

# La fotografia come paradigma interdisciplinare

## Abstract

The notion of photography as a historical source and a document is the key through which to question the epistemological status and research protocols of visual ethnography. Engaging in a dialogue with the contributions devoted to the medium in the recent anthology “Visual Ethnographies in Contemporary Anthropological Research: Film, Video, Photography, Virtual Reality,” edited by Antonello Ricci (2015), this paper aims to foreground the major theoretical issues and lines of research opened up by the synergy between different disciplinary fields.

## Keywords

EPISTEMOLOGY, INTERDISCIPLINARITY, PHOTOGRAPHIC PARADIGM, VISUAL ETHNOGRAPHY

**A**lcuni recenti sviluppi dell’etnografia visiva in Italia indicano uno spostamento progressivo da un’accezione disciplinare più stretta a una prospettiva allargata, capace di accogliere e far dialogare una molteplicità di casi di studio e di approcci analitici. L’uso del plurale “etnografie” nel titolo di una recente raccolta di studi curata da Antonello Ricci <sup>-1</sup> enuncia precisamente questa volontà di inquadrare uno spazio d’azione vasto ed eterogeneo, in tensione tra quattro grandi ambiti di ricerca – cinema, video, fotografia, realtà virtuale – che sollevano in modo trasversale e intermediale alcune questioni di fondo per una riflessione su quali siano ‘oggi’ i problemi epistemologici e gli strumenti d’indagine dell’etnografia visiva.

In questo contesto, la fotografia assume un ruolo centrale per il carattere di interdisciplinarietà che essa riveste. Come sostiene Francesco Faeta nel saggio *La fotografia come descrizione densa. Antropologia, fonti e documenti*, per definire le basi teoretiche necessarie a un corretto uso e a una corretta lettura della fotografia nella pratica etnografica e antropologica occorre riferirsi a due grandi paradigmi che, su un

versante culturale e su un versante sociale, interrogano l'immagine fotografica in quanto 'oggetto' concreto e in quanto *medium* osservato nella sua azione storica. Entrambi i paradigmi spingono a considerare l'oggetto fotografico come una "descrizione densa" e la fotografia come un "dispositivo". Il fatto che le fotografie possano – e debbano – essere considerate alla stregua di qualsiasi altra fonte di natura testuale, orale o iconica, pone un'importante questione circa la pluralità e la gerarchia delle fonti in relazione ai diversi usi del *medium*, a partire dalla distinzione di fondo tra la nozione di 'fonte' (un oggetto-testo culturale aperto e passibile di diverse interpretazioni) e quella di 'documento' (una fonte già iscritta in un quadro interpretativo dall'intenzione dell'autore che l'ha prodotta o raccolta). La riflessione di Faeta suggerisce un approccio interdisciplinare alle fonti:

—  
L'esperienza disciplinare [...] ci mette sotto gli occhi quella che possiamo considerare una prima acquisizione condivisa (e largamente esportabile nei contesti scientifici affini): quella dell'utilità di 'tutte' le fonti al fine di ricostruire una fisionomia sociale come una vicenda storica <sup>-2</sup>.

—  
L'applicazione alla fotografia di questo approccio metodologico, che si traduce in "una concezione pluralistica, aperta e tendenzialmente paritetica, delle fonti" <sup>-3</sup>, è mediata da una riflessione sulla nozione di *thick description* elaborata da Clifford Geertz (sulla scorta delle riflessioni di Gilbert Ryle) in un famoso saggio pubblicato per la prima volta nel 1973 <sup>-4</sup>. Faeta ritorna su un tema già affrontato in scritti precedenti e conclude che

—  
Possiamo utilmente considerare, nel nostro ambito disciplinare, una fotografia 'descrizione densa' [...] perché prodotto 'discreto', in cui restano impigliate le particolari determinazioni consce dell'autore e dell'oggetto referente, quelle 'inconsce' del mezzo e del campo di interazione formale che si crea nel momento della sua realizzazione [...]. Tale descrizione, che va oltre l'immediata apparenza fenomenica delle cose [...], comporta il farsi carico del complesso delle informazioni e delle determinazioni che convergono su un oggetto. [...] La descrizione densa è il prodotto di più descrizioni che si sono incontrate e fuse per generare un modello conoscitivo di nuova complessità. [...] È un mezzo, la fotografia, che produce testi densi [...]. In particolare nelle fotografie sono presenti quelle stratificazioni di significato, quel *surplus* narrativo, quel carattere fluido e sociale del discorso, quell'estroversione inesplicita dell'informazione, che caratterizzano la densità e che si riversano nella fonte e nel documento <sup>-5</sup>.

—  
Il paradigma geertziano incrocia dunque il tema della "testualità dell'immagine", che è al centro di un dibattito ormai più che ventennale sulla cosiddetta "svolta iconica" della cultura postmoderna <sup>-6</sup> e che

tende a superare il concetto di ‘specificità’ dei media – ad esempio la dicotomia cinema/fotografia e quella continuo/discreto, centrali nel dibattito sulla rivoluzione digitale, su cui avremo modo di tornare più avanti – e la relativa separazione euristico-metodologica tra i campi scientifico-disciplinari che investono la storia e la teoria delle rappresentazioni visive. Come osserva Faeta,

—  
La testualità fotografica è, del resto, acquisizione consolidata nella critica contemporanea. Ma questo testo [...] non è stato creato soltanto da un autore; è stato creato con un determinante concorso dei soggetti ritratti (ovvero, secondo alcuni approcci, pariteticamente da più autori); ed è esito anche di un procedimento tecnico peculiare e di una dialettica d’interazione complessa tra attori sociali (l’autore dell’immagine, il suo soggetto), e tra costoro, il mezzo, lo spazio-tempo in cui la loro relazione si colloca, il set <sup>-7</sup>.

