

# Per una sociologia del documentario. Teorie e pratiche cognitive

*Anna Maria Paola Toti*

*The attention of sociology for visual practices, for the paradigmatic character of iconic material and for the function the latter has in building our knowledge, is of great importance for the analysis and interpretation of the complexity of the social world. The sociology of documentaries wishes to cross disciplinary divisions in order to produce forms of visual experience and develop critical and interpretative tools capable of giving a more acute insight and of adopting a methodical approach necessary to objectify one's experiences; it proposes to define the rules that govern the interaction between social representations and the forms of everyday life.*

È probabilmente il gusto di vivere tutte le vite, alla Flaubert, e di cogliere tutte le occasioni di entrare in quell'avventura che è sempre la scoperta di nuovi ambienti (o semplicemente l'eccitazione di cominciare una nuova ricerca), con il rifiuto della definizione scienziata della sociologia, ad avermi portato a interessarmi dei mondi sociali più diversi (Bourdieu 2004 [2005]: 66)<sup>1</sup>.

## *L'immagine come paradigma epistemico*

La società contemporanea è caratterizzata dalla pervasività della dimensione visuale della realtà e il campo di ricerca che, a seconda del contesto geografico, ha preso i nomi di *visual culture studies*, *Bildwissenschaft* o *théorie de l'image*, ha messo in evidenza la necessità di studiare le immagini e le diverse forme di esperienza visiva, come trasmissione di senso e parte integrante del tessuto

<sup>1</sup> Bourdieu mosso dalla *libido scendi* riprende la citazione di Flaubert: «tutto è interessante, a patto che lo si osservi abbastanza a lungo» (Bourdieu 1993 [2015]: 807).

culturale, come oggetti e atti sociali, storicamente determinati. L'attenzione delle scienze sociali per le pratiche visuali<sup>2</sup>, per il carattere paradigmatico del materiale iconico e per la funzione di quest'ultimo nel processo di costruzione della nostra conoscenza, è di grande rilevanza per l'analisi, l'interpretazione e la comprensione della complessità del mondo sociale.

L'espressione *iconic turn*, declinata da Boehm come *ikonische Wende* e da Mitchell come *pictorial turn*<sup>3</sup>, definisce la riaffermazione dell'autonomia semantica e del valore euristico dell'immagine. Boehm nel saggio *Was ist ein Bild?*<sup>2</sup> constata che, fino ad ora è stato privilegiato il *logos*, il discorso concettuale, rispetto all'iconicità; ma all'interno della storia del pensiero filosofico si possono individuare alcuni autori che si sono sottratti a quella opzione dominante, aprendosi alla dimensione della figuralità. Kant, Nietzsche, Husserl, Heidegger, Wittgenstein, Merleau-Ponty, vengono chiamati in causa per sostenere l'*iconic turn*, una svolta che inviti a discernere lo statuto polivoco<sup>4</sup> dell'immagine, la sua performatività e la sua logica peculiare: «conferendo così all'immagine un nuovo ruolo e una propria legittimità» (Boehm 1994: 42). Boehm ricorre alla tradizione ermeneutica per ricomporre lo strappo fra

<sup>2</sup> L'espressione *visuelle Kultur* introdotta da Balázs nel 1924 – promossa dalla diffusione di un cinema che ha saputo imporsi come nuovo organo di senso attraverso cui esperire il mondo – è fondata sul primato dell'immagine sulla parola, in cui si ha una riscoperta della dimensione fisica delle cose e della realtà. Il cinema come nuova tecnica del vedere e del mostrare, costituisce una svolta verso il visivo. Il linguaggio dei gesti rappresenta la vera lingua materna dell'umanità. La cultura verbale non ha sfruttato le facoltà espressive del corpo. Secondo lo studioso solo grazie al cinema gli scienziati potranno compilare il dizionario della mimica, dei gesti, dei segni e occuparsi dei fatti materiali e filmici.

<sup>3</sup> Mitchell intendeva coniugare l'immagine con il *linguistic turn* codificato da Rorty nel 1967 – tale paradigma indicava la profonda riconsiderazione della centralità del linguaggio in tutti i fenomeni umani e sociali – per elaborare una nuova *iconologia*: «un concetto dialettico di cultura visuale non può accontentarsi di una definizione del proprio oggetto in quanto costruzione sociale dell'ambito visuale, ma deve insistere sull'esplorazione dell'inverso chiasmico di questa asserzione, la costruzione visuale dell'ambito sociale. Non si tratta del fatto che noi vediamo nel modo in cui vediamo perché siamo animali sociali, ma anche le nostre azioni sociali assumono le forme che assumono perché siamo animali che vedono» (Mitchell 1992 [2009]: 62).

<sup>4</sup> Il Gruppo  $\mu$  (formatosi nell'Università di Liegi negli anni '60, è composto da studiosi appartenenti a diversi ambiti disciplinari: Dubois, Klinkenberg, Minguet, Edeline, Pire, Triron) in risposta all'idea che il linguaggio verbale sia l'interpretante supremo di ogni altro sistema semiotico, sottolinea l'importanza dell'immagine nell'argomentazione scientifica; è sufficiente considerare le opere di fisica, di chimica, di matematica, per constatare che senza schemi e disegni un trattato moderno non può avanzare alcuna di-mostrazione. Tecniche come l'inquadratura, la profondità di campo, l'orientamento di lettura non servono solo a trasmettere informazione, sono dispositivi che mettono in relazione semioticamente parole, figure e cose e favoriscono la fedeltà al reale.

