

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MODENA E REGGIO EMILIA**

Dottorato di ricerca in Relazioni di lavoro

(nell'ambito della Scuola di dottorato in Relazioni di lavoro)

Ciclo XXVIII

Mettere in scena l'organizzazione.

La conoscenza del lavoro attraverso l'audiovisivo

Candidata: Giulia Piscitelli

Relatore (Tutor): Prof. Tommaso Maria Fabbri

Correlatore (Co-Tutor): Dott.ssa Ylenia Curzi

Coordinatore del Dottorato: Prof. Luigi Enrico Golzio

Direttore della Scuola di dottorato: Prof. Luigi Enrico Golzio

*Al professor Vincenzo d'Angelo
e a tutto il personale dei Centri di Riabilitazione "Angeli di Padre Pio",
che da un certo punto in poi hanno fatto parte di questa storia.*

Indice

Abstract	5
Ringraziamenti	8
Introduzione	9
Quadro teorico	9
Struttura del lavoro	15

I PARTE

Conoscere attraverso l'audiovisivo. Il video come strumento di ricerca sul lavoro

<i>1 Visuale, scrittura e ricerca scientifica</i>	<i>18</i>
Introduzione	18
1.1 Fare ricerca con le parole e con le immagini	21
1.2 Concezioni e applicazioni dell'audiovisivo nelle scienze sociali	31
<i>2 La legittimazione scientifica delle immagini</i>	<i>35</i>
Introduzione	35
2.1 I problemi	36
2.2 Le soluzioni teoriche	40
<i>3 Conoscere il lavoro tramite le immagini: nuove tracce di un'antica attenzione</i>	<i>46</i>
Introduzione	46
3.1 Frank Gilbreth	47
3.2 La videografia e i workplace studies	49
3.3 Sociologia, antropologia e rappresentazioni del lavoro contemporaneo	51

II PARTE

Fare estetico e fare scientifico: convergenze

<i>4 La conoscenza della realtà tra oggettivismo, soggettivismo e processualità</i>	<i>60</i>
Introduzione	60
4.1 Le grandi alternative di conoscenza e il rapporto osservatore-osservato	61
4.2 Alternative di conoscenza, regimi di interazione e razionalità	63
<i>5 Dalla ricerca alla rappresentazione: l'audiovisivo come prodotto di razionalità progettuale</i>	<i>75</i>
Introduzione	75
5.1 Posizionare l'obiettivo: epistemologia, interazione e tipi di sguardi	76
5.2 Structurare il processo di significazione: montaggio e piano sequenza	80
5.3 Esplicitare il processo di produzione: la riflessività	83

III PARTE

Pratiche di rappresentazione audiovisiva del lavoro: studi di caso

<i>6 Motivazioni della scelta ed elementi di analisi</i>	88
Introduzione	88
6.1 Motivazioni della scelta	89
6.2 Elementi di analisi	92
<i>7 Questione di sguardi: le diverse declinazioni dell'osservazione</i>	100
Introduzione	100
7.1 “Dani sweet potatoes”: la spiegazione e la logica del sistema	100
7.2 “Tempus de baristas”: quando l’osservazione va interpretata	107
7.3 “Nice, bonne au Brèsil”: l’etnografia riflessiva e la razionalità limitata	116
<i>8. Una sintesi visuale dei casi di studio</i>	121
La conoscenza e il metodo	121
Il rapporto osservatore osservato	122
Conclusioni	124
Bibliografia	128

Abstract

Le domande alla base di questa tesi sono le seguenti: in che modo il mezzo audiovisivo può diventare uno strumento di conoscenza della realtà sociale e dunque del lavoro? E quali tipi di conoscenze può offrire?

Nella ricerca sociale l'osservazione diretta della realtà ha un ruolo centrale, e agisce sia come pratica, sia come metodologia, sia come teoria della conoscenza. Dunque, lo stesso ruolo centrale riveste l'atto di guardare, e cioè la visione intesa come insieme di quei processi fisiologici e culturali che consentono di elaborare e interpretare ciò che percepiamo. Di conseguenza, anche il mezzo audiovisivo e i prodotti realizzati grazie a questa tecnologia possono essere considerati un mezzo per conoscere il mondo.

Partendo da questo presupposto, si assumono come riferimenti teorici le diverse concezioni di organizzazione delineate dal teorico Bruno Maggi. Queste da un lato possono essere considerate come veri e propri modi di vedere l'organizzazione e la realtà sociale, basati su diversi tipi di razionalità e radicati nell'epistemologia delle scienze sociali; dall'altro, generano diverse teorie dell'organizzazione, metodi e procedure di ricerca empirica. Entrambi questi aspetti trovano corrispondenze in teorizzazioni di altre discipline: in primo luogo nell'analisi sociosemiotica di Eric Landowski; in secondo luogo, nelle tipologie definite da sociologi e antropologi che dei metodi visuali fanno uso. Alla base di tutte queste proposte teoriche vi sono infatti specifiche epistemologie, differenti modi di fare ricerca e diverse relazioni tra conoscitore e dato.

Attraverso un quadro teorico interdisciplinare composto da teoria dell'organizzazione, sociologia visuale, semiotica e antropologia visuale, questo scritto intende indagare come le diverse concezioni di organizzazione si trasformino in altrettanti sguardi sul lavoro e come da tali sguardi derivino distinti metodi di produzione audiovisiva e diverse scelte tecniche di rappresentazione.

La ricerca è divisa in tre parti.

La prima parte del lavoro chiarisce, da un punto di vista teorico, in che modo l'audiovisivo può essere uno strumento di ricerca e conoscenza del lavoro. Si individuano, quindi, le caratteristiche peculiari di questo strumento e le affinità e le differenze che sussistono tra il fare ricerca attraverso la parola scritta e il fare ricerca con le immagini. A questo è dedicato il primo capitolo. È poi inquadrato il problema della scientificità delle immagini, o meglio della loro legittimazione scientifica, individuando quali sono le proprietà del visuale che ne sono all'origine e le differenti risposte

teoriche che nel corso del tempo sono state date a questo problema. Su questo tema si focalizza il secondo capitolo. Il terzo capitolo, invece, presenta il lavoro come “realtà conoscibile visualmente”. Attraverso la descrizione di pratiche, si illustra come fin dagli inizi del '900 il lavoro sia stato indagato proprio attraverso le immagini da studiosi appartenenti a diverse discipline, attraverso metodologie differenti che mettono in evidenza diversi aspetti di questa attività umana.

La seconda parte della tesi esamina le connessioni esistenti tra teoria dell'organizzazione, semiotica e sociologia visuale: si delinea così un insieme interdisciplinare di proposte teoriche utile all'analisi e alla classificazione di artefatti audiovisivi sul lavoro, che condivide il radicamento nell'epistemologia delle scienze sociali e la razionalità come criterio analitico comune. Questo quadro consente di definire gli artefatti audiovisivi come prodotti di razionalità progettuale e di ricavare gli elementi analitici utili alla disamina dei casi di studio. Nel quarto capitolo, dopo aver delineato le grandi alternative di conoscenza emerse nell'ambito del *Methodenstrait*, sono ripresi e approfonditi i riferimenti alla sociosemiotica di Eric Landowski e all'epistemologia dell'organizzazione di Bruno Maggi, cui si aggiungono altri riferimenti provenienti dalla sociologia visuale: si fa in particolare riferimento alla tipologia proposta da Douglas Harper. Nel quinto capitolo sono invece individuati le modalità e i momenti in cui diverse tipologie di razionalità emergono nella rappresentazione audiovisiva. In questa prospettiva, si esaminano i diversi ruoli che rivestono il montaggio, i differenti tipi di inquadrature e la riflessività.

La terza parte del lavoro, infine, è dedicata all'analisi di tre casi empirici, ovvero di tre film etnografici che ideal-tipicamente si associano alle connessioni presentate nella seconda parte. Questi sono costituiti da “Dani Sweet Potatoes” dell'antropologo americano Karl Heider, “Nice, bonne au Brésil” dell'antropologa francese Armeille Giglio-Jaquemont e “Tempus de baristas” dell'antropologo australiano David MacDougall.

L'analisi è condotta seguendo contemporaneamente una prospettiva tipo semiotico e il riferimento all'epistemologia dell'organizzazione; dall'analisi deriva una tipologia, grazie all'individuazione di associazioni logiche tra specifiche epistemologie e scelte tecniche di produzione audiovisiva. Si arriva così a concludere che una concezione di organizzazione come sistema predeterminato rispetto agli attori si realizza nei prodotti audiovisivi che si presentano sotto la forma di documentario inteso nella sua accezione più classica. Una logica dell'attore sembra invece verificarsi quando com-

paiono pratiche e tecniche vicine al film di finzione, come l'occultamento della messa in scena e l'uso prevalente della narrazione. Infine, una modalità di conoscenza processuale sembra realizzarsi quando viene esplicitata quella "relazione documentaria" che caratterizza l'uso riflessivo dell'audiovisivo.

Ringraziamenti

Innanzitutto, desidero ringraziare il gruppo di lavoro che si è formato attorno al progetto di ricerca “Short on Work” della Fondazione Marco Biagi dell’Università di Modena e Reggio Emilia. Un progetto che ho avuto l’onore e il piacere di veder crescere esponenzialmente nel corso degli anni che ho trascorso come studentessa presso la Scuola di Dottorato in “Lavoro, Sviluppo e Innovazione”. È all’interno di questo progetto che si sono svolte e sviluppate interessantissime discussioni intorno alla video-ricerca e all’uso dei metodi visuali nell’ambito dello studio dei fenomeni sociali, ed è all’interno di questo progetto che ha trovato luogo l’idea-nucleo attorno a cui ruota questo lavoro. In particolare, tante volte ho discusso di questi temi con Antonella Capalbi, Antonella Cavallo, Eleonora Costantini, Antonella Epifanio e Alessia Pedrazzoli. Tutte loro mi hanno dato suggerimenti preziosi che hanno reso questa tesi ancora più ricca.

Naturalmente, un sincero ringraziamento va ai miei tutor, il prof. Tommaso Fabbri e la dott.ssa Ylenia Curzi. Per tutte le cose che ho imparato, per l’ascolto paziente, per le connessioni interdisciplinari che sono alla base di questa ricerca.

Un grazie va anche ai colleghi della Biblioteca di Economia “Sebastiano Brusco”, per la professionalità e la tempestività con cui hanno risposto alle mie richieste di reperimento di libri sparsi per l’Italia.

Desidero poi ringraziare per il sempre affettuoso supporto, i continui stimoli, e molto altro, la prof.ssa Margherita Russo. Senza di lei, questo percorso non sarebbe mai iniziato.

Infine, un pensiero e un grazie va anche ad Angelo Salento, professore di sociologia dello sviluppo presso l’Università del Salento, e a Paolo Cardullo, Associate Lecturer alla Goldsmith University di Londra, per i seminari che ho potuto modo di seguire durante questo percorso. Due incontri importanti ed estremamente significativi.

Introduzione

“È il vedere che determina il nostro posto all'interno del mondo che ci circonda.
Ma il rapporto tra ciò che vediamo e ciò che sappiamo non è mai definito una volta per tutte.”

John Berger

Quadro teorico

Questo scritto intende occuparsi di come il mezzo audiovisivo possa divenire uno strumento di ricerca e conoscenza della realtà sociale e in particolare del lavoro, esaminando questo tema attraverso un quadro teorico interdisciplinare costituito da teoria dell'organizzazione, sociologia visuale, semiotica e antropologia visuale.

Il presupposto di partenza è che anche le rappresentazioni audiovisive possono essere considerate esiti di un percorso di conoscenza della realtà a cui sottostanno una determinata concezione dei fenomeni sociali, una teoria più o meno implicita della conoscenza e un'idea del metodo attraverso cui si possono conoscere tali fenomeni (Becker 1998, Buob 2015, Fabbri 2015). Stabilito questo assunto, l'obiettivo di questo lavoro è comprendere come un certo modo di concepire e conoscere la realtà sociale si rifletta nelle scelte di rappresentazione che caratterizzano un artefatto audiovisivo. Sarà quindi condotta un'analisi di tre casi di studio rappresentati da documentari etnografici aventi per oggetto il lavoro: “Dani sweet potatoes” di Karl Heider, “Tempus de baristas” di David MacDougall e “Nice, bonne au Bresil” di Armeille Giglio-Jaquemont.

Quale sia il rapporto tra immagine e conoscenza rappresenta un problema epistemologico ancora di grande attualità, concernente i modi attraverso cui rendere accessibili e comprensibili allo spettatore i temi oggetto di studio e la loro analisi (Heath et al. 2010: VI). Si tratta di una delle nuove questioni poste dall'uso dell'audiovisivo come strumento di ricerca, che a partire dalla fine del 20° secolo ha interessato tanto gli scienziati sociali quanto i cosiddetti *practitioners* (Stanczak 2007), riguardo alla quale si confrontano posizioni contrapposte: vi è infatti chi ritiene che le immagini possano “parlare da sole” (Soeffner 2012) perché i mezzi di ripresa (e in particolare l'audiovisivo) sono strumenti che rendono evidente il metodo che viene utilizzato e visualizzano la postura dell'osservatore (Navelle 1966); altri invece sostengono che per essere pienamente e scientificamente comprensibili le immagini debbano essere

accompagnate da un testo che espliciti il contesto e le modalità di produzione (Heider 2006, Stanczak 2007) e che le inquadrature e le scelte cinematografiche nulla rivelino circa le condizioni epistemologiche a loro sottese (Lallier 2011).

Riflettere sul rapporto che sussiste tra audiovisivo e conoscenza, specie nell'ambito delle scienze sociali, impone quindi di ragionare sul "final dressing", sulla struttura dei prodotti destinati a trasmettere la conoscenza; una struttura plasmata da decenni di uso privilegiato del linguaggio verbale e di fonti scritte o "quasi scritte" (Burdick 2012, Henley 1998). Al contempo, se è vero che vi è "uno scarto ineludibile tra parole e visione" che rende sempre leggermente inadeguata qualsiasi spiegazione di ciò che vediamo (Berger 2007: 9–10) è necessario capire che tipo di conoscenza può essere costruita tramite l'uso dell'audiovisivo, definire che cosa questo strumento permette di indagare di diverso o di aggiuntivo rispetto alla parola scritta e di conseguenza comprendere in che rapporto debba porsi rispetto ai testi (Harper and Faccioli 1999, Heider 2006, Henley 1998, Prosser 1998a).

W.J.T. Mitchell, padre fondatore dei *visual studies*, espone chiaramente i termini del problema: "in un'epoca che è spesso definita dello 'spettacolo' (Guy Debord), della sorveglianza (Foucault) e della produzione dilagante d'immagini, non sappiamo ancora cosa esse siano esattamente, in cosa consista la loro relazione con il linguaggio [...] e cosa si debba esattamente fare con e su di loro." (Mitchell 2008: 21)

Quale valore abbiano le immagini e quali siano le potenzialità dell'audiovisivo nella conoscenza dei fenomeni sociali rappresenta, per lo meno in ambito accademico, un tema di antica origine eppure ancora oggi molto dibattuto: pone tuttora dei problemi analitici e metodologici (cfr. tra gli altri Knoblauch et al. 2012, MacDougall 2011), che non necessariamente si presentano usando i metodi di ricerca più consueti e tradizionali. Di conseguenza, la collocazione dei metodi basati sul visuale nell'ambito delle scienze sociali risulta ancora incerta e la loro affermazione come paradigma conoscitivo difficoltosa (cfr. Ganne 2012, Faccioli 1996, Naville 1966).

La centralità della percezione visiva nel processo di conoscenza era però cosa nota anche agli antichi. Rudolph Arnheim ha infatti ben mostrato che Aristotele stesso aveva intuito quanto è forte la connessione tra percezione e pensiero: quest'ultimo, infatti, per formarsi ed essere produttivo, necessita di una componente percettiva e di basarsi su immagini del mondo (Arnheim 1974). Il nesso tra immagini, conoscenza e trasmissione del sapere è, dunque, strettissimo e, com'è ovvio, riguarda anche l'ambito scientifico.

L'espressione "percepire visivamente è pensare visivamente" ben sintetizza quello che è considerato il primo caposaldo su cui si fonda l'uso di metodi visuali nelle scienze sociali. Il secondo è che i mezzi per la registrazione fotografica e audiovisiva siano "a technology that could reveal and enable scrutiny of elusive phenomena" (Heath et al. 2010: 5), cioè uno strumento di ricerca che dà la possibilità di verificare ipotesi, mettere in luce aspetti altrimenti invisibili e renderne misurabili altri.

Proprio per questo, alcune discipline come antropologia e sociologia si sono fregiate dell'aggettivo *visuale* e fin dall'inizio del Novecento si è fatto un uso scientifico dapprima delle immagini in movimento e successivamente dell'audiovisivo, il che testimonia non solo delle potenzialità euristiche di questo mezzo ma anche di una certa continuità nell'uso di questo strumento. Detta continuità risiede nel fatto che, come sarà discusso nelle pagine che seguono, si possono individuare almeno due approcci che da sempre caratterizzano l'uso di questa tecnologia nell'ambito delle scienze sociali: l'audiovisivo è infatti stato da sempre inteso e utilizzato come modalità di presentazione dei risultati di ricerche legate a pratiche di campo, connessa in maniera più o meno forte a un testo scritto, oppure come tecnologia produttrice di dati da analizzare (cfr. Emmison et al. 2012, Heath et al. 2010). In altre parole, nell'ambito delle scienze sociali, e quindi da un punto di vista scientifico, l'audiovisivo è stato considerato un medium legittimo di documentazione oppure una tecnologia funzionale alla definizione di modelli, alla progettazione e alla valutazione di fenomeni sociali e scelte organizzative.

Al versante opposto di quello appena delineato, basato sull'idea di continuità e su una concezione di audiovisivo come mezzo che consente di conoscere/registrarre/vedere grazie alla sua capacità di riprodurre fotograficamente e oggettivamente la realtà¹, c'è chi nell'approccio ai metodi basati sul visuale individua invece una discontinuità, legata in parte al ruolo ricoperto dalle immagini e dalla comunicazione iconica nella contemporaneità, così diverso rispetto al passato, ma soprattutto alle nuove possibilità offerte dall'evoluzione tecnologica del mezzo audiovisivo e dall'avvento del digitale. Da un lato si mette quindi in evidenza come la contemporaneità sia caratterizzata da una "immersione in un contesto visivo" (Cipolla 1993: 15) che modifica il modo di

¹ Tale modello è delineato dal professor Leonardo Gandini nel suo volume "Cinema e regia" (2006) e che riprende nella conferenza "Tecnica del visibile. Riproduzione e illusione nel cinema", tenuta presso la Fondazione San Carlo il 10/03/2017 e disponibile all'indirizzo <http://www.fondazioneancarolo.it/conferenza/tecnica-del-visibile/>

pensare dell'uomo trasformandolo da *sapiens* in *videns* (Simone 2000) e in cui i testi non sono più il canale primario attraverso cui si trasmette e si produce conoscenza (Mitchell 2008); dall'altro si sottolinea che

"In recent years, we have witnessed the proliferation of an increasingly sophisticated new instrument of data collection: video camcoders. Camcoders do not only allow for a rich recording of social process. They also provide and produce a new kind of data for sociology. In fact, some authors believe to be able to discern a 'video revolution': the effects of this 'microscope of interaction' are expected to be as profound as was the invention of the tape recorder, which gave rise to new research disciplines such as conversation analysis...." (Knoblauch et al. 2012)

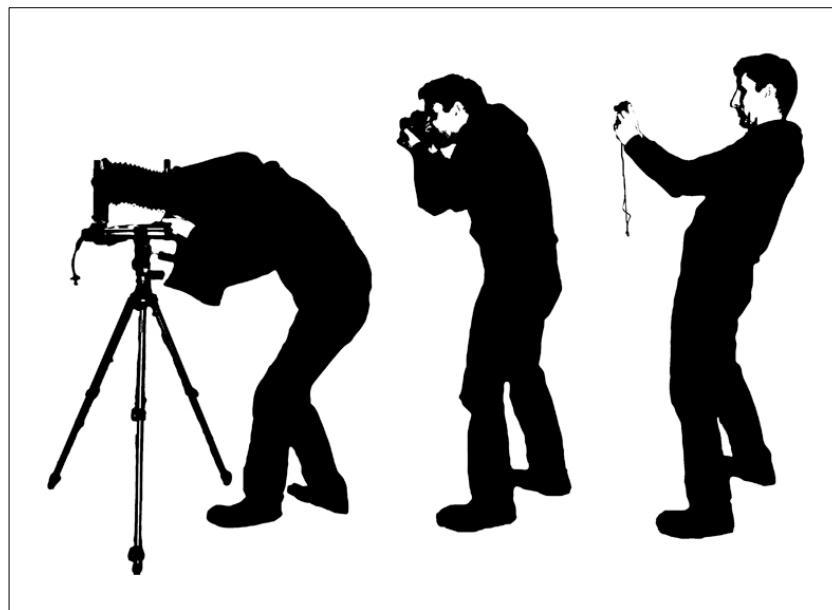


Figura 1 L'evoluzione del mezzo di ripresa
Fonte: <http://psychoculturalcinema.com/>

Questa “rivoluzione video” incentrata in particolare sull’analisi della micro-interazione sociale porta, innanzi tutto, a un nuovo modo di fare etnografia, la cosiddetta *videografia* (Knoblauch and Tuma 2011, Knoblauch 2012).

David McDougall e Karl Heider sottolineano, poi, come le videocamere e gli strumenti di post-produzione digitali offrano la possibilità al ricercatore di realizzare un prodotto audiovisivo senza l’aiuto di una troupe come avveniva in passato, facendo divenire la scelta di lavorare da soli o in gruppo una questione metodologica (Heider 2006, MacDougall 2011, Géhin and Stevens 2012). Il fatto poi che le tecnologie video siano oggi così diffuse e di ridotte dimensioni ha ulteriori implicazioni sull’intrusività di questo strumento, e dunque, sul rapporto osservatore-osservato. Il ricercatore-*filmmaker* oggi può decidere se la sua telecamera debba semplicemente seguire e reagire all’azione senza intervenire; essere interattiva, e cioè partecipare e con-

tribuire alla costruzione dell'azione; oppure costruttiva, e cioè configurarsi come lo strumento attraverso cui il ricercatore riporta la sua interpretazione (Knoblauch et al. 2012, MacDougall 2011).

Infine, l'evoluzione tecnologica ha modificato anche i contenuti oggetto di interesse "scientifico" colti attraverso il visuale: se fino agli anni Sessanta del Novecento, infatti, l'attenzione era incentrata sulla cultura materiale, sulla tecnologia e sulla psicologia, oggi l'audiovisivo è diventato un mezzo per esplorare tutta la gamma delle esperienze sociali umane: idee, sentimenti, estetica, ruolo dei sensi e interazione formale e informale nella vita quotidiana (MacDougall 2011: 100).

L'antropologo David MacDougall ha ben sintetizzato questo cambiamento sottolineando come l'audiovisivo sia sempre stato usato come mezzo per presentare conoscenze precedentemente acquisite attraverso altri mezzi, oppure come strumento per registrare dati da analizzare in un momento successivo; solo recentemente, però il filmare è stato visto come un processo, come un nuovo modo di interagire e di guardare che a volte è strutturato dagli obiettivi di ricerca e che in altri casi, invece, permette di scoprirli (MacDougall 2011).

Venendo allo specifico tema oggetto di questo scritto, e cioè il lavoro, dalla letteratura emerge come questo sia un'attività umana da sempre rappresentata e analizzata nell'ambito delle scienze sociali attraverso le immagini. Allargando momentaneamente lo sguardo anche alla fotografia, si può citare Lewis Hine, primo sociologo-fotografo che già alla fine dell'Ottocento si dedica a indagare le condizioni di lavoro dei minori attraverso il mezzo fotografico. Poco dopo, negli anni dieci del Novecento, Frank Gilbreth usa la cinepresa per analizzare i movimenti tipici di vari compiti (*task*) al fine di creare modelli scevri da atti superflui, in un'ottica di ottimizzazione dei tempi propria della teoria tayloristica della direzione scientifica del lavoro. A questi pionieristici esempi ne sono seguiti molti altri, tanto che è possibile ripercorrere, attraverso queste indagini, molti dei principali paradigmi e delle principali teorie delle scienze sociali: dall'impianto strettamente positivista delle origini, al soggettivismo dei *workplace studies* (Parolin 2008), fino alle pratiche etnografiche di campo della sociologia (Ganne 2012, Sebag 2012a) e dell'antropologia dei nostri giorni (Buob 2015, Lallier 2011).

Se è vero, dunque, che "l'uomo ha sempre usato le immagini per dar forma ai suoi concetti" (Collier and Collier cit. in Faccioli 1996: 45), si può affermare che le immagini sono uno dei principali modi attraverso cui gli esseri umani attribuiscono signifi-

cati, interagiscono e, più in generale, creano senso. Per usare i termini del semiologo francese Eric Landowski, padre della sociosemiotica, usare le immagini per comunicare e conoscere fa parte di un *fare estetico*² che mira, appunto, alla costruzione di un mondo significativo da parte di ciascun individuo³ (Landowski 2010). In altri termini, la produzione di immagini e di rappresentazioni visive si può considerare a tutti gli effetti un'attività di tipo semiotico (Pennacini 2005).

La prospettiva semiotica è ormai accettata nell'ambito delle scienze sociali (Czarniawska 2008, Harper 2012, Marano 2007, Pennacini 2005) e, poiché fornisce categorie ed elementi di analisi per comprendere artefatti simbolici quali sono gli audiovisivi, appare più che mai necessaria per questo lavoro. Inoltre, la semiotica, e più in particolare la sociosemiotica di Landowski, è incentrata sulle pratiche di interazione sociale esattamente come la teoria dell'organizzazione si occupa di agire sociale.

Infatti, secondo la teoria che Landowski espone nel suo volume *Les interactions risquées*, i differenti modi di creare senso e di attribuire significati alla realtà, o come li definisce l'autore, *regimi*, si riflettono direttamente nella maniera che ciascuno ha di relazionarsi con essa e di interagire con gli attori che ne fanno parte (maniere che Landowski definisce *pratiche di interazione*).

Landowski si addentra nei meccanismi di quell'incessante "lavoro di semiosi" con cui l'essere umano si confronta ogni giorno, con l'intenzione di rendere consapevoli i lettori dei vari modi con cui ciascuno contribuisce, anche attraverso la costruzione di artefatti, alla creazione di senso e all'attribuzione di significati nella realtà. Come nota Tommaso Fabbri, il teorico dell'organizzazione Bruno Maggi, nelle note che concludono il suo saggio interdisciplinare "Razionalità e benessere. Studio interdisciplinare dell'organizzazione", propone, pur su tutt'altro versante disciplinare, un percorso del

² L'espressione "fare estetico" si deve al semiologo e linguista Algirdas Julien Greimas, con cui intende "un atteggiamento volontaristico [...] che mira alla costruzione consapevole di un mondo significativo" (Landowski 2010: 14) opposto a stili di vita rassegnati all'insignificanza o all'attesa dell'apparizione del senso.

³ L'estetica dei nuovi media sembra muoversi nella stessa direzione. Scrive infatti Paolo Granata: "[...] il video sembra appartenere di diritto ad una particolare tipologia di dispositivo, un dispositivo che vale la pena di definire estetico in senso proprio: un modo di sentire e di percepire il mondo, una estensione extra-somatica della rete sensoriale umana – alla McLuhan, per intendersi – con conseguente effetto *feedback* sull'uomo stesso e sulla sua visione del mondo, cioè quell'insieme di fattori storico-culturali a cui il pensiero filosofico novecentesco ha attribuito il nome di *Weltanschauung*." (Granata 2009: 173)

tutto simile. Attraverso l'epistemologia delle scienze sociali, lo studioso ragiona infatti non solo sui differenti modi di concepire e progettare l'organizzazione, ma anche sui differenti metodi di ricerca adottati dagli scienziati sociali, proprio con l'obiettivo di rafforzare la consapevolezza dell'uso di questi metodi. La razionalità diventa, nel ragionamento proposto da Fabbri, il criterio analitico guida tanto del *fare estetico* quanto del *fare scientifico*, poiché l'uno e l'altro nascono da teorie sovrapponibili ed entrambi sono "interpretabili come il risvolto empirico di un certo modo di vedere il mondo e, ad un livello logico derivato, di un certo modo di concepire le interazioni tra gli esseri umani (e le istituzioni)." (Fabbri 2015: 9).

Secondo questa prospettiva, a questo punto possiamo definire l'audiovisivo come un artefatto *estetico*, *sociale* e *razionale*. Un prodotto audiovisivo è un artefatto sociale nel senso che deriva, come ogni operazione di conoscenza, dalla messa in relazione di diversi soggetti, e quindi da un'azione collettiva; ma, soprattutto, un prodotto audiovisivo è un artefatto sociale in senso weberiano, in quanto è rivolto ad *Alter*⁴. Inoltre, un audiovisivo ha come obiettivo la costruzione di un mondo significativo e ha come esito una conoscenza al cui fondo vi è una certa concezione della realtà più o meno esplicita: di conseguenza, si può definire *estetico* nell'accezione che del termine danno Landowski e Greimas. Infine, un audiovisivo è un prodotto *razionale* in quanto la sua realizzazione è basata su diversi modi di intendere la capacità di predeterminare e controllare la realtà, e di influenzare i processi di significazione riguardanti l'oggetto rappresentato.

Attraverso il ricorso al quadro così delineato si sono poi individuate tre dimensioni analitiche interdipendenti degli artefatti audiovisivi: regime di senso, razionalità, pratica di interazione. Questi diventano criteri tanto di analisi quanto di progettazione e fanno sì come le diverse concezioni di organizzazione si possano trasformare in altrettanti sguardi sull'organizzazione del lavoro scientifici e rigorosi.

Struttura del lavoro

Il lavoro è diviso in tre parti.

La prima parte è volta a definire, da un punto di vista teorico, in che modo l'audiovisivo può essere uno strumento di ricerca e conoscenza del lavoro. Gli obiet-

⁴ "Per agire sociale si deve però intendere un agire che sia riferito – secondo il suo senso, intenzionato dall'agente o dagli agenti – all'atteggiamento di altri individui, e orientato nel suo corso in base a questo." (Weber 1974: 4)

tivi di questa parte sono, quindi, tre. Il primo è delineare quali sono le caratteristiche peculiari del mezzo audiovisivo quando è usato come strumento di ricerca e di conoscenza della realtà sociale, individuando così affinità e differenze tra il fare ricerca con parola scritta e il fare ricerca con le immagini. A questo è dedicato il primo capitolo. Il secondo obiettivo è invece inquadrare il problema della scientificità delle immagini, o meglio della loro legittimazione scientifica, chiarendo quali sono le caratteristiche del visuale che ne sono all'origine e le differenti risposte teoriche che nel corso del tempo sono state date a questo problema. Su questo tema si focalizza il secondo capitolo. Il terzo obiettivo, a cui è dedicato il terzo capitolo, è presentare il lavoro come "realtà conoscibile visualmente". Attraverso la descrizione di pratiche differenti sarà illustrato come e in che modo fin dagli inizi del '900 il lavoro sia stato indagato proprio attraverso le immagini da studiosi appartenenti a diverse discipline, attraverso metodologie proprie dei diversi paradigmi delle scienze sociali che mettono in evidenza differenti aspetti di questa attività umana.

La seconda parte del lavoro è invece dedicata al rapporto, che risulterà molto stretto, tra *fare estetico* e *fare scientifico* convergano. Nel quarto capitolo, dopo aver delineato le grandi alternative di conoscenza emerse nell'ambito del *Methodenstrait*, si riprendono e si approfondiscono dunque i riferimenti alla sociosemiotica di Eric Landowski e all'epistemologia dell'organizzazione di Bruno Maggi, integrandoli con altri riferimenti provenienti in particolare dall'ambito della sociologia visuale. Nel quinto capitolo si cercheranno di individuare le modalità e i momenti in cui diverse tipologie di razionalità, elemento che sottostà tanto alle teorizzazioni di Landowski che a quelle di Maggi, emergono nella rappresentazione audiovisiva.

La terza parte, infine, è dedicata all'analisi di tre casi empirici. Si prenderanno in esame tre film etnografici: "Dani Sweet Potatoes" dell'antropologo americano Karl Heider, "Nice, bonne au Brésil" dell'antropologa francese Armeille Giglio-Jaquemont e "Tempus de baristas" dell'antropologo australiano David MacDougall. Continuando a seguire il doppio binario della semiotica e della teoria dell'organizzazione, con l'obiettivo di verificare come diverse epistemologie, diversi tipi di interazione e diverse razionalità si riflettono nelle scelte cinematografiche.

I PARTE

Conoscere attraverso l'audiovisivo.

Il video come strumento di ricerca sul lavoro

1 Visuale, scrittura e ricerca scientifica

Introduzione

Le immagini sono state da sempre considerate e utilizzate come strumento di ricerca e di investigazione della realtà. Dall'antichità fino al Ventesimo secolo, nella cultura occidentale la visione aveva un ruolo privilegiato come strumento di conoscenza e la vista era considerata il più nobile dei sensi (cfr. Arnheim 1974, Simone 2000). Anna Grimshaw e Howard Becker, inoltre, dimostrano che l'uso e lo studio delle immagini nell'ambito delle scienze sociali era consentito fin dalle origini: nelle prime ricerche antropologiche sul campo condotte alla fine del XIX secolo, come quelle portate avanti da Alfred C. Haddon, William Rivers o Felix Louis Regnault, la visione aveva un ruolo centrale (cfr. Grimshaw 2001); parallelamente, Howard Becker (1974) nota che sociologia e fotografia sono nate entrambe alla fine dell'Ottocento, quando Louis Daguerre inventò il metodo per fissare un'immagine su una lastra di metallo e Auguste Comte coniò il termine sociologia. Fotografia e sociologia si prefiggevano poi il medesimo scopo: esplorare la società. Dunque, “ci si sarebbe potuto aspettare un reciproco condizionamento tra un modo nuovo di vedere (la fotografia) e una nuova prospettiva (la sociologia).” (Harper 1993: 16).

Successivamente, nel corso del Novecento, si è assistito a quella che Martin Jay ha definito “la crisi dell'oculocentrismo”, e cioè a un sistematico discredito del ruolo della visione: un atteggiamento ben rappresentato dalla scena dell'occhio squarciato nel film surrealista di Luis Bunuel *Un chien andalou*, forse la più estrema espressione della moderna messa in discussione del ruolo del vedere (Grimshaw 2001).



Figura 2 La scena dell'accecamento del film *Un chien andalou* di Luis Bunuel
Fonte: <http://www.luisbunuelfilmstitute.com/>

La “crisi dell’oculocentrismo” fu un vero e proprio clima intellettuale che ha portato a quella che il filosofo statunitense Richard Rorty ha definito “svolta linguistica” (*linguistic turn*) della filosofia occidentale Novecentesca (cfr. Czarniawska 2008, Mitchell 2008) e diverse discipline delle scienze sociali, come sociologia e antropologia, a configurarsi come discipline basate sulle sole parole⁵. Nel suo volume “Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought” (1993), Jay analizza in dettaglio questo fenomeno nella tradizione intellettuale francese e racchiude nell’espressione “crisi dell’oculocentrismo” i due antonimi alla visione riscontrabili nella filosofia del Novecento: il linguaggio e la scissione tra visione e ragione. Lo storico statunitense ritrova questo atteggiamento tanto nei movimenti d’avanguardia influenzati dalla psicanalisi quanto nei filosofi critici: secondo Jay, studiosi come Sartre, Merleau-Ponty, Lacan, Foucault, Debord, Barthes, Metz e Lyotard, solo per citarne alcuni, hanno contribuito ad allontanarsi dalle concezioni classiche della visione (cfr. Brighenti 2007, 2008).

Di conseguenza, in campo antropologico, con il progressivo consolidamento della disciplina la parola osservazione assunse un nuovo significato, di segno negativo in quanto legato al distacco con cui un naturalista guarda un esperimento. Parallelamente, in campo sociologico, dopo un breve periodo in cui le immagini furono ammesse e utilizzate nelle pubblicazioni sociologiche (negli anni ‘10 del ‘900 l’*American Journal of Sociology* pubblicò una trentina di articoli corredati da foto), l’attenzione fu rivolta principalmente ai metodi quantitativi.

In generale, si può dire che nei confronti del ruolo che le immagini possono assumere nei processi di conoscenza si ha un atteggiamento che si può definire paradossale, ben sintetizzato da Jon Wagner: “le immagini giocano da sempre un ruolo importante per la comprensione del mondo e l’interazione sociale, tuttavia le loro funzioni euristiche hanno preso posto fuori, piuttosto che dentro, le scienze sociali” (Wagner 1979: 289).

Primariamente, infatti, non si tiene conto del ruolo che le immagini avevano già ricoperto nell’ambito delle scienze sociali. Inoltre, da un lato si assiste alla marginalizzazione delle *visual technologies* e dall’altro alla crescente centralità del lavoro sul campo,

⁵ Si tratta di un’espressione dovuta all’antropologa Margaret Mead, che insieme a Gregory Bateson fu tra i primi a usare la fotografia e l’audiovisivo nelle ricerche antropologiche. Il loro *Balinese Character: a photographic analysis* (1942) è tutt’oggi un modello ineguagliato di ricerca basata sul visuale.

in cui ovviamente l'osservazione, e quindi lo *sguardo* del ricercatore, rivestono un ruolo fondamentale (cfr. Grimshaw 2001). Si tratta di una metodologia predicata in antropologia da Bronisław Malinowski a partire dagli anni Venti, che la sintetizza nella necessità di “andare e vedere con i propri occhi” (*go and see for oneself*), e in sociologia dalla Scuola di Chicago negli anni Sessanta.

La sociologa Elizabeth Chaplin (1994) coglie un altro aspetto della paradossalità di questo fenomeno, evidenziando che la sociologia è intrinsecamente visuale poiché quello che viene teorizzato (contesti sociali, aspetto e azioni delle persone, disposizioni spaziali) reca in sé un carattere di visualità che è ovviamente colto in maniera più adeguata attraverso le immagini.

In un certo qual modo, anche le riflessioni che Mitchell conduce nell'ambito dei *visual studies* si possono iscrivere in questo paradosso, o meglio in questo continuo movimento di allontanamento e avvicinamento alle immagini. Il *pictorial turn*⁶, l'odierna riscoperta dell'immagine su cui riflette lo studioso statunitense, può infatti essere descritto come un tropo, una figura che riappare nella storia della cultura ogni qualvolta compaiano nuove tecnologie di riproduzione (come l'invenzione della prospettiva o della fotografia) o immagini connesse a nuove sollecitazioni sociali, politiche o estetiche.

Il fatto che il linguaggio scritto, specialmente in ambito scientifico, sia stato considerato il principale tutore del significato non ha comunque impedito lo sviluppo di ricerche fondamentali basate sulle immagini e, soprattutto, la nascita di “sotto-discipline” quali antropologia e sociologia visuali che dell'immagine fanno un imprescindibile punto di partenza.

Assumendo dunque come punto di partenza il fatto che le immagini nelle scienze sociali ci siano sempre state, gli obiettivi di questo capitolo sono sostanzialmente due: il primo è dare conto di questo paradosso e cominciare a indagarne le cause, cercando di capire i motivi per cui fare ricerca attraverso le immagini sia così differente dai metodi di ricerca basati sulla parola; il secondo è individuare i principali orientamenti

⁶ “Che cos'è allora il pictorial turn? Certamente non è un ritorno alle teorie della rappresentazione [...] È la consapevolezza che l'essere spettatore (il guardare, lo sguardo, il colpo d'occhio, le pratiche di osservazione, sorveglianza, piacere visivo) può essere una questione altrettanto profonda delle varie forme di lettura (decifrazione, decodificazione, interpretazione ...) e che l'esperienza visiva o 'alfabetizzazione visiva' potrebbe non essere completamente spiegabile sul modello della testualità.” (Mitchell 2008: 12)

che hanno guidato i principali usi delle immagini nell'ambito delle scienze sociali, cercando di definire quali dati aggiuntivi o diversi può dare questo metodo di ricerca.

