

Saper vedere: il “giro lungo” dell’antropologia visuale

Paolo Chiozzi

Visual anthropology is often identified with ‘Ethnographic film’, thus the debate focuses more on filming than on ethics of anthropological research. In this paper I suggest a different approach to visual research, where the anthropologist does not abdicate his cultural and ‘political’ tasks to become a filmmaker, but is aware that he must ‘learn’ (and teach) how to see human reality. And my long wandering through visual anthropology allowed me to realize that one can be a good ‘visual’ anthropologist even if he does not make himself films or professional photographs – on the contrary I believe that the collaboration between the anthropologist and the photographer is often much more suitable. What we should do, is to interact and collaborate with professional filmmakers and/or photographers who share our own ideas about the ‘observation’ of humans: not a sort of voyeurism, but an emotional sharing of their memories, of their daily life, of their emotions, of their fears – and of course the awareness that anthropology has an intrinsic ‘political’ involvement. Here my aim is to explain my own approach through some examples of anthropological research based on a tight collaboration with photographers (Davide Viridis, architect and photographer – Stefano Morelli, psychologist and photographer – Mario Chieffo, freelance photographer), and one specific work done involving also a filmmaker, Sandro Nardoni. Those works are actually steps of a route that led me to realize how dangerous the overemphasis of our sense of seeing may be.

*La realtà che gli antropologi costruiscono non è frammentata,
essa è un tutto del quale le attività e le creazioni dell’uomo
non sono considerate ognuna separata dalle altre
(Maquet 1986: 3)*

Premessa

Quando mi è stato chiesto un contributo per questo numero monografico di SMP ho accettato con entusiasmo perché fin dai primi “vagiti” della Sociologia visuale in Italia ho avuto il privilegio ed il piacere di essere stato in qualche modo complice di un progetto che mi appariva rilevante anche per promuovere un concreto dialogo fra antropologia e sociologia. Da allora sono passati molti anni, e posso solamente dire che l’approccio visuale continua ad essere il fulcro di quel dialogo, nonostante il persistente sospetto reciproco,

in ambito accademico, fra le due aree disciplinari¹. Anzi, nel mio lungo percorso ‘visuale’ ho potuto rendermi conto che per imparare a *saper vedere* non bisogna solo guardare. Ho scoperto l’importanza degli altri sensi e delle emozioni comprese le proprie. Ho capito quanto sia importante che, nella propria ricerca visuale, l’antropologo sia libero da qualsiasi preoccupazione di tipo tecnico e/o estetico nell’uso degli strumenti di registrazione: troppo spesso mi è accaduto – in occasione di incontri di antropologia visuale – di constatare che molti colleghi fossero più interessati alle qualità estetico-formali di un documentario che non alla correttezza antropologica di esso (e, potrei maliziosamente aggiungere, all’etica della ricerca antropologica). Un caso emblematico è il dibattito – in realtà quasi un dialogo fra sordi – sviluppatosi alcuni anni fa ad un convegno dedicato al tema «Visual Anthropology of Children», nel quale si verificò una netta contrapposizione tra francesi ed italiani da una parte, e anglo-sassoni e scandinavi dall’altra. Per sintetizzare l’argomento del contendere, in conclusione io evidenziavo la profonda differenza di posizioni in questo modo: una Visual Anthropology *for* Children (più attenta alla condizione umana ed alle responsabilità del ricercatore) contro una Visual Anthropology *on* Children (che troppo spesso rivela una compiaciuta auto-referenzialità dell’autore del testo visuale)². Io ho cominciato ad interessarmi del cosiddetto film etnografico nel 1971 quando, stabilitomi a Firenze, presi a seguire il Festival dei Popoli e, ben presto, ad occuparmi direttamente dell’organizzazione della sezione antropologica nonché, insieme ad altri, della selezione dei documentari proposti³. Fatte le dovute eccezioni, non potevo non rilevare – con l’avvento di nuove tecnologie – una più scarsa qualità filmica dei documentari etnografici, in gran parte opera di stimati etno-antropologi che erano stati evidentemente sedotti dalla maggiore (apparente) facilità di utilizzo e dai minori costi di quelle tecnologie.