—  
Rilevo per inciso come nell’attuale contesto culturale, ben più attento che in passato al ruolo delle immagini, questa complicazione o stratificazione della nozione di autore implichi anche notevoli problemi concernenti il *copyright* e dunque la circolazione e gli utilizzi pubblici dell’immagine. Se infatti la fotografia (con i suoi derivati) va considerata un testo dialettico e ‘interattivo’, la sua produzione non può essere intesa in modo unilaterale, alla stregua di ogni altro oggetto iconico dalla natura artigianale (con una sua peculiare unicità e ‘auraticità’, potremmo dire, con un riferimento al pensiero di Benjamin che tornerà utile più avanti). Ciò rilancia e complica oltremodo il problema della responsabilità etica dell’autore rispetto alla costruzione dell’immagine dell’Altro – problema al centro dei moderni *visual cultural studies*, ad esempio degli studi sull’immaginario coloniale, sulla rappresentazione della guerra e della violenza, delle donne, dei minori, della ‘devianza’ sociale ecc.

L’ultima parte della riflessione di Faeta mette in rapporto le precedenti considerazioni con il tema della fotografia in quanto ‘indice’, nodale negli studi di ascendenza linguistico-strutturalista che si ricollegano alla teoria peirciana dell’immagine, e in particolare al centro di quella che è stata definita la svolta ‘pragmatica’ della semiotica postmoderna, esemplarmente riferibile alla prospettiva teorica elaborata da Roland Barthes con *La camera chiara* – una prospettiva implicitamente dialogica, identitaria e negoziale, stratificata e densa di suggestioni psicoanalitiche e fenomenologiche – e a cui, tra l’altro, è riferibile anche la fortunata nozione di “atto fotografico” proposta da Philippe Dubois. La questione è quanto mai controversa, dato che, come riconosce Faeta, si può

—  
assegnare alla traccia indicale un peso maggiore o minore nell’interpretazione complessiva dell’immagine, ma è indubitabile che “nonostante tutto” <sup>-8</sup> [...] tale traccia c’è e determina il carattere complessivo della fonte e i peculiari percorsi di sua acquisizione e interpretazione

documentale. Queste considerazioni ci consentono di individuare un primo tratto ibrido nella fotografia (che ancor più intimamente della sua vicenda evenemenziale, la connette con l'antropologia): essa è una descrizione densa (che postula dunque una scrittura complessa e una libera interpretazione), vincolata tuttavia da qualcosa che conserva, o si presuppone che conservi, il che nella pratica euristica ed ermeneutica è la stessa cosa, un elevato potere di testimonianza rispetto a un reale con cui ha avuto contatto. E che è, in qualche misura, ipotecata nella sua interpretabilità da quel reale. Si tratta, insomma, di un oggetto contraddittorio <sup>-9</sup>.

—

Due contributi, che precedono e seguono le considerazioni di Faeta, spostano questo ordine di problemi dal piano dell'immagine statica a quello dell'immagine in movimento, suggerendo una prima area di sovrapposizione, particolarmente 'densa', tra fotografia e film etnografico. Il primo è un saggio sul film *Le quattro volte di Michelangelo Frammartino: un caso di etnografia profilmica*. L'autrice, Maria Faccio, si sofferma sui processi di 'profilmia' che si producono sul set, strutturando la spazialità e la testualità filmica all'interno di una relazione aperta e processuale con lo spettatore:

—

accade che lo spazio si trasformi in una sorta di testo, la definizione della cui struttura però, non spetta all'autore dello stesso quanto piuttosto al suo lettore [...] di modo che ci sia un fuori campo immaginabile da ciascuno in maniera diversa, e che si verifichi una compresenza di significati eterogenei <sup>-10</sup>.

—

La posta in gioco è l'esibizione di uno "statuto ontologico complesso", nel quale la realtà percepita diviene "molteplice". In ciò "il regista dichiara di voler quasi abdicare al suo ruolo di autore", cosicché

—

la finzione cinematografica risulta condizionata dall'esperienza profilmica, producendo l'illusione che non sia stato il suo occhio a ritagliare dalla realtà la materia di seguito immortalata, ma sia stata la realtà stessa a mettersi in scena, lasciando agire al suo cospetto il paesaggio antropico e naturale indagato <sup>-11</sup>.

—

Il dialogo tra Steven Feld e Antonello Ricci, dal titolo *Collaboration In/Through Ethnographic Film: A Conversation* <sup>-12</sup>, verte su alcune parole chiave, la prima delle quali è "collaboration", vagliata sotto diversi aspetti, in particolare alla luce di alcune figure linguistiche tipiche del film etnografico moderno, strettamente dialoganti con talune pratiche fotografiche, e dei film di Steven Feld di cui si discute (la trilogia *Jazz Cosmopolitanism in Accra*) <sup>-13</sup>. Si tratta di figure, tipicamente, come il *long take* o piano sequenza, che implicano la relativa nozione di "montaggio in camera". Su un piano di metodologia etnografica sul campo – in situazioni di ripresa sia fotografica sia filmica – e su un piano di

riflessione teorica sui processi di interazione, dialogo, interpretazione visuale di ciò che viene osservato, ‘agito’ sul set di un film etnografico, queste particolari figure sono strettamente imbricate nella teoria e nella pratica etnografica: nello stesso corpo dell’etnografo-cineasta; e agiscono come operatori di una qualità ‘fluida’ della visione, che asseconda e conferisce un tono dialogico alla “mostrazione”<sup>-14</sup>, con implicazioni sul piano della sua ricezione da parte dello spettatore.

