulfo, 2001; Margolis e Pauwels, 2011). È necessario, perciò, insistere nel consolidamento e nel rafforzamento della sociologia visuale, recependo le opportunità offerte dall'immagine fotografica e video nella ricerca sociale.

I temi visuali trattati riguardano, come illustrato, il ruolo metodologico dell'immagine nelle ricerche sociali e le caratteristiche dell'immagine come fattore di trasformazione sociale. Da una parte, l'immagine è un *tool* di ricerca; allo stesso tempo, l'immagine si configura come agente di cambiamento su un piano di teoria sociale. Questa duplice accezione rende non sempre immediata la comprensione della collocazione della sociologia visuale; essa studia entrambi questi campi e si rivolge al dibattito scientifico della sociologia e della ricerca sociale in modo dialogico.

Riferimenti bibliografici

- Basso Fossali P., Dondero M.G. (2008), *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Guaraldi, Rimini.
- Baudrillard J. (1976), *La società dei consumi*, ed. or. 1970, il Mulino, Bologna.
- Baudrillard J. (1980), *La processione dei simulacri*, in *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, ed. or. 1978, Cappelli, Bologna.
- Baudrillard J. (1995), *Le crime parfait*, Éditions Galilée, Paris.
- Baudrillard J. (2014), *Miti fatali. TwinTowers, Beaubourg, Disneyland, America, Andy Warhol, Michael Jackson, Guerra del Golfo, Madonna, Jeans, Grande Fratello*, a cura di Codeluppi V., FrancoAngeli, Milano.
- Boccia Artieri G. (2001), "Lo sguardo della Medusa e la virtualizzazione dell'immagine", in Faccioli P., a cura di, *In altre parole. Idee per una sociologia più visuale*, FrancoAngeli, Milano.
- Bazin A. (1975), *Le cinéma de l'occupation et de la Résistance*, Union générale d'éditions, Paris.
- Bazin A. (1979), *Che cosa è il cinema*, Garzanti, Milano.
- Bourdieu P. (1962), *Célibat et condition paysanne*, «Études Rurales», 5, 6, pp. 32-136.
- Bourdieu P., Boltanski L., Castel R., Chamboredon J.C. (1965), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Editions de Minuit, Paris (trad. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini, 1972).

- Burri R.V. (2012), *Visual rationalities: Towards a sociology of images*, «Current Sociology», 60 (1), pp. 45-60, DOI: <https://doi.org/10.1177/0011392111426647>.
- Casetti F. (2002), *Communicative Negotiation in Cinema and Television*, Vita e Pensiero, Milano.
- Castells M. (2004), *The Network Society: A Cross-Cultural Perspective*, Edward Edgar, Cheltenham (UK)-Northampton (MA).
- Chalfen R. (1987), *Snapshot versions of life*, Popular Press, Bowling Green.
- Cesareo V., Vaccarini I. (2012), *L'era del narcisismo*, FrancoAngeli, Milano.
- Ciampi M. (2016), *La sociologia visuale contemporanea. Un approccio introduttivo*, «Società Mutamento Politica. Rivista Italiana di Sociologia», 7 (14), Firenze University Press, Firenze, pp. 217-235.
- Cipolla C. (1997), *Epistemologia della tolleranza*, 5 voll., FrancoAngeli, Milano.
- Cipriani R. (a cura di) (1993), *Sentieri della religiosità. Un'indagine a Roma*, Morcelliana, Brescia.
- Codeluppi V. (2000), *Lo spettacolo della merce. I luoghi del consumo dai passages a Disney World*, Bompiani, Milano.
- Collins R. (2014), *Violenza. Un'analisi sociologica*, ed. or. 2008, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- D'Eramo M. (2017), *Il selfie del mondo. Indagine sull'età del turismo*, Feltrinelli, Milano.
- Dayan D. (1992), *Media Events. The Live Broadcasting of History*, with Elihu Katz., Harvard University Press, Cambridge.
- Eco U. (2011), *Ero troppo occupato a fotografare e non ho guardato*, in Del Marco V., Pezzini I., a cura di, *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Atti parziali del XXXVIII Convegno AISS, Nuova Cultura, Roma.
- Faccioli P., Losacco G. (2010), *Nuovo manuale di sociologia visuale. Dall'analogico al digitale*, FrancoAngeli, Milano.
- Faeta F. (2011), *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Ferrarotti F. (1974), *Dal documento alla testimonianza. La fotografia nelle scienze sociali*, Liguori, Napoli.
- Gilardi A. (1976), *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli, Milano.
- Glaser B.G., Strauss A.L. (1967), *The Discovery of the Grounded theory: strategies for qualitative research*, Aldine de Gruyter, New York.
- Greimas A.J. (1991), *Semiotica e scienze sociali*, a cura di D. Corno, ed. or. 1976, Centro Scientifico Editore, Torino.
- Goffman E. (1979), *Gender Advertisements*, McMillan, London.
- Goffman E. (2003), *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, ed. or. 1961, Einaudi, Torino.
- Harper D. (1988), *Visual Sociology: Expanding Sociological Vision*, «The American Sociologist», 19, pp. 1-15.
- Kracauer S. (1962), *Film. Ritorno alla realtà fisica*, ed. or. 1960, Il Saggiatore, Milano.
- Lagomarsino F. (2015), «La ricerca con i migranti: video, etnografia e ricerca-azione», in Stagi L., Palmas Queirolo L., a cura di, *Fare sociologia visuale. Immagini, movimenti e suoni nell'etnografia*, Professionaldreamers, Trento.
- Lasch C. (1979), *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, W. W. Norton & Company, New York and London.

- Legewie N.M., Nassauer A. (2018), *YouTube, Google, Facebook: 21st Century Online Video Research and Research Ethics*, «Forum: Qualitative Social Research/Sozialforschung», 19 (3), DOI: <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-19.3.3130>.
- Margolis E. (1994), *Images in Struggle: Photographs of Colorado Coal Camps*, “Visual Sociology”, 9, 1, pp. 4-26.
- Margolis E. (2005), “Liberal Documentary Goes to School: Farm Security Administration photographs of students, teachers and schools”, in D. Holloway, J. Beck (eds.), *American Visual Cultures*, Continuum, London and New York, pp. 7-38.
- Margolis E., Pauwels L. (eds.) (2011), *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, Sage, London.
- Mattioli F. (2007), *La sociologia visuale. Che cosa è, come si fa*, Bonanno, Roma.
- Nassauer A., Legewie N.M. (2019), *Analyzing 21st Century Video Data on Situational Dynamics-Issues and Challenges in Video Data Analysis*, «Social Sciences», 8 (3), pp. 1-21, DOI: <https://doi.org/10.3390/socsci8030100>.
- Pauwels L. (2010), *Visual Sociology Reframed: An Analytical Synthesis and Discussion of Visual Methods in Social and Cultural Research*, «Sociological Methods Research», 38 (4), pp. 545-581, DOI: <https://doi.org/10.1177/0049124110366233>.
- Rose G. (2001), *Visual Methodologies: an Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage, London.
- Rose G. (2003), *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*, Sage, London.
- Sassatelli M. (2002), *An Interview with Jean Baudrillard: Europe, Globalization and the Destiny of Culture*, «European Journal of Social Theory», 5 (4), pp. 521-530. DOI: 10.1177/136843102760514045.
- Scarlato A. (2018), “Il mito del neorealismo in Bazin e Ayfre”, in Mosconi E., a cura di, *Davanti allo schermo. I cattolici tra cinema e media, cultura e società (1940-1970)*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», 2 (3), pp. 85-103.
- Secondulfo D. (1997), *The Social Meaning of Things. A Working Field for Visual Sociology*, «Visual Studies», 12, 2, pp. 33-45.
- Secondulfo D. (2001), *Per una sociologia del mutamento*, FrancoAngeli, Milano.
- Secondulfo D., a cura di (2007), *I volti del simulacro. Realtà della finzione e finzione della realtà*, QuiEdit, Verona.
- Séguéla J. (1985), *Hollywood lava più bianco. Il manifesto della pubblicità spettacolo*, ed. or. 1982, Lupetti, Milano.
- Sontag S. (2003), *Davanti al dolore degli altri*, ed. or. 2003, Mondadori, Milano.
- Strauss A.L. (1987), *Qualitative analysis for social scientist*, Cambridge University Press, New York.
- Strauss A.L., Corbin J. (1990), *Basics of Qualitative Research. Grounded theory Procedures and Techniques*, Sage, Newbury Park (CA).
- Touraine A. (1997), *Pourrons-nous vivre ensemble? Égaux et différents*, Fayard, Paris.
- Toti A.M.P. (2016), *Per una sociologia del documentario. Teorie e pratiche cognitive*, «Società Mutamento Politica. Rivista Italiana di Sociologia», 7 (14), Firenze University Press, Firenze, pp. 199-216.
- Virilio P. (1988), *La machine de vision*, Galilée, Paris.

Immagini e referenze iconografiche



Figg. 1-2 – Immagini realizzate durante una ricerca fotografica sul campo, nel quartiere romano di Corviale, 2015 (foto di U. Conti)



Fig. 3 – Immagine realizzata durante una ricerca fotografica sul campo, nel quartiere romano di Corviale, 2015 (foto di U. Conti)

6. *Le sfide delle tecnologie digitali alla sociologia visuale*

di *Mariella Nocenzi*

Premessa dei curatori

Con il saggio di Mariella Nocenzi, sociologa dell'Università di Roma "Sapienza", proseguiamo nella riflessione sulla digitalizzazione dell'immagine approfondendo i principali effetti di questo processo.

Il saggio si articola su tre aspetti fondamentali, che corrispondono a tre diverse fasi dell'evoluzione della ricerca con metodi visuali. Innanzitutto, la progressiva affermazione dell'uso degli strumenti visuali in sociologia, come vero e proprio metodo conoscitivo della ricerca sociale, a partire dallo stimolo esercitato dalle sperimentazioni dell'antropologia.

Il secondo aspetto che viene approfondito è il passaggio a una dimensione digitale, sia per la strumentazione tecnologica utilizzata nella ricerca, sia per ciò che concerne i risultati stessi delle indagini, le produzioni e le forme di restituzione. Infine, si approfondisce l'iperconnettività contemporanea, colta nelle sue implicazioni per la ricerca sociale, in riferimento a una serie di problematiche tra cui la progressiva sovrapposizione fra dimensione *etica* ed *emica* provocata dalla digitalizzazione.

Un invito a riflettere su numerose questioni, tra cui il fatto che, con la digitalizzazione, l'immagine acquista caratteristiche nuove nella misura in cui diventa modificabile, instabile e dubitabile. In particolare, la possibilità, per il ricercatore, di modificare l'immagine fino alla versione desiderata pone problemi di ordine etico: è eticamente corretto manipolare l'immagine?

Ed ancora, oggi tutti, anche senza una specifica preparazione tecnica, possono produrre immagini di buona qualità, il che indubbiamente amplia la possibilità di fare ricerche visuali con immagini realizzate da persone comuni coinvolte nel fenomeno oggetto della ricerca. Come valutare questo ampliamento di opportunità? Significa che, nella fase produttiva e realizza-

tiva, la dimensione della conoscenza tecnica di tipo professionale non ha più importanza? Oppure l'uso di strumenti digitali di tipo visuale altamente professionali resta un'opzione difficile da sviluppare per un generico fruitore che non si professionalizzi?

1. Introduzione

La sociologia visuale si è imposta negli ultimi cinque decenni, a partire dalle esperienze condotte negli anni Sessanta negli Stati Uniti da ricercatori quali Howard Becker (1974) e Douglas Harper (2012) quale un vero e proprio metodo conoscitivo della ricerca sociale che può fornire alla scienza sociologica rappresentazioni esaustive – perché complete in termini di contenuto e forma – di qualsiasi fenomeno sociale. Il successivo contributo alla sua formalizzazione, specie in Italia offerto da Mattioli e Faccioli, ha definito le modalità di applicazione, fra l'altro distinguendo fra una sociologia visuale che opera con metodo quantitativo e qualitativo *sulle* immagini prodotte per altro scopo al fine di analizzare un determinato oggetto di ricerca e quella che opera *con* le immagini appositamente realizzate per studiarlo attraverso lo strumento visuale.