Personalmente, nonostante la grande familiarità con il film etnografico acquisita proprio nella mia lunga collaborazione all’organizzazione del Festival dei Popoli, e nonostante il fatto che anche in precedenza facevo regolarmente uso della macchina fotografica come ‘taccuino visuale’ nelle mie ricerche, non ho mai pensato di realizzare dei documentari, e sebbene raramente mi sia

¹ In due recenti articoli ho in realtà rifiutato le dicotomie sociologia/antropologia, anche perché convinto del fatto che all’antropologia, in realtà, la definizione di ‘disciplina’ va stretta (Chiozzi 2015; 2016).

² Il convegno si tenne a fine agosto 2010 presso l’Università di Aarhus, in Danimarca, organizzato dalla Nordic Association of Anthropological Film (NAFA).

³ Il Festival dei Popoli nacque a Firenze nel 1959, con la denominazione «Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico», cambiata nel 1968 in «Rassegna internazionale del film di documentazione sociale», superando l’anacronistica differenziazione fra discipline.

capitato di farlo ho sempre cercato la collaborazione di professionisti nell’uso della telecamera e/o della camera fotografica⁴, non solo perché affatto consapevole della mia inesperienza ma anche perché non dimentico mai che l’osservazione antropologica non è un fatto di pertinenza esclusiva della vista, che il *saper vedere* implica la capacità di sviluppare una percezione multi-sensoriale nell’incontro con l’altro-da-noi, e la disponibilità da parte dell’osservatore a non nascondere le proprie emozioni – siano esse di empatia o di insofferenza⁵.

Al di là delle idee sul cinema etnografico che mi sono fatto nel mio lungo percorso nell’antropologia (non solo) visuale, chi ha fugato ogni mio residuo dubbio sulla possibilità/necessità di non nascondere le proprie emozioni – pur non enfatizzandole, è chiaro – è stato un personaggio a lungo ignorato dall’antropologia italiana: Achille Berbenni, che fu a lungo direttore del Centro di cinematografia scientifica del Politecnico di Milano. La sua marginalità nel contesto dell’antropologia visuale italiana era forse dovuta, almeno in parte, al fatto che egli – distinguendosi nettamente dalla tradizione demartiniana del documentario (folklorico più che antropologico) italiano – concentrava il proprio sguardo sulla cultura materiale di alcune aree montane della Lombardia. Uno sguardo che io abbi a definire «insieme emico ed etico», rivolto ad un mondo in trasformazione; e, nonostante la sua adesione formale alle ‘regole’ del cinema scientifico dettate dalla scuola di Göttingen, i suoi lavori rivelano la costante preoccupazione di cogliere nella loro dinamicità gli eventi osservati, senza ‘congelarli’ in un passato mitizzato né in un presente folklorico (Chiozzi 1993: 197). Ma soprattutto egli mi ha fatto ‘vedere’, attraverso i suoi lavori, come il rigore scientifico non sia punto incompatibile con la emozionalità e con l’umana partecipazione.

⁴ Ricordo in particolare due documentari realizzati a margine di una ricerca etnografica sulla memoria dei vecchi cartai nella *Svizzera pesciatina* (così è nota la valle del fiume Pescia, che attraversa l’omonima cittadina in Toscana). La ricerca fu condotta nel 1985 su incarico del Comune di Pescia nel quadro di uno studio sulla fattibilità di un ‘museo della carta’ coordinato da Carlo Cresti, allora Direttore del Dipartimento di Storia dell’Architettura e Restauro delle strutture architettoniche dell’Università di Firenze. Nel corso del lavoro (svolto con il contributo del mio laureando Lorenzo Guadagnucci) pensai che valesse la pena documentare il funzionamento dell’ultima cartiera ad acqua ancora in attività, e di riprendere il procedimento dell’antico metodo di produzione della ‘carta a mano’ che ancora veniva utilizzato periodicamente per una piccola produzione di nicchia. Sapevo che poco tempo dopo entrambe le realtà sarebbero state chiuse. In entrambi i casi ebbi il prezioso aiuto di Luca Managlia (riprese video e montaggio) e di Guido Bresaola (musicista e studioso del ‘paesaggio sonoro’). Sulla ricerca, basata essenzialmente sulle fonti orali, si veda Chiozzi e Guadagnucci (1986).

⁵ Per una seria analisi del rapporto fra emozioni e ricerca sul campo rimando a Kleinmann e Copp (1993). Per quanto riguarda invece il nascondere la propria ‘insofferenza’ mi limito qui a ricordare le polemiche suscitate dalla pubblicazione del diario di Malinowski (che non era in realtà destinato alla pubblicazione) contenente alcuni giudizi sulle popolazioni delle isole Trobriand che gettano una luce inquietante sul suo lavoro (1992).