La nozione di “corpo intraneo”, oggetto del saggio di Francesco Marano (*Corpo e tecnologia nel film etnografico: la videocamera da strumento a corpo intraneo*), assume un ruolo strategico in questo discorso, che implica l’inscindibilità dei piani della tecnica e del linguaggio, che nella loro interazione finiscono per ricondurre a due opposte concezioni dell’immagine tecnologica: una che la considera come un ‘oggetto’ fisico (un ‘documento’, con le sue caratteristiche indicali, connotazioni inconsce ecc.) e una che, in estrema sintesi, la intende in quanto prodotto di *agency*<sup>-15</sup> e dunque costruito testuale (‘fonte’, descrizione densa intrinsecamente aperta e contraddittoria, sempre negoziata, culturalmente appresa e strutturata). Ecco enunciato, in una prospettiva “anti-cartesiana ed ecologica”, l’assunto di partenza (simile per certi versi a una definizione teorica dell’atto fotografico): “l’uso degli strumenti audio-visivi nella ricerca etnografica non è separabile dall’azione del corpo del ricercatore”<sup>-16</sup>. Marano definisce “oggettivanti” quelle pratiche filmiche e “poetiche della rappresentazione” orientate “alla produzione di ‘oggetti’ che possono essere analizzati e comparati, in quanto ritenuti copie fedeli, una volta trasportati sulla scrivania dello studioso”<sup>-17</sup>. Lo sviluppo della tecnologia audiovisiva, unito a una maggiore consapevolezza dei processi della rappresentazione (tipicamente della profilmia) ha determinato nel tempo una scissione interna al territorio del film etnografico, tra un modello “oggettificante”, concepito come “raccolta dati”, espressione di “una postura voyeuristica” da parte dell’etnografo e tendenzialmente vicino alle forme di narrazione lineare sviluppate dal film di *fiction*; e un modello basato invece sulla partecipazione e “soggettivazione”<sup>-18</sup> dell’esperienza sul campo. Al superamento della nozione di “alterità culturale” corrisponde il passaggio del *medium* da “strumento estraneo” a “corpo intraneo”, ossia incorporato nella soggettività dell’autore durante il processo di produzione del testo visivo.

È su questo terreno che si delineano, ancora, interessanti convergenze con la teoria fotografica (dove, analogamente alla nozione di ‘filmico’ nelle teorie cinematografiche, l’idea di ‘fotografico’ si prospetta in una controversa storia critica), che mi limito qui a segnalare:

—  
Da un punto di vista [...] interno all’antropologia, l’oggettivazione compiuta dal cinematografo etnografico contribuì alla fondazione del concetto di ‘alterità culturale’ e di una ‘ragione etnologica’ (Amselle) che vedeva il mondo costituito da piccole società chiuse e indipendenti. Da qui alla comparazione il passo è breve e questo spiega come i grandi progetti di archiviazione e comparazione come quello dell’Isti-

tuto di Gottinga abbiano radici ben piantate nell'oggettificazione delle culture attraverso film che deliberatamente escludono la soggettività dell'autore durante il processo di produzione. [...] In ogni caso, il passaggio dal *focus* sullo strumento (la macchina da presa) che caratterizzava la prima fase della storia del film etnografico, al *focus* sul testo (il film), passa attraverso il riconoscimento della connotazione culturale della tecnologia <sup>-19</sup>.

—  
È utile vagliare questa riflessione alla luce di progetti, fondi o archivi basati su un diverso *medium*, la fotografia, ma guidati dalla medesima logica e da un simile modo di produzione. La nozione nodale di 'trasparenza' contribuisce a chiarire questo parallelismo, che verte non tanto sullo statuto tecnologico dell'immagine (cinema o fotografia), ma su una riflessione più ampia circa il suo uso e l'approccio al *medium*:

—  
La positivista e oggettivista trasparenza fra macchina da presa e realtà filmata è stata così sostituita da un nuovo tipo di trasparenza, quella fra macchina da presa e *filmmaker*, con la sua visione e tutto il suo corpo in movimento. Il corpo del *filmmaker* incorpora la tecnologia che abitualmente usa e inconsciamente continua a farla agire (o a essere agito da essa) anche quando la sostituisce con una nuova, con la quale comincia un nuovo processo di *embodied learning* <sup>-20</sup>.

—  
Secondo Marano,

—  
il *filmmaking* etnografico si presenta come un *taskscape*, termine con il quale Tim Ingold indica un paesaggio di interattività (Ingold 1993), nel quale il *filmmaker* compie il suo lavoro imparando a conoscere la complessa e relazionale realtà in cui è immerso attraverso un processo di *enskillment* (Ingold 2000), ovvero di apprendimento situato che avviene nell'atto stesso di filmare: impara a osservare, conoscere e filmare in una sorta di conversazione con gli elementi presenti nell'ambiente in cui si muove <sup>-21</sup>.

—  
Più controverse, nella direzione di tale parallelismo tra film etnografico e pratica fotografica, mi sembrano alcune considerazioni sulle nuove tecnologie digitali, coincidenti in parte con posizioni emerse nell'ambito del recente dibattito sulla cosiddetta 'post-fotografia' e analogamente riferibili alle teorie del 'post-umano' in quanto superamento sia di un atteggiamento 'tecnofobo' (tipico della fruizione auratica) sia di un atteggiamento 'tecnofilo' (tipico dell'era industriale) verso le immagini. È in questo territorio intermedio, tra tecnica e corpo, che può definirsi – evidenzia Marano – un "soggetto ibrido incarnato allo stesso tempo nella realtà e nella tecnologia" <sup>-22</sup>:

—  
L'avvento di queste nuove tecnologie può costituire una rivoluzione nell'etnografia visiva. [...]. La mobilità (instabilità) del punto di vista

nei video realizzati con le *wearable technologies* ci impedisce – non ce ne dà il tempo – di appropriarci immediatamente della visione del *videomaker*, di appaersarci dentro la sua immagine come invece siamo abituati a fare quando la soggettiva è fissa o comunque poco mobile –<sup>23</sup>.