Sia il metodo che, ancor prima, la determinazione delle ipotesi della ricerca e, successivamente, le modalità di disseminazione dei risultati a livello scientifico, ma anche a un pubblico più vasto, sono stati rapidamente rivisitati con il crescente e massiccio uso dei dati digitali. Fra le analisi di interesse in tal senso si possono citare e verificare gli studi di Deborah Lupton degli ultimi anni (ad esempio, 2015) relativamente ai processi indotti da queste trasformazioni: la definizione degli “oggetti composti di dati digitali”, la loro generazione indiretta per gli usi scientifici, oltre che costante e continua, la progressiva necessità di accedere e utilizzare strumenti digitali per poterli raccogliere, trattare e interpretare, l'ampliamento dei soggetti che possono operare in modo analogo nell'uso di questi dati e, al contempo, la restrizione del numero dei sociologi che sono davvero in grado di applicare conoscenze informatiche a questi specifici usi.

Le sfide che la digitalizzazione pone alla sociologia visuale sono, pertanto, numerose, ma altrettante sono le opportunità connesse con le inedite modalità di produzione, trattamento e interpretazione attraverso i dati digitali di una società che cambia allo stesso modo. Grazie alla rapida evoluzione delle tecnologie, in un lasso di tempo decisamente più ridotto, si sta assistendo, peraltro, a una vera e propria nuova fase dello sviluppo della

sociologia visuale. La trasformazione delle tecnologie digitali e il conseguente effetto nei risultati ottenuti profila una sociologia visuale caratterizzata dalla iperconnettività, una condizione a tal punto incidente sui fondamenti di questa metodologia da porre nuovi presupposti non solo allo strumento di ricerca, ma anche alle prospettive sociologiche per l'analisi della società contemporanea.

Le riflessioni successive intendono seguire un percorso diacronico fra le fasi caratterizzanti la sociologia visuale, che possono essere individuate sostanzialmente in tre passaggi fondamentali. Questi possono riconoscere la determinazione della sociologia visuale come metodo conoscitivo della ricerca sociale (Parte Prima), il suo passaggio ad una dimensione digitale per la dotazione strumentale e per i risultati delle indagini condotte (Parte Seconda) e giungere fino al tratteggiamento di possibili nuove prospettive indotte dall'iperconnettività e che incidono sui fondamenti della sociologia visuale (Parte Terza). Questi fondamenti costituiscono il "filo rosso" delle fasi di applicazione delle metodologie visuali su cui si fonda l'ipotesi che queste riflessioni intendono esplorare.

2. La dimensione analogica della sociologia visuale

*Non è possibile conoscere intellettualmente
qualcosa di cui prima non si abbia avuto sensazione.*
Aristotele, De Anima, 354 a.C.

*Le cose mentali che non sono passate
per il senso, sono vane e false.*
Leonardo da Vinci, Quaderni di anatomia, 1510.

I primi decenni di uso e consolidamento della sociologia visuale quale metodo conoscitivo nella società occidentale caratterizzano le scienze sociali per questo uso di un metodo innovativo che, in alcuni casi, si è proposto come il più indicato alla specificità delle indagini condotte. Si pensi, in particolare, all'antropologia e alle prime esperienze di ricerca condotte utilizzando la fotografia e altri mezzi audiovisivi descritti da Collier e Collier (1986).

La pertinenza del metodo visuale per l'antropologia prima e le altre scienze sociali, poi, si basa sull'attività di osservazione di una struttura sociale sempre più complessa e con un mondo di significati costantemente in trasformazione.

È di sua competenza l'analisi di tutti i fenomeni sociali che sono oggetto di osservazione – comportamenti sociali, interazioni, luoghi, simboli, oggetti – e che vengono studiati in modo esauriente partendo da una prospettiva visuale: la sua forza consiste nelle evidenti potenzialità euristiche entro specifici ambiti di studio, ad essa congeniali, come quelli delle sub-culture e dell'integrazione sociale, della devianza e della marginalità, della famiglia e dei gruppi, delle interazioni e dei comportamenti comunicativi, del territorio e delle comunità, del consumo e dei prodotti culturali, e così via (Ciampi, 2016, p. 219).

Una completezza degli obiettivi di analisi, dunque, che la stessa Autrice riferisce a un “sociologo totalmente videns” che, grazie a uno strumento euristico come quello visuale, può esplorare inediti profili dell'oggetto di indagine (Solaroli, 2015). È questa caratteristica che, più della dotazione tecnologica, ha conquistato l'interesse nell'applicazione nella ricerca sociale e ne ha consentito un veloce test in tutte le fasi della ricerca tradizionalmente condotta; le potenzialità dell'immagine sembrano aver ampliato le prospettive di indagine:

Pensare e fare sociologia adottando un approccio visuale significa, dunque, progettare, fin dall'inizio, il nesso conoscitivo con il materiale iconico: quest'ultimo può essere costruito ad hoc per l'indagine (sociologia con le immagini), oppure selezionato da un portfolio di immagini prodotte da altri, che risultino pertinenti con i concetti teorici di riferimento (sociologia sulle immagini). In entrambi i casi l'immagine ricopre il ruolo di indicatore e, al contempo, di variabile del concetto generale, per usare un lessico caro alla sociologia quantitativa, poiché fonde in sé il piano della concettualizzazione e quello dell'operativizzazione, la teoria e la prassi (Ciampi, 2016, p. 220).

Non era poco per una ricerca sociologica impegnata a interpretare le radicali trasformazioni che interessavano la società fra gli anni Sessanta e Ottanta avere l'aspettativa di dotare anche la sociologia di strumenti più adeguati dal punto di vista epistemologico, quanto di più complesso davanti al dissolvimento dei riferimenti concettuali della modernità e alla impotenza delle spiegazioni teoriche e delle indagini empiriche tradizionali (Goffman, 1979).

Se Faccioli (2010) e Ciampi (2015, 2016) ritengono come prima esperienza visuale fondamentale quella condotta da Pierre Bourdieu in Algeria per operare un'attenta analisi sociologica della guerra coloniale in corso attraverso la fotografia (2012) – ricerca in realtà pubblicata solo alcuni decenni dopo la sua realizzazione –, il sociologo che più si è impegnato ad attestare una funzione ampia e pertinente del visuale nella ricerca sociologica del tempo è stato senza dubbio Franco Ferrarotti. La fotografia, per il sociologo italiano, non è soltanto una nuova tecnica che si serve

dell'immagine per interpretare i processi sociali, ma ha la funzione di fornire «documentazione sociologica, denuncia morale e militanza ideologica» (Ferrarotti, 1974, p. 10). Insomma, una tecnica che si integra a quella tradizionale arricchendola di strumenti di osservazione e partecipativi e, nel far ciò, si propone come dotata di un ruolo notificatorio che investe il ricercatore di una responsabilità e di un potenziale di intervento inedito. Lo sapeva bene Ferrarotti (1970), che aveva sperimentato il suo ruolo di sociologo e ricercatore imprimendo sulla pellicola le immagini delle periferie romane fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, dimostrando come l'inedita tecnica di indagine, integrata all'interpretazione sociologica, offriva come risultato il “prodotto” della capacità selettiva nella realtà fotografata del ricercatore: «La realtà umana non può trovarsi nella fotografia, ma nell'intenzione del fotografo» (Ferrarotti, 1974, p. 45). Pertanto, attraverso la fotografia, la sociologia non riproduce la realtà o quanto essa propone, ma il frutto del suo lavoro analitico e interpretativo su quella realtà.

Dalle evidenze della sociologia visuale di Ferrarotti non si poteva non passare rapidamente a rilevare, con l'uso crescente della fotografia nella ricerca sociologica, possibili ulteriori implicazioni che seguono. Fra le più interessanti, spicca l'aver riconosciuto all'immagine una funzione sociologica quale dato scientifico, distinguendola da tutte le altre fotografie che ritraggono fenomeni sociali (**fig. 1**) e che possono essere successivamente interpretate come rappresentative della vita quotidiana e dei fenomeni sociali (Becker, 1974).

Un'altra implicazione di grande interesse nell'introduzione della fotografia nella ricerca sociale è proprio il suo connaturato apporto all'indagine sociale, quindi proponendosi non solo per il suo “prodotto”, ma anche come strumento empirico di molte discipline delle scienze sociali, oltre alla sociologia. In molte indagini, infatti, la ricerca interdisciplinare si dipana con teorie e metodi condivisi nell'impiego degli strumenti visuali che, non a caso, si sono rilevati anche come i più duttili nella raccolta di diversificati dati scientifici su una realtà composita (Toti, 2015).

Rispetto al limite di una tecnica metodologica che in questo modo avrebbe potuto non presentare criteri scientifici propri, la sociologia visuale utilizzata interdisciplinariamente ha man mano affermato la sua scientificità, al pari di altri strumenti metodologici. In particolare, l'uso delle immagini è stato sottoposto a una progressiva validazione come strumento analitico, adeguandolo alle specifiche ipotesi di partenza e alle dinamiche dei processi sociali indagati nelle ricerche – ad esempio l'uso “visuale” del video è stato sempre più spesso affiancato alla fotografia per studi di oggetti di ricerca relazionali, in *progress*, etnometodologici ecc. Alla validità dei criteri

analitici, si è affiancata anche l'affidabilità come criterio specificamente garantito attraverso lo strumento visuale: ben più che per la validazione, per questa metodologia non *standard* si è considerato affidabile soprattutto un registro analitico chiaro e agevolmente reiterabile. Infine, molto ci si è adoperati per perfezionare anche la fase restitutiva dei risultati ottenuti grazie alle indagini visuali con la realizzazione di veri e propri “saggi sociologici visuali”.

Insomma, anche la sociologia visuale è stata in grado di adattarsi alle necessità teoriche ed empiriche della disciplina, entrambe strategiche, offrendo dell'immagine «il ruolo di indicatore e al contempo di variabile» (Ciampi, 2016, p. 234) delle visioni del mondo e delle prassi sociali ritratte, strumento di analisi di tutti i fenomeni che sono oggetto di osservazione – comportamenti sociali, interazioni, luoghi, simboli, oggetti. Ciò è stato ancora più evidente nella sua scoperta, negli anni Settanta, come strumento di indagine e di raccolta delle informazioni, ma aveva già indicato la sua valenza Benjamin quando, qualche decennio prima, sottolineava come «la credibilità di cui la fotografia gode deriva non dalla sua analogia con il reale, ma dal suo impiego per usi sociali ritenuti oggettivi»¹ (Benjamin, 2000, p. 57). Il filosofo tedesco avrebbe condotto un'attenta analisi sulla condizione di oggettività degli usi della fotografia per gli studi sociali, ripercorrendo le considerazioni sulla avalutatività di Weber rispetto alla scelta del metodo e dello strumento più opportuno per l'oggetto della ricerca (Weber, 2015).

Le rapide trasformazioni che seguirono gli anni Settanta in termini di cambiamenti culturali e sociali, ma anche tecnologici, hanno richiesto un sempre maggior ricorso all'interdisciplinarietà nell'analisi della mutante realtà e, specificatamente per l'interpretazione “con” e “sulle” immagini resa possibile dalla sociologia visuale, a un potenziamento del suo apparato tecnico di rilevazione.

