

Dopo quasi dieci anni di attività, dodici opere visuali e un manifesto politico, il Laboratorio di Sociologia Visuale dell'Università di Genova torna a riflettere criticamente sulle proprie pratiche di ricerca, attraverso la ricostruzione del filo narrativo delle sue produzioni visuali.

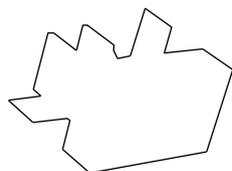
Il carcere, le bande, il corpo, il genere, le culture giovanili, la prostituzione, le migrazioni, le periferie, le dipendenze: questi i campi attraversati da molteplici esperienze etnografiche che si collocano in modo instabile all'interno dei canoni della ricerca. Da quali pratiche e da quali domande, da quali sfondi traggono origine questi lavori? Che effetti possono generare? A quali piani epistemologici o politici possono fare riferimento?

Fare sociologia visuale significa attraversare i contesti di ricerca come luoghi di immagini, rumori, odori e movimenti, considerandoli elementi ineludibili per la comprensione sociologica.

Luisa Stagi è docente di Sociologia generale e di Introduzione agli studi di genere presso l'Università degli studi di Genova. È co-direttrice di *AG-About Gender. Rivista internazionale di studi di genere* (<http://www.aboutgender.unige.it>).

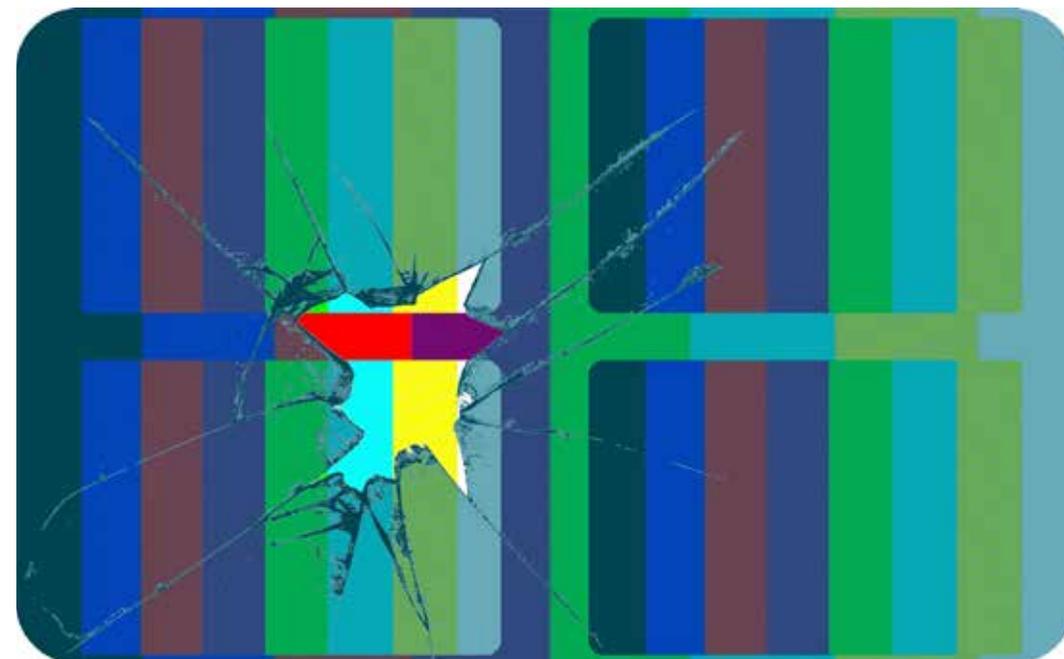
Luca Queirolo Palmas è docente di Sociologia dell'educazione e di Sociologia della famiglia presso l'Università degli studi di Genova. È co-direttore di *Mondi Migranti, rivista di studi e ricerche sulle migrazioni internazionali*.

ISBN 978-88-908130-6-1
Libro in distribuzione gratuita



Fare sociologia visuale

Luisa Stagi e Luca Queirolo Palmas

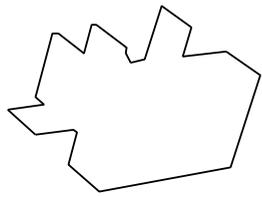


FARE SOCIOLOGIA VISUALE

a cura di
Luisa Stagi
Luca Queirolo Palmas

prefazione di **Annalisa Frisina**


professionalDreamers



Fare sociologia visuale / a cura di Luisa Stagi & Luca Queirolo Palmas
ISBN 978-88-908130-6-1
published under CreativeCommons licence 3.0
by professionaldreamers, 2015

Progetto grafico | Mubi
Immagine di copertina | Massimo Cannarella

professionaldreamers è un progetto editoriale indipendente che pubblica e promuove ricerche sulle tematiche di spazio e società, privilegiando gli studi urbani, territoriali e la prospettiva etnografica. I progetti di libro e i manoscritti ricevuti sono sottoposti a un processo di peer-review anonima. *professionaldreamers* si avvale altresì della consulenza di un international advisory board.

www.professionaldreamers.net



a cura di

Luisa Stagi

Luca Queirolo Palmas

FARE SOCIOLOGIA VISUALE

Immagini, movimenti e suoni nell'etnografia



professionalDreamers

INDICE

PREFAZIONE. ESPERIENZE DI SOCIOLOGIA VISUALE COME SPORT DA COMBATTIMENTO	9
di Annalisa Frisina	9
INTRODUZIONE. DERIVE: FARE SOCIOLOGIA VISUALE...	15
Retrosцена	
Un manifesto per la sociologia filmica e visuale	16
Raccontare la ricerca attraverso le forme del documentario	17
Rappresentare le città invisibili	
Restituire i risultati come momento ulteriore della ricerca e della riflessività	
Generare un metodo di indagine, azione e relazione sul campo	18
Costruire un approccio transdisciplinare attraverso gruppi di lavoro ibridi e meticci	19
Garantire il protagonismo degli attori sociali soggetti della ricerca	
Trasformare i rapporti di potere attraverso una sociologia pubblica e partigiana	20
Agire sulle condizioni e sulle forme della distribuzione	
Ricerca una resa poetica e sperimentale nella narrazione audiovisiva	21
2015. Un libro sull'esperienza di ricerca	
Note a margine	24
Filmografia del Laboratorio Sociologia filmica e visuale	
1. LA RICERCA CON I MIGRANTI: VIDEO, ETNOGRAFIA E RICERCA-AZIONE	27
di Francesca Lagomarsino	
Parole e immagini: il visuale e la ricerca sociologica	27
<i>Apuntes</i> . Appunti Video sulla Visibilizzazione.	30
Il video come strumento flessibile e "polifunzionale" nella fase della restituzione	32
<i>Transportes/Transpuertos</i> e <i>In between</i> . Il video come oggetto di restituzione dei risultati	34
Conclusioni: fare ricerca sulle migrazioni con strumenti visuali	36
Bibliografia	38
2. YO NO ME COMPLICO. QUESTIONI DI GENERE E DI METODO	41
di Luisa Stagi	
Premessa	
Prologo e note di campo	
Perché dell'oggetto e della sua rappresentazione	43
Perché un film documentario	46
Note di metodo	48

Conclusioni	51
Bibliografia	52
3. LA NOSTALGIE DU CORPS PERDU	55
di Gilberto Marengo	
Rukelie, razza e potere sul campo sportivo	55
Metodologia 1: dal potere del testo al testo del potere	60
Metodologia 2: dei ricercatori e dei ricercati	63
Una pietra sopra	65
Bibliografia	66
4. DRAMMA, SCEMPIO E FAMA. UN PERCORSO DI RICERCA CIRCOLARE	67
di Maddalena Bartolini e Sebastiano Benasso	
Introduzione	
Piste teoriche e territori plurali	69
La ricerca etnografica: so-stare nel quartiere	72
Immagini dall'immaginario: la sociologia visuale e la realizzazione del documentario	77
Appunti sparsi sullo stile	80
Bibliografia	92
5. FARE RICERCA NELLE ISTITUZIONI: LA FORMULA DEL LABORATORIO VIDEO-ETNOGRAFICO	95
di Lorenzo Navone e Cristina Oddone	
Introduzione	
Filmare Marassi	97
Escuelita video lab	101
Il laboratorio video: verso un comune universo etico	106
Riferimenti bibliografici	109
6. BUSCANDO RESPETO A BARCELONA. UNA ETNOGRAFIA VISUALE SUI MARGINI DELLA CITTÀ	111
di Luca Queirolo Palmas	
Filmare i barbari	111
Accedere	114
Scrivere insieme un film. Il Laboratorio come campo di lotta	117
L'opera mobile ed ambigua	120
Riferimenti bibliografici	129
7. DONNA FABER. AUTO-RIFLESSITÀ SU UN PERCORSO SOCIO-FOTOGRAFICO	133
di Emanuela Abbatecola	
Riflessioni a voce alta	
Fotografia e Sociologia. Una storia, poco conosciuta, di destini incrociati	135
Donna Faber. Cronistoria di un progetto socio-fotografico	136
Lavori maschili, sessismo e altri stereotipi	
Fotografia come facilitatrice?	137
Lavori maschili, sessismo e altri stereotipi. Gli esiti delle narrazioni	141
Corpi in scena	143
Strategie di resistenza. Il ruolo della fotografia	144
Maestra o Maestro d'ascia? Per un uso non sessista della lingua italiana	148
Bibliografia	

8. I METODI VISUALI NELLA DIDATTICA	151
di Luisa Stagi	
Dalla ricerca alla didattica	
Uso dei metodi visuali e Net Generation	
Insegnare la sociologia con i film e i metodi visuali	154
I video nella didattica: modalità di utilizzo e efficacia	155
Un didattica basata sui metodi visuali	157
L'esperienza del corso	158
Bibliografia	160
9. IL REGISTA IN/DIFFERENTE	163
di Alessandro Diaco	
Sonatina sovietica (preludio)	
Intro	164
Imprinting sociologico e successive fascinazioni	165
Piccola giostra teorica	
Cunicoli tra società e cinema	167
Frammenti di lettura dei nostri film	169
Sulle presenze in scena	170
Rapporto con la rete	174
Materiali di Archivio	
I disegni di Helga	176
Lavoro con la musica	
... a proposito di testi	177
Un metodo in zona ibrida	
La sociologia delle immagini... la sociologia delle parole...	179
10. BACKSTAGES. AUTO-POLEMOLOGIA DELLA SOCIOLOGIA VISUALE	181
di Massimo Cannarella	
Superficie dell'immagine e ricerca profonda	
Sulla valenza dell'immagine e della rappresentazione	184
Cortocircuiti della fascinazione	188
Fare ricerca o fare prodotti visuali?	190
Riferimenti bibliografici	192
11. NOTE FINALI SU RIGORE, PUDORE, PARZIALITÀ ETNOGRAFICA E POTERE	194
di Luca Queirolo Palmas e Luisa Stagi	
La cicogna e lo stagno	197
Il posto del soggetto	198
Oggettività e lirica	201
Etica e empatia	204
Bibliografia	208

PREFAZIONE

Esperienze di sociologia visuale come sport da combattimento

di Annalisa Frisina

“La sociologia è uno sport da combattimento, perché può tornare utile soprattutto per difendersi... E non abbiamo diritto di usarla per sferrare colpi bassi” (P. Bourdieu, nel documentario a lui dedicato da P. Carles¹)

I saggi e i film che compongono questo libro offrono una palestra dove avventurarsi per esplorare un particolare modo di fare sociologia e sociologia visuale. A che cosa e a chi può essere utile questa pratica disciplinare? Rompendo gli indugi, la sfida è quella di misurarsi con una concezione della sociologia che si riconosca in alcuni valori di fondo (ad esempio, l'autonomia della produzione intellettuale di fronte alle pressioni dei media, dello stato e soprattutto del mercato), che costruisca la conoscenza in modo dialogico e (auto)critico, e che sappia giocare un ruolo significativo nel dibattito pubblico. Il gruppo di ricercatori-attivisti riunito nel Laboratorio di Sociologia Visuale dell'Università di Genova ha praticato la sociologia *con* le immagini per superare l'autoreferenzialità e lo “scritto-centrismo” degli accademici ed imparare a parlare a pubblici diversi, mettendo al centro del proprio lavoro attori e contesti sociali marginalizzati.

Il filone nel quale si inseriscono è dunque quello della sociologia pubblica, al quale diversi contributi del libro fanno esplicito riferimento, citando il dibattito intorno al saggio di Burawoy (tradotto nel 2007 in italiano e pubblicato dalla rivista on line *Sociologica*).

In fondo, questa idea di sociologia non ha un singolo autore (Burawoy) ed è antica quanto la disciplina stessa (Fatsis 2014). Possiamo seguirne le tracce negli scritti di C.W. Mills e di A. Gouldner, tra la fine degli anni cinquanta e gli anni settanta, per poi vederla emergere nel 1988 con Herbert

¹ È possibile vederlo on-line integralmente, in francese: La Sociologie est un sport de combat (Pierre Carles, 2001) <http://vimeo.com/25475445>. Un estratto del documentario è stato sottotitolato in italiano: www.youtube.com/watch?v=3AFWAQEmIvE.

Gans che le diede per primo il nome di sociologia pubblica. Inoltre, si tratta di una pratica professionale che è diffusa ben al di là di chi l'ha così (ri)nominata, come ad esempio ci ricorda Padovan (2007) citando "la sociologia come partecipazione" di Ferrarotti (1961). Infine, l'etichetta della sociologia pubblica include diversi modi di intenderla, come si può evincere ad esempio dalla lettura di "Public Sociology" (Clawson et al. 2007) o dell'"Handbook of Public Sociology" (Jeffries 2009).

A me sembra che gli autori di questo libro si collochino in questo ricco panorama ispirandosi innanzi tutto all'insegnamento di Bourdieu: la loro versione della sociologia visuale intende essere una difesa del sociale dal controllo dello stato e dallo sfruttamento del mercato, interrogandosi continuamente su come 'non sferrare colpi bassi' e restituire rispetto a coloro che hanno preso parte alle loro ricerche. Chiaramente si tratta di un lavoro impegnativo, ricco di dilemmi e nodi irrisolti, un cammino in salita per sentieri ancora poco battuti in Italia.

Vorrei invitare però i lettori e le lettrici a prendere seriamente in considerazione questo stile di ricerca e anche i metodi visuali, in particolare per chi fa ricerca con i migranti e con i loro figli². Come ho scritto altrove (Frisina 2013), sono convinta che per studiare le trasformazioni socio-culturali della società contemporanea sia utile prestare maggiore attenzione alle rappresentazioni (audio)visuali costruite dai o con i gruppi sociali marginalizzati. Adottando una prospettiva postcoloniale, la ricerca sociale visuale può rendere infatti visibili/udibili gli sguardi e le voci di chi a livello globale sta rivendicando il suo diritto di vedere ed essere visto altrimenti (Mirzoeff 2011) e, oltre al suo valore conoscitivo, può averne uno pragmatico: contribuire a *uccidere il colonialista/razzista che è ancora dentro di noi*, molto più di quanto siamo disposti ad ammettere in Europa e, in particolare, in Italia (Siebert 2012).

Dal punto di vista metodologico, mi piacerebbe soffermarmi su alcune questioni – sulle quali varrà la pena ritornare con ulteriori contributi riflessivi di ricerca sociale. Fare ricerca visuale pubblica implica inevitabilmente essere selettivi: è una strategia conoscitiva che va bene per *alcune* domande di ricerca e per *alcuni* attori sociali. Come hanno sottolineato diversi autori di questo libro, si deve essere disposti a "metterci la faccia".

² Ricordo in proposito il lavoro della sociologa visuale Morena La Barba, che, come gli autori di questo libro, predilige il film come metodo di indagine. Ha girato "film sociologici" sui migranti di origine italiana in Svizzera e ha studiato in profondità l'opera del cineasta operaio Alvaro Bizzarri. Invitata al dottorato di Scienze Sociali dell'Università di Padova (Ciclo XXVI), aveva intitolato il suo contributo sulla ricerca visuale sugli italiani in Svizzera proprio evocando il documentario su Bourdieu ("La sociologie visuelle comme sport de combat", 22 marzo 2011, Dip. FISPPA, seminario a cura di A. Frisina). Rimando anche ai numeri speciali della rivista open access *Forum: Qualitative Social Research* su 'Visual Methods' (2008) - <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/issue/view/11> e 'Visualising Migration and Social Division: Insights From Social Sciences and the Visual Arts' (2010), <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/issue/view/34>.

Ciò implica che chi prende parte alla ricerca si senta più coinvolto nel percorso conoscitivo e sia chiamato a seguirlo fino in fondo per vedere che fine farà la sua autorappresentazione. E inevitabilmente comporta per i ricercatori una più decisa presa di responsabilità, perché *la visibilità è ambivalente* (Brighenti 2010) e non è affatto detto che produca effetti di *empowerment* tra attori sociali marginalizzati, né che le sue conseguenze siano quelle auspiccate da ricercatori visuali o documentaristi armati di buone intenzioni e politicamente impegnati (in proposito, si veda il caso esemplare del film di Tanya Ballantyne, *The things I cannot change* del 1967, che intendeva essere una denuncia degli effetti delle politiche economiche nordamericane documentando i processi di impoverimento di una famiglia canadese e promuovere migliori politiche sociali³).

Una possibile via per fare in modo che percorsi di ricerca visuale non finiscano per avere esiti oppressivi (visibilità come controllo o come spettacolo), è quello di praticare forme di video partecipativo e ridurre le asimmetrie di potere tra ricercatori e partecipanti. È quanto mi sembra abbiano fatto i lavori di Oddone e Navone o di Queirolo Palmas (in *Buscando Respeto*) pur non richiamandosi esplicitamente all'esperienza del video partecipativo (Frisina 2013, 103-113), perché hanno con le loro pratiche ricercato forme di autorialità polifoniche, in primis coinvolgendo nella fase di montaggio i protagonisti del loro film sociologici.

L'impresa di scrivere narrazioni filmiche "condivise" però non è affatto facile e richiede a mio parere un lavoro di riflessività collettiva, dialogica (Frisina 2013, 182-190) e la volontà di sapersi mettere in discussione. Ne è una prova il saggio di Cannarella, dove è possibile incontrare dubbi, incidenti di percorso e l'inaspettato che segna tutti i "dietro le quinte" della ricerca. Ad esempio, scopriamo che il protagonista del film "La nostalgie du corps perdu" vedendo (per la prima volta?) il film in una proiezione pubblica aveva sorriso imbarazzato e aveva detto ad un suo amico: "non l'ho capito, ma è bello".

Come conciliare allora la ricerca di un prodotto "bello" con le esigenze della ricerca sociale (il rigore del percorso di produzione del sapere) e anche con le aspettative dei protagonisti del video? Per quanto mi riguarda è ancora una scommessa aperta, ma forse è utile richiamare alcuni punti da tenere presenti. Autorevoli antropologi (che si sono trovati ad affrontare sfide simili nel fare film etnografici, si veda ad esempio MacDougall 1998) sostengono che è vero che non ha più senso contrapporre arte e scienza, ma l'arte va messa al servizio di una descrizione più accurata della realtà sociale e, nel caso di una collaborazione tra un ricercatore e un film-maker, il primo non può abdicare al suo ruolo magari preso dalla fascinazione del cinema e quest'ultimo deve essere pronto a fare delle "rinunce" che come autore/artista non è abituato a concedere. Come sottolinea S. Collizzolli a proposito del video partecipativo (2010, 63-4), il documentarista si trova a dover

³ La vita quotidiana della famiglia Baileys, protagonista del film, risultò invece ancora più difficile dopo la prima proiezione pubblica del documentario. Per saperne di più, Frisina 2013, 181-182.

sacrificare in qualche modo l'impatto comunicativo del prodotto cinematografico nei confronti del "pubblico generale" per privilegiare il processo sociale di produzione e una fruizione del video in circuiti più ristretti e mirati.

Riprendendo la riflessione di R. Chalfen sull'uso dei media partecipativi nella ricerca sociale (2011), è utile distinguere due filoni. Il filone che l'antropologo chiama "di progetto" predilige prodotti visuali professionali che raggiungano un pubblico vasto e possano circolare in festival cinematografici. I film (o le fotografie, se ad esempio il metodo è quello del *photovoice*, Frisina 2013, 113-126) sono considerati veri e propri "risultati di ricerca", da presentare anche in modo autonomo (ad esempio, senza testi o commenti introduttivi del ricercatore). Un secondo filone, chiamato da Chalfen "di studio", attribuisce massima importanza al processo di produzione (audio) visuale. I film (o le fotografie) sono considerate "materiale di analisi", da contestualizzare e mettere in relazione ad altri dati che per diverse ragioni non entrano nella scena pubblica.

Vorrei dunque sottolineare che il "visibile" è una parte, non il tutto. Può essere senza dubbio un punto di forza nella pratica di una sociologia pubblica, ma non può esaurire o ridurre il lavoro etnografico di ricerca. Per questo, il processo di produzione dei prodotti sociologici visuali fa parte della ricerca e il montaggio diventa parte del fieldwork, come hanno riconosciuto alcuni studiosi del presente volume. Inoltre, se la visibilità è ambivalente ed è bene confrontarsi con i partecipanti alla ricerca visuale perché siano consapevoli degli eventuali rischi di controllo o spettacolarizzazione delle loro vite quotidiane, è prevedibile che ci siano forme di (auto)censura rispetto a ciò che sarà il prodotto finale da mostrare in pubblico. Ad esempio, in questo libro si accenna alle negoziazioni con gli attori rispetto ai loro bisogni di rispettabilità (ad esempio, non dare una visione sfavorevole di un quartiere già stigmatizzato, "sorvolando però in questa maniera su un aspetto sociologico centrale" Cannarella, 174). Penso che allora come ricercatori visuali ci dobbiamo allenare maggiormente ad autodocumentare queste negoziazioni, a raccontare di più sul processo, a integrare maggiormente il visuale col resto del nostro lavoro di ricerca. Il saggio finale di questo libro mi pare proprio un invito a continuare la riflessione, a ricercare rigore e pudore nelle proprie pratiche, a pensarsi e a pensare la sociologia (visuale) come un "work in progress".

Per concludere, a livello internazionale è crescente l'attenzione sia verso la sociologia visuale che per quella pubblica. Pensiamo ad esempio ai numerosi e ricchi interventi di ricerca visuale presentati nell'ultimo incontro internazionale tra sociologi (tenutosi a Yokoama nel 2013) e all'attenzione crescente verso la "giustizia globale" che la nuova direttrice dell'ISA (Margaret Abraham) intende dare rinvigorendo la sociologia pubblica (basti pensare al titolo del prossimo Forum ISA, che si terrà a Vienna nel 2016: "The future we want: global sociology and the struggle for a better world"). E' chiaro che la sociologia professionale non (ci) basta più. Ma, per dirla con Santoro (2007), la sociologia professionale (ovvero continuare a fare ricerca sociale in modo rigoroso e riflessivo) resta comunque la (pre)condizione indispensabile sia

per la sociologia pubblica che per la sociologia visuale.

Penso che questo libro abbia il merito di contribuire a riaprire il dibattito italiano su questi temi e ispirerà altri ricercatori a sperimentare nuovi percorsi di sociologia pubblica e visuale.

Riferimenti bibliografici

- Brighenti, A.M. 2010, *Visibility in Social Theory and Social Research*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Chalfen, R. 2011 Differentiating Practices of Participatory Visual Media Production, in Margolis E., Pauwels L., *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, Sage, London.
- Collizzoli, S. 2010 *Come la macchina da cucire. Il Video partecipativo: ritessere legame sociale, tentare visibilità, costruire empowerment. Il caso di ZaLab*, Tesi di Dottorato in Sociologia, processi comunicativi e interculturali nella sfera pubblica, ciclo XXI, Università di Padova-Università di Bologna.
- Clawson, D. et al. 2007 (eds.) *Public Sociology: Fifteen Eminent Sociologists Debate Politics and the Profession in the Twenty-First Century*. University of California Press
- Fatsis, L. 2014 *Making Sociology Public: A Critical analysis of an old idea and a recent debate*, Doctoral Thesis in Philosophy, University of Sussex.
- Frisina, A. 2013 *Ricerca visuale e trasformazioni socio-culturali*, UTET Università, Torino.
- Jeffries, V. 2009 (ed.) *The Handbook of Public Sociology*, Rowman and Littlefield.
- MacDougall, D. 1998 *Transcultural Cinema*, Princeton University Press, Princeton NJ.
- Mirzoeff, N. 2011 *The right look. A counterhistory of visibility*, Duke University Press, Durham NC.
- Padovan, D. 2007 "L'autonomia della sociologia e la riscoperta della morale. Può la sociologia pubblica prendere piede in Italia? In *Sociologica*, n. 2/2007.
- Santoro, M. 2007 "Per una sociologia professionale e riflessiva (solo così anche pubblica)" in *Sociologica*, n. 1/2007.
- Siebert, R. 2012 *Voci e silenzi postcoloniali. Frantz Fanon, Assia Djebar e noi*, Carocci, Roma.

INTRODUZIONE

Derive: fare sociologia visuale...

Retrosцена

Il presente libro vuole riflettere su un insieme di pratiche di ricerca e di scrittura sociologica che ruotano attorno al visuale, ed in particolare alla produzione di immagini in movimento come forma di restituzione della ricerca e come metodo di ricerca. Ci muoviamo ovvero dentro uno specifico ambito della sociologia filmica e visuale, quello che prova ad articolare un rapporto fra ricerca e cinema-documentario.

Quest'opera si rivolge a quanti nel campo della ricerca sociale si vogliono confrontare con i nuovi metodi visuali nell'etnografia e nella restituzione del lavoro scientifico. Un contesto di ricerca, un luogo di osservazione, non sono mai saturati dalle sole parole, al contrario trasudano di immagini, rumori, odori, luci, tutti elementi che segnano il clima della situazione. Fare etnografia visuale significa anche confrontarsi con il sociale *non-scritto* e *non parlato*, come territorio ineludibile per la comprensione sociologica.

Questo libro è il racconto di pratiche che si iscrivono dentro un contenitore – il Laboratorio di Sociologia filmica e visuale – che dal 2008 tiene insieme le nostre traiettorie di ricercatori e di ricercatrici.

Vogliamo in questa occasione ragionare sul retroscena della sociologia filmica e visuale che sperimentiamo, mettere in rilievo le nostre criticità, i nostri cortocircuiti, i nostri dubbi.

Proviamo a seguire un filo narrativo, quello delle nostre produzioni filmiche: oggetti culturali che sono impregnati di esperienze etnografiche e che al tempo stesso si collocano in modo instabile dentro i canoni della ricerca. Da quale sfondo traggono origine? Che effetti di ricerca possono generare? Quale è il piano epistemologico, ma anche politico, da cui ci siamo mossi?

Nel 2010, come collettivo di ricercatrici, di ricercatori e registi, abbiamo partorito un Manifesto, un orizzonte di idee su come fare ricerca visuale nelle scienze sociali, con quali obiettivi, con quali procedure. Un *codice* normativo per il cinema sociologico che volevamo produrre, un abito da indossare per il ricercatore visuale. Da allora ci siamo confrontati con il territorio più complicato delle pratiche, producendo ad oggi dodici opere visuali, per lo più film documentari, su diversi campi di ricerca (il carcere, le bande, il genere, le

culture giovanili, la prostituzione, le migrazioni e le seconde generazioni, il corpo e lo sport, la scuola) e in diversi paesi (Italia, Spagna, Messico, Ecuador, Francia, Portogallo, Olanda, Germania). Questo libro prova a riflettere sullo specifico modo di fare sociologia filmica e visuale che abbiamo inventato nel corso di questi anni. Così scrivevamo nel 2010. Così scrivevamo, quando tutte le nostre sperimentazioni erano legate al codice e al linguaggio del documentario.

Un manifesto per la sociologia filmica e visuale. Ripensando le scienze sociali e l'egemonia culturale

Perché la sociologia, la disciplina da cui proveniamo, prova a confrontarsi con il genere, lo stile, l'estetica, il formato e la scrittura del documentario? Che cosa è oggi l'università in Europa? È ancora un luogo di produzione di immaginari egemonici? Che cosa produce in termini di immaginari il nostro lavoro di sociologi?

Quando abbiamo iniziato a discutere sulle potenzialità della sociologia filmica e visuale, siamo in qualche modo dovuti ritornare al concetto gramsciano di egemonia culturale, ovvero la capacità di assumere la centralità delle culture dei subalterni, standone dentro e forgiandone modi e sviluppi nella definizione di un senso comune che sia trasgressivo dei rapporti di potere costituiti. La cultura dei subalterni è oggi un campo di battaglia, in cui tuttavia gli intellettuali classici – quelli forgiati dai circuiti dell'accademia e dalle istituzioni della politica novecentesca (partiti, organizzazioni, sindacati) – svolgono ormai ruoli residuali.

Come ci ha insegnato Erik Gandini in *Videocracy* – un documentario che è appunto un interessante lavoro di scavo sociologico – l'Italia rappresenta uno straordinario laboratorio politico in cui l'egemonia gramsciana è esercitata da direttori di format televisivi di successo, proprietari di media, venditori di pubblicità, editori di giornali di gossip con tirature di milioni di copie, procuratori di attori e personaggi televisivi. Questi soggetti sono la costituzione materiale di un potere politico oggi dominante, i loro intellettuali organici sono incarnati nei corpi delle veline, degli attori, dei partecipanti che hanno attraversato con successo quel *cursus honorum* che va dal Grande Fratello all'Isola dei Famosi.

Ovviamente la costruzione di tale egemonia non è puramente la traslazione di un determinismo sociale e politico, si radica viceversa in istanze di riconoscimento di quelle che Bauman ha chiamato identità liquide, istanze capaci di trasformare il privato in pubblico, costruendo appunto un *noi* collettivo – il *pubblico* appunto – in cui rispecchiarsi e attraverso cui costruire memoria, significato, appartenenza; come nel caso di Ricky, il protagonista del lavoro di Gandini, che cerca nel successo televisivo quei meccanismi di mobilità simbolica non più garantiti dal lavoro operaio entro cui è iscritta la sua biografia.

La cultura è dunque un campo di battaglia, il capitale simbolico alla Bourdieu ne è la posta in gioco: il modo attraverso cui ri-disegnare e riprodurre i rapporti sociali e di potere, le forme ovvero del capitalismo contemporaneo

in cui noi tutti viviamo. Una posta in gioco sempre meno comprensibile, afferrabile, trasformabile attraverso i linguaggi, le procedure e le forme di azione delle scienze sociali proprio perché tale capitale simbolico – con i relativi profitti che garantisce – è scritto e accumulato sotto la forma dell'immagine, della sua circolazione, della sua iterazione.

Da qui nascono il nostro laboratorio di sociologia filmica e visuale e il presente *Manifesto*: la necessità di sperimentare un insieme di pratiche di ricerca, di produzione, di cooperazione e di rivisitazione epistemologica dei metodi e delle teorie del nostro lavoro quotidiano di ricercatori.

Raccontare la ricerca attraverso le forme del documentario

Il visuale come linguaggio di una narrazione che mette in forma un sapere prodotto attraverso le procedure di indagine, essenzialmente etnografiche, delle scienze sociali. L'audiovisivo consente di far circolare i prodotti della ricerca su pubblici più larghi, collocando gli oggetti culturali prodotti dalle scienze sociali sui terreni entro cui si dispiega oggi la sfida dell'egemonia culturale: l'immagine in una società di immagini. In questa prospettiva il montaggio del documentario corrisponde alla scrittura del testo sociologico, mentre la raccolta delle immagini/suoni/testimonianze rappresenta un momento di costruzione/selezione/rappresentazione del dato.

Rappresentare le città invisibili

I rapporti di potere sono sempre articolati in termini di regimi di visibilità e invisibilità. I regimi di verità, cui alludeva Foucault, sono appunto divenuti regimi di visibilità. La sociologia filmica e visuale che pratichiamo mira a rendere visibili i rapporti di potere e di dominio invisibilizzati - quelli che le classi dominanti nascondono sotto un falso universalismo o quelli introiettati dai subalterni attraverso una microfisica del potere che è sempre violenza simbolica; vuole garantire spazi di legittimità, narrazione e circolazione per le voci, gli attori e gli immaginari che non hanno accesso alla sfera della rappresentazione pubblica; vogliamo esplorare i temi rimossi, permettere a soggetti senza parola e senza volto di prendere voce e corpo, esistere attraverso uno schermo, anche utilizzando i formati e i linguaggi attraverso cui si producono e riproducono le culture popolari e subalterne – dalla telenovela alla pubblicità – trasgredendone il segno, il contenuto e l'orientamento.

Restituire i risultati come momento ulteriore della ricerca e della riflessività

Raccontare e rappresentare utilizzando il linguaggio delle immagini comporta una relazione di prossimità e vicinanza con una pluralità di attori le cui voci vengono appunto colte, e in parte distorte, nell'affermazione del punto di vista autoriale del sociologo visuale. La restituzione ai gruppi sociali con cui il documentario è stato costruito è un momento importante non solo della responsabilità deontologica dell'autore, ma della produzione stessa

di conoscenza e sapere scientifico, proprio perché abilita una conoscenza più intima delle dinamiche di potere e delle rappresentazioni operanti nei mondi di cui il testo/documentario ha parlato. La restituzione è dunque un dispositivo della ricerca che lavora sulla riflessività dei saperi sociologici, ovvero sulla circolazione e sulla sfida permanente che si instaura fra oggetti culturali, autori/produttori e comunità degli interpreti. La sociologia filmica e visuale che pratichiamo La sociologia filmica e visuale che pratichiamo intende osservare come campo di ricerca le lotte simboliche nelle comunità degli interpreti che si creano attorno agli oggetti culturali da noi prodotti, cercando ovvero di applicare su di noi quella che Pierre Bourdieu ha chiamato *sociologia della sociologia*, ovvero l'oggettivazione del soggetto oggettivante.

Generare un metodo di indagine, azione e relazione sul campo

Le tecniche, gli strumenti, i linguaggi dell'immagine sono anche tecniche, strumenti e linguaggi dell'immaginario e in quanto tali capaci di costruire ponti e comunanze con i soggetti che strutturano e abitano un determinato campo sociale. Quando facciamo ricerca utilizzando la ripresa filmica di un soggetto e di un contesto (al posto del semplice registratore o dell'osservazione naturale), stiamo innestando nella relazione un insieme di ingredienti tecnici e simbolici che producono conseguenze di rilievo. In primo luogo negoziamo con il soggetto la necessità di una sua rappresentazione, ovvero si istituisce un fare che lega ricercatore e soggetti sul campo, abolisce la dimensione dell'anonimato su cui si fonda la ricerca qualitativa standard, proietta l'esito della relazione su una sfera pubblica: i soggetti sono così consapevoli e complici del fatto che il loro corpo sarà rappresentato, diventerà e circherà come immagine e non solo come parola e scrittura. Costruire e negoziare lo spazio di questa messa in scena, rispondere alle esigenze tecniche che richiede (audio, luci, inquadrature, set..) genera una bolla spazio-temporale in cui si istituisce una temporalità e una prossimità lunga nella relazione fra autore/ricercatore e soggetti.

Questa bolla, in cui per raccogliere un'ora di intervista, occorre condividere con il soggetto spazi della sua vita quotidiana, rappresenta un alone virtuoso per la ricerca che scaturisce dalla dimensione produttiva del documentario. Riteniamo che il compito della sociologia filmica e visuale come procedura di ricerca consista appunto nella generazione e nell'estensione di questa bolla entro cui può dispiegarsi una comprensione e osservazione più intima delle dimensioni che strutturano un contesto, un mondo, una biografia. Allo stesso tempo la sociologia filmica e visuale è procedura di ricerca perché genera relazione e colloca l'autore/ricercatore in una posizione di vantaggio per esplorare alcuni mondi sociali e le relative connessioni. Essere *chasqui di immagini e parola* - postini come gli antichi corrieri dell'impero Inca - è una delle posizioni da conquistare sul campo, una posizione da cui la sociologia filmica e visuale può andare oltre il racconto ex-post e divenire ricerca sul campo, possibilità di ampliamento dell'accesso, della fiducia, del riconoscimento del ruolo dell'etnografo e quindi della conoscen-

za scientifica che siamo in grado di produrre.

Costruire un approccio transdisciplinare attraverso gruppi di lavoro ibridi e meticci

I percorsi che pratichiamo necessitano di saperi, competenze, contributi diversi dalla sociologia, hanno bisogno di contaminarsi con il cinema, la video-arte, l'antropologia, la fotografia, etc. Il nostro agire punta a trasformare la divisione in ruoli e l'organizzazione gerarchica della produzione e quindi dei saperi prodotti, per sperimentare viceversa la costituzione di collettivi meticci di ricerca-azione-narrazione visuale. Sino a quando la sociologia filmica e visuale è racconto *ex-post* della ricerca, è infatti sufficiente affidarsi ai saperi del cinema e della regia, appaltando e delegando la narrazione; la stessa cosa succede quando la sociologia filmica e visuale è solo metodo e procedura di ricerca dentro un campo, in cui i saperi del cinema e del documentario e quelli della sociologia possono in qualche modo cooperare nella loro reciproca autonomia.

Riteniamo invece che la forza di una sociologia filmica e visuale trasgressiva si radica nella possibilità di contaminare saperi e biografie professionali, rompendo le divisioni di ruolo tanto dentro le pratiche di ricerca (l'intervistatore, l'analista, il junior e il senior, il metodologo e il teorico) quanto nelle pratiche del documentario (il regista, il montatore, il segretario di produzione, etc.). Siamo alla ricerca di un profilo di ricercatore/video maker che conosca gli strumenti teorici e le metodologie per la ricerca sociale e allo stesso tempo sia consapevole di tutti i passaggi della costruzione di un testo filmico, in termini di approccio e di restituzione. Questo processo di ibridazione tra saperi diversi modifica le relazioni produttive all'interno dei gruppi di lavoro e arricchisce la pratica della ricerca, rispetto a una segmentazione dei ruoli e alla somma di competenze professionali distinte, propria della produzione industriale. Contaminare e costruire unità di ricerca/azione/narrazione presuppone ovviamente sperimentare pratiche di lavoro, di formazione, di riflessività in modo da convertire tutti gli attori coinvolti in autori collettivi. Stiamo in fondo sostenendo che il mezzo è il messaggio e che le modalità organizzative della sociologia filmica e visuale, e più in generale di ogni impresa scientifica, determinano in gran parte la forma e la qualità dei saperi prodotti e messi in circolazione.

Garantire il protagonismo degli attori sociali soggetti della ricerca

Riteniamo importante fuoriuscire definitivamente dall'assunto positivistico su cui si costruisce l'immagine e la pratica del pensiero scientifico: la distanza fra osservatore/osservato e la neutralità dell'osservatore. Teorizziamo invece un autore non neutrale e non distante che sappia rendere trasparenti le condizioni – sociali, politiche, simboliche, biografiche – sottoponendo se stesso all'esame di una riflessività sociologica. Nel quadro di questa non-distanza e non neutralità invitiamo a sostenere il protagonismo di tutti i soggetti che si muovono in un campo sociale, inclusi i ricercatori che lo

esplorano; intendiamo in questo modo sviluppare il coinvolgimento diretto dei soggetti della ricerca nella produzione di conoscenza e nella rappresentazione pubblica del campo entro cui si iscrivono, attraverso i dispositivi della restituzione, dell'inclusione nelle discussioni interne ai collettivi autoriali, dell'accesso alla formazione, dello sviluppo dell'auto-narrazione. Partiamo dal presupposto secondo cui i soggetti della ricerca, indipendentemente dal loro status sociale e culturale, siano portatori di saperi, di competenze e strumenti per muoversi nel loro universo. Considerare questi saperi e ritenerli legittimi diventa fondamentale per costruire un dialogo costante con i soggetti della ricerca e permettere che il loro punto di vista formi parte dell'elaborazione finale.

Trasformare i rapporti di potere attraverso una sociologia pubblica e partigiana

La sociologia pubblica, secondo Burawoy (2007: 3), è in primo luogo “una traduzione di ritorno, per riportare il sapere a coloro da cui esso proviene, trasformando problemi privati in questioni pubbliche”. La proposta della sociologia pubblica è per questo partigiana, sostenendo “esplicitamente l'idea che la sociologia non possa essere una scienza neutrale ... ma che si tratti di uno strumento che può essere utilizzato non solo per fini di pura conoscenza ma anche per rafforzare l'autonomia del sociale nei confronti del politico e dell'economico.

Aprirsi alla società civile significa per la sociologia occuparsi di tutti quei pubblici (poveri, criminali, ammalati, donne sole, minoranze etniche) vittime del neo-liberismo, non per controllarli ma per aumentare il loro potere di autodeterminazione” (Padovan 2007: 5). In questa prospettiva la sociologia filmica e visuale che agiamo esprime un punto di vista radicato nelle pratiche di ricerca e negli orizzonti di senso degli autori e, riprendendo la lezione gramsciana sull'egemonia culturale, intende intervenire nella trasformazione dei rapporti simbolici, quindi dei rapporti di potere, oggi dominanti.

Agire sulle condizioni e sulle forme della distribuzione, affermando il carattere pubblico del sapere e delle immagini prodotte

Gli oggetti culturali – film, letteratura, musica – circolano sotto il segno e il potere di grandi industrie globali che organizzano e dispiegano lo sviluppo degli immaginari nel seno delle culture popolari e subalterne. Eppure è anche vero il contrario: si moltiplicano le forme di ricezione e travisamento dei segni, così come le capacità di costruire flussi indipendenti di immaginari attraverso le nuove tecnologie e i circuiti alternativi entro cui si organizzano le comunità dei produttori e degli interpreti. La sociologia filmica e visuale intende produrre oggetti culturali resistenti, portatori di un sapere autonomo su temi e soggetti invisibili, garantendone la massima circolazione con ogni mezzo: dalle televisioni commerciali a youtube, dai social network alle comunità dei pirati elettronici.

Ricerca una resa poetica e sperimentale nella narrazione audiovisiva

Non basta saper mettere in linea pezzi di storia per confermare teorie sui comportamenti sociali degli umani. C'è bisogno di una poetica che sostenga la storia, la trascenda quando è necessario, per tornare poi in picchiata su dettagli e particolari apparentemente di poco conto... tutto questo pilotando il linguaggio digitale come luogo della scrittura e qualsiasi tipo di supporto su cui siano stati registrati dati inerenti la storia (alcuni esempi: scrittura su carta, pittura, registrazioni audio e video in digitale o analogico, fotografie, pellicole super-8...) come tavolozza.

È per mezzo di una sperimentazione costante delle forme, nell'illusione di un superamento del mezzo che non arriverà mai, che possiamo suggerire, stimolare o evocare, attraverso la dimensione poetica di un racconto, riflessioni e emozioni combinate in un discorso. Questo non vuole essere insegnare, fare cultura o informazione, ma vivere un'esperienza che può essere estetica, intellettuale, empatica, illusoria, politica, sociale, intima per tutti gli attori coinvolti, da chi ha fatto il film fino al pubblico che in apparenza è il destinatario finale.

La sociologia filmica e visuale può occuparsi di leggere il mondo attraverso le sue immagini, può usare le fotostimolo, può realizzare video-documenti, video-lettere, fare documentari didattici oppure documentari di creazione e cinema. Per questo abbiamo bisogno di autori, registi, cineasti, direttori della fotografia, montatori, musicisti... e anche di filosofi, psicologi, antropologi, avvocati, economisti, storici... e soprattutto degli attori sociali e di quel pubblico orfano di visioni semisepolte dalla straziante videocrazia imperante, almeno in Italia. Il cinema è una macchina complessa che ha bisogno di un lavoro "di rete" di molteplici saperi. Siamo tutti responsabili della scomparsa di uno spirito sovversivo e radicale capace di rifuggire l'omologazione all'immaginario dominante, o servile, che ci modella.

Bordereggiando le estremità di quel che conosciamo forse riusciamo a intravedere qualcosa al di là, altri misteri dell'animo umano, altre possibili mappature da cartografare, altri pensieri da inventare, altri codici da decifrare, altri futuri quasi inaccessibili, altri immaginari fuori controllo.

2015. Un libro sull'esperienza di ricerca

Siamo stati all'altezza del codice che ci siamo dati? Si è rivelata una camicia troppo stretta da indossare? Siamo stati ingenui nelle nostre movenze? Siamo stati capaci di coniugare cinema-documentario – ricerca e teoria sociologica?

Il volume ripercorre criticamente le nostre pratiche di ricerca visuale a partire da alcune produzioni in cui ci siamo cimentati. Altre rimangono sullo sfondo dei ragionamenti qui proposti; ad esempio il film *Transportes/transpuertos* di Eugenia Teodorani, l'anno zero del nostro lavoro, in cui esploriamo in un lungo viaggio fra Ecuador e Italia i percorsi migratori di ieri e di oggi. Usiamo tante interviste ma anche sperimentiamo le pause, i silenzi, lo scorrere delle immagini come forma di racconto. Non sappiamo bene come

collocare il prodotto dentro la disciplina da cui proveniamo e al giro successivo, con *In Between*, come ci racconta Francesca Lagomarsino nel quadro di un contributo più ampio su ricerca visuale e migrazioni, ritorniamo su un binario più semplice: quello del documentario come divulgazione esplicita di una ricerca. Si trattava di un grande progetto europeo sulle seconde generazioni e dai risultati occorreva distillare un prodotto visuale: filmiamo in tanti paesi, con tanti registi (E. Teodorani, A. Diaco, H. Morango, P. Mota Santos) e ci interroghiamo sui formati, su come ridurre pagine e pagine di rapporti di ricerca in pillole di 5 minuti per ogni diverso contesto urbano in cui il progetto si è sviluppato.

Con *Yo no me complico*, anche in modo ingenuo, ribaltiamo la tavola. Il visuale è metodo di ricerca e di sviluppo dell'etnografia, articolazione della presenza. Luisa Stagi nel suo contributo ricostruisce la prima esperienza corale del laboratorio, il momento in cui, dopo un primo periodo di auto-formazione e le successive discussioni da cui è scaturito il Manifesto, si è deciso di provare a mettersi in gioco direttamente. Le questioni emerse da questa prima sperimentazione sono state molte: il rapporto tra ricerca etnografica e restituzione, l'interdipendenza tra le diverse soggettività che interagiscono nel percorso, lo spazio della teoria nel racconto, la presenza in scena dei ricercatori e delle ricercatrici, i confini della rappresentabilità, la poetica della restituzione e la sua relazione con il metodo. Tutti questi temi sono stati oggetto di riflessione e discussione nelle successive riunioni del laboratorio e hanno poi trovato specifiche declinazioni nei lavori che sono seguiti.

Con *La nostalgie du corps perdu*, Gilberto Marengo prova a raccontare il suo incontro etnografico con il corpo di un pugile e con l'insieme del campo pugilistico e sportivo come arena di potere entro cui vengono trattati ed etnicizzati i giovani migranti. Qui il ricercatore e il ricercato sono messi in scena contemporaneamente, recitano entrambi. La strada e il ring sono osmotici, e al tempo stesso la costruzione della razza e del razzismo si innesta sul tentativo di trasformare il capitale guerriero in capitale simbolico. L'apertura ad un'etnografia visuale e partigiana, di cui questa opera vuole essere testimonianza, apre a riflessioni più generali sull'epistemologia delle nostre pratiche ed opere accademiche. Cosa vuol dire abbandonare la forma-saggio come dispositivo di scrittura e utilizzare i *visual studies* come strategia e come testo?

In *dramma, scempio e fama* i ricercatori escono di scena, rimangono i loro appunti etnografici sparsi tra le immagini e la musica. Maddalena Bartolini e Sebastiano Benasso nel loro contributo ricostruiscono il lungo percorso che ha portato a questo lavoro e scelgono di farlo valorizzando la specificità delle loro traiettorie nel campo. Nei due racconti emergono le loro soggettività, i loro diversi sguardi e posizionamenti nella ricerca, con spazi di sovrapposizione ma anche divergenze e complementarietà.

Luca Queirola Palmas, Cristina Oddone e Lorenzo Navone, nei loro contributi, ci raccontano di esperienze che, in contesti diversi (da un lato istituzioni dedite al trattamento, dall'altra una scena informale di culture giovanili della strada), hanno utilizzato la forma laboratoriale come dispositivo di

ricerca e di scrittura filmica.

I ricercatori e le ricercatrici del laboratorio, dopo la prima esperienza collettiva, hanno quindi intrapreso percorsi paralleli, sperimentandosi in diverse forme di ricerche visuali. I lavori di Emanuela Abbatecola, per esempio, si sono allontanati dalla forma documentaristica che prevalentemente hanno seguito gli altri. *M&F. Io maschio Tu femmina* è un lavoro scritto e prodotto con finalità di promozione e sensibilizzazione sui temi degli stereotipi di genere, anche se è l'esito di una lunga e complessa ricerca sul turismo sessuale. L'esperienza di cui l'autrice tratta in questo volume, invece, riguarda un percorso di ricerca realizzato attraverso la fotografia: *Donna Faber*¹ è il titolo di una ricerca visuale su donne in professioni "da uomini". Emanuela Abbatecola nel suo saggio ripercorre la lunga relazione tra sociologia e fotografia, mostrando come sia spiazzante riflettere a posteriori e soprattutto come sia complesso farlo tenendo separati i diversi livelli epistemologici.

Il metodo visuale ha quindi progressivamente contagiato, in forme diverse, tutti i nostri lavori di ricerca, ma anche il nostro modo di fare didattica. In questi anni i diversi lavori del laboratorio (film di ricerca, montaggi di immagini, analisi di prodotti mediatici) sono entrati nelle lezioni in modo sempre più sistematico, fino a diventare per molti di noi il metodo didattico prevalente. Una riflessione su questo percorso, sulle potenzialità e sulla rilevanza dell'utilizzo di tali metodi con una generazione di studenti definita da alcuni *Net*, è contenuta nel saggio *I metodi visuali nella didattica* di Luisa Stagi.

I due contributi finali rappresentano uno sguardo sul laboratorio a partire da diversi attraversamenti. Alessandro Diaco rilegge l'esperienza del Laboratorio di Sociologia filmica e visuale dal suo punto di vista di regista. Con un linguaggio e una forma eterodossa per un testo di sociologia, come vuole essere questo, ci fa riflettere su noi stessi, ci guarda da vicino, dichiarando la sua posizione biografica e così facendo l'origine del suo sguardo estetico sul mondo; la differenza di linguaggi e codici fra campi diversi del sapere, che sono anche mondi di vita, svelano così la difficoltà e la bellezza di ogni incontro in cui discipline diverse – il cinema e la fotografia, l'arte, le scienze sociali, la letteratura – provano a dialogare. In fondo il cinema riassume in sé diverse tradizioni: il testo dalla letteratura, la recitazione e la messa in scena dal teatro, l'immagine dalla fotografia e prima ancora dalla pittura. Cosa succede quando innestiamo anche le scienze sociali, esercitando la pretesa che il testo rimandi a procedure etnografiche di ricerca? E' veramente ricerca sociale quella che sta dietro, o dentro, i film che produciamo?

Massimo Cannarella, con le sue riflessioni dall'interno del nostro collettivo, scava sui momenti in cui abbiamo perso capacità riflessiva, siamo stati ostaggio della fascinazione dell'immagine e abbiamo vacillato nella profondità etnografica. Abbiamo chiesto insomma di sparare sul *quartier generale*, perché con Bourdieu pensiamo che sia necessaria una riflessività permanente sul nostro lavoro e che l'oggettivazione del soggetto oggettivante

¹ Nel sito www.donnafaber.it sono reperibili informazioni sul progetto e la mostra fotografica associata.

sia un passo ineludibile di ogni impresa scientifica. A costo di mettersi a nudo. In fondo abbiamo voluto scrivere un libro sul fare sociologia filmica e visuale/filmica e sul fare etnografia attraverso il cinema, rivelare i processi dietro l'opera, il retroscena più che la scena. Per provare ad andare avanti, oltre i codici che avevamo immaginato. Le conclusioni si confrontano così con l'insieme delle domande che i diversi contributi gettano sulla fragilità del nostro procedere.

Note a margine

La lettura di questo libro non può prescindere dalla visione delle nostre opere visuali, per la maggior parte liberamente disponibili in rete e diffuse attraverso il nostro sito: www.laboratoriosociologiavisuale.it e la nostra pagina di Facebook: <https://www.facebook.com/laboratoriovisuale.sociologia?fref=ts>. Ogni opera è il frutto di una cooperazione fra professionalità diverse - regia e fotografia, montaggio, ricerca sociologica – nel segno di un'autorialità condivisa ed ibrida.

Filmografia del Laboratorio Sociologia filmica e visuale

- (2007), *Transportes/Transportos* (90 min.), di E. Teodorani (regia). F. Lagomarsino, M. Cannarella, L. Queirolo Palmas.
- (2007), *Apuntes. Appunti Video sulla Visibilizzazione* (40 min.), di E. Teodorani (regia), F. Lagomarsino, M. Cannarella, L. Queirolo Palmas
- (2010), *In Between. 9 Takes from the European Scene* (58 min.), di A. Diaco, E. Teodorani, H. Morango, P. Mota Santos (regia). http://www.laboratoriosociologiavisuale.it/lab/?page_id=596
- (2011), *Yo no me complico. Pride Borders* (54 min.), di A. Diaco (regia), L. Queirolo Palmas, L. Stagi, E. Abbatecola. http://www.laboratoriosociologiavisuale.it/lab/?page_id=594
- (2012), *Loro Dentro* (54 min.), di C. Oddone (regia), S. Spensieri, M. Cananrella, L. Queirolo Palmas, F. Lagomarsino. http://www.laboratoriosociologiavisuale.it/lab/?page_id=589
- (2012), *La nostalgie du corps perdu* (52 min.) di A. Diaco (regia), G. Marengo, L. Yezpez. http://www.laboratoriosociologiavisuale.it/lab/?page_id=605
- (2012), *Dramma, scempio, fama* (52 min.) di A. Diaco (regia), S. Benasso, M. Bartolini, L. Stagi. http://www.laboratoriosociologiavisuale.it/lab/?page_id=592
- (2013), *Pane, miele e sartorie* (27 min.), di A. Diaco (regia), M. Bartolini, L. Queirolo Palmas, E. Fravega. http://www.laboratoriosociologiavisuale.it/lab/?page_id=602
- (2013), *M&F. Io Maschio Tu Femmina* (30 min.), C. Oddone, E. Abbatecola, E. Bonini, M. Cannarella. http://www.laboratoriosociologiavisuale.it/lab/?page_id=600

(2013), *Buscando respeto* (75 min.), di José Gonzalez Morandi (regia), L. Queirolo Palmas, M. Romero. http://www.laboratoriosociologiavisuale.it/lab/?page_id=590

(2014), *Spartacus e le Kattive maestre* (78 min.), di A. Diaco (regia), L. Queirolo Palmas, Benedetta Cappellini, Dagmar Thomann.

(2015), *Permiso de soñar* (in lavorazione), di C. Oddone e L. Navone.

1

La ricerca con i migranti: video, etnografia e ricerca-azione

di Francesca Lagomarsino

Parole e immagini: il visuale e la ricerca sociologica

L'uso dei metodi visuali, benché da tempo sia accompagnato da un'ampia riflessione teorica, appare ancora, soprattutto in alcuni paesi come l'Italia, una scelta metodologica discutibile e non sempre totalmente legittimata all'interno dell'accademia¹ (Mitchell 2011). Spesso infatti tali metodi non sono considerati uno strumento pienamente accettabile nelle scienze sociali e lo stesso accade nell'ambito dell'intervento sociale; entrambi i contesti sono ancora molto centrati su una logica logocentrica, in cui cioè il ricercatore/operatore sociale prova a trasformare la complessa esperienza del lavoro sul campo in parole che poi vengono filtrate attraverso schemi analitici e interpretativi. In questo senso le riflessioni fatte da Harper nel 1988 sembrano pienamente valide ancora oggi e, come fa notare Aguilar Iñadez (2006), nonostante sia crescente l'interesse degli studenti dei vari corsi di scienze sociali (psicologia, servizio sociale, pedagogia, ecc...) per questi approcci, a livello istituzionale raramente i curricula di studio sono stati modificati in tal senso. Questa analisi riferita al contesto spagnolo si ritrova anche nel caso italiano, dove la sociologia visuale è una disciplina estremamente di nicchia e dove i corsi ma anche i laboratori di sociologia visuale sono molto rari (Frisina 2013).

Nel dibattito parola/immagine rimane aperto il dubbio sulla maggiore profondità della parola rispetto all'immagine. Con la parola si può entrare molto più nel teorico di quanto non si possa fare con l'immagine, la descrizione offerta dal testo scritto sarebbe in questo senso molto più densa e profonda di quella dell'immagine e ciò sembrerebbe delegittimare l'uso di strumenti, come il video (Faccioli, Losacco 2003), che potrebbero al massimo essere usati come supporto al testo scritto, quasi come un oggetto di *loisir*, accessibile al grande pubblico e quindi poco nobile, poco *scientifico*, non adeguato ad una produzione di alto livello accademico: "Senza dubbio è difficile fuggire dalla vecchia concezione che pensa il registro visuale

1 A conferma di ciò si può vedere come i prodotti visuali non siano stati inseriti tra le pubblicazioni scientifiche ritenute adeguate per i criteri di valutazione nazionale stabiliti dall'ANVUR.

come supplemento al deficit della scrittura antropologica e che suppone l'egemonia di quest'ultima sul primo" (Guigou 2001: 127).

Possiamo però pensare che parole e immagini seguano due metodi diversi per costruire significati e narrare versioni della realtà; come sottolinea anche i diversi contributi presenti in questo testo, uno degli obiettivi del nostro lavoro, come Laboratorio di Sociologia Visuale, nasce e si sviluppa proprio a partire dall'idea che l'uso dell'audiovisivo (come della fotografia) permetta di cogliere aspetti peculiari che con il solo testo scritto non sarebbe possibile raggiungere: "Molte categorie sociologiche sono basate su fenomeni osservabili, e dunque molte di esse possono essere comprese meglio se congelate in un'immagine fotografica, rispetto a ciò che si può scrivere in una nota di campo" (Harper 1988: 61). Questo accade:

- a livello di raccolta delle informazioni, nel momento della discesa sul campo e quindi nell'uso del video come strumento di ricerca che può far emergere aspetti peculiari che con altri strumenti non si riuscirebbero a cogliere o non in tale maniera. Come riporta una ricercatrice parlando della sua esperienza sul campo: "la telecamera non era un elemento di disagio, al contrario e data la delicatezza dei temi la telecamera è stata una sorta di sfogo per gli intervistati [...]. Mi sono accorta che le persone hanno potuto raccontare di fronte alla telecamera cose che non erano riusciti a raccontare prima, perché avevano inteso le interviste come una specie di terapia. C'è una forma particolare di incontro tra loro e la telecamera perché questa genera una possibilità di essere ascoltati" (Ballestrero Gómez 2012: 75);
- nel momento della divulgazione dei risultati della ricerca sociale, soprattutto perché permette di comunicare su altri piani che non siano solo quello razionale: "il carattere emotivo delle esperienze è, infatti, più difficile da comunicare attraverso i testi scritti. Benché sia importante non supporre che si possa *comprendere* solo guardando, è giusto dire che lo spettatore di un film etnografico ha diversi tipi di informazione da cui può costruire la conoscenza dei fenomeni sociali rispetto a colui che legge un testo" (Harper 1988:63). Inoltre ci si può, con maggiore facilità, rivolgere ad un pubblico eterogeneo, più vasto, complesso, articolato rispetto agli esperti dell'accademia; in tal modo si assolve anche ad un'altra fondamentale funzione² del sociologo, dare voce e visibilità a quei soggetti che raramente possono parlare per se stessi e rappresentarsi nella sfera pubblica o che vengono lì etero-rappresentati attraverso stereotipi e cliché predefiniti da altri.

Un caso esemplare di ciò è dato appunto dalla figura dei migranti e da come vengono descritti, narrati, rappresentati nell'immagine pubblica, in particolare attraverso la televisione. Viviamo in una società che crede che l'informazione visibile sia la "realtà"; dobbiamo invece essere coscienti che l'immagine non mostra evidenze obiettive, né descrizioni, ma interpretazioni, costruzioni che cristallizzano visioni per rappresentare e produrre significati culturali (Aguilar Iñáñez 2006). Ovviamente, come in qualunque testo scritto, anche nel montaggio di un video e/o nella scelta delle immagini da girare c'è un intervento del ricercatore/regista o del soggetto della ricerca:

² Cfr. il contributo di Stagi in questo testo.

“da un lato [ci sono] i soggetti, attraverso ciò che mostrano o nascondono nei filmati della storia da loro vissuta; dall’altro il ricercatore, attraverso la formulazione di domande ed essenzialmente attraverso il montaggio cinematografico, mezzo attraverso il quale mostra o nasconde determinati aspetti della storia” (Arruti 2001: 1).

Non si può cioè correre il rischio di usare l’immagine video senza problematizzarla, senza che anche l’uso di tale strumento e delle immagini prodotte porti ad una seria riflessione teorica e ad una analisi critica da parte del ricercatore, sia sulla realtà studiata sia sul suo approccio metodologico e di ricerca. Come osserva Mitchell (2011: XII): “con questi strumenti, forse ancora di più che con altre metodologie qualitative, troppo spesso il lavoro non è problematizzato e si dà per scontato che le immagini portino valori più veri – soprattutto se sono prodotte da comunità – o che semplicemente parlino per se stesse”.

Diventa allora indispensabile il passaggio dal visibile (osservare il visibile per cogliere ciò che non è visibile) al visuale, nel senso di elaborare un’antropologia del guardare. Dove visuale (in riferimento al significato etimologico³) rimanda al punto di vista, alla prospettiva o all’angolazione da cui si vede, si esamina qualcosa (sia in senso letterale che figurato). Il documento come registro prodotto dall’osservatore, il documento visuale come parte dell’osservabile dentro la società osservata, l’integrazione tra l’osservatore e l’osservato diventano aspetti fondamentali di riflessione, sui cui si innestano alcuni interrogativi: di che discorso sono portatrici le immagini? Qual è la nostra responsabilità nel contribuire o meno a perpetuare determinati discorsi o generarne di nuovi? Da dove diciamo ciò che diciamo? Quali sono i nostri riferimenti discorsivi? Quale carica discorsiva hanno le nostre immagini? Per chi lavorano? Rispondono a discorsi autonomi e indipendenti?

In questo contributo vogliamo dunque interrogarci e riflettere, a partire dalla nostra esperienza di ricerca sul campo, su che tipo di uso possiamo fare del video nella ricerca sulle migrazioni e in particolare in quei contesti di ricerca che toccano flussi migratori transnazionali. Come è stato ampiamente analizzato in letteratura i processi migratori transnazionali richiedono approcci metodologici specifici, che sempre di più utilizzano etnografie multisituate (Marcus 1995, Hannerz 2002), e metodi di ricerca debitori di diverse tradizioni disciplinari: osservazione partecipante, interviste, storie di vita, storia orale, analisi documentale, e sempre più spesso, fotografie e video. Questi approcci permettono di vedere la migrazione come un fenomeno complesso e articolato su diversi piani, che coinvolge allo stesso tempo chi è partito ma anche chi è rimasto nel paese di origine o chi è ritornato (Gardner 1995), con tutte le contraddizioni, i conflitti, le rinegoziazioni di

3 *Visuale* agg. e s. f. [dal lat. tardo *visualis*, agg., «che riguarda la vista», der. di *visus* -us «vista»]. agg. Della vista, che riguarda la facoltà e l’atto del vedere. È usato spec. in astronomia [...] di uso com. l’espressione *angolo v.*, l’angolo sotto il quale un dato oggetto è visto relativamente a un determinato punto di vista (per es., l’occhio di un osservatore); e in senso fig., il punto di vista. Da *Vocabolario Enciclopedia Treccani*, <http://www.treccani.it/vocabolario/visuale/> (28 ottobre 2014).

ruolo e di significato che quotidianamente vengono messe in atto. In questi casi il campo dove il ricercatore si muove non è localizzato in un unico spazio ma coinvolge spazi diversi, reali o virtuali. Il migrante che comunica con i familiari rimasti al paese di origine o a loro volta immigrati in altri paesi, che invia denaro e regali, che fa viaggi periodici è un esempio di come la sua vita si possa spalmare su spazi translocali densi di significati, in cui il ricercatore può provare ad immergersi.

L'analisi che qui vogliamo proporre si muove su diverse esperienze di ricerca che si sono articolate tra il 2005 e il 2011, all'interno del Laboratorio di Sociologia Visuale dell'Università di Genova e hanno portato alla produzione di quattro diverse opere visuali – *Transportes/Transpuertos* (2006), *Apuntes. Appunti Video sulla Visibilizzazione* (2007), *In Between* (2010), *Loro Dentro* (2012) - riferiti ad altrettante ricerche tutte focalizzate su differenti aspetti dei processi migratori transnazionali. Proveremo quindi a vedere come gli aspetti teorici citati emergano dai video costruiti in diversi momenti della nostra esperienza all'interno del Laboratorio.

Queste produzioni illustrano anche il nostro personale percorso di riflessione metodologica e le scelte fatte nel corso del tempo, nel susseguirsi delle ricerche realizzate. Pur partendo da uno stesso strumento, infatti, abbiamo utilizzato il video con modalità e finalità molto diverse che proviamo qui a illustrare.

Apuntes. Appunti Video sulla Visibilizzazione. Il video come strumento di raccolta delle informazioni

Come abbiamo detto il video può essere concepito come un metodo alternativo o complementare ad altri (intervista, focus group, osservazione partecipante, e così via) nella fase di raccolta dei dati sul campo. Molti studi sulle culture contemporanee necessitano sempre più di integrare i documenti cartacei con documenti video che diventano fonti indispensabili di documentazione (Aguilar Iñáñez 2006), fonti che poi rimangono nelle mani del ricercatore e che possono essere utilizzate in vari modi anche come semplice diario di campo. In questo caso non è detto che il girato venga necessariamente utilizzato e montato per una successiva rappresentazione pubblica, può semplicemente essere usato come materiale di ricerca che permette di far emergere aspetti peculiari che solo con l'osservazione o l'intervista non sarebbero emersi. Nel caso della ricerca-azione da noi guidata con i ragazzi latinoamericani delle *organizzazioni della strada* (Cannarella, Lagomarsino, Queirolo 2007; Queirolo 2009) ci siamo mossi esattamente in questa direzione. Nella ricerca-azione non si tratta semplicemente di coniugare le due visioni contrapposte o complementari del ricercatore esterno e di quello interno (cioè i soggetti della ricerca), ma di tentare di far sì che il ricercatore esterno diventi parte della costruzione visuale della realtà sociale e culturale così come l'interno. Non si tratta cioè di registrare e spiegare l'ALTRO ma di esplorare insieme all'Altro per ricostruire un'esperienza culturale sulla base del dialogo e dell'evocazione visuale (Iñáñez 2012). Durante questa ricerca, in occasione di un viaggio a New York, i ragazzi con cui sta-

vamo conducendo il progetto ci hanno chiesto di girare delle videolettere da portare ai membri delle medesime organizzazioni (nello specifico i Latin King) che avremmo incontrato negli Usa. In questo modo si è creata, a partire dalla proposta e dall'esigenza dei soggetti stessi della ricerca e non da noi, la possibilità di mettere in atto un meccanismo di comunicazione attraverso le frontiere di cui noi siamo diventati i messaggeri; una volta giunti a NY, infatti, è stato realizzato un altro video da riportare in Italia come risposta. A Genova e a New York abbiamo girato delle piccole scene che oltre allo scambio di saluti e notizie tra i ragazzi, ci sono servite come materiale di ricerca; al nostro ritorno le abbiamo usate più volte come documenti (esattamente come avremmo fatto con i testi trascritti delle interviste) su cui abbiamo riflettuto sia tra noi sociologi, sia in altri momenti insieme al gruppo dei Latin King.

In questa specifica esperienza non tutto il testo definitivo è stato propriamente costruito (cioè montato) insieme a loro, ma alcuni passaggi sono stati rivisti e analizzati con alcuni dei membri (i leaders) e usati anche dai ragazzi stessi in momenti di visione privata senza la nostra presenza. Questa ultima situazione ha permesso di attivare e sviluppare una fase di autoriflessione o autoesplorazione dei ragazzi, in quanto il rivedere più volte e in tempi e spazi diversi il girato e poterne discutere (con e senza i ricercatori) ha creato un meccanismo riflessivo profondo e critico. In questo senso emerge molto chiaramente la potenzialità del visuale rispetto, per esempio, alla semplice registrazione e riascolto (da parte degli intervistati) delle interviste orali: "Tutti abbiamo la capacità di narrare ma i risultati dipendono dalla capacità che abbiamo di riflettere sull'esperienza, perché la memoria non è un magazzino bensì un processo costante di lettura-rilettura e costruzione e ricostruzione [...] è immagine e ordine determinata dalla forma dell'esperienza, poiché dall'esperienza apprendiamo un sapere e lo ricostruiamo permanentemente attraverso i nuovi significati che possiamo dargli" (Roca 2012). Tutto ciò appare quindi amplificato utilizzando uno strumento come il video che inevitabilmente, se i soggetti sono coinvolti attivamente e non solo come attori esterni passivi, trascina verso alcune domande chiave legate alle forme dell'autorappresentazione. Mi voglio rappresentare? Come mi voglio rappresentare? Dove? All'esterno e/o all'interno del mio gruppo? Come spendo/gioco il capitale simbolico che ho a disposizione in quanto membro di un gruppo?