Questo ordine di problemi, di fatto, non si pone in fotografia, dove l'idea stessa di 'soggettiva', in quanto figura linguistica capace di indurre identificazione, è di fatto impossibile, se non a prezzo di uno slittamento radicale di prospettiva teorica, da un piano semiotico-narratologico a un piano di ermeneutica e fenomenologia della visione –<sup>24</sup>. Ciò ha a che fare con quella 'contraddittorietà' intrinseca in ogni testo fotografico di cui parla Faeta e, mi sembra, riguarda *in primis* la non-linearità delle sue condizioni 'medie' di fruizione –<sup>25</sup>. Rispetto a tali condizioni (che ne investono gran parte degli usi), la forma del fotoracconto (e per altri versi quella del diario) rappresenta la maggiore eccezione: ma la storia della fotografia, specialmente oggi, è fruita più come una storia di immagini che come una storia di serie visive; e perlopiù, anche in ambiti specialistici e all'interno di interpretazioni tutt'altro che 'ingenuè', le serie fotografiche non sono considerate nella loro dimensione complessiva, nella loro struttura interna, ma come insiemi di oggetti singolari e discreti, ognuno idealmente identificato da un proprio apparato testuale. L'idea, cioè, che il 'senso' dell'immagine vada ricercato nelle sue condizioni singolari di produzione, e nelle intenzioni esplicite del suo autore, è del tutto preponderante rispetto a quella (sintetizzabile nell'esperimento cinematografico che deve al suo autore il proprio nome: 'effetto Kulešov') secondo cui esso cambia in relazione alla serie, alla catena significativa in cui l'immagine si inserisce. Mi sembra che occorra considerare tali problemi alla luce della 'svolta' teorica postmoderna sopra ricordata, dall'immagine-oggetto all'immagine-testo, dove la nozione di testo resta perlopiù ambigua e emblematica rispetto al rapporto tra immagine singola e serie: è in virtù di tale ambiguità che possiamo in effetti sostenere sia il superamento di una epistemologia ingenua dell'immagine in virtù di una sua lettura 'testuale', ossia aperta e dialogica (dunque un avanzamento sul versante ermeneutico e scientifico); sia l'*impasse* relativistica che iscrive ogni possibile immagine in un regime di finzione o falsificazione 'totale' (dunque una paralisi dell'interpretazione, una situazione nichilistica senza scampo).

Tra i due piani, però, sembra esservi un'opposizione più ideologica che fattuale. Il saggio di Lello Mazzacane (*Non più museo. L'originale e la copia nell'epoca della riproducibilità digitale*), per vie molto diverse – presenta alcuni esempi di allestimento virtuale e interattivo all'interno del Museo Ercolanense di Portici – procede nella stessa direzione e induce a chiedersi (ma non è questo il luogo per tentare di rispondere) se la situazione attuale sia davvero quella che si può evincere da alcuni passi, più densi di implicazioni teoriche e riferimenti alla teoria benjaminiana dell'immagine. Ad esempio laddove si afferma:

—  
Il museo [...] sembra essere una struttura obsoleta che ha fatto il suo tempo e non corrisponde più alle esigenze conoscitive di un pubblico sempre più emancipato rispetto alle forme ed alle modalità del comunicare. [...] Per le generazioni attuali, che di fatto sono native digitali, i percorsi conoscitivi vengono esperiti in forme ipertestuali nella navigazione in rete che risulta enormemente più ricca, articolata, multi-forme di quella univoca tra gli oggetti proposta/imposta dal percorso museale tradizionale. Nel confronto non c'è partita, non c'è *aura* che tenga per dirla con Benjamin, come non c'è sindrome di Stendhal che possa colmare il divario conoscitivo tra i due percorsi. [...] Per cui potremmo provvisoriamente e sinteticamente concludere che una modalità culturale nuova si è innervata dentro la nostra civiltà investendo *in primis* le forme del comprendere e del comunicare <sup>-26</sup>.

—  
Porre l'accento sul momento della comunicazione, del resto, sembra sgretolare l'idea stessa di 'unicità' dell'opera, con ripercussioni paradossali sul vecchio problema della

—  
Riproducibilità calcografica dell'opera d'arte. Altro tema da mettere al centro della nostra riflessione. E quando non sappiamo la copia di cos'è copia? La copia dello pseudo Seneca, a esempio, in che rapporto si pone con l'originale? E, a cascata, il problema dell'*aura* di benjaminiana memoria esiste solo per l'originale greco o pure per la copia romana? E se persiste per la copia romana dopo quante copie di copie svanisce? Interrogativi evidentemente retorici ma non privi di interesse <sup>-27</sup>.

—  
La dimensione comunicativa dell'etnografia visuale è al centro del saggio di Silvia Paggi, *Considerazioni sulla mediazione della parola in antropologia filmica*. La riflessione è imperniata sulle nozioni di "profilmia" e "auto-messa in scena" elaborate da Claudine de France <sup>-28</sup>. Entrambe le nozioni lavorano sulla relazione filmante/filmato:

—  
Pur potendo a volte coincidere, la prima sottolinea le modificazioni nel comportamento delle persone filmate dovute alla presenza della camera (e del ricercatore che la porta), mentre la seconda si riferisce al come l'etnografo-cineasta può analizzare e riguardare scenicamente – per poi mettere cinematograficamente in scena – i modi in cui il processo osservato si presenta di per sé, testimoniando in ogni contesto di un'appartenenza identitaria. Il film etnografico (e ogni ripresa che lo costituisce) risulta sempre dall'incontro di queste due messe in scena: quella dell'antropologo-cineasta e quella delle persone filmate <sup>-29</sup>.

—  
I due paradigmi sono qui analizzati in particolare in rapporto all'idea di "profilmia della parola", esemplificata dalla situazione, rivelatrice, dell'intervista filmata, definita dall'autrice "un evento profilmico", ovvero



—  
una profilmia di cui il ricercatore non può non essere cosciente e di cui può quindi analizzare la duplice messa in scena, la sua e quella dell'intervistato, influenzando sul modo in cui lo spettatore riceverà la significazione <sup>-30</sup>.

—  
Al di là degli specifici problemi metodologico-disciplinari dell'etnografia visuale, un tangibile territorio di confine con la pratica fotografica emerge laddove la riflessione investe il nodo problematico della "presa di coscienza della propria rappresentazione" in quanto "fase metodologicamente delicata che provoca reazioni differenziate" <sup>-31</sup>. Nella storia della fotografia questo ordine di problemi e riflessioni si presenta molto precocemente. È probabile che ciò sia dovuto allo statuto linguistico non-istituzionale del *medium*, legato cioè all'azione diretta del singolo e alla sua implicazione di co-presenza nella situazione contingente osservata, in cui si definisce l'atto fotografico. In tal senso in fotografia la distinzione (cui si fa spesso riferimento nel volume) tra *set* (allestimento, insieme pre-organizzato ecc.) e *field* (campo, terreno d'indagine, ecc.), ossia tra qualcosa di predisposto per l'osservazione/riproduzione e qualcosa che si chiarifica e definisce proprio 'attraverso' l'osservazione/riproduzione, è assai più labile rispetto al cinema di *fiction*, e segnala invece una forte prossimità metodologica con le pratiche del film etnografico.