1.1 Fare ricerca con le parole e con le immagini

Si sono già citati in sede di introduzione gli assunti di partenza dell'uso del visuale nelle scienze sociali: l'importanza che la comunicazione iconica riveste nella vita quotidiana; la capacità dei mezzi di ripresa di cogliere aspetti altrimenti nascosti; il ruolo della visione nel processo di conoscenza e apprendimento, ovvero il nesso tra percezione e pensiero;

“...le operazioni conoscitive chiamate pensiero non sono privilegio di processi mentali posti al di sopra e al di là della percezione, bensì gli ingredienti essenziali della percezione stessa. Mi riferisco ad operazioni quali l'esplorazione attiva, la selezione, la capacità di cogliere l'essenziale, la semplificazione, l'astrazione, l'analisi, la sintesi, il completamento, la correzione, il confronto, la risoluzione di problemi, nonché la combinazione, la distinzione, l'inserimento entro un contesto [...] tutte le operazioni mentali coinvolte nel processo del ricevere, immagazzinare ed elaborare l'informazione: la percezione sensoriale, la memoria, il pensiero, l'apprendimento.” (Arnheim 1974: 18)

Dunque, l'attività dei sensi e in particolare della vista, *medium* primario del pensiero per la ricchezza e l'articolazione delle informazioni che può offrire, è indispensabile per il funzionamento della mente. La vista permette di stabilire un'immediata relazione tra le cose: se pensare significa “cogliere rapporti di causa, dipendenza, interazione, sincronia, analogia, differenza che si manifestano contemporaneamente” (Mattioli 2007: 52), allora, come sottolinea Arnheim, il medium visivo è enormemente superiore a quello verbale poiché ha la capacità di rappresentare le forme in uno spazio bi-tridimensionale, mentre il medium verbale è caratterizzato da una inevitabile sequenzialità e monodimensionalità. Inoltre, proprio la capacità della visione di cogliere la polidimensionalità della realtà arricchisce il ragionamento teorico cogliendo la struttura a rete, e non a catena, della realtà naturale (cfr. Mattioli 2007).

John Berger sottolinea poi che il vedere viene prima delle parole: i termini con cui componiamo i nostri pensieri esistono dapprima nella nostra coscienza sotto forma di immagini, la nostra mente percepisce il mondo attraverso immagini sia visive che acustiche, e da sempre l'uomo usa le immagini per dar forma ai concetti (Berger 2007).

La visione si configura quindi come un insieme di processi non solo fisiologici ma anche culturali e dunque come un “fare”, un impegno attivo della mente, dato che è a

quest'ultima, e non all'occhio, che le immagini portano le cose (Faccioli and Losacco 2010, Pennacini 2005). In altre parole ancora, la visione è sempre accompagnata da un processo di interpretazione e comprensione che “dà un senso ai sensi”, fornendo un fondamento alla percezione e generando continuamente forme di tipizzazione (Soeffner 2012: 207).

Andrea Brighenti (2007, 2008) e Bruno Sanguanini (1995) offrono una ricognizione di come il ruolo della visione sia stato ampiamente esplorato a partire dai classici della letteratura sociologica, grazie ai quali si possono quindi ricostruire le origini di una *epistemologia del vedere*. Per fare solo alcuni esempi, Georg Simmel, nella sua “Sociologia” (1908), riconosce all'occhio, e più in particolare al contatto reciproco tra sguardi, una “funzione squisitamente sociologica”: l'immediatezza di questo tipo di contatto costituisce secondo il sociologo tedesco un'interazione umana fondamentale, in quanto porta a una comprensione dell'altro non mediata da categorie generali e quindi realmente individuale e singolare, e cioè puramente idiosincratca (cfr. Brighenti 2008, Sanguanini 1995).

Erving Goffman ha ben mostrato nei suoi studi non solo le differenti forme in cui i rituali di presentazione del sé diventano visibili, ma anche quanto la visibilità giochi un ruolo fondamentale nel mediare e controllare il comportamento e l'interazione sociale. Quando gli individui si trovano in presenza l'uno dell'altro, diventa infatti immediatamente evidente il carattere di visibilità pubblica della vita sociale: non solo differenti aspetti e le modi di fare sono riconducibili a differenti *status*, ma la direzione dello sguardo, l'intensità del coinvolgimento e la modalità del comportamento rivelano, anche senza l'intervento del linguaggio verbale, informazioni su scopi e intenzioni.

Dunque, dai classici impariamo soprattutto che il visibile è qualcosa che introduce al sociale, qualcosa che grazie alle “manifestazioni di superficie” conduce direttamente al contenuto profondo dell'esistenza, e che rende visibile ciò che non è immediatamente percepibile. In questa prospettiva, come ha sostenuto Arnheim, “la concretezza degli eventi visibili serve a illustrare la dinamica di altri eventi meno direttamente visibili” (Sanguanini 1995).

Ma cosa implica tutto questo quando si usano la videocamera o la macchina fotografica come strumenti di ricerca?

È necessario innanzi tutto capire quali sono le principali differenze che intercorrono tra immagini e parole. Uno dei possibili modi per farlo è usare l'approccio fornito

dalle teorie semiotiche, con due necessarie premesse: la prima è che questa è solo una delle possibili strade che si possono seguire; la seconda è che la natura del linguaggio rappresentato dall'immagine e il rapporto che intrattiene col testo sono ancora oggi oggetto di discussione (Mitchell 2008, Pennacini 2005).

Tanto le immagini che le parole possono essere considerate dei segni che costruiscono delle mediazioni tra gli attori sociali (Friedmann 2006: 7) e, da un altro punto di vista, l'atto di filmare o di fotografare può essere considerato un atto di linguaggio, come il parlare (Lallier 2011: 108)⁷.

L'interpretazione di queste mediazioni, però, è totalmente dissimile, se non altro perché quando si tratta di immagini non disponiamo di un dizionario di riferimento per decodificarle.

Proprio questa considerazione porta a individuare una delle principali caratteristiche delle immagini, che maggiormente le differenziano dal linguaggio verbale: la polisemia. Il linguaggio verbale non lavora per somiglianza: i segni grafici della scrittura nulla hanno a che fare con l'oggetto che rappresentano e proprio per questo hanno bisogno di una grammatica forte, che definisca in maniera chiara le regole del comunicare. Al contrario, l'immagine per assumere un senso ha la sola necessità di essere simile a quanto rappresenta. All'inverso di quanto avviene per il linguaggio verbale, il passaggio dal reale all'immagine non implica una scomposizione in unità più piccole: l'immagine assume un significato dal suo insieme, senza la necessità di passare attraverso la mediazione di un codice convenzionale. Dunque, l'immagine si presenta come un messaggio senza codice (Barthes 1985: 7), o con un codice comunicativo debole, che si presta a molti significati e interpretazioni senza un elemento che la contestualizzi.

Questo statuto dell'immagine, così come è stato delineato, ha tre implicazioni.

Innanzitutto, che il vedere può essere considerato come un processo soggettivo di interpretazione e selezione. "Guardare è un atto di scelta. Il risultato di tale atto è che quanto vediamo si pone alla nostra portata. Anche se non necessariamente a portata di mano [...] Noi non guardiamo mai una cosa soltanto; ciò che guardiamo è, sempre, il rapporto che esiste tra noi e le cose." (Berger 2007: 10–11). La soggettività, pe-

⁷ Il riferimento è alla teoria degli atti linguistici di John Searle e John Langshaw Austin, secondo la quale il linguaggio non è soltanto la sequenza di un insieme di segni ma anche un'azione che determina una serie di conseguenze che incidono sui comportamenti e sulle pratiche di coloro che partecipano al discorso.

rò, non è l'unico fattore determinante: questa è infatti comunque inserita in un insieme di norme, valori e visioni del mondo (cioè in una cultura) e in una precisa situazione di fruizione. Sintetizzando, si può dire che la visione è sempre e comunque soggettiva, culturale e situata (Faccioli and Losacco 2010). Vi è quindi un'interazione tra soggettività e realismo, che agisce tanto nello spazio che si crea tra l'immagine e colui che la vede, quanto nell'interazione tra chi la produce e il soggetto fotografato o filmato (Stanczak 2007). John Berger sottolinea come non solo ogni immagine incorpori un modo di vedere, ma anche che la percezione e l'apprezzamento di una immagine dipende anche da come viene vista dal fruitore. Questo significa che “la nostra visione è costantemente mobile. E, costantemente, costringe le cose a girarle attorno, costituendo ciò che ci circonda nella nostra individualità.” (Berger 2007: 11–12)

La seconda implicazione è che il contesto assume un'importanza cruciale, tanto nel caso in cui si debba interpretare un'immagine prodotta da altri quanto nel caso in cui si producano immagini proprie. Come tutti gli artefatti culturali, infatti, anche le immagini traggono significato dal loro contesto e quindi “visual workers [...] will find the direction for what they do in the circumstances of its doing, in the combination of organizations, audiences and peers that surround them as they do the work” (Becker 1998: 94). Nel caso degli audiovisivi i diversi significati che questi possono assumere sono dovuti non tanto ai contenuti quanto ai differenti contesti in cui si viene a costruire il cosiddetto “triangolo cinematografico”⁸ (MacDougall 2011, Casetti and Di Chio 2007, Casetti 1989).

La terza implicazione è che conoscere attraverso le immagini significa che vi è stato un passaggio dalla certezza moderna della scrittura all'incertezza postmoderna dell'immagine, da una conoscenza come insieme degli enunciati che denotano o descrivono degli oggetti, suscettibili di essere dichiarati veri o falsi, a una conoscenza basata su rappresentazioni e simulazioni che sono, in quanto immagini, né vere e né false (Faccioli and Losacco 2010: 14).

Oltre a configurarsi come codice conoscitivo debole, altra caratteristica peculiare dell'immagine fotografica o filmica è il suo intrattenere con la realtà un rapporto del tutto particolare. Nel caso della fotografia e dell'audiovisivo, infatti, un'immagine è

⁸ Si parla di triangolo in quanto qualsiasi rappresentazione audiovisiva si compone di tre relazioni: quella tra il *filmmaker* e gli spettatori, quella tra il *filmmaker* e i “personaggi” del film e quella tra i personaggi e gli spettatori.

contemporaneamente indice⁹, traccia e testimonianza di qualcosa che è oggettivamente successo e che è stato meccanicamente catturato dall'obiettivo, e sua rappresentazione (Eco 1973: 53). Ed è proprio questa proprietà che rende problematico il rapporto dell'immagine con la verità e con il mondo scientifico: in quanto prova di qualcosa che è successo, l'immagine costituisce un'evidenza alla quale, in gradi diversi, tendiamo a credere; in quanto rappresentazione, un'immagine è una costruzione tecnica e sociale che riproduce il punto di vista dell'autore e che quindi non può portare alcuna verità oggettiva. Proprio per questo "la questione della 'verità' contenuta in una fotografia (e quindi della sua validità) può essere affrontata solo attraverso la conoscenza del modo con cui è arrivata a esistere." (Harper and Faccioli 1999: 15) Dunque, in quanto evidenza, un filmato o una fotografia ci restituiscono la materialità della realtà, costituiscono una traccia "solida", per usare un'espressione di Howard Becker. E proprio questo costituisce, per il sociologo statunitense, il valore aggiunto delle immagini:

".. what can you do with pictures that you couldn't do just as well with words (or numbers)? The answer is that I can lead you to believe that the abstract tale I've told you has a real, flesh and blood life, and therefore is to be believed in a way that is hard to do when all you have is the argument and some scraps and can only wonder if there really is anyone like that out there." (Becker 2002: 11)

Dunque, l'espressione cinematografica si situa prevalentemente a livello dell'individuo e del concreto: vi sarebbe quindi un rapporto impari tra le ambizioni teoriche delle scienze sociali e il tipo di conoscenza che un audiovisivo può offrire, tra l'astrazione propria di molti paradigmi teorici e la concretezza e la specificità che caratterizza invece un audiovisivo (Henley 1998: 50).

In realtà, grazie alla capacità di focalizzarsi su particolari visi o luoghi, suoni e voci, vite di specifici individui (cfr. Salzman 1999), le immagini possono fornire informazioni specializzate sulle condizioni reali di vita dei soggetti osservati, e quindi confermare o smentire l'interazione tra l'ideale e l'esperienza. (Sanguanini 1995: 76–77). È quanto sembra suggerire anche Jon Wagner (2007) a proposito di "Girl culture"¹⁰, uno studio documentario condotto attraverso fotografie e interviste in profondità al

⁹ Il termine è inteso nell'accezione che ne dà Umberto Eco, rifacendosi alla pragmatica di Charles Sanders Peirce, ovvero di un segno che rinvia al suo oggetto in virtù del fatto che è determinato dall'oggetto stesso. In questo senso, si dice che fotografia e audiovisivo intrattengono un *rapporto indicale* con la realtà.

¹⁰ Maggiori informazioni all'indirizzo: <http://www.laurengreenfield.com/>

fine di indagare cosa sia, e come viene espressa attraverso il corpo, l'identità femminile. Wagner sottolinea proprio la capacità di Lauren Greenfield, autrice dello studio, di indagare il tema attraverso un

“back and forth between mass market and personal appearance [...] Greenfield's work calls attention to 'girl culture' as an ideal typical configuration of values, practices, and ideas through which women define and display their sexual identity”.

Ed è quanto sembra indicare anche Howard Becker quando sostiene che le immagini sono “specifiche generalizzazioni che ci invitano a generalizzare nei modi indicati dal testo [...] In questo modo gli esempi sono sia specifici che generali, astratti e concreti.” (Becker 2002 trad. mia)

Le immagini fotografiche e filmiche permettono infine di stabilire un contatto metodologico tra una conoscenza di tipo nominale, tipica delle ordinarie tecniche di ricerca e che attiene a specifici *codici socioculturali*¹¹, e una conoscenza di tipo intuitivo, basata invece sull'immediato riconoscimento di ciò che si osserva e che si crea e si trasmette attraverso *codici iconici e iconografici*¹². Le immagini mettono quindi in comunicazione due sistemi cognitivi diversi (Sanguanini 1995).

Usare le immagini per indagare fenomeni sociali significa tener conto di tutte queste caratteristiche; è necessario quindi pensare a esse e al loro uso come a un approccio conoscitivo che ha caratteristiche altre rispetto a quello che caratterizza la ricerca incentrata su dati testuali o numerici. E, poiché uno strumento è inscindibile dalla metodologia di ricerca (Neville 1966: 158), questo implica la necessità di usare metodi differenti rispetto a quelli solitamente utilizzati nelle scienze sociali. L'uso dell'audiovisivo come strumento di conoscenza, ricerca e rappresentazione non può quindi essere una semplice parafrasi della scrittura scientifica (Fièlux and Lombard

¹¹ Si tratta di codici “estetici, tecnici, disciplinari, non necessariamente condivisi da tutti [...] prodotti selettivamente da alcune componenti particolari, come gruppi o subculture, appartenenti alla società.” (Mattioli 2007: 74–75)

¹² I codici iconici sono i codici che “consentono di riconoscere gli elementi costitutivi di un'immagine (o di una sequenza di immagini). [...] è attraverso essi che riconosciamo, nell'immagine di un volto, gli occhi, il naso, la bocca. [...] consentono di riconoscere le immagini come icone, cioè come rappresentazione concreta del reale secondo criteri condivisi.” (Mattioli 2007: 71–72). I codici iconografici, invece, “consentono di riconoscere non solo i singoli oggetti costitutivi del reale, ma di cogliere alcuni insiemi significativi. [...] non si tratta più di individuare occhi, naso, bocca di un volto, ma di cogliere il volto nella sua interezza e, addirittura, di riconoscere l'identità del volto rappresentato.” (Mattioli 2007: 72)

2006). Oggi, grazie all'avvento del digitale, l'audiovisivo si presenta come "un'arte media" e uno strumento flessibile alla portata di tutti alla pari del linguaggio scritto: è quindi sempre più diffuso e possibile l'uso della videocamera come una "nuova stilografica", come la camera-stylo teorizzata da Alexandre Astruc¹³: una pratica comune tanto in ambito cinematografico¹⁴ quanto nell'ambito delle scienze sociali¹⁵. Tuttavia, nonostante questa celebre espressione, la videocamera non può essere concepita e usata come una penna (Lallier 2011): gli usi di questi dispositivi differiscono per alcuni aspetti significativi.

Sebbene non sia una posizione sempre condivisa, alcuni studiosi sottolineano che la videocamera può arrivare a configurarsi quasi come un *autonomous actor* (cfr. Knoblauch et al. 2012: 15). Per usare le parole dell'antropologo Christian Lallier:

“ In effetti, è sufficiente che io avvii la registrazione della videocamera per ottenere una rappresentazione del reale, quando non posso fare lo stesso con una matita: è necessario che io sappia scrivere e che il mio interlocutore parli la mia stessa lingua” (Lallier 2011: 106 trad. mia)

Secondariamente, il linguaggio che nasce dall'uso delle immagini si configura in maniera estremamente differente rispetto a quello che scaturisce dall'uso delle parole scritte. In particolare, il linguaggio cinematografico ha una logica di costruzione e una grammatica specifiche e proprie (Fièlux and Lombard 2006: 19), basate su precise tipologie di inquadrature e tecniche di ripresa. Al contrario di quanto avviene con il linguaggio scritto, la principale risorsa dell'audiovisivo è costituita infatti dalla possibilità di variare angolazioni e inquadrature, di riprendere dall'alto e dal basso, di usare piani mobili o fissi: ed è proprio questa possibilità che traduce in veri e propri *piani di*

¹³ Alexandre Astruc è il teorizzatore della *caméra-stylo*, nozione lanciata nel 1948 nel manifesto "Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra stylo". Con questa espressione Astruc intende un uso del mezzo audiovisivo come uno strumento di scrittura flessibile, mobile e leggero e personale al pari del linguaggio scritto, meno legato a convenzioni figurative e tecniche standardizzate e in grado di rendere il mondo mentale del regista come la penna è in grado di descrivere il mondo mentale dello scrittore o del poeta. La semplificazione del modo di girare e di registrare le immagini, resa possibile dalla diffusione di tecnologie sempre più leggere, consente al regista di usare il movimento della macchina come una penna o un pennello compiendo così un vero e proprio gesto estetico.

¹⁴ La teoria della camera stylo di Astruc è ritenuto uno dei momenti fondativi della Nouvelle Vague.

¹⁵ Per un esempio, cfr. Elizabeth Mohn "Permanent work of gazes. Video Ethnography as an alternative Methodology" in Knoblauch et al. 2012. La video-etnografia dell'autrice si basa proprio sull'uso della camera come una "camera-stylo", in cui centrale non è l'idea di narrazione, né la registrazione di una situazione, ma il concetto di sequenza.

valori la messa in scena delle dinamiche tra i soggetti osservati (Lallier 2011). Attraverso la scelta dei piani di ripresa si effettua una selezione di senso, e attraverso le posizioni della telecamera si sceglie un punto di osservazione che accantona tutti gli altri mettendo in primo piano alcune cose ed escludendone altre. Se si usa l'audiovisivo si è obbligati a decidere non solo cosa riprendere (e quindi cosa escludere), ma anche come riprenderlo, dunque a effettuare delle distinzioni che inevitabilmente lasciano dei "punti ciechi". Abbandonata la pretesa di un cinema "extra umano" come il cineocchio teorizzato dal cineasta russo Dziga Vertov, lo sguardo della telecamera si configura come uno "sguardo particolare" e contingente poiché può sempre darsi diversamente. Dunque, il linguaggio scritto e il linguaggio cinematografico sono sì entrambi linguaggi, ma non paragonabili.

Infine, dire che la videocamera non è una penna significa definirla come uno strumento che capta e inquadra cose diverse da quelle registrate dalla scrittura, e che può ad esempio offrire "conoscenze speciali [...] quando diventano espressione del vissuto degli attori nel loro campo" (Losacco 1999: 217).

Quindi, cosa capta di diverso l'audiovisivo?

Si può partire da un'osservazione, all'apparenza, quasi ovvia:

"La différence première entre le langage du film et celui de l'écrit, c'est que le langage du film est constitué d'images, de paroles, de sons et non pas de mots imprimés sur un support [...] Aucun autre média ne donne une représentation aussi complète du monde extérieur [...] le film enregistre au présent ce qui advient et change" (Friedmann 2006: 6)

Dunque, se si assume come punto di partenza la definizione sopra riportata le immagini in movimento si contraddistinguono per la possibilità di cogliere il mutamento. Questo è particolarmente evidente in ambito documentaristico: ancora oggi rimane infatti aperta la questione, costantemente sollevata quando si parla di rappresentazione del lavoro tramite immagini, della difficoltà di rappresentare il lavoro nella sua quotidianità e quindi nei suoi aspetti costanti (Medici 2000). Arnheim (1974: 27-28) mette in evidenza come questo sia dovuto al fatto che il cambiamento è assente non solo nelle cose immobili, ma anche nelle cose che ripetono la loro azione ininterrottamente. In realtà, nelle pratiche in uso nell'ambito delle scienze sociali, e più in particolare negli studi sull'interazione, l'audiovisivo è uno strumento fondamentale anche per cogliere le costanti dell'agire sociale. Mattioli sintetizza tutto questo sottolineando la validità dell'audiovisivo nel descrivere l'azione sociale, intesa come "sequenza di atti intenzionali che acquistano significato in quanto connessi tra di loro e

contestualizzati rispetto ad una situazione ed un ambiente.” (Mattioli 2007: 53). La capacità dell’audiovisivo di captare azioni e suoni crea un messaggio estremamente ricco dal punto di vista informativo.

Le immagini in movimento si caratterizzano poi per la capacità di cogliere la realtà sociale nella sua completezza, nella sua unitarietà e nella interconnessione degli elementi che la compongono. Un filmato, per esempio, permette di verificare immediatamente il susseguirsi degli eventi, le interazioni tra i soggetti, i rapporti di causa-effetto, l’eventuale reiterazione dei comportamenti, senza dover far ricorso a descrizioni o ad altri artifici linguistici che inevitabilmente frammentano l’unitarietà dell’immagine. Per sintetizzare, si può dire che le immagini permettono di cogliere i fenomeni sociali nella loro complessità e, come si è già avuto modo di accennare, nella loro materialità.

Al contrario della scrittura, poi, il video si configura come strumento ricorsivo e riflessivo per eccellenza. Per la sua possibilità di agire sul fattore tempo, Umberto Eco definisce il messaggio cine/televisivo “icona temporata” (Mattioli 1986: 52), e proprio grazie a questa possibilità è possibile per il ricercatore/*filmmaker* costruire istanze di controllo e verifica sia dei processi osservativi, e cioè del proprio lavoro, sia di quello che succede sul campo. Il fatto di poter registrare e visualizzare contemporaneamente il vissuto dei soggetti osservati, l’ambito e il tempo reale delle azioni, nonché l’esperienza di ricerca, e di poter rivedere il tutto in un momento successivo, costituisce una ricchezza unica (Sanguanini 1995: 109). L’audiovisivo, in estrema sintesi, costituisce un supporto “che permette di ‘fermare il tempo’” e tornare indietro per poter ri-inquadrare, ri-focalizzare e rivalutare lo sguardo analitico. [E questo permette di avere] più punti di vista sui dati, di esplorare differenti temi in diverse occasioni, o di considerare lo stesso argomento da più posizioni” (Heath et al. 2010: 6 trad. mia). Grazie al fatto che l’elemento tempo diventa reversibile, l’audiovisivo permette di cogliere elementi passati inosservati, e può mostrare il mondo secondo prospettive diverse e rinnovate (cfr. Buob 2015).

L’antropologo Baptiste Buob mette inoltre in evidenza come l’audiovisivo sia un mezzo plastico, termine con cui indica la capacità del video di essere al tempo stesso la “forma modellata” e l’atto del modellare stesso. La videocamera permette cioè di creare artefatti al contempo strutturati e strutturanti, ha “il potere di costruire il dato attraverso l’enunciazione, di far vedere e di far credere, di confermare o di trasformare la visione del mondo e, in questo modo, l’azione sul mondo.” (Bourdieu, 2003:

126). L'audiovisivo si configura quindi come atto demiurgico e performativo per eccellenza (Friedmann 2006: 7).

Concludendo, si può affermare che l'audiovisivo offre un decisivo miglioramento dei metodi di ricerca basati sull'osservazione. Proprio per questo, nelle scienze sociali l'audiovisivo è da sempre legato al metodo etnografico. Etnografia e audiovisivo sono infatti legati in un senso basilare: l'osservazione audiovisiva è infatti il cuore delle attività etnografiche, e soprattutto è comunque presente un orientamento al comportamento delle persone nel loro "ambiente naturale". (Knoblauch 2012: 71).

Andando più a fondo, e cercando di approfondire il legame tra osservazione e audiovisivo seguendo la prospettiva del cosiddetto "costruttivismo radicale", si può affermare che il valore aggiunto dell'audiovisivo risieda nel consentire più ordini di osservazione per costruire la realtà e, dunque, di contribuire alla qualificazione sociale dell'oggetto di analisi.

Esiste infatti un'osservazione di primo livello in cui il ricercatore/*filmmaker* osserva e registra la realtà così com'è. "Qualunque sia il suo atteggiamento verso il mondo, l'osservatore utilizza la propria prospettiva per osservare ciò che osserva come realtà oggettivamente data. Egli è 'cieco' rispetto a tutto ciò che non entra nell'ambito della propria prospettiva, ma non si pone il problema di questa cecità, poiché considera il mondo solo così come si presenta, senza aprirsi altre possibilità" (Baraldi 1999: 224). In altri termini, si tratta di osservare "fatti" o "eventi" così come sono nell'illusione di poterli afferrare nella loro realtà intrinseca.

Vi è, poi, un'osservazione di secondo livello, o secondo ordine: l'osservatore osserva altre osservazioni e sono queste – e non il mondo - a costituire il dato. Dunque, l'osservazione di secondo ordine non si concentra su "fatti" o "eventi", bensì osserva cosa e come si può osservare, facendosi di conseguenza carico del problema delle possibilità e delle alternative nell'osservazione.

L'osservazione di secondo livello può riguardare osservazioni fatte da altri: in questo caso, le osservazioni di osservazioni consentono di trattare operativamente la contingenza dei punti di vista e lasciano aperta la possibilità di attribuire determinate definizioni all'osservatore e di considerarne altre come elementi caratteristici di ciò che egli osserva. Oppure l'osservatore può osservare il proprio lavoro, e quindi "come e cosa ha osservato".

La differenza fondamentale è che, quando l'osservazione si configura di secondo livello, riguarda il processo di costruzione della conoscenza: "si osserva nella convin-

zione di costruire la conoscenza, anziché di rispecchiarla, di produrre fatti, anziché rappresentarli. [...] è soltanto un altro modo di osservare che chiamiamo ‘costruttivista’ anziché ‘realista’ ” (Baraldi 1999: 224–225).

Dunque, attraverso queste pagine si è cercato di dimostrare che i metodi basati sul visuale sono dei veri e propri metodi conoscitivi, differenti rispetto a quelli più usuali e convenzionali nell’ambito delle scienze sociali, basati sulla capacità di cogliere la realtà sociale nella sua unitarietà e nella reciproca interconnessione degli elementi manifesti che la compongono.

1.2 Concezioni e applicazioni dell’audiovisivo nelle scienze sociali

Emmison, Smith e Mayall (2012), analizzando l’uso del video nelle scienze sociali, rilevano la stessa tensione tra realismo e costruttivismo cui si è fatto riferimento nella conclusione del paragrafo precedente e osservano come rispetto a questo strumento sembrano esservi due approcci distinti e ben radicati nella storia della ricerca visuale: “on the one hand, the appropriation of the camera as the means to collect data for its scientific, realist or evidentiary uses, versus the camera as a medium through which knowledge can be collaboratively and reflexively constructed, on the other.” (Emmison et al. 2012: 58). Alla stessa conclusione arrivano anche Knoblauch et al. (2012), che evidenziano come “videos may be distinguished by the way they address the situation. Whereas some just try to ‘copy’ what has been visualized, others attempt to make something seen which is not happening without their influence.” (Knoblauch et al. 2012: 12). La stessa tensione è sottolineata anche da Jay Ruby (2004), che individua le origini di queste due differenti concezioni della relazione tra regista e soggetti osservati nei lavori di Dziga Vertov e Robert Flaherty: l’antropologo americano individua infatti nel cineocchio teorizzato dal cineasta russo un modello per cui “il film è un veicolo d’espressione delle sensibilità [dei registi] e la visione del regista è sovrana anche quando l’intento del film è quello di rappresentare la realtà della vita di altre persone” (Ruby 2004 p. 66); al contrario, Flaherty cercava “la risposta al suo atto di vedere da parte degli stessi protagonisti” (*idem*) mostrando ad essi il girato e formandoli per collaborare attivamente alle varie fasi di realizzazione del film. Per sintetizzare quanto detto fino ad ora facendo ricorso alla distinzione adottata da Francesco Marano, si può affermare che i due grandi paradigmi conoscitivi del mezzo audiovisivo siano *osservare e documentare* da un lato, *interagire e collaborare* dall’altro.

Assumendo dunque la presenza di questi due distinti approcci, il primo trova le sue origini anche nei pionieristici studi sulla locomozione animale e sul movimento uma-

no iniziati da Eadweard Muybridge Muybridge ed Étienne-Jules Marey nel diciannovesimo secolo e poi proseguiti da Frank Gilbreth negli anni Dieci del Novecento, come si avrà modo di illustrare in seguito.

In generale, al filone che si può definire “realista”, si possono ricondurre tutte quelle ricerche in cui l’audiovisivo è usato per studiare l’interazione, sia essa un’intervista o una dinamica di gruppo. Si tratta di una delle applicazioni da più parti indicata come distintiva e peculiare, uno dei casi in cui le immagini, e in misura ancora maggiore l’audiovisivo, possono davvero costituire uno strumento di ricerca alternativo rispetto a quelli convenzionali, poiché fornisce risultati diversi (cfr. Faccioli 1993, Harper 1993). Grazie all’audiovisivo, infatti, l’interazione viene registrata nei suoi mutamenti di tempo, nelle relazioni spaziali e nei messaggi del comportamento. In questo caso, quindi, l’osservazione di primo ordine garantisce maggior rigore alla ricerca grazie alla grande quantità di dati (il *large amount of data* di cui parlava già Gregory Bateson), che permette una maggiore approssimazione alla realtà e di conseguenza una descrizione più accurata. Seguendo Douglas Harper (1993), si possono citare a questo proposito gli esperimenti di Carl Couch, sociologo americano fondatore della “nuova scuola dell’interazionismo simbolico” all’Iowa University, che alla fine degli anni ‘80 studia in laboratorio l’interazione in piccoli gruppi al fine di analizzare la dinamicità della vita sociale. Secondo Couch, il potenziale del video in questa metodologia di ricerca sta nel fatto che produce dati più diretti, accessibili e riproducibili: grazie a questa tecnologia è possibile dare all’analisi una sistematicità unica e sviluppare, attraverso l’esame delle sequenze filmate, una vera e propria geometria delle relazioni sociali. Per contro, l’audiovisivo pone il problema della prospettiva: proprio per questo è necessario riprodurre il più possibile la visione naturale al fine di non creare una enorme quantità di dati (Harper 1993). Una ulteriore applicazione che rientra in questo tipo di approccio riguarda lo studio della gestualità e del linguaggio del corpo (la cosiddetta *cinetica*). In questo caso, la comunicazione non verbale che si può cogliere grazie all’audiovisivo può segnalare i mutamenti degli atteggiamenti nel corso di un’interazione, permette di cogliere i mezzi principali attraverso cui sono espresse le emozioni e i modi in cui avviene la presentazione di sé, può fornire informazioni per l’interpretazione del linguaggio verbale, può lasciar filtrare i contenuti profondi dell’esperienza (Cipolla 1993). In realtà, nel corso del tempo questi studi hanno portato ad allontanarsi dalla convinzione che la comunicazione consista in canali distinti

(verbale e non verbale, appunto), per dimostrare e analizzare i modi in cui parlato e comportamenti “materiali” sono tutti coinvolti nell’interazione (Heath et al. 2010: 9). Infine, a questo filone può appartenere anche il vero e proprio film etnografico, e più in particolare quello che è stato definito dal teorico dell’organizzazione John van Manen “il racconto realista dell’etnografia”. Questa etichetta indica un racconto basato sui canoni dell’etnografia tradizionale, ovvero su una descrizione spassionata e ben documentata delle situazioni attraverso una considerevole presenza di testimonianze, scritta in terza persona e il cui obiettivo è fornire una presunta obiettività.¹⁶

Su un versante più propriamente costruttivista, che fa solitamente riferimento a metodi qualitativi, si basano invece tutte quelle tecniche, come l’intervista con fotostimolo, che usano le immagini come punto di partenza per l’elicitazione ed esplicitazione di significati da parte dei soggetti osservati.

A questo filone possono poi appartenere studi sulla microinterazione sociale che si rifanno alla tradizione etnometodologica, nei quali il valore aggiunto dell’audiovisivo sta nella capacità di rivelare le fondamenta metodiche dell’interazione sociale (Heath et al. 2010: 61), di dare conto dell’operato umano incorporato nelle azioni di ogni giorno (Engeström and Middleton 1998) e di cogliere i dettagli della vita sociale e le forme di organizzazione che emergono dalle interazioni che la compongono. Se “il principio chiave della ricerca qualitativa è assumere il punto di vista dei partecipanti [...] e dare la priorità agli strumenti che le persone usano per portare a termine le loro attività quotidiane, allora una tecnologia che permette il ripetuto e dettagliato scrutinio dei momenti della vita sociale potrà permettere [...] una profonda ridefinizione dei modi in cui analizziamo l’attività umana; una ridefinizione analoga all’effetto che ha avuto il microscopio nelle scienze biologiche (Heath et al. 2010: 2–3 trad. mia).

A questo tipo di approccio è, infine, riconducibile la cosiddetta “nuova etnografia” che si pone su un versante diametralmente opposto a quella precedentemente descritta: si tratta di un’etnografia che si pone come verità parziale e non come “documento completo”, che si basa sulla cooperazione tra ricercatore e informanti - che

¹⁶ Nel suo volume “Tales of the field: On writing ethnography” (1988), Van Manen contrappone questo tipo di racconto a quelli che lo studioso definisce di tipo *confessionale* e *impressionista*. Il racconto *confessionale* indica un testo fortemente caratterizzato dalla presenza del ricercatore che descrive in prima persona i fatti oggetto di studio; il termine *impressionista* indica invece un tipo di racconto non necessariamente caratterizzato da testi completi, densi e ricchi di dettagli ma fortemente evocativi, che puntano a coinvolgere emotivamente il lettore.

diventano in questo caso veri e propri interlocutori-, sulla narrazione in prima persona e sulla soggettività tanto del ricercatore quanto dei soggetti osservati e che, infine, mette al centro l'esperienza più che l'astrazione e la teoria.” (Harper 1998: 31)

Di entrambi questi approcci verranno illustrati e discussi esempi nei capitoli seguenti.

A conclusione di questa breve nota, possono essere tratte alcune considerazioni.

La prospettiva, se pur parzialmente, cronologica che è stata adottata fa emergere quello che può essere definito come “il paradosso del visuale”: da un lato, infatti, è stato dimostrato che le immagini sono sempre state usate nell'ambito delle scienze sociali, fin dalla comparsa della tecnologia adatta alla loro registrazione; dall'altro, come si è già avuto modo di dire, la loro collocazione in ambito accademico è ancora oggi incerta, e il loro percorso appare ancora oggi non codificato. Si è dimostrato che il ruolo della visione e della dimensione visuale nell'interazione sociale è stato ampiamente esplorato a partire dai classici; il problema sembra dunque risiedere nella visibilità, intesa come visualità restituita attraverso i media. Questa viene infatti percepita come una categoria distinta, appunto, dalla visualità, non appartenente alla sociologia e orfana di una teoria complessiva (Brighenti 2008).

Usare le immagini nelle scienze sociali significa poi avere la possibilità non solo di osservare e descrivere un fenomeno, e quindi di avere una rassegna esaustiva delle modalità con cui si presenta, ma anche di esplorare la realtà sociale per coglierla al di là delle apparenze. Parafrasando un'espressione propria della letteratura manageriale, si può dire che l'uso delle immagini nel percorso di ricerca ha permesso sia un *data enlargement*, ovvero un aumento del numero e delle tipologie di dati a disposizione del ricercatore con la conseguente possibilità di cogliere aspetti non registrabili in altro modo, sia un *data enrichment*, offrendo la possibilità di aggiungere qualcosa in più a quanto già è possibile rilevare con le tradizionali tecniche di ricerca¹⁷.

¹⁷ Il riferimento è alle espressioni *job enlargement* e *job enrichment*, con le quali si intendono, rispettivamente, un ampliamento in senso orizzontale delle mansioni affidate ai lavoratori e l'affidamento di mansioni di maggiore responsabilità.

2 La legittimazione scientifica delle immagini

Introduzione

Obiettivo di questo capitolo è capire in che modo l'uso delle tecniche di ricerca con le immagini ha trovato legittimazione nell'ambito delle scienze sociali. Dopo aver individuato i problemi che sono alla base della marginalizzazione di questi metodi di ricerca, si cerca di individuare come questi siano stati superati da un punto di vista teorico. Sebbene si tratti di un tema che è stato declinato in modi diversi a seconda del tempo e dei diversi modi di concepire la ricerca sociologica e antropologica, si può comunque affermare che due sono i principali e contrapposti approcci a questo problema, identificabili rispettivamente in un pensiero spesso definito modernista, sostanzialmente di stampo positivistico, e nell'opposto pensiero postmoderno.

Le due posizioni dibattono principalmente attorno a tre questioni di fondo: la capacità o l'incapacità dell'immagine di fornire informazioni ricche; la sua selettività, e dunque la sua incapacità di eludere la soggettività dell'autore; il suo legame con la dimensione estetica. Dunque, secondo un approccio positivistico l'immagine non sarebbe valida scientificamente in quanto soggettiva, faziosa ed eccessivamente specifica, e quindi incapace di portare all'astrazione e di offrire analisi strutturate, teoriche e critiche. A queste accuse, studiosi come Margaret Mead rispondono, attraverso argomentazioni teoriche e pratiche sul campo, che la macchina da presa può contribuire alla scienza intesa in questo senso in quanto metodo di registrazione obiettivo; questo avviene per esempio quando la macchina da presa filma quanto succede continuamente, senza stacchi e senza intervento umano (Pink 2001: 7).

Soprattutto a partire dagli anni Settanta si è sviluppato un pensiero opposto a quello appena descritto, rappresentato – nel dibattito sull'uso dei metodi visuali – da antropologi come David MacDougall e sociologi come Douglas Harper. Assunto di partenza è l'accoglimento delle critiche portate dal pensiero postmoderno e, soprattutto, l'idea che l'immagine non possa dare le stesse informazioni della parola scritta. Questo significa ridefinire la relazione tra ricercatore e soggetti osservati verso forme più collaborative e fare dell'ambiguità e della soggettività propri di ogni immagine dei punti di forza.

Comune a entrambi gli approcci è, comunque, considerare le immagini come dati e identificare nella consapevolezza da parte del ricercatore del metodo utilizzato come linea di demarcazione tra immagini scientifiche e immagini non scientifiche. Se nel

primo caso il metodo è costituito fondamentalmente dalla replicabilità e dalla sistematicità, nel secondo caso il metodo si identifica con la riflessività e con la comprensione – e la conseguente esplicitazione – del modo in cui avviene l'operazione di conoscenza che si sta compiendo.

2.1 I problemi

Il problema della scientificità delle immagini audiovisive, e della validità dei dati visivi, è di fondamentale importanza: è infatti storicamente alla base del dibattito sul loro uso nell'ambito delle scienze sociali.