*eikon* e *logos*, princìpi che si compenetrano nella capacità tipicamente umana di immaginare, rappresentare e rappresentarsi la realtà. L'individuo è presente a se stesso e può definirsi tale soltanto tramite e in rapporto alle immagini. L'icona è costitutiva della relazione dialettica di identità e alterità, è la modalità non mediata con cui ci si appropria del mondo. Siamo immersi e spesso ci confrontiamo con un immenso e rizomatico archivio di immagini che consentono di comprendere gli individui, gli eventi, gli oggetti. Le immagini mettono in scena un significato, a cui rimandano incessantemente e a cui sono vincolate. La loro produzione, la loro *Vorstellung* e la loro *Darstellung* sono state sovente intese come un insieme di note illustrative di teorie scientifiche elaborate in maniera autonoma dall'immagine che le rappresenta – Latour la definisce *l'oggettività acheropita* – mentre costituiscono una dimensione che non si limita ad affiancare il proprio oggetto, ma lo istituisce; una dimensione che non veicola solo informazioni, ma produce sapere. La svolta iconica aveva individuato i rischi connessi ad un appiattimento del visuale sul linguistico e aveva rivendicato l'esigenza di un riconoscimento della sfera immaginabile come ambito autonomo di senso. Il contributo euristico delle immagini nell'elaborazione di una conoscenza storica e il montaggio di immagini che provengono da tempi e contesti diversi – secondo la lezione di Warburg, Bataille, Ejzenštejn, Ruttman, Benjamin – sono utili come strumenti ermeneutici fondamentali per *orientar-ci*. *L'Iconic Turn* si propone di integrare immagine e parola in un medesimo modello interpretativo, in ragione dell'inscindibilità di visione e descrizione, abilità sociologiche che rendono possibile la comprensione della realtà circostante e costituiscono il sostrato della socialità umana. Rilevante è il pensiero di Merleau-Ponty, a cui si guarda per riaffermare un diverso modello della percezione, che trasforma un segno, una traccia in immagine. Lo studioso rielabora alcune formulazioni sul processo della visione e sulle sue radici corporali e sociali: «è necessario che il pensiero scientifico [...] si ricollochì in un c'è preliminare, nel luogo, sul terreno del mondo sensibile e del mondo lavorato così come sono nella nostra vita, per il nostro corpo; [...]. Bisogna che sotto al mio corpo si risvegliano i corpi associati, gli altri, che non sono semplicemente miei congeneri, ma che mi abitano, che io abito» (Merleau Ponty 1964 [1989]: 15). Lo sguardo e l'immagine come attività fondamentali nel processo di costruzione della conoscenza, che consentono il riconoscimento della realtà: il vedere, o re-imparare a vedere il mondo. L'occhio attraversa i suoi spazi e ne viene abbracciato. La percezione: «collega l'uomo con il mondo [...], ogni uomo è un corpo che percepisce e si muove nel mondo, un mondo con cui è in una indissolubile relazione» (Spreafico 2016: 57). La percezione visiva è il modo di relazionarsi dell'individuo con la realtà che lo circonda, tanto che l'assunto da cui si dipana la riflessione di Simmel è che

tra i singoli organi di senso: «l'occhio è fatto per offrire una prestazione sociologica assolutamente unica: la connessione e l'azione reciproca tra individui, che consiste nel guardarsi l'un l'altro» e delinea come l'importanza sociologica dell'occhio dipende «dal significato espressivo del volto, che si offre tra uomo e uomo come il primo oggetto dello sguardo. [...]. La particolare specie di conoscere – sociologicamente ricca di conseguenze – che l'occhio media è determinata dal fatto che il volto è l'oggetto essenziale del vedere inter-individuale» (Simmel 1908 [1998]: 550-552).

L'estensione tecnologica dell'occhio ha contribuito a trasmutare la forma dello sguardo e delle rappresentazioni. Lo sguardo è lo strumento che consente di collegare l'elaborazione concettuale e la pratica sociale; esso formalizza un concetto e rende tale forma adatta all'uso sociale e alla significazione di relazioni complesse, contribuisce sia alla costruzione dei saperi che a tessere i rapporti tra quest'ultimi e le interazioni sociali.

Il dato iconico va considerato come una *texture* capace di formare degli insiemi di significati di cui è possibile descrivere il funzionamento e gli effetti indotti. Le immagini sono funzioni segniche complesse, in cui somiglianza, motivazione, isomorfismo regolano il rapporto fra piano dell'espressione e piano del contenuto in modi diversi, non univoci. Superato il presupposto della loro naturalità, della loro trasparenza, della loro analogicità, si tratta di vedere come esse riorganizzano i codici culturali di cui vivono, come costruiscono i loro effetti di senso, di realtà e di somiglianza, come possono essere scomposte in unità sociologicamente significanti che è necessario analizzare. I sociologi per sottolineare la differenza tra comunicazione verbale e visiva, si sono avvalsi della classificazione dei segni proposta da Peirce; tali segni vanno distinti in icone (segno che è in un rapporto di somiglianza con la realtà che rappresenta), in simboli (quei segni che significano per mezzo di una interpretazione, di una norma convenzionale che stabilisce come interpretare quel segno), in indici (ossia i segni che significano in funzione di una loro relazione diretta con l'oggetto). Per quanto concerne il tema dell'immagine, non la colloca nella sua tipologia dei segni, ma la inserisce come sottocategoria dell'icona. Egli considera che l'icona appartiene alla classe dei segni il cui significante ha una relazione analogica con ciò che rappresenta e sottolinea la presenza di tre diverse tipologie di icona: l'immagine propriamente detta, il diagramma e la metafora. L'immagine non costituisce la totalità dell'icona, ma è a tutti gli effetti un segno iconico. Nel momento in cui si transita allo studio del linguaggio e alla costruzione delle immagini si delinea l'area di competenza della socio-semiotica: l'immagine diviene sinonimo di rappresentazione visiva sociologicamente connotata. Il concetto di immagine è variegato ed eterogeneo, in quanto all'interno di essa, si condensano diffe-

renti tipologie di segni: *iconici*, ossia analogici (pertanto immagini nel senso teorico del termine); *plastici* (colori, forme e così via); *linguistici* (il linguaggio verbale). L'interazione tra tali tipologie produce un senso che è possibile decifrare. Le diverse significazioni di immagine – visive, mentali, virtuali – sono accomunate dall'analogia: un'immagine è prima di tutto qualcosa che somiglia a qualcos'altro, sia che essa raffiguri una visione naturale delle cose, sia che si costruisca a partire da un parallelismo qualitativo (metafora verbale, immagine di sé, immagine di marchio). Nel caso dell'analogia in quanto somiglianza, questa si colloca nella categoria delle rappresentazioni. Il fatto che somigli a qualcosa, non significa che è la cosa stessa. Secondo Wittgenstein la significatività e il valore di un'immagine vengono definiti attraverso il suo uso: «L'immagine è un modello della realtà [...]. L'immagine è un fatto [...]. Il fatto, per essere immagine, deve avere qualcosa in comune con il raffigurato» e ancora «nell'immagine e nel raffigurato qualcosa dev'essere identico, affinché quella possa essere un'immagine di questo [...]. L'immagine rappresenta il suo oggetto dal di fuori (suo punto di vista è la sua forma di rappresentazione)» (Wittgenstein 1921 [1998]: 30-31). Ne consegue che ogni immagine è anche logica. La forma di raffigurazione è una struttura che appartiene direttamente allo stato di cose che raffigura/rappresenta. La sua funzione consiste nella capacità di evocare, di significare altro, ossia utilizzare il procedimento della somiglianza. L'immagine è una forma di dato e dal momento che è percepita come rappresentazione può essere definita anche come segno. Le immagini necessitano di un lavoro di de-strutturazione, di interpretazione e di analisi affinché riescano a porsi come fonte per la ri-costruzione storico-sociale: «hanno già di per sé sempre bisogno di essere interpretate e possono sempre essere ricontestualizzate» (Spreatico 2016: 51). L'icona è un prerequisito funzionale di ogni tipo di analisi: «Le conseguenze della centralità esistenziale dell'icona sono parecchie [...]. Il vedere è una parte importante delle nostre vite; [...]. Le icone sono costruite per comunicare informazioni all'interno di una comunità che può capirle e per la quale devono avere una qualche importanza [...]. Le proprietà dell'icona rendono possibili determinate *affordances*, o utilizzi, contemporaneamente precludendone altri» (Grady 1999: 500). Secondo Grady esistono tre aree applicative della sociologia visuale: 1) vedere (*seeing*); 2) comunicare con le immagini (*communicating with icons*); 3) fare sociologia visualmente (*doing sociology visually*): studiare la società attraverso le immagini. Il comunicare con le immagini è un processo culturale che concorre anch'esso alla costituzione della società; il fare sociologia visualmente serve a studiare i processi attraverso i quali la società si è costituita. Nel fare sociologia visualmente entrano in gioco alcuni processi di elaborazione delle icone secondo uno schema che