A ragione Silverstone (1985) ha rilevato come si sia innescato in questo modo un reciproco processo di sviluppo fra quanto è accaduto nella vita quotidiana e nelle relazioni interindividuali grazie alle trasformazioni culturali e tecnologiche, e quello che l'uso quotidiano delle tecnologie ha indotto in termini di abilità e usi innovativi per la progressione delle tecnologie. Nella sua pragmatica organizzazione della ricerca – così come la descrive

¹ Il riferimento è a un noto saggio di Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, pubblicato nel 1936 e successivamente inserito in un volume edito da Suhrkamp Verlag, nel 1955 (trad. it. 1967 e successive edizioni).

Grady (1996, 1999) – la sociologia visuale non poteva non fornire un prezioso contributo.

3. La sociologia visuale alla prova della digitalizzazione

Con l'affermazione delle tecnologie digitali, le potenzialità euristiche della ricerca “con” e “sulle” immagini presentano diversi profili degni di nota da innestare sull'assunto del reciproco scambio fra dinamiche sociali e progressione delle tecnologie. Si possono passare qui in rassegna nel tentativo di definire l'apporto combinato che ognuno di questi aspetti della digitalizzazione ha offerto alla sociologia visuale digitale (Mattioli, 2015).

Un primo elemento – non in ordine di importanza – su cui soffermarsi è relativo alla definizione come oggetto di indagine proprio delle trasformazioni tecnologiche sulla società e sulla stessa metodologia di ricerca. Non sfugge anche a un lettore medio come l'analisi di questo oggetto possa richiedere strumenti di indagine tecnologicamente sempre più raffinati affinché siano in grado di cogliere le trasformazioni, in questo modo incidendo sulle stesse caratteristiche dello strumento di analisi.

Ciò ha comportato, a sua volta, un crescente interesse per aspetti tecnici sviluppati da altre discipline che hanno potenziato la innata multidisciplinarietà della sociologia visuale: non a caso, con l'affermarsi della digitalizzazione la tradizionale sociologia visuale si è trasformata in un più composito insieme di contributi teorici e metodologici meglio noti come *visual studies* (Suchar, 1997).

Alcune caratteristiche della strumentazione digitale, in realtà, oltre che inedite, sono anche di per sé stesse innovative e hanno contribuito a una radicale modificazione dell'osservazione della realtà. Si pensi alla realizzazione di una fotografia digitale che non richiede più il processo chimico di fotosensibilizzazione della carta fotografica o della pellicola grazie ai sali d'argento contenuti (Barthes, 1980), quanto un fenomeno fisico di lettura dell'intensità di luce e di colore di ogni parte componente di un'immagine, definita *pixel*, grazie a chip elettronici. L'insieme di questi dati viene infatti trasformato in un flusso di impulsi elettronici registrati su un supporto magnetico che li classifica, restituendo all'apparecchio digitale che lo contiene il prodotto visibile con l'immagine. La stessa “essenza” dell'immagine passa dall'essere una materialità chimicamente trattata a una consistenza gassosa di luci dotata di trasferibilità a un computer o a qualsiasi altro dispositivo che ne rende molto più varia anche la fruibilità (Losacco, 2006).

Se per una parte degli studiosi queste trasformazioni hanno messo in discussione il legame indicale che sussiste tra fotografia e realtà, la dematerializzazione dell'immagine ha reso possibile la sua "elaborazione" che si è sempre più evoluta grazie a potenti computer e relativi *software*, capaci di agire anche sulle immagini tradizionalmente realizzate. L'elaborazione può consentire di modificare l'immagine e, quindi, incidere sulla relazione fra immagine e realtà, ma ciò può avvenire sia per migliorare che per alterare quella rappresentazione della realtà.

L'immagine è una matrice di numeri modificabile all'infinito tramite un procedimento di calcolo: tra il colore blu Cina e il colore blu cobalto ci sono tante sfumature quanti sono i decimali tra due numeri interi. Ciò che noi vediamo in definitiva non è altro che un modello logico-matematico che si è stabilizzato provvisoriamente e che è sempre possibile altrimenti, pronto a modificarsi con un click del mouse (Boccia Artieri, 2001, p. 87).

Con la dematerializzazione, che pur si basa su un complesso processo fisico, la realizzazione di una fotografia digitale, però, ha chiaramente beneficiato nei termini di una sua migliore trasferibilità, trasmissione e disponibilità di tecniche per la realizzazione. Si può partire dall'assunto di una ormai totale accessibilità agli strumenti digitali di fotografia per arrivare a sottolineare come il lavoro con le immagini sia ormai una produzione soggettiva, fino anche a divenire una vera e propria auto-produzione. Si può parlare di una vera e propria *autonomia* dell'autore delle immagini e delle immagini stesse, queste ultime dotate della massima trasferibilità, mentre i primi sono al tempo produttori e consumatori della comunicazione visuale, grazie alla migliore accessibilità ai mezzi digitali e alla progressiva socializzazione tecnologica nella produzione e nell'uso di materiale visivo.

Alla massima estensione della capacità di realizzare immagini e alla loro massima trasferibilità risponde anche la conseguente possibilità di condivisione delle immagini confezionate a fini di ricerca, grazie a tutte le ultime acquisizioni metodologiche e sperimentazioni, senza che ogni autore debba avviare uno specifico percorso formativo. Sebbene tradizionalmente il ricercatore visuale aveva da apprendere solo l'uso della macchina fotografica per effettuare poi la sua analisi sociologica, la digitalizzazione ha richiesto ancor meno una specifica preparazione tecnica, dotando, però, il ricercatore, proporzionalmente, di un insieme di opportunità decisamente inatteso.

A queste opportunità vanno assolutamente aggiunte due altre caratteristiche tipiche della digitalizzazione della sociologia visuale, strettamente connesse alle precedenti, relative alla quantità esponenziale della produzione e fruizione di immagini e alla versatilità dello strumento digitale per in-

tegrare il linguaggio visuale con le altre forme scritte, sonore, quindi per un risultato finale di tipo interattivo. Una vera rivoluzione rispetto ai risultati dei *visual studies*, ma anche a tutte le fasi di raccolta, selezione e trattamento dei supporti delle immagini che sono del tutto dematerializzati (Pasini e Maggi, 2009).

Fra le caratteristiche tecniche che riguardano gli strumenti digitali per la produzione delle immagini, un'altra processualità condiziona le dimensioni temporali e spaziali del lavoro scientifico. Si pensi, infatti, alla possibilità di lavorare “con” gli strumenti digitali per modificare fino alla versione “desiderata” l'immagine come risultato: la rappresentazione della realtà, così ottenuta, è, quindi, depurata dal principio della *serendipity* e determinata dalla volontà del ricercatore, nella quale possono esservi le sue “valutative” indicazioni.

Di contro, l'alta tecnologia ha favorito un'automazione spinta di tutti gli strumenti digitali utilizzabili che può portare a escludere l'intervento necessario del ricercatore, così da ridurre il suo naturale apporto che è componente strettamente integrata alla realizzazione tecnica dell'immagine. L'uniformità delle caratteristiche tecniche e anche realizzative dei materiali visuali prodotti dalla tecnologia appare come uno dei risultati più evidenti (Frisina, 2016).

Nell'iperbolica quantità e nell'uniforme qualità tecnica delle immagini digitali la possibilità di distinguere i materiali considerandoli solo per le caratteristiche più implicite – si pensi alle foto contenute in un blog visuale – ne rende più difficile l'impiego scientifico, oltre che la costituzione ragionata di archivi e *repositories*. E questo è ancora più evidente se si compara l'uso delle immagini nella ricerca sociale rispetto a tutti gli altri impieghi per i quali l'annullamento di ogni barriera temporale e spaziale può costituire un vantaggio, mentre è interessante l'effetto che può produrre sui processi di investigazione scientifica, ma non necessariamente costituire un vantaggio.

La stessa estrema duttilità che la digitalizzazione consente nella lavorazione di un'immagine costituisce un potenziamento delle funzioni di chi può trasformare quella immagine in qualcosa di altro che ha anche abituato il fruitore a uno “sguardo virtualizzato” (Boccia Artieri, 2001). Ma questa virtualizzazione non porta solo a raggiungere nuove frontiere tecniche e interpretative dell'immagine. Essa attiene a quella diversa indicialità fra realtà e immagine che nell'investigazione scientifica chiama in causa il legame fiduciario che si instaura fra il ricercatore e il fruitore del suo lavoro e finisce per investire anche la veridicità dell'oggetto ritratto.

Per lo spettatore, il problema non è più quello di sapere se la cosa rappresentata è realmente esistita davanti all'obiettivo, se quello che viene mostrato si è avverato, ma determinare se colui che agisce davanti all'obiettivo

agisce per l'obiettivo o se, al contrario, è ripreso dal vivo. La verità si giudica allora con il metro della sincerità (Jost, 2003, p. 52).

Paradossalmente, quindi, se è aumentata l'accessibilità e la trasparenza di produzione, trasmissione e fruizione delle immagini, può dirsi limitata l'effettività della realtà rappresentata. Nella **fig. 2** è evidente non soltanto la diversa qualità delle immagini, ma è anche desumibile una possibile diversa interpretazione dell'oggetto a partire dalla resa fotografica. Ci si riferisce, in particolare, alla produzione dello stesso oggetto di osservazione attraverso una tecnica analogica e una digitale (*Lomography*) in cui prima delle più recenti acquisizioni tecniche la resa delle immagini è palesemente differente.

Ciò perché si è del tutto trasformato il rapporto fiduciario fra produttore e utilizzatore che un tempo si sorreggeva sulla competenza del primo e sul riconoscimento della sua funzione da parte del secondo. Oggi, l'estrema facilità di produzione delle immagini che rende accessibile a tutti e, dunque, trasparente la realizzazione, ha aumentato la quantità di immagini disponibili e, in modo inversamente proporzionale, ha diminuito la loro attendibilità. La questione della quantità e della qualità delle immagini digitali sembra tutta ruotare intorno al processo di "ri-negoziazione" dei rapporti fiduciari fra chi raccoglie e chi osserva le immagini, più generalmente fra individuo e realtà. Quest'ultima appare all'individuo allo stesso modo anche quando è finzione e solo la fiducia per chi ha prodotto l'immagine spesso diventa garanzia di autenticità.

Si comprende, pertanto, come sia essenziale ritrarre anche il sistema di produzione digitale – più estesamente mediale – per individuare quali forme di autorità possono garantire l'autenticità dell'immagine e consentirne una sua fruizione mirata, specie quando questa avvenga in relazione all'investigazione scientifica. Alcune strategie descritte da Vergani (2009) dimostrano come questi processi siano inseriti nel più ampio scenario culturale contemporaneo. Il primo è relativo alla maggiore attendibilità che è riconosciuta a quelle immagini che, nonostante il contributo della tecnologia, risultano non perfette, realizzate in modo estemporaneo, artigianale e ciò perché prodotte senza alcun tentativo di manipolazione per ritrarre in diretta un evento quale esso è. La "passione per il reale" di cui parla Žižek (2002), specie in relazione alle nuove generazioni, costituisce un *benchmark* utile per la definizione di caratteristiche univoche dell'immagine. Al pari di un secondo elemento tecnico utile alla raccolta di immagini digitali attendibili, quale quello rappresentato dallo strumento della videosorveglianza e, più generalmente, della ripresa di immagini neutra e non intenzionale, che le sottrae da possibili manipolazioni e alterazioni.

Il tema della misurazione di efficacia ed efficienza delle immagini si at-
testa, quindi, certamente come centrale nell'analisi dei *visual studies* alle
prese con la rapida evoluzione tecnologica in corso.

4. Quale indagine sociale visuale nell'era dell'iperconnettività?

Una specifica dimensione delle più recenti evoluzioni tecnologiche pro-
fila possibili ulteriori trasformazioni dello strumento dell'immagine per
servire l'indagine sociale. Ci si riferisce all'iperconnettività favorita dal po-
tenziamento delle dotazioni tecnologiche sia in termini di prestazioni dei
dispositivi che delle modalità di fruizione delle stesse. Generalmente, que-
sta caratteristica è considerata come un ulteriore avanzamento delle evolu-
zioni digitali, ma, specie se osservata dal punto di vista delle implicazioni
per la ricerca sociale, può prospettare cambiamenti tali da ipotizzare una
nuova fase per i *visual studies*.