La circolarità di questi problemi, tra fotografia e film etnografico, si chiarisce ulteriormente nei due saggi che concludono la sezione principale della rivista (Biblioteca), maggiormente orientata verso un territorio epistemologico e teorico-metodologico. Il saggio di Cecilia Pennacini, *Immagini dalla "zona di contatto". Le fotografie della spedizione italiana al Rwenzori (1906)* è dedicato alla figura di Vittorio Sella e alle immagini che realizzò in Uganda, in un'area sottoposta al protettorato britannico, nell'ambito della spedizione guidata da Luigi Amedeo di Savoia. Nella sinossi è enunciata la principale chiave interpretativa della ricerca:

—  
Nella "zona di contatto" (Pratt 1992), Sella realizza una rappresentazione visiva del territorio e dei suoi abitanti che da un lato appare funzionale all'appropriazione imperialistica, ma dall'altro sfugge ai canoni iconografici tipici dell'antropologia coeva, che in Italia è stata dominata da un paradigma razziale implicito nella fotografia antropometrica <sup>-32</sup>.

—  
In linea con le considerazioni di Silvia Paggi sulla dimensione 'autoriale' della ricerca antropologica sul campo, Pennacini evidenzia come

—  
la documentazione visiva di argomento etnografico prodotta dai viaggiatori italiani restò fondamentalmente estranea all'ambito scientifico all'interno del quale, nel nostro paese, l'antropologia si era professionalizzata. Tale distanza è evidente nell'opera di Sella, che rifugge dalla

fotografia scientifica lavorando invece alla costruzione di rappresentazioni dichiaratamente artistiche della diversità culturale –<sup>33</sup>

–  
e realizzando

–  
ritratti che rispettano la dignità del soggetto e sembrano rappresentare un incontro, probabilmente muto ma ricco di reciproca curiosità, tra l'osservatore e l'osservato –<sup>34</sup>.

–  
Il discorso sul metodo prosegue con il saggio di Antonello Ricci, *Etnografia, cinema, memoria, narrazione: percorsi di ricerca*, che, integrando riflessioni teoriche e note di lavoro raccolte sul campo nel corso di una ricerca di etnografia filmica portata avanti a più riprese da molti anni, indaga “la natura ‘anacronistica’ dell’oggetto-soggetto etnografico” –<sup>35</sup>. Il progetto ricostruisce la vicenda di Luigi Nigro, pastore di capre di Rossano (Cosenza), su cui Ricci lavora innestando una struttura narrativa all’interno di un approccio di tipo documentario e utilizzando la forma cinematografica, e in particolare il montaggio,

–  
per sintetizzare l’esperienza, lavorando attraverso il processo creativo dell’*editing* in modo da estrapolare le relazioni cronologiche e le stratificazioni della narrazione, per attivare le porte temporali che vengono aperte dai meccanismi della memoria, per connettere la trama complessa del presente al passato –<sup>36</sup>.

–  
Si tratta di un racconto di formazione che, attraverso “una narrazione stratificata e ricca di complesse articolazioni cronologiche e spaziali”, cerca di riattivare “nella dimensione psichica dell’immaginazione” –<sup>37</sup> immagini, figure, vicende lontane nel tempo e nello spazio e legate alla biografia di Nigro, ai suoi gesti, alla sua memoria privata, alla sua storia familiare. Molteplici e intrecciati i riferimenti teorici chiamati in causa. Tra quelli non strettamente etnografici, ad esempio, il pensiero di Benjamin, o le riflessioni di Pasolini sulla relazione parlante-scrittore nella scrittura autobiografica; tra quelli diretti, oltre al contesto del film etnografico moderno (le metodologie di indagine sperimentate e teorizzate da David MacDougall, Jean Rouch ecc.), “la tradizione demartiniana dell’incontro etnografico come coesistenza condivisa di due narrazioni” –<sup>38</sup>.

Ancora, in modo ellittico e trasversale si delineano alcuni punti di contatto con la teoria fotografica, con il funzionamento stesso dei processi immaginativi della fotografia. Nei suoi rapporti con il padre e il nonno, osserva l’autore, Nigro

–  
ha incorporato un insieme articolato e complesso di saperi [...]: più in generale uno stile di vita trasmesso mediante la tecnica incantatoria del racconto che trasferisce nella memoria gli esempi realmente accaduti nel corso di altre precedenti vite, trasfigurandoli in paradigmi esemplificativi del mondo. Nel trascorrere dei tempi lunghi del

processo di formazione infantile-adolescenziale è messa in atto una disciplina dell'ascolto: per mezzo di stimoli affettivi ed emotivi si stabilisce un contatto forte in grado di attivare l'emulazione, coadiuvare la trasmissione del sapere, introiettandone i contenuti alla stregua di tecniche del corpo [abbandonandosi al racconto] in una dimensione onirica tra la veglia e il sonno <sup>-39</sup>.

—

In una prospettiva vicina a quella delineata da Marano riguardo al rapporto tra “corpo e tecnologia nel film etnografico”, la riflessione sui processi incantatori e onirici della narrazione orale conduce – anche grazie a un filo rosso che la fotografia consente di seguire in modo privilegiato – sul terreno di una critica radicale dello storicismo e del modello positivista, e rimanda a un paradigma fotografico (quello, come si è accennato, elaborato da Benjamin, a sua volta influenzato dalla teoria brechtiana della rappresentazione nei saggi sulla riproducibilità tecnica e in altri studi, e che trova corpo nell'idea di “autore come produttore” nonché in diversi luoghi e nella stessa architettura dei *Passages*) <sup>-40</sup> fortemente dialogico e pragmatico: capace in qualche modo di modificare e riconfigurare nel tempo l'appercezione della realtà allo stesso modo in cui il sapere orale (qui riferito al pastore Nigro) è “un sapere vivo, in permanente riformulazione e riplasmazione perché continuamente riattualizzato” <sup>-41</sup>. Come ricorda Ricci, Benjamin “sottolinea efficacemente la necessità dell'abbandono di sé come condizione necessaria perché chi ascolta possa introiettare il racconto e rinarrarlo” <sup>-42</sup>. A riguardo, va ricordato che nel *corpus* delle sue opere (ad esempio nelle osservazioni sugli effetti dell'hashish e negli scritti sull'infanzia e sulla letteratura per l'infanzia) <sup>-43</sup> è dato analogo rilievo al tema della “similitudine non sensibile”, a cui si ricollega quello, intrinsecamente antropologico, del “potere fascinatore delle immagini”. In tal senso questa “disciplina dell'ascolto” cui si fa qui riferimento, trova riscontro in una analogia – nuova e inattuale, contemporanea e anacronistica – “disciplina dell'osservazione e dell'immaginazione”, che si enuncia anche nella metafora del *flâneur*.