In questo caso specifico per i soggetti della ricerca la costruzione delle videolettere è stata l'occasione per mettersi in scena e mostrare il proprio valore e "potere" di fronte a interlocutori prestigiosi, i "fratelli maggiori" degli Stati Uniti. Tutto ciò si può notare a partire dall'estetica estremamente curata nella preparazione delle scene da girare: gli abiti, gli accessori, i colori, la disposizione spaziale, le orazioni rituali, la scelta di chi doveva parlare come portavoce e cosa doveva dire. In questo senso si è reso visibile e documentabile una caratteristica fondamentale di questi gruppi emersa durante le fasi di osservazione partecipante; come sostiene Queirolo Palmas (2007) far parte dei gruppi permette di rielaborare una condizione sociale di emargi-

nazione, in quanto giovani migranti stigmatizzati e invisibilizzati, e accedere ad una visibilizzazione estrema e carica di prestigio agli occhi degli altri significativi: "Essere dentro consente di ubicare un luogo di identità forte a cui appartenere materialmente e simbolicamente ... L'esserci evoca anche altri elementi: la sensazione di formare una comunità di emozioni e affetti, l'essere partecipi di un gioco di identità da cui trarre profitti simbolici (prestigio e riconoscimento sociale...)" (Queirolo Palmas 2007: 161).

Il video come strumento flessibile e "polifunzionale" nella fase della restituzione

Come abbiamo accennato precedentemente l'uso dell'immagine permette di parlare a mondi non "esperti", con un tipo di comunicazione più immediata ed efficace che valica i confini della lettura scritta e dei saperi disciplinari. Il testo deve essere comprensibile e facilmente accessibile per pubblici eterogenei e non necessariamente dotti (Bourdieu 1993, Burawoy 2005a), senza tuttavia perdere rigore ma traducendo il sapere comune in un linguaggio scientifico. Nel nostro caso ciò diventa necessario anche nell'ottica di contrastare le immagini *mainstream* che, quando si parla di migranti, tendono a perpetuare un'idea miserabilistica e pietistica e a trascurare altri tipi di narrazioni e di rappresentazioni. Il caso dei morti al largo di Lampedusa ne è un classico esempio, ma lo stesso si può dire se si parla di giovani di origine migrante.

Quasi sempre l'attenzione dei media è spostata sul versante sensazionalistico e negativo: giovani in difficoltà, con scarso rendimento scolastico, che appartengono a gruppi marginali, frutto di famiglie destrutturate e così via (Queirolo Palmas 2009, Giliberti 2014). Sono un esempio di queste narrazioni le molteplici produzioni giornalistiche sullo stile della trasmissione "Lucignolo", che non riescono ad uscire dal cliché della rappresentazione stereotipata e allarmistica. Come sottolinea Susan Sontag: "In una cultura radicalmente riorganizzata dai valori del mercato, la pretesa che le immagini siano stridenti, clamorose e rivelatrici appare più che altro un segno di elementare realismo e di fiuto per gli affari. Come richiamare altrimenti l'attenzione sul proprio prodotto o sulla propria arte? Come lasciare altrimenti un'impronta quando si è costantemente esposti alle immagini e sovraesposti a una manciata di immagini viste e riviste di continuo? L'immagine shock e l'immagine come cliché rappresentano due facce della stessa medaglia" (Sontag 2012: 25-26).

Nell'intento del nostro lavoro la produzione del video così come la fase della restituzione assumono quindi la valenza di una ben precisa scelta di campo⁴, quella che Burawoy chiama *sociologia pubblica*, dove per l'autore statunitense "aprirsi alla società civile significa per il sociologo occuparsi di tutti quei "pubblici" (poveri, criminali, ammalati, donne sole, minoranze etniche) vittime del neo-liberismo, non per controllarli ma per aumentare il loro

4 Cfr. il Manifesto per una Sociologia Visuale e il contributo di Stagi e Queirolo Palmas nel presente volume.

potere di auto-determinazione” (Burawoy cit. in Padovan 2007).

C'è inoltre da considerare la questione della restituzione ai soggetti con cui il video è stato costruito; momento deontologicamente fondamentale per il sociologo ma anche occasione di ulteriore produzione di conoscenza. Su questo aspetto è interessante riflettere se e come ciò avvenga nella pratica della ricerca qualitativa. Benché spesso venga indicato come opportuno, se non necessario, che il ricercatore riporti ai suoi interlocutori i materiali e i risultati raccolti e li discuta insieme prima di utilizzarli, questa pratica raramente viene messa in atto. Sia per problemi di tempo (del ricercatore e dei testimoni), sia per la difficoltà pratica di rintracciare tutti gli intervistati e proporre loro un lavoro supplementare, sia, molte volte, per la non disponibilità da parte del ricercatore di discutere i contenuti con i suoi interlocutori ed eventualmente censurare alcune parti, nella maggior parte delle ricerche questa fase di restituzione in itinere non avviene. L'uso del visuale, in particolare il documentario, può in parte scardinare questo meccanismo; chi ci “mette la faccia” è più probabile che voglia o chieda di rivedersi e intervenga sulla scelta dei pezzi da inserire o censurare. Ciò è più facile che accada nei casi di elevato coinvolgimento dei soggetti della ricerca in tutta la fase di raccolta dei dati e di costruzione del video come a noi è accaduto, in parte per *Apuntes* o ancora di più per *Loro Dentro*⁵ (video girato all'interno del Carcere di Marassi di Genova con un gruppo di giovani detenuti).

La co-costruzione del testo visivo permette anche di superare, almeno in parte, i rischi insiti nella trascrizione delle interviste, sempre in agguato quando si lavora con fonti orali di diverso tipo. La trascrizione dovrebbe riuscire a riprodurre oltre alle parole tutti quegli aspetti della comunicazione verbale (intonazione, accenti, pause, ...) e non verbale (gestualità, sguardi, espressioni del viso...) che inevitabilmente si perdono nel testo scritto. Per questo Joutard sostiene che “la trascrizione è una sorta di traduzione e ogni traduzione è in un certo senso un tradimento” (Joutard 1987: 199). Quando poi gli intervistati sono persone che non parlano bene la lingua, o usano forme dialettali o sgrammaticate o lessicalmente povere, è presente il rischio di sminuire i testimoni attraverso la rappresentazione scritta di tali caratteristiche che invece nella conversazione orale sono arricchite dalla presenza degli elementi non verbali (Portelli 1999).

Nel video questo rischi in parte si stemperano sia perché le riprese permettono di cogliere tutta la ricchezza dei tratti segmentali e il contesto del parlato, sia perché il coinvolgimento dei soggetti nella fase del montaggio permette di intervenire se l'immagine o il montaggio non convincono l'intervistato. Ovviamente anche in questo caso se non esiste un progetto di ricerca-azione e di coinvolgimento attivo degli attori sociali, il ricercatore potrebbe girare la scena e poi “sparire”, o, esattamente come accade per il testo scritto, montarla come vuole.

⁵ Si veda il contributo di Oddone e Navone in questo testo, oltre a Oddone (2014) e Spensieri (2014).

Transportes/Transportos e In between. Il video come oggetto di restituzione dei risultati che si accompagna alla produzione del testo scritto

Transportes/Transportos è il primo video realizzato dal nostro laboratorio e diretto da Eugenia Teodorani. In realtà è stato girato ancora prima che il laboratorio si costituisse ufficialmente, all'interno di un progetto di ricerca europeo sulle migrazioni transnazionali tra Europa e America latina (Transmigrared, Progetto Alfa – Europe Aid, 2003-2005). Quest'opera nasce dunque dentro un percorso di ricerca transnazionale che coinvolgeva diversi paesi europei (Francia, Italia, Spagna) e latinoamericani (Perù, Ecuador, Argentina e Brasile), in un contesto in cui i ricercatori provenienti dai paesi di partenza e di arrivo delle migrazioni hanno condotto insieme il lavoro etnografico all'interno di un campo multisituato (Marcus 1995).

L'idea di fondo del progetto di ricerca era infatti quello di studiare i flussi migratori tenendo in considerazione l'intreccio costante tra coloro che sono partiti e coloro che sono rimasti, immigrazione ed emigrazione come due facce di una stessa medaglia, incomprensibili l'una senza l'altra (Sayad 2003, Lagomarsino 2006, Mazzucato 2007b). In tale quadro teorico il ricercatore si muove in un viaggio, fisico e simbolico, attraverso le frontiere per avvicinarsi alla prospettiva di coloro che stanno "dall'altra parte della riva", e per cogliere le traiettorie (reali e ideali) di tutti coloro che sono coinvolti.

Nella fase finale di questo progetto si è deciso di girare un video che accompagnasse, sia in senso fisico che figurato, i ricercatori durante un viaggio condotto in Ecuador (settembre 2005). Da questa esperienza è nato *Transportes/Transportos* che è al tempo stesso un diario di viaggio (video come occasione per raccogliere sul campo informazioni) e una panoramica su un paese profondamente coinvolto nel fenomeno migratorio, attraverso le voci e gli sguardi di attori molteplici: familiari di emigrati in Europa e negli Stati Uniti, uomini e donne rimasti in Ecuador ma toccati profondamente dalla crisi economica, ricercatori ed esperti del tema (economisti, sociologi, politici, religiosi...). In tal senso il video esprime e comunica con un altro linguaggio, esattamente ciò che è stato scritto nei testi accademici (libri e articoli) prodotti dalla ricerca. A differenza dei video descritti precedentemente, qui non abbiamo lavorato con un gruppo omogeneo di persone con cui costruire un progetto di ricerca comune e contrattare un percorso di produzione di immagini; in questo caso è stata fatta un'operazione simile alla costruzione di un classico documentario. Nel corso del viaggio in Ecuador abbiamo più volte girato singole scene (paesaggi, incontri pubblici, incontri privati con familiari di migranti, amici, esperti...) e realizzato interviste separate (anche geograficamente, in luoghi e tempi diversi) le une dalle altre, che poi in fase di montaggio sono state assemblate sulla base di un filo narrativo scelto dai ricercatori. Questo testo visuale si caratterizza quindi come un progetto totalmente "dei ricercatori", in cui non c'è stato spazio⁶

⁶ Si intende qui uno spazio mentale, nel senso che in questa prima esperienza non ci siamo interrogati sul come, se e quando realizzare un progetto video co-partecipato.

per un potenziale coinvolgimento degli attori sociali ripresi nelle scene girate: le immagini non sono state riviste insieme ai partecipanti, né essi sono stati coinvolti nella scelta delle stesse, nello stile del montaggio, nelle musiche da inserire e così via. Il video si pone quindi come una sorta di racconto ex-post della ricerca.

In compenso è stato ampiamente usato nella fase di divulgazione pubblica dei risultati della ricerca, in contesti molto diversi tra loro, per scopi diversi, quindi con diverse funzionalità. Principalmente possiamo individuare i seguenti tre usi:

- strumento di discussione con i colleghi, latinoamericani e non, rispetto ai temi della ricerca;
- strumento didattico in aula o in momenti di formazione;
- strumento di divulgazione in incontri pubblici, sia in Ecuador che in Italia, con migranti e non.

Un percorso simile ha accompagnato la nascita del video "In Between", prodotto anch'esso all'interno di un progetto di ricerca europeo (TRESEGY, Transnational Research on Second Generation Youth, VI programma quadro) sulle seconde generazioni in sei diversi paesi dell'Unione (Italia, Germania, Spagna, Francia, Olanda e Portogallo). In questo caso il documentario è stato pensato come parte integrante della ricerca già nella fase di progettazione, dove si è deciso di inserirlo tra gli strumenti metodologici adottati. Ogni fase della ricerca sul campo è stata quindi accompagnata da riprese video che poi sono state montate per creare un prodotto finale da aggiungere alla produzione di articoli scientifici e libri. Anche qui la ricerca è stata multi-situata e si è dato ampio spazio ad un lavoro comparativo tra i diversi contesti nazionali; sono state girate nove scene in altrettante città dei diversi paesi coinvolti: Genova, Roma, Berlino, Lisbona, Porto, Madrid, Barcellona, Utrecht, Metz. Nove scene, nove sguardi attraverso la voce e l'immagine di ragazzi e ragazze appartenenti alle così dette seconde generazioni. Nove contesti diversi per storia, anzianità dei flussi migratori, nazionalità di provenienza, politiche sulle migrazioni, leggi di cittadinanza, ma tutti accomunati dalla difficoltà di superare quelle frontiere, sfumate e labili, segnate dai tratti somatici o dal colore della pelle che tuttavia nella vita quotidiana diventano spesso invalicabili come veri e propri confini territoriali.

Anche questa opera visuale è stata ampiamente utilizzata (e lo è tutt'ora) in fase di divulgazione dei risultati in diversi contesti, accademici e non, in Italia e negli altri paesi del progetto. Rispetto a *Transportes/Transpuertos* in questo caso abbiamo però proseguito nel percorso di riflessione metodologica, cercando di lavorare su alcuni aspetti che nel video precedente ci erano apparsi critici e problematici. Innanzitutto abbiamo cercato di migliorare la produzione sia da un punto di vista tecnico (suoni, uso dei microfoni, uso delle luci, ecc.), sia nel montaggio. Nel caso di *Transportes/Transpuertos* l'entusiasmo e la grande quantità di scene girate ci aveva portato a montare un video molto lungo (90 min.). Questa scelta si è poi rivelata poco felice, soprattutto in vista di presentazioni pubbliche e usi didattici. Con "In Between", invece, ci siamo imposti di montare un prodotto più duttile per

una visione pubblica pensando ad una lunghezza più adeguata (58 min.). In questo senso il documentario è stato costruito sin dall'inizio in vista di un pubblico, o meglio più pubblici, e non solo come nostri appunti di ricerca. Anche la distribuzione, sia in Italia sia negli altri paesi europei, è stata molto più curata e capillare rispetto a quanto fatto col video precedente. Abbiamo quindi potuto proiettare l'opera in tutti i paesi coinvolti nel progetto, oltre che in Italia, raccogliendo così opinioni e commenti da pubblici diversi e in diversi contesti nazionali⁷.

Se allora torniamo alle precedenti riflessioni sulla fase di presentazione pubblica delle opere visuali, possiamo dire che le potenzialità comunicative del video e l'impatto delle immagini hanno un'efficacia significativa soprattutto in quei contesti, accademici e non accademici, in cui si vuole stimolare una riflessione e/o discussione anche su temi complessi e articolati come quelli in questione. L'esperienza di questi ultimi anni conferma esattamente quanto emerge dalla riflessione teorica (Henny 1984, Faccioli, Losacco, 2003). L'uso di questo tipo di materiali in occasione di corsi di formazione e incontri pubblici con insegnanti, educatori, personale sanitario, studenti, e così via, risulta estremamente utile per introdurre in modo diretto il tema del dibattito e trascinare gli spettatori al centro del problema; aspetto molto più complesso e lungo, in termini di tempo, se fatto solo attraverso il linguaggio verbale. L'uso del video, aiuta lo spettatore a porsi in una dimensione meno accademica e più "colloquiale", facilitando "la rottura del ghiaccio" e stimolando in modo diretto domande, commenti, riflessioni anche legate ad esperienze personali. In tal modo si può facilitare la discesa all'interno dell'oggetto della ricerca per poi spostarsi su un piano più teorico e approfondito, come nel caso delle lezioni accademiche. Oppure si può scegliere di rimanere su un piano meno teorico ma ugualmente profondo e ricco di significato in incontri con pubblici "non esperti". Nel caso di *Transportes/Transpuertos* è stato particolarmente interessante poter presentare il video in Ecuador e verificare le reazioni e i commenti di chi guardava da un punto di osservazione opposto rispetto al pubblico italiano. Per noi è stata ancora una volta un'occasione di raccolta di informazioni, osservazioni, impressioni, insomma nuovi dati su e dal paese di origine, in un processo ciclico e mai chiuso in cui la restituzione è veramente e sempre un'occasione di apprendimento e di scambio reciproco.

Conclusioni: fare ricerca sulle migrazioni con strumenti visuali

Le ricerche e i video qui presentati nascono tutti da una scelta metodologica precisa, studiare cioè determinati fenomeni migratori transnazionali con un approccio qualitativo, che permetta di creare un rapporto di fiducia tra ricercatori e attori della ricerca, indagando tematiche personali e sensibili (vedi il caso della ricerca sulle *organizzazioni della strada*) e portando il ricercatore "a entrare nel mondo" degli attori sociali per conoscerlo e descriverlo

⁷ Il documentario viene distribuito nell'edicole di tutto il territorio nazionale abbinato al settimanale *Carta*.

attraverso gli occhi degli stessi intervistati. In particolare ci siamo soffermati su alcuni aspetti per noi estremamente interessanti e determinanti per la nostra analisi : condurre ricerche che tengano in considerazione i diversi (due o più) contesti di vita in cui gli intervistati si muovono – fisicamente o virtualmente-; concepire la migrazione come un fatto sociale totale che coinvolge il soggetto in tutto il suo essere, prima e dopo la migrazione, e quindi cercare un approccio che coinvolga il qui e il là, tenendo intrecciati, anche nella discesa sul campo, questi molteplici riferimenti; dare importanza alla fase della presentazione dei risultati della ricerca, anche come momento chiave di scelta di campo del sociologo rispetto alla possibilità di dare voce a chi spesso non riesce a parlare per sé o non riesce a farlo in determinati contesti.

Nel caso delle migrazioni siamo spesso immersi in una comunicazione fallace che rischia di veicolare immagini e discorsi stereotipati, costruiti su un sapere comune, banale e banalizzante, in cui l'immigrato è dipinto o come una minaccia da estirpare o come una vittima da compatire. Come abbiamo cercato di far emergere con gli esempi delle produzioni del Laboratorio di Sociologia Visuale, in questo tipo di ricerche l'uso del video ha potenzialità interessanti perché permette di accompagnare i più tradizionali strumenti di ricerca qualitativa (Castagnone, Ferro, Mezzetti, 2008) rafforzandone alcune peculiarità.

Se tuttavia analizziamo molte delle ricerche sui processi migratori, italiane e straniere, prodotte negli ultimi anni possiamo vedere che raramente l'uso del visuale è praticato o contemplato tra le scelte metodologiche, salvo casi di studi antropologici ed etnografici dove storicamente l'uso della fotografia e del video sono maggiormente usati e riconosciuti (Faccioli, Losacco 2003). Se nel 2008 Castagnone, Ferro e Mezzetti sostenevano che l'uso di strumenti audio-visuali rappresentava ancora una sorta di frontiera che sarebbe valsa la pena approfondire, possiamo dire che in questi anni non molti passi avanti sono stati fatti in tal senso.

Siamo invece convinti che muovendoci all'interno di una società dell'immagine, l'immagine che propone il video di ricerca permette di generare un cambiamento, innescare una decostruzione di pregiudizi e stereotipi a cui spesso siamo abituati e che riproduciamo inconsapevolmente; è possibile cioè, con le parole di Mitchell (2011: VII), usare "metodi visuali per un cambiamento sociale". In questo senso l'uso del visuale nei *Migration Studies* ci appare quanto mai utile ed efficace; se vogliamo contrastare le immagini egemoniche sulle migrazioni, nulla può essere più potente ed incisivo dell'uso di altre immagini, che raccontano un'altra storia e forniscono un'altra rappresentazione. Come ci indica Frisina sempre più oggi le rappresentazioni mediatiche dell'immigrazione sono intrise di elementi tratti da un immaginario coloniale che può e deve essere messo in discussione anche attraverso una "contronarrazione – e ... una controvisualità – di chi si è visto deprivato di una piena soggettività autonoma ... In realtà non è che i subalterni non abbiano parlato o non continuano a farlo: sono i regimi discorsivi dominanti ad essere incapaci di ascoltare a causa di apparati concettuali

selettivi" (2013: 78).

Bibliografía

- Aguilar Idáñez, M. J. 2006 "Nuevas fronteras teoricas y metodologicas en la investigación social: aplicaciones de la sociología visual y la investigación-acción-participativa en el campo de las migraciones", in *Acciones e investigaciones sociales*, ISSN 1132-192X, Nº 1, pp. 35-48.
- Ballestreros Gómez, K.G. 2012 "Entre el ir y venir de los objetos: Objetos que nos hablan de migración." Estudio de caso de migrantes ecuatorianos retornados de España en la zona de Pichincha, Ecuador", Tesis para obtener el título in Antropología visual y documental antropológico, Flacso Ecuador.
- Burawoy, M. 2005 "The Critical Turn to Public Sociology" *Critical Sociology*, 3, pp 313-326.
- Cannarella, M., Lagomarsino, F., Queirolo Palmas, L. 2007 (a cura di), *Hermanitos. Vita e politica della strada tra i giovani latinos in Italia*, Verona: Ombre Corte.
- Castagnone, E., Ferro, A., Mezzetti, P. 2008 *Strumenti metodologici per la ricerca sugli effetti delle migrazioni internazionali nel paese di origine*, Cespi, Working paper n. 42.
- Harper, D. 1988 "Visual Sociology: Expanding Sociological Vision", *The American Sociologist*, Spring 1988, pp. 54-70.
- Faccioli, P., Losacco, G. 2003 *Nuovo manuale di sociologia visuale. Dall'analogico al digitale*. Milano: Franco Angeli.
- Frisina, A. 2013 *Ricerca visuale e trasformazioni socio-culturali*, Torino: UTET.
- Gardner, K. 1995 *Global Migrants. Local Lives: Travel and Transformation in Rural Bangladesh*, Oxford: Oxford University Press.
- Giliberti, L. 2014 "Bandas latinas en España? Grupos juveniles de origen inmigrante, estigmas y síntomas", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 148, pp.61-78.
- Guigou, N. 2001 "El ojo, la mirada: Representación e imagen en las trazas de la antropología visual", *Diverso, Revista de Antropología Social y Cultural*. No.4, 123-134.
- Joutard, P. 1987 *Le voci del passato*, Torino: SEI.
- Hannerz, U. 2002 Being there...and there...and there! Reflections on multisited ethnography, *Ethnography*, 4, 2, pp201-216.
- Henny, L., 1986, "Theory and practice of visual sociology", *Current Sociology*, vol.34. N3, pp. 1-76.
- Marcus, G.E. 1995 "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography", *Annual Review of Anthropology*, 24, pp.95-117.
- Mazzucato, V. 2007b Simultaneity and networks in transnational migration: lessons learned from a simultaneous matched sample methodology, in DeWind J., Holway J., (a cura di), *Migration and Development Within and Across Borders*, Geneva: OIM.

- Mitchell, C. 2011 *Doing Visual Research*, London: Sage.
- Oddone, C. 2014 *Filmare Marassi. Dalla ricerca etnografica al documentario Loro Dentro*, in Beneduce R., Queirolo Palmas L., Oddone C., *Loro Dentro. Giovani, Migranti, Detenuti*, Trento: professionaldreamers.
- Padovan, D. 2007 "L'autonomia della sociologia e la riscoperta morale. Può la sociologia pubblica prendere piede in Italia?", *Sociologica*, 2, pp.1-11, online: <http://burawoy.berkeley.edu/PS/Translations/Italy/Padovan.pdf>.
- Portelli, A. 2009 "Problemi di metodo", in Bermani C. (a cura di), *Introduzione alla Storia Orale. Storia, conservazione delle fonti e problemi di metodo*, Odradek, Roma vol. 1
- Roca, L. 1999 "La memoria imaginada : el encuentro del testimonio oral y visual", *Secuencia*, 43, pp. 127-136.
- Queirolo Palmas, L. 2009 (a cura di), *Dentro le gang. Giovani, Migranti e nuovi spazi pubblici*, Verona: Ombre Corte.
- Sayad, A. 2002 *La Doppia Assenza*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Spensieri, S. 2014, *La relazione generativa in carcere: lo spazio di ricreazione*, in Beneduce R., Queirolo Palmas L., Oddone C., *Loro Dentro. Giovani, Migranti, Detenuti*, Trento: professionaldreamers.
- Sontag, S., 2012, *Davanti al dolore degli altri*, Milano: Mondadori.



me quitó unas cosas que en cambio para mi

Da *Yo no me complico*, escenario di intervista a tre

2

Yo no me complico. Questioni di genere e di metodo

di Luisa Stagi

Premessa

Il titolo che abbiamo scelto per questo lavoro – *Yo no me complico* – è una delle frasi pronunciate in apertura del film da uno dei protagonisti. Thiago afferma che non vuole complicarsi la vita cercando definizioni per ciò che è, fa o sente, ma che vorrebbe essere libero di essere se stesso, libero cioè di vivere e rappresentarsi al di fuori di quell'ordine sociale che classifica le identità di genere e gli orientamenti affettivi e sessuali secondo categorie predefinite.

Yo no me complico tratta infatti degli sconfinamenti di genere, ovvero delle resistenze che si producono quando l'ordine di genere viene infranto da chi non rientra nelle categorie dicotomiche prescritte socialmente. Si può definire un film di ricerca (Sooryamoorthy 2007) poiché riproduce in qualche modo la forma di un testo classico; la struttura è riconducibile a dei capitoli ed è presente una contestualizzazione teorica che filtra sistematicamente attraverso la messa in scena del dialogo in backstage dei ricercatori e i rimandi degli esperti intervistati. Tuttavia è anche un testo polifonico che utilizza diversi canali espressivi per suscitare riflessioni attraverso una dimensione lirica¹.

Prologo e note di campo

Era l'aprile del 2009 quando, dopo circa un anno dalla decisione di costruire il Laboratorio di sociologia visuale e un articolato percorso di autoformazione, abbiamo deciso che era arrivato il momento di provare a costruire un lavoro collettivo. Il percorso di seminari, letture e confronti era arrivato a un punto di stallo; i vari esperti che avevamo invitato² ci avevano portato le

1 Per una riflessione sulla liricità della ricerca si rimanda ad Alessandro Diaco, *infra*.

2 Gli incontri realizzati con Patrizia Faccioli, Pino Losacco, Eric Gandini, Andrea Segre, Andrea Lissoni, Diego Scarponi e Paolo Pisanelli sono state tra le tappe più significa-

loro esperienze e i loro punti di vista, ma noi continuavamo ad avere i nostri dubbi e a formulare una serie di domande senza trovare mai risposte pienamente soddisfacenti. In quel momento abbiamo capito che, se volevamo comprendere cosa fosse (o dovesse essere per noi) la sociologia visuale, occorreva sperimentarla. Il videomaker Alessandro Diaco, una delle persone che ci aveva maggiormente supportato nel percorso di formazione, ci offrì il suo aiuto per affrontare questa esperienza. La prima volta che ci siamo visti per decidere sul tipo di lavoro che avremmo voluto realizzare eravamo piuttosto confusi; in quell'occasione ci venne l'idea di provare a dialogare riprendendoci reciprocamente con i mezzi che avevamo a disposizione. Da questo laboratorio sperimentale è nata l'idea del nostro primo lavoro collettivo e anche di altri che sarebbero stati realizzati molto tempo dopo (*dramma scempio e fama* per esempio). In quell'occasione, infatti, ognuno di noi ha parlato dei temi che stava seguendo e di quello che riteneva prioritario, cercando tuttavia di trovare connessioni con il lavoro e gli interessi degli altri. Era la prima volta che si tentava di lavorare tutti insieme e non era facile trovare un territorio comune.

Luca Queirola Palmas in quel periodo stava seguendo un movimento che in seguito si sarebbe dato il nome di *Cuerpos Libre* e, proprio discutendo di questa sua esperienza con Emanuela Abbatecola – impegnata in un'esperienza simile con il gruppo *Le Graziose*³ – cominciò a mostrarci che il tema dell'autodeterminazione delle soggettività sessuali e di genere poteva rappresentare un territorio comune di ricerca. Emanuela Abbatecola infatti già da diverso tempo si era occupata di omofobia.

Il tema del corpo per me è stato a lungo al centro di riflessioni e di ricerche. Da qualche tempo, poi, per entrambe, grazie all'incontro con Jole Baldaro Verde e con il suo centro di studi (CIRS), la sessualità era diventata una parte importante delle nostre comuni riflessioni. Tuttavia, almeno inizialmente, non ci era affatto chiaro come tutti questi temi potessero stare insieme in un documentario. Da quel momento, però, abbiamo deciso di intraprendere specifici percorsi paralleli, accomunati dalla sperimentazione dell'uso della telecamera e dalla condivisione del tema di fondo. Il percorso di Emanuela Abbatecola, per esempio, è partito con riprese e interviste all'interno del gruppo de *Le Graziose*. Luca Queirola Palmas ha iniziato con alcune interviste a esponenti di *Cuerpos Libre*. La mia strada inizialmente è stata più casuale. La prima intervista la realizzai con la direttrice dell'AIED di Albenga che, proprio in quel momento, stava iniziando a progettare un servizio per supportare dal punto di vista legale e psicologico persone che avevano intenzione di transizionare, ovvero di far corrispondere il proprio corpo alla propria identità di genere. Intervistai poi un fotografo che stava conducendo un lavoro sulle forme di libertà di espressione sessuale che

tive del nostro percorso di autoformazione.

³ *Le Graziose* sono un collettivo di *sexworkers* migranti. In quel periodo alcuni provvedimenti dell'amministrazione comunale toccavano entrambe le realtà, in particolare l'Ordinanza dell'autunno 2008 sulla chiusura dei bassi dove si esercitava la professione.

abitavano le notti romane: mi interessava capire quali fossero stati i percorsi e gli interessi che lo avevano guidato, ma anche comprendere il suo sguardo sulla creatività e sulle soggettività dei corpi che aveva ripreso. Queste prime interviste, filmate e montate, non hanno tuttavia fatto parte del lavoro finale, ciò nonostante sono state fondamentali come fase esplorativa dell'uso della telecamera e per testare come questa incida sul setting intervista, nonché per cominciare a comprendere il complesso rapporto tra raccolta delle informazioni, montaggio e regia.

Mentre continuavamo a discutere su come tenere insieme i temi delle migrazioni, della sessualità, della libertà dei corpi, dell'autodeterminazione e dei diritti, ci siamo resi conto che, da lì a poco, Genova avrebbe ospitato il *Pride* e che in realtà il nostro cammino stava cominciando a prendere una direzione. Il *Pride* è diventato allora lo sfondo del nostro lavoro sia come espediente narrativo sia come territorio per incontrare storie, attori e attrici. I/le rappresentanti delle associazioni LGBTQI sono diventati nostri costanti interlocutori e non solo in veste di stakeholder: con loro infatti abbiamo condiviso gran parte del percorso di ricerca e di costruzione del lavoro.

Yo no me complico non produce un quadro esaustivo di tutte le questioni che ruotano intorno alla libera espressione dell'identità di genere, piuttosto tenta di sviluppare un affresco che attraversa temi molto diversi: si parla di prostituzione ma anche di asessualità, di travestitismo come nomadismo della rappresentazione di sé e di transgenderismo come prospettiva analitica critica, arrivando a trattare il complesso rapporto tra identità di genere e orientamento sessuale. Spesso tutto questo invece viene semplicemente liquidato come una questione sessuale e ciò non deve stupire se, come ci ha mostrato Foucault, la sessualità è un dispositivo creato dal potere stesso nel momento in cui la costituisce come oggetto dei propri discorsi e delle proprie pratiche.

Perché dell'oggetto e della sua rappresentazione

Per parlare del sesso, del genere e della sessualità bisogna cominciare con un atto di rottura epistemologica, una sconfessione categorica, una spaccatura della colonna concettuale che faccia sbocciare un'emancipazione cognitiva. Bisogna abbandonare completamente il linguaggio della differenza e dell'identità sessuale (anche il linguaggio dell'identità strategica di Spivak, o dell'identità nomade di Rosi Braidotti). Il sesso e la sessualità non sono una proprietà essenziale del soggetto, ma il prodotto di diverse tecnologie sociali e discorsive, di pratiche politiche di gestione della verità e della vita. Il prodotto del vostro coraggio. Non esistono i sessi e le sessualità, ma gli usi del corpo riconosciuti come naturali o puniti in quanto devianti. (Beatriz Preciado, Il coraggio di essere sé, *Internazionale*, 18 novembre 2014)

Questo brano è tratto da un intervento di Beatriz Preciado, apparso sulle pagine della rivista *Internazionale*, nel quale la nota filosofa spagnola risponde all'invito di parlare del coraggio di "essere sé". Le sue riflessioni ruotano intorno ai confinamenti e ai domini semantici che obbligano le persone a raccontarsi e a esprimersi secondo categorie predefinite, ma soprattutto se-

condo l'idea che possa esistere un'autenticità da rivelare; invece, lei afferma, è necessario: "Uscire dal sogno collettivo della verità del sesso, così come si è usciti dall'idea che il Sole giri intorno alla Terra".

Il tema della "verità del sesso" è stato ampiamente trattato da Foucault, per il quale, la sessualità – e l'identità intesa come identità sessuata, come ricerca di un vero sesso che esprima adeguatamente la realtà della persona – è una tecnica di assoggettamento dei corpi che è stata costruita nel corso della modernità. Contro la visione di una natura sessuale vera, originaria, che il potere tenterebbe di reprimere e sottomettere, egli propone un inedito rapporto tra sesso e potere che prende le mosse dall'ipotesi della loro connivenza; in questo senso il concetto di sessualità diventa un dispositivo costruito e tenuto in vita dal potere stesso (Foucault 2001). Nell'epoca moderna si è assistito infatti a un'eccezionale proliferazione dei discorsi sul sesso, fatto questo rivelatore di una nuova volontà di sapere. È proprio intorno e attraverso il regime della confessione che si comincia a sviluppare un discorso sul sesso che porterà alla produzione di una vera e propria *scientia sexualis*, che istituisce e governa la verità sul sesso.

Questo percorso è supportato dalla convinzione che si deve dire la verità e che un sapere deve essere rivelato, in quanto è alla sfera sessuale che sono ricondotte la verità dell'individuo e le sue responsabilità cosce e inconscie: "in fondo al sesso, la verità" (Bertagni 2014: 1). Nel saggio *Il vero sesso* Foucault esordisce proprio con la domanda "abbiamo veramente bisogno di un sesso vero?" Per rispondere a questa domanda utilizza la storia di una persona ermafrodita (Herculine-Alexina-Alex, a seconda del periodo è stata chiamata diversamente) alla quale "la medicina e la giustizia del XIX secolo chiesero con accanimento quale fosse l'autentica identità sessuale" (Foucault 1997a: 179). L'indeterminazione del sesso e dell'orientamento sessuale, infatti, non è accettata perché trascende le categorie previste, per questo si ritiene necessario normalizzarla, ricercarne una verità e autenticità.

Secondo Foucault la nascita della persona sessuale coincide con il dispositivo della sessualità e, riprendendo il concetto di *Aphrodisia* in uso nella cultura greca e romana – che comprende tutti gli atti sessuali a prescindere dai rapporti completi e dal sesso di chi vi partecipa – mostra come in quei contesti fosse impensabile classificare una persona sulla base della sua sessualità o che l'identità dovesse coincidere con l'orientamento sessuale:

Non è che a partire dal momento in cui il dispositivo della sessualità si è realmente attivato, cioè laddove un insieme di pratiche, istituzioni e saperi avevano reso la sessualità una sfera coerente e una dimensione assolutamente fondamentale dell'individuo, proprio in questo momento diviene inevitabile l'interrogativo quale essere sessuale sei? (Foucault 1997b:185)

Le connessioni tra genere e sessualità sono importanti al fine di comprendere i modi in cui le pratiche sessuali, i desideri e le identità siano sempre inseriti all'interno di relazioni sociali, la maggior parte delle quali si basa sul genere. La norma eterosessuale, infatti, traccia dei confini invisibili nelle traiettorie biografiche. Afferma chi si può o non si può essere, cosa si può o non si può fare. Confina gli spazi, definisce i luoghi, costruisce i desideri,

delimita i diritti, struttura il linguaggio.

Il concetto di eteronormatività indica l'esistenza di un paradigma a fondamento di norme morali, sociali e giuridiche basato sul presupposto che vi sia un orientamento sessuale corretto, quello eterosessuale, che vi sia una coincidenza fra il sesso biologico e il genere e che sussista una naturale e necessaria complementarità fra uomo e donna (Borghi 2012). Il termine pare comparire per la prima volta nel testo, *Introduction: Fear of a Queer Planet* di M. Warner (1991 cit. in Falcetta 2014) dove viene inteso come un "carattere pervasivo ed invisibile" delle società attuali, connesso con "l'abilità della cultura eterosessuale di auto-interpretarsi come la società, marginalizzando e definendo in senso antitetico qualunque sessualità non iscrivibile alla tradizionale cultura eterosessuale" (Falcetta 2014). L'eteronormatività, infatti, prescrive i comportamenti "da non assumere", ma allo stesso tempo codifica fortemente i comportamenti considerati "normali" e "giusti". Come i soggetti LGBTQI vengono emarginati da questo discorso, così i soggetti eterosessuali si trovano ad essere obbligati a conformarsi ad esso e ad assumere una serie di atteggiamenti che caratterizzano la femminilità e la maschilità normativa. L'identità eterosessuale, infatti, influenza il controllo fisico del corpo come anche il controllo del contegno, del lecito e del morale. Per questo motivo si parla di violenza e di controllo dei corpi, dal momento che tutto ciò che sfugge ai ruoli tradizionali di genere viene sanzionato (Borghi 2010, 2012).

L'eterosessualità, quindi, non dovrebbe essere pensata semplicemente come una forma d'espressione sessuale, essa è, per definizione, una relazione di genere, che ordina non solo la vita sessuale ma anche la divisione tra lavoro domestico ed extradomestico, la gestione delle risorse, gli spazi, i diritti. Judith Butler (1990) arriva alla conclusione che le norme che determinano la posizione sessuale degli individui nella società siano tutte riconducibili alla norma dell'eterosessualità obbligatoria, individuata come il prodotto per eccellenza dell'ordine patriarcale. La norma eterosessuale governa tutto il discorso dell'Occidente, sino a determinare la matrice del discorso psicanalitico, del discorso antropologico, compresa la sua versione strutturalista, e infine, e questo paradossalmente, anche del discorso femminista, quando, nella versione della differenza sessuale, pone l'origine della dicotomia maschio-femmina. La sessualità è il prodotto dell'applicazione della norma eterosessuale e della logica binaria che articola il maschile e il femminile pretendendo che ogni individuo vi rientri. Tale logica postula la naturalità di una sessualità organizzata attorno alla netta polarizzazione biologica e psicologica tra maschile e femminile. La differenza sessuale non è per Butler ciò che deriva dal dato biologico, ma è qualcosa che si produce attraverso l'operatività della norma dell'eterosessualità che stabilisce anche una gerarchia che attribuisce ai maschi eterosessuali lo statuto di identità maggioritarie e alle altre identità, quelle delle donne, dei gay, delle lesbiche uno statuto morale minoritario. Imponendo ciò che ognuno è, le norme discriminano tra le identità accettate dal sistema e quelle rigettate, perché giudicate abiette (1990).

L'intento del nostro lavoro è stato mostrare la forza della struttura ete-

ronormativa e far emergere come da un lato si producano processi di alterizzazione e dall'altro si generino nelle identità "abiette" diversi meccanismi di resistenza, di negoziazione o anche di sovversione rispetto allo stigma. Ci è parso interessante, per esempio, rintracciare come questo esercizio di potere si metta in scena anche attraverso la violenza di certi sguardi. Come ci ha mostrato Goffman, infatti, per chi è portatore di stigma non valgono gli abituali codici di disattenzione civile o quel diritto all'indifferenza di cui parla l'antropologo Manuel Delgado in un brano di intervista riportato nel film. Peraltro, all'inizio della nostra esperienza, la difficoltà maggiore è stata quella di farci accettare dai diversi mondi sociali che ci percepivano come (cito testualmente dalle note di campo) *"scienziati che ci vengono a studiare come fossimo topi da laboratorio"*⁴. Allora, al di là della questione della conquista della fiducia e delle porte di accesso, quando ci siamo resi conto di questa distanza abbiamo provato onestamente – anche se provvisoriamente e spesso solo in modo ingenuo – a "metterci nei loro panni"⁵. I silenzi, gli sguardi, i gesti che si producono quando si attua una rottura dell'ordine sociale di genere fanno parte di quel contesto della ricerca da cui non si può prescindere. Per capirlo è sufficiente entrare insieme a una persona transgender in un locale o anche solo camminarle fianco a fianco per strada. Riuscire a rendere la violenza di quegli sguardi considerati legittimi è uno dei temi che fa da sfondo al nostro lavoro: le immagini, le interviste, i colori e la musica sono stati montati per svelarlo, per farlo percepire epidermicamente.

La musica, per esempio, che in sottofondo accompagna tutto il film, varia da una situazione all'altra, a volte, a seconda dell'intensità dei contenuti, anche all'interno della stessa scena. Si tratta di musica elettronica costruita a computer campionando anche suoni che sono stati raccolti durante la ricerca o che facevano parte degli ambienti in cui si è lavorato⁶. Nei passaggi che trattano delle reazioni sociali prodotte dalla rottura dell'ordine sociale di genere e che si manifestano anche con la violenza degli sguardi, lo sfondo musicale diviene, volutamente, quasi fastidioso.

Perché un film documentario

Il lavoro sulla musica, così come quello sulle immagini, è stato possibile grazie all'ausilio di persone con capacità tecniche specifiche, che hanno saputo tradurre le ipotesi che noi proponevamo. Questo aspetto apre a una serie di riflessioni sostanziali sulla possibilità di operare nella sociologia visuale. Se

4 Queste difficoltà sono espone nel film da Emanuela Abbatecola in un monologo che riflette sulla possibilità effettiva per un sociologo/una sociologa eterosessuale di essere accettato/a nel mondo LGBT.

5 "Se vuoi capirmi cammina per tre lune nei miei mocassini", si dice sia un proverbio degli indiani d'America.

6 Dal rumore dei bicchieri del bar dove è stata svolta l'intervista, al suono della fotocopiatrice del dipartimento, fino ad arrivare alla rielaborazione di musiche tipiche dei paesi di origine degli intervistati.



Da *Yo no me complico*, la messa in scena del backstage

è vero, come sostengono molti autori, che la rivoluzione digitale ha aperto le porte alla sociologia visuale perché ha reso possibile lavorare più autonomamente sulla raccolta e sulla gestione del materiale, va tuttavia anche detto che una certa qualità tecnica è ottenibile solo con l'ausilio di competenze specifiche e un'alta professionalità (Becker, 1998, 2000). Senza il regista, che ci ha accompagnato lungo tutto il lavoro, non avremmo potuto ottenere quella poetica dell'immagine che invece si è cercato di perseguire, così come, senza l'aiuto di esperti di musica elettronica, non avremmo potuto realizzare una colonna sonora così suggestiva.

Yo no me complico è un lavoro che apparentemente mantiene la struttura di un testo scritto classico: è presente un lavoro interpretativo dei ricercatori e delle ricercatrici che è esplicitato dalla loro stessa voce, ci sono le testimonianze di alcuni esperti che contestualizzano da un punto di vista teorico le questioni affrontate e sono riportati diversi brani di interviste. Questa struttura, tuttavia, appare molto sfumata. La questione su quanta e quale teoria fosse necessario esplicitare è stata oggetto di una discussione che ha accompagnato praticamente tutto il percorso. I dubbi rispetto a quello che stavamo facendo, su ciò che si poteva mostrare oppure no, su cosa poteva essere travisato o addirittura considerato violento, hanno

attraversato tutto il lavoro. Per questo, alla fine, si è deciso che era necessario mostrare anche questa parte e così i nostri dubbi e le nostre incertezze sono diventati parte integrante del documentario. Il “retroscena” della ricerca viene infatti narrato, mostrando i ricercatori intenti a discutere le note di campo, le scelte metodologiche e i riferimenti concettuali, mentre mangiano, bevono e scrivono all’interno di un camper parcheggiato in un grande rimessaggio. Come nel film *Alcool* di Augusto Tretti, che in effetti il nostro lavoro in qualche modo cita⁷, attraverso il dialogo tra i ricercatori – che anche in questo caso compare in diversi momenti del film – si introducono i diversi temi, esplicitando e contestualizzando alcuni passaggi, ma soprattutto mostrando quanto le riflessioni che accompagnano la ricerca siano costruite intorno a un pensiero che, come è esplicitato attraverso le parole di Michela Marzano all’inizio del film, “balbetta”.

Facendo riferimento al dibattito intorno metodi visuali: *Yo no me complico* è forse definibile un film di ricerca (Sooryamoorthy 2007), senz’altro è un “testo dialogico e polifonico” (secondo la definizione di Clifford 1986/96) che, in modo a volte impressionistico, cerca di restituire, le emozioni con tutti i canali espressivi a disposizione, rappresentando in primo luogo il disagio, ma anche la forza con cui i soggetti intervistati affrontano lo stigma assegnato loro dalla società.

Note di metodo

La narrazione di *Yo no me complico* si sviluppa attraverso l’accostamento di materiale molto diverso: il film inizia e finisce con le parole di Michela Marzano e con le immagini di alcune performance – entrambe registrate al festival GenderBender al Cassero di Bologna – contiene molto girato del Gay Pride, dei disegni animati, alcuni brani di un documentario del pornologo Michele Capozzi. Come si è detto, oltre ai ricercatori e alle ricercatrici che intervengono dal backstage in diversi momenti, appaiono poi alcuni testimoni significativi che aprono brevi finestre teoriche o informative. Tuttavia, molto del lavoro è costituito da brani di interviste di alcune delle persone che hanno preso parte alla ricerca. Realizzare queste interviste non è stato facile per diversi motivi, primo fra tutti il fatto che si trattava delle prime esperienze; per questo appare rilevante riportare anche alcune riflessioni di carattere metodologico maturate durante il lavoro.

In principio le interviste sono state pensate e impostate secondo il metodo biografico, cercando cioè di mantenere le regole di base delle interviste non direttive, sia per la costruzione della traccia, sia per la gestione dell’intervista (l’utilizzo dei rilanci e delle consegne, il “contenimento” della direttività, ecc.) (Bichi 2002). Immediatamente, però, ci si è resi conto che il materiale prodotto con questa modalità, quando poi doveva essere elaborato, era difficilmente gestibile e che, anzi, operando con la forte direttività

⁷ Uno psichiatra, un sociologo, un antropologo ed uno psicologo dissertano fra loro per un’inchiesta televisiva dedicata al problema della alcolismo. Ci vengono così mostrate una serie di storie esemplari che illustrano l’ampiezza del problema.

“connaturata” alla pratica del montaggio, si correva il rischio di estromettere l’intervistato dalla partecipazione alla costruzione delle informazioni. Inoltre, abbiamo capito che le interviste videoriprese necessitano di una serie di accorgimenti tecnici per poter essere gestite meglio sia a livello di analisi, sia in fase di montaggio (per esempio i ciak) e che le necessità tecniche legate all’audio, alla luce o alle inquadrature interferiscono sul setting dell’intervista producendo, inevitabilmente, modifiche a livello di strutturazione e di direttività degli strumenti.

Un’altra valutazione, emersa dopo qualche intervista, è che il setting visuale genera aspettative diverse negli intervistati rispetto, per esempio, alla situazione di intervista registrata su supporto audio: se, paradossalmente, è più facile per una persona parlare davanti ad una telecamera - perché sa che cosa sta facendo e dove andrà a finire il suo racconto - dall’altra parte, e per lo stesso ordine di motivi, aumenta l’aspettativa di partecipare al processo di restituzione. È come se il fatto di “metterci la faccia” (in questo caso letteralmente) comportasse una più decisa richiesta di partecipazione da parte degli intervistati che, nel caso degli impianti di ricerca tradizionali, possono al contrario utilizzare le garanzie di anonimato per “mitigare” la responsabilità rispetto alle opinioni espresse e le vicende narrate.

In seguito a vari tentativi, si è dunque giunti a ripensare il processo di costruzione e raccolta delle informazioni e all’idea di sperimentare nuove modalità di gestione delle interviste. Si sono perciò creati percorsi partecipativi in cui venivano coinvolti gli intervistati a partire dalla fase di costruzione della traccia, condividendo inoltre diversi momenti del montaggio. La maggiore partecipazione dell’intervistato nella costruzione dell’intervista e nella scelta di come essere rappresentato ha compensato, in qualche modo, il più alto grado di direttività e strutturazione che un tale setting inevitabilmente produce.

Nella fase finale della ricerca si è arrivati a mettere a punto un sistema ancora più articolato. L’esempio sul quale si intende riflettere riguarda la parte della ricerca su persone transizionanti FtM⁸. Questa fase specifica del lavoro, infatti, è riconducibile a un percorso di ricerca partecipata dove gli attori sono coinvolti fin dalla fase di definizione dell’oggetto e della costruzione dello strumento (Fetterman *et al.* 1996).

Inizialmente sono stati intervistati diversi *stakeholder* appartenenti ad associazioni LGBT che hanno permesso di individuare i temi più rilevanti e che hanno fornito suggerimenti sulle persone da coinvolgere. Quindi, sono stati organizzati alcuni incontri collettivi con le persone FtM che ci sono state segnalate: il primo incontro ha avuto una modalità di svolgimento assimilabile alla tecnica del brainstorming (Bezzi e Baldini 2006) ed ha permesso di definire la rilevanza degli argomenti da trattare; successivamente, è stato realizzato un altro incontro più simile a un focus group valutativo (Stagi 2001), che ha portato il gruppo a scegliere – si potrebbe dire “eleggere” – le

8 Female to Male, persone che sono nate biologicamente donne e transizionano verso un’identità di genere maschile.

persone da intervistare e la modalità di svolgimento dell'intervista⁹.

In seguito, sono avvenuti diversi incontri tra le tre persone che avrebbero preso parte al documentario, sia in nostra presenza, sia privatamente; durante questi momenti, sono stati discussi la forma, i modi e i contenuti da rappresentare nel video, a partire dalla traccia emersa nei brainstorming. Questo processo, che ha portato a distillare gli argomenti in una prospettiva di grande riflessività orizzontale e a rappresentare i temi emersi nella ricerca come attraverso una "lente di ingrandimento", ha generato una sorta di stratificazione di senso condiviso tra intervistati e ricercatori. La videoregistrazione delle interviste è stata ancora preceduta da una giornata di chiacchiere e di scambi e ciò ha favorito un clima di intimità e di empatia che si è riverberato nella modalità espressiva dei racconti, ma anche e soprattutto nella profondità dei contenuti. Uno dei temi considerato tra i più importanti da trattare era anche emotivamente difficilissimo da esprimere ma, dopo tutto questo percorso di condivisione, è stato raccontato con grande naturalezza e spontaneità.

Le interviste riportate nel documentario, ancorché intense, sono piuttosto brevi, perché frutto di questo processo di distillazione dei contenuti e di co-costruzione di significati; il nostro intervento è perciò stato minimo nello scegliere cosa montare: si è così in qualche modo stemperato il potere del ricercatore nel gestire le informazioni prodotte dai soggetti della ricerca attraverso la loro selezione, necessariamente arbitraria. Anche l'artificio di aver montato come un dialogo "a tre" le interviste, che in realtà sono state registrate singolarmente, è un elemento di fiction che restituisce, nella rappresentazione, il frame nel quale sono state realizzate e il percorso che ha portato a costruirle.

Max, una delle tre persone FtM intervistate, alla fine dell'intervista, soddisfatto di quello che era riuscito a esprimere, ci ha detto (testuale dalle note di campo): *"Attraverso il vostro sguardo empatico siamo riusciti a riverberare il nostro pensiero, ciò ci ha portato a parlare di cose che avevamo dentro e che non ci eravamo mai detti: di solito tra di noi parliamo di cose concrete come gli effetti degli ormoni o ci scambiamo informazioni mediche o legali"*. Credo che le sue parole sintetizzino bene le questioni che si sono cercate di affrontare: da un lato cioè Max ha riconosciuto il processo di avvicinamento (empatico), dall'altro il nostro è comunque uno sguardo "altro" a cui, tuttavia, riconosce il merito di aver modificato la prospettiva auto analitica anche per se stesso. L'analisi narrativa si basa sul fatto che le persone attraverso la presentazione di se stessi e delle loro esperienze ad altri diano senso alla loro vita (Frost 2009), ma una partecipazione all'auto-rappresentazione è qualcosa di più che può produrre un'auto-esplorazione degli intervistati – ciò che appunto Bourdieu ha chiamato "autoanalisi provocata e accompagnata" (1993: 1408) – che può concorrere ad aumentare la contestuale adeguatezza e pertinenza delle informazioni perché

⁹ Sono state scelte tre persone in momenti diversi del percorso di transizione.

tentare di assumere il punto di vista dell'intervistato a partire dalla sua posizione sociale per obbligarlo, durante l'intervista, a partire dal suo stesso punto di vista, e quindi entrare nella sua "parte" ... non significa operare la "proiezione di sé in un altro" di cui parlano i fenomenologi. Significa darsi una comprensione generica e genetica di ciò che egli è, comprensione fondata sul controllo (teorico o pratico) delle condizioni sociali di cui esso è il prodotto: controllo delle condizioni di esistenza e dei meccanismi sociali i cui effetti si dispiegano sull'insieme della categoria di cui fa parte ... e controllo dei condizionamenti inseparabilmente fisici e sociali associati alla sua posizione ed alla sua traiettoria specifica nello spazio sociale ... Tale comprensione non si limita ad uno stato d'animo vigilante. Essa si esercita al modo allo stesso tempo intelligibile, rassicurante e coinvolgente, in cui viene presentata e condotta l'intervista, affinché l'intervista e la situazione stessa abbiano un senso per l'intervistato, anche e soprattutto (nel contesto) della problematica proposta: la quale, come le probabili risposte che essa suscita, si deduce da una rappresentazione verificata delle condizioni nelle quali è posto l'intervistato e di quelle delle quali egli è il prodotto. (Bourdieu, 1993, pp. 1400-1401)

Conclusioni

Per sopravvivere alle terre di frontiera devi vivere senza frontiera, essere un crocevia. (Gloria Anzaldúa)

Luca Queirolo Palmas nella parte finale del video, per rispondere a una serie di dubbi rispetto alle storie che avevamo deciso di raccontare e che ci siamo posti durante e in conclusione del lavoro, usa due immagini molto evocative: il crocevia e il caleidoscopio.

Il crocevia, che prende spunto dal passo della poesia di Gloria Anzaldúa citata in epigrafe, è un'immagine molto efficace che vuole restituire l'intento di un certo approccio nei confronti della ricerca e dei soggetti che si incontrano durante il percorso: *"Anche noi per stare dentro questo campo abbiamo dovuto essere un crocevia. Potevano essere altre le persone certo, ma queste sono quelle che ci hanno incrociato e sono quelle da cui abbiamo appreso"*. Porci in questa prospettiva è una scelta che può essere soggetta a critiche e anche tra noi è stata molto discussa. L'esautività tuttavia non è mai stato un nostro intento, semmai ci interessava rintracciare persone la cui soggettività non trova riconoscimento, entrare in un mondo invisibile e senza voce per restituire spazio e voce. Chiaramente c'è un sommerso che rimane inesplorato; noi abbiamo parlato di più con chi ci è venuto incontro, con chi è stato più facile incontrare. Certamente, come conclude Emanuela Abbatecola, ci sono persone più invisibili di altre perché non fanno parte dei movimenti, perché non hanno ancora fatto *coming out* o perché semplicemente non vogliono essere identificate per la loro soggettività sessuale o di genere. Il riferimento al caleidoscopio ha proprio a che fare con questo: *"potremmo far girare la ghiera per trovare nuove configurazioni totalmente diverse"*, ovvero siamo consapevoli che ogni accesso al campo genera un particolare

sguardo sulla realtà che si vuole conoscere, che ogni taglio nel montaggio produce un certo effetto narrativo, che probabilmente in un tempo diverso avremmo detto cose differenti, che sicuramente la nostra soggettività (e parzialità) è essa stessa parte della ricerca. Per queste riflessioni, ed anche per altre, il nostro lavoro si conclude con questo testo:

*Volevamo fare un film che fosse
un attacco al cuore dello stato delle cose...
Scena e retroscena del lavoro di ricerca
su temi marginali... zone d'ombra
Siamo riusciti a vacillare abbastanza?
Tanto l'immagine è di tutti e per nessuno
e noi siamo stati tutti e nessuno...
A meno che non si decida che
dobbiamo ricominciare da capo
Ma non accadrà presto
Non qui
E forse nemmeno a noi.*

Bibliografia

- Becker, H. S. 2000 "What Should Sociology Look Like in the (Near) Future?," *Contemporary Sociology* 29(2), pp. 333–6.
- Becker, H.S. 1998 "Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context", in J. Prosser (ed.) *Image based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London: Falmer Press.
- Benasso, S., Stagi, L. 2008 "Così vicino, così lontano, riflessioni sulla prossimità e direttività", paper presentato nell'ambito del convegno "Qualità del dato e rispetto della persona nella ricerca sociale e di marketing" organizzato dall'Associazione Italiana di Sociologia presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore.
- Bertagni, G. 2014 "Michel Foucault - soggetto, sessualità e potere". http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/filosofiacritica/soggettosess.htm#_ftn6
- Bezzi, C., Baldini I. 2006 *Il Brainstorming*. Pratica e teoria, Milano: FrancoAngeli.
- Bichi, R. 2002 *L'intervista biografica*, Milano: Vita e Pensiero.
- Borghi, R. & de Spuches, G. 2012 "La città velata: riflessioni sulla spazializzazione dell'eteronormatività", in Adriano Cancellieri, Giuseppe Scandurra (a cura di) *Tracce urbane. Alla ricerca della città*, Milano: Franco Angeli, pp. 87-93.
- Borghi, R. Schmidt Di Friedberg M. 2011 "Introduzione", *Bollettino della società geografica italiana*, (XIII) IV: 7-12.
- Borghi, R. 2010 Generi urbani: la città eteronormata, in Paolo Barbieri (a cura di), *È successo qualcosa alla città. Manuale di antropologia urbana*, Roma: Donzelli, pp. 187-191.
- Bourdieu, P. 1993 *La misère du monde*, Paris : Éditions du Seuil.

- Butler, J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Clifford, J. 1997 Introduzione: verità parziali, in Clifford J., Marcus G. E., *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*. Roma: Meltemi.
- Falcetta, S. 2014 "La Corte di Strasburgo e la eteronormatività: una indagine comparativa delle sentenze Schalk and Kopf e X and Others contro Austria", in Articolo 29.Famiglia, orientamento sessuale, identità di genere, <http://www.articolo29.it/2014/corte-di-strasburgo-ed-eteronormativita-nella-sentenza-schalk-kopf-ed-x-others-contro-austria/>
- Fetterman, D.M., Kaftarian, S.J. and Wandersman, A. (eds) 1996 *Empowerment Evaluation: Knowledge and Tools for Self-Assessment & Accountability*, London: Sage.
- Foucault, M. 2001 *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Feltrinelli: Milano.
- Foucault, M. 1997 (a) Il vero sesso, in Vaccaro S., Coglitore M. (a cura di) *Michel Foucault e il divenire donna*, Milano: Mimesis, pp.177-184.
- Foucault, M. 1997 (b) Intervista (a cura di J. François e J. De Wit), in Vaccaro S., Coglitore M. (a cura di) *Michel Foucault e il divenire donna*, Milano: Mimesis, pp. 185-196.
- Frost, N. 2009 "Do you know what I mean? The use of a pluralistic narrative analysis approach in the interpretation of an interview", *Qualitative Research*, vol. 9(1), pp. 9-29. <http://qrj.sagepub.com/content/9/1/9>
- Mason, P. 2005, "Visual data in applied qualitative research: lessons from experience", *Qualitative Research*, vol 5(39), pp.325-346. <http://qrj.sagepub.com/content/5/3/325>
- Mattioli, F. 2007, *La sociologia visuale. Che cosa è, come si fa*, Acireale-Roma, Bonanno editore.
- Pauwels, L. 2010 "Visual Sociology Reframed: An Analytical Synthesis and Discussion of Visual Methods", *Social and Cultural Research Sociological Methods & Research*, 38(4), pp. 545–581. <http://smr.sagepub.com/content/38/4/545>
- Sooryamoorthy, R. 2007 "Behind the Scenes: Making Research Films in Sociology", *International Sociology*, Vol. 22(5), pp. 547–563. <http://iss.sagepub.com/content/22/5/547>
- Stagi, L. 2001 "Strutturazione e democraticità", *Rassegna Italiana di Valutazione*, 24, pp.61-82.



Da *La nostalgie du corps perdu*, intervista a Luis

3

La nostalgie du corps perdu

di Gilberto Marengo

Ricorda, figlio mio, la felicità dei giochi... non tenerla
tutta per te...(dall'ultima lettera di Nicola Sacco al figlio
Dante, 1927)

Rukelie, razza e potere sul campo sportivo

Partiamo dalla fine: dalla descrizione del paradigmatico personaggio cui, prima dei titoli di coda, è dedicato il nostro film documentario. Credo che Rukelie incarni nelle sue volontà e, in un certo senso, anche negli esiti dei suoi comportamenti, rispettivamente le intenzioni che hanno guidato la realizzazione del film e alcune evidenze – certamente parziali e provvisorie – che sono emerse in corso d'opera.

In tal senso, spero, si renderà più agile il racconto della storia del nostro documentario *La nostalgie du corps perdu* che ho contribuito a realizzare curandone la produzione e il soggetto insieme al protagonista Luis Yopez e al regista Alessandro Diaco. Il nostro film nasce da una ricerca etnografica più ampia nel quadro di una tesi dottorale¹ e intende descrivere l'incontro tra due mondi, quello degli italiani e quello degli stranieri, colto entro il campo sportivo. Abbiamo perciò incrociato la vita sociale delle palestre con quella della strada seguendo le orme di giovani migranti che vivono nella nostra città: Genova.

Johann Trollmann detto Rukelie fu un pugile di etnia sinti che nella Germania del 1933 conquistò il titolo di campione nazionale. Ai nazisti appena insediati al potere, che già occupavano i posti di comando delle organizzazioni sportive, non piacque che uno "zigano" potesse fregiarsi del titolo di campione germanico. Rukelie fu convocato dai responsabili sportivi e gli fu imposto un nuovo incontro con l'arianissimo Gustav Eder, contro cui avrebbe dovuto perdere, pena il ritiro della licenza. Il pugile apparentemente si piegò al ricatto ma, il giorno convenuto, nella sala gremita di sportivi

¹ Università di Joansu. Per una sintesi dei risultati, si veda Marengo (2011).

e nazisti, irruppe nel cono di luce del ring completamente imbiancato nel corpo con la farina e con i capelli che, da neri e ricci, erano diventati biondi e lisci. Di fronte ad un pubblico stupefatto incominciò il combattimento che Trollmann affrontò stando fermo e a guardia bassa, al centro del ring. Alla quinta ripresa sotto una devastante gragnuola di colpi crollò a terra. Per il suo atto di sfida Rukelie fu sterilizzato, poi, con l'inizio del conflitto mondiale, spedito al fronte, infine arrestato dalla Gestapo e internato nel campo di concentramento di Neuengamme vicino ad Amburgo, dove fu ucciso dalle guardie.

Ora, credo che il segno storico di Rukelie rinvii a questioni sociali, culturali e politiche che nel documentario abbiamo voluto problematizzare, in concreto: lo sport è solo apparentemente un ambito pacificato dal conflitto sociale come vorrebbe la teoria funzionalistica mainstream². Infatti lo sport non è accessoriamente o episodicamente condizionato dalle logiche del potere ma, molto di più, esso costituisce uno straordinario campo di scontro in cui si giocano le sorti del dominio o della liberazione dei corpi, di un riconoscimento sociale e legittimità o di annullamento e sfruttamento (Gruneau 1983; Vinnai 1970; Brohm 1978). Secondariamente, la separazione dello sport dal resto del mondo sociale, cioè la sua specificità, non va confusa con la condizione che lo rende possibile (Callois 1958), piuttosto è da connettere con una peculiarità di campo, con una sua cronologia e proprie leggi di sviluppo, anche quando scandita dai grandi eventi storici e politici (Bourdieu 1978). Rukelie infatti reagisce ad un'imposizione violenta da sportivo, passando attraverso la fisiologia sociale dello sport e del suo linguaggio principale: il corpo. Ma ne rovescia e ne sovverte le logiche ottenendo un dirompente risultato (all'alba della shoah e in un momento storico in cui le differenze genetiche umane erano un fatto della letteratura scientifica e del pensiero comune): la razza è una costruzione sociale. Oggi, testimoniano gli attori sociali del nostro documentario, lo è anche la cultura. In questo c'è una convergenza. Con la ripresa di un razzismo patinato di democrazia, istituzionalizzato nei Centri di Identificazione e di Espulsione o, nel diritto sportivo con le prescrizioni a difesa dei *vivai nazionali*³, si assi-

2 Per chi volesse documentarsi sull'approccio di teoria dello sport di respiro strutturalfunzionalistico si legga il classico *Dal rituale al record* di A. Guttmann (1994) che riassume lo statuto della epistemologia dello sport articolata attraverso l'eredità del pensiero di Weber e che ha informato moltissimi lavori sulla sociologia dello sport negli ultimi trent'anni.

3 L'art. 27 della legge Bossi-Fini comma 5 bis recita: "Con decreto del Ministro per i beni e le attività culturali, su proposta del Comitato Olimpico Nazionale Italiano (Coni), sentiti i Ministri dell'interno e del lavoro e delle politiche sociali, è determinato il limite massimo annuale d'ingresso degli sportivi stranieri che svolgono attività sportiva a titolo professionistico o comunque retribuita, da ripartire tra le federazioni sportive nazionali. Tale ripartizione è effettuata dal Coni con delibera da sottoporre all'approvazione del Ministro vigilante. Con la stessa delibera sono stabiliti i criteri generali di assegnazione e di tesseramento per ogni stagione agonistica anche al fine di assicurare la tutela dei vivai giovanili". Non sarà superfluo evidenziare che il

ste ad un ritorno della cultura di appartenenza come pneumatico coagulo patrimoniale che ridefinisce non solo il quadro giuridico, ma riterritorializza lo spazio sociale e sportivo. Ciò che è emerso dalla ricerca è che lo sport fornisce le condizioni antropologiche ideali affinché, paradossalmente, i corpi dei giovani migranti diventino una preziosa presenza per i gruppi autoctoni, in quanto contraltare materico e simbolico che permette la ricomposizione e l'identificazione – di e con – una comunità nazionale.

Lo sport, per statuto, soccorre a questo bisogno ontologico: in quanto pedagogia implicita e collettiva (Wacquant 2002) si trasmette nelle forme della mimesi e dell'incorporamento e la parola passa qui ai corpi in azione e alla loro capacità di plasmare, a un tempo, corpo fisico e corpo sociale. La potenza di determinazione sociale dello sport è legata ai due tipi d'illusione, evidente e latente, che ne governano l'accesso: giocando lo sport (play) i suoi attori accettano il sistema delle sue regole e delle sue poste in gioco (game) e lo fanno consapevoli che ciò segni una *il-lusione*, cioè l'ingresso in un mondo assolutamente convenzionale ed arbitrario, che però viene vissuto in modo seriamente giocoso. Se ciò non fosse, l'intera esperienza dello sport verrebbe gettata nell'assurdo: due pugili che si sfidano su di un quadrato diverrebbero due folli che si picchiano senza motivo e due squadre di calciatori professionisti allo stadio apparirebbero ventidue miliardari in mutande che, su un prato, si contendono una sfera di cuoio. Ma, lo abbiamo accennato, il campo sportivo è anche un'arena politica o, come tutti gli altri campi sociali:

una rete o una configurazione di relazioni oggettive tra posizioni. Queste posizioni sono definite oggettivamente nella loro esistenza e nei condizionamenti che impongono a chi le occupa, agenti o istituzioni, dalla loro situazione (situs) attuale e potenziale all'interno della struttura distributiva delle diverse specie di potere (o di capitale) il cui possesso governa l'accesso a profitti specifici in gioco nel campo, e contemporaneamente dalle relazioni oggettive che hanno con altre posizioni (dominio, subordinazione, omologia ...). (Bourdieu 1992: 67)

E pertanto i campi:

Essendo il prodotto di un lungo processo di autonomizzazione, sono, se così si può dire, dei giochi in sé e non per sé, non si entra nel gioco con un atto cosciente, si nasce nel gioco e con il gioco, e il rapporto di credenza, di illusione, di investimento è tanto più totale, incondizionato, quanto più si ignora come tale.[...]La credenza è dunque costitutiva dell'appartenenza ad un campo. [...]La fede pratica è il diritto di ingresso che impongono tacitamente tutti i campi, non solo sanzionando ed escludendo coloro che distruggono il gioco, ma facendo in modo, praticamente, che le operazioni di selezione e di formazione dei nuovi entranti, (riti di passaggio, esami, ecc.) siano di natura tale da ottenere che essi accordino ai presupposti fondamentali del campo, l'adesione indiscussa, preriflessiva, spontanea, nativa, che definisce la doxa come credenza originaria. (Bourdieu 2005: 104-105).

precetto difensivo dell'italianità sportiva è riproposto in forma identica anche nelle disposizioni legislative in tema di immigrazione dai governi di centro-sinistra: D.L. 286/1998 (Legge Turco Napolitano).

La credenza originaria che i migranti finiscono per cementare è quella della cultura d'appartenenza intesa come bene patrimoniale privato il cui effetto privativo si direziona proprio nei loro confronti perché stranieri. Crede che il mondo dello sport sia radicalmente separato dal mondo circostante è la condizione che lo rende una straordinaria macchina di consenso sociale perché consente alla fisiologia della sua pratica di acquisire un valore autopoietico. La costruzione autopoietica del significato e delle condotte nel mondo sportivo è affidata all'azione dei corpi che, in questo modo, appaiono chiusi entro un divenire diacronico, un tempo lineare, in sé, e le differenze che qui si esprimono in termini di storia incorporata possono solo esprimersi in forma autoevidente, aproblematica, la trasformazione dei rapporti oggettivi di un campo è la trasformazione delle loro relazioni di dominio – *il rapporto con i possibili è un rapporto con i poteri* (Bourdieu 2005: 102) – sono soprattutto i cambiamenti possibili che vengono svuotati dalla loro effettiva possibilità di accadimento lasciando il presente come unico futuro possibile.