Alcune dinamiche tipiche della digitalizzazione, infatti, riformulate alla
luce dell'accelerata connettività modificano le connotazioni esplicitate nella
Parte Seconda per la definizione di una sociologia visuale digitale.

In particolare, fra queste caratteristiche si può evidenziare il sempre mi-
nor apporto della tattilità per la produzione e la fruizione delle immagini. È
sufficiente riflettere sulle trasformazioni delle più recenti versioni dei di-
spositivi digitali anche di uso quotidiano per accorgersi come molte funzio-
ni siano espletate con l'uso della voce e non più della *digitazione*, nono-
stante siano il prodotto proprio di una tecnologia "tattile". Una rivoluzione
cognitiva si era già avuta con il distacco della immagine dalla materia
quando, fin dall'epoca dei graffiti, proprio la sua innata consistenza gli ha
conferito una dimensione pubblica, le ha dato un'identità nello spazio e nel
tempo come dimensioni utili alla conoscenza. La digitalizzazione, in verità,
ha trasformato queste caratteristiche e ha iniziato a definire una dimensione
pubblica e un'identità condivisa delle immagini pur senza la loro materialità:
esse sono comunque durevoli, facili da produrre e fruire, consistenti pur
senza un supporto cartaceo. Ne consegue che il regime cognitivo ha iniziato
a trasformarsi fino a definirsi, con l'iperconnettività, secondo una nuova
dimensione che non necessita di materia ed estensione (spazio) e che si de-
termina anche all'istante (tempo). In modo autonomo e con il più completo
e agevole accesso alle fonti di conoscenza, ogni individuo vede azzerati li-
miti di spazio, tempo, relazione legati alla produzione e fruizione delle im-
magini. Di conseguenza, si modificano anche specifici istituti quali quelli
dell'abitudine, della fiducia, della autorevolezza rispetto alle fonti e acqui-

siscono un minor rilievo i canali di trasmissione di contenuti visuali fra fonti e pubblico, anche quando questi si costituiscono all'interno di una dinamica investigativa scientifica. Si tratta di qualcosa di più della scomparsa dell'intermediazione quale processo intrinseco alla conoscenza (Morin, 2007), che già aveva caratterizzato l'avvento della digitalizzazione. Non scompare solo il ruolo di chi produceva e gestiva i supporti fisici di produzione e trasmissione delle immagini, né degli esperti della circolazione dei contenuti tradizionali, ma si trasforma il modello cognitivo comune a chiunque abbia a che fare con materiali visuali.

La lenta sostituzione della tattilità con la vocalità, peraltro, definisce nuovi contenuti della conoscenza in generale – e delle immagini nello specifico (**fig. 3**) – che possono essere dematerializzati, ma anche crossmediali con l'innesto di altri linguaggi reso più agevole dall'estrema duttilità delle immagini stesse e dalla massima accessibilità nell'uso delle tecniche da parte di ogni soggetto (Stagi e Queirolo Palmas, 2015).

Per la produzione e fruizione delle immagini questa totale accessibilità è stata già garantita dalla digitalizzazione che ha consentito di sovrapporre completamente le due funzioni offrendo il profilo di un *prosumer* (Toffler, 1980) per ogni individuo che può gestire la conoscenza, definendo significati, linguaggi e traiettorie dei contenuti che maneggia e che consuma. Nella società post-industriale, dopo quella basata sulla produzione agricola e quella dominata dalle macchine, la terza ondata di innovazione descritta da Toffler corre sugli stessi binari della tecnica, ma ha un maggior impatto sulla dimensione culturale, incidendo in modo inedito sulla conoscenza e proprio sulla definizione dei significati (Mirzoeff, 2005).

La digitalizzazione aveva già messo in discussione il ruolo del “professionista” nella produzione delle immagini e i *visual studies* avevano già fatto i conti con i criteri di scientificità del prodotto utilizzato, risolvendoli con le potenzialità dell'accertamento e dell'attendibilità offerte dalle nuove tecnologie. L'iperconnessione anche in questo caso incide sulle dimensioni temporali e spaziali della produzione e della fruizione di uno strumento scientifico, creando, però, non solo incertezza e disordine, come si potrebbe definire assumendo una prospettiva tradizionale. Al contrario, si affiancano al *prosumer* altri profili tipici di un sistema interconnesso, come sistemi e costruttori di ordine – motori di ricerca, *hub* specializzate di contenuti, piattaforme, algoritmi ordinanti, applicazioni – che coadiuvano il soggetto intermediato in tutte le fasi di produzione e utilizzo dei contenuti digitali e ne consentono una condivisione con un pubblico potenzialmente illimitato.

Fra le più interessanti implicazioni dal punto di vista sociologico vi è la sovrapposizione delle fasi stesse di produzione, diffusione, fruizione, crea-

zione di significati, condivisione di questi ultimi: la definizione dei contenuti e la loro memoria sono contemporanei. L'iperconnettività promossa dall'avvento di nuove tecnologie come quelle del 5G – che hanno una latenza pari a zero – trasferirà sui dispositivi ormai pervasivamente presenti in ogni azione quotidiana ogni fase di elaborazione di un'immagine, rendendo intrinsecamente “connessa” ogni forma di conoscenza, che altrimenti non sarà tale. Ogni immagine contiene in sé l'oggetto che ritrae e la sua memoria.

Questa contemporaneità di dimensioni e significati dei contenuti conoscitivi – nello specifico visuali – presenta prospettive di sviluppo decisamente significative per lo strumento di indagine, inserite in un più generale contesto culturale in cui si registrano analoghi segnali. Infatti, se la trasformazione che l'iperconnettività induce, modifica i meccanismi stessi della conoscenza, gran parte dei limiti relativi alla definizione dei significati delle immagini, al ruolo dei produttori, dei fruitori e dei produttori-fruitori, all'accertamento dell'affidabilità e attendibilità del dato sono assorbiti nel modello cognitivo in via di affermazione. In questo modello, si inserisce un'immagine sempre più crossmediale che amplifica l'offerta e favorisce le interazioni fra i soggetti coinvolti nell'intero processo – si pensi alla realtà “aumentata”: si dimostra così quanto l'iperconnettività abbia già proiettato la conoscenza in generale, e i *visual studies* nello specifico, in una dimensione altra da quella che la digitalizzazione aveva tratteggiato.

Ne sono consapevoli, in primis, gli stessi ricercatori che hanno modulato le loro tecniche con dispositivi e *software* correlati (Cipriani, 2008) secondo tempi, spazi e relazioni favoriti dall'iperconnettività.

Fra queste nuove acquisizioni una è indicata qui in conclusione come paradigmatica delle trasformazioni in atto e viene in prestito dalle scienze sociali, in particolare dall'antropologia, che da sempre fa ricorso alle immagini come strumento analitico pertinente. Non a caso dai profondi mutamenti cui si sta assistendo rispetto alle immagini, l'antropologia, con Pike (1943) e le scienze sociali più in generale, avevano distinto due ben definite dimensioni cognitive nel disegno della ricerca che va dalla formulazione del problema scientifico, attraverso ipotesi investigative, fino alla rilevazione, elaborazione e *reporting* dei dati ottenuti. In particolare, l'antropologo Pike utilizzò le desinenze delle parole di lingua inglese *phonemics* e *phonetics* per determinare una dimensione *etica*, relativa alla rappresentazione dei fenomeni sociali ad opera del ricercatore, quindi scientifica – e da Pike associata alla fonetica –, e una dimensione *emica*, nella quale rappresentare il punto di vista degli attori sociali, costruito da credenze e valori, nota anche come “ottica del nativo” secondo il riferimento ori-

ginario che è stato utilizzato in linguistica per questo termine e accostato da Pike alla fonologia.

Sicuramente la digitalizzazione ha promosso, grazie a tutti i processi che l'hanno caratterizzata, descritti nella Parte Seconda, una progressiva sovrapposizione di queste due dimensioni: sono confluite nel materiale visuale sia la prospettiva scientifica dell'esperto, sia quella del fruitore, come consentito dall'accessibilità delle tecnologie e dalla trasferibilità delle immagini. L'iperconnettività può apparentemente accelerare questo processo, ma ciò non nel senso di azzerare del tutto la valenza della prospettiva specifica della ricerca sociale visuale. Le radicali trasformazioni del modello cognitivo stanno promuovendo un'accelerazione nell'interazione fra i soggetti che opera anche nel senso di diversificare le ottiche di chi produce, fruisce ed elabora i multiformi materiali in cui prevale il linguaggio visivo. Nella crescente quantità delle immagini e dei loro "produttori" la conoscenza segue percorsi altrettanto numerosi, diversamente orientati e assumendo prospettive differenziate. Nel caso del ricercatore, la sua prospettiva si afferma per la dimensione *etica*, elemento che lo contraddistingue fra tutti quanti coloro che, nella comune accessibilità e connettività delle tecnologie, rappresentano una prospettiva *emica* nell'uso delle immagini.

Riferimenti bibliografici

- Barthes R. (1980), *La chambre Claire. Note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, Paris.
- Becker H.S. (1974), *Photography and Sociology*, Chicago University Press, Chicago.
- Benjamin W. (2000), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, ed. or. 1955, Einaudi, Torino.
- Boccia Artieri G. (2001), "Lo sguardo della Medusa e la virtualizzazione dell'immagine", in Faccioli P., a cura di, *In altre parole. Idee per una sociologia della comunicazione visuale*, FrancoAngeli, Milano.
- Bourdieu P. (2012), *In Algeria. Immagini dello sradicamento*, ed. or. 2003, Carocci, Roma.
- Ciampi M., a cura di (2015), *Fondamenti di sociologia visuale*, Bonanno editore, Acireale-Roma.
- Ciampi M. (2016), *La sociologia visuale contemporanea. Un approccio introduttivo*, «Società Mutamento Politica. Rivista Italiana di Sociologia», 7 (14), Firenze University Press, Firenze, pp. 217-235.
- Cipriani R. (2008), *L'analisi qualitativa. Teorie metodi applicazioni*, Armando editore, Roma.
- Collier Jr. J., Collier M. (1986²), *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, prima ed. 1967, New Mexico University Press, New Mexico.