identifica tre processi: 1) *Imagining* che include *visualizing* e *researching*; 2) *creating* che implica *producing* e *teaching*; 3) *Mythologizing* che comprende *interpreting* e *explicating*. Un processo che prevede una visualizzazione delle immagini e una loro analisi; la loro produzione o il loro uso per creare narrazioni; l'analisi delle immagini esistenti. Ciampi osserva che «una volta scelto il problema d'indagine e definito l'obiettivo cognitivo, si procede con la fase empirica, che può consistere nel produrre dati visuali *ad hoc* per l'indagine (sociologia *con* le immagini), oppure selezionare un portfolio di immagini preesistenti, prodotte da altri, che risultano pertinenti con i concetti teorici di riferimento (sociologia *sulle* immagini)» (Ciampi 2015: 129). Un'analisi sociologica *con* e *sulle* immagini, può essere condotta considerandole come segni analogici: o come singole icone, oppure in relazione a più complessi fatti sociali cui esse rinviano, anch'essi costituiti da una congerie illimitata di immagini che compongono e costruiscono ciascun fatto sociale oggetto di un determinato studio. Poiché l'immagine è anche un segno analogico (in base a questo principio si definisce il concetto stesso di icona) è possibile che un ricercatore investighi su fatti sociali considerati come una serie infinita di icone. Attraverso i fondamenti di una sociologia qualitativa che adoperi per le proprie indagini elementi tratti dalla teoria socio-semiotica, è possibile cogliere non soltanto la complessità costitutiva delle immagini, ma la ancor più complessa costruzione dei fatti sociali. In questa prospettiva, l'immagine non appare più come semplice riflesso dell'esperienza pratica, ma diventa condizione ed elemento costitutivo della realtà sociale, in quanto essa costituisce una forma di mediazione strettamente connessa all'agire e nello stesso tempo è una fonte attiva di produzione di effetti socialmente connotati: «nella storia della svolta iconica, la teoria di Wittgenstein rappresenta un punto di arrivo provvisorio e una rottura, perché è stata l'interrogazione del linguaggio, che ha enfatizzato la potenza immaginale insita in esso, ad attuare il passaggio dal *linguistic turn* all'*iconic turn* [...]. Gadamer, per il quale il modo di raffigurazione (valenza dell'essere) dell'immagine aveva assunto in *Verità e metodo* uno straordinario significato, elaborò in modo esemplare la forza dell'immagine a partire dalla sua relazione con l'immagine originaria» (Boehm 1994: 44).

Arnheim per chiarire e confrontare le diverse relazioni che le immagini stringono con i propri referenti, distingue tre funzioni: «le immagini possono servire come rappresentazioni o come simboli; e possono pure usarsi come puri segni. [...] I tre termini – rappresentazione, simbolo, segno – non si riferiscono a tipi di immagini. Descrivono piuttosto tre funzioni cui le immagini adempiono» (Arnheim 1969 [1974]: 162-164). Egli propone una tripartizione tra i valori dell'immagine e nel suo rapporto con la realtà: a) un valore di rappresentazione: l'immagine rappresentativa è quella che riproduce cose concre-

te; b) un valore di simbolo: l'immagine simbolica è quella che riproduce cose astratte; c) un valore di segno: un'immagine serve come segno nel momento in cui rappresenta un contenuto particolare «senza rifletterne figurativamente le caratteristiche» (ivi: 163). Dal momento in cui le immagini sono segni, possono servire solo come media indiretti, in quanto operano come puri riferimenti alle cose che esse rappresentano. Le immagini sono rappresentazioni nella misura in cui raffigurano le cose situate ad un livello di astrattezza inferiore a quello delle immagini stesse. Esse compiono questo lavoro con il cogliere e con il restituire alcune qualità di rilievo – forma, colore, movimento – degli oggetti o delle attività che riproducono. Un'immagine agisce come simbolo nella misura in cui raffigura cose ad un livello di astrazione più alto di quello in cui si trova il simbolo stesso.

Le immagini fotografiche e filmiche – oggetti socio-semiotici complessi – presentano caratteristiche di indessicalità, in quanto ogni rappresentazione è connessa al contesto della sua produzione; inoltre, a tale requisito di indessicalità dei segni visivi si collega il loro potenziale comunicativo transculturale. Il *medium* filmico è dotato di una certa universalità, in quanto la percezione visiva varia meno degli idiomi e per questo si può considerare una sorta di esperanto visivo. Il ricercatore deve saper cogliere i significati molteplici della visione, analizzare la realtà e le regole sociali e culturali annidate nei segni che avvolgono gli individui e deve essere capace di calarsi negli infiniti punti di vista che possono coadiuvarlo nell'interpretazione dei fatti sociali.