Ma la trasformazione dell'esistente può darsi – a partire e in accordo con le potenzialità oggettive iscritte nel presente – solo se gli habitus degli attori coinvolti entro un campo sottraggono gli eventi alla contingenza per costituirli come problema (Bourdieu 2005: 88). Ora, ciò che abbiamo voluto problematizzare è come l'italianità si costruisce nel campo sportivo e, qui sta il paradosso, la possibilità di riconoscersi ed essere riconosciuto italiano entro la pratica sportiva sfugge alla contingenza storica, alla sua processualità per collocarsi su un piano essenzialmente morale, mitico, nativo, irraggiungibile. L'auto-evidenza di questa percezione produce disarmanti "ovvietà" (fra le più ricorrenti: "Come può essere campione italiano un nero?") e consente ai diversi intervistati autoctoni di non considerarsi come razzisti, al contrario: l'offerta sportiva verso i migranti è un'opportunità perché "anziché spacciare" possono fare sport, ma è pur evidente che non tutti i gruppi di stranieri sono uguali. Così si rammarica ad esempio un altro dirigente sportivo: "la genia [sic] sudamericana è poco incline ai sacrifici del pugilato". In altre parole, la pratica dello sport odierno, dello sport per tutti – anziché diventare un'esperienza di *cittadinanza attiva*, espressione di un nuovo welfare, "che sperimenta stili di vita a «misura di ciascuno» e pone, così, una questione di diritti individuali e collettivi" (Porro 2001: 197) – si qualifica, in barba all'universalismo olimpico decoubertiano, come negazione della relazione sociale, della vita concreta, fatta di affetti, cognizioni e immaginari, che sono a fondamento del diritto e della stessa cittadinanza.

Le retoriche che vogliono lo sport "naturale integratore degli uomini" (Allison 1998) e che immaginano il gym "una scuola di moralità" ove si sospendano gli ancoraggi esterni per produrre un "ethos egualitario" e un "daltonismo razziale" (Wacquant 2002) mostrano, in realtà, tutta la loro forza di dispositivo ideologico di comando e subordinazione sociale. Il migrante è qui per eccellenza un soggetto da educare, e la sua presenza, contrariamente a quanto si potrebbe pensare superficialmente, *soddisfa un bisogno di ordine e di senso*, nella misura in cui accetta la propria inferiorizzazione e lo

fa accettando di inserirsi in una definizione imposta, etnicizzante; in questo modo al “tipico migrante” fa riscontro un “tipico italiano”. Se la condizione per essere incluso in palestra è quella di accettarne la sua pedagogia digestiva, direbbe Freire, e quindi la propria riduzione a educando, a quella del buon Zio Tom, fuori di essa ci sono le zone di tenebra, *the wildside*, i territori selvaggi dove la civiltà non è ancora giunta a erigere le recinzioni del buon senso.

Nel film non avremmo potuto non interrogarci sulla relazione fra strada e palestra, nella consapevolezza che il senso della vita spesa all’aperto negli spazi pubblici urbani è radicalmente mutato e che i suoi nuovi interpreti sono i giovani migranti. Soprattutto negli scenari in cui abbiamo girato il film – ex-quartieri operai, periferie urbane –, i luoghi pubblici hanno subito un impoverimento sociale legato al calo demografico vertiginoso della popolazione genovese, alla costruzione sociale degli spazi pubblici come insicuri, e infine, alla diffusione di pratiche di loisir consumistiche e a pagamento. Le strade, le piazze, i giardini hanno perso negli ultimi decenni il senso d’uso comunitario aperto: da luoghi pubblici, gratuiti a socialità protetta, a luoghi insicuri, di transito verso socialità private e a pagamento.

Il pericolo è rappresentato o, meglio, s’incarna nei giovani migranti protagonisti del film, che nei luoghi abbandonati dall’informale socialità proletaria di un tempo hanno riscritto una nuova storia, quella delle gang, i cui cerimoniali hanno in fondo la valenza di costruire significati collettivi di appartenenza che sfuggano ad una definizione imposta, che consentano di non sentirsi un “rebajado”, un subordinato, come spiegherà Luis, il protagonista, nell’ultimo dialogo del film con suo padre, ma che recano anche il fatale rischio di produrre un razzismo contrario (Elias, Scotson 2004). Vista attraverso gli occhi di chi la vive, la strada non è sinonimo di caos. Al contrario, nel film ci viene raccontata come un ambiente animato da una sua specifica economia sociale, un luogo in cui ci si fa duri “perché i duri si rispettano”, un ambiente altamente concorrenziale in cui alleanze e *disamistade* si riproducono e si distruggono quotidianamente. In strada non si può stare soli, perché è la ricchezza della rete relazionale di cui si beneficia che può garantire una pur momentanea sicurezza, ma l’ottenimento di un credito sociale passa attraverso la lotta e la conseguente distruzione dei vecchi equilibri. In questa economia è il capitale guerriero, “un misto di capacità fisiche, di disposizioni psicologiche e di reti relazionali, che assicurano un’attitudine al combattimento” (Sauvadet 2007: 21), a diventare il capitale più ambito e il ricorso allo sport non veicola nessun valore educativo pacificatorio, piuttosto esso affina o ricapitalizza un valore necessario alla vita in strada.

Nel campo sportivo il capitale guerriero di cui i ragazzi stranieri che vivono la strada si fanno portatori si scompone: l’origine sociale del loro habitus (che poco ha a che fare con le “radici culturali” e molto di più con la oggettiva condizione di migrante povero) viene rimossa, mentre l’attitudine fisica e psicologica al combattimento viene spiegata entro una lettura etnicizzante. I giovani migranti diventano così pregiata “carne da macello”, nuova merce da cui estrarre nuovo plusvalore che le palestre intercettano operando

entro un doppio registro: addomesticare campioni che arricchiscono il prestigio (e le casse) delle palestre e rendere possibile e vera l'appartenenza nazionale. Malgrado la perentorietà delle affermazioni di molti specialisti di settore e istituzionali, della forza persuasiva della ritualità e della simbologia sportiva, i confini delle appartenenze non sono pneumatici, ma sono dotati di una porosità selettiva che ricompona la geografia sociale (e i suoi ordini gerarchici) e i giovani stranieri sono gli strumenti illegittimi che rischiano di far stonare l'orchestrazione politica che vuole lo sport camera di risonanza del nuovo razzismo.

Se terminassimo qui la sommaria descrizione del film documentario, ci saremmo limitati a raccontare la storia di una dominazione, cioè della oggettivazione di un soggetto sociale (i migranti) in un campo sociale (quello sportivo) entro un ruolo di subalternità, ma rimarrebbe in ombra il ruolo del soggetto oggettivante (il ricercatore) nella sua relazione con il soggetto oggettivato (i migranti). A questa spinosa faccenda sono dedicate le prossime disorganiche riflessioni.

Metodologia 1: dal potere del testo al testo del potere

Un testo o saggio sociologico, o comunque riferibile alle scienze umane, cioè quelle che hanno come oggetto l'accadere umano nel suo concreto e interrelato svolgersi, appare come un ambivalente feticcio che sollecita sentimenti e giudizi differenziati nel mondo sociale dei viventi: rifuggito dall'uomo comune, subito dallo studente, è comunque molto amato dagli accademici il cui prestigio è dato direttamente dalla mole delle pubblicazioni prodotte, dal numero di copie vendute, dalle citazioni riferite da altri accademici in altre pubblicazioni, in altre istituzioni accademiche.

Premetto che non voglio qui indulgere in argomentazioni epistemologiche nel tentativo di dimostrare quanto la teoria sociale, compressa in carta stampata, possa essere "vera" o meno. Non è la questione epistemologica in sé che m'interessa; del resto credo che chiunque abbia frequentato l'ambito universitario sia consapevole che l'accademia non sia un consesso chiuso, un cenacolo filosofico che organizza il dibattito su questo o quel *Discorso* volendolo vagliare alla luce di oggettivi ed imparziali parametri scientifici. Molto spesso, le diatribe teoriche nonché i diversi accreditamenti istituzionali che da queste sembrano dipendere (carriere, fondi di finanziamento, visibilità pubblica, ecc.) nascono da meschini giochi di potere e quello che diventa importante non è tanto "ciò" che si sostiene, ma piuttosto "chi" lo sostiene, a quale gruppo egli sia riconducibile e fino a che punto il suo ingresso in gioco non alteri le regole del gioco stesso. In altre parole, il riconoscimento di un discorso o teoria, e del soggetto portatore, ha come contropartita contrattuale il necessario riconoscimento dell'accademia come istituzione (ufficiale e autorevole) e delle logiche che ne garantiscono la continuità (ufficiose e autoritarie). In breve l'accademia è un campo di poteri e posizioni e come tale può e deve essere studiato. Ciò che è difficile praticare, ed è effettivamente poco praticato, è un discorso sulle condizioni che rendono possibile o socialmente vero un saggio accademico. Ciò

significa interrogarsi sul processo di formazione del capitale simbolico su cui l'accademia poggia la propria superiorità nei confronti dell'uomo comune nell'atto di comprensione o (secondo un approccio teorico più hard) di produzione della realtà sociale; in questo senso, occorre assumere l'idea che la superiorità non sia da ricercarsi nei bagagli conoscitivi dei suoi attori istituzionali, e neppure in una loro preminenza euristica o produttiva, ma piuttosto sia l'esito di un riconoscimento sociale e di un'attribuzione, o meglio sia *l'atto di riconoscimento sociale stesso*.

Pertanto se, per coloro che considerano l'istituzione universitaria come il luogo della consapevolezza, il problema del senso e dell'uso sociale del sapere non si pone se non in forma "civilizzatrice", per quelli che pensano e vivono l'esperienza sociale (intra e trans-universitaria) attraverso la pratica della politica e vogliono con ciò storicizzare i saperi (cioè sforzarsi di comprenderli alla luce delle condizioni materiali che li rendono possibili) e nel contempo sottrarsi alla condizione scolastica di intellettuale (cioè volendo oggettivare se stessi entro quei medesimi saperi), le cose sono inevitabilmente problematiche. Problematiche perché riguardano l'effettiva possibilità di praticare un sapere critico che in qualche modo attraversi le istituzioni pur puntando le proprie armi contro le istituzioni stesse e, in fondo, contro le stesse tempie dei suoi blasonati militanti.

Gramsci giustamente rimarcava quanto in Italia la parola "cultura" abbia un significato eminentemente libresco, nel senso che la definizione istituzionale dei significati della vita sociale è prerogativa della lingua scritta delle classi dominanti, anche quando (e soprattutto) l'oggetto del proprio sguardo è rappresentato dai corpi e dalle vite dei subordinati. Sono passati circa ottant'anni da quando Gramsci produceva queste riflessioni e il modo sociale in cui viviamo è radicalmente diverso; tuttavia credo che, allora come oggi, l'atto di definire (si legga *di scrittura o di discorso su*) si qualifichi come atto di potere e se consideriamo che la stragrande maggioranza delle pubblicazioni accademiche si rivolge alla stessa élite che le scrive e che un testo, pur geniale o rivoluzionario, non esiste sul piano storico nei confini del suo indice ma solo nella massa di sentimenti e cognizioni dei suoi lettori, dovremo dedurre che i saggi costituiscono dei fattori di legittimazione interni al campo accademico. Detto altrimenti, rimangono profondamente *impopolari*.

Ovviamente, produrre un sapere di segno contrario non significa uscire dall'università – divulgando sotto altra forma gli stessi contenuti, forse semplificati, come fecero le università popolari e che per ciò furono aspramente criticate dallo stesso Gramsci – né raccogliere, nei dintorni, frattaglie empiriche che avvallino le nostre tesi; credo invece significhi considerare quella del sapere una questione politica. Sapere come spazio di uno scontro dal cui esito sia possibile una nuova filosofia della prassi, capace per un verso di decostruire le modalità attraverso le quali le classi dominanti si garantiscono una loro egemonia culturale, per un altro di trasformarsi in prassi pedagogica degli oppressi, in grado cioè di tenere insieme l'atto conoscitivo e creativo con una crescita umana collettiva.

Stiamo assistendo a un'espansione della sofferenza non più riconducibile alla sola marginalità sociale; è difficile pensare oggi la condizione della sofferenza come qualcosa che riguarda qualcuno, ma piuttosto come l'effetto di un processo socialmente diffuso e aggressivo. Il sistema neoliberista ha eroso e precarizzato la nostra vita materiale e sociale facendo emergere con nettezza quanto al mito della competizione e del successo individuale sia corrisposta la privatizzazione delle nostre esistenze (l'aziendalizzazione dell'università - costi inaccessibili, ingresso di privati e fondazioni negli organi decisionali, iperspecialismo delle conoscenze ecc. - è parte integrante di questo stesso processo erosivo). Questa spirale privativa se per un verso induce a pensarci e sentirci come monadi in una nebulosa di umani, per un altro, riduce i nostri corpi a nuova colonia del mercato capitalistico. La solitudine di oggi però non può essere confusa con le implosioni interiori della coscienza borghese che hanno ispirato buona parte della letteratura italiana novecentesca. Nulla a che vedere con gli affanni di Zeno Cosini o Vitangelo Moscarda. Non è qualcosa che si esperisce guardandosi dentro, ma fuori. E' il desolante risultato dell'assenza di un'epica sociale. E' l'amaro insufficiente che si prova nella consapevolezza di vivere tutti contro tutti o, se si preferisce, è credere illusoriamente che il mio più intimo segreto sia diverso da quello che mi sta di fronte nel metrò.

L'oggettiva complessità della dimensione culturale rende difficilmente servibile una teoria sociale onnicomprensiva se non al prezzo di grossolane semplificazioni, e ciononostante la questione della conoscenza come condizione fondante di qualsiasi pratica condivisa rimane decisiva. Rivendicare l'utilità sociale del sapere, come atto conoscitivo del mondo ma anche come azione immaginativa e pragmatica in grado di trasformarlo, è qual-



Da *La nostalgie du corps perdu*, il corpo del ricercatore

cosa che non riguarda l'università, né gli intellettuali, piuttosto è qualcosa che emerge come bisogno della società nella sua interezza e che pone la questione dell'uso e del senso delle istituzioni tradizionalmente preposte alla trasmissione e produzione di sapere.

Metodologia 2: dei ricercatori e dei ricercati

La realtà andava verso Sciarlò e no Sciarlò che si adattava alla realtà. (Antonio De Curtis, Totò da un'intervista 1966)

Queste mie pagine, unitamente a quelle di altri, fanno parte delle note e commenti che i componenti del Laboratorio di Sociologia Visuale dell'Università di Genova hanno prodotto sui propri lavori. Dunque, tecnicamente almeno, sono/siamo intellettuali o comunque persone che usano/usiamo a partire dall'interno dell'università le conoscenze scientifiche e metodologiche come capitale professionale; eppure, tutto questo è apparso insufficiente quando si è guardato fuori. Ciò è accaduto, lo si è già detto, perché si è inteso rompere il paradigma positivista, idealistico. Abbiamo abbandonato il *saggio* volendo così superare una dimensione linguistica ma anche esistenziale che preordina alcuni uomini come soggetti pensanti e altri come oggetti pensati.

Ma sia chiaro: la scelta dell'etnografia filmica non risolve le questioni poste dalla forma-saggio. Il film è un prodotto raffinato, che implica saperi e regole complesse, ruoli scarsamente interscambiabili. Tuttavia, penso, esistano almeno alcuni aspetti che rendono l'esperienza filmica costitutivamente diversa da quella libresco. La crucialità della differenza sta nel fatto che oggi la nostra vita è visualizzata e visuale come, credo, non lo sia mai stata in passato. Il venir meno dell'esperienza testuale non significa la scomparsa di ogni esperienza scritta, piuttosto segna l'erosione della sua centralità culturale e il suo assorbimento entro esperienze e dispositivi di tecnologia visuale. Vedere non è più uno sguardo soggettivo sul mondo, ma in quanto esperienza di massa tecnologicamente oggettivata è atto costitutivo della quotidianità stessa. La saturazione d'immagini nella nostra vita, la loro capacità di produrre senso per un verso, e l'insufficienza della nostra capacità di decodifica del suo uso di massa per un altro, sono leve di espansione e disseminazione dei *visual studies* nelle scienze sociali. Tuttavia non si tratta di costruire una nuova materia, piuttosto leggendo la definizione che ne da Mirzoeff occorre pensare gli studi visuali come "una strategia. Non una disciplina accademica ... una struttura interpretativa fluida, basata sulla comprensione della risposta di singoli individui e gruppi ai media visivi ... Essi ambiscono ad estendersi oltre i tradizionali confini universitari per interagire con la vita quotidiana delle persone" (2002: 32).

Nell'interazione con gli attori del nostro documentario abbiamo compreso quanto i testi scritti, almeno quelli che armano la teoria dei ricercatori,

incarnino (attraverso noi) saperi che non vengono considerati utili ai fini della loro esistenza. Ricordo il sorriso di Luis, il protagonista del film, con cui rispediva al mittente il mio tentativo, pur sincero ma ingenuo, di condividere gli scritti di campo che via via producevo. Non gliene importava nulla. Per procedere nella ricerca abbiamo dovuto seguire una deriva deculturizzante, cioè accettare di negoziare una relazione e soprattutto considerare la relazione come atto costitutivo di un nuovo sapere dall'esito incerto. Non si trattava tanto di descrivere, come tradizionale modalità etnografica, ma di condividere - nella consapevolezza delle rispettive differenze - al fine di trovare una narrazione comune.

Perché il film-documentario in vista di questo scopo avrebbe dovuto funzionare meglio rispetto a un elaborato testuale? Perché le immagini hanno una maggiore vocazione collettiva rispetto al testo scritto, perché differenzialmente da un testo hanno un'immediatezza sensoriale (aspetto che non rende le cose più semplici) e infine perché i saperi che costruiscono la vita dei ragazzi sono intrinseci d'immagini. Partiamo dal primo e dal terzo perché. La vocazione collettiva si spiega in senso storico. Senza farla tanto lunga: il cinema nasce come esperienza di massa. Se nel diciannovesimo secolo si sigilla nell'oggetto testuale lo sguardo borghese sul mondo, in quello successivo è la massa che viene a essere rappresentata nelle immagini e, in quelle immagini, si rappresenta. L'altro perché è legato al fatto che i ragazzi di oggi, non hanno una vicinanza colle immagini, ma ne sono costituiti. E le costituiscono. L'azione costituente (non, in questo caso, militante, è bene ricordarlo) è circolarmente legata alle immagini. L'esperienza dei media visuali è assai più antica del novecento; ma se con il cinema prima, e la televisione poi, si è prodotto una nuova rappresentazione e costruzione del mondo in immagini in grado di plasmare ed orientare comportamenti, stili di vita, giudizi, è col web e i social networks che gli utenti possono travalicare l'asfittico ruolo di consumatori passivi.

Certo, quello virtuale non è uno spazio innocente. E' uno spazio culturale come tutti gli altri, e quindi tendenzialmente riproduce le logiche di dominio sottese ad ogni campo culturale. Prima però, l'accento dei produttori era posto nel medium che finiva per organizzare l'unico sguardo possibile, ovvero quello del consumatore. Oggi credo che sia piuttosto l'utenza a interagire con il mondo virtuale in modo ambivalente. I miliardi di accessi quotidiani al web producono profitti favolosi per i pochi gestori del mondo in rete e sono proprio le idee, le emozioni, le relazioni, dei suoi utenti a costituire il corpo vivo da cui estrarre plusvalore. Per contro è indiscutibile il fatto che la pratica virtuale abbia enormemente espanso la possibilità d'informazione, ridotto le distanze, creato le condizioni per costruire nuove socialità dalle quali soggetti particolarmente deboli ne erano altrimenti esclusi, come nel caso dei mondi della disabilità, dei migranti, degli omosessuali e in genere di chi ha nel corpo il segno della propria differenza.

Di qui l'ambivalenza. Sull'immediatezza sensoriale. Costruire un film documentario ci è sembrato un modo per metterci la faccia, un modo cioè di uscire dal potente anonimato autoriale libresco. Abbiamo deciso di recitarci

e agli attori sociali abbiamo chiesto lo stesso. I personaggi coinvolti hanno potuto vedere i premontaggi che andavamo costruendo, e hanno condiviso con noi il taglio. Recitare ha offerto la possibilità di operare selettivamente sul proprio personaggio e di poterne vedere immediatamente l'esito filmico. Poi, è innegabile che la regia e il montaggio costituiscano funzioni di potere, dato che 90 ore di girato complessivi si sono tradotte in circa 60 minuti definitivi. Quale è stata allora la forza di autodeterminazione degli attori sociali nel film? Credo che la risposta vada cercata nella negoziazione collettiva che abbiamo cercato di portare avanti. Io, inizialmente, volevo un film di denuncia sociale, lo volevo militante, partigiano. Poi nello svolgersi della relazione che ci univa, io stesso ho dovuto rivedere la mia posizione concedendomi di più alla complessità delle cose, accettando esiti non definitivi, polisemici. Immagino che questo processo di cambiamento abbia coinvolto un po' tutti. Ma non è stata cosa semplicissima. Quando in palestra, nel tentativo di voler costruire la fiducia a una relazione, un po' come cavalier servente, mi offrivo di accompagnare Luis a casa, o ai combattimenti, lui si schermiva. "Ma che vuoi da me, io non sono tuo amico" – era la disarmante frase che raccoglievo. Io stesso più di una volta ho pensato di mollare tutto. Quando è stato ucciso Stefano, un ragazzino legato alle bande, da un ragazzo come lui, solo di un altro gruppo di strada, a Genova è sceso un clima plumbeo di guerra. La volontà di impedire insensati spargimenti di sangue ci ha accomunato. E' iniziato così uno stretto confronto su che cosa sono le bande, lo sport, il razzismo, e sul senso della ricerca insieme e sul film. In sostanza, ci sono aspetti imprevedibili di una ricerca che possono direzionarla in un senso o nell'altro, la negoziazione non tratta solo il verso della ricerca ma ridefinisce le identità delle persone coinvolte. Dobbiamo imparare a raccontare tutto questo in un film.

Una pietra sopra

Abbiamo iniziato con la fine, finiremo con l'inizio. La nostalgia, come la speranza, è un sentimento potente. *O cara speranza quel giorno sapremo anche noi che sei la vita e sei il nulla*⁴, ci ricorda un poeta. Le alterità, gli altrove, della nostalgia e della speranza sono vita se riconosciamo che dalla vita è possibile immaginarli e se alla vita rinviano come forze creatrici. Differentemente non sono nulla. Il passato s'incorpora in strutture che organizzano la nostra capacità di giudizio e comprensione del mondo, anche quando per mondo s'intende il passato stesso. E' perciò a partire dalle possibilità del presente che io posso pensare ciò che è accaduto e ciò che è possibile che accada.

Noi non siamo meccanica filiazione del passato, piuttosto col passato intratteniamo un conflittuale dialogo. Nostalgia e speranza sono polarità di una tensione da cui dipende ciò che ora è possibile. Chi si ostina a voler cambiare ciò che non è possibile è un fesso, chi accetta lo stato delle cose senza dire un no è uno schiavo. Stabilire la linea di demarcazione tra ciò che si può e non si può fare è compito della politica. La frase in esergo di

4 Da *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* di Cesare Pavese

Nicola Sacco ridefinisce questa rigida opposizione, per quanto lui e Vanzetti abbiano fatto dell'opposizione radicale allo sfruttamento la loro vita e la loro morte. Mi piace e commuove il monito di un piccolo uomo di fronte alla sua fine: i giochi devono essere collettivi e collettiva la felicità che ne può scaturire. Per gioco, così voglio interpretare, intendo l'azione fondativa sul mondo unicamente possibile dalla convergenza dei desideri dei nuovi dannati della terra. E' qualcosa che investe e trascende il piano strutturale per accamparsi su quello culturale, quello dei significati e dei valori della nostra vita. Il potere non toglie, ma dà, non sciopera ma produce, parafrasando qualcuno. Non so se la già citata polisemia dei comportamenti e dei loro significati sia un effetto del potere, ma credo mostri che il desiderio di uguaglianza sociale non possa essere inteso come riconduzione delle differenze a un unico. Le differenze esprimono le storicità dei diversi campi in cui giochiamo, e il ruolo o posizione che in quel momento possiamo vivere è sempre il risultato di una relazione di dominio. Produrre agili progettualità che sottraggano all'inevitabilità delle cose, che ci educino a comprendere gli uomini come relazione sociale e nel contempo a conoscerli attraverso una relazione è il punto di vista dei desideri e dei giochi.

Bibliografia

- Allison, L., 1998 (a cura di) *Taking Sport Seriously*. Aachen: Meyer and Meyer.
- Bourdieu, P. 1978 "Sport and social class", *Social Science Information*, 17, pp. 819-840.
- Bourdieu, P. 1992 *Risposte. Per una antropologia riflessiva*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Bourdieu, P. 2005 *Il senso pratico*, Roma: Armando.
- Brohm, J.M., 1978 *Sport: a prison of measured time*, London: Ink Links.
- Callois, R. 2007 *I giochi e gli uomini*, Milano: Bompiani.
- Gruneau, R. 1983 *Class, sport and social development*, Amherst MA: The University of Massachusetts Press.
- Guttmann, A. 1994 *Dal rituale al record. La natura degli sport moderni*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Marengo, G. 2011 "Dal daltonismo sportivo all'inclusione strabica. Migranti e capitale guerriero in una palestra di kickboxing", *Mondi Migranti*, 3, pp.179-208.
- Mirzoeff, N. 2002 "Ghostwriting: working out visual culture", *Journal of Visual Culture*, 1(2), pp. 239-254
- Norbert, E., Scotson, J.L. 2004 *Strategie dell'esclusione*, Bologna: il Mulino.
- Porro, L. 2001 *Lineamenti di sociologia dello sport*. Roma: Carocci.
- Sauvadet, T. 2007 *Le capital guerrier*, Parigi: Armand Colin.
- Vinnai, G. 1970 *Fussballsport als Ideologie*, Frankfurt Am Main: Europäische Verlagsanstalt.
- Wacquant, L. 2002 *Anima e corpo. La fabbrica dei pugili nel ghetto nero Americano*, Roma: Derive Approdi.

4

dramma, scempio e fama. Un percorso di ricerca circolare

di Maddalena Bartolini e Sebastiano Benasso

Introduzione

L'occhio *che vede* – perché è seriamente interessato alla comprensione di chi sta di fronte – va oltre il look, per *sentire* l'altro e capirne attese e mete. (Caccialanza, Di Massa e Torti 1994: 27)

Questo capitolo racconta l'esperienza di produzione del documentario "dramma, scempio e fama" utilizzando due diversi punti di vista, ed è nostra volontà provare a restituire alcune delle sovrapposizioni, delle ridondanze, delle complementarità – e sotto certi aspetti anche delle divergenze – che hanno caratterizzato le nostre specifiche traiettorie nel campo, sia in veste di ricercatori sia di autori.¹

La relazione con il quartiere genovese di Cornigliano nasce dalla presenza sul campo di Maddalena Bartolini che nel 2007 fonda sul territorio, insieme ad artisti, mediatori culturali e musicisti, l'associazione culturale *La Stanza*. Lo spazio associativo affacciato sui giardini pubblici del quartiere di Cornigliano viene pensato e costruito come laboratorio sociale e luogo di ricerca. Parallelamente Maddalena, nell'ambito della sua tesi di dottorato in sociologia urbana – sul tema della percezione delle periferie – sceglie Cornigliano come territorio privilegiato per la sua ricerca etnografica. Nel settembre 2008 l'associazione organizza presso i giardini Melis un evento denominato "Cornigliano Mon Amour" in cui la cultura hip hop viene proposta come ambito di contatto con il pubblico degli adolescenti del quartiere. L'obiettivo dell'evento è quello di costruire un terreno di dialogo e confronto rispetto alle esigenze specifiche di un segmento giovanile altrimenti difficilmente raggiungibile attraverso le tradizionali prassi delle indagini in campo sociale. La strutturazione dell'evento ha voluto dare spazio a diverse

¹ Maddalena Bartolini ha scritto i paragrafi 1, 2 e 3; Sebastiano Benasso ha scritto il paragrafo 4.

declinazioni della cultura hip hop, attraverso le esibizioni di writer, break dancer, dj e rapper, raggiungendo in questo modo diversi target dell'utenza usuale dei giardini pubblici. Attraverso la somministrazione di un questionario al pubblico dell'evento, si è inoltre tentato di raccogliere e sistematizzare una serie di aspettative e desideri dei giovani rispetto al territorio e, più specificatamente, rispetto all'utilizzo di uno spazio, *La Stanza*. L'analisi dei dati raccolti ha evidenziato un'esplicita richiesta di ambiti all'interno dei quali poter produrre e ascoltare musica, permettendo ai gestori dello spazio di definire un progetto di educazione informale ben allineato alle esigenze degli attori del territorio. La risposta ad una domanda costruita "dal basso" ha infatti reso possibile la strutturazione (a partire dall'ottobre del 2008) di una serie di incontri settimanali con gli adolescenti del quartiere, dando vita ad un gruppo di lavoro che si è mantenuto stabile durante il corso dell'anno. Gli incontri presso lo spazio de *La Stanza*, divenuto un punto di riferimento per molti adolescenti di Cornigliano, hanno mantenuto come filo conduttore la cultura hip hop, permettendo al gruppo di ragazzi di analizzare e comporre testi e canzoni in un contesto laboratoriale, grazie al supporto e alla guida di due rapper professionisti Giulietta (Wha Mc) e Gaetano (Keta). Durante l'etnografia, Maddalena Bartolini, impegnata nella rappresentazione delle percezioni spaziali e degli immaginari costruiti dal coro delle voci che animano il quartiere, viene affiancata da Sebastiano Benasso che inizia a partecipare al laboratorio Rap considerando questo particolare luogo come punto di osservazione ideale per dare vita a un più ampio ragionamento sulle (post)subculture giovanili, gli stili e i linguaggi musicali.

Contestualmente, le attività del laboratorio rap hanno consolidato – e per certi versi letteralmente "cresciuto" – il gruppo dei Santa Alleanza, il duo di ragazzi composto da Luca (Fama) e Simone (Dramma), diventati poi co-autori del documentario. A distanza di circa un anno dalla stesura delle prime note etnografiche, la relazione con il neonato Laboratorio di Sociologia Visuale e, in particolare, con il regista Alessandro Diaco ha determinato la possibilità di integrare alle consuete routine dell'indagine sul campo la dimensione complementare dei supporti visuali, per arrivare alla stesura del soggetto e alla produzione del documentario². L'interazione dei ragazzi con i musicisti, noi ricercatori e il regista ha potuto inoltre modificare e ampliare la loro geografia di riferimenti e interlocutori con i quali interagire.

L'utilizzo del Hip Hop come laboratorio ha fornito diverse modalità espressive ai ragazzi, strutturando una forma di rappresentazione attraverso

2 L'immersione nel campo non ha riguardato Luisa Stagi che, pur restando informata in merito agli sviluppi del lavoro e collaborando alla definizione delle ipotesi di ricerca, raramente ha partecipato all'etnografia. La definizione di un ruolo che potremmo assimilare a quello di un supervisore del gruppo di ricerca si è rivelata importante soprattutto in fase di montaggio, quando lo sguardo di Luisa Stagi ci ha permesso di superare alcuni problemi di prossimità rispetto al campo (Benasso 2008; Benasso e Stagi 2008), garantendoci il riferimento a una prospettiva meno coinvolta emotivamente e, di fatto, permettendoci di immergerci nelle dinamiche del campo senza perdere di vista il senso generale del nostro lavoro.

la quale narrare e rappresentare diversi aspetti del proprio bagaglio esperienziale (in quanto cultura “della strada”, l’Hip Hop tocca frequentemente temi legati al disagio e all’esclusione sociale). I rapper professionisti Keta e Giulietta sono stati i loro primi maestri che insieme a noi hanno cercato di spingerli dentro e fuori *La Stanza*, guidandoli per i loro primi dischi e concerti in città. Una stanza divenuta quindi spazio³ e luogo praticato e scelto che, come scrive Bourdieu, può essere compreso solo perché immerso nella particolarità di una realtà empirica (Bourdieu 2009:14). Condividere in quella realtà piccola e situata, momenti di condivisione, senza necessità di equipe tra adulti, ma rimanendo insieme operatori, ragazzi, ragazze, musicisti, ricercatori e regista ci ha fatto ad un certo punto diventare: *Wha, Keta, Ale, maddi, Seba, dramma, scempio, fama, sharon, luca, milf, calabretto, oh, maruan, ste, Penne*.... Il loro bisogno di dare dei nomi, dei soprannomi, degli AKA⁴ alle persone e ai luoghi che li circondano e di personalizzare il mondo intorno a sé ha rappresentato per noi uno stimolo per decidere di raccontare le loro storie di “ragazzi di vita” (Pasolini 1988).

Il film di ricerca narra quindi la storia del gruppo Santa Alleanza, storia che si incrocia con altri frammenti di storie in altre province del mondo. Come sfondo comune ricorrono diverse periferie urbane e la cultura hip hop nelle sue diverse declinazioni globali e locali. Il significato e la rilevanza di questi elementi sociali e culturali vengono ulteriormente indagati attraverso le interviste e il dialogo con alcuni sociologi e antropologi. Le pagine che seguono incorporano e rappresentano quindi due diverse narrazioni e prospettive nell’approccio allo stesso campo, rappresentando i posizionamenti rispetto ai quadri teorici che hanno influenzato le nostre interpretazioni dei materiali di ricerca e restituendo, seppur parzialmente, il dinamismo delle relazioni e delle stratificazioni di ruolo che ha connotato l’intero percorso di ricerca.

Piste teoriche e territori plurali

L’immensa periferia rumoreggia di miliardi di messaggi felpati. Anche le sue violenze, guerre, insurrezioni ... vengono diffuse come spettacolo, con la menzione: guardate, ciò non è bene, esige una nuova regolamentazione, bisogna inventare altre forme di comunità, e ciò passerà. (Lyotard 2005: 73)

Questo contributo proverà a ripercorrere un vissuto e un lavoro di ricerca durato quattro anni, che ha battuto sentieri solitari e intercettato tragitti collettivi, provando a creare momenti di circolarità riflessiva e analisi critica (Bourdieu, Wacquant 1992). La narrazione prende l’avvio da alcune riflessioni teoriche, passa attraverso una ricerca etnografica e si conclude raccontando l’esperienza del documentario che amplia e in parte ricomprende il lavoro precedente, con un disegno che appare ciclico e concentrico allo

³ La nozione di spazio, secondo Bourdieu, contiene di per sé il principio di una concezione relazionale del mondo sociale (Bourdieu 2009:45-46).

⁴ AKA significa in gergo musicale “Also Known As”.

stesso tempo. Il lavoro con il visuale ha rappresentato per noi una relazione in divenire che ha sconfinato su diversi territori geografici, teorici e simbolici e si è fatta attraversare da più livelli di analisi e dalle diverse soggettività degli autori, incontrando terreni instabili su cui soffermarsi e provare a dialogare. Presentiamo qui un progetto e un soggetto condiviso, la cui struttura circolare ritorna anche nella sceneggiatura e nel titolo del film dove *dramma*, *scempio e fama* sono i nomi d'arte e gli alter ego dei giovani protagonisti del documentario ma rappresentano anche, come concetti, gli stati d'animo e i passaggi emotivi, obbligati e ciclici, per tendere a quello che per loro è il successo. Le loro storie, nel contesto di una periferia genovese, vedono alternarsi momenti di gloria a momenti di anonimato, momenti di riscatto a momenti di confusione, momenti di rabbia ed evasione a momenti di lucidità e realismo.

Alcuni degli spunti teorici che seguono, sono stati estrapolati dalla mia tesi di dottorato⁵ in cui si è approfondito il tema delle periferie urbane e post industriali e dalla quale è nata l'idea di scegliere Cornigliano come quartiere per l'etnografia. La scelta della periferia e di una realtà periferica come oggetto di studio del dottorato derivava dall'idea che essa possa rappresentare un fenomeno emblematico attraverso cui leggere la società contemporanea e le sue contraddizioni. La controversa relazione tra globale e locale ci ha portato a soffermarci sul momento di transizione che stanno vivendo le periferie nelle città post industriali europee. Da una parte sembrano mantenere una continuità con un passato del lavoro e della produzione, che creava vincoli comunitari e di solidarietà "meccanica", dall'altra sembra abbandonare quel tipo di società lasciando il posto ad una realtà che appare smarrita, senza punti di riferimento e che necessita di essere ripensata. Scrive Petrillo (2013: 15):

Lo spazio locale non giustifica più i processi di inclusione/esclusione, che vanno necessariamente letti in una prospettiva più ampia ... La valutazione dell'influsso esercitato dalla globalizzazione sulla struttura sociale è ancora estremamente controversa, anche se le letture tradizionali della disuguaglianza, impostate in chiave nazionale, cozzano contro una sempre più evidente influenza di relazioni transazionali che diventano in molti casi determinanti.

Alcune periferie ex industriali, come quella studiata, hanno perso la propria connotazione operaia e, in taluni casi, la "grande fabbrica" è stata sostituita da aree commerciali le cui identità di appartenenza sono costruite sul consumo e sembrano quindi più fragili e più a rischio rispetto a quelle di matrice professionale, operaia o artigiana. Saskia Sassen (2008: 96), a questo proposito, insiste e ritiene che "concentrare l'attenzione sulle città ci consente di specificare una geografia delle località ... su scala globale". La città rimane dunque uno spazio in cui si identificano sia le tendenze macro sociali che quelle micro e locali ed entrambe sono state qui oggetto di studio

⁵ Bartolini M., *Parole dalla periferia. Percezione del territorio e potere comunicativo in un quartiere di Genova*, Tesi di dottorato del XXII ciclo, 2010-2011, Università di Genova.

e riflessione. Alcune analisi sulla società globale ci hanno spinto a mettere in discussione lo schema binario centro/periferia che è stato analizzato da nuove angolature e in cui "le periferie" entrano in gioco come protagoniste di una relazione di reciproca influenza con i "centri", in seguito a un lungo processo che ha portato, da un mondo di Stati nazionali, all'affermazione del mondo globale. L'idea di globalizzazione rimanda dunque, come scrive Bauman (2006: 67) a "l'assenza di centro, di una sala di comando, di un consiglio di amministrazione, di un ufficio di direzione" a un disordine mondiale che rappresenta lo scenario nel quale gli individui cercano di fare le loro scelte".

Pur mancando un luogo identificativo del potere, si percepisce che esso è centralizzato in diversi luoghi virtuali, senza una collocazione geografica riconoscibile. È stato interessante soffermarsi a capire come il potere sia una dimensione presente e percepita in periferia. E poi esiste un potere della periferia? Partendo dalle riflessioni di Foucault (1978: 127) possiamo sostenere che anche la condizione di possibilità del potere non va più cercata nell'esistenza originaria di un punto centrale, cioè in un centro unico di sovranità dal quale si irradiano altre forme dipendenti. La condizione di possibilità del potere è invece identificabile con una sorta di mobilità e molteplicità dei rapporti di forza che inducono situazioni di potere instabili e localizzate, che si sviluppano in ogni punto e in ogni relazione fra un punto e l'altro. In questo lavoro rimane così in sospeso l'interrogativo se possa esistere un potenziale *potere* delle periferie e come e in cosa esso si manifesti. Pur consapevoli delle conseguenze dei processi globali e di urbanizzazione post industriali e vigili sui rischi del *pianeta degli slum* descritti da Davis (2006), in questo lavoro abbiamo dovuto abbandonare lo sguardo sulle grandi megalopoli *informi* per provare a comprendere i diversi significati attribuiti a quelle periferie cittadine riconoscibili, con confini ben precisi e, ancora e forse per poco, attraversabili camminando a piedi.

L'atto del camminare come spazio di enunciazione dell'urbano (De Certeau 2005: 151) ha rappresentato per noi la possibilità di rendere un terreno di ricerca calpestabile e praticabile. La tesi sullo sfondo è stata quella di intendere la periferia come possibile nuova configurazione territoriale e come comunità politica e simbolica. Essa viene presentata come esempio di identità plurima e di luogo praticato e immaginifico cui dar voce. E il linguaggio delle immagini, come racconteremo, ci è apparso più efficace per raccontarla e per seguire alcune sue anime e piste. Prendendo in prestito il riferimento ai popoli nomadi fatto da Meschiari (2008: 61) abbiamo fatto nostra la convinzione di adottare quei linguaggi che sappiano "inventare usando l'immaginario".

Muovendoci rizomatici a fianco di Deleuze e Guattari (2010) abbiamo interiorizzato che l'immagine è un vero e proprio luogo mentale che amplifica e moltiplica la realtà e che permette di spalancare e percepire anche i territori più chiusi e lontani. Abbiamo cercato così di intendere gli spazi e le periferie visitate, abitate e percepite come dei *processi* che si fondano su relazioni, visioni e racconti soggettivi, in continuo cambiamento. La condi-

zione necessaria e fondamentale del *perdersi* e dello sviluppare una *mente locale* descritti da La Cecla (2005) ci ha fatto comprendere meglio uno dei nostri obiettivi e su come: "orientarsi su un terreno plurale sia la prima necessità del ricercatore contemporaneo" (Meschiari 2008: 188).

E' stato quindi interessante mettere in relazione la valenza identitaria di alcuni luoghi con la condizione sociale delle nuove generazioni, più di tutti coinvolte in una prospettiva di pluri-appartenenza e pluri-identità complessa, caratterizzata da contraddizioni e conflitti irrisolti. Con questa consapevolezza ci siamo avvicinati al campo e abbiamo avviato la ricerca etnografica partendo da un luogo specifico, situato e riconoscibile per gli adolescenti; un luogo da poter ulteriormente personalizzare, connotare a partire dai loro desideri e dai loro talenti.

La ricerca etnografica: so-stare nel quartiere

Sono possibili tutti i percorsi tra il *perdersi* e il senso dello spazio. A patto che nuovamente crediamo che noi siamo fatti della stessa carne di cui sono fatti i luoghi e che per questo tra noi e loro c'è una strana corrispondenza e somiglianza. Siamo le mappe di noi stessi e dei luoghi che ci circondano, così come questi diventano mappe del nostro corpo e dei nostri sensi. (La Cecla 2005: 158)

L'opportunità privilegiata di comprendere modificazioni in atto e percezioni dell'abitare in una periferia urbana e post industriale è stata offerta dalla presenza di uno spazio associativo, *La Stanza*, affacciato sui giardini pubblici del quartiere di Cornigliano, che ha rappresentato il punto fondamentale di osservazione per avviare la ricerca etnografica. Questa specifica porzione di periferia è diventata uno spazio/osservatorio e una *stanza-laboratorio* pensata con loro e per loro. La possibilità di utilizzare un luogo di appartenenza e di esperienza condivisa, ha potuto "riorientare" i ragazzi in un quartiere che ha pochi punti di riferimento e molti "muri". La scelta di appropriarsi di un determinato pezzo di territorio ha fatto sì che i giovani coinvolti si sentissero protagonisti della definizione di una parte del loro quartiere. Lo *stare* per diversi anni in quella realtà ci ha permesso di cogliere la percezione della periferia da parte soprattutto dei ragazzi che hanno subito dato un nome a quel luogo come "labbo", il loro posto. Condividere l'identificazione di quel posto e la costruzione di laboratori creativi di scrittura RAP ci ha permesso di *sostare* con loro prima ancor di poter chiamare questa nostra presenza *osservazione partecipante*. La condivisione del luogo, del laboratorio, delle pause e alcuni momenti conviviali hanno poi permesso alla ricerca di irrobustirsi, introducendo anche interviste in profondità e alcuni focus group.

Attraverso le parole e i loro testi si è potuta ricostruire una mappa mentale ed emotiva dei luoghi per loro significativi, dei confini, degli snodi, dei riferimenti simbolici e delle "immagini" per loro evocative e parlanti del territorio. Ispirati da Barthes (1984) abbiamo provato a cogliere nella scrittura dei ragazzi la loro cifra, "senza pretendere assolutamente di rappresentare o analizzare la minima realtà... ma prelevare in qualche parte del mondo (lag-

giù) un certo numero di tratti... si tratta della possibilità di una differenza, di un mutamento, di una rivoluzione nella proprietà dei sistemi simbolici" (Barthes 1984: 5). Con questo approccio abbiamo provato a seguire per un po' le loro tracce, tappe o mutamenti di rotta con attenzione e curiosità, senza voler fermare o anticipare le loro strade ma mantenendo fascinazione per le loro strategie e per le loro fughe.

Per immergerci nel contesto e consapevoli che la percezione di uno stesso territorio si modifica nelle persone che lo attraversano o vi si radicano, abbiamo voluto intervistare anche anziani, genitori, commercianti e migranti. La potenzialità creativa delle nuove generazioni che riescono a riempire e far propri vuoti periferici si affianca ad una solitudine di anziani cui manca il negozio di alimentari o la trattoria operaia. Dice uno degli intervistati più anziani:

ci si dava appuntamento, si mangiava insieme, era una specie di convivio... facevano feste, comunioni, sposalizi...così in comunità, in queste osterie che erano molto frequentate...ora non c'è più niente. [M., ex operaio Italsider]

Queste soggettività, che popolano la periferia europea, si compongono e si destrutturano di continuo e le minoranze sociali, eterogenee e legate tra loro da appartenenze culturali e generazionali diverse costituiscono spesso la nuova marginalità contemporanea. Nostra responsabilità era provare a non ridurla o renderla tale, ma immaginare altre possibilità, rivedendo alcune dicotomie ed opposti. In particolare ci siamo soffermati sulla percezione che gli adolescenti hanno della relazione tra centro e periferia, relazione contraddittoria e allo stesso tempo feconda in termini di "ricaduta" identitaria; è in questa continua tensione tra marginalità e centralismo che prendono vita linguaggi differenti e scaturisce la loro paura di perdersi in un centro considerato ancora "la città". Oltre a ereditare dalle vecchie generazioni l'espressione "*vado a Genova*" per indicare il centro della città – come se Cornigliano fosse ancora un Comune a sé⁶ – i ragazzi non sentono di appartenere alla città e non conoscono e non riescono a raggiungere le sue piazze principali:

lo vivo da diciotto anni a Genova, vado nel centro storico, a Genova e mi perdo. E' da ridere io vado a Genova e faccio finta di essere siciliano, di essere di fuori e chiedo informazioni – scusi dov'è piazza delle Erbe? dov'è piazza de Ferrari? Mi perdo in tutta Genova, se mi dici via XX Settembre, non riesco ad arrivarci... [Scempio, uno dei componenti dei Santa Alleanza]

Questa prospettiva dei ragazzi ci ha anche spinto a voler approfondire la loro conoscenza percettiva della città provando, con le loro lenti, a orientarci in una Genova considerata vicina e distante allo stesso tempo. Come scrive De Certeau (2005) la pedonalità posiziona in un *qui e là* e permette agli adolescenti di appropriarsi di uno spazio attraverso il loro "io" e porre l'altro di fronte a se stesso e alla propria percezione di luoghi, definiti di volta

⁶ Cornigliano fu Comune autonomo fino al 1926 quando venne incorporato come delegazione nella città, a seguito della costituzione della Grande Genova

in volta in base ai diversi posizionamenti. Dopo aver fantasticato a lungo su riprese e viaggi in autobus per la città abbiamo capito che uno dei testi da loro composti, "Dal capoluogo" era già molto esaustivo di come vivono e rappresentano la città e di come si posizionano nei confronti di essa. In quel testo infatti, che chiude il nostro documentario, Genova viene percepita e cantata da loro sia come fulcro e *Capitale* che si affaccia sul mondo,

3-2-1 la lanterna sulla scena ge ge genova il resto d'Italia trema...il capoluogo detta legge sulla Liguria intera...quindi ge ge genova sempre a spaziare ge ge genova genova capitale...

sia come insieme di quartieri o parti del territorio ligure che nella loro visione hanno dignità, personalità e che vengono citati in rima in un ordine inventato, dimenticando molti di essi e non prestando attenzione ai confini e alle definizioni amministrative ma sforzandosi di includere quelli che, probabilmente, non hanno mai visto, conferendogli importanza:

*corni (ou)
sampi (ou)
cep-begato-vicoli e tremano tutti quanti
pericoli costanti
certosa marassi
sestri pegli voltri
folli da pazzi
e bolza (ou)
riva (ou)
busalla casella e tutta la valle scrivina
ponte (ou)
campo (ou)
ge-ge-genova e salta tutto quanto
coronata (ou)
nervi (ou)
caricamento-pra fai bordello se mi senti
brignole e mola
principe dinegro ge-ge-genova e non so se mi spiego...*

La percezione territoriale dei ragazzi confonde e mette insieme quelli che sono ancora piccoli Comuni liguri a sé e fuori dalle porte della città e quelli che, dalla costituzione della Grande Genova del 1926, sono stati riconosciuti facenti parte della città e passati da essere Comuni a diventare *delegazioni* e poi quartieri. Casella e Busalla ad esempio sono ancora Comuni a sé della Valle Scrivia e Coronata invece è una parte e quindi un sotto-quartiere di Cornigliano. Alcuni come *Brignole* o *Caricamento* sono nomi di piazze o di stazioni e quindi luoghi per loro significativi così come *i vicoli* che diventano una sorta di quartiere per la loro concentrazione nel centro città. Una mappa mentale significativa per capire la loro percezione di una Genova policentrica dove solo alcune zone hanno un soprannome perché sentite affini e altre sono invece ignorate.

Questa dedica e tributo alla città, conosciuta da tanti studenti genovesi, nasconde, però, quello che invece ci confidano in interviste più intime e cioè che comunque loro per gli altri rimarranno sempre: *"quelli di Corniglia-*

no”, una frase che dice tutto su come viene considerata Cornigliano e i suoi abitanti dal resto della città. Come se il loro sforzo di abbracciare una città e una popolazione intera avesse come risposta una girata di spalle. Durante un focus group, sovrapponendosi, *dramma*, *scempio e fama* e a tratti in coro, affermano:

Le persone ci giudicano perché siamo di qua, siamo dei nulla facenti, che non abbiamo futuro...c'è gente che ci giudica non come delinquenti ma come gente da non frequentare, ci parlano dietro...ed è per questo che abbiamo problemi con le ragazze...noi siamo i classici ragazzi che la mamma dice al figlio di non frequentare. Perché magari sei cresciuto più in fretta vivi con degli amici sbandati... sei incompreso. [Simone-dramma, Stefano-scempio e Luca-fama dei Santa Alleanza]

E quindi anche nella canzone l'elemento ricorrente rimane la criminalità, la mala, la paura, il sangue, lo spaccio, come a distribuire in tutti i territori quello che vedono, o che hanno sentito dai racconti di quelli più grandi, o che si sentono attribuire dagli abitanti di tutta Genova. Un tentativo apparente di sentirsi parte di qualcosa di più grande che invece li esclude e li considera altro da sé. Perché allora non rimarcare questa percezione diffusa di paura e terrore allargando e diffondendo immaginari di ferro?

*...occhi aperti
se giri in queste strade zio ti penti
il pericolo non dorme in questi quartieri violenti
(attenti a)
ge-genova la mia città
100% chi regna qui è la criminalità
chi ci vive solo sa
come ci diamo a campare
chi ruba per continuare
chi è in un angolo a spacciare
come siamo messi male
chi non sa non può parlare
ma con tutto sto degrado per noi rimane speciale*

Considerare Genova speciale fa prevalere la loro dimensione interiore e la loro componente emotiva sulla desolazione del panorama urbano esterno e degradato.

*Genova spacca tutto
piscia in culo al mondo
la gente seria è qui
i “parla-parla” stanno intorno
e la merda del giorno
e la sera il controllo
gli amici il quartiere
ed il sangue al cervello
nel capoluogo
tutto gira in senso contrario
se i giri della mala li gestisce il commissario
cuore ogni avversario
reato legale
ge-ge-genova capitale*

rit
tira su le mani per
ge-ge-genova
ancora tutti quanti per
ge-ge-genova...

Un bisogno di unire i pezzi e luoghi distanti ma anche di ritornare alle lotte tra i quartieri raccontate dalle generazioni precedenti, che a suon di pietrate, difendevano i territori in modo per lo meno tangibile. Come ci racconta un anziano operaio:

Adesso no, una volta si, una volta usava prendersi a sassate proprio, per difendere i territori. Noi di Campi facevamo delle battaglie sul Polcevera con quelli di San martino. Delle battaglie... formidabili... [G., anziano abitante del quartiere]

I ragazzi ora percepiscono *un senso contrario* che gli fa intuire le ingiustizie dentro ai palazzi del potere che rimangono però poco visibili e percepibili sulla strada, aumentando la loro confusione nei confronti dei "nemici". La loro *battle* è quindi il Rap che, oltre a costituire il linguaggio utilizzato da molti *teenager*, fa da scenario imprescindibile alle loro narrazioni e alle autorappresentazioni e diventa significativa per la costruzione di un'idea di periferia. I loro testi sono stati preziosi ai fini dell'etnografia per capire meglio quale era il loro retroscena e quale la loro ribalta.

Questo progetto ha quindi tentato di interrogarsi anche sulla dimensione "glocale" di una periferia specifica e di alcune sue pratiche, privilegiando tra i possibili oggetti di osservazione le produzioni culturali riconducibili all'Hip Hop. Glocale perché alcuni aspetti rendono il quartiere di Cornigliano una periferia post industriale uguale a tante, il cui ruolo non è più legato alla fabbrica ma alla grande distribuzione; un paesaggio urbano che cambia e che non sempre riparte dalle esigenze del territorio e dei suoi abitanti ma si adatta alle macro trasformazioni economiche e sociali. Una ex delegazione del Ponente genovese che da centro cittadino ha cambiato il suo status in periferia sociale. Nel contempo però Cornigliano è rappresentativa di una "mente locale" caratterizzata da appartenenze forti, luoghi unici e densi di significato, creatività ed esperienze. Sono quindi soprattutto i contrasti che rendono Cornigliano un quartiere e uno spazio in continua trasformazione. Per certi aspetti uno spazio vuoto che stimola e permette all'Hip Hop di esprimersi come cultura che "riempie", attraverso le sue varie declinazioni: il *Rap*, il *Writing*, lo *Skating* e il *Breaking* rappresentano stili e comportamenti volti ad occupare e segnare spazi e confini, riappropriandosi simbolicamente dei luoghi significativi del proprio quotidiano. Uno spazio sociale di incontri faccia a faccia, dove le persone comunicano vedendosi e vivendo la strada e dove i ragazzi si sfidano apertamente attraverso la *battle* di *freestyle*. Uno spazio di smog e di sbarramenti, in cui la parola e il rap rappresentano un potere paragonato dai ragazzi ad un'arma e una via di fuga:

Perché io quando ho la penna in mano è come se avessi una pistola...con quella pistola riesco a sfogare il nervoso che ho dentro... [Luca - fama dei Santa Alleanza]

Uno spazio di distanze ma anche di inaspettate contaminazioni dove il giovane ecuadoriano, che ha trovato il suo *flow* attraverso la musica rap ed è fuggito da una *pandilla* dopo aver terminato *una messa alla prova*⁷, viene accolto dai suoi amici, cornigliesi doc, e considerato e ammirato sia come straniero che come “*uno di qua*”. Questo singolo caso ribalta la retorica della *crew* intollerante nei confronti degli ecuadoriani, che rappresentano la prima comunità straniera di Cornigliano e da cui dicono di sentirsi invasi. E questi immaginari divergenti, queste opposte convinzioni ci hanno spiazzato e questo spaesamento è stato alla fine l’oggetto di questo lavoro e della nostra riflessione.

Uno degli elementi che rendono difficile la collocazione degli adolescenti in una società sempre più fluida e “diffusa” è la mancanza di radicamento e l’incapacità di orientamento causate da un aumento delle connessioni a livello temporale, ma disconnesso a livello spaziale e relazionale. I ragazzi in un’età fragile e avida di conferme, avvertono – più o meno consapevolmente - l’esigenza di “essere contenuti” e il Rap si è dimostrato la forma d’arte ideale per sublimare violenze, paure, isolamenti, pensieri e sogni.

Immagini dall’immaginario: la sociologia visuale e la realizzazione del documentario

Nella sua novità, nella sua attività, l’immagine poetica possiede una propria essenza, un proprio dinamismo, dipende da una ontologia diretta: ed è su questa ontologia che desideriamo concentrare il nostro lavoro di ricerca. (Bachelard 2006: 6)

La sociologia visuale è stata fondante per la ricerca stessa e ovviamente per la realizzazione del film documentario. Per quanto riguarda la ricerca etnografica è stato determinante l’utilizzo della telecamera fissa durante l’osservazione partecipante e la fotografia come stimolo per i focus group (foto stimolo) a cui si è aggiunta una produzione soggettiva di immagini del quartiere da parte dei ragazzi anche come documentazione del percorso svolto. Ci si è voluti immergere in una dinamica circolare tra spazio e immaginazione, indagando su come uno spazio concreto possa condizionare il processo immaginativo e riflessivo dei ragazzi. La loro immaginazione è stata valorizzata e resa preziosa perché intesa come *potenza maggiore della natura umana* (Bachelard 2006), che si esprime con le parole, la scrittura, la fotografia, il rap e il video.

Per cogliere e parlare delle trasformazioni del quartiere sono state usate alcune vecchie fotografie di Cornigliano, con l’obiettivo di sensibilizzare l’osservazione dei cambiamenti e degli elementi ancora persistenti nel territorio. In particolare sono state utilizzate le fotografie scattate e recuperate

7 Per reati commessi da minori il Tribunale per i minorenni può dichiarare estinto il reato se l’imputato supera un periodo di “messa alla prova”, durante il quale deve dimostrare ravvedimento e crescita personale studiando, svolgendo attività di volontariato o lavorando

dall'intervistato più anziano, ex operaio dell'Italsider e fotografo per passione, Giuseppe Maiocco. Queste foto hanno fatto da ponte tra due culture generazionali distanti, permettendo di immaginare un possibile dialogo. L'immagine fotografica è stata valorizzata per la sua intrinseca "polisemia" che permette di cogliere, nella stessa istantanea, soggetti e scene diverse a seconda dei differenti punti di vista da cui si osserva.

La lettura di immagini è stata imprescindibile per raccontare il quartiere e i suoi cambiamenti e le fotografie di Maiocco, per la loro bellezza evocativa, sono state inserite nel documentario permettendoci un gioco poetico di parole e musica come tributo alla Cornigliano che fu, con geometrie d'acciaio e decorazioni liberty. Il film documentario "accoglie" e restituisce dunque la dimensione micro e macro del concetto e del *luogo* periferia. In particolare racconta dei Santa Alleanza, il duo rap della compagnia, "La cumpa a' meraviglia". In primo piano vi è la storia dei ragazzi e la loro autorappresentazione che fa trasparire sia retoriche *mainstream* che intimità uniche legate a memorie familiari e divagazioni sull'inconscio. Quando si raccontano il loro sguardo talvolta è fermo e fisso sulla telecamera, talvolta si perde seguendo il filo dei discorsi. La loro fierezza impostata nel voler dimostrare chi si è davanti allo schermo si alterna ad una naturalezza nel lasciarsi andare a flussi discorsivi più liberi, come se si fosse in un fuori onda. Tutto questo ci ha procurato spaesamenti e stupori e ci ha permesso di sospendere i *cliché*.

L'idea del documentario si è da subito orientata sulla collaborazione e sul rapporto di fiducia tra noi ricercatori, il regista e i ragazzi rendendo questi ultimi co-autori del soggetto. Una relazione dialettica e talvolta conflittuale sul campo che ha prodotto sintesi collettive o di compromesso. Il film di ricerca ha rappresentato per i ragazzi una nuova possibilità progettuale, autobiografica e di formazione anche artistica che ha agito e *retroagito* su tutto il lavoro. Ma soprattutto sono nate domande che rimangono tracciate e sospese in tutta la durata del film, come note dell'autore che in certi momenti si rivolge al pubblico, ancora in cerca di risposta. E poi rimangono dubbi radicati dentro di noi sui ruoli di tutti i soggetti coinvolti, sulle relazioni tra questi e con i luoghi attraversati, sia intimi che pubblici.

Una negoziazione di identità che ci ha messo in difficoltà, sia dove eravamo conoscitori del campo sia laddove entravamo come nuovi arrivati. E la relazione con la telecamera si è rivelata inaspettata. Se da un lato noi ricercatori abbiamo scelto di "accomodarci" dietro la telecamera, apparendo e scomparendo nel documentario solo con pensieri scritti, diversa è stata la reazione dei protagonisti della storia. La confidenza con cui i ragazzi si approcciano, nel quotidiano, ai supporti virtuali nonché visuali, ci ha permesso di notare una disinvoltura pronta e preparata di fronte alla telecamera che ha contribuito a creare un clima di vicinanza e di scambio. Ma l'attenzione dedicata alla relazione e alla costruzione dell'inquadratura o del set, da parte del regista, ha disorientato gli adolescenti che, legati al mondo e alla comunicazione virtuale "dell'istante", non sembrano abituati a predisporre, custodire e abitare un tempo e uno spazio del racconto.

I ragazzi, che comunicano in tempo reale attraverso strumenti e soprattutto reazioni immediate e talvolta narcisistiche, non sono abituati ad utilizzare uno strumento digitale per un lavoro di tipo “analogico”, riflessivo, lento e attento ai particolari e all’accuratezza com’è, ad esempio, una messa a fuoco manuale. Alessandro Diaco, il regista, ha fatto da ponte tra due mondi e due modi di fare video e cinema. La cura dei dettagli, l’attesa del momento, del silenzio o del rumore giusto è stata accettata da loro con apparente incredulità ma profonda fiducia.

Con questo lavoro abbiamo quindi provato a costruire “un altro tempo”, una bolla temporale di attesa in cui la ripetizione, la pausa, la concentrazione hanno prefigurato delle possibilità che in qualche modo hanno colto di sorpresa l’ansia dei ragazzi di chiudere dei momenti e volersi rivedere in continuazione. La loro emotività si è misurata con delle incognite sul risultato e il lavoro è stato visto da loro solo nella fase finale del montaggio, con sessioni a loro dedicate per commenti e aggiustamenti ma allungando il respiro delle loro aspettative. Il documentario quindi, oltre a rappresentare l’opportunità di poter proseguire l’etnografia trasformandola e accrescendola, è stato il coronamento di tutto il lavoro permettendo di aprirci alla possibilità anche di *inventare* immagini e panorami di quello che stavamo vivendo e questo grazie alla poetica del regista.

Quello che avevamo osservato, vissuto, discusso e raccontato a un certo punto ha smesso di importare e ci siamo aperti ad un altro campo, ispirati dalla nostra esperienza ma consapevoli di una nuova avventura in cui non sarebbero mancate percezioni, impressioni e collisioni. E così l’idea del film ci ha fatto scrivere e impressionare nuove pagine e nuovi registri del nostro diario etnografico in cui le sensazioni e le emozioni da set e da nuove inquadrature ci hanno guidato in altre immersioni in profondità e apnee. Un’ autoproduzione a tratti faticosa perché portata avanti da qualcosa di simile ad una credenza o un credo. *Una credenza* contenente oggetti personali e sensazioni collettive che trovavano intrecci. Ognuno per sé, e insieme allo stesso tempo, si è passati da varie fasi emozionali: curiosità, divertimento, rischio, a tratti fastidio, commozione, empatia, distacco. Soprattutto è stato per me difficile saper distinguere il ruolo del ricercatore dal ruolo sociale di un educatore che *non volevo essere* ma che talvolta emergeva, cercando di riconoscere il mio desiderio di proteggere i ragazzi e nello stesso tempo provando a considerarli colleghi di un progetto. Abbiamo cercato quindi di alleggerire le definizioni e le divisioni di ruolo, confrontandoci il più possibile con un discorrere circolare e un sentire collettivo orizzontale e informale.

Possiamo concludere confidando quanto l’esperienza del visuale e in generale il ricorso alle immagini e *l’intrusione* di uno strumento concreto e visibile quale è la telecamera, abbiano avuto il merito di rendere ulteriormente dinamica la ricerca rappresentando un metodo di indagine, azione e relazione sul campo capace di riequilibrare, soprattutto nella fase della ripresa, il rapporto spesso sovvertito tra spazio e tempo, concedendo dignità alle pause, ai silenzi, alle incertezze, ai dubbi e alla possibilità di ricominciare.

Appunti sparsi sullo stile

Noi siamo di Cornigliano, Cornigliano bombe a mano / se ci rompete il cazzo, noi in testa vi spariamo / il nostro vero simbolo è lo sguardo ben fissato / e al resto dei quartieri gli faremo un attentato (da "Cornigliano bombe a mano", Santa Alleanza, demo tape, 2008)

Quando abbiamo iniziato a partecipare ai laboratori settimanali di scrittura rap organizzati negli spazi de La Stanza, abbiamo allo stesso tempo smentito una serie di nostre aspettative rispetto ai modi e alle grammatiche con le quali questi ragazzi si esprimevano. È bastato entrare una volta nella sala dove i ragazzi incontravano Giulietta e Keta - i due rapper adulti che coordinavano i laboratori - per muovere una serie di domande che non pensavamo di doverci porre a priori. Innanzitutto, perché questi adolescenti frequentavano un corso di scrittura rap e non si vestivano *baggy* o, comunque, *old style* come invece facevano Giulietta e Keta? Perché nei momenti nei quali non facevano esercizi di metrica o rima i ragazzi pompavano house dai loro mp3 e abbozzavano qualche passo di tecktonik⁸? Perché le loro movenze e il loro gergo non corrispondevano a quell'andatura molleggiata e a quel modo di gesticolare occupando quanta più scena possibile che ci aspettavamo di osservare? Perché i piercing e i tatuaggi dei ragazzi alternavano rimandi alla grafica dei graffiti e al mondo della discoteca commerciale? In sintesi, questo gruppo di ragazzini sapeva cosa significa "vivere hip hop"? E, soprattutto, era sufficientemente competente nella decodifica del suo linguaggio?

E' evidente come queste domande fossero, seppur spontanee, decisamente intrise di retorica o, meglio, di retorica teorica, perché per quanto avessimo letto e ragionato in materia di *post subculture*, per quanto avessimo scritto e discusso di *cut-up*, di remix e di *bricolage*⁹, una così profonda, sfacciata e al tempo stesso apparentemente inconsapevole violazione dello Stile finiva irrimediabilmente per stridere contro le superfici dei paradigmi che avevamo in mente. Inizialmente ci era sembrato di poter trovare una risposta plausibile semplificando la questione di questo stile troppo naturale per essere innaturale (Hebdige 1979) attraverso il dispositivo binario *old / new school*¹⁰, del resto si tratta di due definizioni ridondanti nei discorsi

8 Stile di danza ballato soprattutto dagli adolescenti nelle discoteche house e techno a partire dai primi anni Duemila.

9 Si possono considerare, a titolo esemplificativo, le riflessioni di Bennet e Khan-Harris (2004) in merito alla necessità della revisione delle categorie "tradizionali" di lettura delle subculture giovanili, con particolare riferimento alle teorizzazioni ascrivibili all'ambito dei cultural studies; per quanto riguarda i processi di compenetrazione e fusione degli stili si rimanda alle dimensioni dello style surfing (Polhemus 1996) e del sincretismo dei dress code (Pistilli 2005).

10 Convenzionalmente, la dicotomia si riferisce alle due fasi del rap statunitense distinguendo il periodo della prima comparsa dei party di quartiere newyorchesi e delle prime produzioni rap dalla fase di esplosione commerciale del movimento a

sull'hip hop. In questa prospettiva apparentemente tutto tornava: avendo superato i venticinque anni, Keta e Giulietta appartenevano – pur avendo vissuto soprattutto nella sua fase di declino – a una scena genovese¹¹ che, sulla scia dell'interesse attirato durante gli anni delle Posse, aveva costruito una propria identità specifica nel panorama rap nazionale, aveva selezionato ed esportato alcuni eroi locali¹² e aveva sposato – e forse si trattava di un matrimonio combinato, considerato quanto poco spazio avesse lasciato ad altre possibili relazioni – la causa del rap contro culturale e di protesta, ereditando, se non i fraseggi, quantomeno le intenzioni dei grandi cantautori cittadini (a proposito di vecchia scuola...). Dunque Keta e Giulietta erano decisamente *old school*, perché non dimenticavano un certo tipo di impegno politico nella stesura delle proprie quartine, perché per questioni meramente anagrafiche erano entrati in contatto con quella particolare scena genovese e, infatti, parlavano e si vestivano esattamente come ci saremmo aspettati prima di conoscerli. Keta e Giulietta si distinguevano attraverso il gusto (Bourdieu 1979), consumavano in modo vistoso (Veblen 1899) il loro essere rapper e non li avremmo confusi in nessun modo con i membri di qualsiasi altra scena "coetanea". I neonati Santa Alleanza e i loro amici, invece, forse erano *new school*. Le venature anti-ideologiche dei loro testi erano espressione e prodotto delle nuove generazioni periferiche del sistema neoliberista invisibile e le loro produzioni musicali erano così variabili nello stile perché create esclusivamente con tecnologie digitali e a basso costo. E, più semplicemente, vestirsi largo non era più di moda tra i rapper più giovani. Si trattava pertanto di una questione di evoluzione del movimento: prima il rap era questa, ora quest'altra cosa e l'età di nascita determinava l'aderenza a una scuola o l'altra.

Ma il fascino di questa griglia di lettura si è dissolto in fretta. Luca dei Santa Alleanza un pomeriggio ci ha parlato a lungo di Tupac¹³, alcuni coetanei ecuadoriani dei ragazzi del laboratorio sono passati per Cornigliano

partire da metà anni '80. In senso più generale, in seguito, la contrapposizione tra vecchia e nuova scuola viene utilizzata per isolare diverse fasi dell'evoluzione dei movimenti a livello locale (nel caso genovese, per esempio, può essere sensato parlare in termini di *old school* ancora per le produzioni degli anni Novanta).

11 Per un approfondimento in merito alle visioni, gli immaginari, i suoni e i luoghi di quella scena rimandiamo al testo seminale di Torti, Caccialanza e Di Massa (1994).

12 I soggetti più carismatici delle Posse genovesi rappresentano, tutt'ora, un riferimento obbligato per chi vuole produrre un certo tipo di suoni, sia a livello locale che nazionale; in particolare la band *Blindosbarra*, Bob Quadrelli e i suoi *Sensasciou*, Mr Puma e Dj Spillus possono essere considerati gli esponenti di spicco del movimento.