Una importante 'conversione'

Vi è un pericolo intrinseco della 'scoperta' del cinema da parte degli antropologi: spesso infatti accade che, cominciando ad usare la telecamera quasi per caso o per semplice curiosità, essi si lascino affascinare e finiscano con il presentarsi come etno-cineasti quasi dimenticando di essere antropologi. Frequentando convegni e/o rassegne internazionali, talvolta anche come membro della giuria, ho potuto rendermi conto di quel fenomeno, che ritengo abbia non poca responsabilità del sospetto, o addirittura del disprezzo, che capita di trovare negli ambienti accademici non solo italiani. L'antropologia visuale viene percepita come non-scienza, e ciò è spesso giustificato almeno in parte da un certo analfabetismo visuale che i filmati presentati con orgoglio da molti sedicenti documentaristi rivelano⁶.

Si può allora capire quanta perplessità io abbia provato quando, incontrando Michael Herzfeld a Mosca nel 2008 ad una conferenza sul cinema antropologico seppi da lui che aveva realizzato un documentario che gli sarebbe piaciuto farmi vedere. Sapevo infatti che egli, pur abituato ad usare, nelle sue ricerche, una piccola telecamera come strumento per la raccolta dei dati, dichiarava abitualmente di non voler «fare dei film etnografici perché avevo l'idea che contaminassero la purezza della ricerca scientifica», come scriverà in un saggio che gli chiesi qualche tempo dopo quell'incontro di poter includere in un libro che stavo preparando (Herzfeld 2011: 119). Fu solo in occasione della sua ricerca etnografica sul rione Monti a Roma che, in parte perché stimolato da alcuni suoi informatori, si 'improvvisò' anche documentarista, realizzando un pregevole documentario – *Monti Moments: Men's Memories in the Heart of Rome* (2007) – che su mia richiesta aveva accettato di presentare a Firenze, insieme al volume sulla sua ricerca allora appena pubblicato (2009), come evento speciale del 50° Festival dei Popoli. Condividendo la mia osservazione secondo cui filmare e scrivere non sono concettualmente incompatibili nella pratica antropologica, egli spiega che entrambi «sono tecniche di rappresentazione, delle quali ciascuna coglie i dettagli della vita sociale, sottolineandone quegli aspetti che per motivi pratici risultano tra i più difficilmente raggiungibili (oppure irraggiungibili nel senso assoluto) dall'altra. Ma in realtà quello che fa nascere entrambe le rappresentazioni è il pensiero dell'etnografo, ispiratogli dai suoi rapporti affettivi acquisiti sul 'terreno' e ri-

⁶ Incontrando colleghi negli incontri sul cinema etnografico mi è capitato molte di sentirmi salutare in questo modo: «Hi Paolo! What's your new film?». Regolarmente la mia risposta, non sempre apprezzata, era: «I'm not a filmmaker, I'm an anthropologist!». E probabilmente alcuni si saranno chiesti com'era allora possibile che io organizzassi frequenti incontri di studio sulla antropologia visuale...!

costruiti in un retrosguardo che gli sembra far rivivere i momenti più emotivi della ricerca, ma che intanto gli consente di inquadrare quei momenti in una determinata impostazione teorica» (Herzfeld 2011: 119-120). Senza dubbio l’effetto ‘collaterale’ del suo filmare è un netto ripudio (tanto esplicito quanto raro in uno studioso) di quelli che lui stesso definisce «*i miei pregiudizi originali*» circa quella ‘purezza della ricerca scientifica’ a cui ho poc’anzi fatto cenno: addirittura egli non esita a dichiarare (e, conoscendolo, io ci vedo un malizioso intento provocatorio) che «*Monti Moments* è il frutto d’un profondo amore – dell’amore per quella città straordinaria che è Roma. [...] che sostituisce alla perfezione statica e astratta l’affettività del coinvolgimento appassionato» (ivi: 137). Non si comprende veramente il testo scritto che narra la ricerca sulla gentrificazione (un fatto sociale totale) del rione Monti e sui suoi effetti dirompenti sugli abitanti se non si conosce anche questo testo visuale. Insieme i due testi ci offrono un esempio straordinario dell’importanza *anche* dell’antropologia visuale. Ma nello stesso tempo ripropongono con forza la questione della responsabilità etica dell’antropologo nell’affrontare un fenomeno di *mutazione* sociale e culturale⁷. Una questione che Herzfeld non esita ad affrontare senza timidità alcuna.