### *La sociologia come Bildwissenschaft*

Il documentario come pratica di significazione estenderà notevolmente lo spazio di osservazione e di analisi dei fenomeni sociali: dalle strutture profonde della realtà alle dinamiche e alle pratiche sociali. Esso costituisce un dispositivo dotato di una valenza epistemologica, in quanto le immagini dialettiche – come delle tessere di mosaico, delle tracce mobili in forma di *passage* – sono degli strumenti cognitivi, che consentono una conoscenza attiva che si configura come *In-Aktion-Versetzen*<sup>5</sup>. L'immagine consente di materializzare le

<sup>5</sup> Benjamin nei *Passagenwerk* parla della *dialektisches Bild*, come di un momento di condensazione che consente di riconoscere sia l'attualità di un frammento del passato che la costruzione della storia. Lo studioso ribadisce che la relazione tra presente e passato non poteva essere pensata in termini di continuità, ma era necessario riconoscere che ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone e che questa sincronia può essere anacronistica, vale a dire può mettere in relazione tempi diversi e distanti attraverso una forma di *télescope* del passato attraverso il presente. L'immagine dialettica è «un'immagine balenante (*aufblitzendes*). Ciò che è

osservazioni e di memorizzarle, riveste la funzione sociale di cristallizzare gli eventi della storia; può essere assunta come strumento della ricerca sociale, *medium* privilegiato di investigazione della realtà e delle interazioni umane: come fatto sociale. L'analisi di queste e la loro produzione è divenuta oggetto di un crescente interesse scientifico e la sociologia l'ha collocata al centro della riflessione per una comprensione dell'individuo, della storia sociale, della mentalità e dei processi di costruzione e di significazione.

La sociologia del documentario intende attraversare le divisioni disciplinari al fine di produrre forme di esperienza visiva ed elaborare strumenti critici ed interpretativi in nome di uno sguardo più acuto e di un approccio metodico che serve a oggettivare le esperienze; si propone di definire le regole che presiedono all'interazione tra le rappresentazioni sociali e le forme della quotidianità. Tale disciplina privilegia nel documentario la sua natura di indicatore dei fenomeni sociali, dei processi culturali, dei bisogni individuali e collettivi; aiuta a cogliere non solo i piccoli e grandi cambiamenti che accadono nella vita quotidiana, ma anche a mostrare forme e aspetti del mutamento sociale. Essa diventa analisi di un discorso, di un fatto di linguaggio, di un testo: analisi di un fatto filmico.

Lo studioso francese Cohen-Séat distingue tra fatti filmici e fatti cinematografici: «il fatto filmico consiste nell'espressione di una vita, vita del mondo, dell'immaginazione o degli esseri e delle cose. Il fatto cinematografico consiste nel mettere in circolazione in gruppi umani un fondo di documenti, di sensazioni, di idee, di materiali offerti dalla vita e messi in forma a suo modo dal cinema» (Cohen-Séat 1946: 57). La filmologia diventa un importante ausiliario della sociologia per lo studio e l'analisi dei comportamenti degli individui, perché i fatti filmici costituiscono un campo di osservazione estremamente ricco dei complessi e stratificati fenomeni culturali: i fatti sociali sono il tessuto di vincoli sociali e di comportamenti in cui l'individuo è immerso.

Il film si pone come discorso significante, oggetto delimitato, sequenza chiusa, unità attualizzata, tessuto di co-presenze, gioco di referenze intertestuali. Il documentario può essere definito un fatto sociale totale che mette

stato va trattenuto così, come un'immagine che balena nell'ora della conoscibilità» (Benjamin 1982 [2002]: 531). Gli *Apparatur* (la fotografia e il cinema che si sono sviluppati tra la seconda metà dell'800 e i primi decenni del '900) indicano in Benjamin la possibilità di configurare la visione in modi diversi, inoltre hanno un potere rivelatore, ampliano il campo visivo, tema che Vertov aveva formulato nel 1923 nei suoi primi testi sul Kinoglaz della cinepresa come occhio meccanico più perfetto dell'occhio umano. Questo *topos* ricorrente nella fotografia e nel cinema degli anni Venti lo ritroviamo non solo in Vertov, ma anche in Moholy-Nagy, in Richter, in Balázs, Kracauer, Bloch, Dulac, Gance, Epstein sino ad arrivare alla teoria dei media come estensione dell'individuo elaborata da McLuhan.



in scena la realtà e la natura polimorfa del significante iconico deve essere interpretata e decifrata.

Tra la semiotica e le scienze sociali emerge una proficua sintonia interdisciplinare. Bazin con il *realismo ontologico* e Kracauer con il *realismo fisico* hanno dato vita a delle analisi e teorie sociologiche del cinema. Questi studiosi costituiscono il punto di massima esplicitazione negli anni '50 di un realismo esistenzialista, legato alla capacità del cinema di partecipare alla vita del mondo e di un realismo funzionale, legato alla possibilità del mezzo di riprodurre i contorni delle cose, di documentare l'esistente. Attraverso l'immagine, la realtà sociale viene ri-presentata, resa presente nello spazio e nel tempo e viene liberata dalle contingenze temporali. Le immagini aiutano a individuare dettagli sfuggiti e al contempo servono come dispositivo di *intensificazione dello sguardo*. Il documentario aggiunge all'oggettività della fotografia la riproduzione del tempo. Il realismo ontologico di Bazin si traduce nel *cinema-verité*, nel cinema di osservazione e di partecipazione. La teoria di Kracauer è concreta e sistematica e nel libro *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, delinea la sintesi delle sue ricerche sul campo e come Bazin prende le mosse dalla fotografia, considerata l'antenata del cinema; lo studioso non nega che quest'ultimo comporta elaborazioni e sviluppi propri, ma le sue proprietà rilevanti si identificano con questa. Il cinema è lo strumento ideale per registrare e rivelare la realtà fisica, ha il potere di rilevare il mondo materiale, quale esiste indipendentemente da noi e dal nostro modo di osservarlo. I film possono rappresentare un numero infinito di fenomeni materiali e al contempo la vita che sta sotto, un tessuto d'impressioni ed espressioni che scende nelle profondità dell'esistenza fisica. Le immagini filmiche tendono a cogliere l'esistenza fisica nella sua infinità, nel suo fluire, nella sua quotidianità. La *realtà fisica – realtà materiale o attuale* – è il mondo in cui viviamo; il cinema è veramente tale quando registra la realtà, il dinamismo della vita fisica nelle sue manifestazioni e le azioni degli individui. Secondo Bazin il cinema ha il compito di far emergere la verità intima del reale, per Kracauer esso registra e rivela la realtà dei fatti. Sia per Bazin che per Kracauer il cinema si collega strettamente alla realtà, ma nel primo esso mira ad agire con e sul mondo, per l'altro il mezzo deve analizzare e registrare individui e cose con l'atteggiamento dell'esploratore e dello scienziato: «nella sua preoccupata attenzione per il piccolo, il cinema è paragonabile alla scienza. Come la scienza, frantuma i fenomeni materiali in minuscole particelle, rendendoci così sensibili alle formidabili energie accumulate nelle microscopiche strutture della materia [...]. Queste analogie si fondono sulla natura del cinema. [...]. Come sorprendersi se un mezzo, che ha un debito così grande verso la passione scientifica dell'Ottocento, dimostra caratteristiche inerenti all'atteggiamento scientifico verso la realtà?» (Kracauer 1960 [1962]: 114).