13 Tupac Shakur è il rapper statunitense che, forse più degli altri, incarna (anche in ragione del peso simbolico della sua uccisione a 25 anni in un attentato di strada) la figura dell'eroe antagonista e impegnato nella critica delle logiche di mercato e di potere. Il fatto di essere figlio di una esponente delle *Black Panther* contribuisce ad accentuare la caratterizzazione di Tupac come simbolo della resistenza "from da ghetto" e, in senso politico, colloca la sua produzione in un ambito assimilabile alla sinistra critica.



Totem dell'identità operaia di Cornigliano



La questione della fama...

ondeggiando nei loro pantaloni *baggy*, con tutti i *bling* ostentati dai *gansta* della vecchia scuola (Benasso e Bonini 2009), qualcuno del laboratorio si è dichiarato “di destra” e ostile rispetto ai centri sociali della città, qualcun altro ha organizzato una serata al Laboratorio Sociale Buridda in centro. In questa continua sovrapposizione di segni, interpretazioni e riscritture ci siamo pure un po’ persi, perché, per esempio facevamo fatica a comprendere e raccontare, senza ridicolizzare, le t-shirt che i Santa Alleanza avevano fatto stampare per una delle loro primissime esibizioni live a Cornigliano. Erano t-shirt aderenti e nere, avevano la bandiera italiana stampata su entrambe le maniche, ricordavano vagamente una divisa da riposo dei corpi militari e, sulla schiena, avevano una classica immagine del subcomandante Marcos e del suo passamontagna. Se aveva sempre meno senso riferirsi agli orientamenti politici dei ragazzi mantenendo lo schema destra / sinistra, altrettanto meno significativa era la polarità tra nuova e vecchia scuola; non potevamo limitarci a descrivere la sostituzione di un paradigma con il successivo, perché i ragazzi del laboratorio, come buona parte dei loro coetanei, attraverso la rete accedevano a repertori infiniti di influenza, documenti e stili da osservare, riprodurre, trasgredire, non capire o rifiutare. La questione dell’esposizione agli echi di una particolare scena e alla sua importanza nel socializzare i neofiti reggeva ancora per Giulietta e Keta ma, appunto, non stava in piedi per i ragazzi del laboratorio e, soprattutto, limitava le potenzialità esplorative del nostro sguardo sul loro mondo.

Nel corso dei mesi durante i quali abbiamo partecipato alle attività del laboratorio abbiamo quindi cercato di seguire le narrazioni dei ragazzi – su tutti i loro piani, da quello verbale a quello melodico, passando per quello corporeo e motorio – lasciandoci spostare da un ambito simbolico all’altro, in certi casi soffrendo per la rapidità e la disarmonia con la quale alcuni temi e alcuni suoni venivano accostati nello stesso discorso, nella stessa canzone o, in senso più generale, nella strutturazione del tempo passato insieme. La costruzione della relazione con i ragazzi e la legittimazione della nostra presenza nel loro campo hanno costituito, ovviamente, due presupposti fondamentali per superare il nostro disorientamento iniziale e, di fatto, imparare e muoverci nell’immaginario che i ragazzi componevano e smontavano continuamente. Abbiamo iniziato a seguire i ragazzi anche al di fuori delle ore di laboratorio, a variare gli orari e gli ambiti dei nostri incontri e ad accodarci alle loro derive nel quartiere. Quella che inizialmente doveva essere un’etnografia di uno spazio pubblico si è dissolta in un’esplorazione del quotidiano dei ragazzi, nella sua rappresentazione pubblica e nelle sue trame private. In questo modo abbiamo ricostruito le visioni dei ragazzi in merito a Cornigliano, osservando attraverso i loro racconti lo scempio dell’identità di un quartiere che in trent’anni ha perso la propria identità operaia, seguendo un processo che ha visto letteralmente sparire gli altari della Grande Produzione per lasciare spazio al più grande tempio del Consumo cittadino¹⁴. Abbiamo imparato ad ascoltare le narrazioni dei ragazzi acco-

14 Durante i primi anni Duemila, gli stabilimenti industriali Ansaldo di Cornigliano hanno lasciato posto all’edificazione del più grande centro commerciale genovese,

gliendo – e forse a volte inducendoli ad esasperare – la cifra della particolare *dramma*(turgia) con la quale raccontavano le loro storie, spesso chiedendoci quanto il loro registro fosse stratificato di influenze televisive, pose da Mtv e modelli retorici assorbiti per osmosi familiare o di quartiere. Una volta Simone dei Santa Alleanza ci ha parlato del valore liberatorio che aveva per lui la notte, il luogo simbolico nel quale sentire legittimata la sua identità “altra”, il momento nel quale rivendicare la sua condizione di adolescente “inattivo” – *non studio, non lavoro, non guardo la tv, non vado al cinema, non faccio sport* come ostentava¹⁵ Lindo Ferretti in “Io sto bene”¹⁶ del 1984 –. La notte, per Simone, coincideva con l’accesso alle soglie del proprio immaginario, un mondo nel quale poteva giocare con i suoni e lasciarsi incantare dalle sirene del successo... la questione della *fama*...

Ci siamo, in buona sostanza, implicati rispetto al campo, abbiamo progressivamente condiviso e vissuto momenti del quotidiano dei ragazzi e osservato le strategie che mettevano in atto per trascenderlo. Volevamo in questo senso provare a riprodurre l’approccio al campo che Maria Teresa Torti, Massimiliano Di Massa e Massimo Caccialanza avevano utilizzato per immergersi nell’*underground* genovese dei primi anni Novanta, rivendicando parzialità e coinvolgimento del loro sguardo, perché: “in un contesto sociale sempre più differenziato e atomizzato come quello attuale, non si possono comprendere le motivazioni e le dinamiche degli attori e dei processi se, in una qualche misura, non si penetrano dal ‘di dentro’ i referenti simbolici, gli schermi dell’immaginario soggettivo dove si proiettano aspirazioni e desideri, angosce e progetti” (1994: 6).

Forti di alcuni progressi nell’acquisizione di un linguaggio che si dimostrava sempre più efficace in termini di reciproca comprensione, a circa un anno dalla nostra comparsa sul campo io e Maddalena Bartolini abbiamo iniziato a ragionare in merito alle forme attraverso le quali restituire i risultati della nostra osservazione; Luisa Stagi – che seguiva a distanza la nostra etnografia e stava concludendo il lavoro su “Yo no me complico” – ci incoraggiava a misurarci in un ambito per noi inusuale come quello della sociologia visuale e l’opportunità ci ha attratto immediatamente ma, allo stesso tempo, ha comportato una serie di nuove domande. Non ci era del tutto chiaro cosa significasse fare sociologia utilizzando il video e l’analisi delle diverse tipologie di produzione – film di ricerca, documentario, *docu-fiction*, eccetera (si veda ad es. Sooryamoorthy 2007) – produceva ulteriore spaesamento invece di semplificare le riflessioni. Su un certo versante,

La Fiumara.

¹⁵ È interessante considerare come nell’arco di trent’anni la possibilità di rivendicare una condizione giovanile orgogliosamente punk anche attraverso l’antagonismo rispetto ai mercati (del lavoro, della produzione, dei consumi) sia stata sostanzialmente annullata dal discorso dominante riguardo i giovani. In questo processo l’attribuzione dell’etichetta N.E.E.T. (*Not in Education, Employment or Training*) gioca un ruolo importante, considerando come quella che viene veicolata come una definizione neutra, un acronimo descrittivo, di fatto sottintenda significati stigmatizzanti.

¹⁶ C.C.C.P. *Fedeli alla linea*, (1984), Attack Punk Records.

il fatto di poter utilizzare immagini e suoni dal campo superava, almeno in parte, il problema della restituzione della complessità e dell'instabilità di uno stile che, per quanto divenisse progressivamente più familiare ai nostri occhi, faticavamo a incastrare nelle nostre griglie descrittive. Trattandosi di ragazzi che fanno musica, poi, la valorizzazione dei loro prodotti e la loro trasposizione "al naturale" nella traccia audio del documentario rappresentava un'occasione significativa per aggiungere profondità al lavoro di rappresentazione del campo. Il problema centrale, però, riguardava l'equilibrio con il quale integrare il materiale di ricerca con i quadri teorici che ci avevano guidato e condizionato nell'esplorazione. Lo schema – per noi rassicurante proprio perché consueto – dell'alternanza tra riflessioni del gruppo di ricerca, rimandi ad altri lavori (con funzione di conferma o confutazione) e restituzione di stralci di interviste o note di campo doveva necessariamente "saltare", perché in questo caso non sarebbe stato possibile esplicitare in modo esaustivo quali fossero i presupposti teorici del nostro lavoro e a quali legami rispetto al campo potessimo ricondurli. La comparsa di Alessandro Diaco e la sua camera sul campo e, soprattutto, nel gruppo di ricerca ha dato vita a un processo di reciproco avvicinamento e integrazione degli sguardi, permettendoci di "dimenticare" alcune prassi consolidate del nostro modo di lavorare e misurarci con nuove prospettive.

Il potenziale evocativo delle immagini, la standardizzazione delle grammatiche di produzione dei video, la sociologia lirica (Abbott 2007), il posizionamento rispetto ai saperi esperti, la dimensione del pudore rispetto ai mondi ai quali avevamo accesso sono rimasti argomenti aperti durante tutto il lavoro, e la loro pregnanza aumentava con il numero di ore di girato e il numero di giornate passate sul campo.

Sentivamo di avere molto da raccontare e stavamo superando le ottanta ore di riprese, senza che la nostra presenza entrasse in scena. "Sparire" dalla ribalta si è rivelata una strategia efficace per noi ricercatori, perché ci ha permesso di superare una serie di questioni che in qualche modo ci allontanava dal materiale che avevamo raccolto e bloccava la fase di montaggio e scrittura vera e propria del lavoro. Prima di tutto, il fatto di non essere in scena ha corrisposto, anche simbolicamente, a un allontanamento dalle prassi di lavoro per noi familiari e, allo stesso tempo, ci ha costretti a pensare alle immagini considerando il loro potere generativo in termini di narrazioni possibili e non del tutto controllabili a priori, perché necessariamente legate alle interpretazioni soggettive del pubblico. Alessandro Diaco ci ha accompagnato in questo percorso, rassicurandoci con un atteggiamento connivente rispetto alle scelte di montaggio e le ipotesi narrative, discutendo le diverse letture attribuibili alle immagini, preparandoci in questo modo alle reazioni che in futuro avremmo osservato in occasione delle proiezioni pubbliche del documentario. Si è trattato di rinunciare alla direzionalità che esercitiamo ogni volta che scriviamo un testo scientifico, quando abbiamo la possibilità di determinare le regole, le dinamiche e la durata del gioco, per misurarci con l'esercizio di un'autorialità molto più sfumata e ancor più subordinata alle riletture del pubblico. In un certo senso, infatti, la

forma classica di restituzione delle ricerche attraverso il formato libro / articolo solitamente garantisce agli autori una certa parvenza di “oggettività” del proprio prodotto: il sistema delle *review* dovrebbe appunto rispondere alla necessità di legittimare – e quindi rendere in qualche modo stabile – il sistema di relazioni tra presupposti teorici, prove empiriche e conclusioni che utilizziamo per presentare i nostri lavori. La sensazione prevalente di solito è quella di stare dentro un discorso verificabile e riconosciuto dalla comunità scientifica, allontanando in questo modo la questione dell’interpretazione e, soprattutto, dell’attenzione per la dimensione espressiva. Un video necessariamente sfugge da queste logiche e, soprattutto, si presta a essere fruito da un pubblico decisamente più ampio e disomogeneo di quello che abitualmente legge i nostri lavori. Per non parlare di quello che potenzialmente può succedere quando i video iniziano a circolare in rete... È suggestivo considerare quanto, paradossalmente, il fatto di non doversi riferire unicamente a un pubblico “esperto” abbia comportato, in senso riflessivo, un impatto profondo sul nostro modo di lavorare, sul nostro essere “scienziati”; è stata un’inattesa occasione per provare a fare “sociologia della sociologia”, prendere le distanze da un canone abituale e guardare un poco oltre il sistema accademico e le sue logiche di legittimazione.

Il punto di equilibrio nel processo di condivisione interno al gruppo di ricerca si è forse trovato nel riferimento ai principi della sociologia lirica di Abbott (2007) e, in senso più generale, nella riflessione che Santoro (2007) scrive in risposta all’appello di Burawoy per una sociologia pubblica¹⁷. La valorizzazione della dimensione espressiva nella restituzione del lavoro di ricerca e la costruzione di un registro spendibile nella relazione con diversi tipi di pubblico ci sono progressivamente apparse come obiettivi primari del nostro lavoro con il video. A differenza degli approcci descrittivi, critici, professionali, causali (Santoro 2007) – e la lista degli idealtipi di sociologia potrebbe estendersi parecchio – “la sociologia lirica usa tipicamente un’accentuata figurazione e personalizzazione, e punta a comunicare la posizione emotiva del suo autore rispetto al suo oggetto di studio, piuttosto che ‘spiegare l’oggetto’” (Abbott 2007: 67), in questa prospettiva la scrittura diviene lo strumento attraverso il quale condensare rigore metodologico e “capacità

17 Nel suo articolo Santoro riflette su quello che definisce “provincialismo della sociologia italiana” mostrando come l’autoreferenzialità di buona parte della comunità scientifica nazionale comporti un distanziamento della disciplina dalla dimensione pubblica (che di fatto viene ridotta quasi esclusivamente a contesto di definizione delle policy); questo ripiegamento annulla le potenzialità dialogiche del sapere sociologico italiano rispetto alla società civile, producendo un’ulteriore frattura rispetto ai paradigmi dell’“invenzione americana della ‘sociologia pubblica’ [che] identifica un tipo di sociologia, o meglio, un modo di praticare la disciplina, che si preoccupa del suo essere-nel-mondo, e a questo ‘mondo’ si rivolge in primo luogo. Il sociologo è pubblico quando fa del pubblico – o meglio, dei molti diversi pubblici in cui si articola la società (civile) contemporanea – il suo principale motivo di interesse e il suo più importante interlocutore, dialogando con esso e usando questo dialogo per aggiustare la sua agenda” (Santoro 2007: 2).

di comprendere emotivamente i momenti sociali [per restituire] non solo cause e conseguenze della società, non solo i suoi meriti e i suoi demeriti, ma anche, nelle parole di Yasunari Kawabata (1975), la sua bellezza e la sua tristezza” (Abbott 2007: 96). La proposta di Abbott ha risposto a molti dei nostri dubbi, consentendoci di muovere i piani narrativi dalla dimensione del quotidiano a quella dell’immaginario e, soprattutto, contenere il rischio di oggettivazione che ogni ricerca sociale comporta rispetto ai soggetti che abitano il campo di interesse. Oggettivare i ragazzi con i quali abbiamo lavorato avrebbe significato cristallizzare i loro racconti e le loro espressioni in una serie di profili “cumulabili” – adolescenti / adolescenti di periferia / adolescenti di periferia che non studiano e non lavorano... - tipicamente rintracciabili nei repertori descrittivi che i media tendono a veicolare e standardizzare; allinearsi ai discorsi dominanti sugli adolescenti avrebbe di fatto tradito il patrimonio di forme espressive e caratterizzazioni soggettive costruito durante i tre anni di riprese. Tre anni, peraltro, rappresentano una quantità di tempo decisamente significativa nel caso di ragazzi così giovani (quando abbiamo iniziato a fare le prime riprese i ragazzi avevano circa quattordici anni); anche questo aspetto ci ha convinto a spingere sulla leva lirica, perché avevamo a che fare con persone nel pieno della sperimentazione delle loro future identità adulte, quindi difficilmente rappresentabili in modo univoco e statico, e ci interessava restituire gli aspetti contestuali ed espressivi della nostra relazione con loro, piuttosto che ricostruire il nostro punto di vista sulle loro storie in divenire. Anche in ragione di questi obiettivi ci è sembrato imprescindibile il fatto di coinvolgere i ragazzi in diverse fasi del montaggio, perché volevamo mantenere aperta, dal loro punto di vista, la possibilità di aggiustare in corsa il lavoro e avvicinare il più possibile l’affresco che stavamo realizzando agli aspetti che loro stessi esprimevano come fondanti per le loro strategie di autorappresentazione.

Dunque la ribalta – e parte del retroscena – è stata lasciata ai ragazzi e la volontà di utilizzare il più possibile le narrazioni che i Santa Alleanza producevano attraverso le canzoni ha comportato anche la rinuncia a una voce narrante. Del resto, osservate nel loro insieme, le prime tre produzioni di Alessandro Diaco con il Laboratorio di Sociologia Visuale descrivono, nel loro ordine di uscita, un continuo movimento del posizionamento degli autori. *Yo no me complico* si costruisce sulla messa in scena del lavoro di indagine, mostrando al pubblico il retroscena del gruppo di ricerca, *La nostalgia du corps perdu* esaspera lo zoom sulla figura del ricercatore e utilizza il suo corpo come metafora narrante, *dramma, scempio e fama* condensa il gruppo di ricerca in un unico narratore invisibile del quale non si ha traccia, se non attraverso la comparsa di alcune sue note di campo a commento di alcuni passaggi. In particolare queste note riportano considerazioni “a caldo” riguardo diverse declinazioni di quello che, globalmente, viene riconosciuto come lo stile hip hop. Nel montaggio del materiale girato abbiamo infatti scelto di inserire alcune “finestre” aperte, attraverso la rete, su contesti “altri” rispetto a quello esplorato con i ragazzi del laboratorio; ci siamo chiesti come fosse fare rap in altri ambiti periferici dell’impero egemone dell’hip

hop *mainstream* e abbiamo giocato con l'accostamento di contesti geograficamente e culturalmente distanti tra loro. Il documentario mostra (tra gli altri) i video autoprodotti da alcuni adolescenti rapper kazaki, da una classe di scuola professionale di inuit, da un duo ungherese, e il narratore invisibile condivide con gli spettatori le proprie riflessioni in merito agli aspetti di standardizzazione e resistenza all'omologazione che, in misure variabili, definiscono la pluralità delle espressioni locali della cultura hip hop. Ci è sembrato onesto non prendere una posizione ideologica rispetto alla dialettica *underground / mainstream*, del resto non avevamo a che fare con piccoli eroi della resistenza al mercato e, anzi, l'attrattività del rap televisivo filtrava continuamente nei discorsi e nelle pose dei ragazzi di Cornigliano... la questione della *fama*...

Questo non significa che non volessimo assumere una prospettiva critica rispetto ai temi che incrociavamo e, in senso complementare rispetto alla narrazione attraverso le immagini e le parole dei ragazzi, abbiamo voluto restituire i passaggi centrali del nostro lavoro interpretativo attraverso le incursioni di quelli che potremmo definire come rappresentanti dei saperi esperti e come pionieri della scena hip hop (genovese e afro-europea). Abbiamo collezionato – tra gli altri che in fase di montaggio abbiamo escluso – gli interventi dell'antropologo Marc Augé e del sociologo David Brotherton, le riflessioni di Marie Agnès Beau (produttrice e promoter di hip hop a livello europeo e maliano) e i racconti di un misterioso amico di Blef, il *writer* genovese più conosciuto. Si è trattato, in un certo senso, anche di una forma di deferenza consapevole rispetto alle discipline dalle quali io, Maddalena Bartolini e Luisa Stagi proveniamo ma, soprattutto, il fatto di lavorare sul montaggio e incastrare in un discorso armonico i registri con i quali i ragazzi si esprimono e gli interventi dei rappresentanti della cultura accademica ci è sembrato una forma di trasgressione della distinzione elitaria tra cultura alta e cultura di massa. Del resto su questi aspetti l'analisi di Stuart Hall (si veda ad es. Procter 2007) sul pensiero di Gramsci ha profondamente influenzato il nostro modo di lavorare: l'osservazione della cultura popolare permette di esplorare il terreno di negoziazione continua tra le ideologie dominanti e le resistenze dal basso, in un processo che non si stabilizza e, anzi, si riconfigura continuamente, permeando le grammatiche, i repertori simbolici e gli oggetti del quotidiano. In questo senso il discorso di Brotherton in merito alle *agency* e alle forme di adattamento delle subculture giovanili del *barrio* acquisisce ulteriore pregnanza se nel montaggio viene anticipato e seguito dalle parole dei Santa Alleanza, e il video permette di accentuare l'efficacia dell'accostamento rispetto a quanto avremmo potuto fare nella forma classica citazione / *verbatim* da articolo scientifico. Per questi motivi consideriamo il coro di voci che anima il documentario come elemento imprescindibile nella definizione della particolare lirica che caratterizza il nostro lavoro. Metaforicamente l'alternanza dei registri che si ascoltano nel documentario – e per certi versi si osservano, considerando come il materiale scaricato dalla rete e alcune nostre riprese si distanzino nettamente dai canoni dell'alta fedeltà – vuole rappresentare, senza imporre una gerarchia valoriale, la

relazione continua tra cultura “alta” e “bassa” e la riflessività reciproca che si innesca tra le due forze. E’ in ragione di questa prospettiva che, dalla lunga intervista che abbiamo girato con Marc Augè, abbiamo isolato il passaggio nel quale, con un sorriso autoironico, una delle *star* mondiali dell’antropologia ci parla delle *vedette* nel mondo dell’hip hop e in quello del calcio come elementi “fisiologici” del sistema di mercato neoliberista, lasciandoci intuire la profondità con la quale alcuni schemi di potere regolano tutti i campi della produzione culturale, a prescindere dalla loro collocazione nella scala del discorso elitario... la questione della *fama*...

Allo stesso tempo, il contatto con i pionieri ha costituito una forma di legittimazione del nostro lavoro agli occhi dei “nativi” della scena, interlocutori che inizialmente non hanno nascosto le proprie perplessità rispetto agli obiettivi della nostra ricerca. Il timore era che producessimo l’ennesima duplicazione del discorso ufficiale sul rap e riproponessimo il canone consolidato dai format televisivi e giocato sul doppio binario della fascinazione / stigmatizzazione del movimento. Anche in questo caso abbiamo lavorato alla costruzione progressiva di un rapporto di fiducia, cercando di limitare, nei momenti di intervista o nelle discussioni, la tentazione di dirigere i discorsi verso i nostri schemi interpretativi e cedendo, di fatto, la responsabilità autorale ai pionieri coinvolti nel lavoro. La stessa scelta di mantenere la storia e le parole dei Santa Alleanza come centrali in tutto il documentario è stata oggetto di critica iniziale da parte di alcuni rappresentanti della scena. Per alcuni, infatti, non si trattava nemmeno di una questione di *old school* vs. *new school*, quanto piuttosto di un esempio di *NO school*: questi ragazzini erano troppo giovani, troppo sfacciati e troppo poco rispettosi della mitologia ufficiale del movimento hip hop. Ecco che, in un’altra forma, si ripresentava il problema dell’autoconservazione di una subcultura attraverso la definizione esclusiva di una gerarchia di valori attraverso la quale distinguere produzioni “di qualità” e “di massa” e, soprattutto, rinnegare ogni possibile influenza tra le due tipologie di oggetto culturale.

Avevamo comunque messo in conto di poter incontrare resistenze di questo genere, sapevamo di aver approcciato una scena strutturata e complessa, con tutte le sue stratificazioni di potere e le sue strategie di protezione dei propri saperi esoterici; onestamente, una volta acquisita la fiducia in merito al nostro atteggiamento “non accademico” rispetto al campo, abbiamo speso il valore simbolico della stessa cornice accademica e della sua “garanzia” di scientificità per aiutarci a superare la diffidenza di alcuni interlocutori - in particolare di Marie Agnès Beau - che temevano che trattassimo i “loro” argomenti con uno stile giornalistico superficiale e non adeguatamente rispettoso del punto di vista dei “nativi”. In questo modo abbiamo ritagliato per la nostra ricerca uno spazio (seppur marginale) all’interno della scena e, forse, l’aspetto più difficile da gestire dal nostro punto di vista è riconducibile nuovamente a una questione di resistenza, ma in questo caso il problema è derivato proprio dalla sua mancanza. A partire dai primissimi momenti nei quali la camera di Alessandro Diaco ha iniziato a filmare ci siamo resi conto, spaventandoci, di quanto i ragazzi si lasciassero seguire senza mostrare

alcun segno di fastidio, timidezza o autocensura. Anzi è stata forse proprio la telecamera a sfondare le ultime porte che restavano chiuse alla nostra osservazione, dalla sua comparsa in poi si è realizzata, per il gruppo di ricerca, la possibilità di penetrare il privato dei ragazzi seguendo qualsiasi pista interessasse. Durante un pomeriggio passato a casa loro, i genitori di Luca dei Santa Alleanza ci hanno mostrato (permettendoci di fare delle riprese) il proprio album di nozze e il filmato girato in occasione del loro matrimonio. Era una produzione semi-professionale dei primi anni Novanta, iper lavorata in termini di post produzione, infarcita di effetti speciali e accompagnata da una selezione di canzoni di autori neo-melodici campani (la famiglia di Luca è originaria di Napoli). Ci siamo trovati per le mani un materiale tanto fecondo in termini di rappresentazione dei mondi di vita che stanno alle spalle dei ragazzi, quanto strettamente legato alla sfera dell'intimità della famiglia che ci aveva accolto. Eravamo quasi frastornati dal potenziale di questo filmato: come avremmo potuto condensare meglio attraverso immagini e suoni i racconti che Luca ci aveva fatto sulle sue origini e sul contrasto della sua cultura "di provenienza" rispetto all'atmosfera genovese? Allo stesso tempo come avremmo potuto utilizzare le *clip* dal filmato senza evidenziare in modo canzonatorio i passaggi resi ridicoli dall'eccesso di post produzione o, più semplicemente, dal fatto di costituire materiale fortemente carico di contenuti emotivi per i suoi protagonisti, ma inevitabilmente comico per gli osservatori esterni? Non crediamo di aver trovato una risposta definitiva per queste e le tante altre occasioni nelle quali l'"eccesso" di confidenza dei ragazzi con la telecamera ci ha messo a disagio.

Certamente non abbiamo potuto rifugiarci nelle strategie di anonimato che applichiamo ai nostri lavori in formato libro nei quali, anzi, i passaggi più intimi delle interviste possono essere ingranditi, sottolineati e scomposti al dettaglio, perché la tutela delle identità degli intervistati è garantibile in modo quasi perfetto. In questo caso avevamo visi, parole e nomi propri nelle inquadrature e inciampavamo continuamente in testimonianze contraddittorie, atteggiamenti caricaturali e cortocircuiti di senso. È questo, per fare un altro esempio, il motivo per cui la canzone citata in apertura di questo paragrafo non è stata compresa nel montaggio del documentario: si tratta di un testo evidentemente ingenuo, una spaccinata scritta da due quattordicenni che iniziavano a prendere confidenza con la metrica e i *tòpos* del *gangsta rap* – la violenza, le armi, i quartieri pericolosi – e che, per quanto decisamente suggestiva, abbiamo ritenuto potesse esporre i ragazzi a una troppo facile ridicolizzazione. Non avremmo riconosciuto alcun lirismo nell'utilizzo dei diversi poteri dei quali disponevamo – potere di adulti in relazione a un gruppo di adolescenti, potere di definizione del ricercatore rispetto al campo, potere accademico – per costruire un documentario ammiccante e magari anche più divertente di quello che abbiamo realizzato. Abbiamo ipotizzato diverse ragioni per le quali i ragazzi e buona parte delle persone a loro legate ci abbiano dato carta bianca rispetto alle possibilità di ripresa. Da un lato si trattava probabilmente della domestichezza con la quale i nativi digitali vivono il rapporto con le auto ed etero rappresenta-

zioni mediali, dall'altro la particolare posizione di giovani *outsider* rispetto alla scena *underground* locale permetteva ai ragazzi un atteggiamento più laico e disincantato rispetto a quello mostrato dai pionieri nei confronti della nostra ricerca; per quanto riguarda gli adulti, poi, il fatto che un gruppo di ricercatori si interessasse alla storia dei propri figli rappresentava in sé un fattore di orgoglio e, aspetto non trascurabile, ci è parso che l'investimento – sia economico che di aspettative – rispetto alle possibilità di successo dei figli nel panorama musicale fosse significativo, per cui ogni occasione di attenzione e di ribalta veniva interpretata come un possibile ulteriore trampolino di lancio... la questione della *fama*...

Abbiamo insomma sperimentato una condizione di eccesso di potere e, dal punto di vista autoriale, il suo controllo è stato l'aspetto al quale abbiamo dedicato maggiore attenzione dal momento del primo montaggio in poi. Eravamo consapevoli del fatto che la responsabilità di prevenzione di tutte le possibili derive – oggettivazione, ridicolizzazione, caricatura – del nostro lavoro ricadesse sulle nostre scelte e, di conseguenza, sulla misura del nostro pudore (Palumbo e Stagi 2013). Per questi motivi abbiamo lavorato con sempre maggiore finezza sul montaggio, riconsiderando nelle fasi finali quasi ogni *frame*, tagliando e cucendo le parti di intervista, coinvolgendo i ragazzi in ogni aggiornamento del materiale montato e, nonostante tutte queste cautele, continuando inevitabilmente a drizzare le orecchie quando durante una proiezione qualcuno dal pubblico ghigna, perché non potremo mai conoscere i motivi intimi di quella risata, così come non sapremo quali e quanti occhi raggiungerà il nostro lavoro... la questione della *fama*...

Bibliografia

- Abbott, A. 2007 "Against Narrative: A Preface to Lyrical Sociology", *Sociological Theory* 25(1).
- Bachelard, G. 2006 *La poetica dello spazio*, Bari: Edizioni Dedalo.
- Barthes, R. 1984 *L'impero dei segni*, Torino: Einaudi.
- Bartolini, M. 2010-2011 *Parole dalla periferia. Percezione del territorio e potere comunicativo in un quartiere di Genova*, Tesi di dottorato del XXII ciclo, Università di Genova.
- Bauman, Z. 2006 *Modernità liquida*, Bari: Laterza.
- Benasso, S. 2008 "Percorsi paralleli. Interviste allo specchio" in *La ricerca giovane. Percorsi di analisi della condizione giovanile*, a cura di R. Rauty, Lecce: Kurumuny
- Benasso, S. e Bonini, E. 2009 "Gangsta style e consumi. Etnografia di un matinée", in *Dentro le gang. Giovani, migranti e nuovi spazi pubblici*, a cura di L. Queirolo Palmas, Verona: ombre corte.
- Benasso, S. e Stagi, L. 2008 "Così vicino, così lontano, riflessioni sulla prossimità e direttività", paper presentato nell'ambito del convegno "Qualità del dato e rispetto della persona nella ricerca sociale e di marketing" organizzato da A.I.S. Metodologia presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

- Bennet, A. e Kahn-Harris, K. 2004 (a cura di) *After subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, Basingstoke: Palgrave Macmillian .
- Bourdieu, P. 1979 *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris: Minuir.
- Bourdieu, P. 2009 *Ragioni Pratiche*, Bologna: il Mulino.
- Bourdieu, P., Wacquant, J.D. 1992 *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Caccialanza, M., Di Massa, M. e Torti, M.T. 1994 *L'officina dei sogni. Arte e vita nell'underground*, Genova: Costa & Nolan.
- Davis, M. 2006 *Il pianeta degli slums*, Milano: Feltrinelli.
- De Certeau, M. 2005 *L'invenzione del quotidiano*, Roma: Edizioni Lavoro.
- Deleuze, G., Guattari, F. 2010 *Mille piani, capitalismo e schizofrenia*, Roma: Castelvecchi Editore.
- Faccioli, P., Losacco, G. 2003 *Manuale di sociologia visuale*, Milano: Franco Angeli.
- Foucault, M. 1978 *La volontà di sapere*, Milano: Feltrinelli.
- Hebdige, D. 1979 *Subculture. The Meaning of Style*, London: Methuen&Co.
- Kawabata, Y. 1975 *Beauty and Sadness*, New York: Knopf.
- La Cecla, F. 2005 *Perdersi, l'uomo senza ambiente*, Bari: Gius. Laterza & Figli Spa
- Liotard, J.F. 2005 "Periferie" in AA.VV. *Eterotopia, luoghi e non luoghi metropolitani*, Milano: Mimesis.
- Meschiari, M. 2008 *Sistemi Selvaggi, Antropologia del paesaggio scritto* Palermo: Sellerio editore.
- Pasolini, P.P. 1998 *Ragazzi di Vita*, Milano: Garzanti.
- Palumbo, M. e Stagi, L. 2013 "Analisi qualitativa. Il rigore e il pudore" in *La ricerca qualitativa fra tecniche tradizionali ed e-methods*, a cura di Cipriani, R., Cipolla, C. e Losacco, G., Milano: FrancoAngeli.
- Petrillo, A. 2013 *Peripheriein: pensare diversamente le periferie*, Milano: FrancoAngeli Editore.
- Pistilli, O. K. 2005 *Dress code. Sincretismi cultura comunicazione nella moda contemporanea*, Roma: Castelvecchi.
- Polhmeus, T. 1996 *Style Surfing: What to Wear in the 3rd Millennium*, New York: Thames and Hudson.
- Procter, J. 2007 *Stuart Hall e gli studi culturali*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Santoro, M. 2007 "Per una sociologia professionale e riflessiva (solo così anche pubblica)", *Sociologica. Italian Journal of Sociology*, 1.
- Sassen, S. 2008 *Una sociologia della globalizzazione*, Torino: Einaudi.
- Sooryamoorthy R. (2007), "Behind the Scenes: Making Research Films in Sociology", *International Sociology*, 22(5).
- Veblen, T. 1899 *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*, New York: Modern Library.



Chiavari, terrain vague per esplorazioni urbane

5

Fare ricerca nelle istituzioni: la formula del laboratorio video- etnografico

di Lorenzo Navone e Cristina Oddone

Introduzione

Esistono luoghi destinati propriamente ad accogliere “i resti”, ovvero quegli individui che la società “legittima” etichetta come inopportuni, devianti, criminali o malati, in altre parole: “indecorosi” (Pitch 2013). Uno di questi luoghi è senza dubbio il carcere, dispositivo di separazione e confinamento per eccellenza, il quale assolve il compito di nascondere alla vista della società, ma non allo sguardo disciplinante dell’istituzione, gli individui che si ritrovano incastrati tra le sue maglie (Brighenti 2008). Tuttavia, il carcere non costituisce l’unico possibile esito o approdo di quel circuito che si dipana tra penale e sociale: la dimensione “terapeutica”, come rito di passaggio tra forme differenti e contigue di presa in carico istituzionale, è individuabile come ulteriore spazio di selezione, catalogazione, disciplinamento e correzione dei soggetti. Caratteristica comune di questi spazi, quello carcerario e quello terapeutico, consiste nell’accogliere, quindi generare senza sosta, soggetti mediaticamente ultra-rappresentati (il criminale, il tossicodipendente, l’immigrato ecc.) ma tendenzialmente muti e invisibili.

Nel corso degli ultimi anni, il Laboratorio di Sociologia Visuale si è confrontato con alcuni di questi spazi e con le situazioni umane che vi sono coinvolte, introducendo le proprie telecamere e il proprio sguardo etnografico all’interno della Casa circondariale di Marassi, a Genova, e della Casa circondariale di Chiavari (Golfo del Tigullio, in provincia di Genova) così come nei Servizi per le tossicodipendenze (SerT) dell’Asl 4 chiavarese. L’esito di queste esplorazioni è riassumibile in un video-documentario, *Loro Dentro* (di Cristina Oddone 2012), in alcuni saggi pubblicati su libri e riviste¹, in numerose presentazioni, conferenze e seminari e in un doc-in-progress dal titolo provvisorio *Permiso de Soñar*. La ricostruzione dei processi creativi e di ricerca messi in atto in questi due documentari è l’oggetto del presente contributo. In entrambi i casi citati, il Laboratorio di Sociologia Visuale ha scelto la formula del “laboratorio audiovisivo” come strategia di accesso e

¹ Oddone e Palmas 2011; i contributi raccolti all’interno del volume a cura di R. Beneduce, L. Queirolo Palmas, C. Oddone (2014); Oddone e Spensieri 2014.

di costruzione del campo² e come frame che racchiudesse l'osservazione etnografica. In particolare, il metodo laboratoriale si è rivelato efficace per lavorare insieme a giovani adulti (di età compresa tra i venti e i trent'anni) all'interno di contesti istituzionali fortemente strutturati, come il carcere o un servizio socio-sanitario.

Dal punto di vista metodologico, il laboratorio video è un set spaziotemporale ben definito in cui incontrare i soggetti della ricerca, nell'ottica di un'azione comune: utilizzare il linguaggio audiovisivo e le tecniche cinematografiche per elaborare una narrazione collettiva. In secondo luogo, il laboratorio video diventa occasione d'incontro, elaborazione, discussione di gruppo, offrendo un ricco materiale utile alla ricerca sociale dei mondi in oggetto; allo stesso tempo diventa un momento di riflessione su di sé e sui propri vissuti per i partecipanti. Grazie alla collaborazione con il Centro Frantz Fanon di Torino³, la proposta di costituire un laboratorio visuale nasce in una prospettiva transdisciplinare, che integra le forme della ricerca sociale qualitativa con le dinamiche dei gruppi terapeutici, l'analisi biografica con l'uso del linguaggio visivo come strumento dialogico, di autoriflessione e restituzione dei vissuti.

Nei casi che presentiamo in questo contributo, il gruppo di ricerca è stato integrato da persone con formazione diversa: sociologi del Laboratorio di Sociologia Visuale dell'Università di Genova, psicologi ed etno-psichiatri del SerT ASL 4 di Lavagna. L'interazione tra i diversi approcci ci ha permesso di uscire dalla mera dimensione di denuncia delle condizioni di marginalità sociale o da una narrazione biografica auto-vittimizzante. Tale sperimentazione ha indotto i partecipanti a "pensare emotivamente" (Bourdieu e Wacquant 2005) e a produrre una riflessività comune sulla propria esperienza, guidandoli verso una maggiore consapevolezza rispetto al ruolo che essi ricoprono nel processo di costruzione della propria soggettività, anche all'interno dell'istituzione. Il laboratorio è stato quindi da una parte uno spazio di cura e di relazione, dall'altra una ricerca-azione, in grado di produrre risultati utili non solo ai fini della ricerca, ma anche alle esigenze dei suoi protagonisti.

Prima di presentare le singole esperienze, due premesse necessarie riguardano lo stile di ricerca adottato e l'impostazione teorica che abbiamo scelto di seguire. In primo luogo abbiamo intrapreso la via della ricerca etnografica, mediata dalla presenza della telecamera come strumento di esplorazione del campo e scrittura della ricerca, al fine di rendere più dinamico il rapporto con i protagonisti. L'etnografia è sempre una relazione tra ricercatori e attori sociali e i documentari che abbiamo prodotto portano le

2 Il laboratorio si costituisce come tecnica non solo di accesso ma di definizione e produzione stessa del campo, modificandolo rispetto alla presa di parola di coloro cui si rivolge e alla presenza degli operatori, rendendolo un "laboratorio di soggetti" all'interno dell'istituzione.

3 Il centro Frantz Fanon, diretto da Roberto Beneduce, antropologo e psichiatra, offre servizi di supporto psicosociale per gli immigrati, i rifugiati e le vittime di tortura (<http://associazionefanon.it>).

tracce di tale condivisione e crescita comune nel tempo, evocando continuamente in maniera diretta o allusiva la presenza dei ricercatori/autori. Sia nel caso di *Loro Dentro*, sia in quello di *Permiso de Soñar*, la proposta di un laboratorio video è stata funzionale al superamento della separazione tra noi e loro: ci ha concesso la possibilità di una “posizione obliqua” (Rahola 2002) che giustificasse la nostra presenza sul campo, la dotasse di senso, e allo stesso tempo offrì ai ragazzi la possibilità di godere dello statuto di soggetti attivi, partecipanti, performativi, in direzione di una co-autorialità.

In secondo luogo, il riferimento generale è ai lavori di Howard Becker sugli outsiders (Becker 1987), non solo per l’affinità circa i temi trattati – criminalità, tossicodipendenza, devianza – e per le tecniche di ricerca utilizzate – osservazione partecipante, immersione nel “campo” ecc. – ma soprattutto per la prospettiva attraverso cui egli suggerisce di affrontare il tema della marginalità: si tratta, innanzitutto, di assumere l’idea, per alcuni forse scontata, che sia l’attribuzione di un’etichetta a costruire socialmente quegli stessi soggetti che mano a mano sono definiti marginali, devianti, criminali, tossicodipendenti e così via. L’uso della videocamera ha quindi permesso l’apertura di uno spazio di agency per quei soggetti-oggetto di etichettamento, che si è realizzato nella rappresentazione pubblica della propria identità e del proprio agire, utilizzando strategicamente quelle stesse etichette.

La nostra ricerca-azione è stata orientata da alcune domande, che qui riprendiamo, cui cercheremo di fornire più avanti delle possibili risposte: quali sono i punti di forza del linguaggio audiovisivo in una ricerca etnografica? In quali termini gli “oggetti” di una ricerca diventano soggetti di una nuova auto-narrazione di sé? Quale valore assume la liberazione di questi “saperi assoggettati”? Come dialogano questi saperi con i discorsi prodotti dall’istituzione e con le sue strategie di assoggettamento-soggettivazione?

Filmare Marassi

La casa circondariale di Marassi è un edificio che a Genova tutti conoscono: stretto tra lo stadio Luigi Ferraris e un centro commerciale, si trova nel cuore dell’omonimo quartiere popolare ed è ormai diventato parte del normale paesaggio urbano. A parte il caso di manifestazioni o proteste occasionali, l’edificio non è oggetto di particolare attenzione da parte dei passanti, sebbene il carcere di Marassi sia l’istituto penale più capiente della Liguria, noto alla cronaca per le condizioni di sovraffollamento e con una presenza migrante sovrarappresentata⁴.

4 Il tasso di sovrarappresentazione dei migranti all’interno delle carceri è il risultato del confronto tra la popolazione straniera presente nella società e la popolazione straniera reclusa. In Italia tale tasso è il più alto in Europa dopo i Paesi Bassi (D. Melossi 2008; L. Re 2008). I dati relativi all’incarcerazione dei migranti sono rivelatori non tanto della loro maggiore propensione al crimine, quanto di una maggior propensione sociale alla criminalizzazione di determinate categorie di soggetti. La consistente presenza dei migranti nelle carceri italiane è il risultato dell’investimento in politiche repressive volte a contenere le migrazioni. Nelle prigioni italiane, un detenuto su tre

Il Laboratorio di Sociologia Visuale è approdato a Marassi poiché il carcere spesso costituisce una tappa “naturale” nelle traiettorie biografiche di quelle persone che alcuni di noi avevano già incontrato nel corso delle ricerche sui giovani e le organizzazioni strada⁵. Forti di tale esperienza, abbiamo proposto all’amministrazione carceraria un laboratorio visuale formativo⁶ rivolto ad alcuni giovani detenuti, nell’ottica d’indagare i vissuti della detenzione e in particolare i modi in cui l’esperienza del carcere agisce, interferisce, determina le singole traiettorie biografiche. Su nostra richiesta, il personale amministrativo ha scelto tra i detenuti comuni con sentenza definitiva una decina di ragazzi, italiani e stranieri, alcuni tossicodipendenti, di età compresa tra i venti e i trent’anni, affinché partecipassero, per diversi mesi, a una serie d’incontri settimanali di tre ore sul linguaggio filmico e la produzione audiovisiva con l’obiettivo finale di realizzare un documentario.

La scelta di tale strategia d’immersione nel campo – il laboratorio video – è stata dettata da alcune ragioni contestuali: da un lato, la proposta laboratoriale è riuscita a suscitare l’interesse (in parte strumentale⁷) dell’amministrazione carceraria e ci ha permesso l’accesso al campo⁸; dall’altro, l’elemento visuale è stato in grado di chiamare in causa emotivamente i partecipanti e contribuire all’evocazione dei loro vissuti; infine, la dimensione pratica dei processi produttivi – fare un video – ha portato l’indagine nel terreno della ricerca-azione⁹.

è straniero; di tutti i detenuti presenti, un altro terzo è tossicodipendente.

5 Alcuni lavori dei ricercatori che hanno partecipato al laboratorio video in carcere: Cannarella, Lagomarsino, Queirolo Palmas 2007; Queirolo Palmas 2009; Oddone e Queirolo Palmas 2011.

6 Il gruppo di ricerca era costituito da persone con competenze diverse: quattro sociologi del Dipartimento di Scienze della Formazione dell’Università di Genova (Luca Queirolo Palmas, Francesca Lagomarsino, Massimo Cannarella e Cristina Oddone), Fabio Seimandi, psicologo, e Simone Spensieri, etnopsichiatra del Ser.T ASL 4 di Lavagna, collaboratore del Centro Frantz Fanon di Torino.

7 L’amministrazione era motivata dalla possibilità di offrire visibilità alle “buone pratiche” del carcere (laboratori formativi, possibilità educative, strutture speciali, ecc.), volte a riconfermarne la funzione riabilitativa e rieducativa. Il progetto è stato presentato con una conferenza stampa del Direttore del carcere insieme all’Assessore alle carceri della Provincia di Genova e ha portato ad articoli e servizi sui media locali: un’occasione di propaganda per la direzione (“Giovani detenuti: l’Università apre a Marassi laboratorio visuale” – Il Corriere Mercantile, 25/01/2011).

8 Sulle difficoltà di realizzare in Italia una vera e propria ricerca in carcere si rimanda a Degenhardt e Vianello 2010.

9 La ricerca-azione è una metodologia di ricerca sociale che ha per fine una trasformazione sociale, attraverso il coinvolgimento diretto dei soggetti della ricerca: “si rivolge a gruppi già esistenti e ha per oggetto/soggetto dinamiche micro-sociali, attraverso cui leggere rappresentazioni e processi sociali più estesi. [...] In molti casi le ricerche-azione si fondano su un approccio etnografico. [...] Prevede che il processo inizi da una richiesta espressa dal gruppo oggetto/soggetto d’indagine e dalla costituzione di un patto tra i soggetti coinvolti” (Cannarella 2009: 19).

“Il carcere è un mondo immerso nella società, ma è anche un’istituzione sempre pronta a ripararsi dagli sguardi estranei, nascondendosi dietro le mura di cinta” (De Vito 2009, XXXVII): il laboratorio video ha voluto violare e mettere alla prova questo specifico regime di visibilità (Brighenti 2008). Spazio opaco per definizione, il carcere, proprio perché istituzione che nasce con la missione non solo di segregare e rinchiodare, ma anche di allontanare dalla vista, nascondere agli occhi della società, i soggetti criminali: “la separazione tra carcere e società esterna resta la finalità principale del meccanismo penitenziario” (De Vito 2009: XXIII) e si realizza nella sua inaccessibilità agli sguardi indipendenti, estranei alle comunicazioni ufficiali tra Ministeri e Case Circondariali. Tale opacità rispetto all’esterno è complementare alla totale visibilità dei detenuti agli occhi del potere disciplinare (Foucault 1993: 205).

Vedere è potere, sia in termini di sorveglianza sia in termini produttivi: lo sguardo di chi esercita un controllo produce, nella pratica, i soggetti osservati (Brighenti 2010: 27). Pertanto, i detenuti sono sottoposti a un regime di visibilità costante e permanente: sorvegliati dall’amministrazione e dalla polizia penitenziaria, tenuti d’occhio da compagni di cella e di sezione ad ogni ora del giorno e della notte, nelle docce come nell’ora d’aria. L’intimità è un privilegio di pochi, di alcuni protetti o di chi è riuscito con il tempo a fare carriera all’interno dell’istituzione (Oddone e Queirolo Palmas 2011). Come si posizionano i soggetti, i detenuti, rispetto alla “soglia di visibilità corretta”¹⁰?

Non è facile (ri)produrre immagini “reali” del carcere: al suo interno non sono ammessi apparecchi di registrazione fotografica né cellulari, per cui, nonostante il tempo di vita trascorso dentro sia spesso lungo, di esso non sopravvive alcuna immagine, nessuna memoria visiva. Sono rare le foto risalenti al periodo della propria detenzione, così come le immagini con i propri compagni di cella. I detenuti raramente conservano tracce visive del proprio passaggio in carcere. In un mondo saturo di rappresentazioni, “ingorgato d’immagini” (Sontag 2004), non vi è quasi un registro visivo della vita dentro il carcere. Anche per queste ragioni, la proposta di un laboratorio video non solo ha aperto le porte del carcere di Marassi alla ricerca, ma è anche riuscita a incontrare la disponibilità e la motivazione di dieci giovani detenuti:

Ci presentiamo informalmente, mentre sia noi che loro cerchiamo un posto nello spazio. I ragazzi tendono ad assieparsi verso il fondo, pur essendo le sedie disposte in cerchio. In parte per timidezza e diffidenza, in parte perché hanno di fronte la proiezione della nostra stessa immagine, riflesso che in qualche modo li spiazza e attira la loro attenzione. Si vedono, si cercano

¹⁰ “Quando ci si spinge, o si viene spinti, oltre la soglia superiore di visibilità corretta, si entra in una zona di supra-visibilità o super visibilità, in cui, qualsiasi azione si compie, essa diviene così enorme da paralizzare il soggetto che la compie. Le rappresentazioni mediatriche dei migranti come criminali sono supra visibili ... Le distorsioni nella visibilità conducono a distorsioni nelle rappresentazioni sociali, a distorsioni attraverso la visibilità ... Attraverso le configurazioni di visibilità si stabilizzano relazioni e si determinano effetti di potere.” (Brighenti 2008: 100).

nell'immagine sfuocata. Funziona" (Estratto dal diario di campo, 17 febbraio 2011).

L'esordio del laboratorio in carcere è avvenuto con una sorta di video-installazione: la nostra immagine filmata era proiettata in tempo reale sulla parete alle nostre spalle. Al loro ingresso in aula, i giovani hanno provato stupore, sorpresa, curiosità, hanno iniziato a cercarsi nell'immagine, a riconoscersi e indicarsi. Fin dal primo incontro abbiamo tenuto un diario di campo a più mani: ognuno di noi, a turno, raccoglieva le impressioni e annotava le osservazioni della giornata. Il nostro approccio è stato aperto, senza un indirizzo preciso, fatto d'improvvisazione in un contesto poco prevedibile e controllabile da parte nostra, cercando di interpretare gli umori e le attenzioni del momento. Pertanto il diario è stato un'utile guida durante la ricerca, poiché ha consentito di stabilire progressivamente i nostri obiettivi, definendo un orizzonte di volta in volta più preciso. Abbiamo lavorato insieme ai ragazzi attraverso diverse strategie (proiezioni di film, rappresentazioni spaziali, simulazioni di situazioni quotidiane) diventando poco a poco una "troupe itinerante". In alcuni casi abbiamo simulato il frame del colloquio con l'avvocato, con i familiari, o con gli amici. Nel processo di pianificazione, teatralizzazione, riflessione e analisi sono emerse di volta in volta le emozioni dei detenuti così come i loro punti di vista, spesso di denuncia, circa la condizione carceraria: la scarsa frequenza dei colloqui con avvocati, educatori, psicologi e psichiatri; l'eccessiva burocratizzazione dei procedimenti per ottenere gli incontri con familiari, fidanzate o "terza persona"; l'angoscia prolungata dell'attesa; la propria esistenza sospesa aspettando informazioni precise sul proprio destino.

Verso la metà del nostro percorso abbiamo ottenuto il permesso da parte della direzione di accedere ad altri spazi del carcere, sempre accompagnati dagli agenti della Polizia Penitenziaria, che non hanno mai interferito con le riprese. In questo modo abbiamo in parte realizzato l'idea originaria di un set ambulante all'interno della prigione; abbiamo disarticolato la relazione tra "ruoli" dei detenuti e confini interni agli spazi carcerari, permettendo ai ragazzi di accedere a luoghi a loro ignoti. Le riprese nella sala colloqui hanno messo in luce la radicale differenza tra italiani e stranieri in termini di diritti disponibili: alcuni dei ragazzi – gli stranieri – non erano mai entrati in sala colloqui, perché privi di parenti con cui parlare in Italia; altri non avevano mai avuto accesso alle cucine, dove solo cuochi e lavapiatti possono entrare. Solo lo "scopino" e lo "spesino" – rispettivamente, l'addetto alle pulizie e l'addetto alla distribuzione della lista spesa, nel gergo infantilizzante del carcere – mostravano una buona conoscenza topografica della struttura. Trascorrere le ore del laboratorio in uno spazio altro rispetto all'auletta-scuola ha marcato una svolta nel rapporto tra noi e loro e nelle loro motivazioni circa il nostro progetto. Ogni ambiente è stato uno stimolo. In ogni location i ragazzi si sono trovati a occupare lo spazio in modo diverso, disponendosi in gruppi, isolandosi o interagendo con i luoghi:

Lo spazio stimola, evoca storie e narrazioni. Usciti dall'auletta di scuola, fuori dal frame didattico, emergono le persone e le loro relazioni. La sala colloqui,

il campo da calcetto, l'aria, la cella sono ambienti che hanno fatto emergere i corpi con grande violenza. I corpi si mostrano, si scompongono e ricompongono in altri modi. Fuori dall'aula si sono tolti le maglie, si sono sdraiati al sole, hanno giocato a pallone, hanno sudato. E una volta tornati in aula hanno trovato le parole per dare un nome alle storie più atroci. Mi ha sorpreso il modo in cui raccontano certi aneddoti, come la scena del ragazzo che si è cucito la bocca perché non poteva fumare. Le raccontano in modo assolutamente naturale perché le hanno sotto gli occhi. Le hanno viste lì, a un metro da sé, e lo raccontano come se avessero imparato a gestire l'emozione, il dolore, la nausea davanti a una scena del genere. (Estratti dal diario di campo, 26 maggio 2011)

Le immagini filmate durante il laboratorio sono state a mano a mano montate e proiettate nel corso degli incontri, aumentando il coinvolgimento emozionale rispetto al progetto e mettendo in marcia nuovi processi (auto)riflessivi, quindi nuovi risvolti narrativi. Durante le attività del laboratorio abbiamo scattato fotografie, le abbiamo stampate e distribuite ai detenuti suscitando il loro entusiasmo: ricordi da tenere in mano, appendere alle pareti, spedire a un familiare lontano, postare su facebook una volta fuori. In questo modo abbiamo violato il tabù della rappresentazione del carcere come immagine privata e abbiamo prodotto delle rappresentazioni visive di quell'esperienza con una doppia funzione: interna, come stimolo per i partecipanti, utile ai fini della ricerca; esterna, nella realizzazione di un documentario da proiettare pubblicamente. Da "stimolo" il video è diventato prassi: "fare un video" è stato fin dall'inizio l'accordo esplicito e l'obiettivo condiviso tra soggetti e ricercatori, coinvolgendo gli attori da diversi punti di vista. La motivazione dei ragazzi era legata anche al fatto che le loro storie avrebbero varcato le mura del carcere; la partecipazione al progetto comportava la prospettiva di un riconoscimento pubblico.

Escuelita video lab

Chiavari e Lavagna sono due cittadine della riviera ligure di levante, in provincia di Genova. Separate tra loro dal fiume Entella, costituiscono insieme il principale centro di riferimento politico, economico e amministrativo del Golfo del Tigullio, con una popolazione complessiva di circa quarantamila abitanti. Chiavari è inoltre sede della Diocesi locale, di un'importante banca ligure, il Banco di Chiavari, e del Tribunale di zona.

Chiavari e Lavagna, come spesso accade per le località della Riviera, si costituiscono inoltre come luoghi a forte vocazione turistica, soprattutto nei periodi estivi, ma grazie alla buona qualità generale della vita e al clima favorevole si affermano in molti casi anche come luogo di residenza privilegiata di anziani provenienti dal Nord Italia, stabilitesi in riviera dopo il pensionamento. Chiavari, Lavagna e le valli dell'entroterra, hanno conosciuto tra Ottocento e Novecento un forte movimento migratorio dei propri abitanti verso il nuovo continente. Meta privilegiata degli abitanti della zona è stata l'America Latina, in particolare l'Argentina, il Cile e il Perù (di cui a Chiavari è persino esistito fino a pochi anni orsono un consolato); dal secondo dopoguerra Chiavari ha poi conosciuto, come numerosi altri centri liguri, un mo-



da *Loro dentro*, foto di gruppo durante il video-lab

vimento migratorio di ritorno, costituito da quegli stessi migranti partiti anni prima o dai loro successori (Lagomarsino 2006: 13). Un segno tuttora visibile del fenomeno migratorio che ha interessato Chiavari è costituito non solo da alcuni tratti della cultura locale (le onnipresenti sagre dell'asado) o dalla toponomastica stradale (Corso Buenos Aires, Corso Valparaíso, ecc.), ma anche dalla presenza, in questi stessi viali, di numerose villette monofamiliari dall'architettura liberty, la cui edificazione è stata finanziata proprio con le rimesse degli emigranti locali.

La zona di Chiavari si è costituita, nel corso del tempo, tanto luogo di esodo e di ritorno di migranti locali, quanto di approdo di migranti transnazionali. Se le località turistiche della riviera ligure in generale conoscono almeno dagli anni Ottanta una forte presenza stagionale e giornaliera, sulle spiagge e i lungomare, di venditori ambulanti provenienti dall'Africa subsahariana e dal Subcontinente indiano, negli ultimi anni il distretto di Chiavari si è scoperto anche meta privilegiata di una migrazione stabile, costituita prevalentemente da donne latinoamericane, molte delle quali ecuadoriane, spesso impiegate come badanti, colf e collaboratrici domestiche.¹¹ Come spesso accade, sono le breadwinner a costituire l'apripista e il volano – in tempi magari dilatati – per l'impresa migratoria del resto della famiglia, con il conseguente ricongiungimento nel paese di destinazione.¹²

A distanza di pochi anni dall'arrivo delle madri sono quindi giunti i figli: giovani nati in Ecuador, catapultati all'improvviso in Italia, nel pieno dell'adolescenza. Alcuni anni dopo l'arrivo nel Tigullio, alcuni di essi si sono ritrovati al SerT e hanno formato l'Escuelita¹³, un'esperienza terapeutica di accoglienza di gruppo, alternativa alla tradizionale presa in carico individuale. Ai componenti iniziali del gruppo sono succeduti e si sono aggregati altri ragazzi ecuadoriani, che con i primi avevano rapporti di amicizia mediati dall'uso di eroina. L'Escuelita è nata innanzitutto come luogo alternativo al tradizionale spazio di cura istituzionale¹⁴, pur rimanendo all'interno dell'istituzione: uno spazio/tempo in cui incontrarsi a prescindere dalla problematica che, istituzionalmente, avrebbe dovuto essere il fattore aggregante, la tossicodipendenza. L'Escuelita è diventata ben presto un laboratorio, secondo almeno tre punti di vista: innanzitutto, grazie all'introduzione nello spazio terapeutico del SerT di un soggetto estraneo alla cura, il Laboratorio di Sociologia Visuale, che è intervenuto attivamente con le proprie competenze e attrezzature per ri-produrre immagini; in secondo luogo, perché si è trattato di una sperimentazione che prevedeva, oltre alla presa in carico

11 Nel distretto chiavarese l'Ecuador rappresenta la seconda nazione di provenienza dei migranti, dopo l'Albania (Ambrosini e Erminio 2010: 63).

12 Lagomarsino 2006: 114, 123, 189, 211, 218 e sg.

13 Il termine "Escuelita" è stato creato dai ragazzi stessi e richiama provocatoriamente il setting della scuola dell'obbligo, ironizzandovi: "Andavamo al SerT con gli zainetti, come a scuola, a prendere il metadone, per non portarlo in tasca. Andavamo all'Escuelita".

14 Lo spazio di presa in carico collettiva è gestito dal Dott. Simone Spensieri, medico psichiatra esperto in etnopsichiatria e membro del Centro Frantz Fanon di Torino.

collettiva, un dialogo continuo tra diversi saperi, di tipo etnopsichiatrico, sociologico e audiovisivo; infine, si è trattato per i ragazzi di un laboratorio di soggettività, in cui il nodo della dipendenza era affrontato, pur non risultando predominante. Le questioni politiche e sociali sono state quindi intese come cruciali anche nel percorso di cura: durante il laboratorio abbiamo lavorato con il gruppo alla ricerca di una collocazione sociale nel discorso pubblico, che potesse aiutare i ragazzi a riconoscersi come artefici della propria vita, che desse loro la speranza di poter riprendere in mano il proprio destino, il proprio diritto a “sognarsi nel futuro”.

“Ci hanno illusi con le immagini dell’Italia”: fin dai primi incontri è emerso il tema delle aspettative di successo e benessere legate alla migrazione, presto disattese dalla realtà della loro condizione di adolescenti stranieri, costantemente minacciati dalla possibilità di perdere i documenti. Al momento di dare forma alla sceneggiatura i ragazzi hanno individuato tre fasi fondamentali nella propria vita: “il sogno”, “l’inganno” e “la presenza”. Il sogno è un’immagine ricorrente nei discorsi dei ragazzi del gruppo: “tutto ha avuto inizio con una telefonata” raccontano. Le madri, emigrate in Italia per motivi di lavoro, avevano richiamato a sé i figli con la promessa di una vita migliore, ricca di possibilità e di beni di consumo. In una scena di finzione di *Permiso de Soñar*, una madre, che si trova in Italia, chiama da un telefono pubblico il figlio in Ecuador: “La nonna non può più occuparsi di te, è giunto il momento che tu mi raggiunga. Avrai il motorino, andrai a scuola qui, vedrai come si vestono bene i ragazzi qui in Italia”.

Il passaggio successivo è stato “l’inganno”, di cui tanto i ragazzi quanto i genitori sono stati vittime. Se i figli si sono sentiti ingannati dalle illusorie promesse fatte dalle madri arrivate in Italia anni prima, le madri sono state a loro volta vittime dell’inganno migratorio che loro stesse avevano messo in atto: la crisi economica e istituzionale ecuadoriana in corso alla fine degli anni Novanta ha forzato il percorso migratorio di numerose famiglie, divise tra l’Ecuador e l’Italia, che si sono poi disgregate, in un rincorrersi di progetti e promesse ingannevoli (Lagomarsino 2006). “L’inganno” si è realizzato nelle vite dei ragazzi secondo esiti molto simili tra loro: le difficoltà d’inserimento all’interno del sistema scolastico, l’emarginazione sociale, l’assenza prolungata dei genitori o di altre figure adulte di riferimento, la solitudine, il rifugio nel gruppo dei pari, l’esperienza delle sostanze, la seduzione di pratiche illegali che hanno spesso portato al carcere.

Uno s’immagina tante cose, però purtroppo le cose non vanno come uno vorrebbe, nel cammino della vita si incontrano delle difficoltà. [...] Vorrei sottolineare che era un momento della nostra vita in cui tutti noi, tutto il nostro gruppetto, in quel periodo lì eravamo senza documenti. Per esempio nel mio caso, io non avevo il documento e lo avevano tolto anche a mio papà. Mio padre lo avevano portato al centro di accoglienza, e in quel periodo lì io mi sono ritrovato a vivere da solo, avevo sedici anni. E anche per la maggior parte dei miei amici era andata così. E da lì sono cominciati tutti i problemi. (Giorgio in *Permiso de Soñar*)

Fin dai primi incontri i ragazzi hanno manifestato l’urgenza di parlare

della loro condizione di precarietà esistenziale legata al possesso dei documenti, non tanto della loro dipendenza da sostanze. La difficoltà nel trovare un lavoro in regola e, di conseguenza, ottenere il permesso di soggiorno teneva le loro vite appese a un filo e li rendeva vulnerabili, ricattabili. Tale condizione impediva loro di uscire di casa serenamente e spesso imponeva loro di rimanere nascosti, nella propria condizione di clandestini:

Preferisco stare in casa, chiuso, non esco mai. Non proprio mai, però preferisco stare in casa piuttosto che mi fermino e mi chiedano questi documenti. Mi sento male. Mi sento come se fossi in galera. A volte mi fa rabbia perché non faccio niente di male a nessuno, non faccio niente, e non trovo giusto dover avere paura. Vorrei avere questo documento per girare tranquillo, trovarmi un lavoro, avere un futuro bello. (Ruben in *Permiso de Soñar*)

Rifacendoci al concetto di “presenza”¹⁵ abbiamo voluto stimolarli a immaginarsi qui ed ora, ma nella prospettiva di un futuro effettivamente realizzabile. Così mentre ognuno di loro cercava di proiettarsi sul proprio domani – come “un bravo maître in un ristorante all'estero”, “un poliziotto”, “un avvocato” o semplicemente “un buon padre di famiglia”, “non un fallito”, “un migrante che torna nel proprio paese di origine” –, il fatto di trovarsi insieme per realizzare un film collettivo si faceva già traccia dell'essere presenti al mondo.

La dimensione politica e sociale del laboratorio video è emersa in tre momenti particolari: la presentazione pubblica del film a un Festival cinematografico¹⁶, in cui i ragazzi sono intervenuti personalmente nel dibattito; l'incontro presso il SerT di Lavagna con la Console dell'Ecuador a Genova, la quale ha visto il film e discusso con i ragazzi dell'Escuelita delle trasformazioni politiche, economiche e sociali in corso in Ecuador; la partecipazione alla visita a Genova del Presidente ecuadoriano Rafael Correa¹⁷, per poter ascoltare dal vivo le promesse inscritte nel sogno di rinascita economica, culturale e identitaria che sta attraversando l'Ecuador. I due momenti di contatto con la dimensione politica del paese d'origine hanno avuto significative ricadute sul piano terapeutico personale e privato, e costituiranno nuove scene per il film *Permiso de Soñar*. Per alcuni di loro, immaginare un futuro in qualche modo simile a quello che avevano sognato viaggiando

¹⁵ “Esserci nel mondo significa mantenersi come presenza individuale nella società e nella storia, significa agire come potenza di decisione e di scelta secondo valori, operando e rioperando sempre il mai definitivo distacco dalla immediatezza della mera vitalità naturale, e innalzandosi alla vita culturale: lo smarrirsi di questa potenza costituisce un rischio radicale che si configura come esperienza di essere- agito-da” (De Martino 2006: 98).

¹⁶ In occasione del Festival di Cinema dell'Ecuador, che ha avuto luogo a Genova nel dicembre 2012, alcuni dei ragazzi hanno presentato pubblicamente il progetto e dialogato con il pubblico e con le istituzioni presenti.

¹⁷ Il 26 aprile 2014 Rafael Correa ha visitato la città di Genova e incontrato la comunità dei migranti ecuadoriani, realizzando la puntata 371 del suo programma televisivo settimanale *Enlace Ciudadano*.

verso l'Italia sembra oggi strettamente relazionato a un progetto di ritorno nel proprio paese di origine.

Sul piano discorsivo, il laboratorio video ha creato una frattura rispetto al linguaggio quotidiano dei partecipanti, attraverso l'inserimento di strumenti che hanno posto al centro la questione dell'immagine: come rappresentarsi? Tale questione fondamentale ha convogliato tutto il lavoro intorno ai processi di soggettivazione: in seguito alla visione di film sulle vicende di giovani immigrati, i ragazzi hanno sviluppato il soggetto per un loro cortometraggio, *Permiso de Soñar*¹⁸, in cui rappresentare se stessi, dalla partenza da casa fino a esplorare la condizione presente e le speranze riposte nel futuro. Il video-documentario si è quindi configurato come un mezzo, non (solo) come un fine: l'uso della videocamera e del montaggio ha contribuito a rendere più fluida l'emersione pubblica di tematiche di tipo politico e personale. Il video ha esercitato un forte fascino sui ragazzi: essi hanno intuito il potenziale di un linguaggio che, se usato in maniera opportuna, poteva offrire loro la possibilità di costruire un'altra immagine di sé, di emanciparsi rispetto a un immaginario che li aveva relegati al ruolo di criminali, devianti, soggetti pericolosi. In tal senso è significativa una considerazione che ritroviamo nelle parole di Hender: "quando stavo in Ecuador ero anche un bravo studente, non ero da buttare"; oppure in quelle di Alex: "in Ecuador mi consideravano uno dei migliori ragazzi del quartiere, da quando sono arrivato qui, tutti mi guardano come un delinquente". Il laboratorio video ha rappresentato l'occasione per rispondere alle immagini stereotipate della cronaca locale e agli sguardi giudicanti di una ricca e conformista cittadina di provincia, attraverso una narrazione alternativa, secondo il loro punto di vista.

Il laboratorio video: verso un comune universo etico

Si può correttamente chiamare la scrittura etnografica finzione, nel senso di qualcosa che è stato fatto o formato, senso che costituisce il nucleo della radice latina, fingere. Ma insieme al significato di 'fare' deve essere mantenuto anche quello di 'inventare'. (Clifford e Marcus 2005: 31)

La scrittura etnografica, come il montaggio di un film, è sempre una finzione veritiera, l'artificio di una ricostruzione a posteriori, una narrazione che inevitabilmente corre il rischio di reificare le vite dei suoi protagonisti: "tutti sono alla ricerca di forme di scrittura adeguate a restituire la particolare tensione fra aspetti epistemologici, emozionali ed etici della propria esperienza di ricerca" (Dei 2005: 17). La formula che abbiamo scelto d'impiegare – il laboratorio video – ci riporta ad alcune note questioni fondamentali dell'an-

18 Una prima versione di *Permiso de soñar* della durata di venti minuti è stato presentato in occasione del Festival di Cinema dell'Ecuador a Genova. Il gruppo definisce il film un "documentario in lavorazione", composto da scene di finzione, interviste e riprese di situazioni quotidiane, che sarà integrato da altre scene seguendo l'evoluzione del gruppo.

tropologia, già sollevate dalla svolta “riflessiva” e dai cultural, postcolonial e subaltern studies: possiamo noi, (video)etnografi, parlare per conto dei subalterni, dal nostro punto di vista privilegiato, accademico, teoricamente estraneo ai contesti di devianza e marginalità, senza ricadere in un discorso intriso di potere/sapere coloniale? Oppure, ribaltando i termini della questione e riprendendo la domanda di Gayatri Chakravorty Spivak (1988), “possono i subalterni parlare per se stessi”, evitando di riprodurre quelle stesse logiche di potere e di assoggettamento che li producono senza sosta?