- Faccioli P., Losacco G. (2010), *Nuovo manuale di sociologia visuale. Dall'analogico al digitale*, FrancoAngeli, Milano.
- Ferrarotti F. (1970), *Roma da capitale a periferia*, Laterza, Roma-Bari.
- Ferrarotti F. (1974), *Dal documento alla testimonianza. La fotografia nelle scienze sociali*, Liguori, Napoli.
- Frisina A., a cura di (2016), *Metodi visuali di ricerca sociale*, il Mulino, Bologna.
- Grady J. (1996), *The scope of visual sociology*, «Visual Sociology», 11 (2), pp. 10-24.
- Grady J. (1999), “Le potenzialità della sociologia visuale”, in Faccioli P., Harper D., a cura di, *Mondi da vedere. Verso una sociologia più visuale*, FrancoAngeli, Milano.
- Goffman E. (1979), *Gender Advertisements*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- Harper D. (2012), *Visual sociology*, Routledge, London.
- Jost J.T., Glaser J., Kruglanski A. W., Sulloway F.J. (2003), *Political conservatism as motivated social cognition*, «Psychological Bulletin», 129 (3), pp. 339-375.
- Losacco G. (2006), “Nuovi scenari digitali per la sociologia visuale”, in Altin R., Parmeggiani P., a cura di, *Nuove frontiere della rappresentazione digitale*, Lampi di Stampa, Milano.
- Lupton D. (2015), *Digital sociology*, Routledge, Oxford-New York.
- Mattioli F. (2015), *La sociologia visuale. Che cos'è, come si fa*, Bonanno, Acireale-Roma.
- Mirzoeff N. (2005²), *Introduzione alla cultura visuale*, ed. or. 1999, Meltemi, Roma.
- Morin E. (2007), *La conoscenza della conoscenza*, ed. or. 1986, Cortina, Milano.
- Pasini M., Maggi G., a cura di (2009), *Itinerari visuali*, «M@gm@», 7 (2).
- Pike K.L. (1943), *Phonetics: a critical analysis of phonetic theory and a technic for the practical description of sounds*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Silverstone R. (1985), *Framing Science: The Making of a BBC Documentary*, BFI Books, London.
- Solaroli M. (2015), *Iconicity. A Category for Social and Cultural Theory*, «Sociologica», 1, pp. 1-52.
- Stagi L., Queirolo Palmas L., a cura di (2015), *Fare sociologia visuale. Immagini, movimenti e suoni nell'etnografia*, Professionaldreamers, Trento.
- Suchar C.S. (1997), *Grounding Visual Sociology Research in Shooting Script*, «Qualitative Sociology», 20 (1), pp. 33-55.
- Toffler A. (1980), *The Third Wave*, Bantam Books, New York.
- Toti A.M.P. (2015), “Documentario e Scienze Sociali. Pensare in modo relazionale”, in Ciampi M., a cura di, *Fondamenti di sociologia visuale*, Bonanno, Acireale-Roma.
- Vergani M. (2009), *L'impatto della tecnologia digitale sulla sociologia visuale: opportunità e sfide*, «Studi di Sociologia», 47 (4), pp. 491-509.
- Weber M. (2015), *L'avalutatività nelle scienze sociologiche ed economiche*, M. Nocenzi, a cura di, Sesto San Giovanni, Mimesis.
- Žižek S. (2002), *Benvenuti nel deserto del reale*, Meltemi, Roma.

Immagini e referenze iconografiche



*Fig. 1 – Fotografia scattata da Franco Ferrarotti nella borgata romana dell'Acquedotto Felice nel 1961 per ritrarre i segni di devozione popolare (fonte: Franco Ferrarotti, *La nuova periferia romana*, http://archivio.archphoto.it/2009/04/30/franco-ferrarotti_la-nuova-realta-della-periferia-romana/)*



Fig. 2 – Rappresentazione di due paesaggi con realizzazione fotografica analogica nella parte superiore e digitale in quella inferiore (fonte: Lomography Magazine, <https://www.lomography.it/magazine/168343-foto-digitali-vs-foto-analogiche>)



Fig. 3 – Jean-Luc Mélenchon, candidato della gauche radicale all’Eliseo nelle ultime elezioni presidenziali del 2017 partecipa in ologramma a un evento pubblico della campagna elettorale (fonte: ANSA, [Mélenchon a Parigi in versione ologramma, http://www.ansa.it/sito/notizie/mondo/europa/2017/02/05/melenchon-a-parigi-in-versione-ologramma_ec588e6a-0308-4859-9458-4a5a8eccefc6.html](http://www.ansa.it/sito/notizie/mondo/europa/2017/02/05/melenchon-a-parigi-in-versione-ologramma_ec588e6a-0308-4859-9458-4a5a8eccefc6.html))

7. *La sociologia filmica come rottura euristica*

di Joyce Sebag e Jean-Pierre Durand*

Premessa dei curatori

Oggi la sociologia visuale si confronta con una serie di nuovi interrogativi, legati alla digitalizzazione dell'immagine, che sono stati messi a fuoco molto bene nel precedente saggio di Mariella Nocenzi. Il saggio che segue, di Joyce Sebag e Jean-Pierre Durand, sociologi dell'Università d'Évry Paris-Saclay/Centre Pierre Naville, propone invece di andare *oltre* la sociologia visuale, facendo sociologia filmica.

Mentre nei *visual studies* e nella sociologia visuale propriamente detta si lavora, generalmente, su immagini realizzate da altri (fotografi, cineasti, etc.), continuando ad investire nella scrittura; fare sociologia filmica vuol dire, innanzitutto, sforzarsi di pensare *attraverso* l'immagine e il suono. Una vera e propria rivoluzione della pratica intellettuale consueta, che Sebag e Durand contestualizzano all'interno della storia culturale dell'immagine in Occidente. Una storia che porta a interrogarsi su cosa significhi pensare attraverso l'immagine, investigando il posto che questa occupa, rispetto alla parola, nella percezione del mondo e nel pensiero.

L'elaborazione concettuale implica necessariamente la scrittura? Può l'immagine prendere integralmente il posto della scrittura dando vita a un nuovo modo di fare sociologia, sulla scia di quanto proposto da Pierre Naville fin dagli anni Sessanta? La questione rimane del tutto aperta ancora oggi e rappresenta una sfida non solo metodologica ma anche epistemologica, carica di implicazioni relative al rapporto teoria/ricerca. Di fatto, pensare attraverso il suono e l'immagine significa, per esempio, mettere in questione l'egemonia della ragione, permettendo alle emozioni e al corpo di essere parte integrante del processo di conoscenza sociologica. Perciò la sociologia filmica non teme di lasciare spazio alla soggettività del sociologo e dei soggetti coinvolti nella ricerca ma, nello stesso tempo, vuole rima-

* Traduzione dal francese di Francesca Setzu (Centre Pierre Naville).

nere all'interno dell'approccio rigoroso della sociologia come disciplina scientifica, facendo emergere la pluralità dei punti di vista, e quindi alimentando il dialogo senza «bloccare lo spettatore nel genere del film-dossier (film militante)».

In sintesi, l'obiettivo è quello di proiettarsi fuori della ristretta cerchia della comunità scientifica evitando, nello stesso tempo, il rischio dell'estetismo, nella consapevolezza che l'uso di strumenti digitali di tipo visuale altamente professionali resta un'opzione difficile da sviluppare per un generico fruitore che non si professionalizzi.

1. Introduzione

Il presente contributo si propone di esaminare il modo in cui la sociologia filmica mostra diversi punti di rottura con la pratica scritturale della sociologia. Analizza, inoltre, come la sociologia filmica apra una nuova via verso una produzione più democratica dei saperi.

Nata in ambito istituzionale nel 1996 all'Università di Évry – oggi integrata nell'Università Paris-Saclay –, la nostra pratica scientifica intende fondarsi su una sociologia che si interessa seriamente alla scrittura cinematografica. Partendo da una riflessione epistemologica e dalla volontà di cooperare con sociologi, etnologi, antropologi, storici, filosofi e professionisti del cinema, ai quali si sono aggiunti i professionisti della fotografia, il nostro approccio scientifico ha assunto una doppia valenza: da un lato, situandosi all'interno delle scienze umane, tra sociologia, antropologia ed etnologia, discipline che sono ricorse all'uso delle immagini e dei suoni da molto tempo; dall'altro, ponendosi tra sociologi e professionisti dell'immagine che manifestavano una propensione per le scienze umane. Tutto questo lavoro ci ha anche condotti a ritornare sulla lunga storia del cinema documentario e della fotografia documentaria.

Questo testo è fondato su una doppia esperienza pedagogica, quella della creazione di un master di sociologia intitolato “Image et société” e del tutorato di tesi in Sociologia filmica, tesi di dottorato che prevedono un documentario video e un elaborato scritto centrato sulle problematiche dell'uso dell'immagine nella pratica sociologica; si basa inoltre sull'esperienza maturata attraverso la realizzazione di cinque documentari sociologici e la pubblicazione del nostro volume *La sociologie filmique. Théories et pratiques* (Sebag e Durand, 2020).

2. Una riflessione epistemologica di lungo corso

Marcel Mauss, nelle sue descrizioni minuziose delle gestualità, delle tecniche del corpo o dei rituali, si è limitato all'analisi testuale senza ricorrere all'uso dell'immagine, come ha fatto, al contrario, Bronislaw Malinowski, o ancora come raccomandava Albert Kahn, che aveva finanziato operatori cinematografici per riportare foto e film dalle terre lontane e poco conosciute dagli Occidentali. Sono stati Margaret Mead e Gregory Bateson, Marcel Griaule e poi Jean Rouch, a porre l'immagine al centro della loro pratica antropologica ed etnologica.

2.1 Premesse per una sociologia attraverso l'immagine

L'esperienza condotta congiuntamente da Jean Rouch ed Edgard Morin per la realizzazione di *Chronique d'un été* (1960) ha fatto emergere la preoccupazione della sociologia per l'uso dell'immagine, filone di ricerca che non si è poi sviluppato come Pierre Naville aveva auspicato. Naville condusse nel 1966 un lavoro di ricerca che chiamò *la strumentazione audiovisiva*, così come esiste una strumentazione statistica (Naville, 1966), benché si possa osservare che questi "strumenti" non sono della stessa natura. Nel corso di un seminario che riuniva Jean-Luc Godard e il suo laboratorio, Pierre Naville ha giustificato e valorizzato l'uso dell'immagine nella ricerca sociologica: ha così avviato un dibattito sull'uso dell'audiovisivo in sociologia, a tal proposito molto reticente poiché numerosi sociologi ne escludevano l'utilizzo in nome della scientificità della disciplina, sulla base di principi positivisti oggi abbandonati.

Per Pierre Naville, l'immagine è portatrice di una nuova forma di scrittura sociologica. Non si tratta, secondo Naville, di produrre dei documenti audiovisivi che accompagnino il testo scientifico, ma al contrario, l'immagine diventa il principio che guida «un'intera concezione del processo di creazione dei dati sociologici e del loro trattamento [...], in rottura con le abitudini mentali acquisite, cioè un nuovo modo di gestire simboli e segni» (Naville, 1966, p. 165). Questo porta Pierre Naville a porsi «la questione di sapere se le immagini ottiche e sonore, che popolano il mondo in cui viviamo quasi come le immagini significanti specifiche che sono le parole, possano dare origine a una semiotica particolare che permetta il loro impiego diretto nella ricerca» (Ivi, p. 166).

In altre parole, un'immagine può sostituirsi a un concetto? Una teoria o una ricerca scientifica può essere direttamente condotta ed elaborata dalla

videocamera senza un supporto scritto? Questo problema si era più o meno presentato a Sergej Ėjzenštejn nel momento in cui aveva accettato la sfida di girare *Il Capitale* di Marx, film che non si è mai potuto realizzare. Neanche Pierre Naville ha potuto concludere le sue ricerche cinematografiche. La questione resta ancora oggi completamente aperta, ma non si presenta più negli stessi termini. Si pone piuttosto come un'evoluzione delle scienze sociali verso una riflessione maggiormente centrata sulla relazione con il soggetto? E del posizionamento intorno a questioni che l'immagine possa agevolmente mettere in scena, come ad esempio la scelta tra il relativismo culturale o l'universalità delle invarianti della cultura e del pensiero; o quella dell'implicito nell'ambito del sociale?

La sfida è oggi quella di fare del ricorso all'immagine-suono un approccio sufficientemente istituzionalizzato affinché non sia una pratica effimera. Tutto ciò può realizzarsi solo attraverso un lavoro cumulativo e riflessivo. Il rapporto che la sociologia ha instaurato con l'immagine ha strettamente a che fare con il rapporto che la stessa intrattiene con la concettualizzazione dei suoi obiettivi.

2.2 *L'immagine in questione: immagine e testo*

Nella cultura occidentale l'immagine è ancora associata, in modo dominante, all'assenza o alla scarsa padronanza dello scritto. Permane l'idea radicata che l'uso dell'immagine nella trasmissione dei valori, religiosi in particolare (affreschi, quadri, scultura e pittura), non fosse estraneo alla volontà della Chiesa di estendere il proprio messaggio istruendo i fedeli illetterati attraverso le illustrazioni della Bibbia e dei Vangeli. Tuttavia, questo uso dell'iconografia è il risultato di una lunga evoluzione all'interno della stessa Chiesa (Debray, 1992).