Viene posta in evidenza l'importanza di una costante relazione-rappresentazione della realtà sociale ovvero di captare le cose così come sono. Un altro apporto rilevante è rappresentato da Friedmann e Morin che nel loro contributo *Sociologie du cinéma*, elaborano diverse ipotesi di fondo dell'approccio sociologico al cinema:

le cinéma est en outre un reflet de cette société. Véritable oeil enregistreur, non seulement il saisit, les objets et les hommes dans leur réalité, mais aussi à travers les histoires qu'il invente, les situations imaginaires qu'il rêve, il correspond à des réalités subjective (psychologiques et oniriques) de caractère collectif. Tout film, même le plus irréel, est, en un sens, un documentaire, un document social. Le cinéma donc, en tant que technique, institution, reflet d'un univers humain, est un fait de civilisation total. Il est une sorte de microcosme, à travers lequel on peut retrouver [...] l'image d'une civilisation, celle même dont il est le produit. Par-là, il relève de la sociologie (Friedman e Morin 1952: 95).

I due sociologi constatano che essendo il cinema un fatto umano, può essere compreso soltanto attraverso una convergenza di tutte le discipline che hanno l'individuo come oggetto:

L'étude sociologique du cinéma demande une information, une connaissance, une lucidité d'analyse qui dépassent le cinéma lui-même: elle serait singulièrement abstraite, pour ne pas dire impossible, si elle n'était soustendue par une sociologie du monde contemporain d'une part, une anthropologie de l'autre. Elle doit donc sans cesse jouer sur plusieurs tableaux, depuis les structures de l'imagination, de la représentation, de la connaissance (ivi: 96).

Il compito dell'analista sociale è quello di carpire i contenuti sociali del film: «la société n'est pas une donnée abstraite, mais un enchevêtrement de rapports et de facteurs sociaux» (ivi: 100). Nel loro secondo contributo intitolato *De la methode en sociologie du cinéma*, vengono delineati i contenuti e i metodi dell'intervento sociologico; l'idea è che ogni film, anche se d'arte, o d'evasione, anche se tratta il sogno o la magia, deve essere esaminato come una cosa. La soggettività di cui si carica, può e deve essere studiata oggettivamente. A partire da qui, i suoi caratteri, che è possibile controllare empiricamente, possono illuminarci sulle zone d'ombra della nostra società, ossia sulle rappresentazioni, l'onirismo o l'affettività collettiva. È evidente la connessione con la teoria dei fatti sociali elaborata da Durkheim che nell'affrontare il tema della loro cosalità li paragona a un raggio di luce che entrando in un cristallo si fram-

menta in mille e mille raggi, ognuno dei quali rappresenta un punto di vista. Al sociologo il compito di individuarli e di analizzarli.

Morin ne l'opera *Le cinéma ou l'homme imaginaire* afferma che la dicotomia soggettività e oggettività è intrinsecamente interrelata, in quanto soggettività oggettivante e oggettività soggettivante: «il reale è bagnato, costeggiato, attraversato, trasportato dall'irreale. L'irreale è modellato, determinato, razionalizzato, interiorizzato dal reale» (Morin 1956 [1982]: 159). Il cinematografo è il Giano bifronte che racchiude in sé il reale e l'irreale: «il film rappresenta e al tempo stesso significa. Esso riconduce il reale, l'irreale, il vissuto, il ricordo, il sogno a uno stesso livello mentale comune» (ivi: 201). Il cinema riflette le realtà pratiche e immaginarie, ossia i bisogni e i problemi dell'individuo: «così i diversi complessi di magia, affettività, ragione, irreale e reale che costituiscono la struttura molecolare dei film ci rimandano ai complessi sociali contemporanei [...]. Sarà necessario [...], prolungare l'analisi da un lato sulle correnti generali e dall'altro sulle correnti differenziali, culturali, sociali, nazionali che si esprimono nel cinema» (ivi: 210). Il sociologo conclude asserendo che si è dovuto aspettare il cinema affinché i processi dell'immaginazione venissero esteriorizzati con originalità e totalità: «possiamo finalmente visualizzare i nostri sogni perché essi si sono immersi sulla materia reale» (ivi: 214). Il cinema riflette la realtà e lo fa come i sogni che mutano i tratti esterni, ma conservano il senso incorporato nelle cose.

### *L'occhio sociologico. Funzioni e pratiche visuali*

In sociologia il concetto della visione rappresenta un nodo cruciale della riflessione teoretica e dell'analisi empirica. Alla ricerca qualitativa tradizionale si è addizionata negli ultimi anni un tipo di costruzione filmica, particolarmente attenta all'osservazione e alla descrizione della realtà e dove lo sguardo viene organizzato e indirizzato a livello (del) sociale. La sociologia pone l'accento sulla necessità di concentrarsi sull'osservazione della *Lebenswelt*, dell'intersoggettività, che aprono la strada ad una conoscenza sociologica in cui l'attore sociale fa parte di una *Einfühlung* come costruzione complessa dell'interazione individuo/gruppo, che si declina come *Vergesellschaftung*. L'attenzione della sociologia verso l'immagine riprende nel contesto degli anni '70 a partire dalle riflessioni di Becker – contenute nel saggio *Photography and Sociology* del 1974 – che contribuiscono allo sviluppo della disciplina<sup>6</sup>. I sociologi ameri-

<sup>6</sup> Un primo tentativo di avvalersi delle immagini in sociologia si rinviene nella rivista *American Journal of Sociology*, che tra il 1896 e il 1916 pubblica 31 articoli corredati di fotografie. Small,

cani ri-scoprono la rilevanza delle immagini come *ouils* della ricerca sociale e la necessità di scendere sul campo adoperando le tecniche dell'etnografia. Questi considerano le immagini non in un ruolo marginale e aggiuntivo di documenti o illustrazioni, ma come fonte di dati rilevanti, come strumento e parte integrante del processo di ricerca, per cogliere la specificità ed il valore ermeneutico del dato iconico. Stimolati dall'etnometodologia di Garfinkel, dall'avvento della sociolinguistica, dalle teorie di Goffman, dai lavori di Matza, i *New Chicagoans* iniziano a raccogliere e documentare le proprie osservazioni attraverso l'impiego di *field notes* e il ricorso alla fotografia e al video per esplorare visivamente le realtà marginali in cui essi si calavano.