Il laboratorio video – negoziato, co-costruito, articolato intorno ad un patto reciproco – ci porta sempre a interrogarci sulla legittimità delle narrazioni prodotte, anche quando “la presa di parola è concordata con gli attori sociali, i quali possono vedere nel rapporto con l’etnografo, nella scelta di affidare alla sua scrittura informazioni riservate, segrete, o magari strettamente intime, un importante ritorno comunicativo e pragmatico” (Dei 2005: 17). D’altronde, come descrivere (o mostrare) la sofferenza senza suscitare effetti voyeuristici? Come evitare di spettacolarizzare il dolore o di ricorrere alle rappresentazioni sensazionalistiche della cronaca?

Il setting del laboratorio consente di istituire una relazione prolungata nel tempo, a metà strada tra ricerca sociale e “vita reale”: uno spazio riflessivo in cui convergono e si mescolano gli sguardi dei ricercatori e dei protagonisti della ricerca. “Come rappresentarsi?” è la domanda che è sorta in maniera continua ed esplicita nel corso dei nostri laboratori, come stimolo a ri-pensarsi al di là delle comuni rappresentazioni sociali sul “tossico”, “l’immigrato” o il “detenuto”. Nel tentativo di trovare delle risposte siamo partiti da quanto è “etnograficamente visibile” (Farmer 2006: 23), ovvero dalla dimensione materiale delle pratiche che abbiamo potuto osservare direttamente all’interno delle istituzioni, per avviare un dialogo con i giovani soggetti e per stabilire il posizionamento dei temi prioritari nelle loro vite. Seguendo questo percorso, in carcere sono emerse le questioni della fragilità della salute e della precarietà del lavoro, mentre al SerT si è imposto con urgenza il tema delle difficoltà legate al permesso di soggiorno. La mediazione della telecamera ha reso dinamica la nostra relazione, in un circolo continuo e virtuoso tra riprese, proiezione, riflessione, e nuove riprese. In questo modo il video ha contribuito a ridurre i rischi di narrazioni oggettivanti, tipiche dei “saperi esperti”, a favore dell’autorevolezza delle voci dei protagonisti e della legittimità dei loro saperi, “saperi assoggettati”.¹⁹

19 “Con ‘saperi assoggettati’ intendo tutta una serie di saperi che si erano trovati squalificati come non concettuali o non sufficientemente elaborati: saperi ingenui, saperi gerarchicamente inferiori, saperi collocati al di sotto del livello di conoscenza o di scientificità richiesto. Ed è attraverso la riapparizione di questi saperi dal basso, di questi saperi non qualificati o addirittura squalificati: quello dello psichiatrizzato, quello del malato, quello dell’infermiere, quello del medico ma come sapere parallelo e marginale rispetto al sapere della medicina, quello del delinquente ecc. – quel sapere che chiamerei il sapere della gente (e che non è affatto un sapere comune, un buon senso, ma è al contrario, un sapere particolare, locale, regionale, un sapere differenziale, incapace di unanimità e che deve la sua forza solo alla durezza che op-

I saperi squalificati (Foucault 1976: XI) dei giovani detenuti o dei ragazzi stranieri in carico al SerT divengono così le voci portanti della narrazione, in un dialogo costante con i ricercatori, la cui presenza – in termini materiali e analitici – rimane in questo caso fuori campo (Deleuze 1984: 29). Nel contesto di istituzioni quali il carcere e il servizio per tossicodipendenti, i discorsi degli “esperti” agiscono quotidianamente sugli internati, producendo criminali e malati: le relazioni e i report di educatori, assistenti sociali, psicologi, psichiatri e altri operatori detengono la prerogativa di costruire i soggetti e il potere di decidere sulle loro vite. Nel caso dei due laboratori, abbiamo voluto che i saperi esperti dell’antropologia, della sociologia e dell’etnopsichiatria rimanessero periferici, a-valutativi, ai margini, in un contesto in cui – nonostante una relazione inevitabilmente asimmetrica – assumeva centralità la pratica del “fare comune”, articolata intorno alla realizzazione di un video.

Pierre Bourdieu, per “rompere il ghiaccio” con i suoi interlocutori e giustificare la propria presenza sul “campo”, era solito affermare: “mon travail, c’est d’écouter, et d’essayer de comprendre, et de raconter après ; je ne suis ni un juge ni un flic” (Bourdieu 1993: 127). Tentando di seguire un tale approccio, e ricordando anche l’esperienza di Frantz Fanon in Algeria²⁰, il nostro intervento si è quindi orientato in direzione di un reciproco riconoscimento tra ricercatori e ricercati, tra sociologi e giovani, finalizzato alla co-costruzione di un “comune universo etico”²¹. Tale dimensione di comprensione e riconoscimento della legittimità dell’altro, la creazione di un rapporto di reciprocità e la costruzione di un modo comune di vedere il mondo hanno costituito le fondamenta della nostra ricerca-azione e i presupposti per realizzare il laboratorio-video.

Il processo di montaggio è stato quindi un prolungamento del fieldwork, che ha esteso la convivenza con le voci e le immagini dei protagonisti del laboratorio. Nel processo di selezione di questi materiali, abbiamo cercato di conservare e valorizzare il linguaggio espressivo dei gesti e delle forme del parlare dei soggetti, tratti che necessariamente scompaiono o s’impoveriscono nella traduzione in testo scritto (Friedmann 2006: 9). Il video è certamente un linguaggio più fedele all’oralità: riportando e mantenendo le forme dialogiche, riproduce direttamente il discorso dei personaggi, costruito in presenza del ricercatore. Si tratta quindi di una fonte relazionale, in cui la comunicazione avviene sotto forma di scambio di sguardi (inter/vista), di domande e risposte, non necessariamente in una sola direzione. Nel caso dei laboratori descritti si è trattato di una relazione di convivenza durata alcuni mesi o anni, dentro la quale abbiamo cercato di valorizzare i discorsi dei giovani nelle loro manifestazioni più performative in quanto “testi culturali”, prodotti di un determinato contesto (Clifford e Marcus 2005: 39).

pone a tutti quelli che lo circondano) – è attraverso la riapparizione di questi saperi locali della gente, di questi saperi squalificati, che si è operata la critica” (Foucault 1998: 16).

20 Facciamo riferimento in maniera particolare all’articolo di Fanon “Condotte di confessione in Nord-Africa” (Fanon 2011: 123 e seguenti).

21 *Ivi*, 126.

La maggiore orizzontalità e la liberazione di saperi assoggettati sono punti di forza del lavoro con la telecamera. Ulteriore aspetto significativo riguarda le conseguenze della proiezione pubblica del “materiale prodotto”: il film, a differenza di articoli, paper o conferenze, è un oggetto culturale che si presta a una divulgazione ampia e diversificata, non limitata a contesti accademici né a un pubblico di esperti. La proiezione pubblica diventa un evento sociale che chiama in causa tutti i suoi protagonisti, autori/ricercatori, partecipanti ai laboratori e spettatori in sala: i ragazzi che hanno animato i laboratori hanno presentato il film pubblicamente in diverse occasioni, in un gesto performativo con una forte valenza politica e sociale, che va oltre la semplice decisione di consegnare la propria narrazione all'orecchio del ricercatore. La rivendicazione della propria presenza e legittimità a parlare costituisce, per coloro la cui identità è continuamente costruita dai discorsi dell'istituzione, un passo verso lo status di soggetti.

Riferimenti bibliografici

- Ambrosini, M. e Erminio, D. 2010 *Rapporto sull'immigrazione a Genova*, Parma: Diabasis.
- Becker, H. 1987 *Outsiders. Saggi di sociologia della devianza*, Torino: Edizioni Gruppo Abele.
- Beneduce, R., Palmas, L., Oddone, C. (a cura di) 2014 *Loro Dentro. Giovani Stranieri Detenuti*, Trento: professionaldreamers.
- Bourdieu, P. 1993 *La misère du monde*, Paris: Seuil.
- Bourdieu, P. e Wacquant, L. 2005 *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- Brighenti, A.M. 2008 “Visuale, visibile, etnografico” in *Etnografia e ricerca qualitativa* (1/1).
- Brighenti, A.M. 2010 *Visibility in Social Theory and Social Research*. NY: Palgrave MacMillan.
- Burawoy, M. 2007 “Per una sociologia pubblica”. Disponibile online: <http://burawoy.berkeley.edu/PS/Translations/Italy/ASA.Italian.pdf> (consultato il 1 ottobre 2014).
- Cannarella, M. e Lagomarsino, F. e Queirolo Palmas, L. 2007 *Hermanitos. Vita e politica di strada tra i giovani latinos in Italia*, Verona: ombre corte.
- Cannarella, M. 2009 “La ricerca e l'azione. Metodi, strumenti e vissuti di un percorso etnografico” in *Dentro le gang. Giovani, migranti e nuovi spazi pubblici* a cura di L. Queirolo Palmas, Verona: ombre corte.
- Chakravorty Spivak, G. 1988 “Can The Subaltern Speak?” in *Marxism and the Interpretation of Culture* a cura di C. Nelson e L. Grossberg, University of Illinois Press.
- Clifford, J. e Marcus, G. 2005 *Scrivere le culture*, Roma: Meltemi.
- Deleuze, G. 1984 *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano: Ubulibri.
- De Martino E. 2006 *Sud e Magia*, Milano: Feltrinelli.

- Degenhardt, T. Vianello, F. 2010 "Convict Criminology: provocazioni da oltreoceano. La ricerca etnografica in carcere" in *Studi sulla questione criminale* (V/1).
- Dei, F. 2005 "Introduzione. Descrivere, interpretare, testimoniare la violenza" in *Antropologia della violenza*, a cura di F. Dei, Roma: Meltemi.
- De Vito, C. 2009 *Camosci e girachiavi. Storia del carcere in Italia 1943-2007*, Bari: Laterza.
- Fanon, F. 2011 *Decolonizzare la follia. Scritti sulla psichiatria coloniale*, Verona: ombre corte.
- Farmer, P. 2006 "Un'antropologia della violenza strutturale", in *Annuario di Antropologia* (6/8), Roma: Meltemi.
- Foucault, M. 1993 *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino: Einaudi.
- Foucault, M. 1998 *Bisogna difendere la società*, Milano: Feltrinelli.
- Foucault, M. (a cura di) 1976 *Io, Pierre Riviere, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello... Un caso di parricidio nel XIX secolo*, Torino: Einaudi.
- Friedmann, D. 2006 "Le film, l'écrit, et la recherche", in *Communications* (80).
- Lagomarsino, F. 2006 *Esodi e approdi di genere. Famiglie transnazionali e nuove migrazioni dall'Ecuador*, Milano: Franco Angeli.
- Melossi, D. 2008 "Il giurista, il sociologo e la "criminalizzazione" dei migranti: che cosa significa etichettamento oggi?", in *Studi sulla questione criminale* (III/3).
- Oddone, C. e Queirolo Palmas, L. 2011 "Dalle gang al carcere: i vissuti della detenzione" in *Studi sulla Questione Criminale* (VI/1).
- Oddone, C. 2014 "Filmare Marassi. Dalla ricerca etnografica al documentario *Loro Dentro*" in *Loro Dentro. Giovani, stranieri, detenuti*, a cura di R. Beneduce, L. Queirolo Palmas, C. Oddone, Trento: professionaldreamers.
- Oddone, C. e Spensieri, S. 2014 "Se un ambulatorio diventa videolaboratorio", in *Animazione Sociale*, Torino. In corso di pubblicazione.
- Pitch, T. 2013 *Contro il decoro. L'uso politico della pubblica decenza*, Bari: Laterza.
- Queirolo Palmas, L. (a cura di) 2009 *Dentro le gang. Giovani, migranti e nuovi spazi pubblici*, Verona: ombre corte.
- Queirolo Palmas, L. e Torre, A. 2005 *Il fantasma delle bande. Genova e i latinos*, Genova: Fratelli Frilli Editori.
- Rahola, F. 2002 "Pratiche etnografiche e sapere antropologico" in *Un certo sguardo. Introduzione all'etnografia sociale*, a cura di A. Dal Lago e R. De Biasi, Bari: Laterza.
- Re, L. 2008 "La detenzione degli stranieri nelle carceri europee" in *Jura Gentium*, reperibile online: <http://www.juragentium.unifi.it/it/surveys/migrant/ferrara.htm> (consultato il 30 ottobre 2013)
- Sontag, S. 2004 *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino: Giulio Einaudi Editore.

6

Buscando Respeto a Barcelona. Una etnografia visuale sui margini della città

di Luca Queirolo Palmas

Somos la cuenta que nadie pagó. (Wilver, ex-leader MS13)

Filmare i barbari

Buscando Respeto è un documentario sulle auto-rappresentazioni generate da coloro che sono rappresentati come soggetti pericolosi, inquietanti, primitivi, barbari, nemici dell'ordine urbano¹. Siamo a Barcellona e i soggetti che appaiono e prendono la parola sono definiti dall'industria della comunicazione attraverso la categoria di bande giovanili; la loro immagine è saturata in una figura che Simon Hallsworth (2013) ha chiamato *gang talk*: un discorso terrifico e fantasmatico, il prodotto di una specifica industria della sicurezza e degli interessi degli attori operanti in quel campo. Un termine che peraltro, nella maggior parte dei casi, viene immediatamente aggettivato e etnicizzato - le *bande* sono infatti *latine* - andando così a contribuire alla generazione di panico morale attorno ai fenomeni migratori.

Il presente testo descrive il metodo e il percorso di ricerca a monte di tale territorio di auto-rappresentazioni che abbiamo provato a far emergere e cristallizzare in una forma narrativa; un tentativo la cui oggettivazione assolutamente instabile è un'opera visuale in cui si mescola il linguaggio della *fiction* e quello del documentario. Intendiamo inoltre riflettere criticamente sulle nostre pratiche di ricerca nel campo della sociologia visuale nella misura in cui queste intercettano soggetti subalterni, il cui accesso alla parola e all'immagine è vincolato da una molteplicità di filtri e di relazioni di potere.

¹ Le riflessioni e i materiali di questo contributo nascono dalla direzione del progetto europeo YOUNGANG (*Gangs Policies: Youth and Migration in Local Contexts*, Marie Curie Intra European Fellowship - 7th European Community Framework Programme, 2011-2013). *Buscando Respeto* è stato diretto come regia da Jose González Morandi e montato da Maria Romero; il lavoro teatrale di preparazione degli attori è stato diretto da Carolina Torres.

La persistenza e la riproduzione nelle società contemporanee di gruppi giovanili etnicizzati e designati dal pensiero di Stato (Sayad 1996) come bande sono lo specchio della crisi della retorica dell'integrazione applicata ai figli delle migrazioni. La scena² entro cui si dispiegano queste socialità giovanili è anche, seguendo la lettura post-coloniale, uno spazio di agency per i subalterni, soggetti su cui incombono relazioni di genere, classe, razza e che eccedono qualunque retorica mitologica sull'omogeneità e unità dei dominati; i loro modi di vita si rivelano – sono catturati dallo sguardo istituzionale – attraverso metaforizzazioni barbariche e patologiche (Queirolo Palmas 2013).

Le bande sono così responsabili di aver importato la violenza in una società che ama pensarsi armonica e civilizzata. Spivak (1988) aggiunge che il subalterno solo può essere rappresentato, e lo è grazie a discorsi ed archivi coloniali; soggetti muti la cui resistenza non transita attraverso la presa diretta della parola, ma in modo obliquo con l'esodo, il rifiuto, la sottrazione, la fuga e altre pratiche di isolamento e auto-segregazione. In effetti, i gruppi giovanili e marginali che abbiamo osservato performano spazi/tempi paralleli (Restrepo 2007) e producono linguaggi e sistemi di status, senza essere ascoltati né riconosciuti a livello istituzionale; ciò che filtra nelle cerchie sociali alte, e viene cristallizzato, è solo il rumore delle bande nella produzione di eccessi, di violenze gratuite e incomprensibili, cui segue un'inevitabile e naturale soluzione, e trattamento, penale.

La nostra etnografia si è imbattuta in soggetti muti che articolano lotte silenziose, in presenze rese incomprensibili dalla pornografia del pensiero di Stato e dal panico morale generato da interessati imprenditori della sicurezza. Come raccontare queste traiettorie di socialità? Come dare un suono a queste resistenze? Quali immagini costruire per soggetti invisibili o ipervisibili, secondo le convenienze del momento? Come filmare i *barbari*? Per procedere occorre interrogarsi sul ruolo non neutro del ricercatore; come sostengono Cerbino e Rodríguez (2008:73) al termine di una lunga etnografia sui Latin Kings in Ecuador:

2 L'etnografia ha rivelato che questi gruppi non costituiscono organizzazioni piramidali e gerarchiche, quanto piuttosto trame possibili e reversibili di relazioni entro cui i soggetti possono circolare. Hallsworth (2013) sottolinea l'importanza di una visione rizomatica come opposta a quella corporativa veicolata dal pensiero di Stato, in base a cui le bande ripropongono le stesse caratteristiche di un esercito o una grande impresa, con linee di autorità, catene di comando e divisione dei ruoli. Il concetto di scena, che qui usiamo, può aiutare meglio a rappresentare il concreto funzionamento di questi spazi sociali in cui si interseca la dimensione giovanile, quella di classe e l'origine migrante e ci permette di mettere in risalto il carattere fluido, turbolento ed eterogeneo delle appartenenze delle socialità di strada. La parola banda non corrisponde al linguaggio dei giovani membri di tali gruppi, che preferiscono viceversa parlare di coro, gruppo, nazione, associazione, organizzazione, famiglia; per una lettura bourdeusiana delle bande come stili delle classi popolari, si veda Mauger (2006). Segnalati i limiti, d'ora in poi il termine banda verrà utilizzato senza il formato corsivo.

In questo campo fare della scienza un lavoro critico consiste nel produrre una scrittura del processo che permetta di generare una riflessione e una teorizzazione alternativa agli obiettivi politici dominanti. Assumiamo inoltre l'ipotesi che il ricercatore si converta nella figura dell'Altro, nella misura in cui si relaziona con soggetti che sono marcati dall'esclusione e per i quali le uniche alterità possibili sono i nemici da sconfiggere (i membri dei gruppi rivali) o gli sguardi discriminanti e lo stigma dell'opinione pubblica. La scommessa del ricercatore-attivista va nella direzione di provare a rappresentare una condizione di produzione di effetti di soggettività nelle persone coinvolte nel processo di ricerca. Ovvero, l'apparizione di nuovi interrogativi, dubbi, riflessioni e considerazioni critiche prima impossibili.

Il documentario *Buscando Respeto* prova a rendere possibile la parola e la scrittura dei subalterni, fuoriuscendo dalla logica della rappresentazione per delega e costruendo uno spazio-tempo in cui disvelare da un lato il linguaggio ventriloquo di tali soggetti e contestare dall'altro il discorso egemonico che narra tali presenze.

Il campo che i media e il pensiero di Stato stigmatizzano attraverso una narrazione *barbarica* e una pornografia della violenza (Wacquant 2006; Bourgois 2005b) costituisce, viceversa, ai nostri occhi un crocevia di espressività di culture giovanili meticce che intersecano condizione di classe e condizione migrante; un territorio in cui giovani soggetti a processi di ostracismo sociale inventano tattiche attraverso cui produrre capitale sociale, simbolico, culturale, economico, guerriero (Sauvadet 2006). Ci siamo così avvicinati all'oggetto/soggetto della ricerca ricorrendo alle classiche categorie di Bourdieu (1992). I giovani incontrati nel corso dell'etnografia da cui nasce il documentario danno vita a questa scena, un campo, poiché in essa si pratica un gioco che permette di accumulare valore e profitti (Queirolo Palmas 2015); il capitale sociale permette di fuoriuscire dalla solitudine della migrazione e articolare reti di fratellanze giovanili; il capitale simbolico apre la possibilità di accumulare visibilità e riconoscimento per soggetti che stanno al margine; il capitale culturale genera autonomi schemi di percezione e visione a partire da una condizione di subalternità; il capitale economico opera per estrarre risorse in modo informale o illecito sui mercati dei beni e del lavoro, mentre il capitale guerriero assume la forza del gruppo e la corporeità come luoghi di produzione del rispetto sociale, della reputazione e della mascolinità egemonica.

Nella narrazione egemonica di questi mondi resta solo la violenza; un fenomeno che è pensato come consustanziale a certe biografie, una qualità delle persone e dei gruppi più che un atto, una sostanza più che un processo di etichettamento e classificazione (Delgado 1999). La violenza strutturale è permanentemente occultata, mentre quella personale viene posta in enfasi, misconoscendone così relazioni, causalità e circolarità fra le due (Bourdieu 1998). Vediamo segni di questo regime di verità in alcune interviste realizzate nel 2012 ai giornalisti di due importanti quotidiani catalani:

Se fossero santi, non farebbero notizia, sono una notizia perchè sono violenti, semplice! Si suppone che Barcellona sia una società normale, senza

violenza di strada, per cui un accoltellamento è di per sé una notizia. (giornalista di *El Periódico*)

Quanto più violento l'evento, tanto più spazio abbiamo. Se la banda si converte in un'associazione o fa opera di volontariato, ci danno poco spazio. Nella misura in cui le bande sono un problema per la convivenza, il mio giornale attribuisce rilevanza al tema.

D. Quelle che chiamate bande latine sono responsabili, secondo fonti di polizia, di dieci morti negli ultimi dieci anni; nel solo gennaio del 2012 gli uomini catalani hanno ucciso 5 donne catalane. Mi chiedo il perché di questo trattamento differenziale, perché da un lato si etnicizza e culturalizza il latino e dall'altro si rimuove il catalano nella spiegazione di un fenomeno di violenza.

R. Il mio giornale è molto interessato al tema della violenza di genere; mi avevano incaricato di capire il perché della crescita rapida di queste morti, però non ci siamo riusciti... Immagino che ciò che sta lontano, che meno conosci, ti dia più paura di ciò che è vicino, anche se è più doloroso. Forse perché il fenomeno del maschilismo è molto antico e più naturalizzato. Certo, se tutti i mariti delle donne assassinate fossero stati cinesi, ci sarebbe stata più attenzione e scandalo...

D. Quindi, per riassumere, i giornali fanno una classificazione dei fenomeni di violenza ed alcuni sono una notizia, mentre altri sono naturali e quindi degni di minor attenzione?

R. Io non decido sullo spazio delle notizie, quello lo fa la gerarchia del giornale. (intervista a giornalista di *La Vanguardia*)

Come raccontare altrimenti la scena delle bande e dei giovani che la attraversano? Abbiamo immaginato che il modo migliore fosse fare un passo indietro e un passo in avanti rispetto al potere che è garantito dal nostro ruolo di ricercatori. Il passo indietro è costituito dal tentativo di trasformare l'oggetto della ricerca in soggetto e quindi restituire parte del potere della rappresentazione, costruendo le condizioni affinché sia possibile una scrittura a partire da una posizione di subalterità; il passo in avanti risiede invece nel tentativo di contestare l'epistemologia positivista della distanza – la scienza che trova la sua condizione di verità nella distanza fra oggetto che è studiato e soggetto che enuncia – e di scommettere su un dispositivo di ricerca che sia anche *un fare comune*. In tale prospettiva fare ricerca consiste nel creare un luogo e un tempo lungo in cui soggetti diversi, per capitale culturale e capitale economico, si ritrovino insieme in una produzione condivisa; nel nostro caso, abbiamo esplicitato questa opzione nella produzione di un testo visuale, *Buscando Respeto*. Proviamo qui di seguito a ripercorrere tre fasi di questa etnografia visuale: 1) l'accesso; 2) la scrittura condivisa; 3) l'oggettivazione instabile ed ambigua dell'opera.

Accedere

L'accesso, per chi intende esplorare spazi sociali subalterni e marginali, è sempre uno dei problemi principali della ricerca, un territorio su cui si condensano le distinzioni di classe e di cultura fra *ricercati* e *ricercatori*. L'assenza di fiducia è nei fatti una forma di auto-immunizzazione dei subalterni, di re-

sistenza a rendere disponibili le proprie vite ad un ulteriore sguardo vigilante. In fondo ciò che caratterizza un mondo marginale è il surplus di vigilanza ad opera di differenti funzionari, ivi inclusi antropologi, sociologi, giornalisti e altre categorie di produttori culturali. Come risolvere questo tipo di vincoli, soprattutto in presenza di un registro narrativo, come il visuale, in cui tende a venir meno l'anonimato, ovvero la garanzia classica di riservatezza che la scienza sociale suole offrire ai propri interlocutori?

Abbiamo giocato il nostro accesso a questi mondi, in parte ricorrendo ad un capitale sociale accumulato nel corso di precedenti ricerche su temi analoghi (Queirolo Palmas 2009, 2010), in parte offrendo la scrittura, la colonna sonora, la sceneggiatura del film come un luogo e un tempo di autorappresentazione; limitando, o mettendo in discussione, il nostro potere di autori sull'opera, sui contenuti e sul suo filo narrativo.

A nostro favore hanno giocato alcuni elementi; in primo luogo il desiderio dei soggetti della ricerca di trasformare lo stigma in emblema. Ci siamo avvicinati al campo, abbiamo intavolato le prime presentazioni ed esposto la faccia, utilizzando il titolo del film come esca, una rievocazione della ricerca di Bourgois (2005) che ci sembrava particolarmente adeguata per sintonizzarsi sul registro delle lotte e delle umiliazioni simboliche nella scena delle bande. Per i nostri interlocutori, partecipare a un'opera visuale era un'opportunità per impossessarsi di un canale possibile di enunciazione di tale rovesciamento, investendo sulla diffusione di un discorso pubblico di inversione dello stigma. D'altro lato, la perdita dell'anonimato li invitava a un maggiore coinvolgimento nella lotta simbolica sull'opera, amplificando la richiesta di controllo sui modi e sulle forme della produzione e della rappresentazione.

In secondo luogo, l'opzione per una ricerca visuale si connetteva implicitamente con i mondi di vita dei soggetti della ricerca: giovani, di origine migrante e di classe popolare, in molti casi espulsi dal sistema educativo e collocati in un mercato del lavoro informale, sommerso, discontinuo, precario. Per essi l'immagine parlava, mentre il libro era muto. Come ci hanno insegnato in molti - Scott (2006) con l'enfasi sull'arte occulta della resistenza, De Certeau (1999) con le riflessioni sullo *scritto-centrismo* e la macchina scritta della legge, e Conquergood (2002: 147) nel sottolineare che "solo gli accademici di classe media possono pensare ciecamente che tutto il mondo sia un testo, dato che scrivere e leggere è cruciale per le loro vite quotidiane e per la loro stabilità lavorativa" - il codice scritto è spesso sinonimo di controllo e potere per i subalterni. Per l'accademico, è difficile registrare le loro rappresentazioni e narrazioni, dato che evadono i formati classici in cui si solidificano naturalmente i discorsi di coloro che detengono un capitale culturale consacrato dalle istituzioni scolastiche. Nel caso di soggetti espulsi dal sistema educativo, come i giovani da noi incontrati nel corso dell'etnografia, il libro e il testo scritto sono i codici di una macchina di controllo che li trasforma, e classifica, in disabili culturali, sono il segno concreto della propria umiliazione e del proprio insuccesso. Le case dei giovani a cui abbiamo avuto accesso durante le riprese di *Buscando Respeto* sono sprovviste di libri

e librerie, ma abbandonano di schermi ed immagini; gli unici testi che appaiono sono religiosi (la Bibbia), psico-impresonditoriali (manuali di self-help su come diventare ricchi o recuperare l'auto-stima), oltre a qualche volume ereditato dall'esperienza scolastica. I testi musicali che i nostri protagonisti producono si generano a partire dall'oralità e la performance estemporanea; la colonna sonora di *Buscando Respeto* è oggettivata successivamente dai ricercatori in un testo, e la stessa sceneggiatura del film, che raggiunge con difficoltà una forma scritta solo grazie al nostro lavoro di ricercatori, viene costantemente sovvertita attraverso l'improvvisazione della recitazione.

Quando alla fine della ricerca ci avviciniamo ai giovani-attori del film per raccontare loro il piano di divulgazione dei risultati, la forma libro o articolo non gode di particolare attenzione, mentre l'esito e il futuro del film evoca una grande fascinazione. Analogamente al rapporto fra libro e film, nelle relazioni con i soggetti dell'etnografia il ricercatore è percepito come il portatore di una cultura intellettuale distante e in parte inutile, mentre il regista è associato a un codice culturale che istituisce una prossimità a partire da una comune partecipazione al mondo delle immagini e detiene un capitale simbolico riconosciuto in qualità di produttore di immagini; da qui discende anche l'indicazione di andare oltre la divisione dei ruoli e accumulare competenze capaci di generare figure ibride nel campo dell'etnografia visuale.

Fare sociologia filmica e visuale nei mondi subalterni permette di articolare un terreno di incontro e di accessibilità più simmetrico, di dispiegare un registro al fine di cogliere auto-rappresentazioni che circolano in spazi paralleli all'egemonia del testo scritto e che mescolano stili narrativi centrati sulla musica, le immagini e l'oralità. Seguendo Foucault, si tratta di saperi sottomessi e localizzati, che evadono la formalizzazione in una testualità che può diventare fonte legittima di parola di fronte all'opinione pubblica. Nessun giovane da noi incontrato nel corso della ricerca legge i discorsi e i testi dei giornalisti che abbiamo intervistato, così come nessun testo dei nostri interlocutori di ricerca è dotato di una legittimità che ne garantisca la qualità di fonte informativa nella produzione del discorso pubblico sulle bande ad opera dei operatori della comunicazione.

L'accesso come fase della ricerca deve mettere sempre in conto la percezione sociale del lavoro di ricerca, e dei relativi funzionari, nei mondi sociali che proviamo ad esplorare: non esistono cambiali in bianco, legittimità garantite o riconoscimenti automatici sull'utilità del nostro lavoro. La diffidenza è un giusto habitus di resistenza che i subalterni utilizzano per proteggersi dalla vigilanza e dalle incursioni degli estranei nei loro contesti di vita quotidiana. L'esperienza delle nostre incursioni visuali ci ha rivelato l'importanza di immaginare un *fare comune* fra ricercati e ricercatori, collocando il piano della nostra osservazione proprio sulle relazioni che si aprono in questo interstizio sociale in cui la pratica etnografica prova a circoscrivere e trasformare in terreno di negoziazione e riflessività la disparità di classe e di cultura.

La domanda ricorrente che ci proviene dagli interlocutori sul campo è in fondo semplice e spiazzante: a che serve questa ricerca? A che ci serve que-

sta ricerca? Assumere lo spazio di incontro generato dalla volontà di sapere della ricerca come un terreno di molteplici scambi e di molteplici conflitti ci sembra il piano di consapevolezza più utile e meno ipocrita da cui l'etnografo può partire per generare una conoscenza contro-egemonica.

Scrivere insieme un film. Il Laboratorio come campo di lotta sull'economia simbolica e materiale dell'opera

L'accesso al campo qui descritto era finalizzato alla produzione di un documentario, di un'opera di sociologia filmica e visuale. Ma, come abbiamo visto, il prodotto restava per noi un pretesto attraverso cui osservare un processo, articolare uno spazio di relazioni e di presenze. Per fare un film, occorreva infatti scrivere e pensare insieme; da qui è nato un *laboratorio* dove per circa 12 mesi ogni settimana ragazzi e ragazze, provenienti dall'esperienza delle bande³, si sono incontrati e hanno prodotto una narrazione condivisa. Il laboratorio ha toccato una molteplicità di temi nel suo divenire - la migrazione, il carcere, il lavoro, la crisi, la polizia, la scuola, la sessualità, la musica - ed ha generato una molteplicità di incontri con soggetti esterni al mondo dei partecipanti; in gran parte è stato uno spazio di accumulazione di capitale sociale, di formazione ed auto-formazione. Il laboratorio alternava strutturalmente momenti liberi di riflessività, inviti a personaggi esterni portatori di testimonianze, oltre ad un percorso strutturato di formazione teatrale in cui, sotto la guida di Carolina Torres (che declinava liberamente le tecniche e la filosofia del teatro dell'oppresso), si sceneggiavano i temi emersi nelle sedute di discussione generale.

I partecipanti - circa venti e in modo fluttuante - disponevano di un piccolo rimborso di 300 euro oltre alla copertura dei costi di trasporto; in ogni caso, un semplice rimborso spese non correlato al carico di impegno che veniva loro richiesto. Accettare di stare nel laboratorio significava per i soggetti assumerne l'importanza e farlo proprio, non subirlo come una ricerca dedita all'estrazione coloniale di saperi né come un lavoro volto all'estrazione di valore al fine di produrre una merce⁴. Il nostro ruolo di etnologi è stato quello di restare dentro e documentare questo percorso. Il laboratorio e la costruzione successiva di un collettivo di autori/interpreti è divenuto così il motore e il campo della ricerca etnografica; un luogo di scambio in cui al ricercatore si esigevano prestazioni (aiuti di tipo legale per scontare una condanna ai domiciliari, aiuti economici e materiali di diverso tipo e importo, contatti sociali con produttori musicali, assistenti sociali o poliziotti) e da cui la ricerca traeva una narrazione e rendeva trasparenti, formalizzandoli, saperi nascosti. Il laboratorio inoltre collocava la ricerca su una temporalità lunga, obbligando il ricercatore ad una relazione e sottoponendolo ad un

3 Hanno partecipato al laboratorio giovani dei seguenti gruppi di strada: Latin Kings, Ñetas, Mara Salvatrucha, Kitasellos.

4 L'opera finale è in libera visione su youtube dal giorno successivo alla chiusura del montaggio. Nessun diritto d'autore la protegge. <http://www.youtube.com/watch?v=kSMHicXO7F0>

controllo continuo sui modi, le forme e le contropartite di oggettivazione del sapere estratto.

La condizione economica dei partecipanti, la loro vulnerabilità sociale emergevano naturalmente – senza bisogno di ricorrere alle tecniche di intervista - dai racconti e dalle richieste che ci venivano sottoposte, e ci restituivano le difficoltà della partecipazione e dell'assiduità dell'impegno per chi è intrappolato in una vita precaria e marginale: dalla paura di prendere la metropolitana per l'assenza di documenti alla piccola occasione di lavoro che si presenta all'ultimo momento, dall'invito a partecipare a lotterie o ad acquistare profumi e altri generi di consumo che i partecipanti vendevano in qualità di rappresentanti informali all'incombenza di assumere e garantire parte della riproduzione domestica (in particolare la cura dei fratelli minori) in nuclei familiari in cui è presente la sola figura materna e un'unica fonte di reddito.

Un giorno Juan ci vende a due euro il biglietto di un'estrazione il cui premio consiste in una bottiglia di whisky comprata al supermercato; in un'altra occasione Dago ci chiede un anticipo della caparra per affittare una nuova casa dopo essere stato sfrattato. Il ricercatore è così sottoposto a un sindacalismo informale, in cui simbolicamente si negozia la tariffa della prestazione per raccontare una storia e/o metterci la faccia. Il potere dei nostri informatori e co-autori è infatti quello di sottrarsi e rendere impossibile la prosecuzione del film e delle riprese, anche se i due piani – la richiesta d'aiuto/ sostegno e la partecipazione al film – non vengono mai connessi in modo esplicito. Da un lato si riafferma il carattere volontario e gratuito della partecipazione all'opera, dall'altro nella relazione che si genera con i funzionari della ricerca si apre un varco per rivendicazioni oblique che vengono agite ricorrendo al linguaggio dell'amicizia e al circolo del dono contro dono.

A differenza della pratica laboratoriale come forma narrativa e produttiva che abbiamo sperimentato in carcere e nelle strutture sanitarie (vedi il contributo di Oddone e Navone in questo volume), in cui il potere dell'istituzione obbligava in modo più o meno dolce i soggetti filmici alla presenza, nel nostro caso la dinamica della partecipazione rimane totalmente in mano ai partecipanti e al loro gradimento sulle nostre capacità di far in modo che l'esperienza sia utile, interessante e rilevante per le loro vite; il sindacalismo obliquo a cui siamo consapevolmente, e felicemente, sottoposti nasce sullo sfondo della relazione di ricerca, ma anche di incontro e socialità condivisa; diviene la spia della nostra utilità e di un modo più simmetrico di generare ed estrarre saperi.

Il laboratorio si trasforma progressivamente uno spazio positivo di tensioni e conflitti in cui noi dobbiamo cedere potere autoriale e risorse in cambio di disponibilità a stare nell'opera e di volontà di risignificarla. Tale conflitto vive nella polarità documentario-fiction: per i giovani partecipanti il documentario è il testo dei ricercatori, di una etero-rappresentazione sulla scena delle bande, mentre la fiction – che scaturisce dal percorso teatrale come parte del laboratorio - diviene il terreno privilegiato della loro auto-

rappresentazione. Il documentario è scritto da noi attraverso le molteplici interviste filmate che conduciamo, la fiction è scritta da loro attraverso la sceneggiatura e attraverso l'improvvisazione nelle scene; l'opera finale combina questi due registri. Come mai la fiction diviene agli occhi dei partecipanti il luogo principale di un'espressività autonoma? In parte perché tale registro opera uno sdoppiamento che rende possibile ai soggetti raccontare frammenti delle proprie vite in condizioni di non -anonimato, facendo come se non stessero parlando di loro, trasfigurando il proprio quotidiano nelle figure dei personaggi: si parla così di carcere, amore e morte, polizia, solitudine, gravidanze precoci e narcotraffico in una condizione di protezione e immunità garantita dalla distanza della fiction, dalla finzione della distanza.

Realizzare *Buscando Respeto* a partire da un laboratorio di teatro e di pensiero ci ha così portato nelle case e nei luoghi di vita dei nostri attori-autori, ci ha permesso di uscire dall'aula per cogliere da vicino altri frammenti di vita e altri saperi sottomessi; camminare negli spazi quotidiani in cui si riproducono queste traiettorie biografiche e la loro eventuale iscrizione nella scena delle bande ci ha consentito di far apparire altre storie e altre significazioni. Ha obbligato i nostri interlocutori a stare con noi in quello spazio, a cimentarsi in un esercizio di spiegazione e descrizione: cosa significa stare in un parco ed essere controllati frequentemente dalla polizia? Come si vive in una casa con molti figli e un solo reddito a volte intermittente? Come si fanno i conti con le gravidanze precoci o le interruzioni di gravidanza in ambienti sociali permeati dalla religiosità popolare? Come si vive intimamente l'esclusione scolastica o la ricerca del lavoro attraverso le reti familiari e amicali? A che bisogni risponde la partecipazione ad un culto religioso? Cosa significa girare in metro tutta la gran Barcellona dalle 5 del mattino e collezionando fermate sino a disegnare una mappa improbabile per pulire uno dopo l'altro gli uffici assegnati? Elementi di una condizione di classe e di subalternità, di un'eredità che Wilver così interpella: "siamo il conto che nessuno ha pagato"⁵

Camminare negli spazi insieme, la dimensione peripatetica della ricerca, dispiega un processo simile a quanto scoperto con meraviglia durante le riprese di *Loro Dentro*: nuove chiavi di lettura del rapporto fra carcere-migrazione che emergono quando si abbandona l'aula scolastica in cui ci aveva confinato l'istituzione penitenziaria e con i giovani detenuti iniziamo a frequentare la sala colloqui, la cucina, il campo sportivo, il cortile dell'aria. Il laboratorio, con tutti i suoi esterni legati alla necessità della produzione visuale, è rapidamente mutato in un luogo di transizione e conflitto, in cui la nostra intenzione autoriale è stata sfidata e un'altra narrazione si è progressivamente imposta; è così che abbandoniamo la spazio dove il laboratorio aveva vissuto in modo utilmente claustrofobico il suo primo anno di vita – il retro di una ex-latteria, una vecchia stalla urbana – e veniamo condotti dagli attori/autori della ricerca a fare base e filmare la *fiction* sotto le mura di un cimitero in un quartiere proletario e migrante del cinturone ex-industriale di

⁵ "Somos la cuenta que nadie pagó".

Barcellona: una panchina, l'erba alta, anziani giocatori di bocce intimoriti da ragazzini che fanno le impennate con i motorini, un treno periferico e una passerella, uno stato creativo di abbandono e degrado. Cosa si sedimenterà dentro l'opera come frutto di una ricerca e di una scrittura condivisa? Che contenuto produrrà un tale contenitore ormai slabbrato?

L'opera mobile ed ambigua

Siamo partiti assumendo la scena delle bande come un campo di produzione di linguaggi e narrazioni in spazi sociali distanti da quelli egemonici in cui "la stampa riproduce una separazione stereotipica fra giovani latino-americani e giovani autoctoni, favorendo la generazione di un immaginario sociale dominante che li riflette come opposti e inconciliabili" (Cerbino 2012:97); la gioventù di origine migrante, tratteggiata in stretta associazione con il crimine e la pericolosità, diviene il riflesso inquietante di un altrove geografico ma anche simbolico.

Ma i subalterni producono immaginari differenti da quelli che i poteri egemonici proiettano su di loro? Non abbiamo qui la pretesa di rispondere, quanto di segnalare le contraddizioni insite nello stesso discorso non egemonico, un discorso sottoposto alla violenza simbolica, la naturalizzazione del dominio e la sua interiorizzazione culturale da parte dei dominati secondo Bourdieu; come suggerisce Caldera (2007), le produzioni culturali dei dominati si fondano su una radicale asimmetria di potere e sono il riflesso di una lotta ermeneutica sul significato stesso di *banda* fra coloro che istituiscono rappresentazioni e stigma, e coloro che sono interni, o prossimi, ai mondi così designati. Luis, un giovane Latin King appena uscito dal carcere che partecipa al laboratorio filmico di *Buscando Respeto*, critica "il governo del giornalismo che occulta i delinquenti in cravatta", mentre Gonzalo, cuoco ed ex-leader di un'altra importante *familia di strada* – secondo la sua particolare terminologia per trasformare in emblema lo stigma delle bande – individua nella *polizia* e nei *giornalisti* i responsabili della discriminazione. È importante osservare come nella consapevolezza dei giovani della nostra etnografia non esistono rigide rappresentazioni e narrazioni di classe che organizzano la lettura della loro posizione sociale: in un mercato del lavoro precario e sfuggente evapora la figura del padrone e dello sfruttamento, resta il rispetto e la fama, la polizia e il crimine, la stampa e i politici.

Quando durante una sessione del laboratorio nel corso del 2013 viene evocato il tema dello sciopero generale contro il governo Rajoy che si sarebbe tenuto da lì a pochi giorni, ci rendiamo conto che, a differenza nostra, la maggior parte dei partecipanti non ne è a conoscenza e comunque cercherà di utilizzare le occasioni di lavoro che in quella occasione si presenteranno; Pedro, che sino al giorno prima aveva esaltato la gloriosa tradizione di lotta dei minatori boliviani avendo partecipato alle mobilitazioni che hanno deposto il presidente Sanchez de Losada nel 2003, taglia corto senza troppi sensi di colpa verso la sua appartenenza di classe: "lo sciopero è per voi intellettuali e classe media di qui, non per noi migranti".

La soggettivazione di classe che appare nelle situazioni da noi osservate è semplice, si limita a registrare la radicale distinzione di modi di vita e di potere fra chi fa lavori di responsabilità nel chiuso di edifici e ha potere di parola e di classificazione, e chi sgobba sulla strada in lavori pesanti e mal pagati: “Noi siamo le famiglie della strada... ma i delinquenti in cravatta ci dipingono come delinquenti”, sarà un motivo ricorrente delle nostre discussioni all'interno del laboratorio. Osserviamo ad esempio il seguente testo rap postato su una rete sociale dell'Associazione Ñeta di Madrid:

È un classico ma è verità fratello, fai questo esercizio, vai a un commissariato, centro di comunicazione o altra istituzione che diffama i miei ideali, chiedi perché ci trattano come delinquenti? Perché gli sbirri abusano della loro autorità? Perché un giovane non può stare seduto in un parco? Perché non si possono vestire come meglio credono? Non si possono portare tatuaggi, non si possono mettere cappucci, non si possono indossare rosari, e subito ti etichettano come delinquente. Forse i parchi non sono dei ragazzi? Forse questo non è un paese libero? O forse faccio male a qualcuno con il mio stile di vita?

E adesso dico io, perché questi giornalisti vanno a fare domande a persone che scaricano la loro frustrazione con il crimine e sporcano il mio nome con le loro azioni, perché non vanno a fare domande a chi è un vero Ñeta e non cammina per la strada come un delinquente arrogante? Anche se io non li accuso.. la loro frustrazione viene dall'infanzia, per non aver ricevuto una educazione corretta da parte dei genitori, l'attenzione necessaria o aver subito un rifiuto che produce rancore e voglia di fare danno alla stessa società che li ha emarginati e buttati in pasto alla droga.

Tutto questo denaro che investono per fare documentari e tutta la loro merda, avrebbero potuto utilizzarlo per aiutare la gente con problemi o per evitare i tagli sociali di oggi. Perché fanno questi documentari stupidi? Perché questi politicanti, questi delinquenti in cravatta, usano il loro potere per dirigere la società, per informare male e far sì che la gente veda ciò che loro vogliono che si veda. Si fanno orgogliosi del loro potere, abusano della loro autorità e ci dirigono come marionette.

I giovani da noi incontrati nella scena delle bande vivono il discorso della stampa e dei mezzi di comunicazione con un'enorme sfiducia, restano distanti dai fari dell'informazione; potremmo dire che *sono parlati, ma non parlano*, o perlomeno non parlano in/a quella cerchia sociale. In gran parte, la loro lotta ermeneutica consiste in pratiche di fuga e silenzio: non leggono i giornali, non contestano pubblicamente il linguaggio che li definisce e solo episodicamente si informano su come la loro immagine viene costruita e proiettata nell'opinione pubblica. Producono uno spazio e un tempo parallelo dove far circolare le proprie rappresentazioni, un altro modo di esporre pubblicamente in termini di stili e culture giovanili. Sulla pagina facebook di *Buscando Respeto*⁶ – frequentata da circa mille giovani della scena delle bande – si discute di musica, sport, religione, consumo di alcool e droghe, organizzazione interna dei gruppi, maternità e amore. Raramente appaiono temi politico-sociali: la crisi, la disoccupazione, la casa e gli sfratti, la corru-

⁶ *Buscando Respeto La película* – su facebook – è stato un motore principale di diffusione del nostro lavoro di ricerca e di disseminazione del work in progress del film.



da *Buscando respeto*, Momenti di fiction: preparativi



da *Buscando respeto*, Momenti di fiction: al parco

zione, le lotte, la condizione migrante.

I testi cantati – in gran parte, ma non solo, hip hop sotto il segno del *gangsta rap* – sono un altro luogo interessante per esplorare questi immaginari; abbiamo incontrato numerosi gruppi musicali al fine di comporre la colonna sonora del film. Un gruppo con cui abbiamo interagito, che discende da una potente frazione dei Latin Kings di Barcellona, posta su youtube video musicali il cui testo è esplicito: “Qui non c’è paura, la paura è tutta vostra, ve lo vediamo in faccia, vi mangia l’invidia, siamo noi che abbiamo la strada, il denaro e le donne”. Il tutto condito da una narrazione visuale che simula atti di sicariato, invita a scaricare “piombo sui nemici per inviarli dritti dritti al cimitero”, ed esorta ad “aggiustare definitivamente i conti”⁷. Ciò che è interessante di questi testi, come ci racconterà Osvaldo (un giovane leader di un altro gruppo di strada che partecipa al laboratorio), è il loro carattere di finzione, di realismo magico:

Sono solo fantasie, stanno rappresentando quello che non sono e cose che non fanno, forse neanche quello che sono stati, un po’ come tutto il *gangsta rap* dove dei miliardari raccontano ed esaltano la violenza del ghetto dalle loro ville di Miami. Lo fanno solo per reclutare ragazzini.

I nostri interlocutori non sono sicari, non uccidono intenzionalmente, non passano il loro tempo a giocare alle sparatorie con i nemici, non dispongono di armi, non controllano la strada, dalla quale anzi sono permanentemente espulsi dalle autorità urbane (Giliberti e Queirolo Palmas 2014), e tanto meno dispongono di denaro, non hanno quasi mai credito sui cellulari e ricorrono ai nostri in modo ripetuto; il crimine che producono, quando lo producono, è di infima qualità, come raccoglitori nomadi prelevano dalla strada ciò che è utile per passare la giornata. Ma alcuni di loro amano rappresentarsi pubblicamente, attraverso testi e video, sulla scia di questo immaginario *gangsta*, che in fondo è l’immaginario barbarico attraverso cui il discorso egemonico li etichetta. Quando discuto con i produttori di questi testi sulle loro parole e sui temi che evocano, sulla loro opportunità per un film che vorrebbe contestare l’impianto patologico della narrazione egemonica, appaiono le seguenti riflessioni che aprono piste molto diverse:

Utilizziamo l’estetica *gangsta* per dare un messaggio. È solo un codice per essere ascoltati. È quello che abbiamo. Nei nostri quartieri le persone più famose sono i ladri. Abbiamo tanti talenti. Guarda i *gangsta* di Portorico che sono divenuti miliardari.

Perché noi no? Vogliamo raccontare le cose vere della strada perché altri non le seguano, vogliamo diffondere un messaggio di pace. Raccontiamo la vita della strada, perché ci siamo passati dentro. Questo è il *gangsta rap*.

Parliamo di pallottole perché è questo che vogliono ascoltare i ragazzi della strada, però poi ci mettiamo dentro altri contenuti. Parliamo di pallottole perché gli altri gruppi sappiano che se non ci rispettano, siamo capaci di regolare i conti e scaricargli del piombo addosso.

⁷ Si veda ad esempio: <http://www.youtube.com/watch?v=FDIPNzjm5mA> e <http://www.youtube.com/watch?v=wfFUKNMMpGA>.

Come ci ricordano i testi di queste canzoni, ma anche molte testimonianze raccolte nel corso dell'etnografia, i *tropos* veicolati dalla narrazione barbarica egemonica possono appoggiarsi ad elementi di verità, trasformarsi in emblemi dei gruppi in certi momenti della loro traiettoria collettiva; sono anche documentabili meccanismi di *self fulfilling prophecy*, di produzione di bande attraverso i mezzi di comunicazione, dove i giovani finiscono per apparire come una brutta copia di come sono stati dipinti e danno vita a ciò che è esistito in primo luogo nel linguaggio del potere. Come ci ricorda Alessandro Diaco in questo stesso volume, gli stessi gangsters americani sono esistiti, nei loro stili e nei loro modi pubblici, prima nel cinema che nella realtà.

Ma la ricerca della fama e del rispetto – che spesso nella scena delle bande si accumula grazie all'inferiorizzazione di un *Altro* che è in fondo un *Altro* identico, un sosia, ovvero un giovane di origine migrante e di classe popolare⁸ – può anche aprire spazi di rivendicazione e di contestazione dell'ordine simbolico esistente, dei dispositivi dello stigma e della discriminazione. Ad esempio, nella scrittura della colonna sonora di *Buscando Respeto*, appare un'inversione strutturale delle rappresentazioni barbariche egemoniche; come in molti altri casi documentati, la fuoriuscita aprirà a scenari religiosi o utilizzerà come appiglio strumentale una nuova vita dedicata al Signore (Castellani, Lagomarsino e Queirolo Palmas, 2014). Il testo seguente è stato discusso e generato dentro il laboratorio filmico ed è rattato da un gruppo di origine dominicana che porta il nome di *Kitasellos* (coloro che si liberano e liberano dalle etichette).

*Cammino cercando rispetto, cercando rispetto
 Trattami come ti tratto
 non mi giudicare, non mi ignorare, per favore
 non sai quante volte ho pianto nel mio letto
 non immagini la fame che ho sofferto
 E l'ignoranza della gente
 quando ho avuto bisogno,
 nessuno mi ha dato un bicchiere di acqua quando avevo sete
 nessuno mi ha fatto i complimenti quando ho passato gli esami
 Ora non dirmi quello che devo fare
 se ho ucciso, se sono un delinquente
 questo è colpa del sistema, ficcatelo in testa
 se sono seduto, la polizia mi manda via
 e inizia subito a sospettare
 e se dico qualcosa, mi regalano uno schiaffo
 e tu vorresti che io rispetti il sistema?
 Per problemi della strada la mia vita è stata in pericolo
 ho visto morire il nemico del mio amico*

⁸ In massima parte la violenza che producono le bande è di tipo endogena, suicidaria potremmo dire, si rivolge ovvero contro soggetti simili per classe e origine, non tocca i nativi nè le classi medio-alte; si veda Conte (2011)

*la polizia è stata sulle mie tracce,
 ma sono corso via e ho avuto fortuna
 e un paio di volte sono pure scappato alla morte
 Cammino cercando rispetto, cercando rispetto
 trattami come ti tratto, non mi giudicare
 non mi ignorare, Per favore
 Dimmi se tu sai cosa si sente quando ti guardano con schifo e cattiveria
 persone che sai bene che non hanno un odore migliore del tuo
 e che non valgono più di te
 Rispettami e ti rispetterò
 Se mi umili, non ti umilierò
 Anzi ti dimostrerò che il rispetto si guadagna con rispetto
 E' la crisi..non c'è lavoro, problemi in famiglia
 Molti finiscono nella droga e altri nella Bibbia
 E io dove vado? Non lo so, ma sto con Dio
 Ogni volta che posso prego, e chiedo grazie per quello che ho
 Ma non mi adegua e voglio di più
 Mi immagino con molti soldi per aiutare la mia gente e il mondo intero...*

Questa narrazione non esclude che le biografie possano essere marcate dal crimine e dalla violenza, però ne restituisce la responsabilità alle condizioni sociali di esclusione che pesano sui giovani di origine migrante; si genera così un cortocircuito nel discorso barbarico che ha la pretesa di proiettare verso l'esterno qualcosa che è proprio della società di insediamento, cancellando dallo spazio del dicibile che le bande in quanto gruppi

sono il sintomo di un ordine sociale che si annida nel seno della modernità sotto il segno di un autoritarismo ... del disagio per l'indebolimento del patto sociale di una modernità in crisi che è incapace di ricostruirsi, dopo che sono evaporate le promesse di emancipazione e benessere che stavano al centro del suo progetto. (Cerbino 2012: 72)

In tale prospettiva, come già segnalato da Conquergood (1994), le violenze attribuite alle bande non sono altro che il riflesso deformato di analoghe violenze proprie del funzionamento delle più normali e legittime istituzioni sociali; la paura dell'*Altro* è così la paura dell'*Altro* che sta dentro di *Noi*. La costruzione di una linea del colore (Du Bois, 2010), culturalizzata e razzializzata, colloca le figure fantasmatiche delle bande nel campo di una estraneità lontana; i media egemonici diffondono adeguati dispositivi di visione, a volte definendo i giovani delle bande come nemici pubblici, a volte dimenticandone l'esistenza, a volte invocando il castigo o la riabilitazione.

Le rappresentazioni dei giovani incontrati nel corso di questa etnografia visuale da un lato giocano con lo stigma e ne riflettono modi, linguaggi e forme, dall'altro provano ad articolare un discorso pubblico di un *Altro Noi* discriminato – *i giovani, i poveri, i migranti* – o tentano di proteggersi dal regime di visibilità e vigilanza, nascondendosi sotto la luce (Hebdige 1988). Il laboratorio di *Buscando Respeto* produce una sceneggiatura e un finale in cui il destino scontato per i giovani delle bande è quello di essere, nel mez-

zo della crisi, sospinti a forza verso il traffico di droga. Osserviamo le battute finali del film, figlie dell'improvvisazione:

- *Un cugino mio in Dominicana era come Wilver, però se ne approfittava e si era messo a fare traffici; "lì dove stanno i soldi", diceva...*
- *Bisogna fare traffici e stop! Andiamo a organizzare il traffico!*
- *Dai, andiamo!*
- *Sei fuori, fratello!*
- *Non lo so ragazzi, ma quello che è sicuro è che se non hai soldi, non hai il rispetto della gente.*
- *Pero se ci mettiamo nel traffico, il denaro lo accumuliamo..eccome!!*
- *E come dice il proverbio: "chi nulla ha, nulla vale"*
- *Andiamo fratelli!*

Un destino realistico che si vorrebbe negare, non desiderato, su cui incombe una paura collettiva; la sceneggiatura dispiega un grido che evoca come sia precisamente questo luogo e questo ruolo - il traffico, il piccolo crimine, la droga, il furto - che toccherà loro occupare se non si inverte il disinvestimento sociale sui giovani delle classi popolari. Il filo della storia rappresentata, partorita dal laboratorio e oggettivata da un leader dell'associazione Ñeta, mette in scena la solitudine di un giovane migrante che trova nelle bande - *le famiglie della strada* - un rifugio simbolico di fronte ai dispositivi istituzionali di esclusione; la scena giovanile delle bande appare allora come un prodotto genuino della società di arrivo, più che un genere esotico di importazione, con tutto il suo carico di culturalizzazione, razzializzazione ed auto-assoluzione della società ricevente.

Sono già 15 giorni che sono uscito dal commissariato, solo perché mi trovavo al lato di un negozio di pakistani che veniva assaltato. Quando è arrivata la polizia mi hanno buttato a terra senza chiedermi nulla, solo perché il padrone diceva che i ladri sembravano dominicani. Al commissariato mi hanno preso impronte e foto. E quando gli ho chiesto perché. Mi hanno risposto per resistenza a pubblico ufficiale. Resistenza!? Beh, certo gli ho detto, non è che potete abusare senza sapere chi sono, e in più sono anche minorenni, come posso credere nella giustizia se vedo che solo può venire da Dio? Neanche mi hanno lasciato chiamare mia madre... Sono arrivato a vivere qui con lei solo da tre mesi e già le sto creando problemi. Adesso è ora di mangiare e non me la sento di uscire dalla mia stanza, non voglio mettere in discussione l'autorità di mia madre, fra lacrime e grida non so bene come agire, sono così poco abituato a vivere con lei, la conosco così poco, non mi ricordo di lei quando ero piccolo, solo le poche volte che veniva in vacanza in Dominicana. Adesso tutto è incerto per me, passerò l'estate da solo in casa; sì, ho avuto una fidanzatina a scuola ma adesso con le vacanze la vedo poco, però sono rimasto d'accordo di vederci domani al parco.. mi deve dire delle cose importanti. Spero che non sia quello che penso...che guaio e che dispiacere darei ai miei genitori... Mi diranno che ero un figlio modello e ora non più... Mamma non capisce che sono sempre lo stesso, solo ho bisogno di un po' di tempo per ambientarmi. È tutto troppo grande per me e dire che vengo da una città grande, ma lì almeno avevo un cugino con cui andare in giro. Qui, se non fosse per i miei amici del gruppo, non avrei nessuno, al meno con loro ho dei punti in comune. I compagni di classe solo mi

deridono, mi chiedono se noi mangiamo con le mani, se viviamo in capanne...fra di noi latinos ce la passiamo bene...ma detesto quando iniziano a chiamarmi scimmia per qualunque cosa. Non si immaginano neanche che l'unica cosa che ottengono è far crescere la mia identità e il mio odio, ma non verso di loro, ma verso la loro ignoranza... Forse i miei genitori o i miei nonni si sono mai lamentati del passato? A noi insegnano a dimenticare e a loro ad umiliare, sembra che l'unico modo per sentirsi grandi sia far sentire piccoli gli altri. Ancora mi ricordo le parole del sorvegliante al poliziotto che ha dischiuso la porta della cella: e la scimmia con chi rimane? Insomma, sembra che l'ignoranza in questo paese sia non solo dei ragazzi, ma anche degli adulti... sinceramente non giustifico più nessuno. Oggi il mio animo è forte, oggi il Signore è grande! Gli umili saranno i primi e gli oppressi andranno al regno dei cieli. E così che mi sento io, e così sento gli amici del gruppo, tutti abbiamo un punto in comune fra le mille cose che ci distinguono. Me lo hanno insegnato nella riunione di ieri...dobbiamo unirci fra noi che ci accettiamo e unirci anche con quelli che non ci accettano, ma fanno la nostra stessa vita e lottano per dimostrarlo. Dobbiamo unire le famiglie della strada, cercando rispetto per tutti. Questa è la missione, non mi sento più senza una meta, per lo meno ho una direzione concreta in questa città. Ecco mia madre mi chiama nuovamente, è ora di uscire dalla mia stanza e conquistarmi il rispetto in casa...che Dio mi aiuti.

Buscando Respeto è un'opera mobile e ambigua proprio perché dentro di sé porta il segno della molteplicità di registri che i discorsi subalterni possono produrre e li dispiega su un campo narrativo che interseca il punto di vista dei ricercatori-registi. L'esito della lotta autoriale fra *codice-documentario* e *codice-fiction*, fra ricercatori e ricercati, ci impone minori margini di manovra e discrezionalità nel montaggio – il luogo della composizione finale della scrittura visuale, ma anche appannaggio di un sapere esperto – e nei fatti stabilizza la linea narrativa del film attorno alle scene immaginate e improvvisate dagli attori/autori del laboratorio. È la *fiction* che detta il passo dell'opera e in essa, nella sua scansione rigida per scene e contenuti, è minore la discrezionalità, quindi il nostro potere di scrittura, che viceversa ci è assicurato dal *taglia e cuci* sul filo dell'intervista, permettendoci di rimuovere ciò che non è considerato rilevante ed enfatizzando la linea discorsiva prescelta. Come risultato, nel film, *non c'è morale, non c'è soluzione, non c'è lezione*, per usare le parole comparse in sala improvvisamente dopo una proiezione.

In fondo il prodotto visuale, come dicevamo all'inizio, era per noi un pretesto, ed era proprio questa oggettivazione instabile che cercavamo: osservare il processo di produzione e cristallizzazione di un immaginario, utilizzare il film come un vettore che penetra in uno spazio sociale e simbolico lasciando una scia, un effetto microfisico di apertura di relazioni. Non abbiamo cambiato il discorso egemonico, anzi abbiamo constatato la sua inerzia, la sua forza riproduttiva e naturale, la sua banale naturalità. La prima del film – dicembre 2013 a Barcellona – voleva essere un corpo a corpo con il discorso patologico sulle bande e per questo avevamo giocato ogni carta possibile per aumentare il capitale simbolico dell'evento: i giovani di tutte le bande di Barcellona che i media presentavano come acerrimi nemici si porgevano alla società locale avendo fatto un film, sotto l'egida di una ricer-

ca europea promossa da prestigiose istituzioni universitarie, al cospetto di una sociologa di grido – Sasskia Sassen – che metteva la faccia per questa scena e accettava entusiasta di sponsorizzare *Buscando Respeto*; in più avevamo con noi sul palco il mitico fondatore dei Latin Kings di New York – *King Tone* – appena riemerso dopo circa 15 anni di carcere duro negli Stati Uniti e che con il suo carisma ci aveva accreditato come soggetti amici nel mondo delle bande⁹. La Filmoteca di Catalunya – la sala più prestigiosa della città – era piena di famiglie migranti e dei loro figli *banditi*, fuori e dentro polizia in borghese e in divisa, oltre a un vasto pubblico di funzionari locali dei servizi sociali e delle politiche giovanili. Eppure, nessun mezzo di comunicazione in sala, nonostante gli inviti, nessun racconto dell'evento il giorno dopo. La punteggiatura di notizie sulle bande come barbari e violenti continuava a fluire indiscussa.

Ma non è lì che l'opera instabile ha giocato il suo potenziale di trasformazione. *Buscando Respeto* si diffonde attraverso i canali rizomatici delle reti sociali, nelle presentazioni informali con pubblici di nicchia in cui la *restituzione* si trasforma sempre per noi ricercatori in occasione di produzione di nuovi saperi, nelle migliaia di visioni su youtube e nei commenti a margine, nei desideri che si aprono per altri gruppi e individualità di raccontarsi utilizzando nuovi codici e registri. Ciò che rimane è il tentativo di un gruppo di giovani di origine migrante di vivere nella crisi a partire dalla propria condizione di generazione, di classe e di genere; di esporre ciò che hanno e non solo ciò di cui mancano, di rivelare, in tutta la loro contraddizione e provvisorietà, la capacità di agire e di resistere, di produrre un linguaggio e un orizzonte di senso, di fronte alle condizioni di esclusione materiale e simbolica, giuridica e culturale, cui sono sottoposti.

A cosa è servito il *visuale* nell'etnografia? A disvelare meglio logiche di funzionamento di un mondo sociale, coltivando un territorio di maggiore simmetria fra chi ricerca e chi è ricercato, ma anche a contaminare le posizioni simboliche e i luoghi di enunciazione di ognuno: frammenti dei nostri discorsi sono penetrati sulla scena delle bande come nessun libro o saggio sociologico avrebbe mai potuto fare, frammenti dei loro angoli di visione e delle loro prese di posizione hanno pervaso la nostra narrazione. Chi è l'autore e cosa è l'opera?

Riferimenti bibliografici

- Bourdieu, P. 1992 *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*, Torino: Bollati Boringhieri.
 Bourdieu, P. 1998 *Contre-feux. Propos pour servir à la résistance contre l'invasion néolibérale*, Paris: Raisons d'Agir.
 Bourgois, P. 2005, *Cercando rispetto*, Roma: Derive Approdi.

⁹ Si veda la testimonianza visuale di King Tone da noi raccolta: <http://www.youtube.com/watch?v=w1BZCDO2g4k>.

- Bourgois, P. 2005b "Más allá de la pornografía de la violencia. Lecciones desde el Salvador", in *Jóvenes sin tregua. Culturas y políticas de la violencia*, Barcelona: Anthropos.
- Caldeira, T. 2007 *Ciudad de Muros*, Barcelona: Gedisa.
- Castellani, S., Lagomarsino, F. e Queirolo Palmas, L. 2014, *La banda y la iglesia. Transiciones y espacios de subjetivación de la juventud latina en Barcelona y Genova*. In printing.
- Cerbino, M. 2012, *El lugar de la violencia. Perspectivas críticas sobre pandillerismo juvenil*, Quito: Taurus-Flacso.
- Cerbino, M. e Rodríguez, A. 2008 "La Nación imaginada de los Latin Kings: Criminología cultural y la banda transnacional", in *Otras Naciones: Jóvenes, Transnacionalismo y Exclusión*, a cura di M. Cerbino e L. Barrios, Quito: FLACSO.
- Conquergood, D. 1994 "How street gangs problematize patriotism", in *After post-modernism. Reconstructing ideology critique*, a cura di S.H. Herbert e M. Billig, London: Sage Publications.
- Conquergood, D. 2002 "Performance Studies. Interventions and Radical Research", in *The Drama Review*, 46, 2.
- Conte, M. 2011 "Le qualità eccedenti dell'omicidio. La violenza e la morte nei gruppi di strada latinoamericani a Milano", in *Rassegna di criminologia*, 3.
- De Certeau, M. 1999 *La invención de lo cotidiano*, México: Universidad Iberoamericana.
- Delgado, M. 1999 "La violencia com a recurs i com a discurs", in *Aportacions*, Barcelona: Secretaria General de la Joventut, 7.
- Du Bois, W.E.B. 2010 *Sulla linea del colore. Razza e democrazia negli Stati Uniti e nel mondo*, Bologna: Il Mulino.
- Giliberti, L. e Queirolo Palmas, L. 2014 "Le bande e la città: conflitti e spazio pubblico nella Spagna contemporanea", in *Etnografia e Ricerca Qualitativa*, 3.
- Hallsworth, S. 2013 *The Gang and Beyond: Interpreting Violent Street Worlds*, London: Palgrave Macmillan.
- Hebdige, D. 1998 *Hiding in the light. On images and things*, London-New York: Routledge.
- Mauger, M. 2006 *Les bandes, le milieu et la bohème populaire*, Paris: Belin.
- Queirolo Palmas, L. 2009 *Dentro le gang. Giovani, migranti e nuovi spazi pubblici*, Verona: ombre corte.
- Queirolo Palmas, L. 2010 *Atlantico latino. Gang giovanili e culture transnazionali*, Roma: Carocci.
- Queirolo Palmas, L. 2013 "Entre lo barbárico y el olvido. Los medios y la producción de las bandas en la España contemporánea", in *Quaderns de l'Institut Català de Antropologia*, 29.
- Queirolo Palmas, L. 2015 "The Policies and Policing of Gangs in Contemporary Spain. An Ethnography of a Bureaucratic Field of the State", in *Sociologica*, 1.

- Restrepo C. 2007, *Con el diablo adentro: pandillas, tiempo paralelo y poder*, México: Siglo XXI.
- Sauvadet, T. 2006 *Le capital guerrier. Concurrence et solidarité entre jeunes de cité*, Paris: Arman Colin.
- Sayad, A. 1996 "La doppia pena del migrante. Riflessioni sul pensiero di Stato", in *Aut Aut*, 275.
- Scott, J. 2006 *Il dominio e l'arte della resistenza. I Verballi segreti dietro la storia ufficiale*, Milano: Elèuthera.
- Spivak, G. 1998 "Can the Subaltern Speak?" in *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di Cary Nelson and Lawrence Grossberg, Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Wacquant, L. 2006 *Punire i poveri. Il nuovo governo dell'insicurezza sociale*, Roma: Derive Approdi.



Donna Faber

7

DONNA FABER

Auto-riflessità su un percorso socio-fotografico

di Emanuela Abbatecola

Riflessioni a voce alta

Riflettere a posteriori su un percorso di ricerca “non standard” è una sfida intrigante che implica uno sforzo non indifferente di decostruzione e ripensamento delle regole del gioco. Significa ribellarsi alle consuetudini incorporate, liberarsi dalle gabbie del “rigore scientifico” (così come concepito, s’intende), sfuggire dai tanti *dover-essere* che interiorizziamo durante i lunghissimi anni di apprendistato nel campo della ricerca accademica (distanza, avalutatività, neutralità, rigore espositivo anche formale), per tuffarsi in un’altra dimensione: quella del mettersi in gioco riflettendo a voce alta sul *com’è andata*. Riflessività allo stato puro, dunque, abbandonando, per una volta, la preoccupazione di produrre un testo il cui obiettivo primario sia convincere la cosiddetta “comunità scientifica” sulla bontà dei risultati della ricerca.