Una nota sul ‘metodo’

L’invenzione delle tecniche di registrazione visiva fu accolta con grande entusiasmo dagli scienziati: l’illusione di poter ‘fissare’ in maniera oggettiva i fatti, gli eventi, le attività dell’uomo e qualsiasi altro aspetto della realtà che si volesse studiare induceva ad avere una fiducia (*cieca*, appunto) in quelle tecniche che avrebbero permesso non solo di analizzare fatti umani troppo fugaci per poter essere analizzati a fondo (si pensi ad esempio allo studio di Charles Darwin su *La espressione delle emozioni nell’uomo e negli animali*), ma anche di creare degli archivi visuali per conservare la memoria di un mondo che ineluttabilmente sarebbe svanito sotto la spinta della ‘modernizzazione’. Caso paradigmatico quello degli *Archives de la Planète*, il progetto globale pensato da Albert Kahn, all’inizio del secolo XX, per raccogliere una documentazione fotografica e cinematografica di tutti i popoli del mondo seguendo le precise ‘istruzioni’ redatte da Jean Bruhnes circa cosa, come, dove fotografare e/o filmare. Le *istruzioni*, appunto. In altri termini la celebrazione di un ‘metodo’ tanto rigoroso quanto unico che in realtà è l’antitesi del *saper vedere*. Se un’ec-

⁷ Uso il termine *mutazione* nel senso proposto da Georges Balandier: non semplice ‘mutamento’, ma un processo pressoché totale di de-strutturazione e ri-strutturazione.

cezione vi fu nei decenni tra fine ottocento e inizio novecento la possiamo trovare nelle *Istruzioni* redatte dalla scuola fiorentina di Paolo Mantegazza⁸, dove si insiste con forza sulla necessità di cogliere le connessioni che legano ogni elemento osservato agli altri: «la nostra sola ambizione è quella di aprire una nuova via [...]. Bisogna che l'Antropologia rivendichi l'esame di tutte le grandi ramificazioni dell'attività umana, bisogna che un giorno lo psicologo, il legislatore, l'economista, e il filosofo possano domandare all'Antropologia, e ottenere, un materiale di fatti bene osservati, *bene coordinati*, e destinato a servire da substrato alle loro scienze speciali» (1873: 7-8 corsivo mio).

Sembra quasi una anticipazione delle riflessioni sviluppate cinquant'anni dopo (1924) da Marcel Mauss: «In realtà, nella nostra scienza, noi non troviamo quasi affatto o quasi mai, salvo che in materia di letteratura pura, di scienza pura, l'uomo diviso in facoltà. Noi abbiamo sempre da fare con il suo corpo, con la sua mentalità nella loro interezza, dati insieme ed in un solo tratto. In fondo, corpo, anima, società, tutto insomma, si mescola [...]. È ciò che io propongo di chiamare fenomeni di *totalità*, ai quali prende parte non solo il gruppo ma, attraverso esso, prendono parte tutte le personalità, tutti gli individui nella loro integrità morale, sociale, mentale e, soprattutto, corporale e materiale» – ossia gli uomini *totali*, che sono poi nient'altro che gli uomini reali (Mauss 1965: 317-318).

Il richiamo ai fenomeni di totalità – o, come vengono più comunemente detti, ai *fatti sociali totali* – vuole enfatizzare la complessità della realtà antropologica sulla quale insisterà molto Edgar Morin per denunciare come la parcellizzazione, la compartimentazione, l'atomizzazione del sapere rendono incapaci di cogliere l'insieme della realtà (Morin 2005). Se ho prima accennato ad Achille Berbenni è anche perché egli, pur adottando la tecnica del film 'uniconcettuale', non astrae i soggetti osservati dal loro contesto, né riduce la loro umanità ad un'unica dimensione: penso ad esempio al suo film *Preparazione di forme e confezione a mano di cappelli* (1983), con il quale egli ci offre uno sguardo sui processi di mutamento sociale e culturale in atto e sulla loro percezione da parte di un anziano artigiano, in apparenza costruendo la narrazione attorno ad una 'semplice' tecnica di lavoro artigianale. Come del resto negli altri testi visuali di Berbenni, l'uniconcettualità si riduce semplicemente alla narrazione visuale di un fatto particolare del quale egli sa però cogliere la funzione di *rivelatore* sociale, nel senso inteso da Georges Balandier in un certo senso re-interpretando la nozione maussiana che era emersa dalla sua analisi del dono (un fenomeno certamente complesso) come 'prestazione totale'. In altre parole, Berbenni non applica pedissequamente un *metodo* pre-definito (nel