L'enigmaticità culturale insita “negli atti di guardare, vedere, farsi vedere” (Sanguanini 1995: 78) e la complessità della trama di relazioni che si crea dietro e davanti l'occhio invadente dell'obiettivo di un mezzo di ripresa fotografica o filmica (Harper and Faccioli 1999, Morin 1962)¹⁸; la loro polisemia (Faccioli and Losacco 2010, Harper and Faccioli 1999) e polifunzionalità (Arnheim 1974), l'uso di più codici (visivi, sonori, verbali) per trasmettere il messaggio e l'inevitabile intrecciarsi all'idea di manipolazione e autorialità (Losacco 1999); infine il loro essere contemporaneamente testimonianza oggettiva e costruzione sociale della realtà (Becker 2002), tutti questi elementi rendono difficile l'attribuzione univoca di significati e dunque il conseguente uso delle categorie che solitamente sono alla base del discorso scientifico. Volendo sintetizzare, i problemi appena elencati si possono in realtà ricondurre a tre proprietà dell'immagine, e dell'audiovisivo in particolare: il configurarsi come codice conoscitivo debole, come si è già discusso nel primo capitolo; il visualizzare un punto di vista conoscitivo; infine, la radicalità (Lallier 2011) che impone nel rapporto tra osservatore e osservato.

Il problema posto dello statuto debole delle immagini è stato ben sintetizzato da Howard Becker quando le definisce “intellettualmente e analiticamente scarse” (Becker 1974)¹⁹, intendendo con questo la tendenza da parte di chi usa il visuale per

¹⁸ L'immagine, sia essa statica o in movimento, “è sempre il risultato dell'interrelazione di più elementi: l'oggetto che è passato davanti all'obiettivo, l'autore, colui che la osserva e la interpreta, le caratteristiche del mezzo usato per produrla, la relazione che c'è tra chi fotografa (o riprende) e chi è fotografato (o ripreso), il contesto culturale che stabilisce i codici comunicativi usati sia per la produzione che per l'interpretazione. La polisemia dell'immagine deriva dalla debolezza del suo codice e dalla complessa relazione che vi è tra gli elementi che la compongono.” (Harper and Faccioli 1999: 20)

¹⁹ “The problem, then, is why photographic exploration of society is so often intellectually thin. A subsidiary question of interest to photographers and to sociologists who may take a photographic ap-

esplorare la società a produrre immagini che non forniscono una descrizione ricca dei fenomeni presi in esame.

Il problema del punto di vista comincia a porsi con gli anni Trenta del Novecento, quando gli studiosi cominciarono a interrogarsi sulle possibilità euristiche e epistemologiche che la fotografia e la cinematografia possono offrire alle teorizzazioni delle scienze sociali. Due i riferimenti sempre citati a questo proposito: in campo antropologico, gli studi di Gregory Bateson e Margaret Mead sulla popolazione balinese condotti negli anni Trenta, in cui per la prima volta fotografie e videoregistrazioni non sono concepite come documentazione da archiviare ma avevano la funzione di cogliere quella parte di *ethos* non espresso verbalmente ma contenuto per lo più in comportamenti ineffabili, espressioni del volto e del corpo (Pennacini 2005); in campo sociologico, la fotografia documentaristica a sfondo sociale americana, iniziata alla fine del XIX secolo da Jacob Riis e poi proseguita nel secondo dopoguerra dalla Farm Security Administration, incentrata sugli aspetti più nascosti della vita statunitense. Grazie a questi studi, si cominciò a comprendere che le immagini potevano configurarsi non solo come semplice illustrazione di un testo scritto, come strumento atto a “fotografare oggettivamente la realtà” ma anche come uno strumento capace di restituire un punto di vista conoscitivo altro, dipendente dallo sguardo di chi lo pone. Si tratta di un elemento estremamente rilevante e di un vero e proprio punto di svolta: i primi usi di fotografie e filmati in ambito scientifico e di ricerca, risalenti alla fine del XIX secolo, si configuravano infatti in modo diverso. In alcuni casi, le immagini erano concepite come un “meccanismo rivelatore di verità” (Harper and Facioli 1999: 12) che assumevano valore, e quindi attendibilità scientifica, in quanto “prova”, traccia materiale utile a rafforzare ipotesi pre-esistenti e a superare l'inaccuratezza delle descrizioni scritte. È il caso, per esempio, dei primi usi di fotografie e videoregistrazioni in campo antropologico, di tipo strettamente archivistico poiché il loro scopo era accompagnare la classificazione delle razze umane assecondando le teorie evoluzionistiche dell'antropologia delle origini, quando questa disciplina era ritenuta una “scienza naturale” che delle scienze naturali doveva assumere oggetti e metodi. In altri casi, le macchine fotografiche e i primi apparecchi per produrre immagini in movimento erano stati considerati uno strumento di analisi e ricer-

proach to their work, is: what can be done to make that work intellectually denser? The answer to these questions lies in understanding the role of theory in making photographs of social phenomena.” (Becker 1974: 11)

ca per cogliere fenomeni non rilevabili a occhio nudo, ma non erano utilizzati per cogliere fenomeni riguardanti il comportamento degli individui. È il caso, per fare un solo esempio, dei pioneristici studi sul movimento umano condotti da Étienne-Jules Marey e di quelli sulla locomozione animale condotti da Eadweard Muybridge negli anni Settanta dell'Ottocento, a cui Leland Stanford commissionò il compito di verificare se ci fosse un momento, durante il galoppo del cavallo, nel quale tutte le zampe fossero sollevate da terra.

Se è ormai largamente accettata l'importanza e l'utilità dei dati che le immagini audiovisive possono fornire a supporto dei metodi più tradizionali, quando le queste sono concepite come modalità di rappresentazione di fenomeni riguardanti il comportamento umano il problema della scientificità si pone, almeno in apparenza, in tutta la sua rilevanza. Proprio questo tema è stato ben colto da John Collier, uno dei massimi esponenti dell'antropologia visuale, che lo collega all'inevitabile selettività dello sguardo:

“throughout sociology and anthropology, however, there is anxiety over the credibility of the camera image. I see this distrust as resting not on the camera record itself, but in the fallibility of the process of human selectivity. [...] It is not the camera image that creates the inaccuracy, but where, when, and how the records are made. It is in these decisions that we may be mistaken and lose the validity of photographs.” (Collier 1979: 161).

Le scienze naturali basano molta parte dell'attendibilità delle loro ricerche proprio sull'uso delle immagini: basti pensare alla diagnostica per immagini e a tutte le altre applicazioni che l'uso delle immagini trova in campo medico, fino ad arrivare alla chirurgia robotica più avanzata.²⁰

²⁰ Un esempio di sistema di chirurgia robotica è il sistema chirurgico da Vinci, utilizzato per procedure chirurgiche addominali o toraciche. Si compone di quattro bracci robotici. Tre di essi sono strumenti che mantengono oggetti quali bisturi o forbici. Il quarto braccio sostiene una telecamera con due lenti che consente al chirurgo una completa visione in stereoscopia dalla consolle. Il chirurgo rimane seduto presso un pannello di controllo e guarda attraverso due mirini un'immagine tridimensionale della procedura mentre manovra i bracci con due pedali e due controlli manuali.



Figura 3 Due fotogrammi del film "Da Vinci" (Yuri Ancarani, 2012)
Fonte: YouTube

Al contrario, nel campo delle scienze sociali l'immagine è spesso avvertita come a-scientifica, e il punto starebbe in quell'interazione tra soggettività e realismo cui si è già fatto cenno. Edgar Morin sottolinea l'impossibilità di eliminare la soggettività da una qualsiasi opera intellettuale e quindi anche da una ricerca condotta attraverso le immagini; Pierre Bourdieu mette in evidenza come le immagini siano contemporaneamente rappresentazione e tradimento (*portrayal and betrayal*) tanto dei soggetti osservati quanto dell'osservatore: quest'ultimo rimane infatti visibilmente assente, ma rivela nelle sue scelte la sua biografia, giudizi di valore e i riferimenti culturali che lo guidano (Back 2009: 474).

Ciò che in ambito scientifico e di ricerca le tecnologie filmiche e fotografiche pongono in maniera assolutamente diversa e problematica è il rapporto tra osservatore/ricercatore e soggetto osservato. Questo è dovuto da un lato al fatto che questa tecnologia modifica la modalità di produzione di conoscenza e dall'altro all'evidente invasività del mezzo di ripresa. La coproduzione di conoscenza tra il ricercatore/*filmmaker* e i soggetti osservati è infatti contemporaneamente una delle maggiori sfide che impone l'uso dell'audiovisivo (Sebag 2012a) e una delle sue maggiori potenzialità (Henny cit. in Mattioli 1986: 48); ciò che sembra essere problematico di questa prospettiva, e che alcuni studiosi faticano ad accettare, è che la produzione di immagini imponga e richieda una validazione "comunicativa" (Knoblauch 2012: 79), non basata quindi su procedure replicabili ma su logiche collaborative, interattive e dialettiche (Prosser 1998b) che mettono in prospettiva diversi punti di vista situati nello spazio e nel tempo (Sebag 2012a) simili al *backtalk*²¹ usato in ambito antropologico.

²¹ L'espressione *backtalk* designa l'insieme delle osservazioni e dei commenti «nativi», riguardanti la relazione osservativa o alle interpretazioni elaborate dall'etnografo. Questa procedura permette di verificare che i dati precedentemente raccolti e le interpretazioni che il ricercatore ha fornito di questi, sia-

È oltremodo noto che la presenza della videocamera comporta una certa tendenza dei soggetti ad auto-rappresentarsi (cfr. Losacco 1999, Morin 1962) non in maniera “naturale” ma attraverso modalità conformi allo schema di riconoscimento visuale che hanno come modello e che vogliono dare di sé (Sanguanini 1995: 80). In ambito organizzativo, questo atteggiamento è noto con l’espressione “effetto Hawthorne” (Landsberger 1972), espressione con cui si intende l’insieme delle variazioni inaspettate di un fenomeno o di un comportamento, dovute al fatto che i soggetti osservati sono consapevoli di far parte di un esperimento e ricevono, quindi, una maggiore attenzione. L’espressione deriva dalle note ricerche condotte da Elton Mayo tra il 1927 e il 1932 presso gli stabilimenti della Western Electric Company di Hawthorne (Chicago), che portarono alla conclusione che l’aumento della produttività non era tanto legato alla variazione delle condizioni di lavoro quanto “al *cambiamento di supervisione*, introdotto dai ricercatori. Infatti costoro e l’osservatore ‘supervisore’ (pur non desiderando essere tale) hanno profondamente alterato l’intera situazione sociale...” (Landsberger 1972: 27).

Infine, l’audiovisivo sembra essere inevitabilmente legato ad una dimensione autoriale, artistica, o più genericamente estetica: poiché “l’image porte en elle les qualités indifférenciées de la vie” (Morin 1962), attraverso la produzione di immagini che siano principalmente “belle” il rischio è quello di oscurare piuttosto che far emergere il soggetto osservato.

2.2 *Le soluzioni teoriche*

Nel paragrafo precedente sono stati individuati i problemi che rendono difficile “validare” scientificamente le immagini. Sembra ora importante provare a rendere conto delle diverse risposte che, nel corso del tempo, sono state date al fine di legittimare l’uso delle immagini nella ricerca sociale.

Secondo molti studiosi di diverse discipline, l’unica strada per risolvere il problema della “debolezza” delle immagini consiste nell’iscrivere il loro uso nelle convenzioni delle scienze sociali, ovvero nell’avere una teoria di riferimento. In altre parole, l’obiettivo del ricercatore/*filmmaker* non deve essere quello di fare un film; l’audiovisivo deve essere al servizio di un progetto di conoscenza che deve innanzi

no effettivamente coerenti e rappresentativi, risultando utile per un’autoriflessione sul processo di ricerca e come corroborante del materiale empirico.

tutto rispondere ai principi epistemologici e deontologici di una disciplina (Papinot 2012: 228) e costruire una argomentazione visuale ricompresa in una relazione tra destinatario e destinatore scientificamente pertinente.²² È di questo avviso Howard Becker, che nel suo pionieristico articolo “Photography and sociology” (1974), sistematizza per la prima volta il rapporto tra immagini e sociologia e individua proprio nella presenza di una teoria, intesa come “a set of ideas with which you can make sense of a situation while you photograph it” (*idem*: 10), la fondamentale linea di demarcazione tra un uso scientifico e un uso documentaristico o giornalistico delle immagini. E’ proprio la teoria, infatti, che rende le immagini *dense* intellettualmente, ovvero portatrici di una conoscenza sofisticata e non semplicistica del fenomeno preso in esame.

Ponendosi sulla stessa scia, Francesco Mattioli, pioniere della sociologia visuale in Italia, ribadisce che proprio le teorie e i metodi propri delle scienze sociali devono “condizionare le modalità di utilizzazione dei codici di trasmissione e soprattutto dei codici iconici/iconografici” (Mattioli 1986: 55). Mattioli individua inoltre un ulteriore criterio per l’individuazione della validità delle immagini: oltre a caratteristiche quali validità, attendibilità, comparabilità e rilevanza, per gli indicatori visuali assume cruciale importanza il grado di iconicità. Questo si deve intendere come capacità dell’immagine non solo di registrare un certo tipo di realtà ma soprattutto di porsi come *indicatore visivo* del concetto di riferimento” (Faccioli and Losacco 2010). Il grado di iconicità indica quindi la ‘misura’ della capacità di ‘riprodurre la realtà’ o un fenomeno sociale. Può essere anche descritto come la proprietà per cui un’immagine sociologicamente valida riunisce una validità di contenuto, che può essere definita come la capacità di rilevare tutti gli elementi rappresentativi di un fenomeno, e una validità logica, cioè la capacità di dati e strumenti di offrire informazioni coerenti con il disegno e la finalità dell’indagine (Mattioli 1986: 59).²³

²² En effet, la relation que le scientifique établit avec ses collègues, ou avec un public déterminé, au travers d’une énonciation ou d’une monstration, est un rapport social particulier dont il vaut mieux mesurer à temps les tenants et les aboutissants, les contraintes et les libertés.” (Terrenore 1985: 514).

²³ Attraverso un ragionamento analogo a quello di Mattioli, Costantino Cipolla individua i seguenti criteri che un’immagine deve rispettare per essere considerata un vero e proprio informatore sociale di natura iconica: “...validità, cioè in un principio di corrispondenza tra immagini e concetto, che può essere tradotto in pratica tramite il ricorso a meccanismi logici, concorrenziali, teorici; nell’attendibilità, cioè in un principio di credibilità tecnica, che rinvia ad una preparazione professionale e ad una strumentazione operativa del massimo livello; nella comparabilità, cioè in un principio di confrontabilità

Mattioli dunque riconduce l'utilizzo scientifico del visuale all'uso di "codici socioculturali appropriati, ovvero, nel caso della sociologia visuale, su teorie, ipotesi di ricerca e scelte dei ricercatori, che stabiliscono una adeguata connessione logica tra concetto e indicatore visivo prescelto" (Mattioli 1986: 59). Privilegia, quindi, un approccio verso il visuale rigoroso e obiettivo. Similmente, Jon Wagner usa l'espressione *getting it right* nell'analisi di alcune ricerche portate avanti da fotografi documentaristi: si tratta di opere che, a suo parere, non solo portano nuova conoscenza riguardo ai fenomeni sociali che prendono in considerazione ma dimostrano anche che la fotografia documentaristica condivide importanti elementi di ricerca e rappresentazione con la sociologia, e più in generale con le scienze sociali. Si tratta di un'espressione con cui intende proprio la volontà da parte degli autori di questi studi di registrare quelle che lo studioso statunitense definisce *good evidences*, cioè immagini rappresentative di concetti confacenti alle finalità delle loro ricerche.

Circa i problemi legati alla visualizzazione di un punto di vista e della selettività che impone la macchina da presa, sia Howard Becker sia Edgar Morin fanno notare come si tratti di un problema che in realtà si pone per qualsiasi metodo si scelga per lo studio dei fenomeni sociali:

"...visual materials simply make obvious the difficulties we have with every variety of data. Do we worry because the photographic frame, putting a line around much that is of interest to us, excludes everything else? We should, just as we should worry that a questionnaire finds out something about what it tasks about, and tells us nothing about the rest" (Becker 1979)

Circa i problemi legati all'estetica, studiosi come Becker e Morin, ma anche fotografi/sociologi come Hine, li ritengono semplicemente ineliminabili.

"Becker (1975,1978) ha tentato di distinguere tra le componenti artistiche e descrittive delle immagini, ma alla fine giunge a constatare che in ogni fotografia, in ogni filmato, c'è un'inevitabile valenza estetica di cui va comunque tenuto conto" (Mattioli 1986: 56). Edgar Morin sostiene che

secondo codici definiti, che apre le porte ad una logica e ad un agire di tipo relazionale; nella coerenza, cioè in un principio di compatibilità dentro una determinata strategia euristica, che connette le icone alla rete complessiva delle ipotesi della ricerca; nella convergenza, cioè in un principio di congruenza con immagini collaterali, il quale ci impone che il senso di un'icona non sia incrinato da immagini da essa distanti, comunque successive ed esterne alla ricerca" (Cipolla 1993: 30)

“Il y a dans la vie, toujours, une poésie donnée, que l'image exalte souvent, et que l'opérateur tendra à exalter par ses moyens propres (angle de prise de vues, cadrage). Il serait non seulement barbare, mais absurde de vouloir éliminer cette poésie. Le danger n'est pas dans cette poésie donnée, mais plutôt dans la tentation d'enjoliver, c'est-à-dire de privilégier les images agréables à l'oeil au détriment des autres, l'enjolivement conduit nu film truvé, à l'image pour l'image.” (Morin 1962)

Alla stessa conclusione arriva anche l'antropologo David MacDougall, che colloca la soluzione proprio nella capacità di individuare il punto in cui le scelte estetiche non minano la creazione di nuova conoscenza e non “oscurino il soggetto” (MacDougall 2011: 102); il sociologo Bernard Ganne esprime una posizione simile nella necessità di seguire il principio di “subordinare il dispositivo tecnico al progetto”.

Resta, infine, il rapporto osservatore-osservato. Questo pone in primo luogo problemi etici, che non si approfondiranno in questa sede; ma se, come è già stato sottolineato, la negoziazione di conoscenze e l'interazione è uno dei presupposti su cui si basa l'uso dell'audiovisivo, quello che è necessario definire è il livello di questa negoziazione e dunque il metodo per arrivare a una verità. Per dirla con le parole del filosofo francese Edgar Morin: sarà un dialogo tra osservatore e osservato o l'osservatore chiederà ai soggetti osservati di rivelare quello che non emerge da questo incontro? (Morin 1962)

John Collier conclude: “In recording social behaviour I believe the most rewarding control in the gathering of scientifically valid information lies in the disciplined responsiveness of the photographers.” (Collier 1979: 163–164). Alla stessa conclusione giunge anche Morin (1962) quando scrive:

“Le problème, dès lors, se déplace du document filmé au cinéaste lui-même: c'est de sa propre honnêteté, de sa rigueur, de son intelligence et de son flair que dépend la validité objective de son film”

Georg Soeffner sostiene che ad essere costruito grazie all'interazione con i soggetti osservati sarà “l'adeguato significato” dello scenario in cui si agisce, mentre la costruzione dei momenti e delle riprese è opera del regista/*filmmaker* che seleziona e interpreta ciò che vede al momento della ripresa” (Soeffner 2012: 215 trad. mia).

Circa il problema dell'invasività e dell'influenza del mezzo audiovisivo, resa sempre minore dalle sempre minori dimensioni delle attrezzature e dalla sempre maggiore abitudine alla loro presenza, è stato ampiamente dimostrato come questa diventi insignificante dopo un certo periodo di adattamento (Knoblauch et al. 2012: 11) oppure successivamente a un lavoro preparatorio sul campo senza la videocamera (Ganne

2012, Knoblauch and Tuma 2011). A questo proposito si può ricordare che già Gregory Bateson aveva notato che dopo dodici scatti i soggetti osservati e ripresi siano coscienti della presenza della camera. Gli antropologi Christian Lallier e Jay Ruby (Lallier 2011, Back 2009) sottolineano poi che la telecamera, in quanto strumento di lavoro, diventa non solo un essenziale strumento etnografico ma anche un cartellino identitario che legittima la presenza del ricercatore sul campo. In questo modo, una videocamera può divenire meno invasiva di un semplice osservatore munito di taccuino. Vi è poi chi intende questo rapporto in modo “contrattuale”. Se si parte dal presupposto che l’azione sociale è “un processo i cui significati si instaurano attraverso l’interazione” e che tanto il ricercatore che i soggetti osservati “hanno entrambi il controllo di risorse legate al proprio ruolo”, allora “il problema del rapporto tra osservatore e soggetto osservato può essere posto in modo trasparente, nei termini di coincidenza tra domanda e offerta [...]: il ricercatore offre le informazioni raccolte per mezzo della sua capacità tecnica di analisi, gli attori offrono informazioni che derivano dalla loro azione nel sociale.” (Faccioli 1993: 67). Infine vi è chi sfrutta i cambiamenti apportati nel contesto dalla presenza della telecamera per far diventare l’uso dell’audiovisivo un intervento, un’azione. In altre parole, coglie la radicalità che l’audiovisivo impone nel rapporto osservatore-osservato per costruire un ruolo attivo e catalizzatore nella triangolazione cineasta-protagonisti del film-pubblico e per “far accadere cose che altrimenti non potrebbero succedere senza il suo intervento” (Knoblauch et al. 2012: 12 trad. mia), in un processo che mobilita la partecipazione sociale dei soggetti e della comunità in cui la ricerca si svolge. È questa la posizione espressa da Jean Rouch, padre dell’antropologia visuale, che nell’articolo “The camera and man” (1975) enfatizza proprio il ruolo del cineasta nel provocare l’azione del film.

In conclusione, se è vero che l’audiovisivo pone dei problemi epistemologici delicatissimi sostanzialmente connessi al fatto che la relazione fra ciò che sappiamo e ciò che vediamo non è mai data una volta per tutte (Berger 2007), al contempo è vero anche che quello visivo può essere considerato un linguaggio, ovvero “un insieme di codici che operano a vari livelli, con funzioni diverse e in diverso rapporto gerarchico” (Mattioli 1986: 56) e una costruzione sociale al pari delle altre forme usate per presentare ciò che conosciamo (Becker 1998). Dunque, viene da chiedersi se il mezzo audiovisivo, in fondo, non ponga gli stessi problemi interpretativi tipici di ogni linguaggio. Bourdieu afferma che “Transcrire, c’est nécessairement écrire, au sens de

réécrire: comme le passage de l'écrit à l'oral qu'opère le théâtre, le passage de l'oral à l'écrit impose, avec le changement de support, des infidélités qui sont sans doute la condition d'une vraie fidélité" (Bourdieu cit. in Friedmann 2006: 15); l'antropologia è da tempo considerata una forma di letteratura (Grimshaw 2001, Pennacini 2005) e l'etnografia una forma di *fiction* (Wagner 2007). Anche in ambito organizzativo si assume che vi è una incompatibilità tra mondi e parole (*worlds and words*), che una corrispondenza uno-a-uno tra media differenti è impossibile e che quindi qualsiasi rappresentazione è una produzione di un altro oggetto che è intenzionalmente orientato al primo da precise convenzioni di decodifica che determinano gli elementi di similarità e confronto (Czarniawska 2008). Se tutto questo è vero, se la rappresentazione è in ogni caso non qualcosa che riflette ma qualcosa che crea (Czarniawska 2008: 118), allora tanto la produzione di un audiovisivo che la scrittura di un testo possono essere considerate operazioni di "trascrizione". Se, poi, seguiamo ancora una volta i ragionamenti di Morin e David MacDougall, i problemi estetici cui si è accennato in precedenza si pongono tanto nell'audiovisivo che nella scrittura e la vera differenza starebbe in una meno marcata e sedimentata definizione di generi, se è vero che:

"Les problèmes évoqués jusqu'à présent se posent, de façon certes différente, au niveau de l'écriture proprement dite: là aussi, il y a choix de données, tentative de présentation d'une réalité typifiée, voire enjolivée, confrontation de l'auteur avec une rhétorique apprise. Ces problèmes sont moins apparents, parce qu'il y a une différenciation plus nette entre langage scientifique et langage littéraire, mais aussi parce qu'on les escamote. Venons-en au problème vraiment spécifique du cinéma, qui est la perturbation que provoque la caméra sur le phénomène observé."(Morin 1962)

E che

"In the past, the development of clearly recognizable genres, and the specific contexts in which texts have been used (such as in teaching, or publication in journals), have provided the discipline with its guidelines as to what kinds of discourse are anthropological. But these genres and contexts remain less clearly defined for anthropological films." (MacDougall 2011: 102)

3 Conoscere il lavoro tramite le immagini: nuove tracce di un'antica attenzione

Introduzione

Nei capitoli precedenti l'attenzione è stata concentrata sull'immagine e sull'audiovisivo come strumenti conoscitivi dei fenomeni sociali; questa parte del lavoro considera invece l'audiovisivo come strumento e metodo di conoscenza applicato specificatamente al mondo del lavoro e della sua organizzazione. Assunto di partenza è l'idea che “il lavoro sia in gran parte visuale, tanto nell'immaginario dei lavoratori e delle persone quanto negli artefatti che i lavoratori usano” (Harper 2012: 186 trad. mia): questa attività umana è infatti in larga parte composta da gesti, movimenti, oggetti e relazioni, dunque da elementi caratterizzati da un “alto coefficiente di visibilità”. Ne consegue che le immagini sono forse il mezzo più adatto per descrivere due aspetti di questa fondamentale attività umana: da un lato, le modalità con cui gli individui modificano e danno forma al mondo grazie al lavoro, attraverso tutte quelle attività, come la produzione di oggetti, che costituiscono la natura *intrinsecamente* visuale del lavoro; dall'altro, gli aspetti più culturali di questo mondo, se è vero che “la cultura può essere vista come eseguita attraverso simboli visibili incorporati nel comportamento – gesti, movimenti del corpo e uso dello spazio collocato nell'ambiente naturale e costruito.” (Ruby cit. in Marano 2007: 147)

Giglio-Jacquemot e Géhin (2012), avanzano l'ipotesi che la conoscenza del mondo del lavoro attraverso il visuale sia stata progressivamente iscritta in analisi di carattere più generale, riguardanti la relazione che intercorre tra audiovisivo e scienze sociali e tra cultura e lavoro. Con questo, gli studiosi intendono affermare che soprattutto a partire dagli anni Duemila la conoscenza e la rappresentazione del lavoro attraverso l'audiovisivo abbiano superato i confini degli ambiti disciplinari propri delle scienze sociali per integrarsi e confrontarsi con forme di rappresentazione proprie delle ricerche artistiche. Questo ha fatto sì che questioni tecniche, metodologiche ed estetiche, che in passato hanno avuto la finalità di rispondere alla domanda “come filmare il lavoro”, siano state progressivamente tralasciate e che un numero sempre maggiore di scienziati sociali si sia interrogato tanto sulla definizione di nuove pratiche quanto sul ruolo della narrazione e su nuove questioni euristiche e metodologiche.

Seguendo il ragionamento appena descritto, l'obiettivo delle pagine che seguono è dare conto, senza ambizioni di esaustività, dei cambiamenti avvenuti nella modalità di

conoscere il lavoro attraverso la descrizione di pratiche: film, video e quelli che alcuni studiosi definiscono *research footages*.²⁴ In altre parole, si tratta di provare ad individuare quali aspetti propri del lavoro contemporaneo emergono dalle ricerche condotte attraverso le immagini, e con quali modalità.

3.1 Frank Gilbreth

La letteratura (Alaluf 2012, Emmison et al. 2012, Heath et al. 2010) riconosce come primo esempio di uso dell'audiovisivo applicato allo studio del lavoro gli esperimenti condotti negli anni Dieci del Novecento da Frank Gilbreth, ingegnere americano coevo di Frederick W. Taylor.²⁵

Riconducibili teoricamente all'approccio della direzione scientifica del lavoro, di cui Gilbreth è considerato uno dei pionieri, questi studi avevano la finalità di creare attraverso l'audiovisivo dei modelli per la perfetta e standardizzata esecuzione di diverse tipologie di compiti: l'obiettivo era fornire esempi scevri da movimenti non strettamente necessari per l'esecuzione, al fine di ottimizzare i tempi e rendere il lavoro più efficiente. L'osservazione empirica applicata viene così a costituire la base più efficace per la formulazione di principi teorici generali e, attraverso questi studi, Gilbreth e Taylor aprirono la strada allo studio dettagliato delle capacità coinvolte in vari compiti (Heath et al. 2010: 5).

Dunque questi studi si possono ricondurre allo studio dei movimenti, che era considerato da Gilbreth “un mezzo per una permanente e concreta eliminazione degli sprechi [...] un presupposto per una efficace preparazione a cui si richieda di essere adeguata, costruttiva e completa” (Gilbreth and Gilbreth 1971: 555 trad. mia). Gli antecedenti sono costituiti quindi dai pionieristici esperimenti di Marey e Muybridge sulla locomozione animale e sul movimento umano.

Si tratta di esperimenti condotti con una macchina da presa da 35 mm antecedente al 1910, una tecnologia che poneva due condizioni nella realizzazione di questi studi. Innanzi tutto, l'uso di un laboratorio apposito e non di un'officina reale, per avere migliori condizioni di luce; secondariamente, la simultanea presenza nel campo di ripresa, accanto all'operatore, di uno speciale orologio calibrato: il microcronometro.

²⁴ Per *research footages* si intendono riprese che non sono poi successivamente montate ed usate per la costruzione di un “documentario”.

²⁵ I filmati originali sono oggi disponibili anche on line all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=1QZlgygSwg4>

Tale strumento era necessario per un'accurata rilevazione dei tempi: la macchina da presa doveva infatti essere azionata a mano, e questo causava accelerazioni e rallentamenti nella ripresa dei movimenti che risultavano quindi non attendibili.

La macchina da presa diventa in questo caso vera rilevatrice di fenomeni nascosti: permette di rilevare le lunghezze e le direzioni dei percorsi, la velocità dei movimenti; consente di individuare i punti deboli, i gesti ripetuti o incerti, controproducenti per l'efficienza; permette, infine, di indagare contemporaneamente le categorie dello spazio e del tempo, cogliendo "simultaneamente gli elementi del movimento e il tempo corrispondente" (*ibidem*) e di modellizzare le dinamiche corporali.

Nonostante questa potenzialità, risultava comunque difficile seguire con l'occhio il percorso esatto di un movimento e misurarne con precisione la lunghezza. Per superare questo problema, Gilbreth si servì del ciclografo: collegando a un apparecchio fotografico una serie di lampadine fissate alle mani o ad altre parti del corpo di una persona, il movimento restava impresso sulla pellicola in una curva luminosa che veniva a rappresentare il tempo. Il disegno delle curve permetteva così di constatare esitazioni, abitudini o attitudini particolari che condizionano questo movimento.

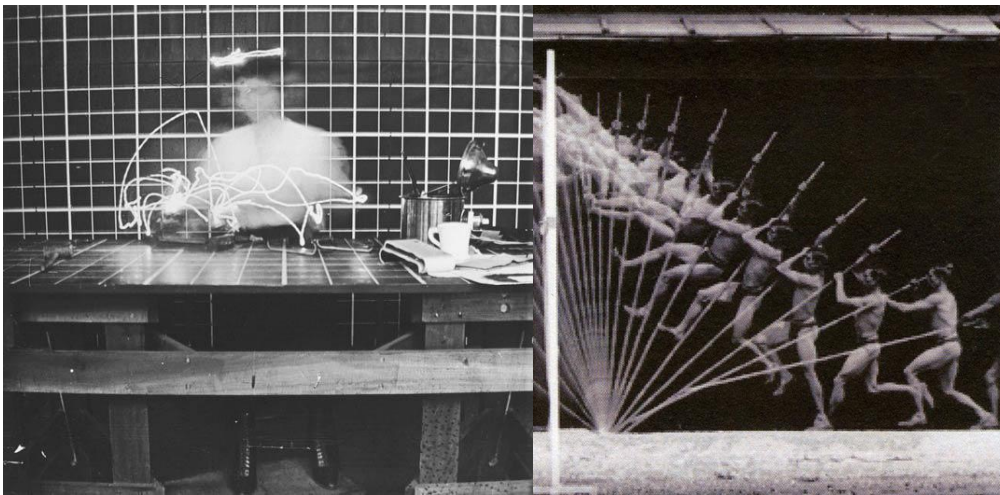


Figura 4 Confronto tra un'immagine prodotta da Gilbreth con il ciclografo e *Movements In Pole Vaulting Poster* (particolare) di Etienne-Jules Marey (1895 ca.)
Fonte: <http://www.fotographiaonline.com/> ; <https://it.pinterest.com>

Grazie a questi studi, furono introdotte pratiche e tecniche in uso ancora oggi: applicando questo metodo al lavoro del chirurgo, Gilbreth si accorse che il medico trascorreva la maggior parte del tempo a cercare lo strumento che gli serviva, invece di concentrarsi sull'intervento che doveva compiere. Fu così che fu trovata la soluzione che conosciamo: il medico chiama lo strumento necessario stendendo le mani, mentre il ferrista è pronto a passarglielo.

Ancora, studiando la posa del mattone, Gilbreth introdusse il ponteggio dotato di mensole, in modo che il lavoratore il lavoratore si trovasse sempre al livello più conveniente e non si dovesse curvare per raccogliere i mattoni.

3.2 *La videografia e i workplace studies*

I *workplace studies* possono essere definiti come un eterogeneo filone di studi che racchiude ricerche empiriche riguardanti il mondo del lavoro afferenti a diverse discipline (sociologia, antropologia, studi sulla comunicazione etc.) il cui obiettivo è comprendere “come gli strumenti e le tecnologie, dai computer più sofisticati fino agli artefatti più tradizionali come i documenti cartacei, agiscono nelle attività e nella collaborazione di un dato luogo di lavoro”. (Heath et al. 2010: 8 trad. mia). Si tratta di una metodologia di ricerca nata negli anni Novanta nel mondo anglosassone che prende in esame luoghi di lavoro “tecnologicamente densi”, in cui le tecnologie mediano il rapporto con il tempo e lo spazio e si comportano come agenti che permettono l’interazione simulando la co-presenza (Knoblauch 2012: 70): l’attenzione è conseguentemente incentrata su quelli che si possono definire centri di coordinamento, o comunque su luoghi nei quali confluiscono e vengono gestite una molteplicità di azioni che si svolgono in spazi distanti tra loro, come le sale di controllo del traffico aereo, ferroviario o ferrotranviario e le centrali di raccolta delle chiamate di emergenza (Parolin 2008).

Da un punto di vista epistemologico, queste ricerche condividono un fondamento antideterminista che implica un interesse verso il lavoro inteso come fenomeno sociale negoziato e costruito localmente, non come realtà data a priori ma come pratica emergente dalle relazioni che si instaurano tra gli attori - persone e artefatti - che popolano l’ambiente. Altro punto fondante condiviso dalle ricerche riconducibili a questo filone è una concezione dello spazio lavorativo come caratterizzato dalla compresenza di una componente sociale e una componente tecnica: in questo senso, si pongono nella scia della scuola sociotecnica del Tavistok Institut, che ha fatto proprio di questo elemento il cardine delle sue teorizzazioni. Dunque, gli artefatti, utilizzati per rappresentare, connettere, ordinare e coordinare azioni a distanza, sono attori che possiedono una doppia valenza: una semiotica di mediatori e una processuale di elementi che impattano e modificano il lavoro.

Questi studi possono fornire “informazioni rilevanti per la progettazione dei sistemi informativi a supporto dell’attività lavorativa, ma propongono anche una metodologia empirica per studiare il lavoro in situazione.” (Parolin 2008: 146), che può rico-

struire il senso situato e organizzativo che gli attori danno a particolari dispositivi, e quindi di come la conoscenza è rivelata, condivisa e integrata. Proprio per questo possono ricollocare e approfondire la comprensione di noti temi organizzativi, come ad esempio il rapporto professionista-cliente.

Da un punto di vista metodologico e dell'approccio all'audiovisivo, i *workplace studies* costituiscono uno degli esempi più noti della cosiddetta videografia, termine con il quale si intende la video-analisi interpretativa della micro interazione sociale (Knoblauch and Tuma 2011). Si tratta di una specifica metodologia di analisi delle registrazioni audiovisive che combina il metodo etnografico con la videoregistrazione di sequenze di interazione da analizzare in dettaglio basandosi sui principi di analisi dell'interazione sociale delineati da Erwing Goffman e sulla *conversation analysis*.

L'etnografia, parte integrante ed essenziale della videografia, ha in questo caso la finalità di chiarire il senso degli elementi videoregistrati attraverso un processo di acquisizione da parte del ricercatore della conoscenza necessaria per comprenderli e riconnetterli a contesti più ampi e concetti teorici. Il metodo etnografico è però inteso e praticato con modalità differenti rispetto a quelle convenzionali: la videografia può infatti essere definita come una specifica forma di *focused ethnography*²⁶, caratterizzata innanzi tutto da un periodo di permanenza sul campo più breve rispetto a quello del "tradizionale" metodo etnografico: grazie alla quantità di dati che si riesce ad acquisire grazie alla videoregistrazione, l'etnografia da estensiva può diventare intensiva e focalizzarsi su "particulars of situated performance as it occurs naturally in everyday social interaction" (Knoblauch 2012: 72). Mentre le etnografie tradizionali sono incentrate su determinati gruppi sociali o istituzioni e, soprattutto in campo antropologico, si basano sul concetto husserliano di "sospensione del giudizio"²⁷, la videografia si concentra su specifiche azioni, interazioni e situazioni sociali e parte dal presupposto che gli agenti si comportino secondo modalità ricostruibili e catturabili tramite dati visivi (Knoblauch 2012: 73).

²⁶ "As opposed to this kind of experience-based ethnography, focused ethnographies are short term and data intensive [...] collecting huge amounts of data on short stretches of actions..." (Knoblauch and Tuma 2011: 106)

²⁷ "Quand je procède ainsi, comme il est pleinement au pouvoir de ma liberté, je ne nie donc pas ce "monde", comme si j'étais sophiste; je ne mets pas son existence en doute, comme si j'étais sceptique; mais j'opère l'époché "phénoménologique" qui m'interdit absolument tout jugement portant sur l'existence spatio-temporelle" (Husserl cit. in Lallier 2011: 109)

L'audiovisivo è dunque concepito come una tecnologia che aumenta la densità di informazioni ottenute con il metodo etnografico tradizionale, il cui potenziale risiede in alcune caratteristiche. Innanzi tutto, nella possibilità di cogliere, fissare e oggettivare sia le interazioni discorsive che quelle visual-materiali; poi, nel fatto che, per definizione, garantisce la focalizzazione che è alla base di questa metodologia, fungendo da “microscopio”; infine, nel consentire una costruzione sociotecnica dei dati (Knoblauch & Tuma 416).

Sintetizzando, si può dire che in questo approccio l'audiovisivo permette di connettere una

“ ‘microsociological analysis of locally constructed and negotiated work activities’ with ‘macrolevel discussions of the impact of technological development on the skills and the organization of work’ ”. (Engeström and Middleton 1998: 1)

Sono stati indagati secondo questa metodologia, per esempio, la gestione della metropolitana di Londra (Heath et al. 2010) e il lavoro degli operatori di un aeroporto: in particolare in quest'ultimo caso, Charles Goodwin ha dimostrato che la capacità di vedere e individuare un evento significativo implica un'attività condotta in modo collaborativo e situato poiché gli aerei non sono “oggetti isolati” ma definiti in base al loro posizionamento in una più larga rete di attività. Gli operatori, siano questi addetti alle operazioni di sbarco e imbarco o allo smistamento bagagli, usano le tecnologie a loro disposizione per condurre un lavoro coordinato e fornire gli uni agli altri “istruzioni per vedere”: tali istruzioni sono necessarie per comprendere quanto le immagini che si hanno a disposizione e, di conseguenza, per decidere come agire (cfr. Brighenti 2008, Engeström and Middleton 1998).

3.3 Sociologia, antropologia e rappresentazioni del lavoro contemporaneo

L'obiettivo di questo paragrafo è illustrare, senza pretese di esaustività, alcune rappresentazioni del lavoro contemporaneo scaturite da ricerche di antropologi e sociologi che usano l'audiovisivo come metodo di ricerca e strumento di conoscenza del mondo del lavoro: si tratta di pratiche che bene illustrano i cambiamenti avvenuti nella rappresentazione di questo tema e provenienti dalla Francia dove, soprattutto grazie a due convegni tenuti ad Aix en Provence nel 2007 e a Poitiers nel 2009, si è sviscerata in profondità la relazione tra mezzo audiovisivo e conoscenza del mondo del lavoro.