Riflettere sul percorso intrapreso è quindi liberatorio, ma non per questo meno arduo. Anzi. Per certi versi, la consuetudine è rassicurante e le regole orientano, indicano, suggeriscono, facilitando ordine e scelte espositive. Nel rompere le regole, viceversa, il rischio di disorientamento iniziale non è da sottovalutare. Al classico disagio del trovarsi di fronte a una pagina bianca, si aggiungono quesiti di risposta non immediata: e adesso? Da che parte incomincio? Riuscirò a decostruire per ricostruire posizionando il mio sguardo alla giusta distanza? Da che parte cominciare, dunque? Perché non dalla “fine” (da intendersi, ovviamente, come temporanea)?

Novembre 2013. Genova, Palazzo Ducale. Inaugurazione di *Donna Faber*, mostra socio-fotografica su lavori maschili e sessismo. Duemila visite in poco meno di tre settimane. Un successo di pubblico, ma soprattutto un successo, ben oltre le aspettative, rispetto agli obiettivi originari: uscire dalle mura spesso asfittiche e autoreferenziali dell’accademia.

Facciamo un salto a ritroso, come se riavvolgessimo la bobina di un film. Il 2008 sta per finire e all’allora Dipartimento di Scienze Antropologiche dell’Università di Genova (Di.S.A. ora Disfor), cominciamo a riunirci per ragionare sull’opportunità di creare un Laboratorio di Sociologia Visuale il cui spirito può forse essere sintetizzato in alcune parole chiave: sperimentazio-

ne; autoformazione; creatività; ricerca. Ricerca di nuovi strumenti non solo per comprendere le realtà sociali, ma anche –e forse, in una prima fase, soprattutto- per comunicare, per arrivare a pubblici più ampi, per raggiungere ambienti ai quali buona parte della produzione scientifica accademica non sembra essere interessata. O forse sarebbe più corretto dire che, i codici di cui solitamente si avvale l'accademia per diffondere i risultati delle proprie ricerche, mal si prestano a uscire dai circuiti del "sapere esperto". Causa o effetto? Ha forse ragione Buroway quando dice che:

Se i nostri predecessori hanno cercato di cambiare il mondo, noi abbiamo finito troppo spesso per contribuire a conservarlo così com'è. [...] L'originaria passione per la giustizia sociale, l'eguaglianza economica, i diritti umani, la salvaguardia dell'ambiente, la libertà politica o, più semplicemente, un mondo migliore che ha portato molti di noi alla sociologia viene indirizzata all'ottenimento di credenziali accademiche (2005: 2).

Se è vero che, per inseguire carriere accademiche sempre più difficili, la sociologia si è ripiegata su se stessa diventando sempre più "elitica e auto-referenziale" (Sgriotta 2013), forse è davvero giunto il momento di rompere le mura e far circolare i saperi in un'ottica di sociologia pubblica. In questo senso, noi sociologhe e sociologi, registe e registi del Laboratorio, ci riconosciamo in una frase sempre di Buroway, non a caso citata nel manifesto elaborato nel 2010:

Dopo un secolo passato a costruire un sapere professionale traducendo il senso comune in un linguaggio scientifico, siamo pronti a impegnarci in una sistematica traduzione di ritorno, per riportare il sapere a coloro da cui esso proviene, trasformare problemi privati in questioni pubbliche (2005: 3).

Traduzione di ritorno. Come operare questa traduzione? Con quali strumenti? Perché non usare le immagini in una società delle immagini?

Così recita il primo punto del nostro manifesto:

Il visuale come linguaggio di narrazione che mette in forma un sapere prodotto attraverso le procedure di indagine essenzialmente etnografiche, delle scienze sociali. L'audiovisivo consente di far circolare i prodotti della ricerca su pubblici più larghi, collocando gli oggetti culturali prodotti dalle scienze sociali sui terreni entro cui si dispiega oggi la sfida dell'egemonia culturale: l'immagine in una società di immagini. (http://www.laboratorio-sociologiavisuale.it/doc/MANIFESTO_lab%20soc%20vis.pdf)

Visuale come medium per operare un'auspicata *traduzione di ritorno*. Visuale da noi inizialmente immaginato in termini di audiovisivo. E' così che nasce *Yo no me complico*, documentario da noi realizzato, come spiega bene Luisa Stagi nel suo capitolo in questo volume, in primo luogo per comprendere la sociologia visuale attraversandola.

La produzione di *Yo no me complico* è stata davvero un momento di esaltante sperimentazione, culminata in una restituzione pubblica altrettanto esaltante: un cinema stracolmo di persone trasversali rispetto ai generi, alle generazioni, agli orientamenti sessuali e al livello di attivismo nella società civile. Quante e quali di quelle persone sarebbero venute ad ascoltare

una conferenza tradizionale sugli stessi temi? Diverso e sorprendente anche il dibattito che ne è seguito, nel quale hanno preso spontaneamente parte – e forse, come vedremo, non è un caso- alcune delle persone che già avevano avuto voce nel video. Audiovisivo come medium. Medium efficace, a giudicare dagli esiti di questa prima¹ importante esperienza collettiva. Audiovisivo. E la fotografia?

Fotografia e Sociologia. Una storia, poco conosciuta, di destini incrociati

Difficilmente si riflette sul fatto che fotografia e sociologia nascono nello stesso periodo storico (seconda metà dell'800) e che inizialmente condividono la medesima curiosità nei confronti della società. Da questo punto di vista è significativo che nel periodo 1896-1916, l'*American Journal of Sociology*, abbia scelto di pubblicare ben 31 articoli corredati di fotografie (Faccioli, 2001). Tuttavia, con la sola eccezione della Scuola di Chicago, fotografia e sociologia hanno ben presto preso strade diverse, per inseguire, ciascuna, la propria aspirazione: diventare arte, la prima; trovare riconoscimento in qualità di scienza, la seconda, disciplina giovane con mal celati complessi di inferiorità verso le "vere scienze" (Faccioli, Harper, 1999). Come scrivono Faccioli e Lo Sacco: "Il linguaggio verbale parla alla nostra sfera razionale, mentre il linguaggio visuale parla alla nostra sfera emotiva" (2010: 54).

La fotografia dialoga, dunque, con la nostra componente emotiva. Ciò la rende efficace e immediata (Frisina 2013), ma anche sospetta rispetto a una comunità scientifica in cerca di accreditamento. L'importanza del mezzo fotografico, quale strumento di conoscenza della realtà, tuttavia, non è mai venuta meno. Ne è testimonianza la poderosa opera svolta dalla Farm Security Administration (FSA) durante gli anni della Grande Depressione in U.S.A., che avvia un vero e proprio programma di fotografia "documentaria". A tale scopo il governo americano ingaggia fotografi e fotografe, con il compito di documentare la realtà rurale e le condizioni di povertà delle famiglie travolte dalla crisi economica (tra le fotografe e i fotografi più importanti che presero parte al progetto si ricorda Dorothea Lange, Walker Evans e Gordon Parks). Ma la vera rinascita degli aspetti visuali in sociologia è da collocare (sempre in USA) nel contesto socio-culturale degli anni '60 e '70, grazie ad una rinnovata convergenza di obiettivi tra sociologia e fotografia di reportage, interessate a indagare la realtà quotidiana ed impegnate a focalizzare l'attenzione pubblica su fenomeni e temi quali la povertà, la marginalità, la violenza sociale, il razzismo. Ricordiamo, in particolare, i contributi di Diane Arbus, Robert Frank.

Tuttavia, i metodi visuali, ancora criticati negli anni '60 e '70 in quanto considerati troppo soggettivi, hanno cominciato ad essere accettati solo

¹ In realtà erano stati prodotti altri documentari prima che ci costituissimo come gruppo di Sociologia Visuale, ma *Yo no me complico* rappresenta il primo prodotto "consapevole e ufficiale" del Laboratorio, al quale ne sono seguiti altri di cui si racconta all'interno di questo volume.

nella post-modernità, restando marginali nel mondo accademico negli anni Ottanta e Novanta e acquistando finalmente visibilità e riconoscimento a partire dagli anni 2000 (Frisina 2013).

Donna Faber. Cronistoria di un progetto socio-fotografico

Siamo al 2010. L'Associazione Culturale 36° Fotogramma, che da più di 30 anni riunisce attorno a sé fotografe, fotografi e amanti della fotografia, mi propone di costruire insieme un progetto di sociologia visuale sulle donne nei cosiddetti *lavori maschili*. Accetto senza esitazioni, senza immaginare quali e quante suggestioni, stimoli e sorprese avremmo incontrato lungo il percorso.

Inizia così un'avventura molto interessante, durante la quale abbiamo l'opportunità di conoscere donne, ambienti (i raduni dei e delle camioniste, così come la miniera, ad esempio) e storie interessanti attraverso gli strumenti a nostra disposizione: le tecniche di intervista proprie della sociologia qualitativa (racconti di vita) nel mio caso; la fotocamera, nel caso delle fotografe e dei fotografi. L'idea è quella di abbinare le interviste a "ritratti ambientati", vale a dire fotografie negli ambienti e con gli abiti da lavoro (laddove caratterizzati). Ricerca sociologica e fotografia non hanno però seguito strade parallele, ma si sono continuamente intrecciate, imparando nel tempo a conoscersi e a creare sinergie e contaminazioni reciprocamente stimolanti. In particolare, le fotografie sono state per me una sorpresa, in quanto spesso rivelatrici di aspetti presenti, ma non altrettanto evidenti, nelle interviste. Attraverso le immagini, come vedremo, sono stata in grado di "vedere" dimensioni che lo sguardo – benché allenato – spesso rende opaco nella lettura delle narrazioni. Fotografie, quindi, non solo come strategia di restituzione più immediata e accessibile dei risultati della ricerca – così come inizialmente ipotizzato – ma anche come strumento per far emergere e comprendere aspetti della complessità altrimenti sfuggenti. Fotografie, altresì, come media utili per favorire l'accesso al campo e creare un diverso tipo di coinvolgimento delle protagoniste della ricerca. Proverò a condividere la ricchezza di questo nostro viaggio, ragionando, ad alta voce, sugli esiti inaspettati (per me neofita) dell'incontro tra fotografia e ricerca sociale.

Lavori maschili, sessismo e altri stereotipi

Lavori femminili. *Lavori maschili*. Il mercato del lavoro è sessuato, ma quanto è ancora sessista? Il sessismo è diventato sempre più impalpabile, sfuggente, difficile da dimostrare. Si percepisce, ma non si cattura; si sperimenta, ma spesso non si può denunciare. La marginalizzazione delle donne è certamente meno sfacciata e diffusa rispetto a solo quarant'anni fa, ma proprio per questo, forse, più pericolosa e insidiosa. Il sessismo permea, dunque, anche il mondo del lavoro contemporaneo, mimetizzandosi silenziosamente entro mercati definiti da confini che rimangono invisibili al nostro sguardo, almeno fintantoché qualcuna - o qualcuno - sfida le regole (per scelta, caso o necessità) attraversandoli. Cosa succede, dunque, alle donne che sfidano

l'ordine simbolico valicando questi confini tanto invisibili quanto persistenti? Cosa significa essere donna in lavori che la società si ostina a pensare e a rappresentare come *maschili*. "Lavori da uomini"? Per cercare di rispondere a questi interrogativi, abbiamo scelto di dare voce a donne², interessantissime ai nostri occhi, che hanno pensato di raccontarci la fatica, gli ostacoli, le tante (troppe) violenze, ma anche i sogni, l'orgoglio e la passione. L'hanno fatto con entusiasmo e generosità, regalandoci non solo pensieri e parole, ma anche immagini... le loro.

Fotografia come facilitatrice?

Forse solo adesso, mentre ragiono a posteriori sul percorso, mi rendo conto di quanto le fotografie abbiamo facilitato l'accesso al campo e il coinvolgimento nel progetto delle persone da noi contattate. Le interviste possono avvenire in luoghi neutri, in non-luoghi (intesi in senso lato). Anzi, in certi casi è auspicabile che ciò avvenga, per garantire che la persona si senta "al sicuro" e libera di raccontarsi e raccontarci senza interferenze. Senza che altri possano sentire o, più semplicemente, sapere che la persona sta facendo un'intervista. La ricerca qualitativa condotta attraverso i racconti di vita, dunque, non implica necessariamente quello "scendere" nel contesto di riferimento e "guardarsi intorno" (Dal Lago A., De Biasi R., 2002) che caratterizza il lavoro etnografico in senso stretto. Viceversa, noi chiedevamo, laddove possibile, ritratti ambientati, vale a dire fotografie di donne sul lavoro, nel proprio ambiente lavorativo.

Le prime donne nelle quali siamo piacevolmente inciampat* grazie a una fruttuosa ricerca su internet, sono le camioniste, un Noi atipico e accogliente riunitosi sotto il nome di "Buona Strada Lady Truck Driver Team", gruppo visibile sul web grazie a un blog omonimo (<http://buonastrada.altervista.org/tag/lady-truck>). Queste *Ladies*, hanno prontamente accolto la nostra proposta e ci hanno invitato a partecipare a uno dei periodici raduni nazionali che vedono riunit* camionisti (molti) e camioniste (qualcuna) di tutta Italia con i loro camion "vestiti a festa". I due raduni ai quali abbiamo partecipato sono stati, per le fotografe e i fotografi un allestimento "ideale" ricco di angolazioni suggestive anche sul piano estetico, per me una "strada nella quale scendere per guardarmi meglio attorno". Osservare (attraverso lo sguardo e la fotocamera) il diverso modo in cui camionisti e camioniste "vestono a festa" i loro camion, si muovono sulla scena, si scambiano battute e comunicano anche attraverso il corpo, è stata un'opportunità straordinaria per contestualizzare le narrazioni e meglio comprendere le maschilità e le femminilità egemoni su quella specifica scena.

L'ultima discesa sul campo è stata in miniera. Volevamo intervistare una minatora e avevamo bisogno di fotografie sul luogo di lavoro. Timoros* all'idea di scendere nelle viscere della terra, ci saremmo accontentat* di un livello intermedio, ma a questa nostra proposta, un dirigente ci ha risposto

² Ad oggi (novembre, 2014) sono state intervistate 20 donne e fotografate 28 figure professionali.



Raduno di camionisti: maschilità in scena

con un tono di sfida sociologicamente declinabile come *maschile*, che da loro “c’era solo un livello: meno 500 mt.!”. Non avendo alternative, abbiamo accettato la sfida, cosa che ha comportato seguire un breve corso per l’utilizzo di un respiratore da attivare in caso di fughe di gas, indossare l’attrezzatura prevista dal regolamento, girare per i diversi locali di superficie (uffici, aule, magazzini consegna e restituzione respiratori e caschi), interagire con il personale, addentrarsi nel gergo e nelle regole del gioco di questo “strano” mondo, entrare nella gabbia (ascensore che porta sottoterra), scendere in miniera e, ancora una volta, *guardarsi attorno*.

Foto come forma di restituzione. Foto come occasione di discesa sul campo. Foto come modalità efficace di coinvolgimento delle persone oggetto e soggetto della ricerca. Quando abbiamo iniziato a contattare le donne che avevamo piacere di coinvolgere nel progetto, siamo rimasti* colpiti dall’accoglienza entusiasta e dalla facilità con la quale abbiamo raccolto adesioni. In un primo momento ho pensato che ciò dipendesse solo dal desiderio di queste donne di trovare ascolto e riconoscimento rispetto a biografie lavorative appassionanti, ma non facili. Indubbiamente, poter raccontare le frustrazioni, il sessismo, le discriminazioni, le violenze più o meno esplicite, così come l’orgoglio e la passione, ha giocato un suo ruolo, ma oggi mi chiedo quanto ciò non sia dipeso anche dal tipo di richiesta: prestare la propria immagine per una mostra fotografica. “Mettermi la faccia” significa qualcosa di più del semplice “regalare” un racconto. Significa diventare protagoniste, far parte, partecipare davvero. Significa condividere ed esserci, oltre che apparire (con tutte le implicazioni che questo comporta in termini di gratificazione anche narcisistica).

Come scrive Luisa Stagi sempre in questo volume, facendo riferimento agli esiti inaspettati dell’introduzione della telecamera sul campo, il setting visuale produce nelle persone intervistate aspettative inedite di coinvolgimento nel processo di restituzione. Mettermi la faccia, il corpo, la propria immagine significa appropriarsi, in un certo senso, del progetto, farlo proprio, sentirsi coinvolte in prima persona nella restituzione dei risultati, specie se questa è veicolata da strumenti i cui codici non sono percepiti come estranei ed estranianti (saggio accademico; conferenza formale; articoli su riviste scientifiche, magari internazionali). Sarà per questo motivo che molte delle donne intervistate e fotografate – quando geograficamente vicine – hanno visitato la mostra, a volte facendosi con orgoglio ritrarre accanto al proprio ritratto.

Il fatto che le persone oggetto di ricerca diventino soggetti visibili e riconoscibili, indubbiamente, induce a riflettere con cautela su come pubblicizzare il materiale di ricerca proveniente dai racconti. Nella ricerca qualitativa standard, la persona si disperde nello stile espositivo anonimizzante, che tutela chi accetta di raccontarsi. Viceversa, mettermi la faccia significa rendersi riconoscibili. Nel video la questione è auto-evidente, ma la responsabilità di decidere rispetto a quali posizioni esporsi in prima persona è, in qualche modo, demandata all’intervistat*. In un progetto socio-fotografico come Donna Faber, viceversa, nel quale fotografia e narrazione seguono percorsi



Miniera in Sardegna: discesa nel campo

paralleli per incontrarsi solo nella fase finale di restituzione (nella mostra, come nei saggi), la responsabilità è di chi elabora le informazioni e le rende pubbliche. Nel nostro caso la scelta è stata di non abbinare direttamente le immagini alle frasi estrapolate, e di manipolare queste ultime per evitare riferimenti riconducibili alla singola persona, specie quando si trattava di un'unica donna in una data figura professionale. In un caso, poi, la scelta è stata quella di non fotografare una delle donne intervistate per il carattere sensibile e delicato di ciò che mi aveva raccontato in sede d'intervista. Le soluzioni si trovano, dunque, per tutelare chi si racconta, ma da questo punto di vista il visuale pone questioni delicate e inedite per chi proviene da esperienze di ricerca di tipo più "tradizionale".

Lavori maschili, sessismo e altri stereotipi. Gli esiti delle narrazioni

Quando corpi sessuati attraversano i confini invisibili, simbolicamente inviolabili, che disegnano il mercato del lavoro, il sessismo, sempre presente, ma solitamente impalpabile e silente, riemerge con forza come per ristabilire un ordine violato. Donne e uomini che scelgono (o si trovano) in lavori culturalmente non conformi al proprio genere, violano un dominio simbolico non scritto, in entrambi i casi mettendo in discussione il potere del maschile sul femminile, come se tale dominio fosse indebolito dalla contaminazione con il femminile in ambiti non neutri. Uomini e donne possono ormai convivere in molti settori, quelli delle zone grigie di un ipotetico continuum, purché simbolicamente divisi da riconoscimenti differenziati (retribuzioni, mansioni, possibilità di carriera), ma ci sono delle aree estreme, quelle appunto dei *lavori da donne* e dei *lavori da uomini*, che la società vorrebbe *pure*. Il caso o la scelta, inducono alcune persone a travalicare questi limiti, e la società reagisce per rimettere ordine. Ma la reazione cambia in base al genere di chi viola le regole.

Quando è Lui a trasgredire, magari diventando maestro in un asilo nido, la discriminazione è molto spesso solo iniziale, ma una volta superati i timori rispetto all'integrità della persona e ai suoi obiettivi reconditi, l'uomo facilmente sarà messo su un piedistallo, diventando, agli occhi di tutti e di tutte, forse specialmente agli occhi delle donne, *il migliore*. Quando invece a trasgredire è Lei, la discriminazione non è solo in ingresso, ma sembra persistere a lungo, o comunque rimanere in agguato, puntando su un progressivo e logorante processo d'invalidazione. L'invalidazione inizia spesso come forma di pregiudizio palesato, per cui si nega l'ingresso nella professione a una donna in quanto donna. In questo caso, la richiesta di Lei risulta talmente inverosimile e oltraggiosa agli occhi del datore di lavoro da non dover neanche essere camuffata.

Io volevo a tutti i costi andare a lavorare in quel ristorante, ma quando chiamavo il titolare mi diceva sempre di no; diceva "donne in cucina non ne voglio" (L., C.).

Una volta superata la barriera in ingresso, l'invalidazione continua con quello che Gresy (2010) chiama *ostruzionismo*. Questo può assumere diver-

se facce. Il maschile dominante, di cui anche le donne possono rendersi complici, si manifesta non facendo loro svolgere il mestiere per il quale sono qualificate, oppure dirottandole verso mansioni *femminili*. Un'altra strategia consiste nella costante messa in dubbio delle loro capacità, che sfocia di frequente nell'attesa del conseguente (auspicato) fallimento.

Tipo a salire su un tetto negli incendi.. tetto.. di notte così.. mi è capitato un caposquadra che mi ha detto "No, è pericoloso" (ride) perché è ghiacciato e si scivola. Io gli ho lanciato lì per terra le cose e sono andata via (I., VF).

Una volta ero a casa di un cliente e il mobile non entrava. Il marito mi guardava e ha detto alla moglie ad alta voce: "te l'avevo detto che una donna non è capace di prendere le misure!" (I., F.).

L'invalidazione passa anche attraverso il mancato uso dei titoli contestualmente riconosciuti ai colleghi maschi, anche in situazioni nelle quali sarebbe legittimo e doveroso utilizzarli.

Alle riunioni tutti si chiamavano Ingegnere a me chiamavano per cognome (I., I.).

Solo perché sei donna ti chiamano per nome: "Laura?", "Signorina Laura?". E io non mi giro! (L., C.).

Un aspetto che mi ha colto di sorpresa è il ricorrere del tema della violenza a sfondo sessuale come forma di controllo e di ridefinizione delle regole del gioco. Il dato inaspettato non era la presenza della violenza in sé, ma la frequenza di questa dimensione che sembra attraversare, in modo trasversale, mondi tra loro apparentemente differenti.

La cultura patriarcale ha da sempre valorizzato il ruolo delle sessualità di genere nelle relazioni tra donne e uomini, incoraggiando rappresentazioni tese a immaginare la sessualità maschile come elemento fondante l'identità dell'uomo e strumento di potere sulle donne e sulle maschilità deboli. Ancora oggi, infatti:

...consideriamo "normale" una sessualità maschile prorompente, scarsamente contenibile, aggressiva, idraulica (Ferrero Camoletto e Bertone, 2009), assumendo che gli uomini siano guidati da un potente desiderio naturale (ed eterosessuale). Tale desiderio è percepito come comune a tutti gli uomini (cioè, *omnipresente* ed *universale*), come necessaria prova di mascolinità (guai a non provare tale insaziabilità...) e pare sganciato dall'emotività (Ruspini e Inghilleri, 2011: 17).

La cultura dominante induce ancora gli uomini a vivere la sessualità anche come dovere, per confermare a se stessi e agli altri – in primo luogo agli altri uomini (Kimmel, 2002) – di essere adeguatamente *maschi*, concetto questo espresso in modo molto efficace da una delle donne intervistate: "Gli uomini si sentono in dovere di chiedertela!" (G., C1). Per contro, la sessualità femminile è rappresentata come esperienza da agire e raccontare con cautela poiché ancora potenziale minaccia all'identità e alla cittadinanza fem-

minile. A dispetto degli importanti cambiamenti degli ultimi decenni, e alla straordinaria libertà conquistata dalle donne occidentali, permane l'idea di una divisione tra donne per bene e donne per male (Maria e Maddalena, una vergine, l'altra prostituta) e, dunque, le insinuazioni sui comportamenti sessuali femminili (*è una facile*), i commenti sull'aspetto fisico, i corteggiamenti insistenti, fino ad arrivare alle molestie e agli stupri, sono tutti strumenti per ridefinire le regole del gioco e rimettere *in carreggiata* le donne *ribelli*. In quasi tutti i racconti delle donne dai noi incontrate, la presenza di questa forma di potere maschile è chiara e inequivocabile, benché sembri manifestarsi in modi differenti nei diversi ambienti. Più soft e contenuta nei contesti più borghesi, esplicita e pesante negli ambienti simbolo di un certo tipo di maschilità *testosteronica*.

La persona che faceva in modo di andare addosso a te per toccarti. Io so che sono successe delle cose anche in ascensore: quando si scendeva loro facevano in modo di mettersi ai lati così quando entravi eri in mezzo e partiva la pacca sul sedere (P., M.).

Quando ti trovi con solo altre due donne in una caserma di 600 uomini, il fatto di essere considerate stupide è il minimo. All'inizio vai avanti perché è il tuo sogno, poi rischi di mollare, quando cominciano le molestie e i tentativi di violenze. Secondo me è una prassi abbastanza comune. Quando ho rinunciato al lavoro perché non reggevo le violenze, mi sono chiusa in casa, non parlavo più con nessuno, ho cercato aiuto da una psicologa che mi ha detto "ma lei volendo fare un lavoro del genere non se l'è un po' cercata?" ... è stato il colpo di grazia (A., E.C.).

Corpi in scena

La centralità del corpo delle donne ritorna molto spesso come fulcro dei processi di costruzione dell'identità femminile, divenendo così una sorta di dispositivo di costruzione dei confini di genere e di potere. Il corpo delle donne, come ci hanno raccontato, è molto spesso oggetto di attenzioni non gradite, sintomo di una visione sessista delle relazioni tra i generi, e quando le insistenze diventano troppo assillanti, il corpo diventa un fardello pesante da portare, per cui deve essere camuffato:

Io dico sempre, in questi ultimi 10 anni ho messo su 30 chili, quindi prima ero un pochino più carina, lo dico sempre a mio marito "sono tanto pesanti da portare in giro però perlomeno mi sono tolta dalle palle quelli" (G., C1).

Io m'insacco.. mi.. mi vesto sempre con queste tute grandi, per star comoda perché sul lavoro devi star comoda, non puoi se no piegarti, star tante ore magari accovacciato; ma poi per un altro motivo eh.. che non tutti l'han capito, anzi dei giovani penso nessuno: io non voglio, quando lavoro, che entrino in gioco componenti sessuali (V. MA).

Corpo come oggetto di attenzioni sgradite. Corpo come evidenza dell'inferiorità femminile:

Poi una cosa che mi ha dato di testa per 10 anni è quando io mi arrabbiavo alle riunioni, qualcuno mi diceva “ma sei sotto il ciclo?” “Ti devono venire le tue cose?” Però delle volte veniva fuori “Ma hai il mestruo?” “No, mi hai fatto incazzare come una bestia, che è diverso!” (I, I).

C'erano questi due assistenti bastardi che sostituivano il professore e mi pendevano in giro di continuo: “mi raccomando non dirigere troppo con le tette”... così per fare gli amiconi ma... abbiamo mai mangiato insieme?! cioè zitto sulle tette ne parli a tua madre, a tua sorella, alla tua fidanzata!! con me stai zitto!! (E, D.O.).

Strategie di resistenza. Il ruolo della fotografia

Convivere con il clima sessista di alcuni ambienti è faticoso, e il corpo diventa facilmente una scena d'allestire. Le strategie di resistenza possono essere differenti. Posso indossare un *vestito-maschera* (Stagi 2010) per poter interpretare una femminilità *adeguata* all'immaginario maschile, annullando o dosando i tratti femminili:

Siamo tornate indietro. Quelle giovani le rivedo di nuovo che si accontentano un po', vestono come gli uomini. Hai visto la foto delle guardie del corpo di Gheddafi? Era orrenda: le donne vestite in tuta mimetica coi tacchi. Me le vedo così, cercano di corrispondere all'immaginario maschile nel loro ruolo. Se corrispondi, fai meno fatica a cercare di porre le tue idee. Vestite con tailleur grigio, tacchi alti, truccatissime, può essere piacevole, l'ho fatto anch'io in passato, ho impiegato tanto ad arrivare ad una fase diversa. Sì, c'è stato un periodo di ripresa, di “noi siamo come siamo fatte” Adesso le sento parlare e parlano come gli uomini con tanta aggressività, mettendoci le parolacce dentro, alzando la voce...avendolo fatto anch'io riconosco che non è un atteggiamento insito, vedi, gli uomini, che fanno così: sei più uomo degli uomini. Fai così per essere accettata? E devi rientrare nel cliché: donna bella, mascolina, aggressiva che fa colpo quando va alle riunioni (I, I).

Corpo come scena da allestire per rassicurare il mondo maschile, ma anche per rivendicare una femminilità che non vuole essere annullata da un maschile dominante che schiaccia. Su questo ultimo punto il ruolo delle fotografie è stato straordinario e sorprendente. Ancora un passo indietro. Avevo già letto tutte le interviste fatte fino ad allora, e cominciai a riflettere su quelli che a mio parere erano gli esiti più interessanti delle narrazioni. Avevo colto le diverse dimensioni sopra discusse, ma qualcosa mi era sfuggito. Qualcosa che si perdeva nelle narrazioni, ma che risaltava con evidenza sconcertante nelle foto che stavo distrattamente “sfogliando”...molte delle donne fotografate esibivano una femminilità che sembrava rivendicata con orgoglio: le unghie lunghe e dipinte della guardia giurata che impugna una pistola mentre si allena al poligono; la camionista dentro il camion arredato con tendine e pizzi color rosa; la guardia costiera che controlla il livello dell'olio dell'imbarcazione esibendo mani perfettamente curate e inanellate; la chef, che sceglie, di sua spontanea volontà, pose decisamente femminili.

Illuminata dalle evidenze empiriche “urlate” dalle immagini, ho riletto con occhi diversi le interviste, scorgendo anche qui accounts precedente-

mente sfuggitimi, rivelatori del desiderio di ribadire la propria femminilità come forma di resistenza.

D: c'è uno stereotipo sulle camioniste che vorresti sfatare?

R: sì, quello che sono delle pessime casalinghe. Molte di noi amano molto la casa...la cucina ...Oppure lo stereotipo dell'aspetto mascolino, oppure aspetto appesantito ...comunque la vita sedentaria e l'età una donna tende ad allargarsi... noi mangiamo anche male...

D: quindi stereotipo della donna poco femminile?

R: io questa cosa non la vedo... nella Milena ad esempio con sempre i capelli in ordine... o nella Monica, che ha un viso molto dolce, non lo diresti mai che guida un camion... pure della Rosa. Anch'io stessa non ho movenze maschili...ho un fratello di 15 anni più grande di me e mi ha insegnato tutte cose maschili (motocross...) ...ho anche una sorella... io ho scelto la mia linea, ma non credo sia maschile... poi non lo so... non credo sia maschile (risata) dovrebbero dirlo gli altri [risata] (G., C1).

Poi al di fuori della caserma ci sono dei colleghi che non mi riconoscono nemmeno, perché io come.. essendo una donna sono molto femminile, mi piacciono gli orecchini, mi piacciono gli smalti.. Gli smalti che però.. le mani è l'unica cosa che.. non sono molto femminili, perché sono poco curate.. non posso avere le unghie perfette, ovviamente tutto quanto però.. se tolgo i calzini c'ho il mio smalto rosso (ride) e il mio anellino al piede, per cui dopo.. la maggior parte dei giorni cammino sempre con i tacchi alti perché cioè è una cosa che mi piace però.. loro ecco mi vedono sempre in tenuta da ginnastica o in tenuta da lavoro ecco..(I., VF).

Il messaggio sembra chiaro: in contesti professionali che tendono a schiacciare e a svilire il femminile in quanto non adeguato e inferiorizzante, posso scegliere di adeguarmi al modello s-femminilizzandomi, oppure posso optare per strategie tese a ribadire la femminilità (Abbatecola 2012).

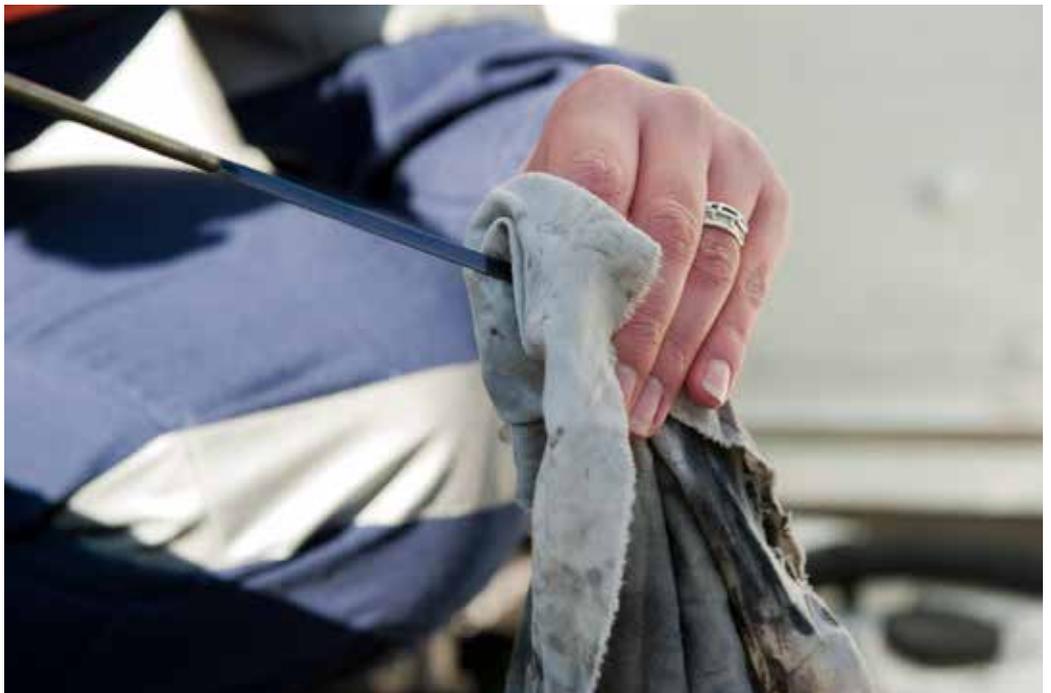
Le narrazioni, dunque, sembrano confermare l'esistenza di un doppio vincolo per le donne entro organizzazioni e professioni maschili, fenomeno meglio conosciuto in letteratura come *dilemma del double bind* (Bateson 1979; Gherardi 1994; Gherardi, Poggio 2003). Il doppio vincolo è rappresentato dall'esperienza di una tensione forte tra l'esigenza di adeguarsi ai modelli prevalenti comportandosi da "uomo", e il desiderio o l'opportunità di prendere le distanze da quei modelli comportandosi da "donna", dilemma di non facile soluzione che può essere fonte anche di fatica psicologica e identitaria, specie per chi lavora entro un'organizzazione:

Mi vergognavo di essere femminile, mi sfemminilizzavo, negavo quella parte di me. Non ero più io a pilotare i miei passi. Il lavoro mi piaceva, era il ruolo che stava diventando una gabbia. Devi sempre dimostrare che sei come loro. Mi rifiuto di farlo per gli uomini; proprio non mi va di essere simile: io sono una donna. Ho impiegato tantissimo a conquistare questa consapevolezza e non voglio mollarla (I., I.).

Essere costrette a mettere quotidianamente in scena un'identità di genere lontana dal proprio sentire costa fatica e sul lungo periodo può risultare estraniante, sforzo, questo, non richiesto agli uomini nei lavori da donne.

Mi piace, infine, concludere questa breve immersione socio-fotografica





nei mondi delle donne in *lavori da uomini*, prendendo in prestito una frase dell'ingegnera appena citata: "quando le donne potranno essere loro stesse, avranno raggiunto quello che il femminismo intendeva".

Maestra o Maestro d'ascia? Appunti a margine per un uso non sessista della lingua italiana

La lingua italiana è solita declinare al maschile tutte le professioni non specificatamente femminili, specie se qualificate e/o di prestigio, anche qualora il riferimento sia a una persona di genere femminile. La giustificazione addotta è che il maschile è grammaticamente *neutro*. In realtà la motivazione è più complessa e riguarda la gerarchizzazione del femminile e del maschile nel nostro dominio simbolico. Il maschile, in quanto dominante, non solo è percepito come neutro (l'espressione "*tutti gli uomini sono mortali*", ad esempio, include anche le donne) ma conferisce altresì autorevolezza. Viceversa, il femminile è percepito come sminuente: c'è simmetria tra *Maestro* (Muti? Abbado?) e *maestra*? E tra *Segretario* (Segretario di Stato?) e *segretaria*? Sarebbe pensabile definire Xian Zhang, famosa Direttrice d'orchestra da noi fotografata, *Maestra*? A quale profilo professionale penserebbero le persone estranee al mondo della musica classica? Come reagirebbe Lei? E ancora, il fatto che Susanna Camusso (donna peraltro molto avvertita e consapevole) abbia scritto su Twitter di essere stata eletta dalla Cgil *Segretario generale*, è da considerarsi frutto di una scelta?

Al fine di mettere in discussione l'uso del maschile neutro e la percezione diffusa di una maggiore autorevolezza del maschile sul femminile, abbiamo scelto di adottare nel progetto *Donna Faber* un uso non sessista della lingua italiana, utilizzando solo termini femminili (a volte volutamente forzando la mano) per indicare la professione delle donne da noi fotografate e intervistate. Riteniamo, infatti, che il linguaggio non sia mai neutro e che le parole plasmino inconsapevolmente il nostro pensiero, divenendo le lenti attraverso le quali vediamo e attribuiamo significato alla realtà che ci circonda. Agire sul linguaggio non è sufficiente? I problemi veri sono altrove? Può darsi. Ma agire politicamente sulle parole non costa nulla ed è forse una delle poche piccole grandi rivoluzioni che possiamo scegliere di agire nel nostro quotidiano.

Bibliografia

Abbatecola, E. 2012 *Camioniste e maestri. Cittadinanza, confine e trasgressioni simboliche*, in Bellè, E., Poggio, B., Selmi, G. (eds.), *Attraverso i confine di genere*, pp.354-381, www.unitn.it/files/download/28910/atti_convegno_csg12_copertina_doppia_web.pdf.

Bateson, G. 1979 *Verso un'ecologia della mente*, Milano: Adelphi.

Dal Lago, A., De Biasi, R. 2002 *Un certo sguardo. Introduzione all'etnografia sociale*, Bari: Laterza.

- Faccioli, P., Lo Sacco, G. 2010 *Nuovo manuale di sociologia visuale. Dall'analogico al digitale*, Milano: Franco Angeli.
- Faccioli, P. 2001 *In altre parole. Idee per una sociologia della comunicazione visuale*, Milano: Franco Angeli.
- Faccioli, P., Harper, D. 1999 *Mondi da vedere*, Milano: Franco Angeli.
- Ferrero Camoletto, R. Bertone, C. 2009 Like a sex machine? La naturalizzazione della sessualità maschile., in Ruspini, E. (a cura di), *Uomini e corpi. Una riflessione sui rivestimenti della mascolinità*, Milano: Franco Angeli, pp. 133-150.
- Frisina, A. 2013 *Ricerca visuale e trasformazioni socio-culturali*, Novara: Utet.
- Gherardi, S. 1994 The Gender We Think, The Gender We Do in Everyday Organizational Life, in *Human Relations*, n. 47, pp. 591-609.
- Gherardi, S., Poggio, B. 2003 *Donna per fortuna, uomo per destino. Il lavoro raccontato da lei e da lui*, Milano: Etas.
- Gresy, B. 2010 *Breve trattato sul sessismo ordinario. La discriminazione delle donne oggi*, Firenze: Castelvechi.
- Kimmel, M. 2002 Maschilità e omofobia. Paura, vergogna e silenzio nella costruzione dell'identità di genere, in Leccardi, C. (a cura di), *Tra i generi. Rileggendo le differenze di genere, di generazione, di orientamento sessuale*, Milano: Guerini, pp. 171-194.
- Inghilleri, M. e Ruspini, E. (a cura di) 2011 *Sessualità narrate. Esperienze di intimità a confronto*, Milano: Franco Angeli.
- Sgritta, G. B. 2013 Per la sociologia pubblica, in *Sociologia Italiana, AIS Journal of Sociology*, n. 1, pp. 105-125.
- Stagi, L. (a cura di) 2010 *Lavori in corpo*, Milano: Franco Angeli.

8

I metodi visuali nella didattica

di Luisa Stagi

Dalla ricerca alla didattica

Il laboratorio di sociologia visuale è un'esperienza che ci ha permesso di comprendere le potenzialità dei metodi basati sulle immagini. Lavorare con e sulle immagini in una società definita dell'immagine (Gitlin 2001) ci sembra sempre più necessario a diversi livelli: nella ricerca per rendere più accessibile la conoscenza sociologica, nella didattica per incontrare i bisogni di una nuova generazione che presenta peculiarità delle quali è importante tenere conto.

In questi anni i diversi lavori del laboratorio (film di ricerca, sequenze di immagini, analisi dei media) sono stati proiettati a lezione e l'effetto è stato così dirompente che, dopo diverse sperimentazioni, si è giunti a proporre un metodo didattico basato sull'uso continuativo e sistematico dei metodi visuali. Prima di raccontare questa esperienza, tuttavia, è parso interessante operare una ricognizione sulle ricerche e sulle riflessioni presenti in letteratura sull'utilizzo delle immagini e del metodo visuale nella didattica in generale, ma anche più specificatamente nei corsi di sociologia. Tali riflessioni sono accomunate dalla necessità di ripensare la didattica in una realtà che è mutata radicalmente, ma anche e soprattutto nella relazione con una nuova generazione che presenta caratteristiche e capacità di apprendimento in gran parte differenti dalle generazioni precedenti: la *net generation*.

Uso dei metodi visuali e *Net Generation*

Con *Net Generation* (conosciuta anche come *Generazione Y*, *Millennial Generation*, *Generation Next*) si definisce la coorte di persone nate dopo il 1982. Don Tapscott, il famoso autore canadese di *Wikinomics*, la definisce "la generazione che per prima ha raggiunto la maturità nell'era digitale, dando vita a un fenomeno culturale globale, destinato a durare nel tempo" (2011: 22). Secondo Tapscott si tratta di comunità di "menti brillanti", in grado di sviluppare modi innovativi di pensare, interagire, lavorare e socializzare, grazie alla familiarità con tecnologie che permettono una partecipazione attiva alla distribuzione dell'intrattenimento e delle informazioni (Tapscott 2011).

Certamente è interessante considerare ai fini della riflessione la categoria *Net Generation*, tuttavia siamo consci che occorre farlo in termini metaforici, ben consapevoli che tutte le generazioni e le culture giovanili sono attraversate da specifiche striature in termini di genere, classe e capitali sociali. Al tempo stesso sappiamo che in un sistema educativo ancora fortemente classista, gli studenti universitari, destinatari della nostra didattica, provengono da specifici luoghi di quella stratificazione sociale. Rispetto alla categoria della *Net Generation*, molti interessanti lavori si concentrano sul potenziale impatto che le caratteristiche di questi giovani possono avere sui loro processi di apprendimento. Il manuale *Educating Net generation* (Oblinger, Oblinger 2005) raccoglie diversi saggi e ricerche che cercano di sistematizzare le riflessioni su questo tema; nel secondo capitolo, ad opera dei curatori, si trovano elencate e poi argomentate quelle che sono ritenute le capacità specifiche di apprendimento della *Net Generation* (d'ora in avanti *Net gen*):

- *capacità di leggere le immagini visive*: i giovani *Net gen* sono intuitivi comunicatori visuali;
- *competenze visivo-spaziali*: legate all'esperienza delle *Net gen* con i (video)giochi e quindi alla capacità di integrare il virtuale e il fisico;
- *approccio induttivo*: gli appartenenti alla *Net gen* apprendono meglio attraverso la scoperta rispetto alla spiegazione;
- *distribuzione-attenzionale*: questi giovani sono in grado di spostare rapidamente la loro attenzione da un compito a un altro e possono scegliere di non prestare attenzione alle cose che non li interessano;
- *tempi di risposta rapidi*: essi sono in grado di rispondere rapidamente e si aspettano rapidi *feed back*.

Secondo gli autori di questo manuale, i giovani appartenenti alla *Net gen*, se da un lato rispetto alle coorti precedenti possono presentare una debolezza nella capacità di gestione e di elaborazione dei testi scritti, dall'altro risultano molto più alfabetizzati visivamente e la loro capacità di muoversi tra il virtuale e il reale si trasferisce anche nella produzione di nuovo sapere e conoscenza; grazie alla potenzialità degli ipertesti, infatti, immagini, suoni e scrittura si compongono in narrazioni che, in termini comunicativi, potenzialmente superano i tradizionali testi scritti. Le prassi di comunicazione di questa generazione sono fortemente orientate all'uso di immagini che vengono gestite in modo naturale ed efficace: l'alfabetizzazione visiva delle nuove generazioni di studenti, abituati a *youtube*, lettori multimediali portatili e altri dispositivi di registrazione e riproduzione video, ha posto condizioni particolarmente favorevoli a un apprendimento che utilizza questi media (Oblinger, Oblinger 2005). Va detto che, ovviamente, l'uso di supporti visuali è consigliabile anche perché la disponibilità di tecnologie video ha reso molto semplice il loro utilizzo nel contesto didattico, ma c'è sicuramente di più. Berk, autore che da anni si occupa di studiare strategie didattiche appropriate per la *Net gen*, in un recente studio (2009) ha cercato di rivisitare le molte ricerche che hanno valutato l'uso dei supporti visuali nei corsi universitari secondo differenti approcci e basi informative. I risultati

di questo lavoro mostrano che i metodi visuali sono uno strumento molto efficace per sfruttare adeguatamente le capacità cognitive e gli stili di apprendimento della *Net gen*. Berk, per argomentare le sue intuizioni, si rifà a ricerche valutative e studi di caso, oltre a un'approfondita analisi degli studi sui diversi tipi di intelligenze, a ricerche delle neuroscienze e a teorie sugli emisferi cerebrali¹, sostenendo l'importanza di sollecitare i diversi emisferi e le differenti intelligenze con l'utilizzo di diverse tecniche didattiche integrate. Secondo questo autore è soprattutto l'uso di tecniche visuali a essere efficace e individua 20 motivi:

1. Afferrare l'attenzione degli studenti
2. Focalizzare la concentrazione degli studenti
3. Generare interesse
4. Creare un senso di anticipazione
5. Eccitare o rilassare gli studenti verso l'esercizio di apprendimento
6. Favorire la capacità critica degli studenti
7. Migliorare l'atteggiamento verso i contenuti e l'apprendimento
8. Costruire una relazione tra studenti e docente
9. Migliorare la memoria sui contenuti
10. Aumentare la comprensione
11. Favorire la creatività
12. Stimolare la circolazione delle idee
13. Promuovere l'approfondimento
14. Fornire un'opportunità per la libertà di espressione
15. Servire come strumento per la cooperazione;
16. Ispirare e motivare gli studenti
17. Rendere divertente l'apprendimento
18. Impostare uno stato d'animo appropriato
19. Diminuire l'ansia e la tensione su temi difficili
20. Creare immagini visive memorabili

Io aggiungerei, posizionandola tra i primi posti, la costruzione partecipativa del sapere. Per gli appartenenti alla *Net gen*, infatti, si parla di apprendimento esperienziale-partecipativo; esperienziale poiché essi sono maggiormente abituati a una conoscenza costruita attraverso la ricerca di informazioni tramite una varietà di fonti e di strumenti, e partecipativo perché la scoperta avviene attraverso la pratica, la messa in comune ma anche e soprattutto lo scambio (si pensi alla modalità di circolazione di informazioni dei *social network*). Sono proprio i metodi che privilegiano la visione, la discussione e l'analisi critica a favorire l'apprendimento induttivo e la pro-

¹ Il valore del metodo visuale come strumento didattico risiederebbe infatti nella sua capacità di utilizzare tutte potenzialità delle diverse intelligenze (verbale / linguistica, visiva / spaziale, musicale / ritmica ed emotiva (interpersonale e intrapersonale), e soprattutto, nel coinvolgimento per l'apprendimento di entrambi gli emisferi del cervello: il lato sinistro elabora il dialogo, la trama, il ritmo e testi, e il destro gestisce le immagini, le associazioni, gli effetti sonori e le relazioni armoniche (Berk, 2009).

spettiva cooperativa. La scoperta, solitaria o in gruppo, permette infatti di utilizzare al meglio le informazioni e di farne un uso creativo e significativo; peraltro, per i *Net gen* – che sono cresciuti con attività che rafforzano l'interazione sociale – è preferibile lavorare in gruppo o interagire *peer to peer*. Gli appartenenti alla *Net gen* sono fortemente orientati a fare osservazioni, formulare ipotesi e cercare di capire le regole secondo una prospettiva partecipativa; inoltre, sempre secondo gli autori del citato volume, hanno una forte propensione a credere che il sapere, soprattutto quello scientifico, debba servire a sviluppare una capacità critica e che vada utilizzato per migliorare il mondo (Oblinger, Oblinger 2005), caratteristica questa che, come si vedrà più avanti, trova un terreno molto fertile nell'incontro con la sociologia.

Insegnare la sociologia con i film e i metodi visuali

Il fine principale di un corso di sociologia generale è introdurre gli studenti a un nuovo modo di "guardare la realtà" usando quello che Collins ha chiamato "sguardo sociologico" (1988) e Wright Mills ha definito "immaginazione sociologica" (1959). Una consolidata letteratura sostiene che siano soprattutto i media visuali a risultare efficaci per questo scopo: film, documentari, pubblicità, serie televisive (Leblanc 1998). Come si è introdotto in questo articolo, una consolidata letteratura sostiene che siano soprattutto i media visuali a risultare efficaci per questo scopo: per favorire un pensiero critico (Rogers, Wolensky 1987) per contribuire a una visione sociologica (Tipton, Tiemann 1993), per stimolare l'immaginazione sociologica (Prendergast 1996) o per introdurre a temi specifici (Pescosolido 1990). Diversi autori si sono poi occupati dell'utilizzo di video e film come supporto alla didattica di alcuni specifici temi sociologici: per l'adolescenza (Desforges 1994), per la famiglia (Higgins, Dermer 2001), per le teorie sociologiche (Deflem 2007), per le questioni legate al razzismo (Manley 1994).

Secondo Robert et al.(2003) il film, soprattutto se è lungometraggio, può fornire agli studenti una visione olistica e realistica dei concetti presentati nel corso: l'uso dei film nella didattica ha il vantaggio di aumentare l'attenzione degli studenti mostrando loro l'applicabilità delle teorie sociologiche nella vita reale (Smith 1973). Il cinema è un potente strumento educativo perché può dotare gli studenti di una base esperienziale comune anche rispetto a questioni poco familiari e aumentare la capacità di collegare personalmente i contenuti presentati o anche approfondire specifici temi. Tuttavia, la comprensione di testi visuali secondo una prospettiva sociologica non è né facile né immediata e potrebbe divenire anche fuorviante – soprattutto considerando come, nella società dell'immagine, la produzione visuale sia fortemente intrisa delle retoriche e dei modelli rappresentativi dominanti - per studenti non abituati a questo tipo di lavoro; per questo occorre un addestramento che permetta di sviluppare capacità critiche e abilità nel decostruire i codici, i valori e le ideologie che i testi medialti incorporano (Kellner, Share 2007).

La rivista *Teaching Sociology* ha spesso dedicato ampio spazio all'uso di film e documentari come strumento pedagogico. I documentari costruiti

ad hoc sono certamente lo strumento più efficace, specie se di carattere etnografico (Leblanc 1998). Il documentario etnografico si presta molto bene ad addestrare lo sguardo a cogliere aspetti significativi, oppure solo apparentemente insignificanti, nelle pratiche sociali. I film etnografici, ma anche i film di critica sociale, sono utili a sviluppare competenze di analisi, di osservazione e di confidenza con il campo, soprattutto nel caso delle subculture, dei rituali, della devianza (Ibidem).

Un altro strumento visuale estremamente efficace sono i filmati di esperimenti etnometodologici, facilmente reperibili su siti internet dei corsi di sociologia delle università nordamericane che richiedono questo tipo di lavoro agli studenti frequentanti. I più diffusi sono gli esperimenti di *breaching* che si basano sull'introduzione di un *reattivo* sulla scena sociale. Introdurre uno stimolo di rottura della routine e delle pratiche sociali permette, infatti, di evidenziare il dato per scontato della struttura latente dell'ordine sociale; per la prospettiva etnometodologica, che si basa sullo studio dei metodi di senso comune con cui gli individui danno senso al mondo sociale, la provocazione introdotta dall'esperimento etnometodologico consente di mostrare le forme *invarianti* e *costitutive* del ragionare: i metodi, i rituali, le mode, le pratiche che gli individui utilizzano per svolgere le loro attività nonché le reazioni di fastidio e di rabbia che si producono quando tale ordine dato viene infranto e messo in discussione.

Nei corsi di sociologia sono inoltre utilizzati diversi format televisivi, in particolare possono risultare molto interessanti i filmati tratti da serie televisive che sempre più spesso sono costruite come prodotti di qualità², con particolare approfondimento dei profili dei personaggi e delle loro storie. Secondo Gallmeier (2009), che fa esplicito riferimento a Wright Mills, uno degli scopi della sociologia dovrebbe essere quello di mostrare come le storie individuali incrocino e attraversino le storie sociali; per questo autore sono soprattutto le *situation comedy* a fornire materiale utile a questo scopo, in particolare per l'ambito della sociologia della famiglia ma anche per gli studi di genere. In molte *sit com*, infatti, i ruoli, le pratiche e le abitudini familiari sono enfatizzati e ironizzati e ciò può risultare molto utile per mostrare e analizzare come avvenga la riproduzione dell'ordine sociale di genere o delle norme e delle aspettative di ruolo all'interno della famiglia (Gallmeier 2009).

I video nella didattica: modalità di utilizzo e efficacia

I filmati nella didattica possono essere utilizzati secondo diverse funzioni e modalità. Champoux (1999) ha cercato di sistematizzare le riflessioni sull'utilità dei supporti video rispetto a potenzialità e tipi di fruizione. Secondo

2 I *cultural studies* ci hanno insegnato che è sensato superare le distinzioni tra cultura "alta" e "popolare" per concentrarsi sulla negoziazione politica e simbolica tra le parti sociali che si reifica proprio nei diversi oggetti culturali. In questo senso, quindi, anche una serie tv orientata a un pubblico generalista può essere un oggetto significativo di analisi delle forme del pensiero dominante.

questo autore i filmati possono risultare utili come:

- *risorsa esperienziale*, poiché consentono di applicare a casi concreti le teorie e le categorie analitiche studiate;
- *metafora*, poiché offrono l'opportunità di creare potenti immagini metaforiche e fissare i concetti in modo efficace; le metafore offrono un modo per vedere i fatti e, semplificando pensieri complessi, portano a chiarire e vivacizzare le astrazioni;
- *satira*: poiché distorcendo con l'esagerazione o l'eufemismo si riescono a mostrare contraddizioni culturali e sociali, come anche far emergere l'invisibilità di certe pratiche sociali, del dato per scontato, delle debolezze e dei vizi delle condotte umane;
- *territorio simbolico*: alcune immagini, particolari inquadrature o una insolita fotografia possono stimolare una dimensione simbolica che aiuta a visualizzare o evocare teorie o concetti.

Sempre secondo questo autore è possibile utilizzare filmati o scene di film come introduzione o come seguito dell'illustrazione delle teorie e dei concetti che si vogliono argomentare con gli studenti. È possibile utilizzare questi supporti in aula, oppure metterli a disposizione degli studenti su piattaforme informatiche in modo che si possano utilizzare per lavorare da soli o in gruppo. Ogni modalità presenta vantaggi e funzioni:

- *utilizzo come introduzione*: mostrando le scene di film prima della discussione si offre agli studenti la possibilità di costruire un repertorio simbolico cui potranno accedere durante la spiegazione e consente al docente di fare riferimento a esempi e immagini che sono patrimonio comune;
- *utilizzo come seguito*: proiettare i filmati dopo la spiegazione ha una funzione di studio di caso. Questo approccio aiuta gli studenti a sviluppare le capacità di analisi, dando loro la possibilità di applicare ciò che stanno imparando a ipotetiche situazioni;
- *ripetizione (come introduzione e come seguito)*: ripetere la proiezione prima e dopo la spiegazione è utile per aumentare la comprensione di argomenti complessi. La prima visione avrà la funzione di introdurre un certo scenario, mentre la successiva consentirà l'applicazione delle categorie analitiche appena introdotte. Per questo si può anche costruire una discussione che coinvolga gli studenti nell'esercizio di riconoscimento dei concetti che sono stati esplicitati durante la spiegazione nelle scene e nelle immagini (ibidem).

Per quanto riguarda le testimonianze relative all'applicazione di queste metodologie didattiche, esiste un'ampia aneddotica sull'efficacia dell'utilizzo di film e supporti video nelle scienze sociali e alcuni interessanti studi empirici (cfr. Robert et al. 2003). Il lavoro di Imig (1981), per esempio, ha cercato di mostrare, attraverso una ricerca comparativa, l'efficacia della didattica in diversi casi: lezioni tradizionali seguite da un esame tradizionale, lezioni tradizionali seguite da un esame che utilizza spezzoni di film e video, lezioni tradizionali con seminari pratici e esami che utilizzano spezzoni film e video e infine lezioni seguite da esami in cui si utilizzano in entrambi i

casi spezzoni di film e video; e è proprio quest'ultima modalità, secondo la ricerca, ad aver registrato le migliori performance degli studenti (ovvero i punteggi più alti negli esami). Smith nel suo lavoro (1982) giunge ad analoghe conclusioni: anche nella sua ricerca gli studenti che hanno potuto utilizzare supporti filmici hanno ottenuto medie uguali o maggiori rispetto a chi aveva frequentato corsi tradizionali e, in generale, si è riscontrato un incremento dell'interesse per le materie sociologiche.

Un didattica basata sui metodi visuali

Per quanto riguarda la mia esperienza diretta, dopo diversi anni di sperimentazione sull'utilizzo di metodi visuali nei corsi di sociologia – proiezione di interi film o documentari solo su alcune tematiche e durante il corso, visione di film in seminari fuori dall'orario di lezione, lavori di elaborazione su testi visivi come prova esclusiva di esame ecc... – sono giunta a una organizzazione della didattica che tenesse conto dei limiti e delle potenzialità riscontrate nelle sperimentazioni, come anche dalle caratteristiche del contesto in cui il corso è inserito. Effettivamente non si può prescindere dal sistema didattico complessivo nel quale si inserisce un tipo di metodo: studenti abituati a una didattica tradizionale frontale con l'uso prevalente di *slide* e di valutazioni effettuate con test scritti avranno certamente un certo grado di resistenza a un approccio didattico poco strutturato e non standardizzato. Per questo motivo, nel corso degli anni, ho progressivamente modificato sia la didattica sia le prove di valutazione, alternando momenti di maggiore e di minore strutturazione. L'organizzazione a cui sono giunta, dopo diversi aggiustamenti, prevede ora una certa sistematicità della struttura didattica: ogni lezione comincia con la proiezione di stimoli visuali (filmati, video, montaggi fotografici, pubblicità, spezzoni di film, documentari), quindi si passa alla discussione sulle suggestioni evocate dalle immagini – prima più libera via via più guidata – e, a seguire, la lezione teorica sui temi emersi.

Questo sistema è particolarmente adatto a sviluppare un approccio induttivo, ad addestrare la capacità critica e analitica e ad ancorare i contenuti a immagini e situazioni. Inizialmente lo spiazzamento è forte: la disabitudine al dialogo e alla co-costruzione del sapere da parte degli studenti, nonché la numerosità dell'aula (una media di circa 100 persone), comportano una certa difficoltà a mettersi in gioco. Tuttavia, la sistematicità, che porta all'abitudine, e la costruzione di un certo clima di aula, possono scardinare certe resistenze. Per ogni lezione vengono inoltre forniti dei supporti – *slide*, letture, link di approfondimento – che sono messi a disposizione su Aulaweb, lo spazio virtuale del corso. Anche il programma delle lezioni, costantemente aggiornato con l'esplicitazione degli argomenti che verranno trattati in ogni incontro, è a disposizione sulla stessa piattaforma, in modo che chi è interessato possa prepararsi anticipatamente sui temi che verranno trattati.

Le verifiche di apprendimento per gli studenti frequentanti sono divise in tre blocchi: due prove scritte *in itinere* e una prova orale. La prima prova, a metà percorso, prevede la risposta aperta a domande di carattere nozioni-

stico con ancoraggio a un esempio visto a lezione o a un caso considerato adeguato all'applicazione delle categorie sociologiche esposte. La seconda prova è un tema a scelta da sviluppare a partire da tre tracce che prevedono il collegamento di diversi argomenti secondo una prospettiva analitica. Infine, l'esame orale può essere preparato su una parte monografica oppure attraverso un lavoro con (e sulle) immagini. Questa modalità – che generalmente è scelta dalla maggior parte degli studenti – presuppone di aver maturato una certa capacità nell'applicare le categorie sociologiche studiate a un particolare argomento e può essere preparata con un lavoro di analisi su un testo filmico, con la costruzione di *Power Point* con testi e immagini rintracciati nelle diverse produzioni culturali, oppure con la realizzazione e il montaggio di filmati di tipo sperimentale/etnometodologico. Questo tipo di verifiche dell'apprendimento si sono dimostrate particolarmente efficaci perché risultano congruenti con il tipo di didattica seguito nel corso e, nello stesso tempo, non sono completamente slegate dal contesto del corso di laurea; la media dei voti registrati all'esame con questo tipo di didattica e di prove di esame è risultata decisamente superiore a quella degli altri anni dove vi era minore sistematicità dei metodi usati nella didattica e dei relativi metodi valutativi.

Anche la valutazione del corso da parte degli studenti ha ottenuto medie generalmente più alte rispetto agli altri anni. In effetti nelle esperienze precedenti quando l'utilizzo degli stimoli visuali è stato più episodico (e prevalentemente concentrato sulla proiezione di interi film), non si è raggiunto quel grado di consuetudine necessario a sviluppare competenze analitiche, sistematicità e coerenza rispetto alla teoria.

L'esperienza del corso

Durante i corsi di sociologia³ sono stati utilizzati diversi stimoli visivi a seconda dell'argomento trattato. Spezzoni di film e di serie tv sono stati utilizzati per introdurre nella prima lezione al tema della costruzione sociale della realtà (in particolare brani tratti da *Matrix*, *Essi vivono*, *The Truman Show* e episodi della serie *Kyle xy*); per trattare il tema della stratificazione sociale, e ragionare intorno al concetto di capitale sociale e culturale, sono stati utilizzati i lavori di Buñuel e Verdone (scene tratte da *Il fascino discreto della borghesia* e *Grande, grosso e Verdone*), mentre per problematizzare le disuguaglianze scolastiche sono stati proiettati alcuni momenti del film *Stella*, della regista francese Verheyde, e di *Ovosodo*, del regista italiano Virzi. Brani tratti da film sono stati anche usati per il tema delle migrazioni (*Fa' la cosa giusta*, *La 25° ora* del regista Spike Lee) e per il tema delle identità di genere (*La mia vita in rosa*, del regista belga Berliner e *Tom boy* della francese Sciamma).

Sul tema del genere e della famiglia sono stati anche impiegati stimoli visivi tratti da pubblicità (il montaggio ha accostato pubblicità che mostra-

³ In particolare i corsi svolti negli a.a. 2012/13, 2013/14 nell'ambito del corso di laurea in Scienze e Tecniche Psicologiche, Dipartimento di Scienze della Formazione, Università degli Studi di Genova.

no nuovi e vecchi modelli di genere e di ruolo). Per i due temi monografici del cibo e del corpo invece mi sono avvalsa di montaggi fotografici che affiancavano immagini di realtà culturali molto diverse per enfatizzare la relatività dei concetti di normalità e di devianza. Anche per alcuni concetti legati alla storia del pensiero sociologico sono state usate scene evocative tratte da film o filmati; solo a titolo esemplificativo: Ulisse e le sirene per introdurre il tema natura/ragione nella modernità come trattato dalla scuola di Francoforte, scene di concerti e di processioni per i temi del sacro e profano e del legame sociale di Durkheim, brani tratti dai documentari *Video-cracy* (Gandini) e *Il corpo delle donne* (Zanardo) per il concetto gramsciano di egemonia culturale.

Sono stati poi proiettati interamente alcuni documentari prodotti dal Laboratorio di Sociologia Visuale: *dramma scempio e fama* che ha fatto da motore per trattare dei temi delle sottoculture e delle periferie urbane e *Loro dentro* che ha permesso di connettere i temi della biopolitica, del potere e del controllo sociale. In questi due casi, a differenza di tutte le altre modalità che hanno visto la sistematica struttura di proiezione-discussione-teoria, i concetti sono stati introdotti nelle lezioni precedenti e la discussione post proiezione è stata fatta con le persone che avevano scritto e prodotto il documentario. Per certi aspetti, questo tipo di lavoro è quello che ha riscontrato il maggior apprezzamento da parte degli studenti: emozione, vicinanza alle realtà osservate, autenticità dei contenuti, possibilità di confrontarsi con gli autori, sono stati certamente alcuni degli ingredienti della sua riuscita.

Senza dubbio poter costruire prodotti *ad hoc* è il metodo più efficace di applicazione del visuale alla didattica, in mancanza di altro, tuttavia, l'immagine "rubata e riadattata" rimane comunque un buon compromesso. I documentari prodotti dal laboratorio sono generalmente film di ricerca, quindi ricerche che utilizzano un metodo scientifico (appoggiandosi su un disegno con formulazione di ipotesi, impostazione della ricerca, raccolta ed elaborazione delle informazioni) ma che restituiscono i risultati utilizzando canali espressivi che hanno attenzione per la dimensione estetica e poetica. Se questo è estremamente efficace per un pubblico eterogeneo a cui si possono divulgare facilmente ed efficacemente i risultati di una ricerca, per gli studenti che possono in questi testi rintracciare agevolmente la teoria e connetterla con i soggetti della ricerca, le analisi e il campo (nei lavori del laboratorio la teoria viene continuamente richiamata come avviene con le note nei testi scientifici ma attraverso interventi diretti di esperti, con la scrittura di sottotitoli di note etnografiche e di citazioni oppure attraverso l'enfaticizzazione di alcuni passaggi), questo tipo di prodotti diventano strumenti davvero efficaci.

Anche i filmati sugli esperimenti etnometodologici hanno avuto un buon impatto sugli studenti: in questo caso la vicinanza, la dimensione realistica, a volte l'effetto umoristico, hanno giocato un ruolo importante, tanto che in molti decidono di provare a replicarli e portare alla prova orale il lavoro di montaggio e le relative riflessioni su queste esperienze. In sintesi

l'esperienza del laboratorio di sociologia visuale non solo ci ha permesso di cambiare le nostre strategie di ricerca e gli stili della scrittura sociologica, ma ha anche generato un insieme di trasformazioni profonde nel campo della didattica, della formazione e della valutazione per gli studenti dei corsi di sociologia.

Bibliografia

- Berk, R. A. 2009 "Multimedia teaching with video clips: TV, movies, YouTube, and mtv in the college classroom", *International Journal of Technology in Teaching and Learning*, 5, 1, pp. 1–21, online : http://www.sicet.org/journals/ijttl/issue0901/1_Berk.pdf.
- Champoux, J.E. 1999 "Film as a teaching resource", *Journal of Management Inquiry*, 8, 2, pp. 240-251, online: <http://symptommedia.com/wp-content/uploads/teaching-resource.pdf>.
- Collins, R. 1988 "The sociological eye and its blinders", *Contemporary Sociology*, 27, 1, pp. 2-7.
- Deflem, M. 2007 "Alfred Hitchcock and Sociological Theory: Parsons Goes to the Movies", *Sociation Today*, 5, 1, Online: <http://www.ncsociology.org/sociationtoday/v51/mat.htm>.
- Desforges, D. M. 1994 "Applying theories of development: An exercise for teaching adolescent Psychology", *Teaching of Psychology*, 21, pp. 245-246.
- Gallmeier, C. P. 2009 "From Father Knows Best to Will and Grace: Using Television Situation Comedies to Teach Sociology of the Family", *Journal for the Liberal Arts and Sciences*, 13, 2, pp. 24-39, http://www.oak.edu/~oakedu/assets/ck/files/Gallmeier_JLAS_Spring_2009.pdf.
- Gitlin, T. 2001 *Media unlimited: How the torrent of images and sounds overwhelms our lives*, Henry Holt, New York.
- Higgins, J. A. Dermer, S. 2001 "The use of film in marriage and family counselor education", *Counselor Education and Supervision*, 40 pp. 182-192
- Imig, D. R. 1981 "The use of film in the measurement of student learning", *Family Relations*, 30, pp. 259-263.
- Kellner, D. Share, J. 2007 Critical media literacy, democracy, and the reconstruction of Education, in D. Macedo, S.R. Steinberg (Ed.), *Media literacy: A reader*, New York, Peter Lang Publishing, pp. 3-23 online: http://sudikoff.gseis.ucla.edu/archive/pdfs/philosophy/Summary_Kellner_CritLitDemocracy.pdf.
- Leblanc, L. 1998 "Observing Reel Life: Using Feature Films to Teach Ethnographic Methods", *Teaching Sociology*, 26, pp. 62–68, online: <http://www.unc.edu/~healdric/soci380/2001/Readings/Leblanc.pdf>
- Manley, T.Jr. 1994 "Teaching race and ethnic relations: Do the Right Thing", *Ethnic and Racial Studies*, 17, pp. 135-163.
- Oblinger, D.G. Oblinger, J.L. 2005 (ed.), *Educating the Net Generation*, EDUCAUSE, online www.educause.edu/educatingthenetgen/.