⁸ Si vedano in particolare: Mantegazza, Giglioli e Letourneau (1873) e Chiozzi (1987).

caso del film etnografico le cosiddette ‘regole del cinema scientifico’ stabilite dall’IWF di Göttingen⁹), ma rivela di ‘saper guardare’. In antropologia, del resto, saper guardare (e vedere) non significa guardare applicando un ‘metodo’: per l’antropologo il metodo non precede (o, almeno, *non dovrebbe* precedere) la raccolta dei dati, ma si viene delineando *post factum* – come ha sottolineato George Marcus (1988) – cioè attraverso l’organizzazione e l’interpretazione di quei dati e, soprattutto, nella creazione del testo (scritto e/o visuale), nel quale è lo stesso antropologo che conferisce un ordine ed un senso a quei dati.

Sull’utilità della fotografia in antropologia

Tra fotografia e antropologia vi è sempre stato uno stretto rapporto, che tuttavia è stato a lungo sbilanciato a favore di quest’ultima: a parte rare eccezioni, la fotografia (come del resto anche il cinema) è stata utilizzata nell’ambito della cosiddetta *urgent anthropology*, ossia per creare una memoria visiva dei popoli e delle culture che il ‘progresso’ avrebbe fatto scomparire. È significativo il fatto che – riconosciuta ufficialmente per la prima volta dagli organizzatori del periodico congresso della IUAES¹⁰ nel 1973, quando al congresso di Chicago fu ammessa una sessione di *Visual Anthropology* – al termine dei lavori sia stata approvata una «risoluzione sulla antropologia visuale» redatta da Jean Rouch e Paul Hockings, nella quale si affermava l’importanza delle ‘registrazioni filmiche, sonore e magnetiche’ per salvaguardare «in tutta la sua residua diversità e ricchezza il patrimonio dell’umanità» (Hockings 1975: 483). Oggi quella relazione asimmetrica è finalmente messa in discussione, e la fotografia ha assunto un ruolo di co-protagonista nella ricerca antropologica, sia nella fase di osservazione e raccolta dei dati sia in quella di interpretazione e narrazione della realtà osservata. Una tappa importante è stata l’organizzazione, da parte dell’Archivio Fotografico Toscano, di una serie di quattro mostre, ognuna delle quali dedicata ad un fotografo, con l’intenzione di evidenziare la potenzialità della fotografia nel cogliere la realtà nel suo divenire¹¹.

⁹ Institut für den Wissenschaftlichen Film. Come direbbe Jay Ruby la concezione del film (anche) etnografico adottata da quell’istituto svela la soggiacente *ideologia*, che pretende di uniformare l’idea stessa di film scientifico a *tutte* le discipline (dalla medicina alla biologia all’etnologia), senza tenere conto del fatto che discipline diverse potrebbero richiedere soluzioni epistemologiche diverse (cfr. Chiozzi 1993: 66-70).

¹⁰ IUAES: International Anthropological and Ethnological Sciences. Il congresso si tiene di norma ogni cinque anni, sempre in un paese diverso.

¹¹ Le mostre, da me curate, furono: 1) Enrico Castelli, *Immagini per museo*, 10/30 novembre 2001; 2) Antonio Mannu, *Kumbh Mela.*, 15 dicembre 2001/18 gennaio 2002; 3) Davide Viridis,



Viridis. Arbatax: Stanlio e Olio, disegno di un ex operaio su un muro della cartiera

Io ritengo che in antropologia visuale anche una singola fotografia possa costituire un rivelatore sociale. Questa immagine scattata da Davide Viridis ne è dimostrazione. Come nella maggior parte delle sue fotografie non vi sono figure umane, eppure esse hanno una straordinaria forza *antropologica*. Nel 2008, invitato a tenere una *lectio magistralis* in un'importante convegno di antropologia visuale a Mosca, centrò il mio argomentare proprio su una serie di fotografie per lo più tratte dalla sua ricerca sui *relitti*¹². Avendo io esordito sottolineando che la comunicazione visuale – ed è bene ricordare che già Margaret Mead suggeriva che è più corretto parlare di ‘antropologia della comunicazione visuale’ piuttosto che di ‘antropologia visuale’ (cfr. Worth 1980) – è, come ci ricorda Massimo Canevacci, un sistema comunicativo complesso che «va pensato come il risultato di un contesto inquieto che coinvolge sempre quei tre partecipanti, tutti coi loro ruoli duplici di osservati e osservatori: au-

Sardegna, 16 febbraio/22 marzo 2002; 4) Mario Chieffo, *Le porte e i ponti*, 20 aprile/ 10 maggio 2002).