In effetti, è impossibile rendere conto dell'insieme dei dibattiti che hanno animato nei secoli il mondo occidentale sulla questione della rappresentazione e sul valore del simbolo e del segno nella percezione del divino e del reale. Nel suo libro, Régis Debray esamina la problematica dell'iconoclastia, della rappresentazione dell'Invisibile, della repressione dell'idolatria, nell'avvento di una religione che si separa da tutte le figure allegoriche dei poteri soprannaturali. Perché, ci dice ancora Debray, «che cosa raccontano queste allegorie ancora astratte? Il trionfo della fede sulla morte. La resurrezione del Cristo, la sopravvivenza dei martiri. Le prime immagini di questa nuova fede che diceva di rifiutare l'immagine sono scaturite dai miti biblici dell'immortalità dell'anima» (Ivi, p. 23). E aggiunge

più avanti, «gli stessi seguaci di Cristo non hanno potuto resistere all'ammaliamento dell'immagine, benché avessero fatto loro il divieto mosaico per differenziarsi all'interno di una romanità idolatra» (Ivi, p. 25). Da questa rappresentazione ha avuto origine l'arte cristiana del polittico e dell'affresco a partire dal IV secolo.

Pierre Naville, vede in questo uso dell'immagine operato dal cattolicesimo un'illustrazione dei testi sacri. L'immagine, ci dice, esisteva come «complemento aneddotico». Al contrario, «l'illustrazione nella miniatura, anteriore all'impiego della tipografia di Gutenberg, aveva una valenza sintetica estremamente profonda» (Naville, 1966, p. 162). Questa idea è supportata da altre ricerche sulle immagini medievali in cui la miniatura come illustrazione sembra essere il luogo di espressione della fantasticheria, della trasgressione e della «parodia del rito cattolico» (Camille, 1987).

La dicotomizzazione dell'immagine e del significato all'interno della società occidentale è stata studiata da Roland Barthes. Nella *Rhétorique de l'image*, analizza come «l'immagine sia stata considerata un luogo di resistenza al significato». Secondo Barthes, «l'immagine è percepita come povera di senso: alcuni pensano che l'immagine sia un sistema molto rudimentale comparato alla lingua, altri che il significato non possa esaurire l'ineffabile ricchezza dell'immagine. [...] Come nasce il senso nell'immagine? Dove il senso finisce? E se finisce, cosa c'è *aldilà?*» (Barthes, 1982, p. 25). Tutte queste domande nutrono le riflessioni dei sociologi che intendono praticare la loro disciplina attraverso l'immagine.

2.3 Che cosa è la sociologia filmica?

Si può quindi comprendere che affermare la possibilità di sviluppare la sociologia filmica riapra anche determinati dibattiti epistemologici, e conduca a confrontarsi con le resistenze che possono nascere dal timore di abbandonare le costruzioni teoriche che hanno attraversato la storia della sociologia.

Come superare dunque questa concezione? Intraprendere un tale lavoro presuppone approfondite riflessioni sull'approccio e sulle rotture che questo implica. Fare della sociologia *attraverso* l'immagine (nel caso specifico immagine animata, cinema, video...) conduce a distinguersi dalla sociologia visuale (e al di là dei *visual studies* così come si sono costituiti nel mondo anglosassone) che, generalmente, lavora su immagini realizzate da altri autori (fotografi, cineasti) più che dai sociologi. Così, fare sociologia filmica costituisce una prima rottura con la sociologia basata sulla scrittura,

poiché si tratta di pensare *attraverso* l'immagine (e il suono), cosa che rappresenta di per sé una rivoluzione della pratica intellettuale.

3. Sociologia filmica: alcune rotture euristiche

3.1 *L'inversione del sensibile e della ragione*

Cosa significa pensare attraverso l'immagine? Per rispondere a una tale domanda, bisogna tornare al posto occupato dall'immagine rispetto alla parola nella percezione del mondo e nel pensiero. Per certi autori, come Rudolf Arnheim (1976), la percezione visiva e l'immagine sono primarie rispetto alla parola, che permette di elaborare concetti attraverso gli scambi linguistici, e la scrittura che conduce verso l'astrazione e il pensiero razionale. Un aspetto che ci riporta alla questione della complessità del rapporto immagine/senso come era stata posta da Jean Mitry. Quest'ultimo riprende i lavori del teorico russo Boris Eichenbaum che, già nel 1927, evoca il legame indissolubile tra «la percezione e la comprensione del film», corrispondente alla «formazione di un linguaggio interiore che mette insieme le immagini separate» (Mitry, 1987, p. 164). Un'ipotesi ripresa dai semiologi contemporanei che evocano l'idea di un «linguaggio interno» (*Ibidem*).

Pensare attraverso l'immagine significa rimettere in questione l'egemonia della ragione (o della razionalità) nel pensiero umano e nelle scienze (tra cui le scienze sociali!). L'immagine/suono permette all'emozione, alla sensibilità, alla gestualità, al corpo, di far parte integrante del processo di conoscenza sociologica (e delle altre scienze umane, naturalmente). È un capovolgimento di pensiero che ci porta a considerare diversamente lo “statuto” dell'immagine e della parola che l'accompagna (intervista o voce fuori campo nel documentario e dialoghi nella fiction). A meno che non si voglia fare una “radio con immagini”, il sociologo-cineasta si interroga sul processo di realizzazione delle sue immagini affinché possano “parlare”; la loro pertinenza si determina in assoluto, senza l'ausilio del testo. Questo vale anche nella conduzione di un'intervista filmata dove l'ambiente, ma soprattutto il corpo, esprime un paralinguaggio indispensabile alla comprensione profonda del testo.

Le riprese di un documentario sono dunque importanti per diverse ragioni, e per questo si richiede al sociologo un lungo lavoro di preparazione: immergersi nel contesto e instaurare una fiducia reciproca con i personaggi, aspetti non sempre rispettati dai neofiti della disciplina. Ora, è proprio questa immersione di lunga durata ad essere:

- la condizione di una qualità delle immagini e dei suoni (non esiste una sociologia filmica con materiali di scarsa qualità!);
- la condizione per il sociologo-cineasta di essere agile con la videocamera (e il microfono) in modo da poter risolvere rapidamente tutte le difficoltà delle riprese (movimento dei personaggi, cambi di luce...) e ogni altro tipo di imprevisto;
- il modo di scegliere i migliori *punti di visione* (Magny, 2001) o i *posti di osservazione* (Guéronnet, 1997) per posizionare la videocamera (e i microfoni), pensare ai propri spostamenti, scegliere le luci, e soprattutto scegliere le focali (mettere o non mettere in campo; pensare al fuori campo) per far parlare le immagini piuttosto che i personaggi...

3.2 La lenta lavorazione di un film come processo di conoscenza

Pensare *attraverso* l'immagine va oltre il solo momento delle riprese, e questo capovolgimento intellettuale accompagna il sociologo-cineasta durante tutta la realizzazione del documentario; è un lungo processo nel quale il ritorno costante a mettere in discussione la natura del proprio rapporto con l'immagine-suono, arricchisce anche l'approccio sociologico nel suo insieme:

- Il video è uno strumento di *captazione etnografica* che permette al sociologo di realizzare un'osservazione attiva (un'*osservazione equipaggiata*, supportata dall'attrezzatura), superiore alla sola osservazione visiva. Egli controlla ogni giorno il suo girato per verificarne non soltanto la qualità ma per assicurarsi che gli indicatori o gli attributi di una situazione e dei personaggi siano presenti nelle immagini (e nei suoni); completa le sue riprese, ingrandisce i dettagli e riorganizza il fuori campo. In effetti tutto quello che non è stato catturato dalla videocamera, resta assente; a differenza di una scadente redazione di appunti, non si possono colmare le lacune delle riprese (visive e sonore) con uno sforzo di memoria: queste sono definitive.
- La *sbobinatura*, certamente la fase più lunga del processo, è quella in cui l'attenzione si concentra sui risultati, cioè sui materiali delle riprese; le immagini e l'audio sono riesaminati più volte secondo un ordine differente, con tentativi ed errori continui, che permettano una conoscenza approfondita dei dati empirici molto più ricca della rilettura delle annotazioni o delle interviste: di fatto, è durante la fase di spoglio che viene ripensata la sceneggiatura originale, e

che la produzione di conoscenze sociologiche è la più densa, grazie a questa molteplicità di letture di sequenze e di inquadrature.

- Infine il *montaggio*, come momento di associazione degli elementi analizzati precedentemente, è l'ultimo processo di produzione della conoscenza sociologica; questa operazione può realizzarsi a dire il vero anche nella scrittura su carta, ma con il cinema, associando immagini, suoni di contesto e parole (tre tipi di informazioni), l'attività del sociologo risulta essere più completa che non con il solo testo.

3.3 La trasformazione del rapporto tra il sociologo e il suo oggetto di ricerca

La sociologia filmica ha anche per obiettivo di fare emergere la parola dell'oggetto sociologico (individuo filmato) che diventa *soggetto*. L'oggetto-soggetto si trasforma in *soggetto-soggetto*, cioè in un soggetto attivo. In altre parole, la sociologia filmica cerca di:

- Fare del soggetto, oggetto di ricerca, un attore della ricerca.
- Portare l'*Io* (le soggettività) degli oggetti-soggetti e quello del sociologo nel "gioco" della ricerca in due modi:
 - o il personaggio-soggetto diventa *Io*;
 - o l'*Io* del sociologo diventa un *Io* nella pratica di ricerca.
- In tal modo, mettere in discussione la posizione della soggettività nella sociologia filmica: come generare il gioco sociale, come includerlo nei dispositivi di ricerca? Qual è il posto della relazione con l'altro? Possiamo osservare qui le convergenze con le correnti interazioniste ed etnometodologiche; inoltre la sociologia filmica non teme di lasciare che le soggettività dei soggetti o del sociologo si esprimano, a condizione però che le prime siano oggettivate e che la seconda sia governata attraverso un lavoro di riflessività.
- Ci si può spingere ancora più lontano in questo processo di partecipazione dei soggetti, attraverso diverse vie:
 - o concepire i dibattiti che seguono le proiezioni dei documenti sociologici come momenti di produzione collettiva dei saperi, poiché sono da considerarsi degli oggetti e dei pretesti per alimentare la discussione e l'approfondimento di problematiche sociali;
 - o ricorrere al *photovoice* o al *cinevoice*, che consiste nel dare una macchina fotografica o una videocamera ai protagonisti

del documentario affinché diventino fotografi o registi delle immagini e dei suoni sulla loro condizione e sui loro percorsi (Desille e Nikielska-Sekula, 2020): la problematica che in tal senso sussiste è quella della temporalità sul lungo periodo, che permette di formare i soggetti-attori delle loro produzioni visive. Nella *foto-stimolo* (Harper, 2002), il sociologo lascia parlare i soggetti delle loro rappresentazioni per immagini, fatte o meno dal sociologo-fotografo; si può procedere allo stesso modo proiettando ai protagonisti riprese su loro stessi, e che questi ultimi commentano. In ogni caso, la documentazione delle impressioni soggettive dei personaggi fotografati o filmati appare sociologicamente molto ricca;

- far partecipare i soggetti o i personaggi del film documentario alla scrittura della sceneggiatura e alle fasi successive di realizzazione (Queirolo Palmas, 2018, 2020).

Tutti questi procedimenti sembrano condurci verso la sociologia pubblica sostenuta da Michael Burawoy (2009), che intende far uscire la sociologia dai muri dell'Università. Ma allo stesso tempo si tratta di rimanere all'interno dell'approccio rigoroso della disciplina: la diversità dei punti di vista proposta da un documentario sociologico mira a scatenare i dibattiti e non a bloccare lo spettatore nel genere del film-dossier (film militante); apre tensioni che possono dare vita alla narrazione, anche se ciò è generalmente insufficiente a creare di per sé la struttura narrativa che sorregga il film (e mantenga lo spettatore col fiato sospeso).