Sul versante dell'antropologia, il lavoro di Baptiste Buob è incentrato sulla creazione di un'antropologia delle tecniche. Si è già avuto modo di illustrare come, per

l'antropologo francese, le tre proprietà distintive dell'audiovisivo siano la plasticità, la riflessività e la densità. Oltre a questo, si possono identificare tre principali caratteristiche del suo lavoro: la grande importanza che viene data al corpo, in quanto depositario di teorie implicite, importanza che viene resa evidente grazie all'uso della camera a mano; il considerare il filmare come una pratica sociale, dunque come un agire; infine, la tecnica del montaggio durante le riprese propria del cinema antropologico di Jean Rouch.

“Di fatto, è proprio questo lavoro sul campo che costituisce la specificità dell'approccio del cineasta etnografo, perché invece di elaborare gli appunti al ritorno dal campo, deve, pena il fallimento, tentarne la sintesi nel momento stesso dell'osservazione, ossia condurre la narrazione cinematografica, modificarla riorientarla o confermarla, di fronte all'evento. Non si tratta più di un *découpage* scritto in anticipo, né di una camera che fissa un ordine delle sequenze, ma di un gioco ad alto rischio in cui ogni piano è determinato dal piano precedente e determina il piano successivo.” (Rouch cit. in Buob 2015: 172)

Bernard Ganne è un sociologo che da trent'anni, in collaborazione con il regista Jean-Luc Penard, usa l'audiovisivo per indagare il mondo del lavoro, dell'impresa e la loro evoluzione. L'uso di questo strumento di ricerca nasce primariamente da un senso di insoddisfazione per l'uso della sola parola scritta: rispetto a questa, il mezzo audiovisivo dà la possibilità di seguire gli eventi da una minore distanza, di rinnovare i metodi di inchiesta, di ripensare il rapporto con il territorio e di raggiungere un numero maggiore di persone.

Nell'approccio di Ganne e Penard, l'audiovisivo, con le possibilità che offre come mezzo di osservazione e di espressione, viene ad essere lo strumento di ricerca e il principale strumento di indagine; le immagini prodotte grazie al mezzo di ripresa diventano invece i dati scaturiti dalla ricerca stessa. Di conseguenza, le immagini che compaiono nei film sono unicamente quelle scaturite dalle riprese in quanto solo esse, e non altri elementi, hanno diritto di essere analizzate e mostrate in quanto dati. In altre parole, nei documentari non compare nulla che sia estraneo alla ricerca: gli eventi non sono ricostruiti al fine di una migliore resa scenica e non sono inserite colonne sonore; “ed è proprio questo, a nostro giudizio, ciò che rende [le opere di Ganne e Penard] peculiari come documentari di ricerca” (Ganne 2012: 11). Ganne e Penard intendono dunque i film di ricerca come “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” (Sooryamoorthy cit. in Stagi and Queirolo Palmas 2015: 203).

Una prima caratteristica distintiva dell’approccio di Ganne e Penard è l’essere riusciti a filmare per trent’anni le stesse aziende: hanno infatti accompagnato e studiato le cartiere “Canson et Montgolfier” in tutte le loro trasformazioni nel tempo e nel loro processo di internazionalizzazione, seguendone il processo di trasformazione da azienda familiare a impresa multinazionale arrivata fino in Cina. Da questo percorso sono derivate le tre opere principali di Ganne: *Appartenances* (1989-1996), incentrato sugli anni Sessanta e Settanta, periodo in cui le cartiere erano un’azienda familiare; *Rumeurs d’Ateliers* (1993), che focalizza l’attenzione sul momento in cui, tra gli anni Ottanta e Novanta, l’azienda entra a far parte del gruppo Arjomari, introducendo un nuovo modello organizzativo basato sulla flessibilità, con che notevoli ripercussioni nella vita aziendale; *Annonay/Quingdao* (2001), che invece segue le cartiere nell’apertura di nuovi mercati in Asia.

La seconda peculiarità delle ricerche di Ganne e Penard può essere identificata nell’assunto di non voler “fare un film”, ovvero di non voler realizzare un prodotto da destinare ai media che segua convenzioni di genere conosciute e accettate, a cui adattare i risultati di un’indagine condotta in precedenza con tecniche più usuali nell’ambito delle scienze sociali. L’obiettivo non è, quindi, realizzare un prodotto di divulgazione o di valorizzazione in cui il valore aggiunto delle immagini è la possibilità di catturare il sensibile. Obiettivo primario di Ganne è realizzare, innanzi tutto, un corpus di osservazioni filmate che renda conto del campo, della domanda e delle ipotesi portanti della ricerca, e utilizzare le specificità della videocamera per cogliere le situazioni in profondità ed esplorarle in tutte le loro dimensioni. In altre parole, il mezzo audiovisivo non è primariamente per Ganne né un mezzo di espressione né di comunicazione, ma si configura soprattutto come un metodo di analisi. Questo implica che la progettazione del “triangolo cinematografico” e della forma da far assumere al film avviene solo in seguito alla disamina del corpus creato attraverso le videoregistrazioni. Una tale concezione implica, poi, la scelta di seguire il principio dell’olismo, inteso come volontà di descrivere le situazioni nella loro completezza. Ganne sottolinea come “non furono unicamente degli avvenimenti o delle situazioni sparse in officina ad essere oggetto delle nostre osservazioni e delle investigazioni filmate [...] furono invece i processi, la continuità delle operazioni di lavoro, i legami o le rotture delle relazioni, compreso tra gli operatori stessi, che polarizzarono la no-

stra attenzione. (Ganne 2012: 21): da questo deriva, per esempio, la scelta del piano sequenza come tecnica cinematografica privilegiata rispetto al montaggio.

Altro punto cardine delle ricerche di Ganne è la continua esplicitazione della riflessività, che rappresenta uno dei punti essenziali del suo metodo di conoscenza attraverso l'audiovisivo. È lo stesso Ganne a dichiarare che la volontà di filmare la ricerca nel suo farsi è uno dei suoi principali fili conduttori: è proprio l'essere riflessivi "la regola che assicurerà al corpus la sua coerenza, e contribuirà a dare al montaggio la sua omogeneità e il suo 'spirito'" (*idem*: 29). Questo obiettivo viene raggiunto attraverso la rivelazione della presenza del ricercatore: sentiamo infatti le domande che pone ai suoi interlocutori e, alle volte, lo vediamo anche comparire in scena.

Tutti questi elementi, raccontati soprattutto attraverso le immagini ma anche attraverso il linguaggio scritto, fanno sì che le ricerche di Ganne e Penard raccontino una "tripla" storia: quella dell'impresa contemporanea, quella delle tematiche privilegiate dalle scienze sociali, e infine quella del rapporto tra sociologia e immagine. (Géhin and Stevens 2012: 19 trad. mia)

Joyce Sebag è una sociologa che, insieme al sociologo del lavoro Jean-Pierre Durand, interroga la capacità del documentario non solo di registrare e ricostruire e le situazioni di lavoro, ma soprattutto di concettualizzarle e di mostrarne gli elementi più intangibili come lo stress, i tempi e la fatica (*ibidem*).

Nei "Quattordici punti per una sociologia visuale e filmica"²⁸, elaborati nell'ambito del collettivo "Image et Société de l'Université d'Evry", Sebag esplicita la sua posizione e il suo approccio rispetto all'audiovisivo. La visione espressa in questo manifesto si differenzia in alcuni punti fondamentali con la proposta teorica e metodologica di Ganne: secondo Sebag, infatti, l'audiovisivo non è un metodo di raccolta di dati; piuttosto, è un mezzo che, grazie a una approfondita conoscenza tecnica del linguaggio cinematografico, spinge il ricercatore verso "un'arte sociologica"²⁹. Grazie alla macchina da presa, il sociologo interpreta una realtà sociale costituita da una molteplicità di punti di vista e ricompono, attraverso le sue distinzioni, la percezione frammentata di tale realtà. In questo senso, il documentario sociologico può decostruire l'evidenza e problematizzare i fenomeni studiati andando oltre il senso comu-

²⁸ I "Quattordici punti per una sociologia visuale e filmica" sono disponibili all'indirizzo <https://gt47.hypotheses.org/archives/quatorze-propositions-pour-une-sociologie-visuelle-et-filmique>

²⁹ Il riferimento è all'arte sociologica di Fred Forest, che a partire dagli anni Settanta propone un'arte attiva nel campo sociale, che si pone finalità interrogative e critiche più che affermative e estetiche.

ne. L'audiovisivo, quindi, si configura come un mezzo d'espressione che può perseguire l'obiettivo di ridare importanza agli individui nello spazio pubblico (e mediatico) attraverso l'intermediazione critica del cineasta/sociologo (Sebag 2012a): in questa prospettiva, la telecamera viene concepita come un rivelatore critico dei riti sociali, dei gesti e dei comportamenti della vita quotidiana e il documentario sociologico diventa un modo per superare la tensione tra linguaggio cinematografico e argomentazione sociologica. Di conseguenza, la tecnica assume un ruolo centrale: una posizione molto lontana da quella di Bernard Ganne, che invece esprime con chiarezza la necessità di subordinare la tecnica al progetto di ricerca.

Proprio la conoscenza tecnica del linguaggio cinematografico su cui si concentra Sebag permette al sociologo cineasta di usare appieno tutte le potenzialità espressive della macchina da presa, per esempio utilizzando inquadrature che alterano il naturale senso della prospettiva.



Figura 5 Un fotogramma dal film "Reves de chain" (Joyce Sebag, Jean Pierre Durand, 2002)

Grazie a questi assunti di partenza, viene così superata la tradizionale dicotomia tra arte e ragione (o arte e scienza), tra parole e immagini e tra cinema e argomentazione sociologica: è proprio (e solo) grazie alla conoscenza del linguaggio filmico che le immagini e i suoni possono esprimere concetti sociologici.

Due i principali documentari realizzati: "Rêves de Chaîne" (2003) e "Nissan, une histoire de management" (2004), entrambi prodotti dal Centre Pierre Naville dell'Università di Evry. Insieme a Durand, la Sebag ha indagato, nel primo caso, il lavoro operaio della fabbrica NUMMI a Fremont in California; il secondo è invece dedicato alle strategie manageriali della Nissan nel periodo di mondializzazione della produzione, e alla loro declinazione tra i centri di ricerca e sviluppo e luoghi di produzione.

“Rêves de Chaîne”³⁰ è incentrato sulla fabbrica di automobili della New United Motor Manufacturing, Inc. (NUMMI), una Joint Venture General Motors/Toyota aperta nel 1984 e chiusa nel marzo 2010. Si tratta di un luogo in cui è avvenuto uno dei cambiamenti organizzativi “più acclamati e celebrati come simbolo dell’efficacia delle nuove soluzioni organizzative postfordiste” (Masino 2005: 90): la fabbrica, in precedenza di proprietà della Tesla Motors, fu chiusa nel 1982 e riaperta nel 1984 dalla General Motors/Toyota con l’obiettivo di introdurre negli Stati Uniti il nuovo Sistema di Produzione Toyota.

Il documentario intende indagare proprio il sistema di produzione della Toyota e in particolare il *team work* al fine di comprendere come abbia trasformato il lavoro degli operai. Si tratta di un tema centrale, non solo perché, come noto, il “Total Quality Management predica l’utilizzo del team come principale strumento attraverso cui le competenze dei livelli operativi vengono mobilitate per il miglioramento continuo, e grazie al quale si realizza il decentramento delle responsabilità e delle decisioni” (*ibidem*), ma anche perché la fabbrica NUMMI sembra costituire una delle realizzazioni più emblematiche di questo modello, in cui si ritrovano “una perfetta sincronizzazione negli strumenti del teamwork e del *kaizen*, integrati in una logica complessiva di empowerment” (*idem*: 95). Per comprendere appieno questo modello organizzativo, nel documentario i componenti di un gruppo di lavoro e alcuni team leaders raccontano, a volte mentre lavorano alla catena di montaggio, come negoziano le loro condizioni e i loro ritmi di lavoro, come vivono il loro lavoro e come la loro vita quotidiana si concilia con le esigenze della produzione. In questo senso, la prospettiva di genere assume un’importanza fondamentale per capire come questo lavoro si concilia con le “concrete attitudini” di uomini e donne e per capire come sono cambiati i rapporti tra uomini e donne nel nuovo contesto organizzativo.

Dunque il film mostra da un lato le trasformazioni del sindacalismo³¹ e dall’altro i progetti professionali e personali. L’audiovisivo diventa così un mezzo che, a diffe-

³⁰ Alcuni estratti del documentario sono visibili sul canale Vimeo del “Centre Pierre Naville” all’indirizzo <https://vimeo.com/user11134319/videos>

³¹ Il ruolo del sindacato è un tema di indagine centrale nel caso della fabbrica NUMMI. Infatti, fino alla chiusura nel 1982 la fabbrica era caratterizzata da un elevato livello di conflittualità tra impresa e sindacato; con il passaggio a NUMMI le condizioni cambiano notevolmente: bassa conflittualità, elevato supporto sindacale, notevole partecipazione.

renza delle parole scritte, capta e rappresenta la complessità dei rapporti sociali e assegna un ruolo allo spettatore nell'interpretazione sociologica.

Il documentario "Nissan, une histoire de management", invece, mostra come il presidente di Nissan, Carlos Ghosn, e la sua équipe intendono portare avanti il piano di risanamento per un'azienda allora in difficoltà e come hanno impostato la loro strategia di sviluppo alternativi. L'obiettivo del documentario è quindi mostrare, attraverso una serie di incontri con diversi dirigenti dell'azienda, come la strategia è stata diffusa, assimilata e interiorizzata, come diventa il fondamento dell'azione dei dipendenti e come permetta ad un'azienda di essere uno spazio unificato malgrado sia sparsa nei cinque continenti. Si tratta quindi di mostrare come la Nissan sia diventata un'impresa globale e di condurre lo spettatore a dare una lettura personale a questa questione.

Dunque, l'audiovisivo in sociologia diventa un metodo per osservare le situazioni con "coinvolgimento e distacco" (Elias 1988). Il mezzo di ripresa diventa, in altre parole, un modo per entrare in relazione con i soggetti osservati conciliando l'osservazione empatica e la comprensione dei comportamenti degli attori con quel distacco che è proprio dell'analista sociale e alla base dell'indagine sociologica. Se infatti, come è già stato messo in evidenza, l'atto di filmare impone e permette di essere nel cuore delle situazioni, consente anche di oggettivare e di analizzare gli avvenimenti ripresi attraverso la fase di montaggio. Quello ad Elias è un riferimento reso esplicito dalla Sebag, che fa proprio il principio del sociologo tedesco secondo cui è proprio tra i due estremi della sola emozione e del solo distacco che "si situa la vita, la norma sociale, l'appartenenza al gruppo, lo spazio delle figurazioni che costituisce un al-di-là delle relazioni inter-individuali" (Elias cit. in Sebag 2012b: 295 trad. mia). In particolare, secondo Sebag emozione e distacco sono le due polarità in cui si iscrive il sociologo-documentarista, attraverso un lavoro sul campo del tutto diverso e particolare rispetto agli scienziati sociali che conducono le loro ricerche attraverso la parola scritta, in quanto amplificato dalla presenza della macchina da presa. Chi usa l'audiovisivo come mezzo di indagine, e il documentario come forma di restituzione dei risultati, vive una tensione fra questi due punti di vista: andare verso l'empatia e far prevalere l'emozione che può essere suscitata dalle parole dell'altro; lavorare sulla distanza per prendere consapevolezza del gioco sociale di interazioni e autorappresentazioni che si instaurano tra gli attori sociali (Sebag 2012b: 294–295).

La sociologia, così come l'antropologia delle origini, si rifà tradizionalmente a "un'epistemologia della distanza" (Stagi and Queirolo Palmas 2015: 197): entrambi gli esempi qui illustrati propongono un deciso scarto rispetto a questo assunto.

Coinvolgimento e distacco, a ben vedere, sono elementi rintracciabili anche in altri esempi di ricerca audiovisiva e fotografica: sembrano essere, cioè, elementi non specifici dei soli casi presentati. Basti pensare, per fare un solo esempio, alle fotografie che Pierre Bourdieu scattò in Algeria tra il 1958 e il 1961: nell'analisi che conduce su queste immagini, il sociologo Les Back (2009) mette bene in luce, tra le altre cose, che l'obiettivo di Bourdieu era quello di praticare "una *forma etica di attenzione* producendo una fotografia votata anche all'ascolto". Con questo, Back intende che Bourdieu mirava da un lato a praticare una sociologia visuale partigiana, collocata dalla stessa parte dei suoi soggetti, ma allo stesso tempo istruita e lontana: "there was this objectifying and loving, detached and yet intimate relationship to the object (Schultheis and Bourdieu, 2001:2)." (Back 2009: 480). Bernard Ganne sembra porsi sulla stessa scia quando afferma di voler "sviluppare, grazie alla telecamera, una sociologia sul campo tanto attiva ed esigente quanto distaccata" (Ganne 2012: 4)

Elias è uno dei maggiori esponenti della cosiddetta "sociologia processuale"; similmente, uno dei principali obiettivi della sociologia di Pierre Bourdieu è il superamento della dicotomia oggettivismo-soggettivismo. Dunque, sembra di poter concludere che in ambito sociologico "le nuove tracce" rintracciabili nell'uso dell'audiovisivo, e più in generale dei metodi visuali, siano proprio queste. In altri termini, l'uso dell'audiovisivo si inserisce in questo nuovo modo di fare ricerca, che consente di superare la classica epistemologia sociologica basata sulla distanza e sull'osservazione intesa nel senso che ne diede Durkheim. Tanto Sebag quanto Ganne sfruttano la multifocalità della macchina da presa tanto per avvicinarsi agli attori e comprendere il senso delle loro azioni, quanto per allontanarsi da essi e mostrare i meccanismi globali, complessi e coercitivi in cui sono inseriti. Grazie alla macchina da presa, questi studiosi rendono visibile il metodo della causazione adeguata teorizzato da Weber, mostrando contemporaneamente tanto il senso intenzionato delle azioni degli attori quanto le condizioni che l'hanno reso possibile.

II PARTE

Fare estetico e fare scientifico: convergenze

4 La conoscenza della realtà tra oggettivismo, soggettivismo e processualità

Introduzione

L'obiettivo di questo capitolo è sviluppare quel parallelismo tra semiotica e teorie dell'organizzazione che costituisce il presupposto di questo lavoro.

Necessario punto di partenza sono quindi le grandi alternative di conoscenza dei fenomeni sociali individuate alla fine del XIX secolo, che continuano a orientare e informare qualsiasi ricerca abbia come oggetto la società.

Successivamente, sono descritte le convergenze tra le concezioni di organizzazione descritte da Bruno Maggi e i regimi di interazione modellizzati da Eric Landowski. Questa convergenza si basa su tre presupposti di fondo, già annunciati in apertura di questo lavoro: il primo è che si tratta di proposte teoriche accomunate dal concetto di razionalità; il secondo è che la semiotica non solo fornisce elementi analitici utili ad analizzare artefatti simbolici e culturali come quelli audiovisivi, ma è una disciplina a carattere anche sociale che si occupa quindi dell'agire umano, esattamente come la sociologia e, di conseguenza, la teoria dell'organizzazione; il terzo consiste nell'assumere che gli artefatti audiovisivi e le organizzazioni sono caratterizzati tanto da rapporti di comunicazione quanto da rapporti di potere. In quanto tali, si configurano come veri e propri sistemi simbolici, come universi al contempo strutturati e strutturanti, che permettono di conoscere, costruire e dare senso al mondo (Bourdieu 2003). In questo senso, anche l'organizzazione può essere considerata un sistema simbolico al pari dell'arte, della religione e del linguaggio e si può comprendere la vicinanza tra pratiche (e discipline) altrimenti distanti come la realizzazione di un'opera audiovisiva, la definizione dell'organizzazione di un'azienda, la definizione di una politica economica, la scrittura di una norma giuridica. Si tratta in tutti i casi di un agire progettuale rivolto a processi sociali e finalizzato a una loro diversa strutturazione (Fabbri 2015). In altre parole, se si assume che le organizzazioni, come l'agire individuale, nascono “con l'intento di dare forma al mondo e alle vite umane” (Czarniawska 2010: 135), allora sia le azioni dei singoli che quelle collettive sono caratterizzate dal medesimo lavoro di semiosi e, dunque, analizzabili semioticamente.

Infine, sono presentate tipizzazioni e tassonomie elaborate nell'ambito della sociologia e dell'antropologia visuale che si possono inserire in questo tipo di lettura e che quindi consentono di connettere questi ragionamenti al mondo visuale.

4.1 *Le grandi alternative di conoscenza e il rapporto osservatore-osservato*

È con il cosiddetto *Methodenstreit*, il dibattito sul metodo che ebbe luogo in Germania tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, e che vide coinvolti i maggiori studiosi dell'epoca, che si sono definite le principali alternative di conoscenza utilizzabili nello studio dei fenomeni sociali e che la questione del rapporto tra l'osservatore e la realtà osservata divenne oggetto di riflessione metodologica (Rossi 1967). Si tratta di opzioni che ancora oggi possono essere considerate vere e proprie “bussole”, di alternative di conoscenza rintracciabili in qualsiasi ricerca che abbia come oggetto di studio un fenomeno sociale. Da allora, il confronto tra osservatore e soggetti osservati è diventato un tema cruciale e si è riconosciuto che la neutralità dell'osservatore è una condizione non necessaria per la produzione di conoscenza valida (Fabbri 2015).

Si può identificare una prima concezione nel paradigma positivista, riconducibile alle teorizzazioni di Emile Durkheim e di Carl G. Hempel: si tratta della *concezione oggettivista*. Secondo questa prospettiva, si definisce fatto sociale “ogni modo di fare, più o meno fissato, capace di esercitare sull'individuo una costrizione esterna – oppure un modo di fare che è generale nell'estensione di una società data, pur avendo esistenza propria, indipendente dalle sue manifestazioni individuali” (Durkheim 2001[1895]: 33). Dunque, vi è una visione della realtà sociale come realtà naturale: oggettiva e reificata, data a priori rispetto all'operazione di conoscenza e indipendente tanto dagli individui che vi partecipano quanto da coloro che la osservano poiché il significato è inerente alla realtà stessa (Rossi et al. 1975). Di conseguenza, la prima regola dell'osservazione sociologica consiste nel considerare i fatti sociali come cose, come fatti oggettivi indipendenti dalla volontà dell'uomo e funzionanti secondo regole proprie, e la conoscenza si concretizza attraverso l'osservazione di regolarità empiriche e l'accertamento di rapporti causali che portano a individuare le leggi di carattere generale che governano e spiegano i fenomeni presi in esame. Il ricercatore, esterno alla realtà studiata e libero da pregiudizi e categorie di senso comune, elabora teorie fondate sulla categoria di causa, configurate come un sistema di leggi, e strutturate attraverso la formulazione di ipotesi e la loro verifica. La spiegazione, da ricercare “tra i fatti sociali antecedenti, e non già tra gli stati della coscienza individuale” (Durkheim 2001[1895]: 106), diventa quindi il punto di arrivo della scienza nonché la fondamentale caratteristica che contraddistingue la ricerca scientifica da qualsiasi altro tipo di ricerca, e il punto di vista del ricercatore viene ad essere l'unico legittimo. La cesura tra ricercatore e soggetti osservati è dunque netta, e

uno dei compiti del ricercatore è quello di eliminare eventuali perturbazioni e distorsioni apportate dalla presenza sua e dei suoi strumenti.

Al versante diametralmente opposto si colloca la seconda concezione, che dunque può essere chiamata *soggettivista*. Secondo questo paradigma, i fenomeni sociali si differenziano da quelli naturali poiché si configurano come espressioni di attività umana dotata di senso. In questa prospettiva, di chiara matrice antipositivista e che fa particolare riferimento alle teorizzazioni di Wilhelm Dilthey, qualsiasi fenomeno culturale non esiste che attraverso il significato che assume per coloro che ne fanno parte. Dunque conoscere la realtà significa *comprendere*³², rivivendo l'esperienza vissuta dagli attori sociali oggetto di osservazione, il significato che ad essa viene attribuito da coloro che vi partecipano, protagonisti e artefici dei fenomeni oggetto di conoscenza. In quanto manifestazioni di individualità, i fenomeni sociali sono unici e irripetibili: di conseguenza, la loro conoscenza non procede tramite generalizzazioni ma al contrario si configura come *idiografica*; è cioè orientata alla ricostruzione dettagliata di singoli casi di studio, e si concretizza nella ricostruzione *ex-post* delle motivazioni profonde da cui scaturiscono le azioni dei singoli individui “oggettivate tramite la produzione umana di segni, in particolare tramite il linguaggio” (Maggi 1990: 187). Tale ricostruzione si basa quindi su categorie come quelle di valore, significato, scopo, poiché “rappresentano la traduzione in termini astratti delle forme strutturali della vita” (Rossi et al. 1975: 14) e il suo punto d'arrivo non è più l'oggettività della spiegazione bensì l'*adeguatezza* della descrizione. Dunque, la cesura tra osservatore e osservato persiste anche in questo caso, poiché ricercatore e soggetti osservati provengono da realtà diverse, parlano linguaggi dissimili e fanno riferimento a categorie differenti; ma anziché configurarsi come un problema di tipo tecnico e contingente “costituisce una sorta di paradosso ontologico ed epistemologico [...] Come si coniuga la necessità di familiarizzare con i mondi della vita dell'oggetto e di cogliere l'autenticità delle pratiche sociali [...] con il fatto che l'intromissione di un ricercatore nella loro vita quotidiana fa venire meno tale autenticità?” (Albano 2010: 292). Concludendo, in questa prospettiva la realtà sociale viene considerata come *artefatto culturale*, come una formazione concreta che contiene e, a posteriori, oggettiva il significato che gli individui conferiscono al proprio agire. I

³² Dilthey usa questo termine, così come la parola introspezione, per indicare lo sforzo cognitivo rivolto all'individualità propria e altrui, necessario per “ritrovare l'io nel tu” e conseguentemente rivivere e riprodurre pensieri e stati d'animo. (Fabbri 2010)

sistemi di cultura (religione, arte, filosofia, scienza) e le forme di organizzazione della società (famiglia, Stato, chiesa, diritto), create dall'agire collettivo e *in-intenzionale* (cioè imprevedibile) degli attori sociali, sono regolarità di comportamenti, modelli istituzionalizzati di relazione che formano strutture che danno stabilità e oggettività al sistema (Fabbri 2010, Maggi 1990). Anche in questo caso, quindi, vi è una reificazione e una oggettivazione della realtà sociale: la differenza sta nel fatto che l'operazione di oggettivazione segue, non precede, l'agire (Fabbri 2010).

Infine, la terza concezione di realtà sociale, che si può definire *processuale*, considera i fenomeni non come entità, naturali o culturali, ma come esito dell'*agire sociale*, ovvero come processi composti da azioni e decisioni intenzionalmente orientate a un fine. Questa idea, riconducibile alle riflessioni sulla logica della conoscenza storico-sociale di Max Weber (Rossi 1967), si colloca al di fuori delle due precedenti posture, positivista e antipositivista, e considera conoscenza dei fenomeni sociali non solo la *comprensione* del senso intenzionato che gli individui attribuiscono al proprio agire ma anche la *spiegazione*, intesa come verifica e accertamento delle condizioni che hanno reso oggettivamente possibile il fenomeno osservato. Secondo questa prospettiva, ogni impresa conoscitiva è, per definizione, espressione di un punto di vista: secondo Weber, infatti, i valori dell'osservatore/ricercatore influenzano necessariamente il percorso di ricerca, fin dalla scelta dell'oggetto di studio. Sul piano ontologico, questa terza opzione, differentemente dalle precedenti, si associa ad una concezione della realtà sociale non reificata ma intesa come flusso continuo di eventi, come una dinamica a sé conoscibile ma in modo sempre parziale, e vede insieme l'attore e il sistema, ricomponendo quindi la cesura tra osservatore e soggetto osservato che caratterizza invece le altre posture (Maggi 1990).

4.2 *Alternative di conoscenza, regimi di interazione e razionalità*

Eric Landowski, studioso di semiotica politica e padre della cosiddetta socio-semiotica, ha dedicato tutta la sua ricerca alla messa a punto di una metodologia per l'analisi del discorso sociale: ha cioè inteso e definito la sociosemiotica come un campo di studi al tempo stesso di natura semiotica e di carattere sociale.

Le proposte che espone nel volume *Les interactions risquées* riguardano i modi di costruzione del senso intersoggettivo, che si rifanno a diversi regimi di relazione e interazione tra un soggetto e un altro (Dusi 2014). Lo studioso francese individua quattro modelli ideal-tipici attraverso i quali ciascuno attribuisce significato alla realtà, definiti "regimi di [costruzione del] senso". A questi si associano diversi *modus operandi* che

caratterizzano i rapporti che le persone instaurano con il mondo, che Landowski chiama “regimi di interazione”: il regime della “programmazione”, della “manipolazione”, dell’“aggiustamento” e dell’“incidente”. Lo studioso francese così li descrive: “Ci sono persone che, non sentendosi a proprio agio che in un ambiente stabile, ben ordinato, sotto controllo da parte a parte, non smettono di programmare il più minuziosamente possibile lo svolgimento della minima operazione, cercando di regolare tanto l’attività delle persone che l’ordine delle cose “come un orologio”; altri, vedendo ovunque macchinazioni e complotti, pensano di non poter raggiungere i propri fini che ideando essi stessi la maniera più contorta possibile di manipolare coloro con i quali hanno a che fare; altri ancora, amando vivere solo nell’imprevisto, preferiscono fidarsi del loro intuito, del loro fiuto, della loro capacità di sentire sul momento stesso, in atto, i minimi particolari di una situazione o le disposizioni intime di coloro con i quali avranno a che fare, pronti a cogliere l’occasione ‘al volo’, di aggiustarsi al momento opportuno, al *kairós*; altri infine, invece che tutto ciò, lasciando da parte ogni idea di pianificazione, di strategia o di sintonia con l’altro, si rimettono semplicemente alla loro “buona stella”, alla fortuna, e si accontenteranno di incrociare le dita aspettando qualche felice coincidenza che la provvidenza avrà deciso per loro...” (Landowski 2010: 68–69).

Nel saggio *Razionalità e benessere – studio interdisciplinare dell’organizzazione* (1990), e più precisamente nelle Note epistemologiche poste in conclusione al volume, il teorico dell’organizzazione Bruno Maggi offre “una chiave di lettura generale del pensiero organizzativo” (Maggi 1990: 181). Così facendo, delinea una tipologia delle principali concezioni di organizzazione profondamente radicata nell’epistemologia delle scienze sociali: l’autore descrive e concepisce questa tipologia sia come modalità di progettazione (o non progettazione) dell’organizzazione sia come scelte di conoscenza alternative fra loro.

Secondo una prima concezione, l’organizzazione si caratterizza come sistema, inteso organicamente o meccanicamente, “predefinibile rispetto allo svolgimento delle attività organizzate e agli attori che vi partecipano”, “predeterminato rispetto agli attori” (Maggi 1990: 181–183) e di conseguenza “progettabile in virtù della conoscenza di regolarità inscrivibili in leggi astratte e universali di funzionamento.” (Fabbri 2015: 8). Una seconda tipologia di organizzazione, opposta alla precedente, segue invece la logica dell’attore e vede l’organizzazione come entità emergente e non prevedibile poiché si configura come un “sistema prodotto dalle interazioni degli attori” (Maggi

1990: 183): quindi l'organizzazione viene ad essere una costruzione sociale che si concretizza in base allo svolgersi delle interazioni degli attori, definendosi solo a posteriori. L'organizzazione prende così forma e si reifica grazie all'incontro più o meno casuale di molteplici strategie individuali e di razionalità: al contrario di quanto avviene nel modello descritto poco sopra, in cui una intenzionalità terza ed esterna orienta e determina una struttura, in questo caso nessuno ha deliberatamente progettato il sistema nella sua forma effettiva. In questo caso, le organizzazioni sono conoscibili solo “nella fenomenologia dei casi concreti: la loro individualità può essere compresa attraverso l'esperienza vissuta, e riferita alla totalità del sistema, ma non ammette generalizzazioni.” (*idem*: 182).

Infine, una terza concezione descrive l'organizzazione come un processo di azioni e decisioni, come “un particolare agire, che coordina azioni e decisioni, rapporti tra persone e cose, nell'orientamento a uno scopo”: contrariamente alle altre due tipologie individuate e illustrate poco sopra, in questo caso l'organizzazione non si pone come entità concreta e reificata ma come azione organizzativa, come flusso di eventi, conoscibile ma in modo sempre parziale e migliorabile (Maggi 1990). In altri termini, l'organizzazione è intesa come un processo i cui elementi costitutivi non sono attori organizzativi ma azioni e decisioni alimentate di volta in volta da elementi preesistenti e componenti contestuali. Dunque, per comprendere l'organizzazione non si devono ricercare né fattori causali o relazioni funzionali, né è sufficiente comprendere l'esperienza vissuta. È necessario invece accertare l'adeguatezza delle condizioni che rendono oggettivamente possibili le azioni organizzative, secondo il procedimento weberiano della causazione adeguata (Fabbri 2015, Maggi 1990).

Le brevi descrizioni offerte fino ad ora hanno l'obiettivo di cominciare a illustrare quanto i regimi di senso proposti da Landowski siano paragonabili alle concezioni di organizzazione illustrate da Maggi, declinando nel merito quell'isomorfismo cui si è fatto cenno in sede di introduzione.

Innanzitutto, entrambe le proposte teoriche condividono l'oggetto di analisi: come le pratiche di interazione sono l'oggetto della meta-riflessione di Landowski, così l'agire sociale è l'oggetto di analisi della meta-riflessione di Maggi. Tanto la semiotica quanto la teoria dell'organizzazione si occupano, dunque, dell'agire umano e delle relazioni che gli individui intessono tra di loro. Si può dire che entrambe le discipline offrono modelli per analizzare l'interazione e, di conseguenza, approfondiscono da punti di

vista diversi “il significato delle principali configurazioni interazionali” (Landowski 2010: 111).

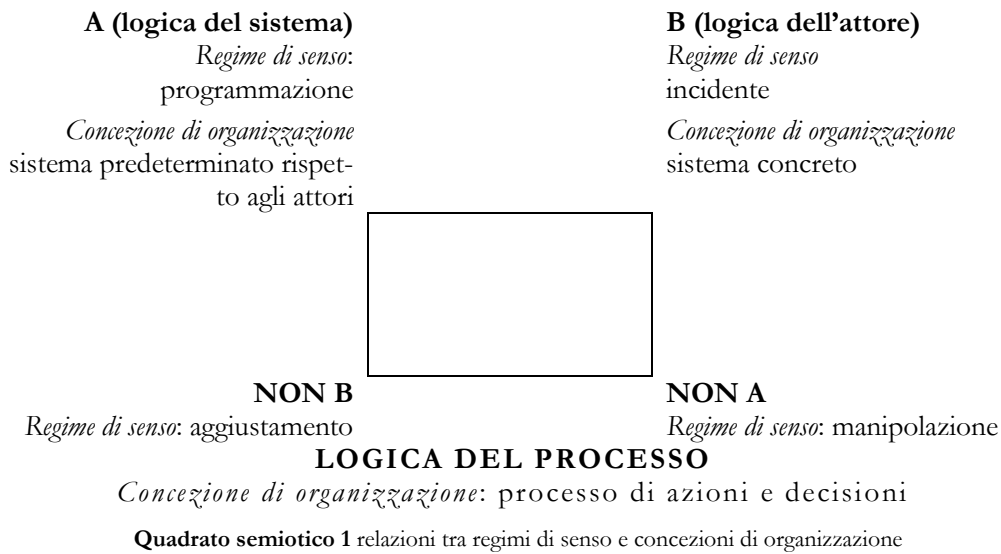
Scendendo più nel dettaglio, si può notare che il regime chiamato da Landowski della *programmazione* “si fonda su una regolarità causale e simbolica, sulla previsione di un ruolo narrativo (tematico) fisso rispetto alla realizzazione di obiettivi che erano stati progettati dal soggetto in un momento precedente” (Dusi 2014: 209); analogamente, la concezione di organizzazione come sistema predeterminato rispetto agli attori è conoscibile sulla base della conoscenza di regolarità che si rifanno a leggi astratte e universali. In entrambi i casi, cioè, prevale una logica del sistema.

Rovesciando completamente l’ottica appena descritta, il regime dell’*incidente* è fondato invece sull’imprevedibilità, “su una logica dell’alea, del rischio e dell’evento inatteso” (*ibidem*); parallelamente, la seconda tipologia di organizzazione, così come viene descritta da Maggi, emerge dalle interazioni degli attori in maniera non prevedibile e predefinibile. Si può quindi affermare che in entrambi i casi siamo in presenza di una logica dell’attore.

Infine, i regimi chiamati da Landowski *manipolazione* e di *aggiustamento* sono invece basati, rispettivamente, su una logica di intenzionalità e di interazione continua che riguarda, e modifica, tanto gli attori quanto il sistema. Si tratta di due concetti che, come abbiamo visto, informano anche la concezione processuale di organizzazione.

Dunque, se chiamiamo A la logica del sistema che orienta tanto il landowskiano regime della programmazione quanto la maggiana concezione di organizzazione come sistema predeterminato rispetto agli attori, e B la logica del soggetto che informa invece il regime dell’incidente e la concezione di organizzazione come sistema concreto, ne consegue che la logica del processo si può identificare con tutto ciò che non è né A né B, e di conseguenza con i regimi di manipolazione e aggiustamento. Questo ragionamento, il cui fine è armonizzare la “disparità numerica” tra regimi di senso e concezioni di organizzazione, può essere utilmente rappresentato nel seguente quadrato semiotico.³³

³³ Tale procedimento è stato suggerito da Nicola Dusì. Cfr: Seminario “Watching work” (Fondazione Marco Biagi, 12 dicembre 2014. Relazione non pubblicata

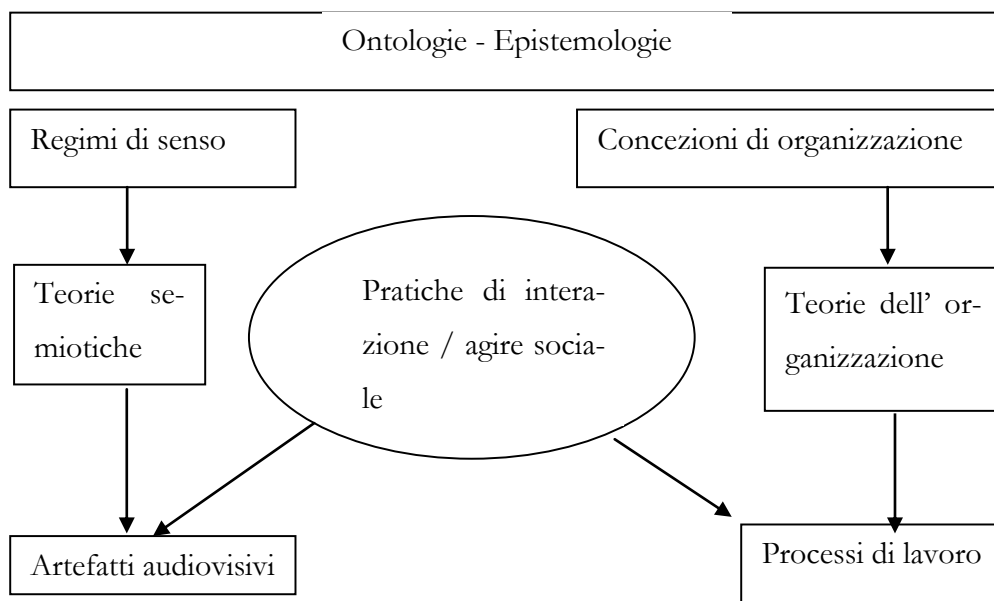


Il quadrato semiotico è uno strumento descrittivo introdotto dal linguista Algirdas Julien Greimas, che lo ha derivato a sua volta dal quadrato logico di Aristotele. L'obiettivo è quello di classificare un termine complesso a partire da una data opposizione di concetti "A" e "B" (nel nostro caso, la logica del sistema e la logica dell'attore con i regimi di senso e concezioni di organizzazioni ad esse associate) e presupponendo l'esistenza di altri due concetti, ossia "non A" e "non B" (nel nostro caso, il regime di aggiustamento e di manipolazione). Secondariamente, il quadrato presenta la rete di relazioni che intercorrono tra i vari elementi: A e B sono contrari; non A e non B sono subcontrari, possono cioè avere in comune determinate caratteristiche (nel nostro caso, l'intenzionalità e l'interazione che caratterizzano i regimi di aggiustamento e manipolazione); infine, A e non B, così come B e non A, sono legati da complementarità, e cioè da una relazione di implicazione (nel nostro caso, il regime di programmazione implica che non vi sia aggiustamento, così come il regime dell'incidente non può sfociare in quello della manipolazione).