Documentare vuol dire essere sul campo, osservare e riprendere una realtà per ricostruire i processi sociali, le azioni individuali e collettive che prendono forma nel contesto in studio. La dimensione dell'osservazione si configura come momento centrale del *field work*. Nell'indagine etnografica – come *medium* che registra e analizza le vicende e i fatti sociali – i documentari diventano uno strumento conoscitivo della realtà e un ausilio della ricerca sul campo. L'osservazione partecipante ricopre un ruolo determinante per la produzione della documentazione empirica. Tale tecnica connota una complessa attività in cui percezione, immaginazione e rappresentazione costituiscono funzioni sociologicamente diverse, ma tra loro strettamente interrelate, mediante le quali il ricercatore interagisce visivamente con la realtà sociale (Toti 2015). Problematica è sempre l'*attività di permutazione del percepito*, per cui si attivano codici culturali – ad esempio la transizione dal guardare al vedere – tramite i quali leggere ed interpretare la realtà. La descrizione/rappresentazione passa attraverso sia la traduzione tra codici, sia mediante l'ermeneutica come dialettica tra esperienza ed interpretazione. La categoria del *Verstehen* assume una valenza nodale. L'osservazione partecipante è una procedura che si applica per delineare non solo i contorni dell'interazione, ma per connettere le pratiche sociali svolte da individui e da gruppi al più ampio contesto che li ha con-determinati; tali procedure sono importanti per svelare il mondo, per mettere a contatto la cultura e il punto di vista del ricercatore con un universo socio-culturale che deve essere analizzato: «bisogna mettere a confronto i diversi punti di vista, proprio come avviene nella realtà, non per relativizzarli, nel gioco infinito delle immagini incrociate, ma per far apparire come semplice effetto della loro giustapposizione, ciò che risulta dallo scontro tra visioni del mondo diverse o antagonistiche» (Bourdieu 1993 [2015]: 39). Secondo Bourdieu, per comprendere le dinamiche tra gli individui è necessario osser-

quando prese la direzione del giornale, decise di interrompere l'uso iconografico e di privilegiare ricerche basate sull'analisi causale ed il trattamento statistico dei dati.

vare le pratiche che i soggetti mettono in atto nelle loro azioni all'interno delle quali si manifesta l'*habitus* di ciascuno di loro. Lo studioso mette in evidenza l'importanza sia empirica che teorica, dei concetti di *pratica* e di *sensu pratico*, come mezzi di osservazione e comprensione delle azioni sociali e sottolinea la necessità di essere flessibili nei riguardi dell'oggetto che si va a studiare al fine di poter riprodurre una rappresentazione di quella realtà quanto più verosimile. Le classificazioni, in questo percorso di riflessione teorica e di ricerca sul campo, servono in quanto strumenti organizzativi: «la nostra percezione e la nostra pratica, in particolare la nostra percezione del mondo sociale, sono guidate da una serie di tassonomie pratiche, opposizioni tra l'alto e il basso, il maschile (o il virile) e il femminile, ecc., e le classificazioni che producono queste tassonomie pratiche devono la loro virtù proprio al fatto di essere pratiche, di permettere di introdurre la giusta quantità di logica per i bisogni della pratica, né troppa – un po' di vaghezza è spesso indispensabile, in particolare nelle negoziazioni – né, troppo poca, altrimenti la vita diventerebbe impossibile» (Bourdieu 1987 [2013]: 105).

Osservare significa esporsi alle immagini, entrare in contatto con una realtà mediata su cui intervenire costruendo su di essa rappresentazioni sociologicamente significative. Tale tecnica contiene quindi *in nuce* una capacità di universalizzazione dei significati da organizzare in un ordine possibile; essa non consente di creare paradigmi, ma rende possibile una sorta di sconfinamento dall'individuale all'universale. L'osservazione è il primo, ineluttabile schema interpretativo della società che conduce il ricercatore sociale a ricondurre i fatti osservati ad essere iscritti in una esperienza sociale: osservare coincide con il far vedere non come forma di rappresentazione intuitiva, ma come concatenazione di procedure e di eventi che hanno costruito l'orizzonte di senso di ciò che si analizza. Tale tecnica può anche produrre una visione sinottica di fatti sociali non sempre chiaramente definiti e questa, se non una vera e propria *Erklärung*, si può configurare come tecnica di argomentazione deduttiva, ossia *Klärung*. Osservare corrisponde ad un'analisi del vedere il cui riscontro empirico conferisce forma, significato. Produce una configurazione di senso tra fatti osservati e memoria individuale, tra fatti narrati e memoria collettiva, consentendo al ricercatore di rilevare e mostrare le connessioni possibili connotate da ciò che Wittgenstein definisce *Übersicht*, ossia visione globale o visione di insieme; egli parla di rappresentazione perspicua (*übersichtliche Darstellung*) e di uno sguardo d'insieme in grado di eliminare i fraintendimenti: «la rappresentazione perspicua rende possibile la comprensione, che consiste nel fatto che noi vediamo connessioni. Di qui l'importanza del trovare e dell'inventare membri intermedi. Il concetto di rappresentazione perspicua ha per noi un significato fondamentale. Designa la nostra forma

rappresentativa, il modo in cui vediamo le cose» (Wittgenstein 1953 [1999]: 69). Le procedure di osservazione sottendono, da parte del sociologo, uno sguardo capace del ri-conoscimento, una sorta di percepire rappresentativo per iscrivere le esperienze vissute, i fatti sociali narrati e osservati, non solo come suggestive metafore visive, ma come capacità di un *sentire sensibile* indispensabile in tutti i percorsi di ricerca delle scienze sociali<sup>7</sup>. La percezione consente di acquisire dalla realtà un'infinita congerie di immagini, che costruiscono complessi itinerari nella memoria individuale del soggetto e che, successivamente, possono essere riprodotte mediante l'uso di tecniche diverse. I dati iconici sono il risultato di operazioni di scelta e di selezione di una visione particolare del mondo; essi sono segni che, in quanto tali, divengono oggetto di studio per la sociologia. Le procedure di interpretazione e di rappresentazione sono fondamentali funzioni socio-antropologiche, attraverso le quali, l'attore sociale si adatta al proprio ambiente naturale e sociale, comunica con esso e lo modifica; sovente l'individuo vede non ciò che la realtà offre al suo sguardo, ma quello che egli sa, o può, o vuole vedere.

Il ricercatore sociale non rivolge mai uno sguardo completamente nuovo alle realtà che gli si presentano, in quanto la sua visione del nuovo è sempre guidata da un modello pre-esistente e si realizza nella reiterazione di esperienze precedenti (Toti 2012).