Lungi dall'essere relativismo, la molteplicità dei punti di vista ci riporta alla tradizione filosofica classica. Possiamo parlare di conoscenza dialogata così come la ritroviamo in Platone, per il quale i dialoghi socratici non fanno emergere una verità ma piuttosto riportano l'individuo a interrogarsi sui fondamenti della società in cui vive. Si può pensare qui al *Simposio*, la cui costruzione, con i suoi "piani d'ascolto" – per usare il gergo cinematografico – rinvia alla struttura dei nostri stessi documentari.

4. Conclusione

Con la sociologia filmica emerge una modalità di narrazione, una costruzione del racconto che porta questa disciplina fuori dal solo spazio accademico, mantenendo tutto il rigore che contrassegna l'approccio universitario. Senza creare un'opposizione tra la pratica scritturale e l'immagine, la

sociologia filmica opera in direzione della loro funzione complementare, ad esempio nelle interviste riprese dalla videocamera: la sensibilità e la ragione si compenetrano sempre più in profondità in una “società dell’immagine di massa”.

Infine, la sociologia filmica potrebbe tentare un ultimo tipo di rottura, di carattere “estetico”, sperimentando una scrittura cinematografica del documentario. A differenza della scrittura di articoli o libri in cui lo stile, la sintassi e la forma non sono quasi mai presi in considerazione, il documentario sociologico non può esimersi dal preoccuparsi dello stile: tono, narrazione, qualità delle immagini, del suono e del montaggio. Deve andare alla conquista del pubblico al di fuori della comunità scientifica, e questa è raramente la preoccupazione dei ricercatori nei loro scritti. La strada da percorrere è ancora lunga, mentre su tali prove incombe un altro rischio: quello dell’estetismo, con la perdita di valore e spessore sociologico.

Riferimenti bibliografici

- Arnheim R. (1976), *La pensée visuelle*, éd. or. 1969, Gallimard, Paris.
- Barthes R. (1982), *Rhétorique de l'image*, in *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Seuil, Paris (éd. or. 1964, «Communications», 4, pp. 40-51).
- Burawoy M. (2009), *Pour la sociologie publique*, «Actes de la recherche en sciences sociales», 176-177, pp. 121-144.
- Camille M. (1997), *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Gallimard, Paris.
- Debray R. (1992), *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Paris.
- Desille A., Nikielska-Sekula K. (ed.) (2020), *Visual Methods in Migration Studies: New possibilities, theoretical implications and ethical questions*, Springer, Cham (Switzerland).
- Guéronnet J. (1987), *Le geste cinématographique*, Université de Paris X-Nanterre/FRC, Nanterre.
- Harper D. (2002), *Talking about pictures: A case for photo elicitation*, «Visual Studies», 17/1, pp. 13-26.
- Magny J. (2001), *Le point de vue*, Éditions Cahiers du cinéma/CNDP, Paris.
- Mitry J. (1987), *La sémiologie en question. Langage et cinéma*, Les Éditions du Cerf, Paris.
- Naville P. (1966), *Instrumentation audio-visuelle et recherche en sociologie*, «Revue française de Sociologie», VII, pp. 158-168.
- Queirolo Palmas L. (2018), “Scrivere e fare sociologia con le immagini. La prospettiva delle etnografie filmiche”, in R. Serpieri, A.L. Tota, a cura di, *Quali culture per altre educazioni possibili?*, FrancoAngeli, Milano <https://ojs.francoangeli.it/omp/index.php/oa/catalog/book/322>.
- Queirolo Palmas L. (2020), “Filming (With) Gangs: An Essay on Visual Sociology

in Barcelona”, in D. Brotherton and R. Gu, eds., *International Handbook of Critical Gang Studies*, Routledge, London.

Sebag J., Durand J.-P. (2020), *La Sociologie filmique. Théories et pratiques*, Éditions du CNRS, Paris.

Immagini e referenze iconografiche

Questo album di foto intende mostrare in cosa consiste l'immagine documentaria (fissa o animata): ogni foto deve essere esaminata, analizzata, letta per un certo lasso di tempo, affinché il lettore o la lettrice possa impregnarsene e trovare le tracce, gli indicatori, gli attributi e i significanti che ne fanno la sua ragion d'essere. In numerose foto, il valore estetico o il paradosso, l'effetto sorpresa, suscitano l'interesse immediato per "catturare" lo spettatore e condurlo verso uno sguardo più profondo.



Fig. 1 – Tokyo, il lavoro della trasparenza, 1995 (foto di J.-P. Durand)



Fig. 2 – La città sovrapposta, Parigi, 2007 (foto di J.-P. Durand)



Fig. 3 – Murales a Roxbury (estratto dal documentario “50 anni di affirmative action a Boston”, 2013, di J. Sebag e J.-P. Durand). Gli artisti di questa periferia di Boston, per molto tempo abbandonata, raccontano la loro storia degli Stati Uniti; un documentario disponibile su Vimeo (per ottenere la password scrivere a jprg099@gmail.com)



Fig. 4 – Kremlin-Bicêtre, periferia di Parigi, 2014 (foto di J.-P. Durand). Le sedi centrali delle banche si trasferiscono fuori da Parigi intra-muros. Il nuovo tessuto urbano ne risulta un po' più frammentato e diseguale



Fig. 5 – Il Grand Palais a Parigi, prima dell'inaugurazione della Fiera internazionale dell'Arte contemporanea, 2007 (foto di J.-P. Durand)

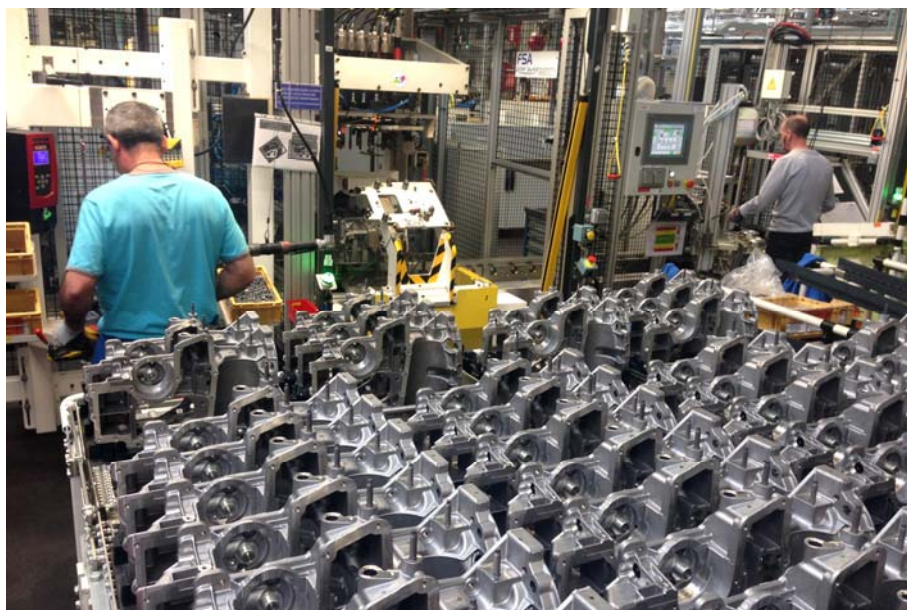


Fig. 6 – Fabbrica di motori nella periferia parigina, 2015 (foto di J.-P. Durand)



Fig. 7 – Una catena di montaggio di motori nella periferia parigina, 2015 (foto di J. Sebag e J.-P. Durand)



Fig. 8 – Nella città vecchia di Pechino, 2006 (foto di J. Sebag e J.-P. Durand)



Fig. 9 – Rinnovo urbano a Pechino, 2006 (foto di J. Sebag e J.-P. Durand)



Fig. 10 – Nella rust belt del Nord-Est americano, 2009 (foto di J.-P. Durand)

Notizie sugli Autori

Antonello Ricci è professore ordinario di Antropologia culturale, Presidente del Corso di Laurea magistrale in Discipline EtnoAntropologiche del Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia, “Sapienza” Università di Roma. Insegna nei corsi di laurea triennale in Storia, Antropologia, Religioni e magistrali in Musicologia e in Discipline EtnoAntropologiche. Conduce ricerche nel centro e sud Italia su temi riguardanti il pastoralismo, l’antropologia dei suoni e dell’ascolto, l’antropologia visiva, i beni culturali e i musei demoetnoantropologici. Tra le sue più recenti pubblicazioni: *Il paese dei suoni. Antropologia dell’ascolto a Mesoraca (1991-2011)* (Squilibri, Roma, 2012); *Il secondo senso. Per un’antropologia dell’ascolto* (FrancoAngeli, Milano, 2016); *L’eredità rivisitata. Storie di un’antropologia in stile italiano* (Cisu, Roma, 2019).

Francesco Faeta è professore ordinario di Antropologia culturale. Ha insegnato presso l’Università della Calabria e l’Università di Messina e insegna ora Antropologia Visiva presso la Scuola di Specializzazione per i Beni Culturali DEA dell’Università “Sapienza” di Roma. Ha effettuato ricerche etnografiche e antropologiche in ambito europeo, con particolare riferimento al Mezzogiorno d’Italia. Fa parte dei comitati scientifici di numerose riviste italiane e straniere (tra le quali «Visual Ethnography», «Antropologia», «RSF - Rivista di Studi di Fotografia») e dirige, per l’Editore FrancoAngeli, la collana *Imagines. Studi visuali e pratiche della rappresentazione*. Tra le sue ultime pubblicazioni, scritte o curate: *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell’osservazione, della rappresentazione e della memoria* (Bollati Boringhieri, Torino, 2011); *Fiestas, imágenes, poderes. Una antropología de las representaciones* (Sans Soleil Ediciones, Victoria Gasteiz-Buenos Aires, 2016); *La passione secondo Cerveno. Arte, tempo, rito* (Ledizioni, Milano, 2019); *Il nascosto carattere politico. Fotografie e culture nazionali nel secolo Ventesimo* (FrancoAngeli, Milano, 2019); *Un paese del Mezzogiorno italiano. Lacedonia (1957) nelle fotografie di Frank Cancian*, Roma, Postcart, 2020.

Thierry Roche, antropologo visuale, specialista del cinema, è professore di Studi cinematografici all’Università di Aix-Marseille. Ha pubblicato per le Edizioni Yellow now: *Blow up. Un regard anthropologique* (2010); con M. Bertozzi, *L’autre néo-réalisme. Une correspondance* (2013); *Cinéma/paysage. Carnet de notes pour un film sur le Po* (2013); *Antonioni-Ferrare. Une hypothèse plausible* (2016); e, per le

edizioni Riveneuve, ha curato con José Moure il volume *Michelangelo Antonioni. Anthropologue des formes urbaines* (2015). Nei suoi lavori si interessa alla presenza del paesaggio nei film, alla messa in scena del reale, all'antropologia e all'estetica, alla relazione documentario-fiction, al cinema documentario e all'opera di Michelangelo Antonioni.

Lucia G. Sciannella è professore associato di *Diritto pubblico comparato* presso la Facoltà di Scienze della Comunicazione dell'Università degli Studi di Teramo. È titolare, tra l'altro, dell'insegnamento di *Diritto comparato dell'informazione* e *Diritto di Internet e dei Social Media* nel corso di laurea in Scienze della Comunicazione e di *Ordinamento e Legislazione della cultura* nel corso DAMS. Tra i temi scientifici approfonditi si annoverano la giustizia costituzionale, le forme di governo e, da ultimo, i processi di digitalizzazione e l'e-government. È stata recentemente nominata componente di un gruppo di studio sull'Intelligenza Artificiale e sul trattamento dei dati personali. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Il diritto di cronaca*, in Avanzini G., Matucci G., Musselli L., a cura di, *Informazione e media nell'era digitale* (Giuffrè, Milano, 2019); *Il principio di partecipazione popolare nella nuova Costituzione cubana*, in *dpceonline.it*, I/2020; *Il Remote Internet Voting in prospettiva comparata: il caso dell'Estonia*, «Diritto pubblico comparato ed europeo», II/2020.