Il cuore di questo processo coincide con un gesto teorico a cui si è già fatto riferimento. Nei racconti di Luigi Nigro

—

il contenuto di ciò che è raccontato si unisce al resto con un'operazione di montaggio – frasi di raccordo, chiavi esplicative, nessi concettuali, cornici *flashback* – che ne crea le interconnessioni e ne chiarisce la funzione nell'economia complessiva del racconto. Nell'elaborazione del ricordo e attraverso la dinamica psichica della rimemorazione essi diventano un'unica 'memoria', affiorano come da un sogno nell'incerto momento del risveglio – per ricordare l'*incipit* del grande racconto proustiano – mischiando le cronologie, capovolgendo i nessi fra passato e presente, giungendo a un esito conoscitivo imprevisto e sorprendente che ricorda i *Passages* benjaminiani <sup>-44</sup>.

—

Nella teoria brechtiana, centrale sotto questo aspetto in particolare nel già menzionato saggio di Benjamin, *L'autore come produttore*, il montaggio – di immagine e immagine e di immagine e parola – è ciò che, in termini marxisti, conferisce alla rappresentazione un valore “rivoluzionario”. Benjamin riabilita in questi termini la fotografia (immessa in un'associazione di idee che libera la rappresentazione dalla sua trasparenza ingenuamente mimetica: dall'illusione di un accesso diretto alla ‘cosa’, alla ‘realtà’ riprodotta), laddove essa è invece in sé stigmatizzata da Brecht in quanto prodotto del sistema capitalistico, epistemologicamente incapace di assumere una posizione critica verso di esso a causa della propria struttura tecnologica e della propria dimensione di massa <sup>-45</sup>. Questo nodo di problemi trova riscontro nel prosieguo del saggio di Ricci, che espone l'integrazione della scrittura all'interno del lavoro sul campo da parte dell'etnografo-cineasta (con importanti implicazioni sulle tecniche di ripresa e montaggio) e sembra chiamare in causa la riflessione barthesiana sulla fotografia – anch'essa intrisa di teoria brechtiana – in quanto oggetto teorico intrinsecamente contraddittorio e duplice:

—  
Ho molto usato un taccuino di appunti per annotare e tenere sotto controllo il continuo e straripante proliferare d'idee narrative e anche per memorizzare taluni racconti rimasti in sospeso, in modo da poterne recuperare il filo in un altro momento. Da questi appunti sembra emergere un criterio nell'andamento del racconto: è possibile notare l'esistenza di connessioni, intrecci e intersezioni fra un tema e l'altro, ma allo stesso tempo si manifestano continui intervalli e fratture. [...] È possibile descrivere questo insieme come [...] un “fenomeno di memoria”, per ricordare [...] una delle definizioni di Didi-Huberman intorno all'opera di Aby Warburg. Montare è il meccanismo della memoria in funzione della costruzione del ricordo: essa lavora per accostamenti, relazioni e contrapposizioni, per omogeneità e per disomogeneità, per fratture e per omissioni, per legami e per intervalli, per riprese, abbandoni e oblii, offrendo un risultato sempre nuovo e sempre vecchio, sempre diverso e sempre uguale <sup>-46</sup>.

—  
Riallacciando alcuni dei temi già emersi, vale la pena di ricordare come ne *La camera chiara* Barthes ricorra, per definire la fotografia, a formule paradossali e talvolta opposte, dove l'idea di un oggetto “inclassificabile” (§ 2), simile a un'avventura del senso (§ 7), convive con l'idea che essa coincida per sua natura con l'autenticazione stessa (§ 36) <sup>-47</sup>. La fotografia, cioè, è contraddittoria e duplice proprio perché opera continuamente come un testo mnemonico: un campo di rimandi, connessioni, fratture, cesure, vuoti ecc., in ciò particolarmente simile alla scrittura aforistica. È del resto un genere di montaggio intrinsecamente dialettico e fotografico – nel senso barthesiano secondo cui la fruizione della fotografia, per definizione, produce una sorta di cortocircuito temporale poiché ogni volta, in ogni immagine in modo diverso, un 'io

vedo' coincide con un 'è stato' – quello ricostruito da Ricci negli appunti di lavoro, perseguito nell'approccio e nella tecnica filmica, e delineato teoricamente nel saggio:

—  
Nel mio lavoro ho ipotizzato di attivare e far reagire proprio il carattere anacronistico dell'oggetto-soggetto etnografico. Ho scelto e sto utilizzando il cinema come forma narrativa in grado di sintetizzare l'esperienza. Soprattutto sto lavorando mediante il meccanismo creativo e "attraattivo" del montaggio, parafrasando la nota formula di Ejzenštejn, per far emergere e attivare le relazioni e le stratificazioni cronologiche del racconto, i varchi temporali aperti dai meccanismi della memoria, l'incrociarsi complesso del presente con il passato <sup>-48</sup>.