L'uso delle fonti visuali ha rivoluzionato i rapporti di studio e di analisi della realtà nella misura in cui sarà possibile ri-vedere, ri-confrontare e ritracciare i fatti sociali cristallizzati nell'immagine. Il documentario si propone come strumento di rappresentazione della realtà, ossia come discorso sul mondo a partire da una realtà data di cui utilizza frammenti selezionati e ri-composti secondo un punto di vista in cui la distanza tra il mondo sociale e la sua descrizione è minore rispetto al cinema di finzione. È possibile individuare una specificità del documentario nel rapporto che esso instaura con

<sup>7</sup> Hughes, figura cruciale della seconda Scuola di Chicago, ha contribuito alla diffusione e legittimazione dell'etnografia come metodo della ricerca sociologica. Egli ha formato con il suo insegnamento un'ampia schiera di sociologi tra i quali: Becker, Gusfield, Strauss, Davis e Goffman che molte volte ha ricondotto le proprie idee agli insegnamenti di Hughes, arrivando a definirsi come esponente di una *Hughesian sociology*. Fare sociologia per Hughes significa basarsi su materiali di ricerca, su documenti e su osservazioni che hanno nel *fieldwork* la caratteristica più importante: «quando nel 1938 sono arrivato all'Università di Chicago, [...] mi hanno affidato un corso introduttivo di sociologia, con l'approvazione dei miei colleghi ho sostituito il corso generale con un intero semestre di introduzione alla ricerca sul campo»; il sociologo delinea l'importanza di vedere con i propri occhi e al contempo la difficoltà della ricerca sul campo nella scienza sociale: «è un lavoro faticoso, ma per espandere le proprie percezioni e la propria conoscenza sociali, e con ciò contribuire alla conoscenza sociale generale è molto interessante e foriero di soddisfazioni» (Hughes 1984 [2010]: 354-355 e 353).

un determinato contesto storico-sociale, in particolare nel processo di raffigurazione dei fatti sociali; così come nelle procedure di rappresentazione dei resoconti etnografici, il genere documentario è una forma di interpretazione da parte dell'osservatore. Il documentario consente di condurre osservazioni in profondità a carattere sociologico, etnografico, antropologico, con una tecnica assai prossima alla percezione originaria. In quanto immagine si costituisce come una sorta di simulacro di ciò che è stato percepito, sovente consente di individuare talune dimensioni della realtà a volte inafferrabili che possono essere interpretate e analizzate: «la video-etnografia, la foto-documentazione, le immagini trovate dal ricercatore o prodotte dai partecipanti sono tutte forme di ricerca visuale che potenziano la vividezza, accuratezza, ricchezza ed eleganza dei resoconti fenomenologici» (Spencer 2011: 45). Il documentario investe direttamente la vita, il linguaggio dell'azione, della fisionomia, del comportamento, del costume, della ritualità.

L'apparato iconografico prodotto da Bourdieu pone con forza il problema della funzione delle immagini nella costruzione del sapere scientifico. La *libido scendi* porta il ricercatore ad essere sul campo, per poter incontrare, ascoltare, fotografare, filmare direttamente un oggetto di ricerca. L'espressione *conversione dello sguardo* coglie il momento della trasformazione della visione di Bourdieu dalla filosofia alle scienze sociali e, in particolare alla sociologia. Lo studioso focalizza l'attenzione sugli usi sociali dell'immagine, in quanto quest'ultima riproducibile tecnicamente, determina l'incontro tra la storia e la rappresentazione visiva collettiva. La conversione dello sguardo sul mondo sociale, conduce Bourdieu a forgiare le armi concettuali e gli strumenti metodologici che gli serviranno sul campo e lo porteranno a sottolineare il significato sociale, culturale e politico del dato iconico. L'immagine che è in grado di segnare in modo decisivo lo svolgersi della ricerca, contiene *in nuce* sia la capacità di provocare una *atmosphère émotionnelle*, sia quella di *intensifier le regard*. L'oggettivazione partecipante – ossia la messa in campo dell'esperienza sociale del ricercatore a sua volta oggettificata attraverso gli strumenti dell'analisi sociologica – viene utilizzata da Bourdieu negli studi sull'Algeria, nello specifico sulla popolazione berbera della Cabilia. Le opere sull'Algeria, mettendo in evidenza le complesse trasformazioni in atto nella società algerina sradicata dalle sue tradizioni e stravolta dalla guerra, restituiscono le condizioni oggettive che rendono possibile tale conversione maturata durante gli anni algerini. Il sociologo afferma che svolgere un'inchiesta in una situazione di guerra obbliga a riflettere e controllare tutto: «in una situazione del genere (la stessa che hanno vissuto altri etnologi nel corso di un'inchiesta sugli spacciatori di *crack*, come Philippe Bourgois, o sulle *gang* di Los Angeles, come Martin Sanchez-Jankowski) si può sopravvivere solo grazie a una

riflessività permanente e pratica, indispensabile, nelle situazioni di urgenza e di rischio estremi, per interpretare e valutare istantaneamente la situazione e mobilitare, in modo più o meno conscio, i saperi e i saper-fare acquisiti nell'esperienza sociale primaria» (Bourdieu 2004 [2005]: 54). La riflessività, sinonimo di metodo, è una *riflessività riflessiva*, fondata su un *mestiere* e su un nuovo *occhio sociologico*: «bisogna sforzarsi di fare un uso riflessivo delle acquisizioni della scienza sociale» (Bourdieu 1993 [2015]: 809). Egli ribadisce che solo: «a costo di una vera e propria conversione epistemologica, irriducibile a ciò che la fenomenologia chiama *epoché*, che l'esperienza vissuta, in sé del tutto priva di pertinenza, può entrare nell'analisi scientifica» (ivi: 66). L'osservazione dello sconvolgente laboratorio sociale algerino conduce il sociologo alla costruzione e all'adozione di uno sguardo etnologico, che si esplica attraverso sia le minuziose descrizioni dei visi, degli ambienti, degli stili di vita, delle pratiche di lavoro, dei rituali, dei sistemi di parentale e così via, sia mediante il ricorso metodico alla documentazione fotografica: «il doveroso sguardo di comprensione che definisce la disciplina etnologica l'ho portato su persone molto simili ai cabili, gente con la quale ho trascorso la mia infanzia. La pratica della fotografia, prima in Algeria, poi nel Béarn, ha contribuito molto, accompagnandola, a questa conversione dello sguardo che supponeva – [...] – una vera conversione» (Bourdieu (2003) [2012]: 59). In una situazione così particolare occorre armarsi di strumenti di indagine e di un *modus operandi* eccezionali: «costruire un oggetto scientifico significa innanzi tutto rompere con il senso comune, cioè con rappresentazioni condivise da tutti, siano esse semplici luoghi comuni della vita quotidiana o rappresentazioni ufficiali, spesso iscritte nelle istituzioni, e dunque sia nell'oggettività delle organizzazioni sociali che nei cervelli. Il precostituito è dappertutto. Il sociologo ne è letteralmente assediato» (Bourdieu 1992 [1992]: 187). L'intento di Bourdieu è quello di far conoscere, svelare: «ritengo che il sociologo sia qualcuno che a prezzo di un lavoro d'inchiesta, di interrogazione, utilizzando mezzi e tecniche moderne, fa nascere dagli altri qualcosa che essi fanno senza saperlo» (Bourdieu 2002 [2004]: 18). Egli rileva come le immagini che: «si possono rivedere con comodo, come anche le registrazioni che si possono riascoltare (senza parlare del video), permettono di scoprire i dettagli sfuggiti a un primo sguardo e che non è possibile osservare approfonditamente durante l'inchiesta» (Bourdieu 2003 [2012]: 98). Lo studioso delinea mediante queste parole una delle più sintetiche ed efficaci descrizioni del valore documentario delle icone, fisse e in movimento. Le immagini algerine e quelle realizzate nel Béarn, pongono il problema della funzione dell'immagine nella costruzione del sapere scientifico e descrivono il livello delle pratiche sociali e la centralità che esse hanno nella costruzione di un'idea riflessiva della scienza. Per Bourdieu la sociologia