Tanto la proposta di Landowski che quella di Maggi si configurano, poi, come tipologie a cui sono riconducibili, rispettivamente, le teorie semiotiche e le teorie organizzative. Nicola Dusi sottolinea infatti che, nel corso del tempo, la semiotica testuale è passata da posizioni strutturaliste più radicali (quasi 'positiviste') a teorie più aperte ai *framework* interpretativi e perfino "etnosemiotici" che quindi rispecchiano un approccio di tipo antipositivista (cfr. Dusi 2014). Lo stesso Landowski sembra porsi in quest'ottica, nel momento in cui definisce la semiotica come una scienza "a vocazione empirica e descrittiva", ponendo la necessità di ampliare i modelli offerti da una

semiotica “pura, interamente deduttiva e senza compromessi.” (Landowski 2010: 7; 9). Circa il pensiero organizzativo, è lo stesso Maggi a ripercorrerlo, mostrando come a una concezione di tipo oggettivista si rifacciano tutte le teorie appartenenti all’indirizzo classico (Fayol e Taylor) e la scuola delle Relazioni Umane di Elton Mayo nelle diverse declinazioni che hanno avuto nel corso del tempo; alla seconda concezione appartengono invece i contributi di Silverman, Weick, Crozier fino all’indeterminismo di March, in cui “l’incertezza è portata alle estreme conseguenze [e in cui] l’azione organizzativa si dissolve nelle azioni dei soggetti” (Maggi 1990: 198); alla terza concezione fanno invece riferimento tutte le teorie che prendono avvio dalle proposte di Herbert Simon.

Ancora, sia nel caso delle teorie di Landowski sia dei ragionamenti di Maggi, siamo in presenza di una serie di rapporti di derivazione. In questo senso, il parallelismo tra i percorsi dei due studiosi si può riassumere nel seguente schema:



Schema 1 Epistemologie semiotiche e organizzative: un parallelismo.
 Fonte: Seminario “Watching work” (Fondazione Marco Biagi, 12 dicembre 2014)³⁴.
 Relazione non pubblicata a cura di Nicola Dusi, Tommaso Fabbri e Ylenia Curzi.

Lo schema sopra riportato bene illustra come entrambi gli studiosi individuino delle ontologie che diventano il terreno di elaborazione di una teoria da cui derivano criteri analitici sistematizzati in un metodo. Da questi ultimi discende un modo di procedere e una procedura di ricerca empirica. Quindi, se per i semiotici la visione di un film si può leggere come una pratica teoricamente orientata da una teoria della significazio-

³⁴ Per maggiori informazioni:

<http://www.fmb.unimore.it/on-line/home/eventi/seminari/articolo5179.html>

ne, che incorpora un regime di senso prevalente (sia la programmazione, la manipolazione, l'aggiustamento o incidente), per i teorici dell'organizzazione il modo in cui il lavoro è organizzato, per esempio, in un ufficio stipendi è radicato in un apparato teorico che esprime a sua volta una epistemologia positivista e oggettivante, oppure antipositivista e soggettivante o, ancora, processuale (cfr. Dusi 2015). In questo senso, si può affermare che la semiotica tipizza gli artefatti simbolici proprio come l'epistemologia dell'organizzazione tipizza le organizzazioni sociali.

Infine, come già sottolineato in sede di introduzione, queste tipologie hanno anche l'obiettivo di accrescere la consapevolezza dei diversi modi attraverso cui gli individui danno senso e forma al mondo, attraverso un *fare estetico* proprio di ciascuno di noi e il *fare scientifico* dei ricercatori.

Sintetizzando quanto affermato fino a qui, si può dire che i regimi di senso modellizzati da Landowski corrispondono alle concezioni di organizzazione proposte da Maggi: come queste ultime si associano in maniera tipico-ideale a diverse teorie dell'organizzazione, così ai diversi regimi individuati da Landowski si possono associare diverse teorie semiotiche. In altre parole, entrambi gli studiosi propongono tipizzazioni nate dall'individuazione di diversi *modi di vedere* il mondo.

Passando ad esaminare un altro aspetto estremamente significativo di questo parallelismo, in sede di introduzione è stato evidenziato come il denominatore comune di entrambe queste teorizzazioni sia la condivisione del concetto di razionalità come principale criterio analitico, una delle nozioni fondamentali delle scienze sociali nonché uno dei principali argomenti della teoria dell'organizzazione.

Nel caso del regime della programmazione e della concezione oggettivista di organizzazione siamo di fronte a una razionalità a priori: la decisione precede sempre l'azione (voce 'razionalità', in Albano et al. 2014: 96) e si assume che chi progetta l'organizzazione o realizza un artefatto audiovisivo sia a conoscenza di tutte le alternative possibili prima che qualsiasi azione abbia luogo. La razionalità si configura così come una "valutazione *ex ante* della strumentalità di certi mezzi rispetto a certi fini desiderati" (*idem*: 98) e dunque, riprendendo la nozione di razionalità formale di Weber, come "un insieme di regole, o un metodo, che permette di stabilire il modo migliore (ottimale, soddisfacente) per raggiungere gli obiettivi scelti (o assunti come dati)." (Czarniawska 2010: 139)

Nel caso della concezione soggettivista e del regime dell'incidente, la razionalità diventa invece un prodotto dell'organizzazione, un risultato ricostruibile solo a poste-

riori, e che si può definire “come le regole o i metodi per trovare il modo migliore (ottimale, soddisfacente) di dimostrare che il comportamento di una persona è aderente e uniforme al modello imposto.” (Czarniawska 2010: 139). In altri termini, emerge in un momento successivo all’azione come “giustificazione o razionalizzazione [...]in *narratives*, rituali, miti simboli che sono gli strumenti della produzione di senso (*sensemaking*)” (voce ‘razionalità’, in Albano et al. 2014: 98–99).

Infine, nel caso dei regimi di aggiustamento e di manipolazione, e di una concezione dell’organizzazione come processo di azioni e decisioni, siamo di fronte a razionalità limitata. Le scelte che un individuo compie sono limitate dalle informazioni che possiede, dai limiti cognitivi della sua mente, e dall’ammontare finito di tempo che ha a disposizione per prendere una decisione.

Si può dunque concludere che la principale conseguenza del parallelismo appena tracciato è costituita dalla possibilità. Una tale costruzione è utile ai fini di un lavoro di analisi e critica di prodotti audiovisivi esistenti, e quindi anche alla finalità di questo scritto. Le teorie semiotiche, infatti, offrono categorie di analisi di sistemi o artefatti simbolici, mentre le teorie dell’organizzazione forniscono categorie di analisi dell’organizzazione: di conseguenza, quando il soggetto dell’artefatto simbolico è un’organizzazione o un processo di lavoro, è utile prendere in considerazione categorie analitiche appartenenti a entrambi questi ambiti teorici per poter costruire tipi ideali di film e documentari sul lavoro coerenti sia rispetto ai regimi di senso e alle concezioni di organizzazione.

Al fine di affinare ulteriormente le procedure di analisi del prodotto audiovisivo, è a questo punto opportuno ribadire che ogni testo e dunque ogni film o documentario, che sia anche di carattere scientifico, possiede un’organizzazione narrativa, ossia racconta una storia. È per questa ragione che risultano utili due categorie analitiche che Landowski usa per declinare i suoi modelli: quella di ruolo e quella di schema narrativo mutuata dalla semiotica generativa di Greimas. Il concetto di narratività, ossia di “struttura narrativa” soggiacente a tali categorie, sembra trovare riscontro nella macro-categoria “struttura organizzativa” propria della teoria dell’organizzazione. Infatti, come la semiotica generativa si propone di individuare l’organizzazione narrativa soggiacente a una qualsiasi manifestazione testuale (o filmica), individuando intenzionalità, ruoli operativi e personaggi, così la teoria dell’organizzazione analizza la struttura organizzativa soggiacente ad ogni situazione o ambiente di lavoro, focaliz-

zando la sua attenzione, tra i vari elementi, anche su ruoli, competenze e attori organizzativi.

Dunque, in entrambe le prospettive la macro-categoria “struttura”, e i concetti di “ruolo”, di “intenzionalità” e “competenza” ad essa associati, assumono un notevole rilievo e diventano così vere e proprie categorie analitiche. Dal punto di vista semiotico, l’intenzionalità e la competenza permettono di individuare chi sono gli agenti che orientano il racconto, le modalità con cui lo fanno e quale è il ruolo che assumono all’interno della narrazione; analogamente, da un punto di vista organizzativo, si è illustrato che l’intenzionalità si presenta in forme diverse nelle concezioni di organizzazione. Inoltre, la presenza di ruoli o mansioni, e la separazione o meno di competenze eterogenee, è indice di diversi modelli organizzativi.

In apertura di questo lavoro si è affermato che il criterio analitico della razionalità può essere usato per leggere e interpretare anche proposte riguardanti l’uso delle immagini nelle scienze sociali. L’obiettivo è quello di verificare se la razionalità sia un criterio analitico che sottostà anche a tipizzazioni proposte da studiosi che fanno ricerca tramite metodi visuali, le quali, se così fosse, potrebbero essere utilizzate anche per film e documentari aventi per oggetto il lavoro.

In alcuni suoi articoli (1987, 1993), Douglas Harper cerca di definire l’identità della sociologia visuale. Nel far ciò, inserisce i diversi approcci alla ricerca visuale nel più vasto ambito della ricerca sociologica e definisce una tipologia di modi di fare ricerca con strumenti visuali mutuata dalla classificazione dei film documentari individuata dal critico statunitense Bill Nichols (cfr. Nichols 2014) e fa del rapporto osservatore-osservato il principale elemento di distinzione tra questi modi.

La tipologia proposta da Harper si compone di quattro “categorie pure che in realtà si intrecciano nella pratica” (Harper 1993: 21): la categoria scientifica, in cui lo scienziato costruisce nuova conoscenza elaborando dati; quella narrativa, in cui dati vengono strutturati in resoconti esplicativi; quella riflessiva, in cui i dati sono costruiti a partire dal punto di vista dei soggetti studiati; e infine quella fenomenologica, in cui il ricercatore analizza i propri vissuti come fonti.

Come scrive l’autore “...la differenza tra questi tipi è, per lo più, riconducibile alla relazione tra il ricercatore e il dato. Come scienziati in senso stretto i sociologi cercano i dati al di fuori del proprio vissuto, come fenomenologi essi lo cercano in se stessi, il tipo narrativo struttura i dati per spiegare i modi dei processi sociali mentre il sociologo riflessivo cerca i dati nell’espressione vitale del soggetto.” (*idem*: 22). Nel ragio-

namento di Harper, a questa tipologia sono riconducibili i differenti approcci “sui quali i ricercatori si fondano nell’uso della fotografia per ritrarre, descrivere o analizzare i fenomeni sociali” (*idem*: 15-16)³⁵. Alla prima categoria, e cioè quella scientifica, sono riconducibili i già citati studi di Bateson e Mead, nei quali “la fotografia suggerisce sottigliezze sulle interazioni, sul modo che le persone hanno di porsi, sulle relazioni interpersonali connesse a caratteristiche delle realtà locali” (*idem*: 23) e, seppur con qualche anomalia, i film etnografici³⁶; alla categoria narrativa si rifanno film come “Nanook of the North”, in cui “la narrazione riassume le scoperte culturologiche emerse dal più ampio disegno di ricerca a cui appartiene il filmato medesimo” e che intendono mostrare “la vita quotidiana come un processo continuo di interazioni sociali.”; infine, al tipo riflessivo appartengono tecniche come l’intervista con fotostimolo e l’uso di immagini prodotte dai nativi.

Come sottolinea John Grady, quella proposta da Harper è l’unica tipizzazione dei modi di fare ricerca sociologica visualmente che si rifà chiaramente all’epistemologia delle scienze sociali: proprio per questo ben si inserisce nel parallelismo che stiamo seguendo. Ancora più interessante è il fatto che si può leggere la proposta di Harper tramite il criterio analitico della razionalità. Harper afferma per esempio che “nel tipo scientifico ed in quello narrativo [...] diamo al sociologo il potere implicito di definire la realtà sociale” (*idem*: 26): in una simile dichiarazione è riconoscibile una tipo di intenzionalità che “consente di predeterminare il sistema organizzativo e di programmare e manipolare le interazioni” (Fabbri 2015: 9). In questa prospettiva, Harper (1987) sottolinea che secondo la prospettiva scientifica la macchina da presa è utilizzata per registrare dati che saranno poi classificati, contati e comparati: in questo senso, l’autore sostiene che i dati visuali sono usati con un approccio di tipo oggettivo. Con il termine oggettività, intende in primo luogo che i dati visuali sono considerati credibili e validi poiché altri possono fotografare lo stesso fenomeno e duplicare le

³⁵ In questo passaggio l’autore si riferisce alla fotografia, ma poco più avanti esplicita chiaramente che tratterà “tutti gli strumenti visuali alla stessa stregua, anche se ciò significa intraprendere una via che assai pochi condividono. [...] Tuttavia rimango convinto che tutti gli strumenti visuali debbano essere studiati soprattutto in base a ciò che li accomuna: tutte le immagini possono essere ricondotte alla nostra tipologia. Ciò dipende da come sono state costruite, presentate ed osservate.” (Harper 1993: 22).

³⁶ “Vi sono comunque delle anomalie nel modo in cui il film etnografico elabora i dati rispetto alle linee generali dell’approccio scientifico. Nel film etnografico il dato scientifico è sviluppato in chiave narrativa, la componente visuale in parte è dipendente dall’intreccio narrativo e in parte no.” (Harper 1993: 24)

immagini; secondariamente, che vi è una forte e univoca corrispondenza tra immagine e oggetto fotografato. Analogamente, quando l'organizzazione è concepita come un sistema predeterminato rispetto agli attori, la conoscenza di leggi universali "permette di valutare oggettivamente l'efficienza dei processi concreti in atto e apportarvi eventuali miglioramenti" (Albano et al. 2014: 5).

Nel tipo narrativo, invece, la capacità di definire il mondo non risiede tanto nella capacità classificatoria delle immagini quanto nell'importanza cruciale che assume l'organizzazione delle immagini, intesa come risultato dell'intenzione di costruire un processo di significazione. L'assunto di partenza è infatti che è proprio dalla struttura complessiva, più che dai contenuti stessi delle immagini, che queste traggono il loro significato. In alcuni casi, questa struttura si configura in modo forte: propone allo spettatore precisi percorsi di comprensione del film e si configura come una sorta di spiegazione individuando nessi causali poiché assume che eventi precedenti causino eventi successivi. Harper cita a questo proposito alcuni tra i più noti film etnografici come ("Nanook of the North" (Robert Flaherty, 1922) e "Dead Birds" (Robert Gardner, 1963), e afferma da un lato che sono basati su generi convenzionali e dall'altro che presuppongono un regista "che abbia sufficiente conoscenza etnografica per fornire 'discorsi' corretti e strutturare gli eventi nel modo in cui si presentano nella vita reale (Harper 1987: 5 trad. mia). In altri casi, la struttura assume invece un carattere di limitatezza. Il sociologo statunitense fa solo un accenno a come le convenzioni narrative spiegate poche righe sopra siano state messe in discussione dalla prospettiva postmoderna, che rifiuta proprio la linearità e la causalità degli eventi e la capacità di riprodurre "in rapporto uno-a-uno" la realtà, basandosi invece su un rapporto dialogico con lo spettatore.

Da questo accenno è comunque possibile trarre alcune conclusioni sulle connessioni esistenti tra la categoria scientifica e quella narrativa, ossia tra il modo di far ricerca elaborando dati oggettivi e quello che si affida alla narrazione per spiegare il fenomeno sociale esaminato. Entrambe sono caratterizzate dalla presenza di intenzionalità, analogamente a quanto avviene nel caso del regime della programmazione di Landozski e della concezione oggettivista di Maggi. Questa si associa, nel caso del tipo scientifico, a una razionalità assoluta a priori. Nel caso del tipo narrativo, invece, l'associazione non è così univoca: in questo caso, l'intenzionalità può essere sostenuta tanto da una razionalità assoluta quanto da una razionalità limitata.

La razionalità a posteriori bene si associa, invece, sia al tipo che Harper definisce riflessivo sia a quello fenomenologico. In primo luogo, Maggi stesso afferma che la prospettiva dell'organizzazione come sistema concreto "è mutuata in campo organizzativo dall'interazionismo simbolico e dalla fenomenologia sociologica" (Maggi 1990: 186–187); in secondo luogo, Harper mette in evidenza come le immagini siano uno dei mezzi migliori per esplorare gli aspetti e gli approcci più soggettivi della ricerca sociologica. Gli esempi che Harper fa riguardano studi e ricerche sulla cultura materiale³⁷ o sulla percezione di sé in cui, per esempio attraverso processi di elicitazione, le immagini consentono di indagare valori e significati di altre culture. In entrambi i casi è dunque la soggettività, e quindi una logica dell'attore, a informare l'operazione di conoscenza poiché "il soggetto partecipa alla definizione del significato".

Concludendo, si è così delineato un quadro, riconducibile all'epistemologia delle scienze sociali e al concetto di razionalità, comune a diverse discipline e che consente di accomunare pratiche altrimenti distanti come la realizzazione di un'opera audiovisiva e la definizione dell'organizzazione di un'azienda. Si tratta in tutti i casi di un agire progettuale *strutturante* riguardante processi sociali e finalizzato a una loro modifica; un agire, cioè, in grado di contribuire alla formazione e alla trasformazione delle idee relative ad un qualsivoglia "oggetto" (un'organizzazione, una disciplina, la società nel suo insieme) presenti in un determinato contesto (Fabbri 2015).

³⁷ Harper cita a questo proposito il suo studio confluito nel volume "Changing Works: Visions of a Lost Agriculture", in cui grazie alle immagini ha potuto indagare la storia, il contesto e i valori connessi agli edifici dei villaggi di contadini del nord dello Stato di New York.

5 Dalla ricerca alla rappresentazione:

L'audiovisivo come prodotto di razionalità progettuale

Introduzione

Considerare l'audiovisivo come prodotto di razionalità progettuale significa assumere che le differenze tra le varie modalità di produzione e rappresentazione siano riconducibili a diversi modi di conoscere, prevedere, predeterminare e controllare la realtà. Ne consegue che un artefatto audiovisivo può essere performativo a diversi livelli, e cioè contribuire in maniera più o meno significativa alla qualificazione sociale del fenomeno che rappresenta (cfr. Fabbri 2015).

Molti fra gli scienziati sociali che fanno uso di metodi visuali considerano che il concetto di razionalità rimandi a una visione del mondo e della conoscenza incompatibile con il pensiero postmoderno che orienta le loro ricerche (cfr. Sebag 2012a). L'assunto da cui parte tale pensiero è che il concetto di razionalità male si combina con quanto invece è meglio colto dai suoni e dalle immagini, ovvero tutto ciò che concerne il sensibile, il corpo, la cultura materiale e, in generale, tutto ciò che un tempo era considerato "contaminato, promiscuo, impuro" (Turner cit. in Dusi 2015). Quello di razionalità viene dunque considerato un concetto opposto a quel paradigma di scienza debole che sembra essere inevitabilmente collegato all'audiovisivo (cfr. Faccioli and Losacco 2010). La tensione tra pensiero moderno e postmoderno nell'uso dell'audiovisivo nelle scienze sociali riguarda dunque anche la razionalità e secondo questa prospettiva si radicalizza nelle dicotomie scienza/arte, emozioni/razionalità (Sebag 2012b) espressione/descrizione (Marano 2007).

Il capitolo si pone quindi l'obiettivo di esaminare in che modo può emergere la razionalità, individuando nelle riprese il momento di costruzione del dato e dell'instaurarsi di un determinato rapporto tra ricercatore e soggetti osservati; nel montaggio il momento in cui si definisce la struttura narrativa del film e si costruiscono i percorsi attraverso i quali lo spettatore può venire guidato a comprendere e costruire i significati di ciò che sta guardando; si indaga poi sulla presenza di tracce di riflessività come elemento che esplicita e rende trasparente il metodo che sottostà alla realizzazione dell'audiovisivo. L'obiettivo non è quindi ripercorrere le tappe dell'intero processo di produzione di un audiovisivo, ma di analizzarne alcuni dei momenti più importanti alla luce del parallelismo tra teorie semiotiche e teorie orga-

nizzative illustrato nel paragrafo precedente, e di comprendere come l'approccio a questi momenti cambi a seconda del tipo di razionalità adottata.

Iervese (2013) individua nella *consapevolezza* e nella *trasparenza*, nella *relazione* e nell'*imprevedibilità*, intesa come messa in discussione delle aspettative dello spettatore, alcune strategie comunicative peculiari del documentario d'autore. L'ipotesi che guida questo capitolo è che tali strategie possono essere considerate utili a indagare e valutare anche l'orientamento epistemologico, e di conseguenza teorico, di un'opera audiovisiva, quindi anche di quelle prodotte nell'ambito delle scienze sociali. Di conseguenza, è evidente l'utilità di tali strumenti di analisi per i fini di questo lavoro. Le due categorie della *consapevolezza* e della *trasparenza* possono entrambe essere considerate indici di scientificità: infatti, sono direttamente connesse da un lato all'ispezionabilità delle procedure, e di conseguenza alla replicabilità dell'operazione, e dall'altro alla riflessività sull'operazione che si sta conducendo. Circa la *relazione*, è ormai chiara l'importanza delle diverse forme che la relazione e l'interazione tra soggetti possono assumere in qualsiasi percorso di conoscenza. L'*imprevedibilità*, infine, è connessa alla capacità o meno di un artefatto audiovisivo, ma anche di un'organizzazione, di creare nuovi significati.

5.1 Posizionare l'obiettivo: epistemologia, interazione e tipi di sguardi

Casetti e Di Chio sottolineano che la nozione di punto di vista in ambito cinematografico riguarda sia la presenza di ciò che viene mostrato, sia chi mostra, sia colui al quale si mostra e si riferisce a tre situazioni distinte: “dal mio punto di vista’ può voler dire ‘per quello che vedo dal punto in cui mi trovo’, o ‘per quello che so sulla base delle mie informazioni’, o ‘per quello che mi concerne in rapporto alle mie idee o alla mia convenienza’” (Casetti and Di Chio 2007: 232). Ne consegue che l'espressione “punto di vista” è connessa a un'attività percettiva (l'atto di vedere), a una attività cognitiva, e cioè riferita a un sapere, e a una attività epistemica, con le assiologie e gli schieramenti che ogni credenza comporta (*ibidem*). Dunque, nell'audiovisivo il punto di vista viene ad essere contemporaneamente il punto fisico da cui si vede il mondo (ambito della percezione), il punto da cui si vengono a sapere le cose (ambito dell'informazione) e il punto da cui si accetta di credere a quanto si è saputo (ambito della passione) (Casetti 1989). In un'immagine filmica, è evidente il collegamento al primo dei significati appena descritti: un'immagine si costruisce a partire da una prospettiva particolare; ma la stessa immagine, mostrando determinate cose e non altre,

fornisce alcune informazioni a discapito di altre; infine, la costruzione dell'immagine esprime valori di riferimento, ideologie di fondo, convinzioni particolari (*idem*: 232).

Quando si tratta di audiovisivi riguardanti i fenomeni sociali, le immagini cinematografiche danno evidentemente informazioni anche sugli interessi del ricercatore/*filmmaker*: mettendo in evidenza alcune cose e relegandone in secondo piano altre, le inquadrature danno conto di dove si è focalizzata l'attenzione del ricercatore. In questo senso, quindi, il momento delle riprese rappresenta il momento di costruzione, selezione dei dati su cui il ricercatore intende focalizzare la sua attenzione attraverso la raccolta delle immagini, dei suoni e in molti casi delle testimonianze.

Ma, oltre a questo, le riprese e i diversi tipi di inquadrature fanno emergere dati sul tipo di interazione e sulle relazioni che il ricercatore/*filmmaker* intrattiene con i soggetti osservati, su come ha reagito alla realtà osservata. Si tratta di un elemento fondamentale: la pratica l'interazione è, come abbiamo visto, una dimensione analitica fondamentale, e lo diventa in misura ancora maggiore nel caso delle rappresentazioni audiovisive, se è vero che qualunque artefatto audiovisivo basato su una presentazione non arbitraria della realtà è costituito sempre di "luce e contatto" (Iervese 2013).

Se è vero che "esiste un'interazione reciproca tra quanto dà corpo all'universo rappresentato [...] e la maniera in cui questo universo si affaccia sullo schermo" (Casetti and Di Chio 2007: 122–123), la scelta di un campo lungo, di un primo piano o un'inquadratura dall'alto o dal basso mette in valore e rende evidente l'interpretazione che il ricercatore dà della realtà che osserva. Allo stesso modo, la distanza (Buob 2015, Lallier 2011), l'orientamento (ovvero le angolature di ripresa) e lo spostamento (cioè l'uso di una camera fissa o meno) divengono indicatori di un modo di conoscere la realtà e dell'interazione tra soggetti osservati e *filmmaker*.

Stabilito dunque che il punto di vista cinematografico ha una triplice natura, Casetti e Di Chio riconducono le principali tipologie di inquadrature cinematografiche a quattro grandi tipi di atteggiamenti comunicativi o "sguardi". Si tratta di modalità di costruire il punto di vista: essi si configurano come un modo di ripartire la conoscenza, un processo che informa la narrazione, e una relazione tra enunciatore ed enunciataro. Le inquadrature così intese, ossia come rivelatrici di sguardi diversi, individuate dagli studiosi sono quattro: l'oggettiva, l'oggettiva irreale, la soggettiva e l'interpellazione.

Uno sguardo di tipo oggettivo è rappresentato per esempio dagli *establishing shot*, e cioè dai Totali che esplicitano una situazione complessiva, oppure dai Primi Piani che

evidenziano le espressioni degli attori. Tale sguardo implica un vedere *esauriente*, poiché la telecamera cattura tutto ciò che è necessario, un sapere *diegetico* poiché “tutto ciò di cui si viene a conoscenza è contenuto nell’evidenza dell’immagine” (Casetti and Di Chio 2007: 244) e un credere *saldo* in quanto, proprio per le caratteristiche appena descritte, lo spettatore non è colto da dubbi o perplessità.

L’oggettiva irreale, tipica delle inquadrature a piombo o dei movimenti di macchina “vertiginosi” che si accostano alle cose in modo anomalo, presuppone invece un vedere *totale*, in quanto “l’identificazione con la macchina da presa [...] porta con sé un senso di onnipotenza visiva” (*idem*: 245) un sapere *metadiscorsivo*, in quanto è la macchina da presa che detta le condizioni della scrittura filmica e un credere *assoluto*, in quanto l’onnipotenza e il protagonismo della macchina da presa non permettono titubanze o rifiuti (*ibidem*).

La soggettiva, ovvero i casi in cui quanto vediamo sullo schermo coincide con ciò che vede un determinato personaggio, presuppone un vedere *limitato* in quanto legato alla visione del personaggio, un sapere *infradiegetico*, e cioè calato completamente nel vissuto di chi sta in scena, e un credere *transitorio* poiché destinato a durare quanto dura la credibilità di chi è in campo.” (*idem*: 248)

Infine, dallo sguardo di interpellazione, e cioè di quelle inquadrature o soluzioni espressive la cui funzione primaria è quella di coinvolgere lo spettatore chiamandolo direttamente in causa per esempio attraverso gli sguardi in macchina, derivano un sapere *parziale* in quanto calamitato dalle istruzioni dello schermo, un sapere *discorsivo* e un credere *contingente* in quanto legati alle informazioni fornite dall’interpellante.

Data questa tipologia, sembra possibile cominciare a tracciare qualche parallelismo con le concezioni di organizzazione. Come queste ultime, infatti, si compongono di un *piano ontologico*, ovvero di una idea del fenomeno oggetto di studio, di un *piano epistemologico*, e cioè di una teoria della conoscenza della realtà sociale, e di un *piano metodologico*, e cioè di un’idea del metodo necessario per conoscere una determinata realtà (Fabbri 2010), così lo sguardo cinematografico attraverso cui è costruito il punto di vista di un testo filmico risulta composto da un’attività di tipo ottico, da un’attività attinente la sfera cognitiva e da un’attività epistemica. Scendendo ancora più nel dettaglio, si possono cogliere affinità tra le logiche che sottostanno agli sguardi e il tipo di razionalità che sottostà alle diverse concezioni di organizzazione.

Sembra di poter dire, infatti, che una logica del sistema, con una conseguente razionalità assoluta, sottostà tanto a uno “sguardo” oggettivo quanto a un’idea di organiz-

zazione di tipo positivistico. In entrambi i casi, infatti, vi è qualcuno di esterno al sistema, contraddistinto da una “neutralità e naturalezza della visione” (Casetti and Di Chio 2007: 245), che presenta dei fatti a un semplice testimone altrettanto estraneo alla vicenda.

La logica dell'attore corrisponde, invece, allo sguardo soggettivo proprio perché sono gli attori ad avere un ruolo centrale. Se questo sguardo implica l'assumere il punto di vista di uno dei personaggi presenti in scena, questo significa identificare una strategia individuale e scoprire man mano l'esito delle interazioni di questa con le altre intenzionalità che compongono il sistema.

Infine, la logica del processo informa tanto una concezione di organizzazione come processo di azioni e decisioni, quanto gli sguardi di interpellazione e di oggettiva irrealità. In tutti i casi, infatti, sono contemporaneamente gli attori e il sistema ad essere al centro dell'attenzione: quest'ultimo, quindi, non è reificato ma al contrario rivela il proprio processo di costruzione, e proprio per questo si modifica grazie alle interazioni tra coloro che lo compongono. Scrivono Casetti e di Chio, descrivendo l'oggettiva irrealità :

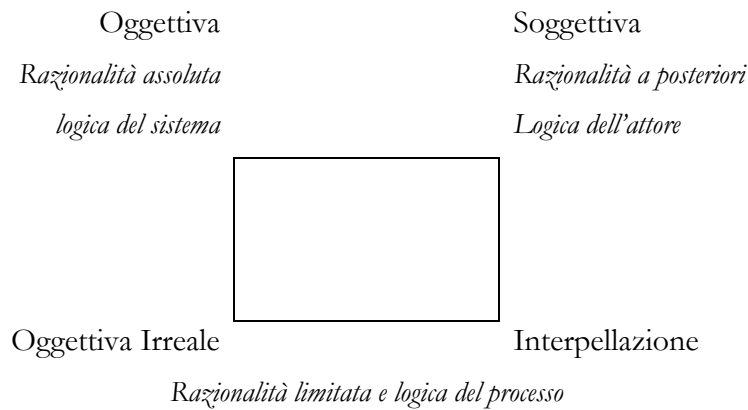
“anche in questa configurazione [...] operano un punto di vista emissivo e uno ricettivo, ma qui sono accompagnati da una sorta di sottolineatura estrema, che ne fa delle presenze esplicite: essi si incarnano rispettivamente nella maniera evidente con cui viene esibita la costituzione dell'immagine, e nella forma per così dire sfacciata con cui essa chiede di essere decifrata.” (Casetti and Di Chio 2007: 244)

Dunque, la macchina da presa sembra diventare in questo caso un vero e proprio *autonomous actor* capace di modificare e influenzare il sistema della rappresentazione: si tratta infatti di un'inquadratura che non può essere attribuita a nessun personaggio. In questo senso, appare dotata di intenzionalità: come è già stato sottolineato è questo mezzo che detta le condizioni di scrittura filmica. Di conseguenza, attraverso l'esibizione estrema del mezzo di ripresa sparisce quella neutralità che è invece tipica di uno sguardo oggettivo: l'oggettiva irrealità contiene infatti marche stilistiche piuttosto forti (un'angolazione distorta, un movimento di macchina particolarmente lungo), che mettono in evidenza un autore, il suo stile, e la sua posizione affettiva o ideologica nei confronti di quanto si vede sulla scena. Al contempo, viene rivelata la costruzione dell'immagine e di conseguenza vi è la necessità che questa sia decifrata dallo spettatore: questi elementi stabiliscono la limitatezza di questo tipo di sguardo.

Appartengono invece allo sguardo di interpellazione i voice over, le didascalie, gli sguardi in macchina la cui funzione è quella di rendere esplicite istruzioni relative al

progetto comunicativo del film (*idem*: 146). In altre parole, si tratta dei casi in cui lo spettatore viene richiamato alla coscienza di essere di fronte a una rappresentazione ed è, in qualche misura, chiamato a entrare nel sistema e a “completarlo”.

Seguendo lo stesso ragionamento già usato nel capitolo precedente per “armonizzare” le concezioni di organizzazione e i regimi di senso, si può riassumere quanto appena detto con il seguente quadrato semiotico:



Quadrato semiotico 2 Tipi di Sguardo e tipi di razionalità

5.2 *Strutturare il processo di significazione: montaggio e piano sequenza*

Il Vocabolario della lingua italiana Treccani definisce il montaggio come l’operazione con la quale si assemblano in un unico complesso i diversi elementi costitutivi di un dispositivo, di un meccanismo, di una macchina o, più in generale, di una struttura. Si può dire che il montaggio sia la tecnica attraverso cui si ottiene un nuovo intero dalla composizione di diversi frammenti.

Dunque, la tecnica del montaggio organizza i frammenti instaurando relazioni tra di essi che si disegnano nel corso dell’opera: in questa prospettiva, Mattioli (1986: 53) afferma che il montaggio cinematografico “permette di creare contrapposizioni temporali e logiche. In questo senso, rappresenta l’anello di collegamento tra gli aspetti denotativi del linguaggio visivo e le attribuzioni connotative che caratterizzano la comunicazione come messaggio significativo; esso consente infatti una rielaborazione del materiale filmato secondo criteri prettamente concettuali”. Dunque, questa tecnica consente un nuovo modo di organizzare i contenuti, anche attraverso suggestioni e non necessariamente attraverso relazioni lineari come avviene nella scrittura convenzionale scientifica (Hockings 2003: 527). Non a caso, le principali caratteristiche del montaggio sono state individuate nella “simultaneità; nel multiprospettivismo; nella narrazione discontinua” (Grimshaw 2001: 28 trad. mia); e per questo il cineasta russo Sergej Ėjzenštejn, il più grande teorico e propugnatore di questa tecnica, lo pa-

ragona al motore a scoppio (*idem*: 11). Si tratta di caratteristiche evidenziate soprattutto nelle tecniche cinematografiche del *découpage* e del montaggio-re. Il primo assembla, o per meglio dire associa, serie di immagini riferite ad una medesima situazione “di cui sottolineano ciascuna un aspetto”: è il caso del campo/controcampo, in cui “abbiamo il primo piano di chi parla, con chi ascolta di quinta, seguito dal primo piano di chi ascolta, con chi parla di quinta..” (Casetti and Di Chio 2007: 101). Il montaggio-re, invece, “lavora sulla associazione di immagini che non hanno un legame diretto tra loro, ma che lo acquistano per il fatto di essere vicine [...] buoi al macello accostati a operai su cui si esercita la repressione; il generale Kerenskij accostato alla statua di un pavone...” (*idem*: 102).

Al versante opposto si colloca invece la tecnica del piano sequenza. Si tratta di una sequenza composta da una sola inquadratura e cioè da un solo piano, o in altre parole di una “ripresa in continuità”, in cui i vari momenti che compongono una sequenza vengono inclusi in un’unica inquadratura. La macchina da presa, quindi, “tiene insieme” e lega un complesso di elementi, come una serie di situazioni distinte, grazie al suo movimento o alla sua profondità di campo (*idem*: 99-100).

Si tratta di due tecniche, o codici per usare termini più semiotici, che Casetti e Di Chio definiscono sintattici: tanto il *découpage* e il montaggio-re, quanto il piano sequenza, riguardano le modalità di stabilire legami tra immagini. Si tratta quindi di tecniche che modellano due aspetti centrali in questo lavoro: da un lato, la modalità di costruire e influenzare le aspettative dello spettatore, dall’altro di costruire la struttura complessiva di un artefatto audiovisivo.

Si tratta di due tecniche alternative tra loro: “generalmente nessun singolo film utilizza tutte le forme e le modalità espressive [...]. O è muto o è sonoro, o è a colori o è in bianco e nero, o ricorre al piano sequenza o usa il *découpage* ecc.” (*idem*: 103).

Sono tecniche alternative poiché strutturano i legami tra le immagini in maniera estremamente diversa, per non dire opposta. Attraverso il montaggio, e in particolare attraverso la tecnica del montaggio-re, viene evidenziato “lo scontro tra gli elementi: ma anche la nascita, a partire dalla loro giustapposizione, di un nuovo significato.” (*idem*: 102). Al contrario, il piano sequenza è basato su un’idea di *mimesis*, di continuità e di volontà di cogliere il respiro della realtà: questo avviene sia mediante il rispetto della durata dell’evento sia grazie al fatto che tutti gli elementi “vengono dati senza tacchi, tagli, sospensioni o manipolazioni” (*idem*: 99-100). Dunque, mentre nel caso del montaggio-re e del *découpage* siamo di fronte a un intervento più o meno forte di

un autore, al piano sequenza si associano invece tanto l'idea di neutralità dell'osservatore e rinnegamento dell'autorialità³⁸ quanto quella di processualità, se è vero che questa tecnica permette di cogliere appieno e nella loro interezza le dinamiche che intercorrono tra diversi elementi.

Dunque, queste tecniche manifestano differenti volontà del ricercatore/*filmmaker* di fornire allo spettatore una sorta di guida più o meno marcata sulle modalità di lettura e interpretazione del film, e sul contesto e sui metodi di produzione. Con l'uso del montaggio-re, questa intenzione sembra essere nulla: attraverso un'enfasi posta più sulla possibilità di creare un legame che sugli elementi che lo compongono, il filmmaker lascia ad altri il compito di compiere e completare il processo di significazione. Il *déoupage* si pone sulla stessa linea, anche se in maniera più attenuata. Prendendo in esame una stessa situazione, questa tecnica porta comunque a un'unità, data dall'omogeneità degli elementi. Ma, come sottolineano Casetti e di Chio, in alcuni casi "la frammentazione si fa sentire, e l'unità del tutto risulta un po' incrinata": agendo sul fattore tempo e interrompendo la continuità data dalla permanenza della macchina da presa, vi è comunque alla necessità che qualcuno interpreti e completi il messaggio del regista.

Al contrario, quando siamo di fronte al piano-sequenza quest'intenzione appare limitata: tramite il prodotto audiovisivo, il ricercatore/*filmmaker* contribuisce ai processi di significazione riguardanti un dato fenomeno nella consapevolezza di non poterli controllare completamente (cfr. Casetti and Di Chio 2007, Fabbri 2015). Il limite, in questo caso, è costituito in primo luogo dal contesto e in secondo luogo dalla macchina da presa, che rende evidenti i suoi confini.

Non deve stupire che manchi una tecnica cinematografica che conduca alla predefinizione del significato. Se è vero tutto quello che si è detto circa la polisemia delle immagini, l'unico modo per far sì che vi sia tale predefinizione è l'inserimento di un messaggio verbale, sia esso scritto o parlato. Come vedremo nella terza parte di questo lavoro, un esempio è il commento fuori campo.