- Pescosolido, B. A. 1990 "Teaching Medical Sociology through Film: Theoretical Perspectives and Practical Tools", *Teaching Sociology*, 18, 3, pp.337-346.
- Prendergast, C. 1986 "Cinema Sociology: Cultivating the Sociological Imagination through Popular Film", *Teaching Sociology*, 14, 4, pp.243-248.
- Roberts, L. C. Dean, E. Nienhuis, 2003 T. "Lights, Camera, Action: Teaching with Feature Film in the Social Sciences", *MountainRise*, 1, 1, Online: <http://mountainrise.wcu.edu/index.php/mtnrise/article/view/40/88>.
- Rogers, S. Wolensky, R. P. 1997 *Using Films in Sociology Courses*, Washington DC, ASA, cit. in L. Leblanc, *Observing Reel Life: Using Feature Films to Teach Ethnographic Methods*.
- Smith, D. D. 1982 "Teaching undergraduate sociology through feature films", *Teaching Sociology*, 10, pp.98-101.
- Smith, D.D. 1973 "Teaching Introductory Sociology by Film", *Teaching Sociology*, 1, 1, pp. 48-61.
- Tapscott, D. 2011 *Net Generation. Come la generazione digitale sta cambiando il mondo*, Milano: FrancoAngeli.
- Tipton, D. B. Tiemann, K. 1993 "Using the Feature Film to Facilitate Sociological Thinking", *Teaching Sociology*, 21, 2, pp.187-91.
- Wright Mills, C. 1959 *The sociological imagination*, Oxford University Press, NY.

9

Il regista in/differente

di Alessandro Diaco

Il regista ha moltissimo potere. Ma i risultati sono migliori quando non lo deve usare. Sidney Lumet

Sonatina sovietica (preludio)

Da piccolo giocavo le mie guerre coi soldatini dell'Armata Rossa, me li aveva regalati mio nonno Luigi, un tipo di socialista che quando ci fu la crisi dei missili a Cuba riempì la casa di generi alimentari sopraffatto emotivamente dall'incubo nucleare... un nenniano vecchio stampo, austero, parsimonioso e bonario. Una sera degli anni '70, a casa dei vicini dei miei genitori, si proiettavano filmini di famiglia in super-8... fui rapito dalle solenni immagini della festa del primo maggio nella Piazza Rossa di Mosca con tanto di parata militare nel gran sventolare di bandiere con la scritta CCCP. Arnaldo, il nostro ospite cineamatore, le aveva girate in occasione di una gita in Unione Sovietica con la sezione del Partito Comunista locale.

Crescendo mi rendevo conto che pensavo all'U.R.S.S. come Salgari scriveva i suoi libri sui Caraibi e la Malesia. Ne ero segretamente attratto... senza esserci mai stato. La triste e veloce fase politica tra Beznev, Andropov, Cernienko e Gorbaciov... fino all'evento mediatico della caduta del muro durante la Perestroika, li superai tra sconcerto, malinconia e un'anemica curiosità felina. Cominciai a guardare le cose in modo diverso.

Un 16 maggio dei primi anni '90, al Centro Sportivo Comunale di Paderno Dugnano, ballai a un concerto di una rock-star sovietica, Zhanna Aguzarova. Poi a un certo punto ci andai, solo in Kazakhstan, ad Alma-Ata a fare un lavoro per la televisione. Potevo incontrare le persone, osservare i loro gesti, farmi tradurre pezzi di discorsi dal mio interprete che conosceva sia il russo che il kazako, mangiare il loro cibo, prendere i loro autobus, entrare in palazzi lungo viali interminabili e poche altre cose... Godevo di una limitata libertà d'azione, c'era spesso qualcuno ad osservare e in certi casi a vietare.

E ancora...

Su una bancarella di cianfrusaglie, in un parcheggio lungo una statale

della bassa Padania, ho comperato una spilla dorata con il bassorilievo del piccolo Lenin... che per i comunisti, era più o meno come la medaglietta di Gesù bambino per i cattolici.

Vagando per Genova, ho provato a seguire il suono dell'idioma in cirillico, nei discorsi di un gruppo di badanti che uscivano da una chiesa e si perdevano nella città. Certe neviccate in Valle Scrivia, dove abito, mi fanno venire in mente un paesaggio degli Urali che ho visto su un atlante del liceo. A Città del Messico ho passato un pomeriggio nella casa di Leon Trotsky a Coyoacán per rifotografare le immagini incorniciate alle pareti, dettagli e oggetti dello studio, gli abiti appesi negli armadi semiaperti. Nel cassetto del comodino della stanza da letto, c'è un regalo di mia figlia Agnese che conservo come una reliquia... uno zippo con l'effigie di Lenin. Di fianco a un portone in una strada di Helsinky c'è scritto che Lenin abitò lì. Qualcosa che ho letto...

Il disperato, mistico e metafisico romanzo sulla società russa post-sovietica "La freccia gialla" di Viktor Pelevin. La commovente bellezza tra la noia esistenziale e la vertigine del vuoto, nel documentario biografico in graphic novel "Siberia" di Nikolai Maslov. I crudi e tremendi racconti in "Proibito parlare" di Anna Politkovskaya... e altri libri sinceri...

Ho amato l'assoluto del suprematismo russo e il quadrato nero su sfondo bianco di Kasimir Malevich... il raggismo di Natal'ja Gončarova e Michail Larionov mi da pace. Ho visto film devastanti, di Andrei Tarkowsky, di Alexander Sokurov, di Pavel Lungin. Ma anche il funesto e premonitore, in un certo senso, "Evilenko", di David Grieco. Alla fine mi sono fatto una certa idea di prima, durante e dopo l'U.R.S.S. dai pochi e casuali elementi che sono riuscito a mettere insieme... ma più che altro conservo intatta una specie di nuvola di emozioni in profondità, timide, dopate e infrangibili... una latente, estranea e inesorabile forma d'amore per quel mondo, quella storia, quella geografia, quei patimenti... quell'illusione... che producevano i miei soldatini dell'Armata Rossa.

Intro

Per chiarezza del discorso devo specificare che non sono un sociologo; questo potrà aiutare i lettori delle pagine seguenti a collocare la natura dei miei pensieri in un territorio di indagine e di sperimentazione linguistica più evanescente e pulviscolare, al confine delle esperienze accademiche.

In queste note ripercorro in modo accidentale alcune fasi di lavorazione dei documentari da me diretti a strettissimo contatto con i ricercatori, tanto da porre lo stesso tema della ricerca all'interno delle nostre narrazioni. La favorevole sorte di essere stato l'elemento costante in diversi gruppi di lavoro mi pone nella privilegiata condizione di comune denominatore, o filo rosso, o ponte tra le diverse esperienze progettuali, che tra loro, a ben vedere, sono collegate. Parlerò prevalentemente della trilogia costituita dai seguenti titoli: "Yo no me complico", "La nostalgie du corps perdu" e "dramma, scempio e fama". Anche se la realizzazione di "In-between", che ho diretto nel 2009 insieme ai registi Eugenia Teodorani, Hugo Morango e Paola Mota

Santos, conteneva già in embrione molte “formule magiche” sviluppate nelle operazioni successive. Procedendo per voli pindarici e ricordi nebulosi, appunti di produzione e riletture di scene, cercherò di evidenziare dettagli e sfumature dell'avventura laboratoriale con i sociologi, i campi, gli attori sociali e i molti temi esposti nei nostri racconti. Evocherò altri nomi e titoli nel caso fosse utile a illustrare meglio il quadro generale dal mio angolo di visuale, lanciando incursioni il più possibile agili e veloci nel vasto territorio delle teorie. Ma partirei senz'altro da... perché la sociologia?

Imprinting sociologico e successive fascinazioni

Ho sempre avuto un rapporto visionario con la sociologia. Cosa ricordo dell'imprinting? Quando studiavo pittura all'Accademia di Brera (intorno al 1990), la sociologia scaturiva di riflesso da testi come “La storia sociale dell'arte” di Hauser, “L'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica” di Benjamin, “Opera aperta” di Eco... e così via. Una ricognizione spaesante poteva rivelarsi un ottimo esercizio sociologico e di invenzione, per esempio leggere “le vite degli artisti” del Vasari e provare a immergersi con la fantasia nelle antiche società, delineate in parte, tra i particolari di quelle biografie.

Ero sedotto dalla storia dell'arte e dalle opere di artisti contemporanei tra i quali Jeff Wall, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Cindy Sherman, Jeff Koons, Richard Prince, Sherrie Levine, Ange Leccia, Annette Lemieux, Fischli e Weiss. Il loro modo di analizzare, elaborare e smascherare le contraddizioni della società, ha plasmato la mia “immaginazione sociologica”. La definizione originaria la diede il sociologo C.Wright Mills nel 1959: “the vivid awareness of the relationship between experience and the wider society”, ma oggi si danno anche altre interpretazioni del concetto. Torno alla “sociologia” degli artisti citati sopra, che il critico Germano Celant riunisce nella stagione artistica definita “inespressionismo”; i primi passi sociologici, li ho mossi su frasi come queste: “il lavoro è sull'insignificante e sui gusci vuoti del quotidiano, testimonianze di sterilità creativa e di artificialità ripetitiva... a favore di una ricerca analitica e critica sul banale e le sue mancanze.” Evidentemente questi ricordi non hanno nulla a che vedere con la sociologia in senso stretto, eppure tra le pieghe c'è qualcosa che ritrovo navigando oggi sui siti web. Sociologia e arte usano codici incompatibili? Quali aiuole della ricerca consentono il dialogo tra diversi saperi?

Piccola giostra teorica

Ci sono dibattiti da cui emergono contrasti e contrapposizioni, sono inutili battaglie perse? In certi casi la temperatura verbale s'impenna verso il paradosso, internet poi facilita un'espressività idealizzata, o più di pancia, anche nello scambio intellettuale. Ecco un tipico esempio di polarizzazione velatamente isterica; questa breve vicenda l'ho trovata su uno dei miei siti preferiti che è il magazine on-line “The Sociological Imagination”. Sul blog, in data 11 luglio 2013, c'era questo post: “I see sociology as a type of chaos theory with ∞ dimensions – that necessarily makes it and its methods fuzzy and

imprecise." Nel breve, ci sono reazioni di attacco e manifestazioni di supporto a questo breve testo ispirato di Milena Kremakova; Max Parkin, sociologo, si appella a una tradizione più solida e patriottica: "who among the current young generation has even heard of Lockwood today? Only the best theoretical sociologist the UK has had in the last 50+ years, of course. Yet the youngsters don't know his work, but have Bourdieu quotes tumbling from their laptops and mouths."

Ma subito Benjamin Geer, ricercatore, replica con disinvoltura: "Max's rejection of sociology *from other countries*, and his dismissal of anything foreign as a fad, are typical of the way academics use nationalism to justify their own ignorance of global social science." Naturalmente trovo tutto questo tanto assurdo quanto divertente, anche perchè è solo una delle innumerevoli piazze virtuali in cui le discussioni (alte o basse), provenienti dalle varie scuole di pensiero, si confrontano sull'esigenza di riaggiornare concezioni e metodi della ricerca. Provando a scartare verso chirurgie teoriche garbatamente più chic, sempre in rete incontriamo tracce di piste orientate alla necessità di confrontare i differenti tentativi di sintesi del "reale". Sociologia e arte, sociologia e immagine, sociologia lirica; in questi termini il discorso appare prevalentemente alle "latitudini accademiche occidentali". La sociologa Robin Wagner-Pacifici della The New School for Social Research di New York, si interroga sull'efficacia delle "trading zones" tra scienze sociali e scienze umanistiche, in cui solo ricercatori dalla sensibilità ibrida riescono a muoversi: "I've been wondering if we sociologists need to have a feeling for the text or the image in the same ways that most literary theorists or art historians seem to do?"

In linea generale, le rappresentazioni visive della scienza sono state studiate da diverse prospettive, ci fanno notare Regula Valérie Burri and Joseph Dumit in "Social Studies of Scientific Imaging and Visualization". I filosofi della scienza hanno sollevato domande di carattere ontologico circa il tipo e le proprietà delle rappresentazioni visive nella scienza teorizzando sull'importanza dell'intersezione tra ermeneutica e scienza. Fra i filosofi, Mitchell nel 1994 propone una riflessione in merito all'attenzione della filosofia, una sorta di ansia sui temi della rappresentazione visiva. Per Mitchell, assistiamo a una svolta teorica che richiede capacità critica interdisciplinare: "a post-linguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between *visuality, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality*".

In tal senso, tornando al punto Cinema-Sociologia, sembra molto lucida e concreta la posizione di Joyce Sebag (docente di sociologia e filmica visiva, sociologia del lavoro, sociologia generale): "la diffusione dei mezzi digitali di ripresa e montaggio non significa automaticamente abbassamento dei costi per tutta la catena di produzione... come ricordano frequentemente i professionisti: nuove domande si pongono sulla qualità delle immagini, la compatibilità dei sistemi informatici, la gestione dei dati digitali e infine la post-produzione, che fanno salire i costi fino a proporzioni inattese". Nelle condizioni di produzione semi-professionali della sociologia filmica, la miniaturizzazione della tecnologia di ripresa e il montaggio su computer,

rendono possibili le realizzazioni a livelli compatibili coi budget di ricerca in sociologia. Ma resta il fatto che l'utilizzo di queste attrezzature non può essere fatto che con le conoscenze e l'esperienza dei professionisti, compreso l'aspetto che i sociologi-cineasti imparino a scrivere attraverso il cinema.

All'Università di Évry, l'équipe pedagogica di *Image et Société* riunisce, dalla sua creazione nel 1995, dei professionisti (storici del cinema di fiction e documentari, critici di cinema, registi, sceneggiatori, capi-operatori, ingegneri del suono, montatori) che parlano e praticano il linguaggio del cinema. Rapidamente, è stato necessario riflettere a una scrittura cinematografica che si impegna del lavoro sociologico di ricerca "classico" e che si distingue dalla semplice illustrazione dei risultati ottenuti dai ricercatori.

E a proposito di scrittura, trovo illuminante la tesi del sociologo Andrew Abbott dell'Università di Chicago che suggerisce: "sociology ought to have lyricism among its available genres and ought to think about lyricism as a general alternative to story thinking broadly understood". L'attitudine a uno sguardo lirico sul sociale è, in filigrana, il segreto di un cinema (ma anche di letteratura e pittura) che ha interagito profondamente con la realtà, contrattando con essa fino a plasmarla?

Cunicoli tra società e cinema

Ce ne sono molti, la rete sotterranea di una civiltà stratificata... Al volo mi viene in mente la dinamica causa-effetto dei primi film sui gangster, il primo in assoluto del genere pare sia "I moschettieri di Pig Alley" di Griffith, del 1912. "Per molti aspetti, questo film costituisce un approccio sociale semi-romanzato al milieu dei bassifondi. È la miseria che fa la cattiveria, in Griffith come in Hugo...", dice Marcel Oms, nei Cahiers de la Cinématèque.

Nel suo film, Griffith, decide di uscire dai teatri di posa e di girare nelle strade dell'East Side di New York, riesce nella sua impresa pagando le bande per avere protezione e coinvolge alcuni fuorilegge autentici come comparse. Il film ha un approccio documentaristico perché è girato nei veri luoghi della città; il senso realistico è molto più forte che in altre pellicole dell'epoca e il pubblico è scosso dal risultato finale. Per contro è l'attore Lon Chaney a inventare l'immagine del gangster maledetto, braccato, controcorrente, romantico, avvolto in una nuvola di fumo, con la sigaretta in bocca, il berretto di traverso, l'abito cittadino nel film "Outside the law" (Uomini nella notte) girato nel 1920 dal regista Tod Browning.

Da quel momento i gangster cominciano ad adattarsi all'abbigliamento e al linguaggio dei film. Di Chaney è celebre la battuta: "You, dirty rat!"... ovviamente non era in audio, ma scritta in bianco su cartello nero perché il film era muto. Ripensando a come "il reale", o "il sociale", hanno influenzato il cinema, possiamo dire che il "Neorealismo italiano" (Cesare Zavattini), il "Free cinema" britannico (Karel Reisz e Lindsay Anderson) e la "Nouvelle Vague" francese rappresentano le diverse gradazioni di uno stesso schema iniziale: girare un soggetto nelle condizioni più vicine possibile alla "realtà" di quella storia. Certo dovremmo metterci d'accordo sul concetto di "realtà", ma per provare a comprendere come quel cinema riuscisse a trasmettere

così profondamente il senso, o l'idea della "realtà" da cui attingeva, basta pensare all'uso che si fa oggi di quei film per studiare la società dei tempi in cui furono girati.

Oppure la "realtà" è quella della "sociologia visuale di stato"? Come nel documentario più lungo della storia del cinema, composto da 20 documentari collegati in un film di 42 ore che va dal 1961 al 2007. Prodotto in partenza dal Dipartimento Film Documentari della DEFA, gli studi cinematografici dell'ex Germania dell'Est, "I bambini di Golzow", di Winfried Junge e Barbara Junge, nasce con l'obiettivo di mostrare come il socialismo trasforma una regione rurale arretrata in zona-modello, attraverso le vite di quei bambini... che diventano adolescenti, ragazzi e poi adulti, fino alla caduta del muro, il crollo dei valori in cui erano stati educati e alla dissoluzione della Repubblica Democratica Tedesca. Credo che neanche gli autori immaginasero di documentare una storia come questa.

A volte il soggetto è un ambiente in cui si entra senza sapere quale sarà l'uscita. Esempio in tal senso è il documentario di Angela Webb: "Hearing Radmilla". Angela è una regista nera, nata in Georgia che vive in California, come saggio per la scuola di cinema comincia a lavorare a un documentario sulla vita di Radmilla, una sua coetanea di padre nero e madre Navajo, che vive in Arizona. L'idea originaria è di indagare il razzismo vissuto da Radmilla all'interno della famiglia e della comunità Navajo, fino alla sua incoronazione come Miss Navajo che nella cultura matriarcale significa essere un emblema della trasmissione della memoria. Miss Navajo non deve andare in passerella in costume da bagno, aspirando a diventare fotomodella. Miss Navajo deve saper cavalcare, uccidere capre, cantare nella lingua degli antenati, indossare i costumi tradizionali.

Il soggetto del documentario di Angela a questo punto avrebbe un bel cortocircuito culturale da raccontare, ma la vita è strana e la saga continua. Radmilla si innamora di un uomo che la coinvolge in un'esistenza emozionante e pericolosa, fino a rimanere coinvolta in un intricato caso di traffico internazionale di stupefacenti. Tenta di uscire da quella situazione e subisce violenza domestica, l'arresto, la prigione, i servizi sociali; pagato il conto, torna a vivere nel deserto dove sogna di farsi una casa vicino a quella della nonna, la donna che le ha insegnato i fondamentali dell'esistenza.

Senza averlo programmato e chiedendosi spesso dove fosse la fine del film, Angela segue la vita di Radmilla per dieci anni e riesce a raccontare tutto questo. Oggi "Hearing Radmilla" è considerato una perla preziosa da innumerevoli festival e associazioni femministe.

In fondo un documentario è un documentario... ed è un modo di fare cinema in tanti posti del mondo da tanto tempo, specialmente quando non ci sono le condizioni per pianificare una produzione industriale.

Al festival del cinema indipendente di Città del Messico "Contra el silencio todas las voces", dove nel 2010 ero presente con il documentario "Yo no me complico" e come giurato in una sezione in concorso, mi sono immerso con attenzione, ben ripagata, nell'eterogenea qualità dei documentari latinoamericani contemporanei; il serbatoio di riferimento del festival è il

Centro e Sud America, più alcune produzioni europee, e l'archivio è ricco: ci sono film e documentari precisi come un orologio di registi usciti dalle scuole di cinema dell'Havana, o Veracruz, e anche piccole operazioni indipendenti, realizzate con mezzi di fortuna e con basiche competenze tecniche, ma fondate su soggetti granitici riferiti a tematiche di genere, migrazione, diritti umani, indigeni, vita quotidiana e cambiamento sociale, che sono appunto le categorie di un evento culturale giunto nel 2014 all'ottava edizione (è biennale), ben curato da un vasto gruppo di lavoro diretto da quel lungimirante "diablo" di Cristian Calónico.

Dunque può capitare di tutto, quando non si lavora per una televisione o un'istituzione, o il capriccio di un produttore avventuriero, e può diventare difficile rispondere al vecchio mantra: sociologia visuale, sociologia filmica, documentari sociali, cinema-verité, cinema etnografico, propaganda, speculazione intellettuale, vampirismo. Non saprei, forse qualcosa del genere, più molto altro.

Frammenti di lettura dei nostri film

Sul finale di "Yo no me complico" ci sono due poesie, prima la filosofa Michela Marzano cita la poetessa polacca Wislawa Szymborska e poi il sociologo Luca Queirolo Palmas chiude con Gloria Anzaldúa. Una fase del percorso etnografico, la pratica metodologica che smotta verso una frontiera adiacente, varco di un'evasione dal pensiero sociologico.

La metafora dell'etnografo come crocevia delle storie che incontra, il miraggio della sospensione di senso che si genera nell'attesa del superamento dei limiti, un intervallo che non è mai statico, ne consequenziale, un'irrequieta deviazione verso definizioni ulteriori, extra, dopo lo psicodromo delle alterità che cavalca il film? L'intento è quello di porre l'attenzione tanto sullo sguardo sedotto dell'osservatore, quanto sulle caratteristiche evocative e "allucinogene" del campo con le associazioni discontinue, imprevedibili, inconsapevoli per taluni, la creatività non lineare.

La regia sperimentale nella trilogia di documentari "Yo no me complico", "La nostalgie du corps perdu", "dramma, scempio e fama" è la sintesi narrativa di una psico-etnografia che interferisce, sabota parzialmente, distorce la curvatura dell'epistemologia qualitativa. Nell'intervista non cerco solo la distanza, la neutralità, l'oggettivizzazione, (magari prima di rompere il ghiaccio è così, gli appunti di base...), nel far ripetere certe parti, nel rievocarle contraddette a distanza di tempo, nello spiazzare l'attore sociale rispetto alle sue affermazioni in work-in-progress, ma mi pongo come alternativa di lettura al suo contesto, "un'estranea appartenenza". C'è una frammentarietà virale tra noi, mi interessa una concatenazione del pensiero che reagisce alle tensioni psicologiche e alla forzatura delle convenzioni.

Nella ripresa di immagini relative a situazioni sul campo d'indagine e alle azioni degli attori sociali ri/generate nel paesaggio/scenografia, non sto solo dentro a quello che vedo, l'azzeramento della distanza per raccontare l'aderenza al campo. Mi muovo in una gamma variabile di possibilità, in alcuni casi penso a certe attenzioni "artigianali" del neorealismo, per esempio

Rossellini, quando dice: "lavoro affinché davanti alla telecamera l'uomo della strada non cerchi di recitare; la finalità è riportarlo nella sua vera natura, ricostruirlo, insegnargli nuovamente i suoi gesti abituali."

In altri casi indugio invisibile con la videocamera quasi fosse una tecnica di pedinamento e penso all'orbita labirintica che realizza l'artista Sophie Calle con le fotografie dei suoi inseguimenti clandestini, sul cui lavoro Baudrillard scrive in *La trasparenza del Male*: "S. avrebbe potuto incontrare quell'uomo, vederlo, parlargli, ma allora non avrebbe mai prodotto questa forma segreta dell'esistenza dell'Altro. L'Altro non è mai quello con cui si comunica, è colui che si segue, è colui che ti segue." Nel montaggio considero sia il processo di creazione che di rappresentazione della conoscenza, come parte attiva del principio di disinnesco del mondo raccontato nel documentario. Se durante le interviste cerco di decostruire le contraddizioni tra la biografia e l'auto-rappresentazione degli attori, durante il montaggio provo a fluidificare i passaggi per renderli "organici" tra loro e sensibili alla poetica degli autori, con cui in genere si installano rapporti profondi e coinvolgenti per tutta la durata del "cantiere".

Attraverso questo metodo, la fase di montaggio e post-produzione diventa il piano di scrittura definitivo, i testi sono ricostruiti quasi interamente attraverso un frazionamento "frame by frame" che non riguarda solo la grammatica ma anche l'atmosfera del racconto, i piani sequenza di "teste parlanti" sono rarissimi, così i tempi si comprimono e le immagini conquistano spazi paralleli, di "copertura" per dar continuità ai tagli certo, ma su cui si disegnano livelli narrativi visuali talvolta armonici, talvolta dissonanti rispetto al testo; e questo è solo uno dei tanti trucchi che si possono realizzare quando si "manipola in bella copia". A questo punto mi pare evidente che se l'approccio neo-positivista tende a limare la soggettività e "l'inquinamento" introdotto dalla presenza dell'osservatore e della camera, possiamo dire che questi documentari sono più prossimi alla concezione neo-etnografica della sociologia filmica che insiste sull'importanza della soggettività e considera che la relazione tra soggettività dell'osservatore e dell'osservato produce la conoscenza.

Della riflessività e della soggettività nel processo di ricerca, scrive Sarah Pink: "l'approche réflexive de la recherche est la reconnaissance du fait que la subjectivité du chercheur est un élément central dans la conceptualisation et dans la production du processus de recherche. Le point de vue du lecteur, ou du spectateur, est inconsciemment influencé par les images qu'elles soient présentées ou non. La réflexivité joue donc un rôle explicite dans les recherches menées par les enquêteurs en visuelle". Le scelte di un autore sono il riflesso di uno stile e di una poetica che derivano dall'incontro tra le domande a cui ha già dato risposta e le domande che riuscirà a porsi, nelle sue esperienze di realizzazione?

Sulle presenze in scena

Recitare se stessi: "cerca te stesso"(?) *Vediamo come mi muovo sulla scena,*

vediamo come parlo e inanello le frasi, vediamo se mi riconosco nel montato finale e che effetto mi fa. La curiosità degli "attori" nei confronti di questi aspetti può rivelarsi decisiva sul set, quasi sempre si responsabilizzano di fronte ai problemi di una messa in scena perchè esponendosi in prima persona capiscono che potranno essere più o meno soddisfatti della loro immagine e di ciò che dicono, a seconda di come si comportano durante la ripresa. Questo corrisponde alle esigenze del film.

È stato così nella situazione de "La nostalgie du corps perdu" in cui Luis Yepez (il protagonista) conversa con il padre e in quella in cui, sempre Luis, discute con il suo amico Leo. Partendo da un canovaccio abbiamo concordato gli snodi narrativi sui temi delle "bande dei giovani ecuadoriani" girando più *takes* della stessa scaletta. Cambiando il punto di ripresa ogni volta. Gli interventi di Gilberto Marengo e i miei, sono serviti a contenere la narrazione entro i binari stabiliti e a dilatare, o arrotondare, o asciugare le frasi. Luis è stato determinante in quanto ha avuto una funzione autoriale gestita dal suo ruolo di attore, in molti passaggi ha pilotato con estrema consapevolezza la dinamica dei dialoghi dall'interno della situazione. Recitazione? Qualcosa del genere, le condizioni per lavorare sulla verosimiglianza. Quindi i temi condivisi sono un elemento necessario, come andare insieme a fare i sopralluoghi per le location, o decidere gli abiti che indossano i personaggi (anche in certi documentari le persone diventano personaggi?). Tra l'altro giocare alla *prova vestiti*, consente di acquisire utili informazioni sulla sensibilità delle persone con cui si interagisce nella costruzione della scena.

Un lavoro simile è stato fatto anche in "Yo no me complico" in tutti i momenti ambientati nel camper con Emanuela Abbatecola, Luisa Stagi e Luca Queirolo Palmas. I tre sociologi si scambiano le reciproche esperienze di ricerca e ragionano sugli argomenti esposti da interlocutori omosessuali e trans. Nella formula del confronto tra i protagonisti (anche loro autori in campo) mettiamo in scena uno dei momenti più fragili della costruzione del sapere, quello della verifica delle pratiche e delle teorie, delle proiezioni, delle incertezze e delle illuminazioni.

Il cambio di registro verbale sul piano intellettuale espande gli orizzonti potenziali del montaggio finale, gli snodi sono stati individuati attraverso l'analisi dei materiali etnografici, discussi e divisi in quadri, ma la ripetizione dei testi ha permesso di dare profondità alle riflessioni, modificando e correggendo in corsa, sfrangiando o proponendo la stessa versione con sfumature diverse; questo sistema arricchisce le opportunità esecutive in durante il montaggio perché non risponde più solo a una logica da script, o sceneggiatura, ma anche, alla possibilità di trans/scrivere la traiettoria del "pensiero" esposta durante lo shooting. Come dire? Ri-teorizzare attraverso il design del discorso.

A proposito della relazione fra i tre "esperti", durante la gestazione dell'idea, ho pensato molto alle scene con i ricercatori nel documentario "Alcool" di Augusto Tretti, prodotto dalla Provincia di Milano nel 1979. In quel film il regista, usa una morbida satira per evidenziare la distanza tra il dibattito intellettuale dell'epoca sul problema sociale e il radicamento culturale

del fenomeno alcolismo nella quotidianità della provincia italiana. "Yo no me complico" racconta che gli intellettuali di oggi sono meno distanti dai problemi della società, almeno alcuni di loro, ma è la risposta politica che sembra essere assente.

Ricordo che il progetto era di fare le riprese muovendoci con il camper, ma quel giorno, a causa del freddo il mezzo non si è messo in moto, non potevamo muoverci e non avevamo riscaldamento. Normalmente in circostanze del genere si sospende la lavorazione e si rimanda a quando tutto è stato sistemato. Ma in quell'occasione la via dell'adattamento offriva stimoli e opportunità. La suggestione del magnetismo neo-gotico che emanava quel parcheggio isolato, una specie di camposanto di bianchi loculi con le ruote... e il freddo che condizionava il nostro modo di stare nel veicolo. C'è un'atmosfera cruda e confortevole, gli intellettuali sembrano a loro agio nonostante tutto.

Questa situazione da cui ricavamo la spina dorsale del film, non era come la immaginavamo da sceneggiatori, è ripensata in loco e beffardamente ha acquisito un valore simbolico, tra le righe mostra "il sacrificio" dei ricercatori. L'idea herzoghiana di sacrificio nel cinema (?) la nostra piccola Fitzcarraldo (?), ma anche quelle carne istantanee, quei brevi elenchi di visioni nel libro che Herzog ha scritto lungo il *parcour-poetico* del suo viaggio a piedi da Monaco di Baviera a Parigi nell'inverno del 1974: "Sentieri nel ghiaccio". Una sorta di etnografia socio-antropologica visuale, con immagini scritte su un taccuino.

Sempre sullo stare in scena, ma cambiando esempio, il *depensamento* del sé dirige l'attore a incarnare il registro linguistico in affabulazioni originali, anarchiche, disinibite... attraverso descrizioni emotivamente efficaci, combinazioni aperte e una partecipazione in stretta relazione a un dinamismo fisico da performer teatrale. Il pensiero si fa corpo. Un chiaro esempio è il brano di "Yo no me complico" strutturato insieme ad Helena Velená e da lei interpretato con ironia e furia teorica sul tema del Transgenderismo. In quel caso, fu determinante la location in un magazzino di costumi del Teatro della Tosse di Genova, che la generosa provvidenza dell'amica Paola Benvenuto rese disponibile, corroborando l'intenzione di Helena e mia di muoverci tra l'immaginario scenico di certi costumi nei film di Carmelo Bene e il glam polveroso di "Transformer" di Lou Reed.

Un altro esempio è il pezzo costruito insieme a Luca Queirolo Palmas in "La nostalgie du corps perdu", che descrive il fenomeno della migrazione ecuadoriana a Genova, rispetto alla costruzione mediatica del fantasma delle "bande di strada", con una qualità narrativa che deborda nel romanzesco.

Per un attimo Genova evoca il genere noir della Marsiglia di Izzo. Dalla prolifica scrittura parlata di Luca emergono nitide immagini che si autogenerano dalle associazioni irrefrenabili, quasi compulsive del racconto. In questo senso incarna l'epica di cui parla nel film, la fa più sua di se stesso e la trasmette come se fosse un network organico, il suo corpo esprime il tormento di una retorica muscolare che evolve nell'esposizione fino all'iperbole verbale in cui gioca come un attore, si muove come l'atleta di uno sport

per iniziati e illumina il fenomeno come farebbe un pittore; senza lasciarci il tempo di rendercene conto dipinge elementi in rapida scansione, lasciando alla fine lo stupore del suo passaggio sulla tela.

Sempre nello stesso documentario, possiamo osservare come sia di tutt'altra grana la presenza in scena del ricercatore Gilberto Marengo, che al tempo stesso è autore del soggetto, produttore del film e attore coprotagonista. Nella sua ricerca, nel modo di condurla in solitaria, ho trovato una connessione intima con i temi del cinema di Corso Salani, un cinema fatto per necessità di conoscenza. Per Salani i film sono la vita e nella vita si nascondono i percorsi del cinema. Gilberto è un raffinato esperto della "Commedia all'italiana" e conosce i trucchi di una comicità vellutata e un po' amara, gioca in parte a prendersi in giro, gigioneggiando vagamente e umanizzando il ruolo. Abbiamo valutato diverse opzioni sull'impiego del suo corpo nel documentario, un corpo che recita se stesso in viaggio verso il cuore dell'Europa e allo stesso tempo è aggrappato alle coordinate di un tragitto interiore, la sua ricerca di dottorato, che termina con le immagini dove "la messa in scena del reale" corrisponde alla vita di Gilberto mentre riordina il suo giardino, accende un fuoco per bruciare sterpaglie e si fa la sauna. Forse un momento straniante del film, perché svela il corpo nudo di Gilberto, il ricercatore espone tra i vapori i segni di una muscolatura allenata in passato e i suoi tatuaggi, rivelando un vincolo di appartenenza rituale tra il tema trattato nel film e la sua presenza dentro e fuori dalla cornice.

A differenza dell'interpretazione di Helena Velena, o di Luca Queirolo, qui vediamo il corpo parlante di un uomo silenzioso, che nel film parla sempre fuoricampo e dice in labiale solo una battuta. Un corpo su cui è scritto il film, un corpo che fabbrica il film. Per i protagonisti di "dramma, scempio e fama" è un altro paio di maniche. I ragazzi sono animali da palco, per loro una ribalta e una platea sono il luogo ideale dove esprimersi... esibirsi è la ciliegina sulla torta della loro quotidianità soffocante, l'obiettivo di una videocamera è l'occasione per prendere una boccata d'aria. Per questo Maddalena, Sebastiano e io, abbiamo scelto di essere delicati nell'esplorare l'interzona tra ordinario e straordinario nelle loro vite, anche se avremmo potuto facilmente usare cinismo e sarcasmo per disarmarli e metterli inutilmente in difficoltà abusando della loro generosità inconsapevole e inesperienza. Ma non era mandarli in bestia che ci interessava, poi quando lavori con gli adolescenti ti accorgi di quanto certe sfumature per loro siano importanti. Gesti, frasi, silenzi... tutto ha un valore simbolico estremo, ci vuole tempo per entrare in sintonia, allora puoi "prenderli in giro" guardandoli negli occhi e lasciarti chiamare zio mentre ti raccontano che hanno sofferto per amore, o che a scuola non si trovano, o che il quartiere è un utero da cui non sai se uscire. Solo dopo un po' di tempo ti lasciano ascoltare le cose che si dicono tra loro e ti parlano con un po' di pudore, si lasciano osservare senza atteggiarsi e per un attimo, a volte, hai la sensazione di vederli davvero quei corpi coreografati, quasi a staccarsi dalle loro identità.

Rapporto con la rete

Il web mi interessa nella sua dimensione plastica, cioè quando si intreccia al lavoro con le geometrie alchemiche delle sue applicazioni funzionali di indagine ed espressive. Con la rete si può fare ricerca, studiare, analizzare, confrontare, verificare... o rappresentare questo processo come ambientazione per veicolare un contenuto, un passaggio di sceneggiatura; è il caso del capitolo sul "pianeta asessuale", delle fotografie e articoli sulla donna che ha sposato la Tour Eiffel e della donna che ha sposato il Muro di Berlino, in "Yo no me complico".

L'originale filone di spunti mi è stato indicato dal "tassonomo di memorabilia" Lucio Apolito, di Opificio Ciclope. In seguito, con Luisa Stagi, abbiamo realizzato la scena in cui lei guarda le pagine web sul computer di casa. La musica ha fatto il resto. In rete troviamo elementi video, fotografie e testi, che possiamo usare come contributi; è il caso dello studio compiuto insieme a Sebastiano Benasso sui videoclip dei gruppi rap emergenti, in "dramma, scempio e fama". Abbiamo rintracciato e contattato alcuni di loro raccogliendo informazioni non da tutti; un'esperienza che ha permesso a Sebastiano di decodificare lo stile da quei segni "prototipo" che l'immaginario tentacolare e metamorfico della rete ricombina in specifiche stratificazioni culturali tra le geografie del pianeta. "Stereotipi geneticamente modificati". La sua lettura è cristallina e se fossimo in un'altra epoca direi che ha la vista ai Raggi X. La stesura dei testi inseriti nel documentario come cartelli di "Appunti sullo stile", è la diretta conseguenza delle molteplici riscritture che, a partire da lì, cominciamo a frequentare come attitudine...

Le interviste in video-connesione attraverso la rete sono un mezzo agile e dinamico per raggiungere interlocutori a distanza, cito l'esempio dell'intervista organizzata sempre da Sebastiano Benasso con Agnes Marie Beau in "dramma, scempio e fama". Il caso dell'intervista a Ochy Curiel in "Yo no me complico" è più classico, la situazione è stata coordinata e moderata dalla ricercatrice Berenice Hernandez (già presente nell'episodio di "In-between" girato a Berlino): in questa scena i tre protagonisti parlano tra loro e si confrontano, le riprese sono il reportage della comunicazione. Dopo ho girato qualche piano di ascolto di Berenice e Luca che guardano il monitor e un po' di "fegatelli" per risolvere i problemi di continuità nel montaggio.

Materiali di Archivio

"Images are not simply there; they are made through social practices. It is through the social practices of image construction, reading and deployment that images become a social reality. To study images from a sociological perspective, it is thus indispensable to look at the practices and contexts of image production, interpretation and use.", ci dice Regula Valérie Burri nel suo articolo *Visual rationalities: Towards a sociology of images*. C'è una sommersa dipendenza tra il baricentro del nostro inconscio e la pratica abitudinaria di corrispondenza al mondo attraverso le immagini. È la lungimiranza di chi detiene l'egemonia della produzione tecnologica di massa a

stabilire quali immagini vediamo, pensiamo, diventiamo?

L'immagine e il medium; nella relazione tra noi e le immagini, è la relazione tra noi e la tecnologia del medium a caratterizzare la nostra esperienza percettiva. E il medium ha una data di origine e una di scadenza inscritte nel proprio excursus storico. La funzione del medium è di rendere visibili le immagini e farle comunicare con il nostro immaginario interiore.

"A l'heure actuelle il n'existe pas d'études qui sont parvenues à donner une représentation commune de la production de l'imaginaire collectif (les mythes et les symboles d'une époque) et de la production physique et artistique des images dans laquelle apparaîtrait l'influence des aspects culturels et techniques", sostiene Amal Bou Hachem del CEAQ (Centre d'Etude sur l'Actuel et le Quotidien)

Ci sono degli autori che hanno attinto molto dagli archivi. Cito per tutti la coppia nel lavoro e nella vita (architetto di origini armene lui, pittrice italiana lei) Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, due artisti visivi che da oltre quattro decenni lavorano utilizzando il cinema come punto di partenza per una riflessione a tutto campo sull'uso delle immagini e sulla loro intrinseca ambivalenza. I materiali storicizzati e digitalizzati sono facili da consultare e sempre affascinanti, ma sono spesso i vecchi archivi privati semisepolti in cantina e le fonti originarie della controcultura a svelare significati nascosti, conoscenze dimenticate, strane profezie sul presente.

Personalmente mi interessa il valore espressivo dei materiali d'archivio, la patina del tempo leggibile nella definizione, un'incisione su carta, un dipinto a olio su tavola, un cameo in foto-ceramica, una scultura in gesso, un album di foto di famiglia dagli anni trenta agli anni ottanta, un viaggio di nozze del 1972 in super-8, una cassetta VHS di una vacanza esotica del 1985, una festa di compleanno in Digital-8 del 2001, eccetera... Nella grana e nella pasta delle immagini possiamo leggere molte informazioni su chi le ha realizzate, come, perché, quando, dove, con quali intenzioni. Risorse economiche, tecniche e culturali... c'è molta politica in ogni immagine... è una specie di Bignami della società che l'ha prodotta, o una scheggia di ologramma che ripropone in piccolo l'immagine intera che appare sul pannello da cui è stata staccata, non solo il dettaglio corrispondente alla sua posizione originaria nel quadro, ma l'intero in piccolo. Mi ha sempre meravigliato questa piccola magia dell'ottica.

La tecnologia attuale, si presta benissimo a metabolizzare agilmente immagini provenienti da diversi formati. Riversaggi da apparecchiature obsolete, o altre diavolerie stilistiche con tecniche di ripresa laboratoriali, consentono di confezionare in post-produzione l'incorporazione di matrici diverse, nel tessuto portante della fotografia di un progetto visuale: digital storytelling? Cito tre esempi di vecchie immagini nei nostri lavori. Il film del pornologo Michele Capozzi "TV Transvestite" girato in un capannone sulla 125esima strada di Harlem nel 1982, girato in BETA, usato in "Yo no me complico"... un autentico reperto di antropologia urbana, un documentario mai uscito nelle sale, ma che secondo noi aveva molto da dire, recuperato, è il caso di dire, dalla volpe d'archivio Luisa Stagi. Per "la nostalgie du corps

perdu”, Gilberto Marengo e io abbiamo scritto a Jamie Budge, cineasta indipendente californiano, esponente della “Fun Culture” che ci ha permesso di usare le immagini in super-8 del suo film “The living curl” del 1965 (<http://www.thelivingcurl.com/>). Il terzo esempio esce dal cuore dell’etnografia di Maddalena Bartolini, sono le fotografie di Genova Cornigliano negli anni ’70, realizzate da un fotoamatore, operaio all’Italsider, Giuseppe Baiocco; il suo sguardo sul territorio è in sintonia totale con la memoria interna di quel luogo, una memoria industriale mitica, che l’occhio di un metalmeccanico sa ritrarre con solenne e soave leggerezza. Le abbiamo inserite nel nostro lavoro “dramma, scempio e fama”.

I disegni di Helga

La scelta del disegno aiuta a risolvere alcuni problemi di produzione, ne sono un esempio le immagini di Helga Grisott nel documentario “La nostalgia du corps perdu”, coadiuvata dalla collaboratrice Yamina Naili. Se intendiamo mostrare qualcosa di cui non possediamo materiali d’archivio, o sarebbe troppo costoso ricostruire con scenografie e comparse, la soluzione in animazione può essere un’adeguata alternativa. Validi autori che utilizzano tecniche pittoriche tradizionali consentono di sviluppare le diverse fasi di lavorazione: la scrittura e ideazione delle scene, la progettazione dell’impianto grafico, la realizzazione delle tavole, la digitalizzazione, la postproduzione, il montaggio nel film. È un lavoro lungo, costituito da diversi passaggi che permettono di intervenire sia sulla qualità fotografica dell’immagine che sul controllo dello sviluppo narrativo.

La visione di un cartone animato lascia affiorare l’immaginario infantile... è una questione di sensibilità... allora tutto è possibile, le marachelle diventano avventure e un segreto inconfessabile o una bugia, diventano tragedia, dramma, o commedia. Del lavoro di Helga mi piace la vellutata crudeltà del tratto, la forza essenziale delle scene d’azione, la malizia di dettagli e particolari, la scansione cronologica dei quadri in sequenza, la sua capacità di lasciarsi trasportare dagli stati d’animo di una scena e di uscirne con una visione propria.

Lavoro con la musica

Lavorare coi musicisti contribuisce a riorganizzare la visione nella relazione di ogni parte della struttura col paesaggio generale del film, questo è un aspetto tecnico da non sottovalutare perché aiuta a limitare gli errori e a superare le insidie che si celano dietro le numerose scelte da prendere in sede di montaggio in un formato esteso. Credo dipenda dal fatto che i musicisti, in genere, lavorano in riferimento a una griglia matematica. In “Yo no me complico” la musica è di Filippo Quaglia, arrangiatore eclettico e sofisticato sintonizzatore di onde perdute nel deserto acustico postmoderno. L’indispensabile consulenza musicale di Sebastiano Benasso, la mia debolezza verso la musica elettronica di etichette come la “mille plateaux” e la “Warp

Music”, il costante lavoro sul premontato da parte di Filippo, costituiscono il concept... della trama del tessuto sonoro. Il pregiato lavoro del nostro autore musicale è stato poi assestato in sede di montaggio finale e la sottrazione di alcune parti, così accuratamente lavorate da Filo, non è stata semplice. In “La nostalgie du corps perdu” è l’amalgama melodica differenziata del vasto archivio di produzione del Laboratorio Ri-Percussioni Sociali, a sostenere la causa della colonna sonora: poche parole, un distillato di umanità e arrangiamenti di artigianale eleganza. In “dramma, scempio e fama” mi stupisce l’istintiva immediatezza con cui i “Santa Alleanza” strutturano i pezzi partendo da campioni per nulla straordinari, guadagnando comunque una resa compositiva invitante all’ascolto anche per i non amanti del genere. Sanno colpire con un sound che pare uscito da un baretto della stazione ferroviaria di un paese di provincia nel pieno sole dell’estate... e con le parole di tutti i giorni: testi che valgono quanto se non più delle nostre interviste, strutturate o meno che fossero.

... a proposito di testi

“Yo no me complico” è un film in cui si parla l’italiano e lo spagnolo. “La nostalgie du corps perdu” è un film in cui si parla l’italiano, lo spagnolo e il francese. “dramma, scempio e fama” è un film in cui si parla l’italiano, l’inglese e il francese. Ancora un riferimento a Corso Salani? Nel suo cinema c’è lo straniamento linguistico tra personaggi di nazionalità diverse... A me interessa infettare la tavolozza semantica per spaesare lo spettatore, dirottare l’attenzione, allenarsi al “vernacolo globale”.

Un metodo in zona ibrida

Ricapitolando, la produzione di questi film deriva da un impianto metodologico sperimentale, dove la sociologia teorica si innesta a pratiche spurie come il reportage di inchiesta, l’esplorazione della documentaristica sociale, l’etno-antropologia urbana, la ricostruzione fiction, la post-produzione audio-video. Sul piano linguistico è una Babele di riferimenti parzialmente decodificati dalle traiettorie operative seguite, con diverse curvature. “Yo no me complico” nasce da un’esperienza laboratoriale che proietta il gruppo di lavoro verso la produzione di un documentario riflessivo sulla pratica etnografica, racconta un approccio “casuale” al campo, l’avvicinamento a un campo a noi sconosciuto. Se si eccettua il decennale lavoro teorico di Emanuela Abbatecola sul tema omofobia attraverso i cultural-studies, il resto del gruppo “non sapeva niente di trans, di omosessualità e di omofobia”, come dichiara nel documentario Luca Queirolo Palmas. Naturalmente è un eufemismo... Era il 2009 e le aggressioni punitive ai danni di persone gay, lesbiche e trans, stavano crescendo; a Genova ci sarebbe stato il Gay-Pride e decidemmo di lubrificare il glossario comunemente utilizzato dai media e dalle persone al bar o in ufficio, con una nutriente iniezione di stimoli concettuali: il diritto all’indifferenza e la disattenzione civile, il corpo frontiera, la

ribellione poetica del corpo transgender, la filosofia del corpo come pensiero che si fonda sulla finitudine umana e sulla fragilità, il pensiero che balbetta, l'eterosessualizzazione del corpo nel mercato del lavoro, lo stereotipo sessuale del corpo trans, la doppia identità nel travestitismo, e altri rivoli. ...È un film sul pensiero del corpo.

"La nostalgie du corps perdu" racconta l'abisso solitario di un'etnografia in corso, quando si comincia a perdere il senso di quello che si sta facendo e allo stesso tempo si continua a perseguirlo con tenacia e passione. È "l'odissea" di ricerca di Gilberto Marengo che dopo un lungo appostamento sul campo, grazie alla disponibilità di Luis Yopez e altre "anime oscure" delle palestre da combattimento genovesi, comincia a tradurre l'osservazione incrociandola con le teorie di riferimento. Ho chiesto a Gilberto di farmi uscire dai suoi libri e di combinare delle interviste con alcuni autori di quei testi. Come un buon produttore lui ha organizzato la missione da Strasburgo a Gorizia per incontrare l'antropologo David Le Breton, il sociologo William Gasparini e il campione del mondo di Thay Box e K-1 Max Giorgio Petrosyan. Attorno al pellegrinaggio sociologico di Gilberto si srotola la biografia di Luis, il pugile ex pandillero, migrante arrivato dall'Ecuador. Il corpo di Luis accumula capitale guerriero sulle strade di Genova, come membro della pandilla dei "Manhattan", dopo un po' di tempo entra in palestra e impara a combattere sul ring. Il suo corpo assimila anche la "regola" dello sport e Luis fa incontri come italiano senza mai diventarli. Dopo aver tentato di aiutare altri giovani ecuadoriani con una associazione culturale che avrà vita breve, lo ritroviamo nel laboratorio artigianale dove il padre intaglia nel legno statue per altari, i due parlano dei corpi irrimediabilmente danneggiati, dalle esperienze di vita di strada, di alcuni amici del padre. Quel che resta dopo l'ordalia... dopo il passaggio del corpo antico dell'operaio fordista, o quello dell'ideale cosmista-sovietico dell'Uomo Nuovo, un corpo allenato al dolore e capace di respingere in là le frontiere dell'intollerabile (David Le Breton), un corpo verso il quale prova nostalgia l'immaginario delle classi popolari (William Gasparini). ...È un film sulla deriva del corpo.

Nel documentario "dramma, scempio e fama" è l'etnografia capillare, dilatata e rizomatica di Maddalena Bartolini che ha segnato il carattere esclusivo della fiducia con cui Sebastiano Benasso e io siamo stati assorbiti dal campo. Maddalena lavora sul territorio ricucendo trasversalmente i grumi disgregati di una socialità lagunare, suddivide il tempo del campo in tempi del campo, inoltre ha svolto attività culturale sul territorio con l'organizzazione del festival "Cornigliano Mon Amour" e il coordinamento di un laboratorio musicale. I nostri protagonisti sono caduti sulla Terra direttamente dal lavoro di Maddalena che ha orchestrato la modulazione degli interventi dei ragazzi, in piena sintonia con le esigenze di produzione, di narrazione, delle famiglie, dell'associazionismo locale.

Da questa base "diplomatica" siamo partiti per un viaggio verso i temi delle sottoculture urbane globalizzate e degli adolescenti di periferia, degli effetti collaterali da musica hip-hop sulle province dell'Impero. Dietro la questione dello stile nella musica e nell'abbigliamento, dell'omologazione

culturale dei segni, dell'auto-rappresentazione o reinvenzione del se in quella cabina della riprogrammazione identitaria virale e omologante che è il web... si compie una sottrazione irreversibile e comincia la fase parossistica della scomparsa? Di fatto, l'investigatore è già invisibile, su alcune immagini scorrono le sue note, le sue riflessioni, ma alla catalogazione preferisce la costruzione di un pensiero sociologico lirico. Appunti sparsi di un'etnografia depensata, per dirla (alla) Bene... È un film sul desiderio di sparizione del corpo.

La sociologia delle immagini... la sociologia delle parole... la sociologia dei numeri... la sociologia dei suoni... e delle ossessioni

La sociologia visuale? O più in generale cosa vediamo della scienza... Immagino una zona teorico-pratica tra i saperi, un infra-spazio nelle discipline più che un problema specifico della sociologia, oppure nella maggior parte dei casi è l'emozionante trasformazione di una ricerca scientifica in un racconto per immagini. Ma se fosse una sequenza grafica di numeri, cifre percentuali, schede, tabelle, criptiche definizioni, sarebbe altrettanto sexi? No, ma lavorandoci forse?... potrebbe dire qualcuno. Le statistiche sono fatali, tanto quanto un film. E infatti c'è un call for papers di Carte Semiotiche 2014, curato da Valentina Manchia: "fotografie al microscopio, diagrammi di flusso, illustrazioni tecniche, mappe, grafici. Oggetti visivi sempre più presenti, tanto sulla scena mediale quanto nella vita quotidiana, sull'onda della necessità di dominare, da un punto di vista cognitivo e visivo, la complessità del mondo contemporaneo, intessuto di dati e informazioni. Oggetti visivi diversi ma accomunati dall'essere, per mutuare un'espressione di Elkins, *informational images*, ovvero immagini capaci di veicolare informazioni e di rappresentare concetti e relazioni. ...quello che viene definito *techno-scientific imaging*, l'elaborazione di oggetti visivi sempre più sofisticata dal punto di vista tecnologico e informatico. Tale elaborazione porta a interrogarsi sullo statuto semiotico di queste immagini, analizzato da alcuni autori proprio a partire dal caso dell'immagine scientifica. Per lo sviluppo di questo dibattito sono stati centrali i *laboratory studies*, in particolare gli studi di Bruno Latour e di Steve Woolgar, e il loro approccio alle immagini come parte costitutiva del lavoro di costruzione dell'oggetto scientifico, che non è mai un dato di natura ma è sempre il risultato dello sguardo e dell'elaborazione del ricercatore."

L'obiettività scientifica e filosofica ha una storia che va considerata nei diversi modi di intendere il sociale, l'epistemologia, l'estetica, l'etica e le tecnologie nel tempo e nelle culture. Lorraine Daston et Peter Galison nel libro "Objectivity" portano l'esempio di atlanti scientifici e raccolte iconografiche che insegnano ai praticanti di una disciplina cosa bisogna osservare e come guardarlo. Nella loro indagine emerge che il formarsi dell'oggettività scientifica passa anche attraverso la costruzione e la manipolazione delle immagini. La relazione tra obiettività e soggettività sembra necessaria; l'obiettività è possibile senza soggettività? Oppure, lato B, l'obiettività meccanica dello sguardo naturalistico è più affidabile? O come dice Albena Yaneva: "Inspi-

red by a Foucaultian thinking of science as an art of the self, Galison and Daston argue that scientific images and atlas-making imply very specific practices and techniques of shaping the self: to learn to observe and depict in a science is to acquire at once an ethos and a way of seeing."

Per finire, mi sono segnato alcune riflessioni di Gilles Lipovetsky, nella teoria del capitalismo artista. Qui di seguito parla del suo libro "L'esthétisation du monde" scritto insieme a Jean Serroy:

L'economia e l'estetica danno luogo a un sistema trans-estetico al cui centro, più che la ricerca della bellezza, agisce la ricerca di sensazioni. Il capitalismo artista s'interessa certo alle forme, ma soprattutto cerca di produrre emozioni, la sua è un'estetica in continua trasformazione che ha cambiato le nostre aspirazioni, il nostro sguardo sulla realtà e i nostri comportamenti. Ci ha trasformato interiormente, facendo di noi dei consumatori estetici. Una volta la bellezza era un'esperienza riservata ai ricchi. Oggi tutti possiedono un senso estetico e desiderano una relazione estetica con la realtà, nonostante questo, il mondo non è diventato più bello e la gente non è più felice. La crescente diffusione del sentimento estetico ci rende tutti più esigenti e quindi più critici. Siamo diventati feroci, dei veri e propri terroristi del giudizio critico nei confronti degli altri. Tutto ciò evidentemente produce angoscia negli individui. Per evitare che le regole estetiche siano solo quelle dettate dal mercato, dobbiamo allargare gli orizzonti dell'esperienza. Scoprire la varietà dell'offerta culturale, individuare gli strumenti per orientarci. La scuola deve inventare una nuova educazione artistica. È una sfida capitale perché la vita estetica è ormai diventata un ideale diffuso.

Ci sono evidenti segnali di distorsione in quello che Gilbert Durand definisce bacino semantico, "una metafora che permette di analizzare una data epoca (l'aria dell'epoca) caratterizzata dal prevalere di un certo tipo di immaginario, con il suo stile, i suoi miti conduttori, le sue tematiche privilegiate." Nell'Era della Comunicazione, la libertà è un'illusione che evolve mutante tra alleanze insostenibili, psicodrammi centrifugati e tecnoepidemie virulente... e noi, nonostante tutto, nel keatoniano tentativo di stare al passo col futuro, siamo ancora un po' come quei gangster degli anni venti, che si trasformavano antropologicamente ammirando sullo schermo le gesta dell'attore Loan Chaney... (?)

10

Backstages. Auto-polemologia della sociologia visuale

di Massimo Cannarella

“Il potere simbolico, come potere di costituire il dato attraverso l'enunciazione, di far veder e di far credere, di confermare o di trasformare la visione del mondo e, in questo modo, l'azione sul mondo, dunque il mondo, potere quasi magico che permette di ottenere l'equivalente di ciò che è ottenuto con la forza (fisica o economica), grazie all'effetto specifico di mobilitazione, si esercita soltanto se è *ricosciuto*, cioè misconosciuto come arbitrario.” (Bourdieu 2003: 125).

Superficie dell'immagine e ricerca profonda

Cercherò in queste pagine di sviluppare una critica delle nostre pratiche di sociologia visuale, di un percorso di ricerca in cui non sempre abbiamo affrontato in maniera riflessiva i dilemmi pratici e teorici nei quali ci siamo imbattuti. Prenderò a pretesto alcuni esempi concreti, i più evidenti tra gli altri possibili, che rappresentino queste criticità, dinamiche e fatti, che sono intercorsi nel nostro produrre documenti audiovisivi.

Noi tutte/i nel laboratorio visuale consideriamo la sociologia come un mezzo per cambiare la descrizione dei mondi, e quindi i mondi sociali stessi, con l'obbiettivo di ridare voce a chi ne è privo, di sostenere i subalterni ad agire sulla società, ad avere potere. La sociologia è un'opera di lettura complessa e analitica del reale in grado di restituirne una visione, anche solo descrittiva, profonda oltre la superficie delle semplificazioni stereotipiche, delle verità autopoietiche. Semplificazioni, come spesso sono le letture sociali egemoniche dei fenomeni sociali, normalmente create, rinforzate o utilizzate nel seno dei conflitti fra i diversi attori, portatori di interessi propri, che insistono su un campo sociale. La verità è un rapporto di potere. Chi ha il potere di ri-definire la verità disegna gli atti degli altri, *informati* appunto dalla verità stabilita. Una lettura complessa dei mondi serve anche a restituire potere ai definiti, a creare una condizione di possibilità per questi di raccontarsi e autodefinirsi, di imporre una definizione di se stessi nel e del mondo, la propria verità. Questo credo sia il primo livello possibile, e nel contempo il più profondo e duraturo, di una sociologia pubblica e partigiana secondo la nota definizione di Burawoy (2007), al servizio critico dei mondi invisibili e

subalterni: è il livello in cui si fa “semplice” analisi sociologica, in cui si utilizzano, a partire dallo spirito e dall’immaginazione sociologica, i metodi e gli strumenti della ricerca per costruire una descrizione *complessa* di un mondo sociale *insieme* a quel mondo, partecipando. Già a questo primo livello, costruendo sapere complesso, stiamo facendo un lavoro antiegeomonico, proprio perché contribuiamo a costruire un’altra verità.

Essenziale credo sia la complessità¹; un rischio che abbiamo corso diverse volte e su cui non abbiamo riflettuto è l’abbandono, nel fare sociologia visuale, di questa complessità. Il mezzo video dà la possibilità di creare un discorso liscio, fluido, colorato. Credo che questo costituisca un rischio di cui essere consapevoli: attraverso il video e con le capacità di intellettuali professionisti del conoscere la società, si può facilmente – *in poco tempo* – creare un discorso coerente, con un poco di capacità artigiana si possono confezionare narrazioni godibili e, se si è bravi, anche accattivanti, o affascinanti e persino coinvolgenti e di valore dal punto di vista estetico e artistico.

Questa fluidità dovrebbe darci una responsabilità ancora maggiore rispetto al normale processo di costruzione di sapere a cui siamo abituati. Se non dibattuta, perdiamo in profondità e quindi in rispetto, per le persone che vengono da noi definite, ma anche per noi stessi e per la nostra capacità di creare sapere e di creare società attraverso questo. Durante la produzione di “Yo no me complico”, per esempio, ho avuto una forte impressione di una ricerca che rimane sulla superficie. Parlo per la parte a cui ho partecipato di più, quella che riguardava i migranti LGBTQI. Queste persone si sono rivolte ad alcuni ricercatori del Laboratorio con una richiesta: compiere insieme un percorso di ricerca e azione, che non è mai completamente partito². Nel corso di circa sei mesi abbiamo fatto insieme ad un gruppo di loro alcune riunioni, due cene conviviali, siamo stati invitati a tre, forse quattro, delle loro feste, e si sono svolti una serie di brevi incontri tra singoli ricercatori e singoli *informants*. Questo ha portato a fare poi tre interviste video a persone appartenenti a quel mondo. E a definire questo insieme una ricerca fatta e finita, realizzata con mezzi video. Il mio primo appunto riguarda proprio questa “velocità di superficie” nell’agire. Mi è sembrata emblematica una affermazione che ho sentito fare durante questo primo percorso: “Lui è inutile intervistarlo, non vuole farsi riprendere.”

1 Clifford Geertz (1998), per spiegare che cosa significhi fare etnografia, pratica principale dell’antropologia culturale, afferma che “ciò che la definisce è l’attività intellettuale in cui consiste: un complesso avventurarsi [...] in una *thick description*”, dove *thick*, nella particolare accezione di Geertz, viene tradotto con complesso, stratificato.

2 La richiesta proveniva da un gruppo di migranti LGBTQI unito da legami di amicizia: essere supportati a strutturarsi in un gruppo riconosciuto e capace di intervento pubblico. In questo senso si trattava per noi di un lavoro di ricerca-azione, dove il ricercatore è coinvolto all’interno del campo, gli altri attori sono soggetti e non oggetti della ricerca, e la ricerca stessa è rivolta all’ottenimento di un cambiamento micro-sociale, spesso all’interno di un gruppo, e non solo ad un accrescimento del sapere.

Se mi sto addentrando in un mondo sociale, quello che mi serve è tempo, velocità lenta, dialogo, spazio, comprensione (reciproca, certo), e anche “tanto” lavoro. Qualunque persona incontriamo è una biografia complessa. Il mondo sociale che intesse intorno a sé, che definisce e da cui è definito, è qualcosa di complesso, che riserva sempre sorprese. Nessuno può capire un ambiente, un mondo, un gruppo, frequentandolo poco e facendo poche interviste, ascoltando poco i diretti interessati. Altrimenti rischia di diventare il classico “intellettuale” che già sa, che arriva in un luogo, lo frequenta poco e se ne va arrogandosi il diritto di descriverlo forte della sua conoscenza pregressa, e così lo definisce, lo modifica, lo realizza. Per questo, il mio criterio di scelta su chi intervistare e se intervistare o meno una persona non credo possa essere “lui non vuole essere ripreso”. E non credo bastino poche interviste, per quanto lunghe una giornata, per dare la possibilità, e l’opportunità, di *definire* un ambiente.

Una descrizione profonda è una descrizione che aggiunge dimensioni alle retoriche semplicistiche, riduttive ed etichettanti che strutturano le opportunità a disposizione dei subalterni. Le destruttura e, attraverso quest’opera, le può depotenziare e distruggere. Questo è possibile anche perché una descrizione di questo tipo proviene dal sapere esperto della sociologia accademica. Senza questo carico di autorevolezza il suo effetto sarebbe diminuito. Un sapere esperto ha le credenziali per essere maggiormente ascoltato e diffuso, e nelle giuste condizioni può anche arrivare ad influenzare l’agenda mediatica, i decisori politici, i leader sociali. Ma la narrazione che risulta da una ricerca, per poter destrutturare efficacemente, raggiungere più livelli e supportare (ed essere supportata) dall’autorevolezza scientifica deve essere *complessa*, deve essere una *thick description*. Diversamente, la narrazione sarà esangue e come tale avrà minori possibilità di essere riconosciuta e, quindi, di influenza. Una narrazione esangue – nella parole di Geertz, una *thin description* – non verrà accettata e nemmeno discussa o osteggiata dagli altri saperi esperti, per esempio. Oppure, una ricerca condotta sulla superficie non attecchirà nemmeno all’interno del mondo sociale che abbiamo indagato, e con cui abbiamo collaborato, non riuscendo così a diffondersi e a influire.

Certo, questa mia affermazione potrà non essere vera sempre o totalmente, ma almeno in parte e saltuariamente sì; una tendenza, non una oggettività quantificabile e nemmeno, di conseguenza, un canone ferreo. Ma in quanto tendenza ritengo sia importante rispetto ai fini generali che ci prefiggiamo; in questo senso “Yo no me complico”, nato come esperimento di collaborazione fra diversi autori in diverse discipline, forse doveva continuare ad essere diffuso come tale e non come prodotto di una ricerca.

Un altro breve prodotto video del Laboratorio, *Pane, miele e sartorie*, è connesso ad una ricerca su uno dei quartieri genovesi con la più diffusa presenza di migranti, uno dei quartieri dove la convivenza fra abitanti storici e nuovi abitanti migranti è più difficile. Nella sua rappresentazione del quartiere ciò che non racconta questo video, nonostante le interviste realizzate sia con i nuovi che con i vecchi abitanti, è proprio la relazione complessa e

conflittuale fra di loro. Credo si sia cercato di produrre un documento che non desse una visione sfavorevole del quartiere e dei suoi abitanti e non rischiasse di incidere negativamente sui rapporti territoriali e politici del committente, sorvolando però in questa maniera su un aspetto sociologico centrale. Un prodotto come questo potrebbe anche non essere considerato un prodotto di sociologia visuale ma semplicemente una sorta di documento informativo audiovisuale, o una tappa di un percorso di ricerca. Così come *M&F. Io maschio tu femmina*, video nato da un progetto europeo di cooperazione internazionale in cui la ricerca era solamente una parte delle attività, è sempre stato considerato come uno spot per una campagna di sensibilizzazione sui temi delle discriminazioni di genere. Questo aspetto riguarda anche l'ultimo prodotto nato da un corso di sociologia dell'educazione – *Spartacus e le kattive maestre* - tenuto da uno dei ricercatori del Laboratorio. Le riprese erano focalizzate sul corso e i suoi contenuti e sul lavoro laboratoriale svolto dagli studenti del corso, suddivisi in gruppi; si partiva da questi gruppi per sondare le biografie degli studenti stessi e accompagnare gli studenti nelle loro esplorazioni di alcuni luoghi dell'educazione. Il prodotto che ne è sortito è un documento audiovisuale esteticamente e artisticamente di valore, un utile materiale descrittivo-didattico, ma resta un oggetto tangenziale a un processo di ricerca sociologica. Accomunare i prodotti della ricerca sociologica audiovisuale con i prodotti che ho preso ad esempio, parificare *thick description* con *thin description*, significa sminuire la prima e produrre confusione sullo statuto delle nostre pratiche e delle loro cristallizzazioni in testi visuali.

Sulla valenza dell'immagine e della rappresentazione

Altri livelli di una sociologia visuale partigiana attengono non già alla ricerca in sé, ma alla postura dei ricercatori verso il mondo sociale che vogliono descrivere e verso gli obbiettivi della ricerca. Per postura intendo il tipo di relazione che i ricercatori e la ricerca hanno con gli attori sociali. Questi sono considerati normalmente *oggetto* della ricerca, mentre nelle nostre prassi abbiamo sempre cercato di considerarli o farli diventare *soggetti* o *agenti*. Per i ricercatori che fanno parte del Laboratorio di Sociologia Visuale si è trattato di un atteggiamento fondativo delle pratiche di ricerca. Forse proprio questo elemento ha impedito che si facesse una riflessione approfondita su questo aspetto, nel passaggio da pratiche sociologiche legate solo alla parola (detta e scritta) a pratiche informate e attraversate o restituite dal mezzo audiovisuale. Eppure questo passaggio consegna nuove responsabilità ai ricercatori. Nel regime del *logos*, considerare gli attori come soggetti significava cercare di costruire con loro il sapere sociologico della ricerca, attraverso tecniche qualitative, biografiche, narrative e attraverso la discussione in itinere e la restituzione dell'analisi. Il prodotto finale era un testo scritto, nella grande maggioranza dei casi di tipo scientifico. Costruire insieme la descrizione sociologica doveva servire a lasciare spazi sociali di autonarrazione ai soggetti della ricerca, e la responsabilità nei loro confronti era legata al non imporre una descrizione/lettura dall'alto, ma crearne una

dialogicamente concertata. Attraverso il mezzo audiovisuale è la loro *immagine pubblica*, e non solo la loro *narrazione*, a non dover essere calata dall'alto, a dover essere concertata e, aggiungo, rispettosa. La diversità fra le due situazioni è multidimensionale. Il contesto di una intervista da cui prendo un estratto o che racconto come diario di campo ha importanza nulla o relativa, e, se la ha, deve essere esplicitata per tentare di raggiungere il lettore appieno. Il contesto visivo di una intervista può definire come ridicolo vs attendibile l'intervistato, a seconda della posizione e della locazione, al di là dei contenuti delle sue affermazioni, creando un tono che influisce anche sull'*immagine pubblica* di quella persona.

A questo proposito, un'intervista video che mi ha particolarmente colpito, rivedendola, è stata quella a Thiago, da cui nasce il titolo di "Yo no me complico". In quella scena (vera e propria) si possono vedere tre persone che intervistano insieme un ragazzino di circa 17 anni. Lui era un istrione e non si è lasciato intimidire. Ma quello che ci ha detto è stato utile a capire? Era profondo? Non perché stessimo usando la telecamera - che, lo sappiamo, può non influire sulla profondità di una intervista - ma per il fatto che eravamo troppi sul set di un finto talk-show, parodia della scena televisiva.

Non credo che abbiamo avuto del tutto rispetto di Thiago in quella situazione, né che abbiamo ottenuto una comprensione importante di qualcosa. Certo, a livello di ironia visuale, di destrutturazione estetica, ha funzionato. Ma Thiago è una persona vera, non un attore, non un idealtipo, non il personaggio di una *fiction*. In sé, al di là della mia sensazione e (piccola) analisi, la scena (termine che uso non a caso) può non avere avuto poi conseguenze sulla vita di Thiago. Ma forse un episodio come questo ci interroga su altro: il rispetto dei ricercatori verso gli attori sociali, il rispetto verso la ricerca e i ricercatori stessi, gli obbiettivi e gli utilizzi delle ricerche che facciamo.