è lo strumento di conoscenza per eccellenza e questa sua disposizione critica e riflessiva lo porta ad affermare:

La forza del precostituito sta nel fatto che, essendo iscritto contemporaneamente e nelle cose e nei cervelli, si presenta sotto l'aspetto dell'evidenza, che passa inosservata in quanto ovvia. La rottura è di fatto una conversione dello sguardo; [...] l'insegnamento della ricerca in sociologia dovrebbe *dare nuovi occhi*. [...] Si tratta di produrre [...] un nuovo sguardo, un occhio sociologico. E questo non è possibile senza una vera conversione, una μετάνοια, una rivoluzione mentale, un cambiamento di tutta la visione del mondo sociale (Bourdieu 1992: 200).

Il documentario dunque come paradigma e pratica cognitiva, esplorazione del sociale, dispositivo realistico, costituisce un materiale fondamentale per comprendere come ogni cultura rappresenta se stessa, le proprie alternative e le proprie opzioni e una preziosa fonte di studio e di analisi auspicabile per ogni ricerca sociale. Al sociologo il compito di erigere «grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione» e di cercare nell'analisi del singolo *Augenblick* «il cristallo dell'accadere totale» (Benjamin 1982 [2002]: 515).

### Riferimenti bibliografici

- Arnheim R. (1969 [1974]), *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, Einaudi, Torino.
- Balázs B. (1924 [2008]), *L'uomo visibile*, Lindau, Torino.
- Bazin A. (1958 [1973]), *Che cosa è il cinema*, Garzanti, Milano.
- Becker H. (1974), *Photography and Sociology*, in «Studies in the Anthropology of Visual Communication», 1: 3-26.
- Benjamin W. (1982 [2002]), *I passages di Parigi*, Einaudi, Torino.
- Boehm G. (1994), *Was ist ein Bild*, Fink, München.
- Bourdieu P. (1987 [2013]), *Cose dette. Verso una sociologia riflessiva*, Orthotes, Napoli-Salerno.
- Bourdieu P. (1993 [2015]), *La miseria del mondo*, Mimesis, Milano.
- Bourdieu P. (2002 [2004]), *Il mondo sociale mi riesce sopportabile perché posso arrabbiarmi*, Nottetempo, Roma.
- Bourdieu P. (2003[2012]), *In Algeria. Immagini dallo sradicamento*, Carocci, Roma.
- Bourdieu P. (2004 [2005]), *Questa non è un'autobiografia*, Feltrinelli, Milano.
- Bourdieu P. e Wacquant L.J.D. (1992 [1992]), *Risposte: per una antropologia riflessiva*, Boringhieri, Torino.
- Ciampi M. (a cura di) (2015), *Fondamenti di sociologia visuale*, Bonanno, Acireale-Roma.
- Cohen-Séat G. (1946), *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, PUF, Paris.

- Friedmann G. e Morin E. (1952), *Sociologie du cinéma*, in «Revue Internationale de filmologie», 3, 10: 95-112.
- Friedmann G. e Morin E. (1955), *De la methode en sociologie du cinéma*, in «Actes du II Congrès Internationale de Filmologie», Sorbonne, Paris.
- Grady J. (1999), *Le potenzialità della sociologia visuale*, in Faccioli P. e Harper D. (a cura di), *Mondi da vedere. Verso una sociologia più visuale*, Franco Angeli, Milano.
- Gruppo μ. (1992), *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Seuil, Paris.
- Hughes E.C. (1984 [2010]), *Lo sguardo sociologico*, il Mulino, Bologna.
- Kracauer S. (1960 [1962]), *Film: ritorno alla realtà fisica*, il Saggiatore, Milano.
- Merleau-Ponty M. (1964 [1989]), *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano.
- Mitchell W.J.T. (1992 [2009]), *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Duepunti, Palermo.
- Morin E. (1956 [1982]), *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano.
- Simmel G. (1908 [1998]), *Sociologia*, Edizioni di Comunità, Milano.
- Spencer S. (2011), *Visual Research Methods in the Social Sciences*, Routledge, London-New York.
- Spreafico A. (2016), *Tracce di sé e pratiche sociali. Un campo d'applicazione per una sociologia situata e visuale delle interazioni incarnate*, Armando Editore, Roma.
- Toti A.M.P. (2009), *Biografia, visualità, memoria. Per una sociologia dell'intersoggettività*, Liguori, Napoli.
- Toti A.M.P. (2009), *I fatti sociali come icòne. Per una epistemologia della visualità*, in «Sociologia», Roma, n. 1: 51-63.
- Toti A.M.P. (2012), *Analyse visuelle et représentation de la réalité*, in «International Review of Sociology- Revue Internationale de Sociologie», Routledge, London, 22, 2: 323-339.
- Toti A.M.P. (2015), *Documentario e scienze sociali. Pensare in modo relazionale*, in Ciampi M. (a cura di), *Fondamenti di sociologia visuale*, Bonanno, Acireale-Roma.
- Wittgenstein L. (1921 [1998]), *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino.
- Wittgenstein L. (1953 [1999]), *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino.
- Wittgenstein L. (1967 [1975]), *Note sul Ramo d'oro di Frazer*, Adelphi, Milano.