³⁸ In questo senso lo intendeva, per esempio, il critico francese André Bazin, il primo a utilizzare il termine *plan-séquence*. Per Bazin, propugnatore di una teoria del cinema in cui il cinema "si aggiunge alla creazione naturale invece di sostituirla un'altra" (Casetti 1993: 34), è assolutamente vietato "mettere in due inquadrature diverse ciò che per essere significativo deve aver luogo nella medesima scena[...] separare con uno stacco la belva minacciosa e l'uomo minacciato vuol dire rinunciare all'intima credibilità della situazione." (*idem*: 36)

A seconda di queste diverse impostazioni, lo spettatore interpreterà ciò che vede secondo i suoi schemi culturali e personali oppure secondo quelli proposti dall'autore. In altre parole, a seconda della strategia messa in atto dal *filmmaker*, la relazione che si instaura tra regista, soggetti osservati e spettatori può essere o meno generativa nell'accezione che del termine hanno dato David Lane e Robert Maxfield nel loro saggio "Foresight Complexity and Strategy" (1997), nel quale definiscono "generative" le relazioni che possono indurre cambiamenti nel modo in cui coloro che vi partecipano vedono il loro mondo e agiscono in esso, dando origine a innovazioni. In altre parole ancora, a seconda che la prevedibilità ceda o meno il posto imprevedibilità, e porti o meno a un "aumento degli orizzonti del possibile", un audiovisivo può contribuire o meno alla costruzione complessiva del reale (Iervese 2013).

5.3 Esplicitare il processo di produzione: la riflessività

Nell'ambito della produzione audiovisiva, il termine riflessività è comunemente inteso come la contestualizzazione dei contenuti del film rivelando aspetti della sua realizzazione. Proprio in questo risiede la sua importanza: rivelando il contesto di realizzazione dell'opera e conseguentemente riducendo le ambiguità interpretative, la riflessività è considerata da molti studiosi la *conditio sine qua non* che permette di usare l'audiovisivo, e più in generale il visuale, nell'ambito delle scienze sociali (cfr. p. es. Papinot 2012: 226) e una possibile linea di demarcazione fra un prodotto audiovisivo "scientifico" e altri tipi di artefatti visuali. In quest'ottica, la riflessività si pone come unico elemento che permette una critica interna del prodotto audiovisivo, in quanto esplicita la lente teorica che guida ogni scelta compiuta dal ricercatore/*filmmaker*.

Questa può infatti essere concepita come la deliberata intenzione di rivelare attraverso il film le ipotesi epistemologiche che lo sottendono al fine di dare allo spettatore la possibilità di verificare che realizzatore dell'artefatto, processo e prodotto formino un insieme coerente (Ruby 1980: 157); ma anche come "lo sguardo retrospettivo che il ricercatore che filma può dare al suo stesso sguardo attraverso il film." (Buob 2015). L'antropologo David MacDougall (2011) individua una riflessività "esplicita", che si concretizza per esempio attraverso l'inserimento puntuale di stralci di interazione tra *filmmaker* e soggetti osservati o di commenti tramite voice over, e una riflessività di tipo "implicito", che si rivela in una moltitudine di segni, dal lavoro della camera al

montaggio: “the disclosure of filmmaking process, however is not a single act but may be distributed through any aspects of the film.” (MacDougall 2011: 110)³⁹

In ogni caso, il denominatore comune dell’essere riflessivi è rappresentato dal riconoscimento della presenza del ricercatore e, cosa più importante, dall’analisi degli effetti di tale presenza (Heider 2006, Pink 2001). La riflessività comporta quindi rivolgere lo sguardo verso il ricercatore stesso, che si posiziona allo stesso livello dei fenomeni indagati e afferma al contempo la relatività, la soggettività e la storicità del proprio “sguardo particolare” (Pennacini 2005: 149).

Di conseguenza, essere riflessivi significa uscire da un’ottica di stampo positivista, e quindi da una razionalità assoluta. In questo caso, infatti, non vi è alcun bisogno di essere riflessivi: come è già stato detto, secondo questa prospettiva il senso dei fenomeni è inerente ai fenomeni stessi, e dunque l’immagine dei dati è logicamente isomorfa a quella che il ricercatore riprodurrà (Ruby 1980: 161). Inoltre, disvelare il metodo significherebbe rompere il fluire naturale degli eventi, che la telecamera dovrebbe riprendere, a causa dell’intrusione della “soggettività” dell’autore.

Nell’accezione che ne dà Ruby, la riflessività implica di concentrare l’attenzione, e rendere visibili allo spettatore, tanto i rapporti che si sono instaurati tra il ricercatore e i soggetti osservati, quanto il contesto di produzione delle immagini. Così, invece di consegnare al pubblico (o alla comunità scientifica) un prodotto che si configura come un “fatto”, si forniscono agli spettatori tutta una serie di altri fattori per verificare la validità dell’opera realizzata. In questo senso, la riflessività è connessa ad entrambe le dimensioni che questo lavoro esplora: quella della metodologia con cui si produce un artefatto audiovisivo e quella delle relazioni che attorno a questo si costruiscono. Infatti, esplicitare il processo di costruzione dell’artefatto audiovisivo, facendo sì che questo possa essere “sottoposto a giudizio” da parte dello spettatore, trasforma quest’ultimo da presenza esterna a presenza interna⁴⁰ configurandolo in questo modo come punto di verifica e di controllo del processo di significazione⁴¹.

³⁹ La riflessività “esplicita” sembra accostarsi al concetto goffmaniano di backstage; la nozione di riflessività “implicita” molto si avvicina, invece, a quello che viene chiamato “stile”, che incorpora e rivela gli interessi di ricerca e il coinvolgimento personale del ricercatore.

⁴⁰ “I was convinced that if I could understand how someone made something and who they were, that knowledge would cause me to become an ‘insider’” (Ruby 1980: 153).

⁴¹ Si tratta di un ruolo esplicitato tanto da Casetti ma anche da Becker: “... the significance and legitimization of that photograph is to be found in [...] the response it generates in those who perceive it” (Becker 1998: 84)

Il legame tra riflessività e audiovisivo è un tema certamente problematico. Jay Ruby, per esempio, descrive come una svolta il momento in cui gli antropologi realizzatori di film etnografici cominciarono, negli anni Ottanta, ad occuparsi di questo aspetto: fino ad allora, infatti, rivelare la presenza di colui che realizza l'artefatto era considerato narcisistico, personale e a-scientifico; soprattutto, la rottura dell'illusione di realtà data dal "non vedere il backstage" avrebbe causato la scomparsa della "sospensione del giudizio" da parte degli spettatori (Ruby 1980). Ancora nel 2012, nel convegno "Images du travail, travail des images" tenutosi a Poitiers, si sente la necessità di insistere su questo aspetto e di indicarlo come necessario al fine di distinguere i documentari sociologici di ricerca dalle altre produzioni documentaristiche. Una testimonianza del fatto che questa pratica non è ancora "data per scontata".

Ulteriore elemento che conferma la suddetta problematicità è dato dal fatto che, almeno in apparenza, i modi di far emergere la riflessività male si combinano con la natura dell'audiovisivo come "mezzo di comunicazione" e con le sue convenzioni (Ruby 1980). Secondo molti studiosi, mentre gli scienziati sociali hanno il dovere scientifico di demistificare la metodologia e le scelte che sottostanno alle singole inquadrature⁴², così non è per chi fa audiovisivi: nel mondo del documentario e della cinematografia in genere, infatti, si ritiene che qualsiasi informazione riguardante chi ha realizzato il prodotto audiovisivo e le sue modalità di realizzazione sia inopportuna, in quanto farebbe svanire quell' "effetto di realtà" che creano le immagini proprio grazie all'occultamento dei processi della loro produzione.

In realtà, la riflessività può essere un elemento caratterizzante anche un documentario non di ricerca. Jay Ruby nota infatti come il già citato Dziga Vertov abbia fatto proprio questo concetto prima degli antropologi e sottolinea come l'obbligo di essere riflessivi e auto-critici rispetto al proprio lavoro non è solo scientifico ma anche estetico ed etico, e dunque riguarda tanto gli scienziati sociali quanto tutti coloro che usano un sistema simbolico per qualsiasi ragione, compresi i "seri *fimmakers*" (Ruby 1980: 154).

Soprattutto a partire dalla fine del 20° secolo, inoltre, l'essere pubblicamente riflessivi è diventato un aspetto caratterizzante qualsiasi forma comunicativa (Ruby 1980) e

⁴² "Le cadrage scientifique fait nécessairement de même. Mais il est soumis à une obligation: celle de justifier les critères qui ont déterminé les choix à la prise de vue. En d'autres termes, le chercheur doit pouvoir assigner au cadrage retenu et aux éléments visuels qu'il sélectionne une valeur heuristique en fonction de la problématique qui oriente et délimite sa recherche." (Terrenore 1985: 515)

conseguentemente i filmmakers “... whose work converges more consciously with social science, have become aware, as anthropologists have, that they have to worry about, and justify, their relations to the people they photograph” (Becker 1998: 87); in altre parole, un numero sempre maggiore di documentaristi fa uso con sempre maggiore consapevolezza di metodologie proprie delle scienze sociali (Medici 2012). Dunque, tutto questo dimostra che scienziati sociali e *filmmakers* condividono importanti problemi di rappresentazione e l’attenzione a medesime tematiche (Becker 1974, Wagner 2007): “rendere visibile ciò che della realtà appare invisibile è un motivo della cultura moderna che le scienze sociali hanno in comune con le scienze umane. Scienziati ed artisti, filosofi e sociologi condividono molte idee circa le teorie della rappresentazione, da un lato, e le tecniche per costruire rappresentazioni, dall’altro.” (Sanguanini 1995: 90). Scegliere un tipo di dati piuttosto che un altro è comunque una scelta epistemologica, e scegliere una strategia per analizzare, organizzare dati è una scelta metodologica (fatta anche da chi non porrebbe la questione in questi termini); per cui, anche le produzioni documentaristiche non di ricerca si configurano giocoforza come una “pratica teoricamente orientata” caratterizzata da un metodo, inteso come uno specifico modo di guardare a un problema (Agar 1996: 2). Allora non solo l’audiovisivo non solo può ma deve avere piena legittimità nell’ambito delle scienze sociali come strumento “ordinario” di indagine e di espressione scientifica.

III PARTE

Pratiche di rappresentazione audiovisiva del lavoro:

studi di caso

6 Motivazioni della scelta ed elementi di analisi

Introduzione

Considerare un artefatto audiovisivo dal punto di vista della razionalità progettuale significa porsi domande su alcuni elementi della rappresentazione filmica: le modalità di costruzione del punto di vista, la voce, l'autorità e l'autorialità dell'artefatto audiovisivo. In particolare, soffermarsi sulla voce, sulla autorità e sull'autorialità diventa fondamentale quando l'artefatto audiovisivo si configura come un documentario riguardante fenomeni sociali. Il termine voce, infatti, designa sia le voci vere e proprie che sono presenti all'interno del film sia "il modo specifico in cui viene espresso un punto di vista o un argomento [che] prende corpo dal tentativo del regista di tradurre il suo punto di vista sul mondo reale in termini audiovisivi; essa ha origine dal suo diretto coinvolgimento con il soggetto del film." (Nichols 2014: 71–72).

Il termine autorità designa invece la possibilità o il diritto di rappresentare qualcuno. Si tratta di una questione che nasce da quel paradosso epistemologico di cui si è parlato a proposito della postura soggettivista e che si sono posti - e si pongono tuttora - tanto gli scienziati sociali quanto i documentaristi soprattutto a partire dalla cosiddetta "crisi della rappresentazione" che ha investito in particolar modo l'antropologia a partire dagli anni Settanta. Se, come abbiamo detto, cadute le pretese di oggettività, un'immagine è sempre un punto di vista, la questione centrale diventa capire se e come una persona non appartenente al gruppo filmato può non solo cogliere e riportare il punto di vista di coloro che osserva, profondamente innervato nelle azioni quotidiane e che si costruisce nell'azione stessa, ma anche presentarlo a soggetti esterni alla realtà indagata e in particolare alla comunità scientifica (Albano 2010). Si tratta di una domanda a cui sono state date risposte diverse, ben rappresentate dai film che si andranno ad analizzare.

Il termine autorialità rimanda, infine, a qualcosa che è proprio e inerente all'autore. Consideriamo l'etimologia di questa parola: il termine autore deriva dal verbo latino "augeo", che significa aumentare; questo qualifica immediatamente l'autore come qualcuno che aggiunge, che ci mette del suo per così dire. Se si adotta una prospettiva positivista ingenua, questo elemento diventa un diaframma tra i fatti e l'analista sociale che corrompe, rende inservibile e scredita ciò che viene registrato dal mezzo di ripresa; se invece si abbandona questa direzione, e si prende in carico la complessità propria dello strumento audiovisivo, l'etimologia stessa indica che le scelte

dell'autore possono e devono necessariamente diventare elementi di analisi perché, come abbiamo visto, sono parte integrante della voce del documentario⁴³. Un artefatto simbolico come un audiovisivo, infatti, si esprime anche attraverso quella che Bill Nichols ha definito la voce della prospettiva, e cioè “attraverso la composizione delle riprese, l'unione delle immagini nel montaggio e l'uso della musica, tra le altre cose.” (Nichols 2014: 70).

Questo capitolo è dunque incentrato sull'individuazione degli elementi di analisi utili a mettere in pratica quel parallelismo tra teoria dell'organizzazione e socio-semiotica che si è tracciato nella seconda parte di questo lavoro. Partendo dagli elementi centrali di questo parallelismo costituiti dai concetti di interazione, sguardo e struttura, si farà riferimento ai corrispondenti livelli di analisi individuati in ambito semiotico (enunciazione, strutture semantiche, strutture narrative) al fine di rinvenirne le tracce all'interno dei testi filmici oggetto di analisi.

6.1 Motivazioni della scelta

Tre sono i film selezionati come casi di studio per l'analisi del presente lavoro: “Dani sweet potatoes” (1974) dell'antropologo statunitense Karl Heider, “Nice, bonne au Brèsil [*Nice, domestica in Brasile*]” (2009) dell'antropologa francese Armeille Giglio-Jaquemont; “Tempus de baristas [*Tempo di baristi*]” (1993) dell'antropologo australiano David MacDougall.

I documentari sono stati scelti per svariati motivi.

Il primo è la loro focalizzazione sul tema del lavoro: osservati nel loro insieme i film scelti costituiscono una ulteriore evidenza di come il lavoro da lungo tempo sia rappresentato e studiato nelle scienze sociali attraverso le immagini, utilizzate secondo metodi e obiettivi derivanti da differenti posture epistemologiche. Inoltre, le opere oggetto di studio non solo prendono in considerazione lavori diversi ma del “tema lavoro” mettono anche in luce aspetti differenti. “Tempus de baristas” mette in evidenza il rapporto tra lavoro e tempo, e quindi il complicato intrecciarsi dei tempi di vita e di lavoro; “Nice, bonne au Brèsil” indaga invece il rapporto tra lavoro e spazio, il significato che può assumere un luogo di lavoro e come questo diventi una vera e

⁴³ Tale idea è stata espressa da Angelo Salento nel corso dell'intervento che ha tenuto nell'ambito della presentazione del numero dei Quaderni della Fondazione Marco Biagi dedicato alla videoricerca: *Rappresentare il lavoro: percorsi interdisciplinari e crossmediali*.

<http://www.fmb.unimore.it/on-line/home/fmb/news/articolo5251.html>

propria stratificazione di segni, con la presenza di cose, oggetti e materiali; infine “Dani sweet potatoes” mette in scena un intero ciclo produttivo, collocando al centro dell’analisi l’organizzazione del lavoro, i processi e la tecnologia attraverso cui proprio il lavoro viene portato avanti.

Il secondo motivo per cui queste opere sono state scelte consiste nel fatto che presentano delle caratteristiche comuni che le rendono confrontabili: oltre al tema del lavoro, i documentari oggetto di analisi condividono anche alcuni importanti elementi teorici e metodologici. In primo luogo, sono stati realizzati nel medesimo ambito, e cioè quello delle scienze sociali: tutti sono opera di antropologi. Il riferimento all’antropologia costituisce al tempo stesso un limite e un punto di forza: un limite perché, come sarà evidente dalle descrizioni che si offriranno, queste opere recano traccia della criticata tendenza tipica di questa disciplina ad “andare a filmare ai confini del mondo” invece di indagare l’ordinario (Back 2009, Ganne 2012); un punto di forza in quanto sono state realizzate da alcuni tra i maggiori antropologi contemporanei. Infine, non si può dimenticare che proprio l’antropologia rappresenta un costante riferimento per quanto riguarda l’uso dei metodi visuali: è infatti nell’ambito di questa disciplina, prima a cogliere le opportunità offerte da questo tipo di ricerca, che sono state condotte molte delle più mature riflessioni su questo tema.

Un’altra caratteristica che accomuna tutti i documentari oggetto di analisi è l’essere basati sul medesimo paradigma: l’osservazione. Come è stato illustrato, l’osservazione costituisce insieme alla partecipazione uno dei due grandi modelli di conoscenza su cui si basa l’uso dell’audiovisivo: nei film oggetto d’analisi, l’atto di filmare non funge da attivatore di processi di cambiamento sociale ma viene utilizzato per documentare ed esplorare la vita quotidiana dei soggetti osservati, esaminarne il comportamento e le relazioni. Infine, gli artefatti audiovisivi analizzati si caratterizzano tutti per essere prodotti autoriali. Come già detto, non avendo utilizzato modalità partecipative, i registi non hanno condiviso con i soggetti osservati tutte le fasi della realizzazione del film: conseguentemente, non hanno ceduto o condiviso l’autorialità del prodotto finale. In altri termini, le scelte di rappresentazione rimangono saldamente in mano al ricercatore/*filmmaker*. Questo aspetto è sottolineato anche dall’esplicitazione, in alcuni casi, della volontà di non creare quelle che sono state

definite “note cinematografiche”⁴⁴ destinate al ricercatore, ai suoi interlocutori e a un ristretto pubblico di studiosi e che proprio per questo impongono la necessità di essere commentate al momento della visione. La volontà comune che sottostà a queste opere è quella di realizzare prodotti destinati a un pubblico maggiormente diversificato e capaci di rappresentare l’evento osservato in modo diretto, divenendo quindi “autoevidenti” e “autosufficienti”. In altre parole, si tratta di opere che, per quanto differenti, si possono considerare come espressione della sensibilità di un autore e in cui la narrazione e la descrizione ricoprono un’importanza fondamentale. La prima infatti, seppur intesa con accezioni diverse, assume un ruolo fondamentale al fine di dare al testo filmico unità e coerenza e di dare forma a una teoria attraverso il racconto di eventi (Czarniawska 2008); la seconda esprime invece la primaria preoccupazione, comune a tutti i documentari, di “descrivere le azioni e le interazioni dei soggetti grazie a un’osservazione attenta e prolungata delle pratiche.” (Giglio-Jacquemot 2012: 3 trad. mia).

Al contempo, però, anche a uno sguardo superficiale questi film appaiono nettamente differenti. Lo sono prima di tutto perché sono collocati in spazi e tempi estremamente diversi: “Tempus de baristas” è stato girato in Italia, e più precisamente in Sardegna, negli anni Novanta; “Nice bonne au Brèsil” è ambientato nel Brasile dei primi anni Duemila; “Dani sweet potatoes” conduce gli spettatori nella Nuova Guinea degli anni Sessanta.

Infine, i documentari scelti declinano in maniera estremamente diversa due categorie basilari su cui si fonda il documentario e su cui soffermano la loro attenzione tanto antropologi come Jay Ruby quanto teorici del documentario come Bill Nichols: voce e autorità. Se, come già illustrato, tutti i film in esame possono essere considerati prodotti autoriali, non trattano allo stesso modo questi due elementi all’interno della rappresentazione. Al contrario, offrono in questo senso modelli di rappresentazione estremamente differenti: diverse sono le strategie usate per esprimere il punto di vista, diverse sono le modalità di interagire con i soggetti osservati, diversi i modi di rappresentare questa interazione.

Sintetizzando, si può dire che i film scelti, visti nel loro insieme, offrono una carrellata sulle modalità d’uso dell’audiovisivo secondo diverse posture epistemologiche:

⁴⁴ L’espressione si deve all’antropologo André Leroi-Gourhan, che intende con questo l’importanza di usare il mezzo audiovisivo per conservare delle tracce, per costruire archivi da consultare a piacere anche in momenti successivi alla registrazione.

proprio per questo, non solo risultano associabili ai diversi regimi di senso individuati da Landowski ma mostrano anche in maniera estremamente chiara il legame che sussiste tra modi di fare ricerca (in questo caso antropologica), scelte di rappresentazione e modalità di produzione del film.

6.2 *Elementi di analisi*

La considerazione dei documentari come prodotti autoriali costituisce uno dei presupposti su cui si basa l'analisi e giustifica l'approccio teorico che si utilizzerà, vale a dire quello semiotico.

Qualificare i documentari che si analizzeranno come prodotti autoriali implica infatti la considerazione del mezzo audiovisivo come linguaggio: se consideriamo la semiotica nella sua accezione di “filosofia del segno, del senso e della comunicazione” (Vulli 2002), allora questo punto di partenza assume una certa importanza.

Inoltre, sulla base di quanto argomentato nei capitoli precedenti possiamo definire le immagini come “il risultato selettivo di un'interpretazione del mondo [e questo] significa considerarle a pieno titolo dei segni” (Pennacini 2005: 9); se come si è appena affermato la semiotica è la disciplina che proprio dei segni⁴⁵ si occupa, farne uso sembra una logica conseguenza.

Come dimostrano gli esempi riportati di seguito, si tratta di un approccio usato anche nell'ambito delle scienze sociali. Lo stesso Landowski traccia un primo, forte parallelismo collocando la semiotica “vicina al contempo alla linguistica e all'antropologia” (Landowski 2010: 7). Non possiamo, poi, dimenticare che fin dalle sue origini la semiotica si è definita come una disciplina il cui oggetto d'analisi è costituito dai segni nel contesto della vita sociale⁴⁶; una disciplina, cioè, volta all'analisi e all'interpretazione dei principali fenomeni che attraversano la società. Inoltre, studiosi come Douglas Harper⁴⁷, Francesco Marano⁴⁸ e Barbara Czarniawska⁴⁹ sottolineano

⁴⁵ Tradizionalmente, per segno si intende “qualcosa che è riconosciuto come indicazione di qualcosa d'altro” (Vulli 2002: 22). Più precisamente, il segno è l'unità minima cui si può attribuire tale relazione.

⁴⁶ In questo senso la intendeva in particolare Ferdinand de Saussure. Cfr. per esempio la voce “Socio-semiotica” a cura di Nicola Dusi nel “Dizionario degli Studi Culturali” disponibile a questo indirizzo <http://www.studiculturali.it/dizionario/dizionario.html>.

⁴⁷ Nel suo volume *Visual Sociology* Harper si sofferma sull'illustrazione di tre modi in cui la semiotica può essere utilizzata per comprendere e analizzare i segni visuali: il primo riguarda l'analisi di come gli individui creano significati simbolici attraverso diversi modi di presentare se stessi agli altri; il secondo riguarda l'analisi dei simboli visuali presenti nell'ambiente, per esempio nelle architetture; il terzo, ov-

l'importanza di comprendere più profondamente il funzionamento di testi e documentari nati nell'ambito delle scienze sociali proprio attraverso un'analisi di tipo semiotico.

Nel corso nell'analisi, si considererà il film come testo, come unità conclusa in se stessa. Non si farà, cioè, riferimento a quelle teorie che basano l'analisi di prodotti audiovisivi sull'assunto che un testo filmico assume significato solo nel contesto in cui è utilizzato, anche se saranno naturalmente presi in esame diversi elementi storici, culturali e biografici. Piuttosto, si cercheranno all'interno dei documentari i riflessi di vari elementi contestuali: l'interazione che si instaura tanto tra *filmmaker* e soggetti osservati quanto tra regista, "attori" e spettatori; la presenza o meno di tracce che rivelino le modalità di costruzione del testo filmico; la distribuzione nel corso del film di ruoli e informazioni che costruiscono il processo di significazione. Si tratta di elementi direttamente riconducibili a quelle categorie (trasparenza, consapevolezza, interazione, imprevedibilità) individuate nel quinto capitolo come rivelatrici di epistemologie e metodi che soggiacciono alle rappresentazioni prese in esame e che, come si è illustrato nella seconda parte di questo lavoro, sono riconducibili tanto a diverse fasi del processo di produzione di un audiovisivo quanto a diversi tipi di razionalità.

Un'analisi del tipo appena descritto consente di raggiungere tre obiettivi. Innanzi tutto, di individuare le tracce delle relazioni che si istituiscono tra ricercatore, soggetti osservati e spettatori. Di conseguenza, permette di focalizzare l'attenzione sulla categoria analitica "interazione". Secondariamente, di verificare come viene trattato e rappresentato il tema⁵⁰ del lavoro. Proprio il lavoro costituisce il filone principale dei testi filmici presi in considerazione: di conseguenza, è possibile innanzi tutto vedere come questo tema viene figurativizzato in azioni e ruoli nel livello concreto (o plastico, per usare un termine proprio dell'analisi filmica) delle scene del film. È interes-

viamente, è la semiotica delle immagini, e cioè l'analisi semiotica di fotografie, film e altri artefatti affini.

⁴⁸ L'antropologo Francesco Marano (2007) istituisce una corrispondenza tra le teorie del cinema e "le poetiche esplicite o implicite rintracciabili nelle pratiche e nelle riflessioni sull'etnograficità del film" (Marano 2007: 170) e mette in luce come alcuni tra i maggiori scienziati sociali hanno adottato una prospettiva semiotica per l'analisi del film etnografico.

⁴⁹ Nel volume *Narratives in Social Science Research*, Czarniawska adotta una prospettiva semiotica per analizzare il ruolo e l'importanza che la narrazione riveste nella ricerca sociale.

⁵⁰ "Ciò che determina innanzitutto il contenuto del testo è il suo *tema*, vale a dire il complesso dei valori e delle categorie semantiche che il testo esprime" (Volli 2002: 127)

sante, poi, provare a verificare se e come attraverso metodi diversi si viene a conoscenza di caratteristiche diverse riguardanti il mondo del lavoro e come questo viene trasposto in termini audiovisivi.

Infine, utilizzando la semiotica generativa è possibile verificare se vi è un nesso tra l'organizzazione narrativa del documentario e la struttura organizzativa della realtà di lavoro rappresentata, seguendo l'ipotesi tracciata nel quinto capitolo.

Dunque tre saranno, da un punto di vista semiotico, i livelli di analisi considerati: le strutture semantiche, l'enunciazione, le strutture semio-narrative.

L'analisi delle strutture semantiche, relativa al contenuto del film, permette di individuare le *isotopie*, ossia le ridondanze semantiche principali, quelle "falde" omogenee di contenuto che assicurano la coerenza del testo andando a costituirne le linee guida⁵¹. In altri termini, questo livello permette di rintracciare la ricorrenza di oggetti o gesti, che, proprio perché ripetuti, assumono un particolare significato.

L'analisi dell'enunciazione è invece volta a comprendere i processi "attraverso cui un testo diventa autonomo rispetto all'atto di enunciazione che lo ha prodotto, mantenendone però delle *tracce* al suo interno" (Volli 2002: 137). In questa prospettiva, analizzare le strategie enunciative significa quindi porsi l'obiettivo di individuare i modi in cui i vari soggetti manifestano la propria presenza tanto attraverso il linguaggio verbale quanto attraverso i diversi tipi di sguardo. Attraverso l'analisi delle maschere pronominali come io o tu, della presenza di coordinate temporali e spaziali come qui e ora, e del tipo di sguardo prevalente (oggettivo, oggettivo irreali, soggettivo, di interpellazione), si potrà osservare il modo in cui è costruito il punto di vista, l'eventuale costituirsi di soggetti individuali o collettivi e, infine, il ricorso a strategie di distanza istituzionale o, al contrario, di complicità tra regista e soggetti rappresentati. Oltre a questo, l'enunciazione, soprattutto nell'accezione che di questo termine ha dato il semiologo Christian Metz (cfr. Casetti 1993, Dusi 2014), è anche "...un momento di generale autorispecchiamento (l'enunciazione qui mobilita soprattutto la dimensione di *riflessività*)" (Casetti 1993: 267). Intesa in questa ulteriore prospettiva, l'enunciazione diventa un livello di analisi che punta l'attenzione sui procedimenti au-

⁵¹ Greimas intende per isotopia la permanenza di un effetto di senso lungo la catena del discorso. In altre parole, "due o più elementi formano un'isotopia quando sono semanticamente omogenei, cioè quando si strutturano allo stesso livello di senso". Cfr. A. Marchese (1978) *Dizionario di retorica e di stilistica* Milano: Mondadori.

toriflessivi (appelli allo spettatore, sguardi in macchina, commenti di un personaggio presente sulla scena o di un osservatore invisibile, esibizione del dispositivo attraverso la presenza nel campo della macchina da presa o altri strumenti), permettendo così di verificare se i documentari presi in esame possano o meno dirsi riflessivi. In sintesi, si può dire che l'enunciazione è un livello di analisi che affronta “la rappresentazione sulla base dei suoi meccanismi interni”: questo significa focalizzare l'attenzione su tutti quei meccanismi attraverso cui un film “piega verso se stesso” e mette in luce le istanze che lo organizzano (*idem*: 267–268).

Infine, si analizzeranno le strutture narrative che organizzano il testo, utilizzando le categorie analitiche proprie della semiotica generativa. Come detto nel secondo capitolo, il riferimento principale in questo senso è costituito dal modello attanziale ideato da Greimas, che permette di individuare le varie intenzionalità che agiscono nel racconto e di verificare con quali ruoli vengono “operativizzate” all'interno della narrazione. Tali intenzionalità sono innanzi tutto “strutture formali astratte, ipotesi teoriche” (Volli 2002: 118), categorie generali che possono o meno essere incarnate dai personaggi che vediamo sulla scena (Casetti and Di Chio 2007: 177). Nel secondo capitolo, si è inoltre detto che Landowski fa riferimento a un'ulteriore costruzione di Greimas: lo schema narrativo. Secondo il semiologo lituano, infatti, vi è uno schema narrativo canonico rintracciabile in ogni testo (e dunque anche nei testi filmici): vi è sempre un *soggetto* che, investito di un mandato e dotato di una specifica competenza (il Soggetto possiede i mezzi adatti per ottenere ciò che vuole) e di una intenzionalità (il Soggetto non solo agisce con mezzi idonei, ma sa, vuole, può o deve fare ciò che fa), attua una *performance* (cioè un'azione resa possibile proprio dalle sue competenze) per compiere un determinato *programma*, aiutato da alcuni agenti (*gli aiutanti*) e ostacolato da altri (*gli opposenti*).

Dunque, volendo provare a riassumere i principali elementi di analisi che si prenderanno in considerazione, e provare ad associarli a una determinata postura epistemologica, ne risulta la tabella che segue:

	Programmazione razionalità a priori	Aggiustamento / Manipolazione razionalità limitata	Incidente razionalità a posteriori
Scelte sostantive			
Teorie organizzative	Indirizzo classico	Azione organizzativa	Approccio Interpretazionista
Scelte metodologiche			
Conoscenza	Pre-esistente, aumentata dalla accuratezza della tecnologia	Fase di ripresa	Fase di montaggio
Autorità	Ricercatore	Condivisa tra ricercatore e soggetti osservati	Spettatori
Interazione con i soggetti osservati	Assente	Esplicita	Implicita
Scelte cinematografiche e autoriali			
Strutture discorsive: codice sintattico prevalente	Piano sequenza come rinnegamento della autorialità	Piano sequenza come rispetto dei processi	Montaggio come modalità per creare nuove interpretazioni e nuovi significati
Strategie enunciative: voce	voce onnisciente Uso della terza persona	Uso dei pronomi “io” e “tu”	voce della prospettiva: il regista comunica un punto di vista implicito attraverso il montaggio e le altre scelte autoriali che compie.
Strategie enunciative: sguardo	Oggettiva: l'immagine è caratterizzata da neutralità e completezza	Oggettiva irreal/ di interpellazione: lo spettatore è chiamato in causa	Soggettiva: lo spettatore si identifica in un vissuto individuale
Strategie enunciative: riflessività	Assente: il film non rivela i meccanismi con cui è costruito	Esplicita: il film si rivela attraverso la messa in scena dei suoi strumenti di realizzazione	Implicita: il regista adotta uno stile riconoscibile e uno sguardo retrospettivo
Ruolo dello spettatore	Testimone: lo spettatore è un'istanza a cui sono riportati i fatti	Agente: lo spettatore è coinvolto nel processo di costruzione del significato	Ermeneuta: lo spettatore deve interpretare ciò che vede
Ruolo della narrazione	Spiegazione	Spiegazione interpretativa	Comprensione
Organizzazione narrativa: intenzionalità e personaggi	<i>Intenzionalità</i> Esterna <i>Personaggi</i> “tipi” generici	<i>Intenzionalità</i> interna ed esterna <i>Personaggi</i> componenti del triangolo cinematografico	<i>Intenzionalità</i> interna <i>Personaggi</i> “attori” a tutto tondo

Tabella 1 criteri analitici adottati

Dalla tabella emerge, innanzi tutto, che i differenti regimi di senso/epistemologie si differenziano perché il momento in cui si conosce l'oggetto di analisi si situa in differenti fasi della produzione cinematografica. In un'epistemologia di stampo positivistico la conoscenza è innanzi tutto garantita da elementi pre-esistenti al momento delle riprese: tale conoscenza è, al contempo, aumentata dalla maggiore accuratezza che la macchina da presa può fornire alla descrizione e all'analisi. Si tratta, come è stato illustrato in questo scritto, di un uso dell'audiovisivo tipico dell'antropologia delle origini.

Al contrario, nel caso di un audiovisivo prodotto sulla base di un'epistemologia a cui sottostà una razionalità limitata, il momento principale di conoscenza è costituito dal momento delle riprese. È questo il caso, infatti, in cui il filmare si configura come un vero e proprio processo e la telecamera come un mezzo per entrare in relazione con gli altri, per costruire e mantenere una relazione con i soggetti osservati (Lallier 2011) che da "semplici" informanti diventano veri e propri interlocutori.

Infine, per un audiovisivo basato sulla razionalità a posteriori la fase cruciale è rappresentata dal montaggio, attraverso il quale vengono oggettivate tanto l'esperienza del ricercatore quanto le interazioni tra i soggetti, e si comprendono i vissuti soggettivi osservati.

Di conseguenza, diversi sono i modi in cui si distribuisce l'autorità tra i diversi soggetti del triangolo cinematografico, come diverso è il modo di interagire e il modo di manifestare la riflessività. A queste scelte, che possiamo definire metodologiche, seguono diverse scelte autoriali e cinematografiche.

Seguendo una prospettiva positivistica, l'autorità è saldamente in mano al ricercatore, il quale è l'unico a possedere un punto di vista valido e a poter spiegare i fenomeni oggetto di studio. Come è già stato illustrato, poi, questi si presentano come fatti naturali che portano il loro senso in se stessi; di conseguenza, non vi è alcuna necessità per il ricercatore né di interagire con i soggetti osservati al fine di comprendere la realtà sociale dal loro punto di vista, né di essere riflessivo, in quanto i fenomeni osservati sono indipendenti ed esterni alla sua operazione di conoscenza.

Dal punto di vista cinematografico, questa prospettiva si traduce innanzi tutto nella netta prevalenza di uno sguardo oggettivo in cui, ricordiamolo, "il punto di vista da cui si osserva la realtà va dritto alle cose e cattura quanto necessario" (Casetti and Di Chio 2007: 244). Dunque l'immagine contiene tutte le informazioni necessarie e rispecchia fedelmente un punto di vista neutro, appartenente "solo a chi organizza il

testo e non a chi nel testo compare” (*ibidem*). Coerentemente con l’assunto della neutralità dell’osservatore, le immagini saranno legate prevalentemente grazie all’uso del piano sequenza e non del montaggio: assumendo l’interpretazione che del piano sequenza ha dato il critico cinematografico André Bazin, questa tecnica diventa in questa prospettiva un modo per rinnegare l’autorialità e per rispecchiare più fedelmente (più “oggettivamente”) i fenomeni oggetto di studio.

Poiché il ricercatore è assolutamente estraneo ed esterno alla realtà osservata, non potrà che riferirsi ai soggetti rappresentati come a un “loro”, senza usare il pronome “io” che sarebbe indicativo di un punto di vista che deve essere invece occultato. Seguendo la teoria degli atti linguistici, questa scelta implica la volontà di constatare qualcosa a mero titolo di informazione, di descrivere un evento senza voler cambiare la realtà e lo stato delle cose. In altre parole, denota l’assenza di performatività (cfr. Lallier 2011) ed esclude qualsiasi contributo altro dal processo di significazione, predeterminando così il senso del fenomeno oggetto di analisi e rappresentazione (cfr. Fabbri 2015). Si tratta, quindi, di un elemento che contribuisce a sottolineare l’estraneità tanto del ricercatore quanto dei soggetti osservati a quello che succede.

Infine, secondo una prospettiva di questo tipo, coloro che agiscono intenzionalmente orientando il testo e il processo di significazione non possono essere figurativizzati nel livello plastico del film, ovvero comparire sulla scena. Questo significherebbe infatti attivare e seguire delle strategie individuali che entrerebbero in contraddizione con l’assunto dell’indipendenza del sistema rispetto agli attori e all’operazione di conoscenza. Non è possibile, in altre parole, riconoscere degli attori, intesi tanto in senso organizzativo quanto filmico: sulla scena compaiono invece dei “tipi”, non dei personaggi “a tutto tondo”⁵², nello stesso modo in cui l’organizzazione concepita in maniera organica o meccanica è basata su ruoli o mansioni, e non su vissuti soggettivi.

In un’ottica di tipo soggettivista, al contrario, gli spettatori sono chiamati ad interpretare le interazioni che vedono portate avanti sulla scena da attori, intesi tanto in senso cinematografico quanto in senso organizzativo. Sulla scena, cioè, compaiono delle intenzionalità e dei personaggi a tutto tondo; lo stesso avviene nella concezione di organizzazione come sistema concreto descritta da Maggi: la struttura organizzativa emerge dall’incontro non prevedibile di strategie individuali intenzionali. In questa

⁵² Per personaggi a tutto tondo si intendono personaggi complessi e variegati, non semplici e unidimensionali (Cfr. Casetti and Di Chio 2007: 171).

prospettiva, particolare rilievo assume il montaggio: questo diventa non uno strumento di controllo, come nel caso di una prospettiva positivista, ma uno strumento di analisi, un modo per organizzare e oggettivare dei vissuti individuali. Gli spettatori sono lasciati liberi di interpretare secondo il loro punto di vista ciò che vedono e non compaiono elementi espliciti di riflessività, in quanto le ipotesi e i mezzi di ricerca non vengono messi in scena, a sono suggeriti attraverso le scelte autoriali e l'adozione di uno sguardo retrospettivo. E' così che il regista manifesta la sua volontà di esprimere un punto di vista nato dall'incontro con particolari vissuti. Altro elemento da considerare è la presenza di pronomi che chiamano in causa specifici individui, come "io" o "tu", che danno vita a enunciati di tipo performativo, cioè enunciati attraverso i quali si compie un'azione e si costruisce un nuovo, specifico significato.

Rimane, infine, il caso in cui un audiovisivo è costruito e realizzato sulla base di un'idea processuale di organizzazione. Dalla tabella emergono gli elementi metodologici su cui si basa: l'interazione continua con i soggetti osservati e una riflessività esplicita, resa evidente dalla messa in scena delle interazioni che intercorrono tra i soggetti coinvolti, delle ipotesi e dei mezzi di ricerca. Proprio per questo, due saranno gli sguardi prevalentemente usati in un prodotto audiovisivo realizzato seguendo questa prospettiva: l'oggettiva irreale e l'interpellazione, poiché sono le inquadrature che in maniera più evidente avvertono lo spettatore che si trova di fronte a una rappresentazione. Esplicitando così la riflessività, l'autorità è condivisa con tutti i soggetti che concorrono a costruire il significato di un artefatto audiovisivo: il regista, naturalmente, i soggetti osservati e lo spettatore. In questo modo, sono tutti e tre i soggetti principali della rappresentazione.