¹² *Relitti* è un progetto iniziato da Viridis nel 2004; una prima esposizione di una selezione delle sue fotografie si tenne a Roma, nel 2008, presso la Galleria d'arte 'Navona 42' (Viridis 2008).

tore, informatore, spettatore sono tutti e tre attori del processo comunicativo» (Canevacci 1995: 6), provocai un certo disorientamento fra i colleghi russi per quella che essi percepivano come una *assenza* di uno dei tre attori: l’informatore. Poco tempo dopo mi fu dunque chiesto se ero disponibile per un incontro presso un centro di studi visuali per un approfondito dibattito, ed io accettai volentieri. Mi fu quindi proposto un titolo che trovai provocatoriamente intrigante: *Photographic Anthropology without Humans in Shot*¹³.

Ma sorge spontanea la domanda: le fotografie di Viridis – che rappresentano paesaggi o, comunque, spazi dell’uomo – sono veramente scatti ‘senza umani’ per il semplice motivo che nella maggior parte di esse non compaiono (e, se compaiono, non rappresentano in genere il *focus* dello scatto) esseri umani? Come sottolinea Eugenio Turri (1983: 197), l’uomo è sempre «segno e funzione di sé, attore e regista del paesaggio. La stabilità nel tempo delle sue opere è già un fattore di continuità della sua presenza». Da parte sua Marc Augé (2004) sottolinea come il paesaggio altro non sia che «lo spazio descritto da un uomo ad altri uomini», e ci svela la profonda differenza antropologica fra *rovine* e *macerie* quando dichiara che «l’umanità non è in rovina, è in cantiere». E’ appunto in questa prospettiva che la mia ormai lunga ‘complicità’ non solo con Viridis ma anche con altri fotografi (in particolare Mario Chieffo e Stefano Morelli) svela il suo senso. La prima foto di Davide Viridis è a questo riguardo emblematica: le figure di Stanlio e Olio, disegnate su una parete della ex-cartiera di Arbatax da un operaio sordo-muto (come seppi più tardi) assegnato al controllo di alcuni macchinari il cui funzionamento egli doveva seguire dalla passerella. Quando vidi la fotografia per la prima volta ne ho immediatamente percepito la potenza comunicativa, e mi sono tornate alla mente le parole di Walter Benjamin a proposito dei ‘ritratti’ di August Sander: egli «si è accostato a questo immane lavoro non da studioso, non consigliato dal teorico della razza o dal sociologo, ma *partendo dall’osservazione diretta*. È stato un compito decisamente libero da pregiudizi, audace persino, ma anche delicato - nel senso delle parole di Goethe: “vi è una delicata empiria che si identifica intimamente con l’oggetto, divenendo in tal modo una vera e propria teoria”» (Benjamin 2011: 35-36). La ricerca di Viridis sui relitti (un termine forse più evocativo di *rovine*) non è che uno dei suoi molteplici percorsi esplorativi del paesaggio¹⁴ – ed è un termine che sarebbe piaciuto a Georg

¹³ Round-table c/o PREDMET, Moscow, 01.04.2009.

¹⁴ Ricordo ad esempio la sua ‘esplorazione’ su incarico dell’Istituto Regionale Etnografico dei segni paesaggistici che svelano il rapporto uomini-acqua in Sardegna. Una ricerca che io e Viridis avremmo desiderato poter sviluppare non solo sul piano dei rilevamenti fotografici, ma questo evidentemente poco interessava alla committenza, più attenta alla creazione di un archivio di... ‘semplici’ immagini.



Viridis. Ex casa colonica, San Donnino (FI)



Viridis. Ex officina di rigenerazione rotaie, Pontassieve (FI)

Simmel, proprio perché i relitti sono opere dell'uomo che sono stati lasciati andare in rovina dall'uomo, conferendo loro «un carattere problematico, inquietante e spesso insopportabile: questi luoghi che la vita ha abbandonato tuttavia si mostrano come la cornice di una nuova vita» (Simmel 2006: 73).