—  
In una conversazione tra Francesco Faeta e Antonino Buttitta (*Antropologia visiva in Sicilia: a colloquio con Antonino Buttitta*) pubblicata in una sezione collaterale del volume (Passaggi), Faeta solleva la questione se si possa o meno attribuire "un valore specifico e particolare, nel contesto dell'etnografia visiva, alla fotografia etnografica, rispetto al cinema e al video" <sup>-49</sup>. La risposta di Buttitta sottolinea la diversità dei due media nel "rapporto con il tempo" e, di conseguenza, con il "dettaglio":

—  
La sequenza rapida delle immagini del cinema e del video provoca la fuga dei dettagli. L'immagine fotografica, quando con attenzione e intelligenza realizzata, invece fa consistere quanto rappresenta proprio nella percezione del dettaglio. [...] Il lavoro del fotografo diversamente da quello del cineasta è apparentemente più semplice. Consiste nel convertire il vissuto nell'immaginario: quanto di più elementare pensando che la conversione avviene mediante un mezzo tecnico autonomamente operante. È proprio qui che quanto appare elementare si carica di aspetti di notevole complessità. [...] Al discreto temporale, infatti, corrisponde quello situazionale, dunque spaziale, e viceversa. Sorprende che tutto questo invece di determinare un'intensificazione temporale e spaziale, estrapolando il rappresentato dal *continuum* della realtà, lo detemoralizza, lo pone cioè al di fuori del tempo e così facendo lo immette in un'altra spazialità temporale che pur riferita al reale *in obiecto*, finisce con l'esistere come reale, *in intellectu*, cioè come immaginario. Un immaginario la cui genesi è da connettere non tanto alla realtà sperimentata quanto alla cultura di chi ha scelto quel momento, quello spazio per convertirli in memoria. [...] È sempre stato un nostro errore quello di attribuire ai segni verbali e scritti maggior valore delle immagini. Anche a voler essere ciechi, come lo furono i demologi dell'Ottocento, oggi non sfugge a nessuno che, come aveva inteso già Empedocle, la realtà è fatta più di segni invisibili che visibili. Paradossalmente le immagini sanno rendere visibile l'invisibile. Qui è da cercare il valore della fotografia <sup>-50</sup>.

Un riferimento a uno scritto di Jan Mukařovský del 1966, *Il dettaglio come unità semantica fondamentale nell'arte popolare*<sup>-51</sup>, citato da Ricci nella bibliografia del suo saggio, e la riflessione sviluppata nel testo, in particolare sul ruolo degli appunti e sulla centralità del dettaglio rivelatore nella ricerca sul campo, accanto alle considerazioni di Buttitta circa la specificità della fotografia rispetto al cinema e al video, mi portano a concludere che la diversità di statuto, legata sì al tempo in prima istanza (su un piano ontologico), si iscrive oggi anche (su un piano sociale e ideologico) in un diverso genere di 'popolarità', di 'medietà' dei due *media*. Rispetto alla questione mediale, mi sembra che dalle diverse posizioni espresse in questo volume, fatte le dovute eccezioni, venga notevolmente ridimensionata la cesura analogico/digitale, a vantaggio della cesura (anacronistica per definizione) tra immagini statiche e immagini dinamiche.

Questa prospettiva tende implicitamente verso il problema della separazione (o, all'inverso, dell'integrazione sinergica) tra statuti disciplinari. Alla fine della conversazione, interpellato circa la distinzione teorico-metodologica tra antropologia visiva e antropologia visuale (la prima legata "all'impiego dei mezzi audiovisivi", la seconda "all'esegesi dell'occhio"), Buttitta risponde che la questione, "volenti o nolenti, è sicuramente il futuro non tanto della *Visual anthropology* quanto dell'Antropologia senza aggettivi"<sup>-52</sup>. In modo analogo, il dibattito sulla cesura analogico/digitale – e sulle relative specificità, tanto tecnologiche quanto di regime scopico – può oggi apparire come uno stadio o un sottoproblema di un più ampio dibattito circa lo statuto e la storia delle immagini *tout court* (e diversi, negli ultimi anni, sono stati i contributi orientati in questa direzione). La distinzione tra 'visivo' e 'visuale' alla quale, in termini specificamente disciplinari, qui ci si riferisce, può essere in ultima istanza riferita a una più complessa e inestricabile dialettica, nella quale siamo ormai del tutto immersi, tra forme di esperienza mediate da processi tecnologici e forme di esperienza mediate da processi umani (e, come tali, politici) di conoscenza. Tra i due versanti, così come tra le nozioni di 'produzione' e 'riproduzione' che Benjamin pone al centro della sua teoria estetica, non vi è contrapposizione diretta, ma interazione dinamica.

—  
Note

–<sup>1</sup> Ricci 2015a. Oltre ai saggi cui faccio riferimento diretto nel testo, il volume raccoglie nelle sezioni collaterali scritti di Alberto Alonso Ponga Garcia, María Jesús Pena Castro, Andrea Benassi, Vincenzo M. Spera,

Maurizio Coppola, Elena Musumeci, Laura Petrone, Valeria Bellomia, Maria Luisa Cappello, Maria Teresa Milicia, Tamara Mykhaylyak, Gianfranco Ranisio, Elisabetta Silvestrini. Il testo qui pubblicato è l'esito di un

processo redazionale che, nel rispetto delle intenzioni originarie, ha talvolta espunto ulteriori riferimenti o sintetizzato riflessioni più articolate.  
–<sup>2</sup> Faeta 2015, p. 30.  
–<sup>3</sup> Ivi, p. 31.  
–<sup>4</sup> Geertz 1987.