Saranno dunque questi i criteri con cui si analizzeranno i casi di studio individuati.

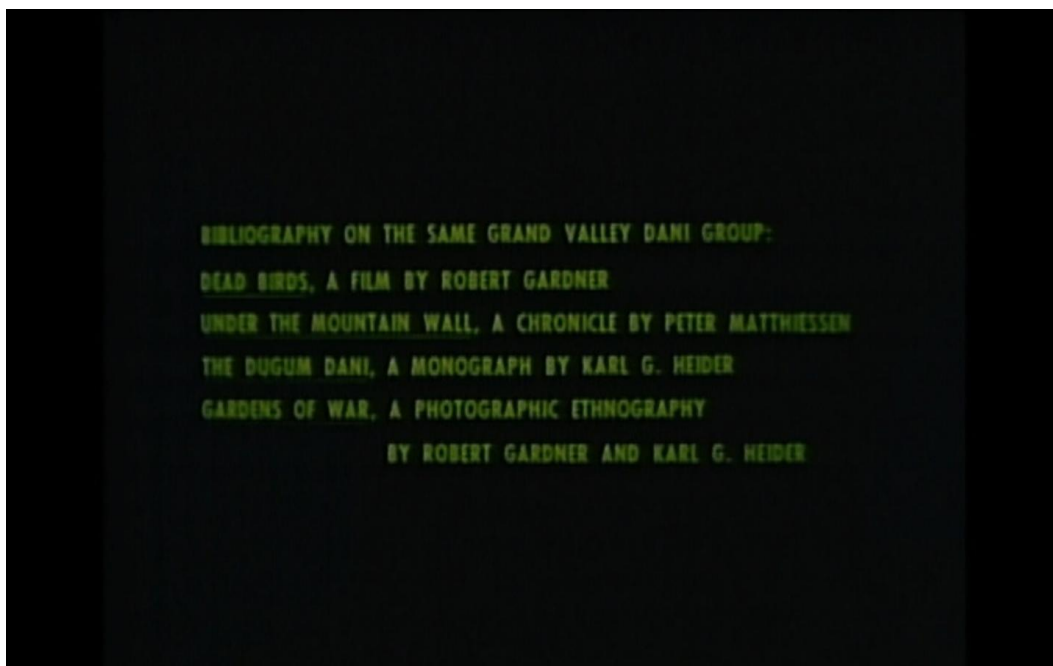
7 Questione di sguardi: le diverse declinazioni dell'osservazione

Introduzione

Nel 1972 il critico d'arte inglese John Berger ha intitolato un suo libro, diventato ormai un classico per chi si occupa di cultura visuale, *Ways of seeing*. Il suo obiettivo era interrogarsi e indagare come le immagini siano portatrici di ideologie nascoste che conducono a determinate scelte di rappresentazione.

L'obiettivo di quest'ultimo capitolo è analizzare opere audiovisive che incarnano modi di vedere rispondenti ai modelli individuati nella seconda parte di questo scritto. In altre parole, si tratta di vedere se e come le posture epistemologiche definite da Maggi e Landowski diventino altrettanti *sguardi sul mondo* e modi di concepire l'audiovisivo.

7.1 "Dani sweet potatoes": la spiegazione e la logica del sistema



“Dani sweet potatoes” è un film etnografico realizzato dall’antropologo statunitense Karl Heider tra il 1963 e il 1974, incentrato sulla popolazione Dani dell’Irian Jaya, una zona montuosa della Nuova Guinea Occidentale, che descrive la coltivazione delle patate dolci tipica di questa comunità. Si tratta di un film realizzato nell’ambito del progetto “Man: A Course of Study”⁵³ ideato dall’Education Development Center

⁵³ https://www.edc.org/sites/default/files/timeline_jquery/responsive.html

(EDC)⁵⁴, e finanziato dalla National Science Foundation, entrambe istituzioni statunitensi. Il progetto aveva la finalità di creare un curriculum scolastico elementare sulle scienze sociali partendo proprio dall'antropologia. Il programma prevedeva primo anno fosse dedicato alla raccolta di materiale sulla popolazione Eschimese e il secondo all'orticoltura. Dunque, l'intenzione di Heider era di produrre materiale filmato su quest'ultimo tema da poter usare nelle scuole americane.

Heider sceglie la popolazione Dani come caso di studio relativo all'orticoltura in quanto tra il 1961 e il 1962 era stato membro della Harvard Peabody Expedition, una spedizione antropologica incentrata proprio su questa comunità che aveva prodotto una enorme quantità di film, libri e articoli scritti dai diversi partecipanti. Si trattava di un gruppo composto da antropologi, fotografi, medici e naturalisti⁵⁵ costituito nel 1961 dall'antropologo Robert Gardner, all'epoca direttore del Film Study Center del Peabody Museum dell'Università di Harvard, il cui obiettivo era costruire un archivio cinematografico dei modelli di adattamento socio-economico all'ambiente, attraverso film che documentassero visivamente alcune delle principali forme di organizzazione sociale. In questo quadro, la popolazione Dani fu scelta come esempio di comunità di agricoltori-guerrieri.

In questo secondo viaggio in Nuova Guinea, Heider trascorre con la popolazione Dani complessivamente otto mesi tra l'aprile e il dicembre 1963 e produce due film: "Dani sweet potatoes" e "Dani houses", dedicato alle tecniche costruttive delle abitazioni. Terminato il lavoro sul campo, realizza una prima versione di "Dani Sweet Potatoes" della durata di un'ora; successivamente, una seconda della durata di 19 minuti che diventerà quella definitiva. Poco tempo dopo il lavoro di Heider, però, il progetto dell'EDC si arena; Heider continua tuttavia a presentare questi film rendendoli così dei classici dell'antropologia visuale.

Lo stesso regista ha commentato ampiamente i suoi film sulla popolazione Dani sia tramite interviste⁵⁶ sia nel suo volume "Ethnographic film". Definisce "Dani sweet potatoes" un film puramente descrittivo, strutturato attraverso una "moderata narra-

⁵⁴ L'Education Development Center (<https://www.edc.org/>) è un'agenzia fondata nel 1958 da studiosi e ricercatori universitari al fine di portare avanti pratiche innovative nel sistema educativo.

⁵⁵ Oltre a Robert Gardner e Karl Heider, della spedizione facevano parte l'antropologo Jan Broekhuijse, il fotografo Eliot Elisofon, Sam Putnam (studente di medicina) e Peter Matthiessen, naturalista e scrittore.

⁵⁶ Mi riferisco in particolare a quella inclusa nel DVD "Karl Heider Dani Films" distribuito dall'organizzazione "Documentary Educational Resources" (www.der.org)

zione”. Con la prima affermazione, Heider intende il fatto che al film non sottostà nessuna interpretazione teorica riguardante l’orticoltura dei Dani (Heider 2006: 63); con la seconda sottolinea il fatto che la narrazione su cui è basato il video è composta da una serie di brevi frasi esplicative che sostituiscono il suono diretto e che hanno l’obiettivo di spiegare e chiarire quanto mostrato attraverso le immagini.

Si tratta di un film che Douglas Harper. Nel suo articolo “Visual Sociology: expanding sociological vision” (1988), lo classifica come “scientifico” (le altre tipologie individuate da Harper sono quelle chiamate fenomenologica, narrativa e riflessiva), ovvero a quella tipologia secondo la quale lo scienziato costruisce nuova conoscenza elaborando dati totalmente esterni ed estranei alla propria esperienza. Allo stesso tempo, però, ne discute gli esiti. Harper rileva infatti che “In Dani sweet potatoes, per esempio, Heider (1974) cerca di studiare la divisione del lavoro in un villaggio tribale cercando di sottolineare gli sforzi fisici e le tensioni emotive dei locali e queste componenti sono assai difficilmente trasmissibili senza snaturare la scientificità del film. Senza di queste, tuttavia, il film scientifico perderebbe molte possibilità di far comprendere allo spettatore il caso studiato.”

Analisi

Il film si apre con la presentazione di Wally, un agricoltore che si prepara a coltivare il suo campo a capo di un gruppo di amici e vicini. Lo vediamo uscire dalla sua capanna e dirigersi verso un albero su cui salirà per controllare lo stato della zona che ha individuato come adatta alla coltivazione. La telecamera è ‘già lì’, fuori dalla capanna, prima che il soggetto compaia; lo aspetta per poi seguirlo mentre sale sull’albero e, infine, inquadrarlo dal basso verso l’alto.

Si tratta di un’apertura molto significativa, in quanto caratterizzata da una sequenza estremamente diversa da quelle che compongono il resto del film.





Figure 6-7-8 Fotogrammi dall'incipit di "Dani Sweet Potatoes"

Durante tutta la sequenza, il commento fuori campo sottolinea e mette in evidenza quanto sta facendo il personaggio che vediamo in scena, e lo indica con il suo nome; dunque, tutto in questo inizio è volto a dare a questo personaggio una certa importanza. Si tratta, però, di un *unicum*. Wally è l'unico dei Dani ad essere chiamato per nome, ma nel corso del film viene nella maggior parte dei casi comunque ricondotto alla popolazione cui appartiene; egli viene inquadrato, in questa occasione, con una marca stilistica precisa che per altro ne sottolinea una certa superiorità, m ritroviamo questa inquadratura solo nell'incipit. Di conseguenza, risulta difficile identificarlo come protagonista del documentario in quanto l'identità di Wally come singolo scompare nella moltitudine degli agricoltori intercambiabili. Purtroppo, risulta chiaro dalla sequenza iniziale che Wally è stato per Heider il miglior informante, la chiave di accesso alla comunità, cosa peraltro confermata da una intervista dell'antropologo. Subito dopo, emerge il tema centrale, il focus di questa opera di Heider, ovvero il ciclo produttivo relativo alla coltivazione delle patate dolci. Nel corso del documentario, questo viene presentato dall'inizio alla fine: dalla preparazione del terreno, alla semina, alla raccolta fino al consumo. Grazie al commento fuori campo emergono in maniera chiara tanto l'organizzazione del lavoro quanto il ruolo rivestito dalla tecnologia e, in un certo qual modo, dall'innovazione. I diversi compiti portati avanti da uomini, donne e "gruppi informali di lavoro composti da amici e vicini" sono descritti in maniera chiara e definiscono la struttura di questa organizzazione come, appunto, insieme sistematico di ruoli, intesi come "prescrizioni e aspettative per le posizioni sociali" (Maggi 1990: 185). Particolare attenzione viene dedicata al sofisticato sistema di canali, utili tanto al drenaggio del terreno quanto alla sua irrigazione; viene poi sottolineata l'importanza dell'introduzione dell'acciaio da parte degli occidentali che permette di sostituire i vecchi strumenti in pietra. Sia le rare inquadrature di particolari sia il commento fuori campo portano l'attenzione dello spettatore su questo tema.

La scelta di seguire il ciclo produttivo garantisce continuità al film e determina anche il tipo di montaggio, che viene così ad essere lineare e cronologico. Questo tipo di montaggio si accompagna ad uno sguardo prevalentemente oggettivante: le inquadrature riprendono sempre situazioni complessive e rari sono i movimenti di macchina, costituiti unicamente da panoramiche. Si tratta di scelte derivanti dalla necessità, esplicitamente dichiarata da Heider, “di attenersi a un modello olistico di spiegazione antropologica, che sul piano della retorica visuale si traduce nella negazione di primi piani e di inquadrature mostranti dettagli o parti isolate del corpo, nella necessità di giungere a un sapere globale sulla realtà etnografica.” (Marano 2007: 171). In altre parole, gli eventi devono essere compresi e nel loro contesto culturale. Da questo assunto nasce il principio di filmare “whole bodies, whole people, whole interactions and whole acts”, che enfatizza la necessità di presentare corpi, personalità e comportamenti nel contesto (Heider 2006: 5–6). In altre parole, la scelta dei piani e delle inquadrature deve rispettare il più possibile l’integrità delle azioni dei nativi e l’interesse delle interazioni tra loro.

La riflessività è assente: non vi è alcun elemento che renda conto allo spettatore di come il film è stato costruito né alcuna riflessione del ricercatore su quanto sta facendo. La presenza del ricercatore è ignorata dal film, e questa scelta è spiegata da Heider con il fatto che era il solo componente di tutta la troupe cinematografica. Questa configurazione, a parere del regista, ha reso difficile l’inclusione di se stesso nelle riprese.

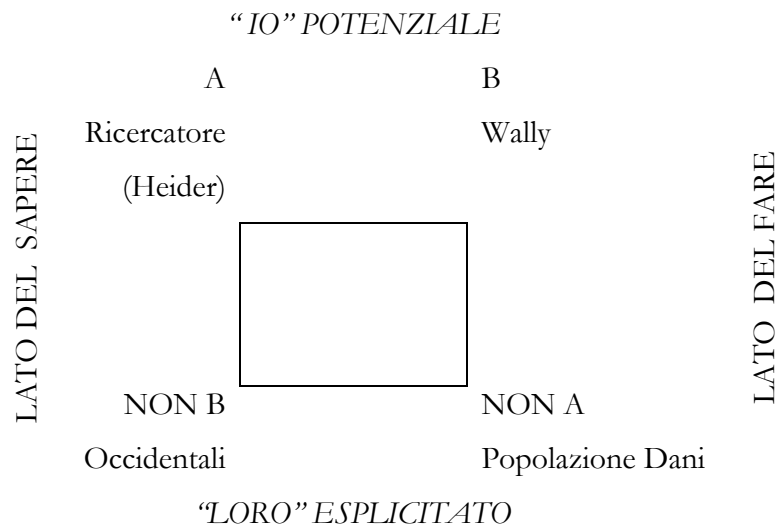
Non vi è alcuna interazione con i soggetti osservati. Fatta parzialmente eccezione per Wally, i Dani vengono presentati come un insieme unico, o come scrive lo stesso Heider “una massa senza faccia”. Non vengono rappresentate storie individuali; i Dani non hanno voce, non ascoltiamo i loro dialoghi, a parte quello di Wally non sappiamo i loro nomi (l’unica parola usata per definire questa comunità è “Dani”, suddivisi al loro interno in uomini, donne e bambini) e il commento fuori campo parla di loro in terza persona. Quasi mai, inoltre, vengono ripresi in primo piano, e quando questo avviene la funzione dell’inquadratura non è comunque quella di mettere in risalto il loro carattere o le loro emozioni ma quella di evidenziare come viene usato il prodotto finale. In questo senso, si può dire che prevale una logica del sistema: un sistema che viene analizzato indipendentemente dalle scelte degli attori e che, dunque, sembra esistere indipendentemente da essi. In altre parole, i fatti sociali ven-

gono rappresentati in una realtà filmica irriducibile alle coscienze individuali dei personaggi (Friedmann 2006).

Allo spettatore non viene lasciato alcun margine per interpretare autonomamente ciò che vede. Il commento in *voice over*, dall'impianto fortemente normativo, non solo individua in maniera estremamente chiara gli elementi di analisi ma li espone e li sviscera come fatti, non come domande. Si tratta di un commento che ha l'obiettivo, esplicitato dallo stesso regista, di aggiungere informazioni a quelle che si possono ricavare dalle immagini, evitando quindi di essere ridondante. L'obiettivo di Heider è realizzare un commento distribuito lungo tutto l'arco dell'opera e strettamente connesso alle immagini, che spieghi o aggiunga minime informazioni al fine di chiarire comportamenti che le immagini non possono spiegare (Heider 2006: 74). Dunque, la parola ha l'obiettivo di ridurre l'ambiguità dell'immagine: una scelta che si inserisce nella più generale volontà di Heider di ridurre il più possibile ogni distorsione che l'antropologo-cineasta e la sua rappresentazione filmica possono produrre sulla cultura osservata. In questo senso, il regista sottolinea come la presenza della cinepresa non abbia minimamente influito sul comportamento dei Dani: la familiarità con il ricercatore era tale da far sì che la presenza della telecamera passasse assolutamente inosservata (Heider 2006: 107) Per sintetizzare quanto detto fin qui, si può affermare che un commento così strutturato configura l'etnografo come esperto che incarna la legittimità scientifica e, soprattutto, come figura totalmente esterna alla realtà osservata. A questo si può infine aggiungere che la presenza del commento fuori campo ha l'effetto di mantenere lo spettatore al di fuori della realtà, che rimane comunque indipendente dalla sua presenza.

Venendo all'analisi della narratività, si possono riconoscere quattro attori, ovvero quattro "personaggi" principali che agiscono nel racconto: da un lato Wally e i Dani, che hanno una competenza pragmatica (produrre le patate dolci) e per i quali l'oggetto di valore è il campo da coltivare; dall'altro la voce fuori campo (che possiamo identificare con il regista) e gli occidentali (spesso chiamati in causa nel racconto come portatori di innovazione), che sono invece caratterizzati da una competenza cognitiva (sanno spiegare quello che succede) e per i quali l'oggetto di valore è rappresentato dalla cultura dei nativi.

Si possono rappresentare le relazioni che intercorrono tra questi personaggi nel seguente quadrato semiotico:



Quadrato semiotico 3 individualità e collettività del film “Dani Sweet Potatoes”

Lo schema si propone come primo obiettivo di riassumere quanto esposto poche righe sopra: nel documentario si possono individuare due “agenti” individuali, Heider e Wally, che sono parte di due più ampie entità collettive, rispettivamente la popolazione occidentale e la comunità Dani. Si è messo poi in evidenza che questi personaggi, tanto a livello collettivo quanto a livello individuale, sono caratterizzati in maniera estremamente diversificata: mentre i primi, per così dire, “sanno”, gli altri “fanno”: di conseguenza, il Quadrato mostra, chiaramente distinti, un lato “del fare” e un lato “del sapere”.

Ma, grazie al fatto che lo schema individua e distingue chiaramente quelle istanze individuali e collettive di cui si è parlato, viene messo in evidenza un ulteriore elemento, ovvero che nei confronti di Wally viene attuato lo stesso, contraddittorio processo che il ricercatore compie su se stesso. Tanto in un caso che nell’altro, infatti, vi è un occultamento di un “io” potenziale, di un “io” che potrebbe essere espresso e messo in scena ma che invece rimane nascosto fuori campo. Heider potrebbe esplicitare meglio, da un punto di vista retorico, che quanto espresso nel commento fuori campo corrisponde al suo punto di vista; nello stesso modo Wally potrebbe divenire il protagonista del documentario, grazie all’importanza che gli viene data all’inizio del film, ma non lo diventa. Al contrario, quello che viene esplicitato, attuato e messo in scena riferito al popolo Dani è un generico “loro” o, in altre parole, un sistema.

La distinzione tra personaggi che “fanno” (Wally e la comunità Dani) e personaggi che “sanno” (Heider e gli occidentali) sembra poi richiamare la distinzione tra direzione ed esecuzione tipica dell’indirizzo organizzativo classico. Questo accostamento sembra essere rafforzato anche dal fatto che in entrambi i casi i ruoli non sono assun-

ti ma dati dal sistema: nel caso del documentario, infatti, è la voce fuori campo che assegna, nomina e reifica attraverso il linguaggio i ruoli che svolgono i Dani.

Il collegamento di questi elementi con un'epistemologia di stampo positivista è dunque evidente: l'etnografo "cerca i dati fuori di sé" e considera la realtà come un sistema, indipendente tanto dalla sua presenza quanto dagli attori che ne fanno parte. Se a questo aggiungiamo che la spiegazione fornita dal commento è di tipo normativo, possiamo dedurre che il tipo di sistema a cui pensa Heider è tipo organico, e dunque aperto all'ambiente, rispetto al quale si deve continuamente adattare attraverso strategie cooperative e competitive (Maggi 1990).

7.2 *"Tempus de baristas": quando l'osservazione va interpretata*

"Tempus de baristas"⁵⁷ è un documentario realizzato dall'antropologo australiano David MacDougall tra il 1992 e il 1993 e prodotto dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico di Sardegna in collaborazione con la BBC. L'attenzione è incentrata su una comunità di pastori di Urzulei, una delle più piccole e povere cittadine della zona montuosa dell'Ogliastra, nella Sardegna centro-orientale. Più in particolare, la narrazione ruota attorno alle vicende di Pietro, un ragazzo di 17 anni che nonostante l'età sta per sostenere l'esame di terza media e scegliere la scuola superiore, e della sua famiglia. Attorno alla scelta e al futuro del ragazzo si scatenano le discussioni degli altri componenti del gruppo, e in particolare di quelli più anziani: quale sarà il futuro dell'allevamento della famiglia di Pietro, se quest'ultimo proseguirà gli studi all'Istituto Alberghiero e non all'Istituto Agrario, e non vorrà fare il pastore? Una vicenda individuale diventa così il modo per affrontare problemi socio-economici più generali, e in particolare le conseguenze di quel processo di modernizzazione già oggetto di indagine da parte di MacDougall nei suoi film girati in Africa negli anni Settanta. Il tema del lavoro si inserisce in questo documentario con una duplice funzione: da un lato è, ovviamente, oggetto di rappresentazione; dall'altro contribuisce a definire una comunità e la sua cultura.

Si tratta di un film di cui sono state date letture diverse: secondo Anna Grimshaw (2001) si tratta di un film sul tempo e sulla conoscenza; l'antropologo Philip Carl Salzman lo descrive come un film che, pur non essendo un'etnografia bilanciata e completa, consente di avvicinarsi in maniera mirabile alle vite specifiche di individui e

⁵⁷ Il film, della durata di un'ora e quaranta minuti, è visibile all'indirizzo

<http://www.sardegna.digitallibrary.it/index.php?xsl=626&id=499>

proprio in questo sta l'interesse per la disciplina antropologica; per Francesco Marano (2007) è un film basato su una "poetica della contemplazione", termine con cui indica una attenzione circoscritta al "rettangolo in cui i soggetti filmati alla fine restano chiusi [...] che diventa un modo per aspettare – da qui la sensazione di immobilità – che il senso emerga "naturalmente" (Marano 2007: 124). Lo stesso MacDougall ha inteso sottolineare in un'intervista (Barbash and Taylor 1996) che, sebbene "Tempus de baristas" possa sembrare un'opera basata sui principi del cinema d'osservazione perché non rivela apertamente la presenza del *filmmaker*, in realtà la presenza del regista all'interno del film può essere avvertita in molti modi anche se lo spettatore ha l'impressione che non intervenga sul fluire naturale degli eventi. L'osservazione quindi, sebbene rimanga uno dei cardini su cui si basa il film, non è connessa all'illusione della trasparenza dell'immagine e in particolare del cinema: al contrario, dell'osservazione viene rivelata la natura "di attività soggettiva e dinamica, abbandonando la pretesa di una rappresentazione oggettiva e univoca della realtà" (Pennacini 2005: 104).

Analisi

"Tempus de baristas" è indubbiamente un documentario basato sull'osservazione. Siamo in presenza di un discorso indiretto e di una "voce della prospettiva", vale a dire che il punto di vista viene espresso attraverso la forma del film e attraverso le scelte del regista: come in altre opere di MacDougall, "la strategia di non-partecipazione mostra il desiderio [del regista] di fornire un ritratto quanto più accurato possibile del mondo" (Nichols 2014: 77). Un mondo in cui MacDougall è comunque immerso e che segue intimamente.

Anche da una visione non particolarmente approfondita emerge come il film presenti uno sguardo prevalentemente *oggettivo*: la realtà è mostrata "in modo diretto e funzionale, e cioè presentando le cose senza alcuna mediazione" (Casetti and Di Chio 2007: 243). Nella maggior parte dei casi le inquadrature sono dei totali che assumono la funzione di esplicitare una situazione complessiva; non vi è un'insistenza particolare della profondità di campo, quell'accorgimento che fa sì che i personaggi si distacchino dallo sfondo; non essendovi uso di interviste sono veramente rari i momenti in cui uno dei personaggi guarda in macchina. Uno sguardo oggettivo presuppone che non vi sia un narratore interno alla storia, ma al contrario un autore e uno spettatore

impliciti⁵⁸: il film si costruisce infatti per buona parte sulle conversazioni che avvengono tra i soggetti ripresi; questo significa che vi è prevalentemente l'uso dei pronomi "io e "tu" a livello verbale insieme a uno sguardo dei soggetti ripresi solitamente parallelo alla macchina e a un certo distacco da parte del regista rispetto a quello che viene detto sulla scena proprio perché non è lui a dirlo. Vi sono però momenti in cui queste caratteristiche vengono a mancare; tali momenti essendo volutamente ed evidentemente molto diversi dagli altri, assumono un particolare rilievo ed è quindi interessante capire il loro significato. Si può dire che i momenti di *debrayage* a livello di enunciazione, ovvero i casi in cui i soggetti ripresi parlano di qualcun altro usando la terza persona, e gli sguardi di interpellazione in cui i soggetti ripresi guardano in macchina coinvolgendo direttamente lo spettatore, hanno proprio l'obiettivo di far emergere i personaggi dallo sfondo e dunque di rivelare chi sono gli attori della vicenda, o, detta in termini più confacenti alle scienze sociali, di individuare chi sono stati i veri "informati" per MacDougall durante il suo lavoro sul campo. Una strategia che si rende necessaria poiché, come si è detto, nella maggior parte dei casi personaggi e sfondo sono un tutt'uno. Si tratta di un processo progressivo (allo spettatore non risultano immediatamente chiari i ruoli che avranno i personaggi nel corso della narrazione) e di una scelta stilistica precisa. Afferma infatti MacDougall: "Constructing the beginning of a film is especially tricky because one must set up the themes, characters, and style clearly, and yet they should never be too clear, otherwise the viewers won't bring their own interpretation to it..." (Barbash and Taylor 1996: 375). Dunque il vedere "esauriente, diegetico e saldo" che deriva dalla prevalenza di sguardi oggettivi viene messo in discussione dal montaggio: solo dalla messa in relazione delle diverse sequenze lo spettatore si rende conto che le informazioni di cui era in possesso sono in realtà insufficienti. Questo equivale a dire che è proprio durante il montaggio, e non durante la ripresa, che la conoscenza prende forma. Continuando a seguire i ragionamenti di Francesco Marano, possiamo quindi parlare di un *cinema di montaggio*.

Tornando al film, dallo sfondo emergono, innanzi tutto Pietro e suo padre Franchiscu. Sono i primi due personaggi che incontriamo; a Franchiscu viene riservata un'entrata – l'unica – da attore del cinema; e tramite *debrayage attanziali*, ovvero attra-

⁵⁸ "[Autore e spettatore impliciti] si manifestano nella logica che guida le immagini, l'altro nella cifra che ne consente la decrittazione; o l'uno nel 'progetto comunicativo' che regge il film', l'altro nelle 'condizioni di lettura' che il film detta," (Casetti and Di Chio 2007: 226)

verso i momenti in cui gli altri soggetti parlano di lui, Pietro si trova spesso al centro della scena anche quando non è fisicamente presente. Ma particolare rilievo assume anche Miminu, un pastore che non fa parte della famiglia di Pietro: attraverso i suoi racconti ha il compito, meglio il *mandato*, di trasmettere a MacDougall la conoscenza necessaria per comprendere quello che sta filmando e di mettere a confronto lo spettatore con il vero significato della vita del pastore.

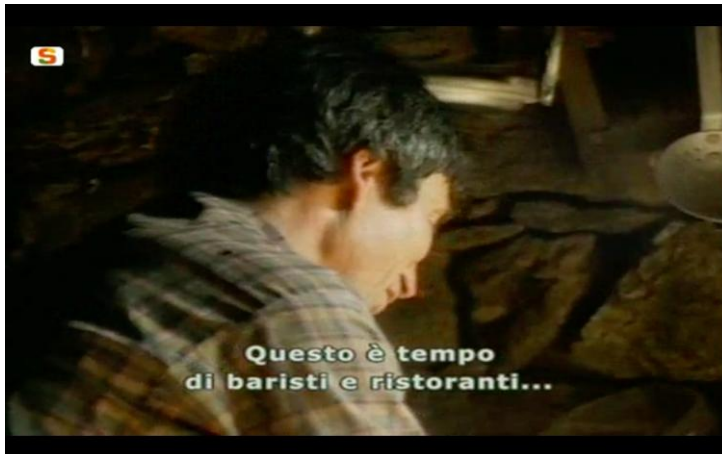


Figure 9-10 Fotogrammi dal film "Tempus de Baristas": Miminu

Anche l'analisi delle isotopie figurative dominanti, ovvero della presenza di di oggetti o gesti ricorrenti che permettono di identificare il lavoro, è estremamente interessante poiché rivela non solo il tema del documentario ma anche il metodo seguito dal regista. Da questo punto di vista, ha ragione Anna Grimshaw quando afferma che "Tempus de baristas" è un film sulla conoscenza: uno dei rari particolari ricorrenti, uno dei pochi oggetti su cui la videocamera focalizza l'attenzione è infatti il libro, strumento e veicolo della conoscenza per eccellenza. Si tratta di un oggetto che nella comunità rappresentata compare raramente, ed è posseduto solo da poche persone: Pietro e Franchiscu. Quest'ultimo, però, non domina la lettura: legge in maniera sten-

tata, come dimostrano le figure riportate di seguito tanto dichiara esplicitamente di non riuscire a capire tanto da dover essere aiutato dal figlio Pietro.

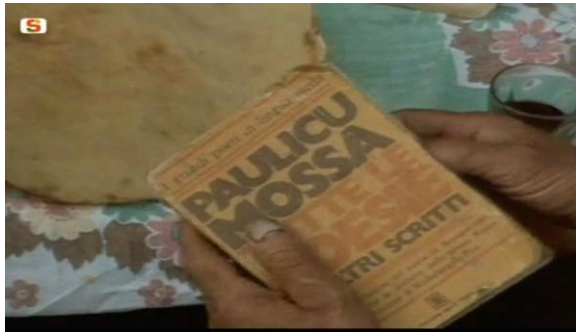


Figure 10-11-12 Fotogrammi dal film "Tempus de baristas": la conoscenza

La scena finale del film ritrae Franchiscu immerso nel montuoso paesaggio sardo, quasi in contemplazione.



Figura 13 Fotogramma dalla sequenza finale di "Tempus de baristas"

Dunque a Pietro e Franchiscu viene dato lo stesso *mandato*, la stessa possibilità di intervenire nel quadro comunicativo del film e di indagare su quanto accade: differente è però la loro competenza, e cioè l' idoneità a portare avanti questo compito. Pietro è nella condizione di poterlo fare, saperlo fare ma probabilmente di non volerlo fare, il padre si trova invece nella condizione di non poterlo fare, non saperlo fare, ma probabilmente di volerlo fare.

Fra le molte letture che si possono dare di questi elementi, sembra possibile intravedere una dichiarazione di metodo. Sembra, cioè, di poter intravedere nella figura di Franchiscu lo stesso MacDougall. Immerso in una cultura che non conosce, e di cui non conosce la lingua (per dialogare con i pastori il cineasta australiano si servì infatti di un interprete che lo accompagnò per tutte le riprese e a cui di tanto in tanto i pastori si rivolgono), lo studioso non può che lasciar da parte gli strumenti di ricerca tradizionali, e cioè la parola scritta, “arrendersi all’imprevedibilità interpreti” e contemplare quello che succede. Esattamente come si vede nella chiusura del film. Dunque il regista si inserisce nel film grazie a una riflessività implicita e lascia ad altri, e cioè agli spettatori, il compito di comprendere e soprattutto interpretare quello che succede: una scelta confermata anche dal tipo di montaggio, che non fornisce alcun tipo di guida tramite voice over, cartelli o altra punteggiatura simile. In altre parole, il regista lascia agli spettatori il compito di ricomporre quella cesura tra lui e i soggetti ripresi che nel film rimane irrisolta.

Se questa può essere un’interpretazione plausibile, sarebbe perfettamente in linea con quanto si è detto a proposito di un artefatto audiovisivo progettato secondo una razionalità a posteriori. Un primo motivo che porta a fare questa affermazione è stato spiegato poche righe sopra: non compare alcuna guida utile per lo spettatore verso una specifica interpretazione di ciò che vede. Non esiste, in altre parole, alcuna pretesa di onniscienza da parte del regista e dunque il compito di ricostruire il senso delle azioni spetta a chi vede il documentario. Il secondo motivo risiede nelle modalità con cui MacDougall ha gestito la voce e la sua autorità: sintetizzando, si può dire che cede la prima agli interpreti e la seconda agli spettatori. Non facendo sentire le sue domande e non rivelando la sua presenza se non implicitamente, non usando marcata-mente lo strumento dell’intervista, l’antropologo non si arroga il diritto, o meglio l’autorità, di parlare per qualcuno e dunque di rappresentarlo, né definisce in maniera chiara e senza possibilità di equivoci chi del gruppo ha l’autorità di parlare per gli altri.

Venendo, invece, alla rappresentazione del tema del lavoro, è ancora una volta utile soffermarsi sulle isotopie figurative dominanti. Analizzandole, infatti, emerge che il lavoro di pastore viene identificato da MacDougall dall’atto di fare il formaggio. Si tratta di un’immagine che, nell’ambito del documentario e in particolare in riferimento alla storia di Pietro, assume un significato anche simbolico: come sottolinea lo stesso MacDougall: “per me, quando il formaggio appare è come un momento di

creazione, l'inizio di un nuovo mondo" (Barbash and Taylor 1996: 375). Si tratta di un'azione, di un gesto che vediamo compiere da due persone: Pietro e Miminu. Ma con una differenza sostanziale, evidenziata dalla diversa durata delle sequenze e dal diverso livello di accuratezza della descrizione: se per Pietro la produzione del formaggio è un puro processo tecnologico, per Miminu questo gesto racchiude anche la sua identità. E questo risulta essere in linea con la narrazione: Pietro, alla fine, sceglierà l'Istituto Agrario, dove con tutta probabilità comprenderà proprio gli aspetti tipici di un processo di lavorazione (anche se non sapremo mai se li applicherà, dato che non sappiamo se Pietro continuerà o meno a lavorare col padre); al contrario, se Miminu come abbiamo detto è "il pastore per eccellenza", il depositario dei saperi che compongono questo mestiere, allora questo processo di lavorazione deve necessariamente assumere un valore di tipo diverso. Per tutti questi motivi, la sequenza in cui vediamo Pietro compiere questa attività è breve (circa un minuto) e scarsa di particolari; al contrario, la sequenza in cui la stessa operazione è compiuta da Miminu è decisamente più lunga (circa 4 minuti) e densa di particolari (dagli oggetti, ai gesti, alle espressioni del volto). Se questa lettura è corretta, si tratta di una conferma del diverso ruolo di Franchiscu rispetto agli altri soggetti che compaiono del film: non vediamo infatti il padre di Pietro fare il formaggio, gesto che come abbiamo visto identifica il lavoro del pastore, dunque Franchiscu non è un pastore: è qualcosa d'altro, o, per dirla con altre parole, ha un altro ruolo.

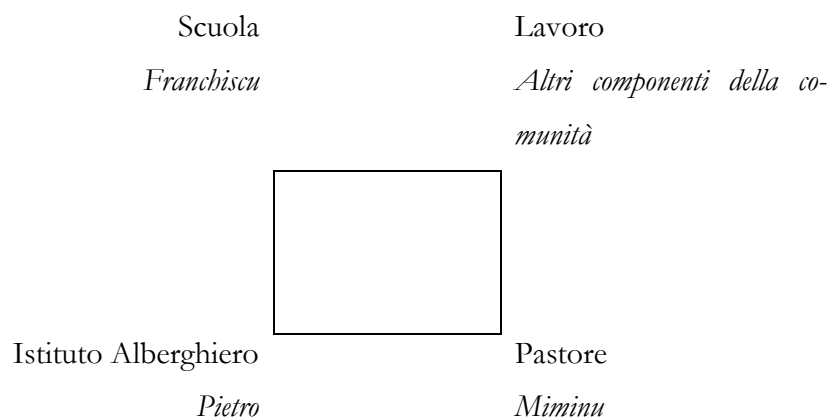
Se proviamo a sintetizzare quanto detto fino ad ora in termini organizzativi, possiamo dire di aver individuato da un lato delle azioni tipiche (l'atto di fare il formaggio) che reificano le strategie degli attori e permettono di identificare la struttura (l'organizzazione) conferendole stabilità e oggettività. Dall'altro, possiamo interpretare la scelta a cui è di fronte Pietro come l'emergere di una strategia individuale in un certo qual modo differente rispetto al sistema. La "doppia competenza" di Pietro di essere pastore e studente rende evidente la scelta possibile: Pietro può scegliere se essere uno o l'altro, o qualcosa che è insieme l'uno e l'altro. Evidenzia, in altre parole, "le zone di incertezza e spazi di libertà" del sistema e gli permette di compiere un esercizio di potere nei confronti degli altri attori e di opposizione al sistema (Maggi 1990: 187). Al contrario, attraverso i racconti di Miminu vengono evidenziati i vincoli che il sistema pone all'attore che ne diventa, quindi, in un qualche modo prigioniero (*ibidem*). Non solo, infatti, vediamo Miminu fare solo questo, ma dai suoi racconti apprendiamo anche come è l'unica cosa che sa e può fare nella vita, nonostante le

enormi difficoltà che comporta fare questo lavoro. L'imprevedibilità di questa strategia, inoltre, è non solo figurativizzata attraverso le azioni che vediamo compiere a Pietro, ma è anche reificata tramite il linguaggio grazie ai commenti degli altri personaggi (a cominciare da Miminu, che afferma "Se Pietro lascia Franchiscu, non so cosa succederà"). Dunque, seguendo la scelta di Pietro assistiamo a un momento in cui l'azione organizzativa si dissolve nelle azioni dei soggetti e l'incertezza è portata alle massime conseguenze (Maggi 1990: 198).

L'intenzionalità è dunque concentrata nella complessità dei personaggi: al contrario di quanto abbiamo visto nel documentario di Heider, qui non siamo in presenza di agricoltori uguali tra loro ma a dei personaggi uguali solo a loro stessi. I personaggi di "Temus de baristas", poi, sono in alcuni casi dotati sia di competenze pragmatiche che cognitive, in altri di sole competenze pragmatiche. Miminu sa tanto fare il suo lavoro quanto esplicitare le conoscenze necessarie a farlo; al contrario, Franchiscu sa solo fare il pastore. Di conseguenza, non si pone più necessariamente la distinzione tra direzione ed esecuzione e l'organizzazione non si struttura più come un insieme di ruoli, ma diventa riconoscibile e si stacca ancora una volta dagli attori tanto attraverso azioni tipiche quanto attraverso racconti fatti attraverso il linguaggio. In altre parole, tramite vissuti soggettivi.

Leggendo la stessa cosa nei termini semiotici si può dire che abbiamo un ruolo che si può definire tematico, e cioè fisso: è il caso di Miminu, che sembra essere programmato per fare solo il mestiere del pastore. Altri personaggi, invece, incarnano una funzione ben precisa all'interno della narrazione: Franchiscu, per esempio, può essere definito come l'aiutante di Pietro, poiché è colui che gli permette di proseguire gli studi ("Il padre gli ha detto. 'Senti se vuoi studiare, puoi andare. Farò qualsiasi sacrificio per te. Farò ciò che posso e anche di più'" sentiamo dire nel corso del film). Pietro, invece è un personaggio che ha la possibilità di assumere più ruoli (indagare/studiare e fare il pastore) e che può decidere dell'orientamento e dell'esito dei processi nei quali interviene (Landowski 2010: 84).

Volendo rappresentare il tutto in un quadrato semiotico sia i personaggi sia i temi presenti nel documentario, lo schema potrebbe essere il seguente:



Quadrato semiotico 4 Personaggi e temi del film “Tempus de Baristas”

Il Quadrato assume come punto di partenza la grande contrapposizione che percorre tutto il film: quella tra scuola e lavoro. Si tratta di una contrapposizione tematica che è riconducibile ad alcuni personaggi specifici: abbiamo infatti visto che è Franchiscu a spingere Pietro verso la prosecuzione degli studi, nonostante questa scelta sia in un qualche modo criticata dagli altri componenti della comunità. Nel corso della narrazione, poi, vediamo questa dicotomia farsi più specifica: si crea così una sorta di “sub-contraddizione” tra le scelte di Pietro e di Miminu.