Cito ancora una scena di "Yo no me complico": quella di un travestito chiamato Stefanja - all'apparenza visiva più immediata, un uomo con una gonnellina scozzese - chiuso dentro un angusto spogliatoio di armadietti di metallo, che inizia il suo breve discorso affermando con voce in falsetto: "lo non capisco perché un uomo non possa indossare una gonna come questa". Non so quando, dove e come questa immagine sia stata presa, ma la trovo l'esempio di quello che non dovremmo fare: Stefanja appare come una figura farsesca, ripresa dentro un ambiente segnato in negativo dove si produce in una affermazione ridicola, fuori contesto, in un atteggiamento che tende a generare comicità. È stato in qualche modo utile alla ricerca, alla costruzione di un sapere, al suo utilizzo pubblico? Ne ha guadagnato forse la leggerezza del documentario, la sua ironia, ma a rischio di diminuire l'immagine pubblica di una persona. Che magari è così come viene rappresentata, ma perché la dobbiamo *esporre*? Come per Thiago, la scena può non avere avuto poi conseguenze sulla sua vita, ma deve essere un motivo di riflessione sul rispetto verso le persone, sulla creazione di sapere attraverso la videosociologia, sull'importanza sociale dell'immagine esposta, sul suo statuto di realtà e sulle conseguenze che l'immagine esposta ha in termini

di costruzione di realtà.

L'immagine e il mezzo audiovisuale hanno uno statuto di realtà e una capacità di diffusione più potenti del testo scritto. Basta pensare alle immagini che fanno parte del nostro mondo virtuale totale dalla prima guerra del Golfo – la prima guerra a informazione *embedded* e controllata – alle ultime immagini sulle decapitazioni compiute dai boia dell'IS, lo Stato Islamico. Nel primo caso, nel corso della prima notte di bombardamento sulle fila irachene, si potevano vedere soltanto le luci verde acido delle esplosioni in cielo e le altre luci verdi dei palazzi e delle strade di Baghdad. Le scie erano i missili americani visti agli infrarossi, incredibilmente somiglianti ai videogiochi diffusi nei bar di un'epoca recente, simbolo di una guerra presentata e rappresentata al consenso internazionale come chirurgica e intelligente. Dopo queste, tutte le altre immagini diffuse furono rilasciate solamente da giornalisti autorizzati che correvano sul campo al seguito dei militari nordamericani della coalizione, creando un'informazione ed una visione utilizzata a fini propagandistici. La narrazione video odierna dell'IS è ancor più esemplare di quanto l'audiovisuale può *costruire* realtà.

Alcuni casi, tra le tante narrazioni possibili: il primo, quello delle due ragazze musulmane austriache di origine kosovara partite per raggiungere la Jihad armata. Le foto che le ritraevano con il velo in mezzo ai miliziani armati di kalashnikov sono state usate dall'IS come propaganda per l'arruolamento e diffuse attraverso la rete. Le autorità austriache avrebbero poi diffuso notizie sulla falsità di quelle foto, sostenendo che le ragazze, rimaste in contatto con la famiglia attraverso *whatsapp* e *twitter*, avrebbero comunicato il desiderio di scappare dai fondamentalisti e tornare in Austria; il governo austriaco comunque non ne permetterebbe il rimpatrio. Questa informazione quanto è corrispondente alla realtà? Esistono queste due ragazze? Sono veramente andate nei territori occupate dall'IS per unirsi alla loro guerra? Hanno veramente manifestato la volontà di tornare dalle famiglie di origine? Forse bisognerebbe chiedersi quanto e da chi è stata manipolata la loro esistenza e rappresentazione, e chi ha tratto profitto dalla manipolazione dell'informazione nei vari passaggi narrativi della storia. Qui è interessante vedere una campagna che è illustrata attraverso la manipolazione e l'utilizzo dell'immagine muta, e ha la sua ragione d'essere nella rete e nell'informazione diffusa³.

Il secondo caso: un militare olandese musulmano di origine turca, si arruola nell'esercito dell'IS e *twitta* in rete la sua esperienza. Scoperto da un giornalista olandese, invece che farsi intervistare, invia alla rete televisiva un video in cui lo si vede vestito con abiti tecnici occidentali di marca (North Pole e simili), in campi di addestramento ordinati e precisi, addestrare in ingle-

³ Alcuni link ad articoli che raccontano questo episodio: http://www.huffingtonpost.it/2014/10/11/samra-kesinovic-e-sabina-selimovic-austriache-isis_n_5969624.html; http://www.ilmessaggero.it/PRIMOPIANO/ESTERI/giovani_austriache_isis_musulmane_islam/notizie/950600.shtml; http://www.lastampa.it/2014/10/12/esteri/le-adolescenti-austriache-dellisis-vogliono-tornare-a-casa-ma-vienna-dice-no_MmlRCDXA9CQAYG7LbGe2cK/pagina.html; consultati il 16/10/2014.

se volontari della guerra santa e, alla sera, nella sua tenda, parlare via Skype con la famiglia, ridendo e mangiando M&M's. Un vero e proprio video di propaganda, girato interamente in inglese, convincente perché quasi non esplicitata a parole, ma giocata sui particolari e sull'ambiente, con tono piano e realistico⁴.

Gli oggetti audiovisivi, nonostante siano il prodotto artificiale di un processo di costruzione che va dalla rappresentazione della scena fino al montaggio, sono percepiti dal pubblico come descrizione del reale, e in virtù di questo sono stati usati fin dal loro esordio come mezzo di propaganda e generazione di consenso, sia dagli attori politici che dagli attori economici, sia per la politica e le guerre che per i mercati economici e finanziari.

Non abbiamo quasi mai discusso dell'utilizzo, della percezione e dell'importanza sociale dell'immagine, soprattutto all'interno della nostra elaborazione collettiva, ed in parte neppure con gli attori delle nostre ricerche. Forse proprio la mancanza di un'elaborazione collettiva sul modo in cui i nostri intervistati (interlocutori, *informants*) percepiscono l'immagine, e dunque con quali motivazioni, intenzioni e stile si avvicinano alla telecamera, ha portato ad un risultato che potrebbe sembrare contraddittorio per il documentario "Buscando Respeto". Nel percorso laboratoriale di ricerca e produzione di questo testo audiovisuale i protagonisti hanno avuto libertà di raccontarsi tramite la scrittura e l'interpretazione della parte *fiction* del documentario. La narrazione che hanno prodotto sembra essere diversa dall'interpretazione sociologica del loro mondo e dei loro vissuti che ne dà il ricercatore, consegnando a quest'ultimo la distanza fra eteroanalisi e autorappresentazione come uno dei risultati della ricerca su cui interrogarsi, nella probabile assenza di una riflessione sulla valenza dell'immagine pubblica fatta insieme ai partecipanti.

Riflessione che, per esempio, sembra permeare il laboratorio dell'*Escuelita* e *Permiso de soñar*, il lavoro in corso di Cristina Oddone e Lorenzo Navone. All'interno di questo laboratorio i ragazzi, volendo raccontarsi attraverso il mezzo audiovisuale (per fascinazione verso il mezzo e per poter raccontare la loro verità), hanno inizialmente deciso di nascondere al pubblico vasto, ed in particolare ai loro connazionali, lo stigma che li riduce a tossicodipendenti, schiacciandoli come persone; i soggetti della ricerca hanno raccontato le loro vite in termini migratori, scolastici, familiari ma non attraverso gli usi delle sostanze. Solo dopo molto lavoro dialogico collettivo hanno deciso di raccontarsi anche in quella veste, senza nascondere il comportamento che genera lo stigma, cercando di affrontarlo, elaborarlo e farlo proprio. Il percorso laboratoriale dell'*Escuelita* ha generato una conoscenza approfondita delle persone, delle loro motivazioni, azioni e rappresentazioni, attraverso il pretesto e la valenza della rappresentazione visuale; questa infatti ha costretto i soggetti, se volevano raccontarsi e farsi (ri)conoscere, a confrontarsi

⁴ Solamente in un paio di passaggi dell'intervista vengono toccati temi quali la costituzione di uno stato islamico, il resto è un ragionevole dialogo sull'ingiustizia. Ringrazio Lorenzo Navone per la segnalazione. Il link del video, visualizzato in data 17/10/2014: <https://www.youtube.com/watch?v=pCo1TunYk6g>.

con il tema della propria immagine pubblica. Il lavoro di gruppo, portato avanti in un'ottica di cura etnopsichiatrica (che in ambito sociologico potrebbe essere accostato facilmente ad un'ottica di ricerca-azione) ha generato una riflessività sui propri percorsi biografici e sulla ricezione degli stessi. Una modalità che in parte avevamo già sperimentato nel lavoro di ricerca-azione, indagine e cura nel carcere di Marassi da cui è scaturito "Loro dentro". Potenzialmente questo tipo di percorso è una videoricerca che lascia qualcosa ai protagonisti della ricerca stessa in termini di riflessione e riappropriazione – de/costruzione dei discorsi etero-normativi, andando oltre, per quanto egoicamente e ludicamente importante, l'esperienza di essere stati partecipi e protagonisti di un video.

Cortocircuiti della fascinazione

All'inizio del nostro percorso di sperimentazione in sociologia visuale e filmica, fin dalle prime riprese sul territorio delle gang, ci siamo chiesti se aggiungere la telecamera alle nostre pratiche di osservazione ed intervista avrebbe in qualche modo creato un ostacolo, per poi renderci conto del contrario. Ne abbiamo così progressivamente utilizzato e analizzato le potenzialità: tra le altre, la forma di adesione e partecipazione alla ricerca più decisa che nelle forme orali, la creazione di uno spazio narrativo *vuoto* che poteva e *doveva* essere riempito da questa partecipazione. Proseguendo in questa direzione abbiamo anche incontrato un'altra dinamica senza prestarle la dovuta attenzione: il desiderio di partecipazione ad un evento filmico. Osservando le reazioni di molti dei nostri intervistati, ci è apparso chiaro che la partecipazione, l'entusiasmo dei soggetti verso il visuale come ricerca, si nutre del bisogno di essere protagonisti dell'infinito *serial* collettivo che è la società contemporanea. Un atteggiamento che dispiega nuove forme di partecipazione e intervento ancora da studiare, ma che è anche la spia di una forma narcisistica dell'essere al e nel mondo.

Tutte le interviste in quanto narrazioni ricostruite di un soggetto non sono né oggettive né verità, ma la telecamera aggiunge un livello in più: passare attraverso l'occhio dell'obbiettivo per essere visti – potenzialmente – da chiunque. Questa dinamica aggiunge alla narrazione ricostruita il piano della narrazione recitata in funzione di una rappresentazione e visibilità pubblica. Non è un aspetto negativo in sé. Dovrebbe però essere reso esplicito al nostro interno, metabolizzato e assunto criticamente all'interno delle nostre analisi che sulle strategie visuali si fondano. Con questa considerazione si crea un confine sottile: quanto la maggiore partecipazione degli attori ai nostri set visuali è stimolata dalla comprensione della ricerca e dei suoi obbiettivi, e quanto dal narcisismo di essere ripresi?

Questo confine non deve limitarci nel nostro agire: deve essere assunto all'interno dei limiti naturali delle relazioni di ricerca, può essere considerato parte integrante di una relazione di ricerca audiovisuale, può essere parte integrante di un percorso verso una partecipazione maggiormente consapevole da parte degli attori coinvolti. Ci consegna però un'ulteriore profondità di attenzione verso le persone che incontriamo nella ricerca e

verso l'utilizzo che facciamo della loro *immagine pubblica*. La partecipazione degli *informants* al processo di ricerca, o alla fase finale di restituzione e discussione insieme, è sempre l'aspetto più problematico del fare sociologia pubblica, o ricerca-azione o co-ricerca⁵. Questo perché colmare la differenza di saperi fra i ricercatori e gli attori è spesso impossibile. La distanza tra le due posizioni, per quanto attenuata il più possibile, continua sempre a permanere. Senza contare il fatto che per poter essere un osservatore analitico, ad un certo punto il ricercatore dovrà riappropriarsi anche del potere definitorio che gli è proprio e porre distanza fra sé, il campo e i suoi attori. Ma la tensione a mettere in discussione questo potere insieme ai protagonisti delle nostre ricerche è sempre stata presente nelle nostre pratiche, ed è sempre stata in conflitto con l'obiettivo di compiere e concludere la ricerca. In questo processo dialogico di cooperazione e conflitto fra ricercatori e attori per il potere di definizione, il linguaggio audiovisuale pone una nuova dimensione di complessità, legata al fatto che gli attori possono essere inclini, per la fascinazione del mezzo e l'opportunità di apparire, ad accettare una narrazione il cui significato non afferrano e le cui conseguenze in termini di costruzione dell'immagine pubblica non percepiscono.

L'utilizzo dell'audiovisuale crea un paradosso. Per l'attore sociale è sempre difficile agire nella ricerca in cui è coinvolto, stante la complessità dei saperi necessari, la diversità dei ruoli e delle disponibilità temporali all'interno del campo "ricerca" e l'ineludibile difformità e disuguaglianza di potere che i ruoli e i saperi comportano. Può sembrare che la partecipazione ad un prodotto audiovisuale dia in dotazione agli attori una maggiore capacità di controllo e - in un regime di sociologia pubblica o di co-ricerca - di intervento: l'immagine sonorizzata è lì, visibile di primo acchito, comprensibile in maniera immediata e senza la mediazione di un sapere esperto. Questa semplicità di superficie in realtà nasconde livelli di lettura più profondi legati alla complessità di un prodotto audiovisuale: l'estrinsecarsi del filo narrativo costruito attraverso le scelte fatte nel corso delle riprese (per esempio: ambienti, campi di ripresa, posizione della telecamera, posture, colori, suoni) e del montaggio (sequenze, filtri, accostamenti, tagli, scelte musicali), nel suo eccedere la mera concatenazione degli eventi che si succedono, può marchiare l'immagine pubblica di chi appare. Una persona poco alfabetizzata all'audiovisuale non ha gli strumenti necessari per analizzare il prodotto nel suo complesso, e catturato emotivamente dal fatto di *esserci*, di vedersi, di essere così importante da dover essere ripreso, può acconsentire senza approfondire troppo.

Insomma, se per il ricercatore si aprono maggiori possibilità di gestione e analisi delle informazioni costruite in virtù di queste tecniche per la polisemicità del linguaggio audiovisuale, per gli attori coinvolti aumenta la possibilità di un intervento ad un primo livello di superficie dell'immagine e dell'azione, ma rimane difficile accedere ad un livello di complessità più profondo. Un esempio fra i molti possibili: Luis, dopo avere visto la proiezio-

5 La co-ricerca, o con-ricerca o ricerca partecipatoria, coinvolge i soggetti della ricerca come co-ricercatori.

ne pubblica di “La nostalgie du corps perdu”, documentario di cui dovrebbe essere il protagonista, sorride imbarazzato insieme al suo amico – suo maestro di arti marziali e comparsa all’interno del documentario – ed esclama: “non l’ho capito, ma è bello”.

Fare ricerca o fare prodotti visuali?

Quando facciamo una ricerca audiovisuale, quanto del nostro lavoro è rivolto a una produzione di nuova conoscenza, e quanto alla produzione di un prodotto audiovisuale? Quale fine ultimo ci stiamo ponendo? Il primo prodotto “naturale” della nostra ricerca sociovisuale è sempre stato un film, un oggetto che prevede una produzione più complessa di un testo scritto (in termini di quantità di risorse economiche, umane e tecnologiche impiegate) e che può essere più coinvolgente dello starsene chiusi in una stanza a scrivere. Un film, inoltre, ha potenzialità di diffusione molto più elevate di un libro o di un saggio. Tutti questi aspetti possono concorrere a sviluppare una tensione alla produzione del documentario, che diventa il vero obiettivo dell’attività in corso a scapito della ricerca volta alla conoscenza di un mondo o di un fenomeno sociale.

Un esempio possibile riguarda le riprese dei messaggi tra due giovani migranti appartenenti al mondo delle gang in una situazione emotivamente estrema; il contesto è quello di una ricerca-azione condotta anche attraverso la costruzione di una relazione dentro/fuori il carcere e parte di questa storia è raccontata in *La nostalgie du corps perdu* e nei lavori di Oddone e Queirolo Palmas (2011). I ricercatori filmano le parole di un soggetto in lacrime, il cui fratello è stato appena ammazzato in uno scontro tra bande a Genova, dirette ad un amico che si trova in carcere per scontare una pena per omicidio. La riflessione sulla violenza, la morte e la vendetta tra queste due persone solo si dispiega attraverso la mediazione dei ricercatori, che riescono a muoversi liberamente fra carcere e strada, fungendo da postini dei video-messaggi. I testi registrati erano testimonianze sofferte ed emotivamente forte, materiale ricco per un possibile video; si trattava in realtà di una testimonianza privata ripresa in forza della posizione privilegiata dei ricercatori e che non avrebbe dovuto essere divulgata proprio perché non aggiungeva nulla in termini conoscitivi. La possibilità di diffondere materiale audiovisuale privato non sarebbe stata presa neanche in considerazione avendo come priorità non la produzione di un video ad alto impatto, quanto una normale “relazione di ricerca” tra i vari soggetti di questo campo sociale. Nello svolgersi della cose ha poi prevalso la tutela della persona, e le immagini non sono mai stato rese pubbliche.

In sintesi, se la sociologia si fa attraverso le narrazioni audiovisuali, allora anche le narrazioni audiovisuali si devono fare attraverso la sociologia; la nostra sociologia, pubblica, critica, dell’azione e della co-ricerca. E credo pure che la nostra sociologia deve essere fatta anche attraverso le narrazioni audiovisuali, per le potenzialità di scoperta e intervento che questa ci ha aperto; per le potenzialità di relazione e di coinvolgimento, di narrazione, diffusione ed impatto sociale, razionale ed emotivo.

Questo significa che non solo lo spirito e la pratica sociologica possono e devono incorporare e metabolizzare le caratteristiche, esigenze e potenzialità dell'audiovisuale, ma anche che l'audiovisuale, in questo contesto, deve incorporare ed essere formato dalle modalità della sociologia. Se ad oggi nel nostro percorso è stata la sociologia a sperimentare con le possibilità dell'audiovisuale, ponendosi volontariamente, e giustamente, in una posizione non direttiva, per poter andare avanti il rapporto ora deve divenire osmotico e l'una fluire definitivamente nell'altra, divenire un tutt'uno.

Il processo di costruzione audiovideonarrativa deve tenere conto nelle sue articolazioni delle esigenze di approfondimento ed esplicazione e, soprattutto, della valenza di complessità culturale antiegemonica, di quella rottura delle narrazioni dominanti, che la co-ricerca sociologica pubblica apporta. I due aspetti della *sociologia* e del *visuale* devono fondersi in una simbiosi reciproca dove non ci sia un corpo ospitato e l'altro ospitante, ma una relazione dove il tutto è più della somma delle singole parti.

Per questo anche la parte audiovisuale di questa pratica deve chiedersi, nel suo farsi, come gestire il potere che esercita nei confronti delle persone che filma. Nel momento in cui le sottomettiamo ad una lettura iconica o narrativa che le riconduce allo stereotipo/etichetta dominante, pur di rendere il messaggio accattivante, stiamo riproducendo meccanismi di dominazione che in un testo scritto non oseremo mai applicare. Il momento in cui decido di fare interpretare un idealtipo costruito all'interno della ricerca da un soggetto altro, un attore nel senso non metaforico del termine, vado nella direzione di riprodurre una lettura stereotipata; l'interpretazione non potrà mai replicare la persona originale, e un attore potrebbe accentuare le caratteristiche socialmente attribuite, per drammatizzazione della parte, riproducendo lo stereotipo dominante. Forse, se procediamo in queste direzioni, bisognerebbe riuscire a prendere delle decisioni, da mettere continuamente in discussione ma da cui partire. Un esempio: il filo narrativo di un documentario dovrebbe evitare quelle narrative visuali estranee al mondo ed alle persone di cui il documentario parla, così come quei dispositivi narrativi che riproducono lo stigma associato ai soggetti.

Entrambe le parti nella relazione tra *sociologia* e *audiovisuale* devono chiedersi insieme: quanto e cosa sto facendo per aumentare la conoscenza del campo di ricerca in cui mi muovo? Per poter sviluppare una lettura complessa e rivolta a costruire una nuova egemonia culturale? Sto svolgendo un'attività che coinvolge le persone con cui lavoro, in maniera tale che anche a loro rimanga qualcosa di questo percorso? Quanto e cosa sto facendo per rendere il mio futuro messaggio il più comprensibile e coinvolgente possibile, in maniera da facilitarne la massima diffusione e comprensione?

"Chi è l'autore e cosa è l'opera?" La domanda con cui si conclude il contributo di Luca Queirolo Palmas vuole essere un auspicio di rapporto organico e non solo dialettico tra i due termini delle nostre ricerche: le diverse figure autoriali che si incontrano nella creazione di una narrazione audiovisiva dovrebbero essere quanto più possibile interscambiabili, sostituibili l'uno all'altra. Una tensione permanente nel lavoro per una sociologia audiovi-

suale, per quanto mai completamente vera o possibile, vista la portata delle differenti competenze, dei diversi saperi-poteri necessari.

In fondo, per quanto riguarda l'utilizzo del visuale come modo e metodo per aumentare la conoscenza di un campo, le nostre opere visuali e sociologiche meglio riuscite partono tutti da un lavoro di dialogo e ricerca di tipo collettivo, trasversale e laboratoriale; immersioni di campo durate anni, e sappiamo che non sempre è possibile riprodurre le condizioni per svolgere ricerche di questo tipo e di tale intensità. Riflettere però a partire da questi elementi può portare a creare metodi e strategie possibili, auspicabili e flessibili, da contestualizzare e piegare alle molteplici ed eterogenee situazioni di ricerca ed etnografia audiovisuali.

Riferimenti bibliografici

- Becker, H. 1987 *Outsiders. Saggi di sociologia della devianza*, Torino: Edizioni Gruppo Abele.
- Beneduce, R., Palmas, L., Oddone, C. (a cura di) 2014 *Loro dentro. Giovani Stranieri Detenuti*, Trento: professionaldreamers.
- Bourdieu, P. 2003 "Sul potere simbolico" in Boschetti, A. *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu*, Venezia: Marsilio.
- Burawoy, M. 2007 "Per la sociologia pubblica" in *Sociologica. Italian Journal of Sociology*, n.° 1/2007; Bologna: Il Mulino.
- Cannarella, M. e Lagomarsino, F. e Queirolo Palmas, L. 2007 *Hermanitos. Vita e politica di strada tra i giovani latinos in Italia*, Verona: ombre corte.
- Costantino S. 2003 (a cura di) *Raccontare Danilo Dolci. L'immaginazione sociologica, il sottosviluppo, la costruzione della società civile*, Roma: Editori Riuniti.
- Dal Lago, A, De Biasi, R. 2002 (a cura di) *Un certo sguardo. Introduzione all'etnografia sociale*, Bari: Laterza
- Geertz, C. 1998, *Interpretazione di culture*, Bologna: il Mulino.
- Goffman E. 2003 *Stigma. L'identità negata*, Verona: ombre corte.
- Hebdige, D. 1983 *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, Genova: Costa&Nolan Genova.
- Minardi E. e Cifello S. 2005 *Ricercazione. Teoria e metodo del lavoro sociologico*, Milano: Franco Angeli.
- Oddone, C. e Queirolo Palmas, L. 2011 "Dalle gang al carcere: i vissuti della detenzione" in *Studi sulla Questione Criminale (VI/1)*, Bologna: il Mulino.
- Oddone, C. 2014 "Filmare Marassi. Dalla ricerca etnografica al documentario Loro Dentro" in *Loro Dentro. Giovani, stranieri, detenuti*, a cura di R. Beneduce, L. Queirolo Palmas, C. Oddone, Trento: professionaldreamers.
- Padovan, D. 2007 "L'autonomia della sociologia e la riscoperta della morale. Può la sociologia pubblica prendere piede in Italia?" in *Sociologica. Italian Journal of Sociology*, n.° 2/2007; Bologna: il Mulino.

Queirolo Palmas, L. 2010 (a cura di) *Atlantico Latino: gang giovanili e culture transnazionali*. Roma: Carocci.

Queirolo Palmas, L. (a cura di) 2009 *Dentro le gang. Giovani, migranti e nuovi spazi pubblici*. Verona: ombre corte.

Santoro, M. 2007 "Per una sociologia professionale e riflessiva (solo così anche pubblica)" in *Sociologica. Italian Journal of Sociology* n.° 1/2007; Bologna: il Mulino

Note finali su rigore, pudore, parzialità etnografica e potere

di Luca Queirolo Palmas e Luisa Stagi

Quando Eric Gandini viene a presentare in anteprima *Videocracy* presso il nostro laboratorio, ci colpisce un dettaglio del suo intervento sul funzionamento dell'industria culturale nel paese in cui è cresciuto professionalmente (la Svezia); il regista ci restituisce un paesaggio di formazione visiva e civile delle generazioni in cui le televisioni pubbliche, forse le sole esistenti, nella prima fascia serale, ancora nel corso degli anni Novanta, programmavano essenzialmente, e quindi investivano e producevano, documentari. Noi al contrario siamo vissuti e cresciuti dentro un orizzonte *barbarico* per quanto concerne i codici, i format e gli stili veicolati dalle televisioni commerciali e fatti propri, in un orribile monopolio mascherato da concorrenza, dagli stessi canali sedicenti pubblici. Quale cultura visuale ha sedimentato questo tipo di industria culturale? Quali sguardi ha educato e costruito? *Videocracy*, oggetto militante e sociologico al tempo stesso, prova a rispondere a queste domande.

D'altro lato, nel campo delle scienze sociali, per noi ricercatori e ricercatrici di mezz'età è ancora vivo il ricordo di come nel corso degli anni '90 si dibattesse della legittimità dei metodi qualitativi, del conflitto micro-macro, dell'attendibilità delle procedure di ricerca *non-standard*, mentre oltre atlantico gli anni Settanta avevano definitivamente rotto ogni argine positivista al procedere delle scienze sociali. Oggi, quando gli archivi sembrano essersi democratizzati, le procedure di auto-rappresentazione diffuse, i costi e i saperi della riproducibilità e della registrazione diminuiti, ricerchiamo – già in ritardo e comunque in affanno – un riconoscimento accademico per altre pratiche di ricerca, quelle che, in una società dello spettacolo, intendono sia porre sotto osservazione le immagini prodotte – che nulla hanno di innocente o neutrale – sia esplorare il sociale attraverso la produzione propria di immagini. Abbiamo dovuto fare i conti con un determinato tipo di industria culturale nazionale, ma anche con una scienza – la sociologia – che contrariamente ai suoi esordi ha voluto chiudersi sul numero, sul testo scritto e sulla parola, evacuando dall'analisi il contesto polisensoriale dei materiali e dei documenti raccolti: il corpo, il suono, gli odori, i colori.

Il corpo, come ci ricordano Faccioli e Losacco (2010) era infatti appannaggio di altre scienze – la medicina, la biologia, la psicologia – mentre l'im-

magine e il suo movimento – dopo un avvio congiunto con le scienze sociali sotto il segno della scuola di Chicago - erano trasmigrate, o espulse dal positivismo imperante, per andare a collocarsi sotto le braccia accoglienti del campo artistico.

Ad oggi in Italia, siamo allo stato embrionale dei *visual studies*; contiamo su tre manuali di sociologia visuale (Frisina 2013; Mattioli 1991; Faccioli, Losacco, 2010), oltre che su esperienze pirata e rizomatiche dentro l'accademia, fra le quali appunto ci collochiamo. Abbiamo scelto di lavorare, come il nostro manifesto anticipava, su una specifica curvatura della sociologia visuale, quella della produzione di immagini, nel tentativo di coniugare cinema e sociologia.

In uno dei manuali sopra citati, Losacco colloca il film sociologico dentro una tassonomia della restituzione, segnala l'assenza di una tradizione documentaristica sociologica e mette in guardia, se leggiamo bene, dal pericolo della mancanza di oggettività e dal rischio di partigianeria. Occorrerebbe, secondo questo approccio, "offrire per ogni prodotto audiovisivo che vuole definirsi sociologico, una garanzia di attendibilità dei contenuti e delle procedure di realizzazione attraverso un sistema di tutele metodologiche che guidino e vincolino il sociologo filmmaker nella produzione di prodotti di tal genere" (2010:243). E ancora per evitare il militantismo, si tratterebbe di ricercare l'obiettività della rappresentazione senza proporsi una dimensione di denuncia sociale (2010: 247), affrontando "le tematiche proposte con il distacco, o sarebbe meglio dire, l'avalutatività che deve contraddistinguere il lavoro sociologico" (2010: 255). Una strada alternativa che l'autore propone è quella di riconoscere la parzialità delle nostre rappresentazioni e quindi la debolezza della nostra scienza sociale oppure di tradurre la partitura di una ricerca rigorosa in un *saggio sociologico visuale*, sceneggiando i tipi ideali estratti dall'analisi in un lavoro di recitazione attoriale.

Noi abbiamo scelto di riconoscere la parzialità delle nostre etnografie visuali e filmiche, di contestare la distanza come assioma della scienza e di confrontarci, come ripetuto in quasi tutti gli interventi di questo volume, con la sfida di una sociologia pubblica e partigiana. È proprio sul film, sulla costruzione di una tradizione sociologica documentarista, che da quasi dieci anni investe il nostro laboratorio, con tutte le sue contraddizioni – a nostro modo di intendere fertili e utili – come quelle messe a nudo da Massimo Cannarella nella sua auto-polemologia della sociologia visuale.

In questa scelta ci sentiamo vicini alle pratiche innovative di cinema e di *antropologia condivisa* di Rouch o alle tesi di Ruby (2004) sulla morte dell'oggettività. Non abbiamo cercato l'avalutatività nelle nostre esplorazioni, così come Rouch rifiutava il film etnografico inteso come registrazione di un evento, proprio perché contestava un'idea solida e stabile di cultura, di un territorio rappresentabile in modo obiettivo, una realtà che doveva essere colta e rispecchiata. Per questa ragione, Rouch mescolava fiction e gioco, teatro e dialoghi, arte e ironia, antropologia e messa in scena, pensiero critico e critica coloniale. Certo, non si possono filmare le cose come hanno luogo, ma si possono creare dei luoghi per generare delle relazioni, o creare degli

oggetti per accedere a dei luoghi da una posizione privilegiata.

Filmiamo ed etnografiamo la relazione fra noi e i soggetti, fra i ricercatori ed i ricercati, fra i registi ed i loro soggetti. Come racconta Rouch: "È questo permanente dialogo continuo che mi sembra essere uno degli aspetti più interessanti del progresso attuale dell'etnografia. La conoscenza non è più un segreto custodito nei templi occidentali della conoscenza; è il risultato di un'infinita ricerca in cui gli etnologi e coloro che sono studiati si incontrano su una strada che alcuni di noi chiamano antropologia condivisa" (1971:7). Da qui, seguendo Ruby (2004) e Myeroff (1992), si tratterebbe di dar luogo ad una *terza voce*, il prodotto sincretico di un incontro e di sguardi incrociati, nei quali si "fondono visione interna ed esterna" (Ruby 2004: 83), ovvero quella dei nativi (ammesso che esistano) e quella dei ricercatori; una terza voce capace di sfidare quello che Lacan chiamava il *terzo fantasmatico*, il discorso dominante, l'alone che ricopre l'interazione prefigurando il visibile, definendo a priori ciò e colui che ho di fronte, non un soggetto ma appunto una figura fantasmatica, perché costruita e riflessa come effetto di poteri ed ingiunzioni.

I film che abbiamo realizzato scartano rispetto all'epistemologia della distanza e utilizzano un canone per trasgredirlo. Il nostro manifesto partiva dalla divulgazione ma alludeva ad altri dispositivi prima ancora di sperimentarli. Oggi, a distanza di dodici film da quella data, abbiamo maturato nuove pratiche e strategie, nuovi dubbi e consapevolezza. C'è ricerca sociologica dietro le nostre produzioni? Il film è sociologico? E se fossero invece domande sbagliate?

Diverse sono le articolazioni temporali fra film e ricerca, quella in cui la seconda antecede la prima è solo una delle possibilità che abbiamo sperimentato nei nostri primi lavori (*In between* e *Transportes/Transportos*). In *Yo no me complico*, ad esempio, il film apre il campo di ricerca, nel senso che permette ai ricercatori di posizionarsi dentro quel campo come attori legittimati a parlare ed agire. Il film diventa luogo e grazie ai mille dibattiti che punteggiano la sua storia, l'equivalente di una foto-stimolo in movimento; un vettore che lanciamo in un campo per registrare i posizionamenti dei diversi attori sociali. A distanza di molti anni, le ricercatrici che hanno animato quel salto nel buio sono ancora lì ad esplorare quei mondi – i generi e i loro travisamenti, le mascolinità e femminilità egemoniche e contro-egemoniche, le violenze e le *agency*, le linee del colore e le sentinelle della morale – in un posizionamento che è senza mediazioni ricerca-azione e co-ricerca.

E poi c'è la contemporaneità fra ricerca e film; in tal senso fare un film è fare un'etnografia. E non è detto che il film ne sia la scrittura. In fondo lo usiamo come pretesto, come invenzione di un fare condiviso che ci permette di guardare altrimenti e di generare una prossimità, una durata, un luogo laboratoriale dove costruire appunto una terza voce. La nostra filmografia si muove su questi due piani, più che su quello della divulgazione e della ricerca di un'attendibilità sociologica interna al formato documentario.

Da un lato abbiamo film – come la trilogia di Alessandro Diaco (*Yo no me complico*, *La nostalgia du corp perdu*, *dramma, scempio e fama*) – che

aprono il campo etnografico per i ricercatori, nel senso che ci accredita-
no, ci inseriscono a forza nei dibattiti, e ci permettono l'accesso a qualcosa
di pre-esistente, siano esse le culture giovanili proletarie della periferia di
Cornigliano, la messa al lavoro e l'ostracismo dei corpi migranti e guerrieri
nelle palestre dei quartieri non più operai, le declinazioni del genere e
delle sessualità nelle avanguardie LGBTI; dall'altro lato abbiamo film che
hanno costruito il campo come un laboratorio sperimentale – *Loro dentro*,
Buscando Respeto, *Permiso de soñar* – estendendo l'idea della bolla spazio-
temporale evocata nel manifesto per una sociologia filmica e visuale e ge-
nerando luoghi, durate lunghe e gruppi stabili con cui provare un'autorialità
ibrida, con cui condividere il potere della rappresentazione (Balma Tivola
2004). In questi laboratori di scrittura, sociologia e cinema, in cui conver-
gono i soggetti le cui storie rinviano ai mondi più generali che vogliamo
raccontare – le gang in *Buscando Respeto*, le tossicodipendenze e il rapporto
fra giovani migranti e servizi in *Permiso de soñar*, i giovani detenuti in *Loro
dentro* – fare film è il pretesto per un'etnografia. In essi, e grazie ad essi, ci
interrogiamo sulle strategie di rappresentazione dei subalterni, su ciò che
viene esposto e ciò che viene occultato, su come costruiscono se stessi, in
una politica dell'identità che negozia con noi ricercatori e/o con le nostre
proposte di rappresentazioni o azioni. La pratica del laboratorio di cinema
etnografico che sedimentiamo è in fondo simile alla proposta di Touraine
(1978) sui gruppi di intervento sociologico. Seguendo la descrizione di Fri-
sina (2013:124-125): "il gruppo è simile a individui che condividono un'esperie-
rienza o un impegno simile, che si riconoscono nella problematica esposta
dai ricercatori ... L'intervento sociologico non pretende la rappresentatività,
non è il suo obiettivo ... I ricercatori creano uno spazio sperimentale per-
ché, oltre a confrontarsi fra di loro, gli attori possono incontrare e discutere
con coloro che identificano come *avversari*, cioè interlocutori cruciali per il
cambiamento ricercato".

Da questi laboratori sperimentali nasce anche un prodotto visuale che a
quel punto rientra in circolo su un campo più esteso rispetto al gruppo che
lo ha generato e inizia a produrre ricerca attraverso la pratica della restituzio-
ne e traduzione di ritorno. Film come vettori di accesso al campo, film come
costruttori di campi etnografici, film come cartine di tornasole dei rapporti
di potere sul campo attraverso l'opera della restituzione. Queste le attendi-
bilità *oblique*, lontane da valutatività ed obiettività, che abbiamo provato a
giocare nella nostra sociologia visuale.

La cicogna e lo stagno

Nei quadri di Corrado Zeni, un noto pittore genovese amico di alcuni di noi,
sono rappresentate persone, solitamente di genere femminile, catturate
mentre stanno compiendo una serie di azioni. Queste figure e le loro azioni
risultano integrate nel quadro, tuttavia, ed è forse uno degli aspetti più af-
fascinanti di queste opere, in chi le osserva rimane un sospenso, un dubbio
rispetto a quale relazioni davvero le legghi.



Corrado Zeni, *Atlas* (olio su tela)

Osservando questo quadro, per esempio, abbiamo pensato che il tema di fondo fosse il corpo femminile, nelle sue declinazioni del rapporto tra forma, controllo e piacere, non a caso uno degli oggetti privilegiati dei nostri lavori. Successivamente, parlando con l'autore, abbiamo scoperto che queste tre donne non avevano niente a che fare una con l'altra e neppure erano parte dello stesso scenario: la donna seduta è una madonnara incontrata a Parigi, la donna nell'acqua è stata fotografata al Central Park di New York, la donna che cammina proviene da un'immagine trovata su una rivista. Ecco, pensiamo che a volte il lavoro che si compie nelle ricerche sociologiche possa essere assimilato alla modalità in cui opera Zeni: si raccolgono delle storie e poi si mettono insieme in uno scenario costruito ad hoc. Delle complesse traiettorie biografiche o dei molteplici scenari nei quali tali traiettorie si possono situare noi scegliamo solo alcuni elementi, quelli che ci interessano, e, infine, ne distilliamo solo la parte funzionale alla forma del nostro racconto. Quando chiediamo ai soggetti della nostra ricerca di raccontarci la loro storia (di padre separato, di migrante, di sex worker ecc.) stiamo dicendo che ci interessano solo per una parte, quella che li lega al mondo sociale che vogliamo studiare. Nello scenario che costruiamo, poi, saranno collocati solo alcuni frammenti biografici, scelti secondo logiche che, a seconda dei casi, vengono giustificate con note metodologiche più o meno accurate. Questo vale nella ricerca cosiddetta qualitativa o non standard che si basa su storie e racconti di vita, ma è altrettanto valido per la ricerca costruita attraverso le survey e le basi campionarie.

La prima riflessione che si vuole affrontare è il rapporto tra potere e rigore metodologico. La considerazione che si intende argomentare è che il potere del ricercatore nell'ambito visuale sia stemperato dall'esigenza di dare conto del proprio operato a chi viene coinvolto nella ricerca. La seconda riguarda la complessa questione del rapporto tra oggettività, rigore e forme della restituzione e verrà affrontata nei termini di una riflessione sul posto della sociologia, ovvero sulla spendibilità del sapere sociologico. Infine si giungerà alla questione del posizionamento dei ricercatori e delle ricercatrici all'interno del campo nei termini di "etica della ricerca".

Il posto del soggetto

Uno spunto argomentativo utile ad affrontare la questione del potere del soggetto coinvolto all'interno delle ricerche è il racconto di Karen Blixen, già utilizzato da Cavarero (2001) e da Gherardi e Poggio (2003):

Un uomo che viveva presso uno stagno una notte fu svegliato da un gran rumore. Uscì allora nel buio e si diresse verso lo stagno ma, nell'oscurità, correndo in su e in giù, a destra e a manca, guidato solo dal rumore, cadde e inciampò più volte. Finché trovò una falla sull'argine da cui uscivano acqua e pesci: si mise subito al lavoro per tapparla e, solo quando ebbe finito, se ne tornò a letto. La mattina dopo, affacciandosi alla finestra, vide con sorpresa che le orme dei suoi passi avevano disegnato sul terreno la figura di una cicogna.

Adriana Cavarero, per esempio, usa questo racconto nel libro *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, il cui titolo allude proprio ai due principi fondamentali per il processo di identificazione che sono *l'altro che guarda*, o *l'altro che racconta*: colui o colei che può esplicitare il senso, il percorso, ricostruire la forma delle traiettorie compiute. Le riflessioni di queste autrici, che si appoggiano su questo racconto, ci hanno suggerito una serie di domande e di possibili territori di riflessione.

Il sociologo spesso dà forma al racconto delle persone, anzi riconduce questi racconti a forme più ampie che si compongono come mosaici di tante storie; tuttavia, chi ha raccontato la propria storia la ritrova interpretata e tradotta e potrebbe non riconoscersi in questa interpretazione-traduzione. Gli ostacoli che hanno modificato le traiettorie biografiche, che per il narratore sono frutto di contingenze oppure di scelte soggettive, vengono letti e riconosciuti dal sociologo come risposte a vincoli strutturali oppure come scelte in parte condizionate da meccanismi più macro e invisibili e in parte frutto della mediazione tra soggettività e ordine sociale. Il riferimento, che in questa sede solo accenniamo, è alla questione della tensione verso il superamento della dicotomia soggetto-oggetto che è uno dei temi su cui Bourdieu insiste a più riprese e che, in generale, connota molta della sua riflessione: sia l'oggettivismo che il soggettivismo sono per Bourdieu gli ostacoli più insidiosi sulla strada di una vera scienza della società. Se l'oggettivismo spiega la vita sociale in termini di fattori indipendenti dai singoli attori sociali, il soggettivismo fa unicamente appello, al contrario, all'agire dei singoli, alle loro rappresentazioni e credenze. Nessuno di questi due approcci è in grado di comprendere la natura della realtà sociale, che è "intrinsecamente duplice"¹.

L'accenno a questo dibattito, contestualizzato al racconto delle ciccogna, ci sembra particolarmente utile per introdurre una serie di temi che riteniamo specificatamente rilevanti quando ci si muove nel territorio della ricerca. In particolare, una questione che vorremmo affrontare, importante sia in fase di costruzione delle informazioni, sia nella fase di restituzione, è la possibilità di "espropriare" l'intervistato del suo significato soggettivo senza

¹ Da un lato, l'approccio oggettivista ignora, secondo Bourdieu, l'"oggettività del soggettivo" e la "realtà della rappresentazione" (Bourdieu, 1979), perché non comprende che l'esperienza e le rappresentazioni che gli individui hanno della realtà sociale sono parte costitutiva della realtà stessa. D'altra parte, l'approccio soggettivista, o "costruttivista", esemplificato dall'etnometodologia e dalla teoria dell'azione razionale, si concentra sulle percezioni di senso comune e sulla pragmatica sociale. La realtà sociale è vista come l'esito di decisioni e di azioni individuali, di atti di coscienza di attori sociali svincolati dalle condizioni sociali di esistenza. Se il punto di vista costruttivista ha il merito di porre l'accento sull'importanza che il sapere comune e la pragmatica quotidiana rivestono nella costituzione della società, tuttavia esso compie un errore fondamentale nel concepire la società come prodotto dell'aggregazione di azioni individuali, indipendente dalle strutture oggettive, la cui persistenza e configurazione non può essere spiegata solo tramite la sommatoria delle azioni individuali (Paolucci, 2009).

doverne dare conto. Dal momento che il racconto biografico viene inserito in una categoria esplicativa altra rispetto al senso che voleva esprimere, quanto lo esproprio del suo significato (lo faccio cioè in modo indebito, arbitrario) e quanto ciò è comunque giustificabile in termini di rottura epistemologica? Molte delle più interessanti riflessioni in questo senso si sono concentrate sulla questione delle direttività, soprattutto in fase di costruzione delle informazioni (cfr. ad es. Bichi, 2002). Cercare di circoscrivere la direttività (manifestazione del potere del ricercatore) in fase di co-costruzione delle informazioni è certamente un passaggio importante, ed è la questione che abbiamo già affrontato nel saggio su *Yo no me complico*, rispetto all'importanza dell'utilizzo della prospettiva de "l'autoanalisi accompagnata e provocata" proposta da Bourdieu.

Nella fase di restituzione, invece, si pongono in particolare due questioni: la possibilità di operare artifici per rendere più efficaci le interpretazioni, ovvero quanta finzione è ammissibile perché i racconti siano riconducibili a una forma funzionale all'efficacia argomentativa o narrativa e, in secondo luogo, quanto ci dobbiamo preoccupare di come si sentono rappresentati i soggetti della ricerca sia in termini di possibilità di condivisione dell'interpretazione, sia nei termini etici di rispetto della loro posizione.

Oggettività e lirica

Alcune dei temi sopra introdotti sono senz'altro riconducibili ad aspetti centrali del dibattito metodologico, quali per esempio il rapporto tra le categorie emic/etic (Nigris, 2003) o la pluralità ermeneutica (Palumbo, 2004, p. 30), anche se tali argomenti assumono declinazioni particolari nel frame visuale.

Tralasciando parte del dibattito intorno ai metodi visuali² appare per esempio rilevante ragionare intorno alla differenza che si trova in letteratura tra documentario e film di ricerca. Sinteticamente e provocatoriamente, si potrebbe affermare che, secondo quanto ricostruito, la differenza tra un documentario e un film di ricerca riguarderebbe lo spostamento, su un ipotetico asse emic-etic, verso l'estremo etic. Un documentario, soprattutto nella tradizione antropologica, sarebbe cioè costruito secondo una prospettiva di "realismo", ovvero di restituzione neutra e oggettiva del contesto etnografico oggetto della ricerca (Mason, 2005); tuttavia, gli stessi autori, che si sono occupati di discutere metodologicamente di questi temi, concordano sul fatto che non bastano le immagini a garantire realismo o ancor meno oggettività (cfr. su questo dibattito Adelman 1998, Heider, 1976). Come afferma Mason, infatti, la distorsione degli eventi o delle informazioni può essere operata anche con la sola scelta delle immagini o delle inquadrature; semmai, appare più interessante ragionare attorno alla questione della validità interna/esterna delle immagini: perché un'immagine abbia validità esterna, i gradi di interpretazione devono essere ridotti al minimo e deve essere perciò coerentemente (e legittimamente) connessa alla validità interna

² Per tutte le questioni inerenti la discussione intorno alla sociologia visuale anche in una ricostruzione storica si rimanda a Pauwels, 2010.

(Mason, 2005). Secondo Pink, che è delle autrici ad essersi maggiormente occupata di sistematizzare le questioni metodologiche nell'ambito visuale, il punto essenziale non è registrare un'immagine senza alcuna interferenza, ma riconoscere la riflessività del ricercatore e la valenza del contesto che produce l'immagine e, conseguentemente, conoscenza etnografica. Questo significa che la scelta delle informazioni e delle immagini da mostrare deve avvenire in modo esplicito, secondo una teoria di cui si deve dare conto e che il ricercatore deve sistematicamente operativizzare per ogni selezione svolta. In generale, per tutti questi autori, la differenza tra un documentario e un film etnografico è la lente teorica attraverso la quale vengono restituite le informazioni per mezzo delle immagini.

Mattioli opera un'ulteriore distinzione, egli distingue tra saggio visuale e saggio sociologico visuale: il saggio visuale (dalla definizione di visual essay di John Grady) sarebbe il documentario, strettamente scientifico, destinato a circolare tra i membri della comunità scientifica e che rifugge qualsiasi tipo di fiction, il saggio sociologico visuale (SSV), invece, "costituisce una rivisitazione sociologica del cinema ibrido praticato dagli antropologi, che fondono insieme fiction e dati di ricerca per creare un prodotto espressamente *cinematografico*" (2007: 86). Il saggio sociologico visuale cioè utilizza la fiction per fini euristici e pone attenzione all'estetica e alla comunicazione, perché vuole essere divulgato anche ad un pubblico non esperto. Mattioli mette in guardia da questo tipo di lavoro che definisce di divulgazione scientifica più che di prassi scientifica e che, a suo avviso, rischia di scivolare verso il giornalismo o la comunicazione.

Posizioni come questa portano inevitabilmente a discutere della spendibilità del sapere sociologico³ e a interrogarsi su temi che non sono specificatamente inerenti a problemi metodologici della sociologia visuale, ma, più in generale, appartengono al dibattito della ricerca sociale, anche se, probabilmente, sono stati affrontati maggiormente nel contesto etnografico. Bourdieu, che ha parlato della sociologia come sport da combattimento, intendeva affrontare proprio questo tema; in tale prospettiva, la sociologia dovrebbe rendersi comprensibile anche ai profani, senza per questo franare verso il senso comune che, al contrario, va messo in discussione e per certi versi combattuto. Per il sociologo francese, affinché le persone comuni possano avvicinarsi alle scienze sociali, occorre che le ricerche siano comprensibili e adatte, senza per questo perdere scientificità; occorre semmai utilizzare modalità comunicative e categorie concettuali efficaci per le persone che hanno più bisogno di appropriarsi di questo lavoro. Perché la sociologia sia efficace, quindi, ci si dovrebbe porre in una prospettiva di rigore scientifico, ma anche porsi il problema della comprensibilità. La *Misère du Monde* è un esempio di questo intento, è un'opera che si legge come un romanzo, che ha avuto molte rappresentazioni teatrali perché è accattivante e poetica: la costruzione di questo lavoro - la scelta delle storie, il modo in cui si susseguono - segue la doppia logica del rigore scientifico e dell'attenzione

³ Su questo tema si ricordano i numerosi contributi di Cipolla, in particolare il volume che ha curato nel 2002.

estetica e narrativa.

In antropologia, la questione della poetica in etnografia è stata già da tempo dibattuta; Clifford (1986/96) esorta ad abbandonare le pretese di una scrittura oggettiva capace di raccontare l'essenza delle varie alterità con le quali si entra in contatto e ad avere consapevolezza di essere produttori di *fiction*, cioè di racconti condizionati dalla soggettività dell'autore, dalla sua sensibilità, dal suo stile e anche dalla sua fantasia, tematizzando l'etnografia come genere di scrittura. In Italia, questa prospettiva è stata portata avanti da diversi autori, in particolare Matera (2004), Colombo (1998) e, in posizione più estrema, da Dal Lago che da sempre sottolinea le esigenze letterarie dello stile etnografico (Dal Lago e De Biase 2002; Dal Lago 1994).

Sembra opportuno a questo punto trasferire tali riflessioni sui lavori costruiti nel nostro percorso, dove, sicuramente, la dimensione estetica e poetica hanno assunto un significato assai rilevante. Come sottolineato nell'incursione pirata di Alessandro Diaco, la nostra scelta è stata infatti quella di operare secondo una "sociologia lirica" (Abbott 2007). In questo contesto appare interessante la riflessione di Sooryamoorthy (2007) che introduce ancora un'altra definizione: quella di film di ricerca. Secondo questo autore, i film di ricerca si caratterizzano per l'utilizzo di tutte le potenzialità che il media visivo offre per comunicare i risultati di ricerca nel modo più emozionante e incisivo possibile. In questo percorso, per Sooryamoorthy, muta il ruolo del ricercatore, perché la vera sfida è quella di costruire un lavoro fruibile da un pubblico più ampio e perciò: "allo scopo di coinvolgere gli spettatori ed evitare la monotonia, il ricercatore dovrà assumere il ruolo di un regista creativo che governa il flusso delle immagini". Secondo questo autore un film di ricerca può essere sviluppato su un argomento di ricerca o su una parte di un progetto di ricerca in cui si è coinvolti e di cui, però, si ha una conoscenza sostanziale. Nel nostro percorso in realtà ci siamo trovati ad operare a più livelli del processo di ricerca. Come sostenuto prima, a volte il nostro lavoro ha rappresentato un'apertura al campo (come in *Yo no me complico*), altre volte è stato un modo per restituire e sintetizzare i risultati e le riflessioni di anni di ricerche (*In between, M&F. Io maschio e tu femmina*), in altri casi ancora ha accompagnato una lunga ricerca etnografica (*dramma, scempio e fama*) oppure è stato parte di un lavoro laboratoriale che solo successivamente è diventato un film (*Loro dentro*). Seguiamo il ragionamento di Sooryamoorthy, secondo il quale:

i film di ricerca sono la naturale conseguenza di uno studio che trae attori e informazioni dalla ricerca stessa; le informazioni raccolte nella ricerca sono perciò la base di tutto il lavoro (...). Le scene sono elaborazioni del prezioso contenuto di ricerca dei filmati originali, integrate con immagini e suoni che possano catturare l'attenzione del pubblico, senza tuttavia sovraccaricare lo spettatore o interromperne la comprensione. (2007: 555)

In tal caso, non tutti i nostri lavori sono classificabili come film di ricerca. Forse, se proprio volessimo tenerli insieme in un'unica definizione, si potrebbe dire che sono "testi dialogici e polifonici" (secondo la definizione di

Clifford⁴) che sfuggono ad un'unica chiave interpretativa, sono *film per la ricerca* – proprio perché aprono e/o strutturano il campo – e *film sulla ricerca*, perché provano a raccontare in chiave lirica la parzialità dei risultati raccolti e su questi innescano un ciclo di restituzione e traduzione di ritorno, pensato ancora una volta in chiave di riflessività del sapere sociologico. Ciò che li accomuna è senz'altro una grande attenzione alla dimensione estetica, quella che appunto definiamo lirica. Partendo dal presupposto che il linguaggio cinematografico è composto da più canali espressivi (le immagini, il suono registrato, i rumori, la musica e la scrittura), noi abbiamo cercato di avere cura per tutti questi livelli.

Certamente, il lavoro sulla musica, così come quello sulle immagini, è stato possibile grazie all'ausilio di persone con capacità tecniche specifiche. Questo aspetto apre a una serie di riflessioni sostanziali sulla possibilità di operare nella sociologia visuale. Se è vero, come sostengono molti autori, che la rivoluzione digitale ha aperto le porte alla sociologia visuale, perché ha reso possibile a chi opera nella ricerca visuale di lavorare più autonomamente sulla raccolta e sulla gestione del materiale, è tuttavia anche importante ricordare che una certa qualità tecnica è ottenibile solo con l'ausilio di competenze specifiche. I costi di queste competenze non sono un aspetto irrilevante come anche la questione dell'ibridazione tra linguaggi. I diversi registi che hanno realizzato i lavori del laboratorio hanno portato ciascuno la propria soggettività e le proprie competenze: in ogni lavoro si possono facilmente rintracciare sguardi, stili e sensibilità particolari. Tuttavia ciò che ha caratterizzato il nostro percorso è la continua ricerca di confronto tra tutti i soggetti (autori?) che hanno collaborato alla costruzione delle diverse opere. Forse si potrebbe parlare di metodo empatico?

Etica e empatia

Aver invocato l'empatia tra i componenti del gruppo di ricerca può sembrare forse azzardato, senz'altro impone di affrontare il tema in modo più specifico. L'empatia è stata senza dubbio la condizione che abbiamo cercato di perseguire anche nel rapporto con i soggetti coinvolti nei nostri lavori.

Secondo Watson (2009), se l'empatia viene "invocata" in diversi punti del processo di ricerca e per diversi scopi, rischia di diventare un concetto "scivoloso" in termini metodologici. Questa autrice, nel suo provocatorio articolo "*The impossible vanity: uses and abuses of empathy in qualitative inquiry*", ripercorre la letteratura a favore e contro l'utilizzo di questo concetto; tra

4 Clifford ha ampiamente affrontato la questione della poetica in etnografia (1986/96), sintetizzando la consapevolezza di quella parte delle scienze sociali che, dopo la svolta interpretativa consolidatasi con Geertz, ha abbandonato le pretese di una scrittura oggettiva capace di raccontare l'essenza delle varie alterità con le quali entra in contatto. In un momento di cambiamento delle scienze sociali, in cui s'affermava tra gli studiosi la consapevolezza di essere produttori di *fictions*, cioè di racconti condizionati dalla soggettività dell'autore, dalla sua sensibilità, dal suo stile e anche dalla sua fantasia, Clifford tematizza l'etnografia come genere di scrittura.

le posizioni negative Van Loon la definisce appunto “vanità impossibile”, de Sardan ne parla nei termini di “etno-ego-centrismo”, per una serie di autori, ripresi da Keen, addirittura può diventare “amorale” dal momento in cui “è sensibilità acquisita a spese delle sofferenze altrui” (cit. in Watson, 2009). Tuttavia, dopo lo spiazzamento di queste posizioni, Watson ci porta a riflettere sull’empatia come strumento di analisi: il presupposto da cui l’autrice parte è che l’empatia tra ricercatori, ricercatrici e partecipanti a vario titolo alla ricerca si tradurrà come minimo in informazioni più “adeguate” e una rappresentazione più autentica dell’altro. Il punto interessante della sua riflessione arriva poi quando unisce il termine “empatia” al concetto weberiano di “Verstehen”. L’adeguatezza, di cui se è accennato sopra, ha cioè a che fare con il presupposto epistemologico modernista di razionalità che sottende al concetto di Verstehen, e cioè la convinzione che non vi è significato oggettivamente conoscibile dietro l’agire e l’interagire sociale. In questo contesto, l’empatia come principio epistemologico diventa uno strumento per ottenere una maggiore obiettività scientifica: “siamo cioè in grado di realizzare qualcosa che non è mai raggiungibile nelle scienze naturali, cioè la comprensione soggettiva dell’azione” (Watson 2009:). Tuttavia, il concetto di adeguatezza porta a ricordare anche i tre postulati metodologici di Schütz, ai quali, secondo questo autore, lo scienziato sociale dovrebbe attenersi, allo scopo di innestare le sue concettualizzazioni ai costrutti dell’attore sociale. Oltre alla coerenza logica, primo postulato, Schütz tratta come seconda questione l’interpretazione soggettiva che, in accordo con la sociologia weberiana, fa del senso che gli attori attribuiscono al loro agire il centro dell’indagine sociologica, per poi arrivare - appunto - a parlare dell’adeguatezza:

ogni termine di un modello scientifico dell’azione umana deve essere costruito in modo tale che un’azione umana messa in atto all’interno del mondo della vita da un attore individuale, nel modo indicato dal costrutto tipico dovrebbe essere comprensibile per l’attore stesso e per gli altri attori sociali, nei termini dell’interpretazione di senso comune della vita quotidiana. Il rispetto di questo postulato garantisce la coerenza dei costrutti dello scienziato sociale con i costrutti dell’esperienza di senso comune della realtà sociale. (Schütz 1967: 44)

Diverse sono state le critiche mosse a questo postulato (cfr. Longo 2005) ma, in particolare, in questa riflessione sembra opportuno ricordare la posizione di Giddens (1979) che considera incongruo l’obiettivo di tradurre le argomentazioni scientifiche in una lingua comprensibile all’attore sociale, poiché “ciò priverebbe la riflessione sociologica di un suo tratto essenziale: la capacità di proporre spiegazioni contro intuitive dei fenomeni sociali, le quali perché contro intuitive, difficilmente possono apparire insieme legittime e plausibili all’attore sociale che in quei fenomeni è in prima persona coinvolto” (Longo 2005: 38). Quello che abbiamo cercato di fare in questo nostro percorso invece è stato restituire il potere ai soggetti che abbiamo coinvolto sia nei termini di ridare la voce a chi di solito ne è privo, sia nella condivisione con gli attori coinvolti della scelta di *come* e *cosa* rappresenta-

re. Si tratta di un tema complesso che il visuale mette in gioco in modo più forte rispetto agli altri tipi di ricerca e restituzione dei risultati.

Certamente, se nei tradizionali lavori scritti questo è già difficile, nella sociologia visuale risulta particolarmente rischioso poiché le persone sono costrette a “metterci la faccia”. Come si è già detto, infatti, il setting visuale genera aspettative diverse negli intervistati rispetto, per esempio, alla situazione di intervista registrata su supporto audio: se, paradossalmente, è più facile per una persona parlare davanti ad una telecamera - perché sa che cosa sta facendo e dove andrà a finire il suo racconto - dall'altra parte, e per lo stesso ordine di motivi, aumenta l'aspettativa di partecipare al processo di restituzione. È come se il fatto di apparire (in questo caso letteralmente) comportasse una più decisa richiesta di partecipazione da parte degli intervistati che, nel caso degli impianti di ricerca tradizionali, possono al contrario utilizzare le garanzie di anonimato per “mitigare” la propria responsabilità rispetto alle opinioni espresse e le vicende narrate.

Come è stato sottolineato nell'intervento di Massimo Cannarella, si pone poi la questione della vulnerabilità del soggetto coinvolto. Si tratta cioè del problema del pudore: il difficile confine tra ciò che si può o non si può mostrare. Cannarella ha ricordato alcune situazioni difficili che ci siamo trovati ad affrontare. Lo stesso ha fatto Sebastiano Benasso quando, nel saggio che tratta di *dramma, scempio e fama*, ha ripercorso alcuni dubbi che sono sorti nel montaggio. In quel caso, infatti, ci è capitato di dover trattare molto materiale fornito dagli stessi intervistati che, se utilizzato in un certo modo, poteva rischiare di produrre toni caricaturali: in particolare filmati di matrimoni e di feste di persone migranti, materiale intimo e prezioso affidatoci per la fiducia che si era andata costruendo durante il lungo periodo di conoscenza della ricerca. Il pudore è la capacità del ricercatore di leggere il video o il racconto con gli occhi di un pubblico nel quale l'intervistato potrebbe non riconoscersi (e al quale il video non era in origine destinato), avendo rispetto per il patto di fiducia che si è stretto.

In riferimento al tema dell'etica nella ricerca qualitativa ci sembra interessante concludere con i suggerimenti di Merrill e West (2012), che nel loro testo affrontano approfonditamente tali questioni. Per queste autrici agire in modo etico significa portare nel lavoro i nostri valori pensando in modo proattivo e cioè chiedendoci che cosa sia corretto e giusto fare in una relazione di ricerca, invece di limitarci a evitare di nuocere. Si tratta appunto di agire in modo da consegnare all'altro il suo potere nella relazione, di considerare le persone nella loro interezza, ovvero come soggetti creativi e capaci di conoscere, piuttosto che depositari di dati da estrarre e interpretare per conto nostro. Inoltre, le due autrici chiedono ai ricercatori e alle ricercatrici, oltre che di produrre tradizionali note metodologiche, anche di posizionarsi all'interno della ricerca (loro curiosamente lo fanno fin dall'inizio del testo spiegando chi sono e come la loro traiettoria biografica e di ricerca possa incidere nelle letture e anche nella prospettiva epistemologica) in termini di esplicitazione dei valori e della riflessività che possono entrare in gioco nei temi che si vanno a indagare (Ibidem: 250). Ecco le domande che, sempre

secondo queste autrici, ricercatori e ricercatrici dovrebbero porsi:

- Come far sì che la relazione tra partecipanti e ricercatori sia più equa possibile, in modo da evitare sfruttamenti?
- Come assicurarci che i nostri partecipanti siano pienamente coinvolti nel processo di ricerca, inclusa l'analisi dei materiali?
- Come affrontiamo i temi dolorosi, sensibili ed emozionali? Cosa potremmo decidere di non chiedere e perché?
- Come garantiamo la confidenzialità, la privacy e l'anonimato, in particolare in situazioni dove potrebbe essere facile identificare i partecipanti? (Ibidem: 251)

Inoltre Merrill e West propongono un elenco di azioni da evitare, tra cui: rompere il patto di confidenzialità, tradire la fiducia, promettere più di quanto il ricercatore/la ricercatrice possa fare, non condividere i risultati della ricerca con i partecipanti, rappresentare i partecipanti in modo non fedele (Ibidem: 252). Noi a queste raccomandazioni ne aggiungiamo altre maturate nell'esperienza del laboratorio:

- non rappresentare i partecipanti in modo caricaturale, ossia avere sempre in mente l'effetto che tali rappresentazioni potranno avere sul pubblico cui è rivolto;
- riconoscere il potere discorsivo della riflessività e della prossimità del ricercatore
- mantenere sempre la connessione con il contesto in cui le informazioni sono state prodotte
- rendere accessibile la complessità dei materiali prodotti
- considerare la finalità del lavoro che si costruisce

Per quanto riguarda l'accessibilità, in effetti l'insieme dei nostri processi di lavoro nell'ambito visuale genera materiali in eccesso, la cui complessità deve essere gestita e valorizzata pubblicamente, oltre il libro e il film. In tale prospettiva, uno dei dibattiti di frontiera rinvia alla sperimentazione del formato *webdoc*, un luogo in cui riversare i testi dei *nativi*, il girato, il montato o i montati, la produzione saggistica collegata, oltre che i commenti che le reti sociali del campo oggetto di studio generano sulle nostre incursioni e sulle nostre visioni. Si tratterebbe allora di immaginare una piattaforma in cui segmenti del campo etnografico si possano riflettere e attraverso cui mettere a sistema il carattere di ricerca della restituzione e della traduzione del sapere scientifico, garantendo il sogno positivista *dell'ispezionabilità della base empirica*, non solo per i *pari accademici* ma per l'insieme degli attori e degli agenti sociali coinvolti.

Infine la questione delle finalità; negli ultimi anni il provocatorio articolo *Per la sociologia pubblica* di Michael Burawoy (2007), già richiamato da Massimo Cannarella e in altri contributi, ha provocato un certo dibattito su tale questione. Forse molte delle domande che ci siamo posti potrebbero essere rideclinate a partire dalla funzione e dalla spendibilità del sapere sociologico, tema che da sempre ci appassiona ed è sfondo delle nostre argomentazioni, e che in generale auspichiamo possa essere l'orizzonte delle riflessioni di tutti quelli che fanno ricerca sociale e non solo di chi vuole fare

sociologia filmica e visuale.

Bibliografia

- Abbott, A. 2007 "Against Narrative: A Preface to Lyrical Sociology", *Sociological Theory* 25(1).
- Balma Tivola, C. (a cura di) 2004 *Visioni del mondo. Rappresentazioni dell'altro, auto-documentazioni di minoranze, produzioni collaborative*, Trieste: Edizioni Goliardiche.
- Bourdieu, P. 1993 *La misère du monde*, Paris : Éditions du Seuil.
- Cipolla, C., 2002, (a cura di) *La spendibilità del sapere sociologico*, Milano: Franco Angeli.
- Clifford, J., 1997 "Introduzione: verità parziali", in Clifford J., Marcus G. E., *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*. Roma: Meltemi, Ed. or.: *Writing cultures: Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press, 1986.
- Colombo, E. 1998 *De-scrivere il sociale. Stili di scrittura e ricerca empirica*, in Melucci A. (a cura di), *Verso una sociologia riflessiva. Ricerca qualitativa e cultura*, Bologna: Il Mulino.
- Dal Lago, A., 1994 "La sociologia come genere di scrittura. Lo scambio tra scienze sociali e letteratura", *Rassegna Italiana di Sociologia*, n.2, pp.163-188.
- Dal Lago, A., De Biasi, R., (a cura di), 2002 *Un certo sguardo. Introduzione all'etnografia sociale*, Roma-Bari: Laterza.
- Faccioli, P., Losacco, G. 2010 *Nuovo manuale di sociologia visuale*, Milano: Franco-Angeli.
- Frisina, A. 2013 *Ricerca visuale e trasformazioni socio-culturali*, Torino: Utet.
- Heider, K.G. 1976 *Ethnographic Film*, Texas: University of Texas Press.
- Longo, M., 2005 "Sul racconto in sociologia. Letteratura, senso comune, narrazione sociologica", *Foedus*, n.12, pp.25-46.
- Mason, P. 2005 "Visual data in applied qualitative research: lessons from experience", *Qualitative Research*, vol 5(39), pp.325-346, <http://qrj.sagepub.com/content/5/3/325>.
- Matera, V. 2004 *La scrittura etnografica*, Roma: Meltemi.
- Mattioli, F. 1991 *Sociologia visuale*, Rona: Nuova Eri.
- Mattioli, F. 2007, *La sociologia visuale. Che cosa è, come si fa*, Acireale-Roma: Bonanno editore.
- Myerhoff, B. (a cura di) 1992, *Remembered Lives. The Work of Ritual, Storytelling and Growing Older*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Nigris, D. 2003 *Standard e non standard nella ricerca sociale. Riflessioni metodologiche*, Milan: Franco Angeli.
- Palumbo, M. 2001 Valutazione e ricerca sociale, *Rassegna Italiana di Valutazione*, 24, pp.29-48.

- Palumbo, M. 2006, "La sociologia come scienza" in Palumbo M., Garbarino E., *Ricerca sociale: metodo e tecniche*, Milano: Franco Angeli.
- Pauwels, L. 2010 "Visual Sociology Reframed: An Analytical Synthesis and Discussion of Visual Methods", *Social and Cultural Research Sociological Methods & Research*, 38(4), pp. 545–581, <http://smr.sagepub.com/content/38/4/545>.
- Pink, S. 2001 *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*, London: Sage.
- Rouch, J. 1971 "On the Vicissitudes of the Self", in *Visual Communication*, 5(1).
- Ruby, J. 2004 "Parlare per, parlare su, parlare con o parlare a fianco: un dilemma antropologico e documentario", in *Visioni del mondo. Rappresentazioni dell'altro, auto-documentazioni di minoranze, produzioni collaborative*.
- Schütz, A. 1967 "Common-sense and Scientific Interpretation of Human Action", in Schütz, *Collected Papers*, vol. I, Martinus Nijhoff: The Hague, pp. 3-47.
- Sooryamoorthy, R. 2007 "Behind the Scenes : Making Research Films in Sociology", *International Sociology*, Vol. 22(5), pp. 547–563, <http://iss.sagepub.com/content/22/5/547>.
- Touraine, A. 1978 *La voix et le regard*, Paris: Seuil.
- Watson, C. 2009 "The impossible vanity: use and abuse of empathy in qualitative inquiry", *Qualitative Research*, vol 9 (1), pp.105-117, <http://qrj.sagepub.com/content/9/1/105>.