- 5 Faeta 2015, pp. 35-36.  
 – 6 Ambito di riflessione vasto e frastagliato che fa riferimento a diverse formulazioni teoriche, come le nozioni di *pictorial turn* (Mitchell 2009 [1992]), *iconic turn* (Boehm 2009 [1994]) e *medial turn* (Rimmele / Sachs-Hombach / Stiegler 2014).  
 – 7 Faeta 2015, p. 36.  
 – 8 Il “nonostante tutto” si riferisce a uno scritto di Umberto Eco su Ugo Mulas, ma potremmo facilmente correlarlo alle riflessioni elaborate da Georges Didi-Huberman, in particolare Didi-Huberman 2005 [2003], 2008.  
 – 9 Faeta 2015, pp. 38-39.  
 – 10 Faccio 2015, p. 19.  
 – 11 Ivi, p. 21.
- 12 Feld / Ricci 2015.  
 – 13 Feld 2012.  
 – 14 Gaudreault 1989.  
 – 15 Gell 1998.  
 – 16 Marano 2015, p. 57.  
 – 17 Ivi, p. 58.  
 – 18 Ivi, p. 60.  
 – 19 Ivi, pp. 61-62, 64.  
 – 20 Ivi, p. 62.  
 – 21 Ivi, p. 66.  
 – 22 Ivi, p. 71.  
 – 23 Ivi, p. 69.  
 – 24 Cfr. Fragapane 2012, pp. 41-65.  
 – 25 Bourdieu 1965.  
 – 26 Mazzacane 2015, pp. 80-81.  
 – 27 Ivi, p. 91.  
 – 28 de France 1989.  
 – 29 Paggi 2015, p. 100.  
 – 30 Ivi, p. 101.  
 – 31 Ivi, p. 102.  
 – 32 Pennacini 2015, p. 109.
- 33 Ivi, p. 115.  
 – 34 Ivi, pp. 120-121.  
 – 35 Ricci 2015b, p. 135.  
 – 36 *Ibidem*.  
 – 37 Ivi, p. 136.  
 – 38 Ivi, p. 137.  
 – 39 Ivi, p. 138.  
 – 40 Benjamin 2012a.  
 – 41 Ricci 2015b, p. 139.  
 – 42 Ivi, p. 138.  
 – 43 Benjamin 2012a, 2012b.  
 – 44 Ricci 2015b, p. 141.  
 – 45 Fragapane 2015.  
 – 46 Ricci 2015b, p. 147.  
 – 47 Barthes 1980, pp. 6, 21, 135.  
 – 48 Ricci 2015b, p. 151.  
 – 49 Faeta / Buttitta 2015, p. 158.  
 – 50 Ivi, pp. 158-159.  
 – 51 Mukařovský 1966.  
 – 52 Faeta / Buttitta 2015, p. 160.

**Barthes 1980 [1980]** Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980 [ed. orig. francese 1980].

**Benjamin 2012a** Walter Benjamin, *Hashish a Marsiglia* (1932); *Dottrina della similitudine* (1933); *L'autore come produttore* (1934); *Che cos'è il teatro epico?* (1939), in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti / Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2012.

**Benjamin 2012b** Walter Benjamin, *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*, a cura di Francesco Cappa / Martino Negri, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

**Boehm 2009 [1994]** Gottfried Boehm, *Il ritorno delle immagini*, in Andrea Pinotti / Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009 [ed. orig. tedesca 1994].

**Bourdieu 1972 [1965]** Pierre Bourdieu et al., *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi, 1972 [ed. orig. francese 1965].

**de France 1989** Claudine de France, *Cinéma et anthropologie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1989.

**Didi-Huberman 2005 [2003]** Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005 [ed. orig. francese 2003].

**Didi-Huberman 2008** Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.

---

## Bibliografia

- Faccio 2015** Maria Faccio, *Le quattro volte di Michelangelo Frammartino: un caso di etnografia profilmica*, in Ricci 2015a, pp. 15-27.
- Faeta 2015** Francesco Faeta, *La fotografia come descrizione densa. Antropologia, fonti e documenti*, in Ricci 2015a, pp. 28-43.
- Faeta / Buttitta 2015** Francesco Faeta, *Antropologia visiva in Sicilia: a colloquio con Antonino Buttitta*, in Ricci 2015a, pp. 157-160.
- Feld 2012** Steven Feld, *Jazz Cosmopolitanism in Accra. Five Musical Years in Ghana*, Durham, Duke University Press, 2012.
- Feld / Ricci 2015** Steven Feld / Antonello Ricci, *Collaboration In/Through Ethnographic Film: A Conversation*, in Ricci 2015a, pp. 44-56.
- Fragapane 2012** Giacomo Daniele Fragapane, *Realtà della fotografia. Il visibile fotografico e i suoi processi storici*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- Fragapane 2015** Giacomo Daniele Fragapane, *Brecht, la fotografia, la guerra*, Milano, Postmedia, 2015.
- Gaudreault 1989** André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Klincksieck, 1989.
- Geertz 1987 [1973]** Clifford Geertz, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987 [ed. orig. inglese 1973].
- Gell 1998** Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon, 1998.
- Ingold 1993** Tim Ingold, *The Temporality of the Landscape*, in "World Archaeology", vol. 25, n. 2, ottobre 1993, pp. 152-174.
- Ingold 2000** Tim Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London e New York, Routledge, 2000.
- Marano 2015** Francesco Marano, *Corpo e tecnologia nel film etnografico: la videocamera da strumento a corpo intraneo*, in Ricci 2015a, pp. 57-74.
- Mazzacane 2015** Lello Mazzacane, *Non più museo. L'originale e la copia nell'epoca della riproducibilità digitale*, in Ricci 2015a, pp. 75-94.
- Mitchell 2009 [1992]** William J.T. Mitchell, *La svolta visuale*, in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Palermo, :duepunti, 2009 [ed. orig. inglese 1992].
- Mukařovský 1973 [1966]** Jan Mukařovský, *Il dettaglio come unità semantica fondamentale nell'arte popolare*, in Id., *Il significato dell'estetica*, Torino, Einaudi, 1973 [ed. orig. cecoslovacca 1966].
- Paggi 2015** Silvia Paggi, *Considerazioni sulla mediazione della parola in antropologia filmica*, in Ricci 2015a, pp. 95-108.
- Pennacini 2015** Cecilia Pennacini, *Immagini dalla "zona di contatto". Le fotografie della spedizione italiana al Rwenzori (1906)*, in Ricci 2015a, pp. 109-134.
- Pratt 1992** Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London e New York, Routledge, 1992.
- Ricci 2015a** Antonello Ricci (a cura di), *Etnografie vive nella ricerca antropologica contemporanea: cinema, video, fotografia, realtà virtuale*, in "Voci. Annuale di scienze umane", a. XII, 2015.
- Ricci 2015b** Antonello Ricci, *Etnografia, cinema, memoria, narrazione: percorsi di ricerca*, in Ricci 2015a, pp. 135-155.
- Rimmele / Sachs-Hombach / Stiegler 2014** Marius Rimmele / Klaus Sachs-Hombach / Bernd Stiegler, *Bildwissenschaft und Visual Culture*, Bielefeld, Transcript, 2014.