Concludendo con alcune annotazioni su cosa si è conosciuto de lavoro attraverso questo documentario, un primo dato che emerge dall’analisi del film è che il lavoro ha a che fare con la creazione; ma se come abbiamo visto “Tempus de baristas” si può definire un film sul tempo, l’altro elemento di interesse che il documentario mette in luce è come il tempo del lavoro si interseca con il tempo di vita. Sulla scena appaiono i ritmi della natura e della vita quotidiana, ritmi analogici legati al ticchettio dell’orologio e al suono delle campane, che sembrano appartenere a un’altra epoca; al contempo, il documentario mostra un mondo in cui tempi di vita e tempi di lavoro sono perfettamente sovrapponibili e inscindibilmente legati. In altri termini, i protagonisti non fanno altro che lavorare. Si tratta di un intreccio che rappresenta un attualissimo tema di analisi, e che molti studiosi associano a una condizione postmoderna, al dibattito sulla fine del lavoro e, in generale, alle nuove forme organizzative. È interessante, quindi, che questo tema venga messo in luce da un documentario focalizzato su un lavoro di tipo assolutamente “moderno”.

7.3 “Nice, bonne au Brèsil”: l’etnografia riflessiva e la razionalità limitata



“Nice bonne au Brèsil” è un film etnografico realizzato tra il 2003 e il 2009 dall’antropologa Armeille Giglio Jaquemont che descrive il lavoro di una domestica brasiliana. Nel suo articolo “Descriptivité et émicité du documentaire: les choix de réalisation d’un film sur le travail domestique” (2012) alternative che si sono poste durante il processo di produzione e le decisioni hanno fatto sì che il documentario fosse realizzato in quel modo.

Come viene esplicitato fin dal titolo dell’articolo, la produzione e la costruzione del film ruotano attorno a due parole chiave: descrittività ed emicità. Il primo termine, come si è già avuto modo di dire, sta ad indicare la volontà di riportare accuratamente le pratiche e le interazioni dei soggetti osservati grazie a un’osservazione prolungata; il secondo la volontà di usare una prospettiva fondata “sulle categorie interpretative che hanno significato per i nativi e di cui essi soli possono giudicare la validità” (Albano 2010: 291).

Analisi

Il film si apre in maniera molto significativa: è infatti proprio in apertura che viene dichiarata tanto l’intenzione della regista quanto il metodo. Attraverso una ripresa in soggettiva, e più precisamente attraverso lo sguardo della regista, entriamo in scena

anche noi spettatori e percorriamo una strada fino al muro che delimita una grande casa, successivamente apriamo il cancello e percorriamo un grande giardino; sbirciamo dentro casa da una finestra aperta e poi finalmente entriamo. Cominciamo a percorrere, quindi, l'interno accompagnati da una musica proveniente da una radio lasciata accesa; l'attenzione si focalizza su un paio di ciabatte, poverissime e dopo qualche secondo, più precisamente al minuto 1:18, cominciamo a intravedere, da lontano, la protagonista impegnata a pulire un cortile.

È evidente il significato di questa apertura: la regista – e noi spettatori con lei - sta entrando, con tutto il suo bagaglio di valori e convinzioni, in un mondo altro, ben delimitato e separato da quello a cui appartiene. In questo senso, il muro che delimita la casa ben visualizza e simboleggia quella cesura tra osservatore e osservato di cui si è già parlato. La sua entrata avviene in punta di piedi: ci vuole tempo prima che incontri l'Altro, e altro tempo passerà prima che l'Altro parli. Ma quando la regista e Nice si incontrano e cominciano a interagire tutto cambia. Da un lato continuano le inquadrature in soggettiva, grazie alle quali seguiamo Nice nelle sue attività quotidiane (la pulizia della casa, la preparazione dei pasti, il bucato etc.) e notiamo la povertà degli strumenti attraverso i quali le porta avanti; a queste si alternano però sguardi di interpellazione grazie ai quali tanto lo spettatore quanto la regista vengono messi a conoscenza della storia di Nice, del suo vissuto ma anche delle condizioni che l'hanno portata a fare questo lavoro. In altre parole, grazie a questa struttura non solo vediamo e seguiamo i gesti che compongono le attività quotidiane di Nice, ma apprendiamo notizie sulla composizione della sua famiglia, sulle condizioni di estrema povertà che caratterizzano il contesto in cui vive e sul tenore di vita riesce a garantirsi grazie a quello che guadagna.

Questo alternarsi determina un montaggio in parte cronologico (intuiamo il succedersi dei giorni) e in parte tematico (le interviste interrompono questa linearità e sviscerano un determinato argomento), e costruito attraverso passaggi netti da una sequenza all'altra, senza dissolvenze o effetti simili. L'unica eccezione è costituita dal finale del film, in cui un cartello ci informa che due anni dopo le riprese Nice è stata licenziata a causa della sua prima gravidanza.

Volendo analizzare questa struttura da un punto di vista attanziale, possiamo dire che le intenzionalità principali sono rappresentate dalla stessa regista e da Nice. Queste, per il fatto che sentiamo tanto le domande poste dalla regista quanto le risposte di Nice, incarnano di volta in volta il ruolo di enunciatore ed enunciatario (ovvero di

volta in volta parlano o ascoltano), e di conseguenza modificano continuamente il quadro del film: un'azione che è resa evidente dal continuo "scambio" dei pronomi "io" e "tu". In questo quadro, l'alternarsi della telecamera a mano e delle azioni di Nice con situazioni di intervista diventa anche indice delle competenze possedute dagli attanti: emerge infatti che tanto l'antropologa quanto la cameriera possiedono sia competenze cognitive sia competenze pragmatiche. La regista sa tanto usare la telecamera quanto porre le domande giuste, e dunque indagare; Nice sa tanto fare le pulizie quanto dare informazioni relative al suo mondo.

Come sarà ormai chiaro, l'uso della camera a mano costituisce la cifra più evidente del documentario, la marca stilistica attraverso cui la regista personalizza la sua presenza. Il corpo, quindi, sostiene direttamente la camera: di conseguenza, la telecamera rende immediatamente percepibile il corpo della ricercatrice/*filmmaker*, che diventa così la condizione necessaria e lo strumento primario per la produzione dell'osservazione e la conseguente produzione di conoscenza: infatti "il cineasta trasmette alla videocamera quello che percepisce attraverso il suo corpo" (Lallier 2008: 349 trad. mia). Il corpo, inoltre, inserisce il ricercatore nella situazione sociale osservata, ponendolo così faccia a faccia con i soggetti osservati "come un commediante davanti al suo pubblico" (*idem*: 351) e infine rende il suo comportamento "descrivibile, prevedibile e interpretabile" (*ibidem*).

Attraverso queste scelte, la relazione "soggetto-oggetto [diventa] il focus della rappresentazione: il film è il luogo dove quest'incontro avviene e si sviluppa, è occasione di un'esperienza e di conoscenza del Sé e dell'Altro" (Marano 2007: 188), e l'audiovisivo diventa dialettico nell'accezione che di questo termine diede Walter Benjamin: "non un processo di esposizione che distrugge il segreto, ma una rivelazione che gli rende giustizia" (Benjamin cit. in Back 2009: 479). La conseguenza di questo modo di procedere è che la ripresa diventa il centro dell'esperienza: è in questa fase che "si esplorano gli altri e se stessi, che ci si osserva nella relazione" (Marano 2007: 142). L'espressione *cinema di ripresa* che Marano usa per descrivere il lavoro di Rouch ben si presta anche a quest'opera.

È la regista stessa a esplicitare che attraverso l'uso della telecamera a mano il suo obiettivo era rendere visibile la relazione tra lei e Nice, ed esplicitare una prossimità in cui anche lo spettatore può scivolare. La funzione della telecamera fissa usata durante le sequenze più discorsive, ovvero degli sguardi di interpellazione che fanno da contraltare alle soggettive, è proprio questa: permettere allo spettatore di prendere il po-

sto della regista negli scambi e nella complicità con Nice (Giglio-Jacquemot 2012: 11). Si crea, così, un movimento di “entrata e uscita” dal testo e dalla scena. Grazie all’alternarsi di soggettive e di sguardi di interpellazione usciamo dalla finzione filmica: infatti, chi generalmente ha il ruolo di guardare, e cioè la regista, diventa parte della narrazione; al contrario chi fa parte della narrazione esce di scena nel momento in cui e si relaziona direttamente con chi sta filmando. In questo modo, ricercatore e soggetto osservato si modificano nell’azione e l’azione retroagisce su entrambi: si instaura uno scambio continuo tra i singoli e la struttura e questo fa sì che quest’ultima si costituisca proprio grazie al processo. Per usare le parole di Maggi: “l’azione organizzativa attiva, e modifica, continuamente il suo campo” (Maggi 1990: 189). In altre parole, il processo è visibile grazie a un “debordare sui confini” della scena grazie al quale il sistema non si reifica. Dunque, soggetto e sistema “permangono solo come dimensioni analitiche, e quindi empiricamente indissociabili, di ogni azione e decisione (Fabbri 2010: 18). Si può di conseguenza affermare che la presenza della telecamera rende visibile il sistema non solo nella sua materialità, ma anche il loro statuto simbolico di “regole/premesse per le azioni e decisioni”, insieme di regole condivise in cui i soggetti sono inseriti “come forma di intenzionalità e di orientamento a uno scopo” (*ibidem*). In questo modo, il documentario diventa il risultato di un’impresa di collaborazione “delimitata, sia intellettualmente che fisicamente, dalle visioni e dalle esperienze dei soggetti filmati” (Giglio-Jacquemot 2012: 10 trad. mia).

In questa prospettiva, l’antropologo Christian Lallier (2008) definisce l’incorporazione della videocamera sul corpo del ricercatore/*filmmaker*, come uno “statuto d’invalidità”: la telecamera a spalla diventa una videocamera-protesi che da un lato conferisce allo sguardo del ricercatore lo statuto di sguardo di uno specialista e dall’altro impone la necessità per il ricercatore di essere preso in carico dai soggetti osservati a causa della necessità di avere una guida sulle situazioni da riprendere. Lallier paragona questa situazione alla relazione che si instaura tra una persona non vedente e la sua guida; Jean Rouch a quella che si instaura tra danzatori. Si tratta di situazioni che presuppongono tutte un “fare corpo” con la situazione, una sincronicità con il corso degli eventi basata tanto sulla conoscenza di regole comuni quanto sulla capacità di improvvisazione dei partecipanti. L’antropologa mette però in evidenza come la conoscenza approfondita del lavoro di Nice, consentita da una lunga frequentazione del soggetto prima della realizzazione del documentario, giochi un ruolo fondamentale: da un lato è proprio questa che permette di inserirsi nello spazio tra

regole e improvvisazione che abbiamo delineato; dall'altro permette di identificare le modifiche che la presenza della telecamera attua sui comportamenti di Bice e di eliminarle in fase di montaggio “al fine di mantenere la promessa fatta allo spettatore di fedeltà al reale” (Giglio-Jacquemot 2012: 16 trad. mia). La regista parte infatti dall'assunto, opposto alle basi di partenza degli altri due documentari analizzati, che la telecamera e la presenza del regista inevitabilmente creano situazioni e modificano comportamenti. Dunque, sono parte integrante della realtà studiata, e contribuiscono alla sua produzione e alla sua modifica.

In quest'ottica, il legame con la razionalità limitata e, conseguentemente, con il regime di aggiustamento individuato da Landowski sembra emergere chiaramente.

Innanzitutto, come abbiamo visto, il corpo assume un'importanza fondamentale: questo fa sì che l'interazione “non si fonderà più sul far credere ma sul far sentire – non più sulla persuasione, fra intelligenze, ma sul contagio, fra delle sensibilità” (Landowski 2010: 51). E proprio nelle prime righe del suo articolo, la Giglio-Jaquemont parla di sensibilità antropologica da trasmettere attraverso il film.

Inoltre, la relazione tra ricercatore e *filmmaker* sembra basarsi su quell'insieme di azioni e decisioni solo in parte preordinabili teorizzate da Maggi.

Questi elementi rimandano a quelle poetiche che Francesco Marano definisce *enattive*, termine con cui indica “la partecipazione come esperienza” al fine di superare il dualismo soggetto-oggetto, assumendo “che i due termini siano inseparabili e appartenenti a un unico fenomeno” (Marano 2007: 184).

8. Una sintesi visuale dei casi di studio

“L'instrumentation joue dans l'investigation scientifique un rôle croissant [...] . Plus elle est complexe, plus elle informe l'objet de l'investigation, et matérialise spécifiquement la méthode utilisée.”

Pierre Naville

La conoscenza e il metodo

Programmazione



Incidente



Aggiustamento



Il rapporto *osservatore osservato*

Programmazione



Incidente





Conclusioni

Le analisi svolte hanno sottoposto i film oggetto di studio al doppio sguardo semiotico e organizzativo, seguendo l'ipotesi che la concezione dell'oggetto di analisi influenzi le scelte tecniche di rappresentazione dell'artefatto audiovisivo.

La condizione che rende possibile questo doppio sguardo è costituita dall'isomorfismo tra la sociosemiotica di Landowski, che si occupa di pratiche di interazione, e le concezioni di organizzazione delineate da Maggi, tra che si fondano sull'idea weberiana di agire sociale. Tale parallelismo ha permesso di compiere un primo passo e provare a delineare un quadro interpretativo interdisciplinare, composto da semiotica e teorie dell'organizzazione, utile ad analizzare produzioni filmiche sul lavoro. Si è cercato di percorrere questo parallelismo attraverso l'analisi di tre documentari etnografici che riflettono tre modi diversi di fare ricerca antropologica: uno oggettivo, uno soggettivo basato sulle storie individuali e uno basato sull'interazione.

Ad analisi compiuta, sembra di poter dire che una concezione di organizzazione come sistema predeterminato rispetto agli attori si realizza nei prodotti audiovisivi che si presentano sotto la forma di documentario nella sua accezione più classica, quella che il critico Bill Nichols chiama "modalità espositiva". Si tratta, in fondo, della struttura del documentario più simile a quella del testo scritto: la spiegazione si svolge in maniera lineare, unitaria e omogenea, e sono in fondo le parole e non le immagini a sostenere la logica informativa del documentario, come si verifica nel caso di "Dani Sweet Potatoes". Una logica dell'attore sembra invece verificarsi quando, nei prodotti audiovisivi dedicati allo studio dei fenomeni sociali, sono applicate pratiche simili a quelle dei film di finzione: nei documentari analizzati in questo lavoro ne sono esempio la prevalenza della narrazione sulla spiegazione e l'occultamento della messa in scena che caratterizzano "Tempus de baristas". Infine, una modalità di conoscenza processuale sembra realizzarsi quando viene esplicitata quella che è stata definita "relazione documentaria", intesa come pratica di ricerca e cinematografica che richiede "l'assunzione del rischio [...] della relazione con il reale, dove il senso non è un dato già preconstituito, appannaggio di chi ha il 'potere di mostrare', ma l'esito aperto di una ricerca della verità che si forma sul campo e nel campo" (Medici 2012: 51), che caratterizza l'uso riflessivo dell'audiovisivo. Tale modalità è stata riscontrata in "Nice, bonne à Bresil".

Nel capitolo 6 si è avanzata una prima proposta di tipologia che stabilisce associazioni logiche, tipico-ideali, tra regimi di senso e scelte tecniche di produzione audiovisiva. Qui, in sede conclusiva, è opportuno riportare in sintesi, come esito della ricerca, l'applicazione ai video-casi analizzati del quadro interpretativo delineato.

	<i>Dani Sweet Potatoes</i>	<i>Nice bonne au Bresil</i>	<i>Tempus de baristas</i>
Regimi di senso	Programmazione	Aggiustamento / Manipolazione	Incidente
Scelte sostantive			
Teorie organizzative	Indirizzo classico	Azione organizzativa	Approccio interpretazionista
Scelte metodologiche			
Conoscenza	Pre-esistente, aumentata dalla accuratezza della tecnologia	Fase di ripresa	Fase di montaggio
Autorità	Ricercatore	Condivisa tra ricercatore e soggetti osservati	Spettatori
Interazione con i soggetti osservati	Assente: nel film non viene reso visibile il contatto che il ricercatore ha avuto con i nativi	Esplicita: situazione di intervista e messa in scena degli scambi che avvengono tra regista e domestica	Implicita: alcune situazioni sono assimilabili a quella di intervista
Scelte cinematografiche e autoriali			
Strutture discorsive: codice sintattico prevalente	Piano sequenza come rinnegamento della autorialità	Piano sequenza come rispetto dei processi	Montaggio come modalità per creare nuove interpretazioni e nuovi significati
Strategie enunciative: voce	Narratore Onnisciente: la voce fuori campo sa già tutto Uso della terza persona	Dialogo e intervista: presenza di un "io" e di un "tu"	Il punto di vista è espresso tramite il montaggio e lo stile, che permette di identificare il regista con un personaggio
Strategie enunciative: sguardo	Oggettivante: prevalenza di campi medi e lunghi	Alternanza di soggettive (incipit) e di sguardi in macchina	Oggettivante
Strategie enunciative: riflessività	Assente: nulla rivela le ipotesi del ricercatore, nessun elemento evidenza i meccanismi di costruzione del film	Esplicita: uso della camera a mano, presenza delle domande della regista	Implicita: assenza delle domande del <i>filmmaker</i> , presenza di uno stile ben riconoscibile, costruzione della messa in scena
Ruolo dello spettatore	Testimone: lo spettatore è un'istanza a cui sono riportati i fatti	Agente: lo spettatore è coinvolto nel processo di costruzione	Ermeneuta: lo spettatore deve interpretare ciò che vede

		del significato	
Ruolo della narrazione	Spiegazione	Spiegazione interpretativa	Comprensione
Organizzazione narrativa: intenzionalità e personaggi	<i>Intenzionalità</i> esterna alla rappresentazione: il commento fuori campo rimanda a un'entità astratta (a un sistema) <i>Personaggi</i> "tipi" generici	<i>Intenzionalità</i> interna ed esterna alla rappresentazione: è propria di coloro che sono in scena (la regista e Nice) che chiamano in causa lo spettatore <i>Personaggi</i> componenti del triangolo cinematografico	<i>Intenzionalità</i> interna alla rappresentazione: propria di coloro che sono sulla scena <i>Personaggi</i> "attori" a tutto tondo

Tabella 2 video-casi analizzati: un confronto

Mettendo a confronto i tre film, la tabella mostra gli esiti dell'analisi, sintetizzando in verticale le tipicità di ciascun film e in orizzontale la varietà delle soluzioni adottate dai registi. La posizione in alto dei regimi di senso e delle teorie organizzative indica che sono questi ad aver influenzato sia le scelte relative alla metodologia di ricerca sia quelle più propriamente cinematografiche, in quanto informano di sé sia la ricerca stessa che la produzione dell'audiovisivo. Seguirne le tracce, individuare gli indizi che rivelano determinate posture epistemologiche è stato il compito che ci si è dati in questa ricerca, nell'ipotesi che esse vengano comunque messe in scena, più o meno esplicitamente, e possano essere rilevate da analisi come questa.

In definitiva, quello che si è cercato di fare con questo lavoro è la messa in prova di un quadro interpretativo articolato, ricco di elementi di analisi provenienti da più discipline, che dia conto della complessità e della ricchezza di informazioni ricavabili dall'uso dei prodotti audiovisivi nella ricerca sociale. In questa direzione, la sociologia e l'antropologia visuale, campi privilegiati di produzione e uso di audiovisivi di ricerca, hanno da tempo prodotto un ambito di studi e approntato strumentazioni concettuali utili allo scopo (cfr. Becker 1974, Harper 2012, Wagner 1979). La nuova prospettiva di ricerca aperta da Tommaso Fabbri e Nicola Dusi ha messo poi in connessione la sociosemiotica con la teoria dell'organizzazione.

L'applicazione degli strumenti analitici derivanti da tutti questi ambiti disciplinari a casi di studio concreti è il dato nuovo che si è inteso presentare in questa sede: la quantità di osservazioni che così sono state rese disponibili ne rendono plausibile e opportuno l'utilizzo. Si è dimostrato, infatti, come sia possibile rintracciare attraverso l'esame del solo artefatto audiovisivo, ossia senza ricorrere al contesto, le visioni del

mondo e della conoscenza che vi soggiacciono, e anche, viceversa, come le posture epistemologiche non possano non lasciare segni visibili manifestandosi nelle scelte cinematografiche.

La strumentazione prodotta è evidentemente un primo tentativo in questo senso, ma la scoperta di corrispondenze illuminanti tra ambiti così diversi porta a concludere che si possa proseguire in questa direzione. Gli artefatti audiovisivi, prodotti e studiati con la maggiore consapevolezza derivante da un simile approccio, possono rivelarsi, circa il loro uso nelle scienze sociali, ricchi di potenzialità ancora inesplorate.

Bibliografia

- Agar, M. (1996) *The Professional Stranger: An Informal Introduction to Ethnography*. San Diego: Academic Press
- Alaluf, M. (2012) 'La Sociologie Du Travail et Les Images'. in *Images Du Travail, Travail Des Images*. ed. by Gèhin, J.-P. and Stevens, H. Rennes; Poitiers: Presses universitaires de Rennes; Éd. Atlantique
- Albano, R. (2010) 'La Ricerca-Intervento'. in *L'organizzazione: Concetti E Metodi*. ed. by Fabbri, T.M. Roma: Carocci, 285–310
- Albano, R., Curzi, Y., and M. Fabbri, T. (2014) *Organizzazione: parole chiave per l'analisi e la ricerca*. Torino: G. Giappichelli Editore
- Arnheim, R. (1974) *Il pensiero visivo*. Torino: Einaudi ed. or.: *Visual thinking*. Los Angeles: University of California Press, 1969]
- Back, L. (2009) 'Portrayal and Betrayal: Bourdieu, Photography and Sociological Life: Portrayal and Betrayal'. *The Sociological Review* 57 (3), 471–490
- Baraldi, G. (1999) 'Forme E Ordini Di Osservazione Nell'uso Della Videoregistrazione'. in *Mondi Da Vedere. Verso Una Sociologia Più Visuale*. ed. by Faccioli, P. and Harper, D. Milano: FrancoAngeli, 223–239
- Barbash, I. and Taylor, L. (1996) 'Reframing Ethnographic Film: A Conversation with David MacDougall and Judith MacDougall'. *American Anthropologist* 98 (2), 371–387
- Barthes, R. (1985) *L'ovvio e l'ottuso: saggi critici 3*. Torino: Einaudi
- Beauvais, D. (1993) *Fare Video : Il Linguaggio E Il Processo Di Produzione*. Roma: CIC
- Becker, H. (2002) 'Visual Evidence: A Seventh Man, the Specified Generalization, and the Work of the Reader'. *Visual Studies* 17 (1), 3–11
- Becker, H. (1998) 'Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context'. in *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. ed. by Prosser, J. London: Falmer, 84–96
- Becker, H. (1979) 'Preface'. in *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. ed. by Wagner, J. Beverly Hills: Sage
- Becker, H. (1974) 'Photography and Sociology'. *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 1, 3–26
- Berger, J. (2007) *Questione di sguardi*. Milano: Il Saggiatore [ed. or.: *Ways of seeing*, London: Penguin Books, 1972]
- Bourdieu, P. (2003) 'Sul Potere Simbolico'. in *La Rivoluzione Simbolica Di Pierre Bourdieu*. ed. by Boschetti, A. Venezia: Marsilio
- Brighenti, A. (2008) 'Visuale, visibile, etnografico'. *Etnografia e ricerca qualitativa* (1), 91–114

- Brighenti, A. (2007) 'Visibility: A Category for the Social Sciences'. *Current Sociology* 55 (3), 323–342
- Buob, B. (2015) 'Densità, Plasticità, Riflessività. Tre Virtù Della Ricerca Audiovisiva Al Servizio Dell'etnografia Delle Tecniche'. *Antropologia* 2 (2), 157–183
- Burdick, A. (ed.) (2012) *Digital Humanities*. Cambridge, MA: MIT Press
- Casetti, F. (1993) *Teorie Del Cinema: 1945-1990*. 1. ed. Studi Bompiani. Studi Bompiani. Milano: Bompiani
- Casetti, F. (1989) *Dentro Lo Sguardo: Il Film E Il Suo Spettatore*. Milano: Bompiani
- Casetti, F. and Di Chio, F. (2007) *Analisi del film*. Milano: Bompiani
- Chaplin, E. (1994) *Sociology and Visual Representation*. London; New York: Routledge
- Cipolla, C. (1993) 'L'apporto Della Comunicazione Iconica Alla Conoscenza Sociologica: Un Bilancio Metodologico'. in *Introduzione Alla Sociologia Visuale*. ed. by Cipolla, C. and Faccioli, P. FrancoAngeli, 11–48
- Collier, J. (1979) 'Evaluating Visual Data'. in *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. ed. by Wagner, J. Beverly Hills: Sage, 161–169
- Czarniawska, B. (2010) 'La Razionalità Come Prodotto Organizzativo'. in *L'organizzazione: Concetti E Metodi*. ed. by Fabbri, T.M. Roma: Carocci, 133–154
- Czarniawska, B. (2008) *Narratives in Social Science Research*. London: SAGE
- Durkheim, É. (2001[1895]) *Le regole del metodo sociologico*. Milano: Edizioni di Comunità
- Dusi, N. (2015) 'Videorappresentazioni Del Lavoro. Analisi Sociosemiotica E Aperture Interdisciplinari'. *QFMB Saggi* [online] 5. available from <<http://www.fmb.unimore.it/online/Home/Ricerca/Pubblicazioni/QuaderniFondazioneMarcoBiagi/articolo4808.html>> [26 March 2016]
- Dusi, N. (2014) *Dal Cinema Ai Media Digitali: Logiche Del Sensibile Tra Corpi, Oggetti, Passioni*. Milano: Mimesis
- Eco, U. (1973) *Il segno*. ISEDI
- Emmison, M., Smith, P., and Mayall, M. (2012) *Researching the Visual*. 2. ed. Los Angeles: Sage
- Engeström, Y. and Middleton, D. (eds.) (1998) *Cognition and communication at work*. Cambridge: Cambridge Univ. Press
- Epifanio, A. and Piscitelli, G. (2015) 'Le Rappresentazioni Audiovisive Del Lavoro: Analisi Dell'archivio Di Short on Work - Concorso per Documentari Brevi Sul Lavoro'. *QFMB Saggi* [online] 5. available from <<http://www.fmb.unimore.it/online/Home/Ricerca/Pubblicazioni/QuaderniFondazioneMarcoBiagi/articolo4808.html>> [10 January 2016]
- Fabbri, T.M. (2015) 'Immagini Del Lavoro, Lavoro Con Le Immagini'. *QFMB Saggi* [online] 5. available from <<http://www.fmb.unimore.it/online/Home/Ricerca/Pubblicazioni/QuaderniFondazioneMarcoBiagi/articolo4808.html>> [10 January 2016]

- Fabbri, T.M. (2010) 'L'organizzazione: sistema predeterminato, entità emergente, processo di azioni e decisioni'. in *L'organizzazione: concetti e metodi*. Fabbri, T.M. Roma: Carocci
- Faccioli, P. (1996) *L'immagine Sociologica. Relazioni Familiari E Ricerca Visuale*. Milano: FrancoAngeli
- Faccioli, P. (1993) 'La Sociologia Visuale. Tecniche E Campi D'applicazione'. in *Introduzione Alla Sociologia Visuale*. ed. by Cipolla, C. and Faccioli, P. FrancoAngeli
- Faccioli, P. and Losacco, G. (2010) *Nuovo manuale di sociologia visuale: dall'analogico al digitale*. Milano: FrancoAngeli
- Fiélux, M. and Lombard, J. (2006) 'Explorer et Écrire Avec L'image'. *Communications* 80 (1), 19–40
- Friedmann, D. (2006) 'Le Film, L'écrit et La Recherche'. *Communications* 80 (1), 5–18
- Ganne, B. (2012) 'La Sociologie Au Risque Du Film : Une Autre Façon de Chercher, Une Autre Façon de Documenter'. *Ethnographiques.org* [online] 25. available from <<http://www.ethnographiques.org/2012/Ganne>> [4 January 2016]
- Géhin, J.-P. and Stevens, H. (eds.) (2012) *Images du travail, travail des images*. Rennes; Poitiers: Presses universitaires de Rennes; Éd. Atlantique
- Giglio-Jacquemot, A. (2012) 'Descriptivité et Émicité Du Documentaire : Les Choix de Réalisation D'un Film Sur Le Travail Domestique'. *Ethnographiques.org* [online] 25. available from <<http://ethnographiques.org/2012/Giglio-Jacquemot>> [4 January 2016]
- Giglio-Jacquemot, A. and Géhin, J.-P. (2012) 'Filmer Le Travail : Chercher, Montrer, Démontrer'. *Ethnographiques.org* [online] 25. available from <<http://www.ethnographiques.org/2012/Gehin,Giglio-Jacquemot>> [4 January 2016]
- Gilbreth, F. and Gilbreth, L. (1971) *Opere*. Milano: Franco Angeli
- Girod, R. (1954) 'Cinema Comme Instrument de Recherche Dans Le Domaine Sociologique'. *Revue Internationale de Filmologie* 4 (14–15), 269–278
- Grady, J. (1991) 'The Visual Essay and Sociology'. *Visual Sociology* 6 (2), 23–28
- Granata, P. (2009) *Arte, Estetica E Nuovi Media: 'sei Lezioni' sul Mondo Digitale*. Bologna: Logo fausto lupetti editore
- Grimshaw, A. (2001) *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press
- Harper, D. (2012) *Visual Sociology*. Abingdon ; New York: Routledge
- Harper, D. (1998) 'An Argument for Visual Sociology'. in *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. ed. by Prosser, J. London: Falmer, 24–41
- Harper, D. (1993) 'Orizzonti Sociologici. Saggio Di Sociologia Visuale'. *Sociologia Della Comunicazione* 19, 15–31
- Harper, D. (1987) 'The Visual Ethnographic Narrative'. *Visual Anthropology* 1 (1), 1–19
- Harper, D. and Faccioli, P. (eds.) (1999) *Mondi da vedere: verso una sociologia più visuale*. Milano: FrancoAngeli

- Heath, C., Hindmarsh, J., and Luff, P. (2010) *Video in Qualitative Research: Analysing Social Interaction in Everyday Life*. Introducing qualitative methods. Los Angeles: Sage
- Heider, K.G. (2006) *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press
- Henley, P. (1998) 'Filmmaking and Ethnographic Research'. in *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. ed. by Prosser, J. London; Bristol: PA : Falmer Press, 225–230
- Henny, L. (1986) 'Theory and Practice of Visual Sociology'. *Current Sociology* 34 (3)
- Hockings, P. (ed.) (1975) *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: Mouton de Gruyter
- Iervese, V. (2013) 'Il Falso Problema Del Vero. La Malamimesis Dell'immagine Contemporanea'. in *Per Un Cinema Del Reale. Forme E Pratiche Del Documentario Italiano Contemporaneo*. ed. by Dottorini, D. Udine: Forum, 27–39
- Knoblauch, H. (2012) 'Videography. Focused Ethnography and Video Analysis'. in *Video Analysis: Methodology and Methods ; Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology*. ed. by Knoblauch, H., Schnettler, B., Raab, J., and Soeffner, H.-G. 69–83
- Knoblauch, H., Soeffner, H.-G., Raab, J., and Schnettler, B. (eds.) (2012) *Video Analysis: Methodology and Methods ; Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology*. Frankfurt am Main: Lang
- Knoblauch, H. and Tuma, R. (2011) 'Videography: An Interpretative Approach to Video-Recorded Micro.social Interaction'. in *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. ed. by Margolis, E. and Pauwels, L. Los Angeles, 415–430
- Lallier, C. (2011) 'L'observation Filmante. Une Catégorie de L'enquête Ethnographique'. *L'Homme* 2 (198–199), 105–130
- Lallier, C. (2008) 'Le Corps, La Camera et La Presentation de Soi'. *Journal Des Antropologues* 2 (112–113), 345–366
- Landowski, E. (2010) *Rischiare nelle interazioni*. Milano: FrancoAngeli
- Landsberger, H. (1972) *Processo a Hawthorne*. Milano: FrancoAngeli
- Losacco, G. (1999) 'L'uso Del Video Nella Ricerca Sociologica'. in *Mondi Da Vedere. Verso Una Sociologia Più Visuale*. ed. by Faccioli, P. and Harper, D. Milano: FrancoAngeli, 214–222
- MacDougall, D. (2011) 'Anthropological Filmmaking: An Empirical Art'. in *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. ed. by Margolis, E. and Pauwels, L. Los Angeles, 99–112
- Maggi, B. (1990) *Razionalità E Benessere: Studio Interdisciplinare Dell'organizzazione*. Scienze umane. Sociologia. Milano: Etaslibri
- Marano, F. (2007) *Camera etnografica: storie e teorie di antropologia visuale*. Milano: Franco Angeli
- Masino, G. (2005) *Le imprese oltre il fordismo retorica, illusioni, realtà*. Roma: Carocci
- Mattioli, F. (2007) *La sociologia visuale: che cosa è e come si fa*. Acireale (Catania): Bonanno
- Mattioli, F. (1986) 'Gli Indicatori Visivi Nella Ricerca Sociale: Validità E Attendibilità'. *Sociologia E Ricerca Sociale* 20, 41–69
- Medici, A. (2000) *Annali dell'Archivio Audiovisivo Del Movimento Operaio E Democratico - Filmare Il Lavoro* 3

- Medici, A. (2012) 'Le Relazioni Pericolose: Pratiche Ed Estetiche Del Documentario Nel Cinema Di Finzione'. in *Il Reale Allo Specchio. Il Documentario Italiano Contemporaneo*. ed. by Spagnoletti, G. Venezia: Marsilio, 59–71
- Mitchell, W.J.T. (2008) *Pictorial turn saggi di cultura visuale*. ed. by Cometa, M. Palermo: :duepunti edizioni
- Morin, E. (1962) 'Preface'. in *Cinema et Sciences Sociales. Panorama Du Flm Ethnographique et Sociologique* [online] De Heusch, L. Paris: Unesco - Rapports et documents de sciences sociales. available from <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001359/135914fo.pdf>> [23 November 2015]
- Naville, P. (1966) 'Instrumentation Audio-Visuelle et Recherche En Sociologie'. *Revue Française de Sociologie* 7 (2), 158–168
- Nichols, B. (2014) *Introduzione al documentario*. Milano: Il castoro
- Papinot, C. (2012) 'L'Image Comme Outil Ordinaire Dans La Dèmarche de La Recherche En Sciences Sociales'. in *Images Du Travail, Travail Des Images*. ed. by Géhin, J.-P. and Stevens, H. Rennes; Poitiers: Presses universitaires de Rennes; Éd. Atlantique, 225–230
- Parolin, L.L. (2008) 'Workplace Studies: Tecnologia Ed Interazione Sociale Nei Contesti Di Lavoro'. *Studi Organizzativi* (1), 145–164
- Pennacini, C. (2005) *Filmare le culture: un'introduzione all'antropologia visiva*. Roma: Carocci
- Pink, S. (2001) *Doing Visual Ethnography: Images, Media, and Representation in Research*. London ; Thousand Oaks: Sage
- Prosser, J. (ed.) (1998a) *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. London; Bristol: PA : Falmer Press
- Prosser, J. (1998b) 'The Status of Image-Based Research'. in *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. ed. by Prosser, J. London; Bristol: PA : Falmer Press, 97–112
- Prosser, J. (1996) 'What Constitutes an Image-Based Methodology?' *Visual Sociology* 11 (2), 25–34
- Rossi, P. (1967) 'Introduzione'. in *Il Metodo Delle Scienze Storico-Sociali*. Weber, M. Torino: Einaudi
- Rossi, P., Mori, M., and Trinchero, M. (1975) *Il Problema Della Spiegazione Sociologica*. Torino: Loescher
- 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, Autodocumentazione Di Minoranze, Produzioni Collaborative*. ed. by Balma Tivola, C. Bagnaria Arsa: Edizioni Goliardiche
- Ruby, J. (1980) 'Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology and Film'. *Semiotica* 30 (1), 153–179
- Salzman, P.C. (1999) 'Review of "Tempus de Baristas"'. *American Anthropologist* 101 (3), 631–634
- Sanguanini, B. (1995) 'Realtà Virtuale, Sociologia Visuale E Teoria Dell'azione Sociale'. in *Introduzione Alla Sociologia Visuale*. ed. by Cipolla, C. and Faccioli, P. FrancoAngeli
- Searle, J.R. (1985) *Della intenzionalità: un saggio di filosofia della conoscenza*. Milano: Bompiani

- Sebag, J. (2012a) 'De La Sociologie Vusuelle À La Sociologie Filmique'. in *Images Du Travail, Travail Des Images*. ed. by Gèhin, J.-P. and Stevens, H. Rennes; Poitiers: Presses universitaires de Rennes; Éd. Atlantique
- Sebag, J. (2012b) 'Sociologie Filmique et Travail'. *La Nouvelle Revue Du Travail* [online] 1. available from <<http://nrt.revues.org/383>> [7 January 2016]
- Simon, H.A. (1958) *Il Comportamento Amministrativo*. Bologna: Il Mulino Mulino [ed. or.: *Administrative behavior: a study of decision-making processes in administrative organizations*. New York: Free Press, 1947]
- Simone, R. (2000) *La Terza Fase: Forme Di Sapere Che Stiamo Perdendo*. Sagittari Laterza 118. Roma: Laterza
- Soeffner, H.-G. (2012) 'Visual Sociology on the Basis of "Visual Concentration"'. in *Video Analysis: Methodology and Methods ; Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology*. ed. by Knoblauch, H., Schnettler, B., Raab, J., and Soeffner, H.-G. Lang, 205–217
- Spagnoletti, G. (ed.) (2012) *Il Reale Allo Specchio. Il Documentario Italiano Contemporaneo*. Venezia: Marsilio
- Stagi, L. and Queirolo Palmas, L. (eds.) (2015) *Fare Sociologia Visuale. Immagini, Movimenti E Suoni Nell'etnografia* [online] Professionaldreamers. available from <<http://www.professionaldreamers.net/?p=3500>>
- Stanczak, G.C. (ed.) (2007) *Visual Research Methods: Image, Society, and Representation*. Thousand Oaks: Sage
- Terrenore, J.-P. (1985) 'Images et Sciences Sociales: L'objet et L'outil'. *Revue Française de Sociologie* 3 (26), 509–527
- Tilman, A. (2015) 'Da Un'etnografia Immersiva Alla Costruzione Di Un Film a Tesi Sociologica. Meditazione Su Un Processo Di Ricerca-Creazione.' *QFMB Saggi* [online] 5. available from <<http://www.fmb.unimore.it/online/Home/Ricerca/Pubblicazioni/QuaderniFondazioneMarcoBiagi/articolo4808.html>> [10 January 2016]
- Tope, D., Chamberlain, L., Crowley, M., and Hodson, R. (2005) 'The Benefits of Being There: Evidence from the Literature on Work'. *Journal of Contemporary Ethnography* 34 (4), 1–24
- Volli, U. (2002) *Manuale di semiotica*. Roma: GLF Editori Laterza
- Wagner, J. (2011) 'Visual Studies and Empirical Social Inquiry'. in *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. Margolis, E. and Pauwels, L. Los Angeles: Sage
- Wagner, J. (2007) 'Observing Culture and Social Life: Documentary Photography, Fieldwork, and Social Research'. in *Visual Research Methods. Image, Society, and Representation*. ed. by Stanczak, G.C. Thousand Oaks: Sage
- Wagner, J. (2006) 'Visible Materials, Visualised Theory and Images of Social Research'. *Visual Studies* 21 (1), 55–69
- Wagner, J. (ed.) (1979) *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. Beverly Hills: Sage

Weber, M. (1974[1922]) *Economia e società*. Edizioni di Comunità

Weber, M. (1967 [1922]) *Il Metodo Delle Scienze Storico-Sociali*. Torino: Einaudi