Il progetto 'Arbatax'

Nelle sue esplorazioni alla ricerca di relitti, Viridis non ha trascurato la 'sua' Sardegna. Anzi, il progetto Arbatax è stato una gemmazione sia di *Relitti* sia della costante ricerca sulla identità sarda attraverso l'esplorazione del paesaggio e delle sue trasformazioni¹⁵. Gli scatti effettuati presso la ex cartiera di Arbatax, dismessa da molti anni, avrebbero potuto essere considerati testimonianze di 'archeologia industriale', ma proprio la mia partecipazione (sia pure a posteriori, in occasione della mostra romana del 2008¹⁶) alle riflessioni sui relitti, mi fece accogliere con entusiasmo l'invito a condividere, con lui ed il documentarista Sandro Nardoni, un progetto di ricerca antropologico-visuale specifica in quel sito. Tutti e tre attratti dai luoghi dismessi ma nei quali sono rilevabili segni dell'opera, della vita, delle emozioni di altri esseri umani, avevamo la percezione che vi avremmo potuto ritrovarne l'anima – o, piuttosto, la *mana*. Spesso anche le rilevazioni visuali sono state fatte con la presenza,

¹⁵ Sul percorso professionale e culturale di Viridis come 'fotografo del paesaggio sardo' e la sua convergenza con l'antropologia si veda Maraviglia (2013).

¹⁶ Viridis mi aveva chiesto un breve commento 'antropologico' per il catalogo, e che io scrissi con molto piacere: *Sguardi (e percorsi) che si incrociano* (in Viridis 2008: 6-7).



Virdis. Arbatax: la cartiera

per lo più silenziosa, di persone che avevano dato la loro disponibilità a raccontare e raccontarsi, creando un contesto di ricerca che Canevacci descrive molto bene quando parla di quei «momenti fondamentali che permettono l’elevarsi verso nuove possibilità cognitive» attraverso un confondersi dell’analisi razionale e dei livelli percettivi ed emotivi che sempre, inevitabilmente, accompagnano l’osservazione antropologica (Canevacci 1993: 15-16).

Non ci interessava tanto ripercorrere le vicende economiche e politiche della cartiera (uno dei tanti esempi di ‘cattedrale nel deserto’ sparsi per l’Italia), quanto ritrovare il *sensu degli altri*, ossia il senso che le persone attribuiscono al proprio ‘mondo’ (Augé 1994). Nel corso della ricerca ci siamo spesso sentiti dire dagli operai: «... una vita passata in cartiera ...». Né rassegnazione né speranza di tornare in dietro, ma semplicemente la dichiarazione del proprio sgomento per la perdita di ‘quella’ vita – e, in qualche modo, della loro stessa identità. Il passaggio dal tradizionale modello agro-pastorale al lavoro in fabbrica – anzi, in una *Cartiera* – aveva certo rappresentato un trauma, una effettiva mutazione socio-culturale, che tuttavia era stata rapidamente metabolizzata grazie proprio alla particolare percezione di sé che sembra caratterizzare i *cartai*, quasi come se il ‘fare la carta’ abbia un valore simbolico che altri tipi di produzione industriale non hanno. È vero che molto spesso i lavoratori tendono a ‘identificarsi’ con l’azienda nella quale operano, ma per i *cartai* il fenomeno è diverso proprio per il fatto di ‘fare la carta’ – e nel caso di Arbatax si trattava soprattutto di carta sulla quale venivano stampati importanti giornali non solo italiani – un prodotto ‘nobile’¹⁷. Inoltre la maggior

¹⁷ Sull’autostima dei *cartai* si veda anche Chiozzi e Guadagnucci (1986).



Viridis. Arbatax: la cartiera

parte dei nostri informatori erano entrati in cartiera giovanissimi, trascorrendovi quindi l'intera vita lavorativa¹⁸. La chiusura della cartiera ha comportato la sconvolgente esperienza di passare da una sicurezza (economica ma soprattutto psicologica) ad una condizione di incertezza, di una percezione di precarietà che si è andata facendo cronica con il susseguirsi di speranze e disillusioni seguendo il ritmo di decisioni (spesso più politiche che 'industriali') annunciate e poi lasciate cadere.