Uliano Conti è ricercatore in Sociologia generale presso l'Università degli Studi di Perugia, dove insegna Metodologia della ricerca sociale al Corso di Laurea triennale in “Scienze per l'investigazione e la sicurezza”, nonché Metodo e tecniche dell'indagine sociale, presso il Corso di Laurea magistrale in “Scienze socioantropologiche per l'integrazione e la sicurezza sociale” della stessa Università, dove è anche membro del *Centro di ricerca in sicurezza umana*. Ha svolto docenze in Atenei italiani e stranieri e alla Scuola della Polizia di Stato di Spoleto. Ha partecipato a progetti di ricerca nazionali ed europei, realizzando indagini empiriche attraverso l'utilizzo di strumenti sia qualitativi che quantitativi. Da anni dedica attenzione all'utilizzo dell'immagine nella ricerca sociale e al ruolo delle immagini nei processi sociali. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Lo spazio del visuale. Manuale sull'utilizzo dell'immagine nella ricerca sociale* (Armando, Roma, 2016); *Eziologia della violenza. Un'analisi quantitativa visuale di DABIQ*, «Studi di Sociologia», 2, 2017; *Il terrorismo jihadista occidentale: considerazioni per un'interpretazione subculturale*, «Comunicazioni sociali», 1, 2017.

Mariella Nocenzi è professore associato di Sociologia generale presso il Dipartimento di Comunicazione e Ricerca sociale della “Sapienza” Università di Roma, dove insegna *Politiche sociali per la cooperazione e Valutazione di impatto sociale*. Ha dedicato studi e ricerche a vari aspetti della teoria sociale, con particolare riferimento all'analisi del mutamento sociale e all'indagine teorica ed empirica sulla diversità sociale e sulla sostenibilità. Questa attività si sta sviluppando negli ultimi anni anche all'interno dell'Osservatorio di teoria sociale sulle nuove tecnologie e la sostenibilità “Sostenibilia”, di cui è coordinatrice scientifica, così come dell'omonima collana editoriale per i tipi della Nuova Cultura. Tra le sue ultime

pubblicazioni: *The Sociological Originality of Corrado Gini*, in Fabbris L., Prévost J.G., eds., *Corrado Gini: Innovator and Leader of Italian Statistics*, Themed section, «Statistica Applicata – Italian Journal of Applied Statistics», vol. 28, issues 2-3, 2016; *Globalization and Gender Implications. Editorial*, «Glocalism: Journal of Culture, Politics and Innovation», 3, 2019; *Verso una società sostenibile. (Non)umani, reti, città e la sfida del cambiamento* (La Nuova Cultura, Roma, 2019); con A. Sannella, *Perspectives for a Social Theory of Sustainability* (Springer, AG Switzerland, 2020).

Joyce Sebag è professore emerito di Sociologia all'Università d'Évry Paris-Saclay/Centre Pierre Naville ed è anche Responsabile della Sezione *Sociologie Filmique* dell'Associazione Francese di Sociologia. I suoi interessi di ricerca riguardano la Sociologia visuale e filmica, la Sociologia generale e la Sociologia del lavoro.

Jean-Pierre Durand è professore di Sociologia all'Università d'Évry Paris-Saclay, dove ha fondato il Centre Pierre Naville. Da tempo fotografo (ha lavorato per rinomate agenzie internazionali) si occupa anche di arte, in particolare di pittura non figurativa. I suoi principali interessi di ricerca riguardano la sociologia generale, la sociologia del lavoro e la sociologia visuale e filmica.

Nel 1995 Joyce Sebag e Jean-Pierre Durand hanno istituito un Master e successivamente una Scuola di Dottorato in “Immagine e Società” presso l'Università di Évry.

Sono autori di numerosi saggi e libri sull'utilizzo delle immagini e dei video nella ricerca sociale e insieme hanno realizzato diversi documentari sociologici. Tra questi, il documentario dedicato alla *Nissan* (2005) e quello incentrato sulle azioni “positive” (*affirmative action*), ovvero sulla “discriminazione positiva” a Boston (2013). Da anni condividono un impegno costante e appassionato finalizzato alla valorizzazione degli approcci visuali e filmici in Francia e in Europa. Tra le loro pubblicazioni più recenti: *La sociologie filmique: écrire la sociologie par le cinéma?*, «L'Année sociologique», 2015/1 (65); con C. Louveau, L. Queirolo Palmas, L. Stagi, *Sociologie visuelle. Le point de vue dans la vie quotidienne* (Genova University Press, Genova, 2018), <https://gup.unige.it/node/185>; *Rêves de chaîne: retour sur la réalisation d'un documentaire sociologique*, «Images du Travail, Travail des Images», 6-7, janvier 2019; con R. Hamus-Vallée, “La sociologie filmique à l'Université d'Évry Paris-Saclay”, in Le Péron S., Sojcher F., dir., *Cinéma à l'Université, le regard et le geste* (Impressions nouvelles, Caméras subjectives, Paris, 2020); *La sociologie par l'image. Essai de Sociologie filmique*, Éditions du CNRS, Paris, 2020.

Spe
Sociologia per la Persona

Ultimi volumi pubblicati:

PIERO DOMINICI, *Dentro la società interconnessa*. La cultura della complessità per abitare i confini e le tensioni della civiltà ipertecnologica (disponibile anche in e-book).

VALENTINA GRASSI, *La società del Noi*. Comunità responsabili nell'era della globalizzazione.

ANTONELLA POCECCO, *Il prisma della memoria*. Cultura, identità e mass media (disponibile anche in e-book).

FABIO INTROINI, *Un mondo aperto*. Itinerari nella sociologia della complessità (disponibile anche in e-book).

DANIELA TURCO, *Benedetta differenza*. Uno studio su Azione Cattolica, Agesci, Rinnovamento nello Spirito Santo (disponibile anche in e-book).

CATERINA RIZZO, *Le dimensioni del cosmopolitismo*. Un'indagine tra i giovani del Servizio Volontario Europeo (disponibile anche in e-book).

VERA LOMAZZI, *Donne e sfera pubblica*. I valori degli europei a confronto (disponibile anche in e-book).

ANGELA MARIA ZOCCHI, *Robert K. Merton: un conservatore?* (disponibile anche in e-book).

DIANA SALZANO (a cura di), *L'alchimia relazionale*. Capitale sociale e Rete.

DIANA SALZANO (a cura di), *Turning around the Self*. Narrazioni identitarie nel social web.

MARIO SALISCI, *Il profeta*. Padre Pio e la sua opera. Un'analisi sociologica (disponibile anche in e-book).

RITA BICHI (a cura di), *Europa e società civile*. Opinioni e atteggiamenti dei protagonisti italiani. Vol. II (disponibile anche in e-book).

VINCENZO CESAREO, ITALO VACCARINI, *L'era del narcisismo* (disponibile anche in e-book).

ANDREA VARGIU, *La ricerca sociologica tra valutazione e impegno civico*. Saggi sulla crisi e l'università nelle società delle conoscenze (disponibile anche in e-book).

STEFANO POLI, *Città vecchia, nuovi anziani*. Invecchiamento e postmodernità in una periferia metropolitana.

GIUSEPPE MORO, DONATELLA PACELLI (a cura di), *Europa e società civile*. Esperienze italiane a confronto. Vol. I (disponibile anche in e-book).

GABRIELE POLLINI, ALBERTINA PRETTO, GIANCARLO ROVATI (a cura di), *L'Italia nell'Europa: i valori tra persistenze e trasformazioni* (disponibile anche in e-book).

COSTANTINO CIPOLLA (a cura di), *L'identità sociale della sociologia in Italia*.

RITA BERTOZZI, *Partecipazione e cittadinanza nelle politiche socio-educative*.

GUIDO GIARELLI (a cura di), *La persona ai confini della vita e della morte*. Questioni di bioetica tra medicina e società (disponibile anche in e-book).

Vi aspettiamo su:

www.francoangeli.it

per scaricare (gratuitamente) i cataloghi delle nostre pubblicazioni

DIVISI PER ARGOMENTI E CENTINAIA DI VOCI: PER FACILITARE
LE VOSTRE RICERCHE.



Management, finanza,
marketing, operations, HR

Psicologia e psicoterapia:
teorie e tecniche

Didattica, scienze
della formazione

Economia,
economia aziendale

Sociologia

Antropologia

Comunicazione e media

Medicina, sanità



Architettura, design,
territorio

Informatica, ingegneria
Scienze

Filosofia, letteratura,
linguistica, storia

Politica, diritto

Psicologia, benessere,
autoaiuto

Efficacia personale

Politiche
e servizi sociali



FrancoAngeli

La passione per le conoscenze

Copyright © 2020 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835115946

Questo 
LIBRO

 ti è piaciuto?

Comunicaci il tuo giudizio su:
www.francoangeli.it/latuaopinione.asp



VUOI RICEVERE GLI AGGIORNAMENTI
SULLE NOSTRE NOVITÀ
NELLE AREE CHE TI INTERESSANO?



ISCRIVITI ALLE NOSTRE NEWSLETTER

SEGUICI SU:



FrancoAngeli

La passione per le conoscenze

Copyright © 2020 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835115946

IMMAGINI E RICERCA SOCIALE

Il volume propone una riflessione sul rapporto tra immagini e ricerca sociale adottando un'originale prospettiva interdisciplinare basata sul dialogo tra sociologia e antropologia, da tempo coinvolte nella sperimentazione di metodi visuali. Il dialogo ha assunto un respiro internazionale attraverso un Convegno, svoltosi presso l'Università degli Studi di Teramo nel 2019, al quale hanno partecipato studiosi di diversi Atenei, non solo italiani, Autori dei saggi raccolti nel volume.

In che senso le immagini sono *fonti* e *strumenti* della ricerca sociale? Come sono state usate dalla sociologia e dall'antropologia? Come vengono usate oggi, in un contesto profondamente modificato dall'innovazione tecnologica? Questi sono alcuni degli interrogativi ai quali risponde il volume, che si rivolge non solo agli addetti ai lavori, ma anche a tutti coloro che sono interessati alle potenzialità euristico-interpretative delle immagini.

Angela Maria Zocchi è professore associato di *Sociologia generale* presso la Facoltà di Scienze della Comunicazione dell'Università di Teramo, dove insegna *Sociologia* e *Sociologia dei beni culturali*.

Per i nostri tipi ha già pubblicato: *Tra storia e narrazione. L'intenzione interpretativa in Robert K. Merton* (1998), il volume *Storicità della libertà: frammenti* (2011) e la monografia *Robert K. Merton: un conservatore?* (2016). Tra le sue pubblicazioni più recenti: *Personne, personnage, fictions littéraires* (con B. Raggiunti), «M@gm@- Rivista Internazionale di Scienze umane e sociali», 17, 3 (2019); *Scientistic prejudice and methodological pluralism*, «ISR-Italian Sociological Review», 10, 2S (2020).

Gianfranco Spitilli è professore a contratto di *Antropologia culturale* presso la Facoltà di Scienze della Comunicazione dell'Università di Teramo e presso "Sapienza" Università di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia.

Ha realizzato numerosi documentari, videoinstallazioni museali, produzioni discografiche, archivi digitali. Nell'ambito dell'antropologia visiva ha pubblicato, in particolare: *Il paese "di mezzo". Storie di vita e fotografie familiari a Intermesoli* (Ricerche&Redazioni, Teramo, 2007, Premio Nigra 2009); *L'ascolto e la visione. Don Nicola Jobbi e l'Appennino centrale del XX secolo* (Edizioni Centro Studi Don Nicola Jobbi, Teramo, 2020, catalogo della mostra).