Quando la cartiera ha cessato la produzione, solo alcuni degli operai poterono essere collocati in pensione per 'raggiunti limiti di età'; altri hanno potuto proseguire a lavorare (con contratti a termine), ma non alla produzione di carta, bensì alla demolizione delle ultime strutture ancora sopravvissute agli smantellamenti e agli abbattimenti che noi abbiamo potuto vedere e documentare con le immagini fotografiche e video, ma soprattutto con l'ascolto degli sfoghi – talvolta molto forti ed emotivamente coinvolgenti – dei nostri interlocutori: chi, pensionato, evita perfino di passare davanti ai resti della cartiera; chi, avendo ancora un contratto, soffre «le pene dell'inferno entran-

¹⁸ Le prime assunzioni avvennero nel 1963, e la produzione iniziò nel 1964 dopo che gli assunti avevano avuto un periodo di formazione presso una analoga cartiera di Monfalcone.



Viridis. Arbatax: demolizione

do da quel cancello tutte le mattine non per ‘fare la carta’ ma per uccidere» quell’entità che lo aveva riscattato dalla miseria, dall’incertezza, e che – come mi disse uno di loro – «aveva fatto uscire l’Ogliastra dal medioevo». Fatto rilevante quanto inquietante, il rischio della presenza di cui parlava Ernesto De Martino non riguarda singoli individui, ma un’intera *Communitas*!

Mi sia concesso di chiudere questo sintetico racconto con una nota antropologicamente positiva. Un gruppo di (ex)operai della cartiera hanno potuto realizzare – grazie anche alla disponibilità del Comune di Lanusei¹⁹ – un piccolo osservatorio astronomico installandovi un telescopio costruito da alcuni di loro durante il presidio organizzato per ‘difendere’ la loro cartiera. Abbiamo avuto il piacere di essere invitati da loro una sera per una cena ‘sotto le stelle’, durante la quale argomento di accese discussioni è stato proprio il processo che stava riportando l’Ogliastra ad essere ancora «un’isola nell’isola» come lo era, secondo la preoccupata espressione di uno dei nostri interlocutori, prima della cartiera.

¹⁹ Il sito della cartiera si trova nel comune di Tortolì, che con Lanusei condivide lo status di capoluogo della provincia dell’Ogliastra.



Viridis. Arbatax: al lavoro, piazzale della cartiera



Viridis. Arbatax: al lavoro, Osservatorio astronomico presso Lanusei

Ponti e porte (un omaggio a Georg Simmel)

Mentre il ponte, nella correlazione di separatezza e unificazione, fa cadere l'accento su quest'ultima, e supera, nel momento stesso che la rende visibile e misurabile, la distanza tra i suoi punti di appoggio, la porta rappresenta in modo decisivo come il separare e il collegare siano soltanto due facce dello stesso e medesimo atto (Simmel 1970: 5).

L'Archivio Fotografico Toscano, che per statuto si occupa delle fotografie 'storiche', ha tuttavia incluso nelle sue attività anche un settore denominato 'Archivio domani' con l'obiettivo di promuovere anche la fotografia contemporanea. E' in questa prospettiva che si sono sviluppati diversi programmi, sia di didattica della fotografia sia di ricerca fotografica. Uno dei progetti di ricerca (ancora *in progress*) da me promossi in collaborazione con Mario Chieffo²⁰ è dedicato al tema *Ponti e Porte*. Ciò che porte e ponti hanno in comune è la loro funzione di 'passaggio e comunicazione'. Per questo l'iniziale ipotesi di ricerca era di affrontarne contemporaneamente l'analisi, ma in corso d'opera abbiamo deciso di articolare l'osservazione in due fasi distinte, dal momento che i primi rilievi fotografici effettuati aprivano problematiche talvolta molto differenti che richiedono anche differenti approcci: se questa prima foto di Chieffo (scattata a Prato) rivela una complementarità fra la porta ed il ponte (fra l'altro entrambi detti *del Mercatale*) – del resto non è raro trovare casi

²⁰ Chieffo ha dato anche importanti contributi alle attività didattiche sviluppate nelle scuole (soprattutto primarie). Ne ricordo qui una in particolare, che si è sviluppata lungo l'itero quinquennio di una classe elementare e che al termine è stata oggetto di una pubblicazione (Caroti e Chiozzi 2012).



Chieffo, Prato: Ponte e Porta del Mercatale

analoghi nelle nostre città murate, ed a me trevigiano non può non venire in mente una delle più belle porte di Treviso, la porta dei ‘Santi Quaranta’ – la nostra ricerca sulle porte si focalizza essenzialmente sulle porte della città come rivelatrici di un lungo processo di trasformazione urbanistica e insieme di mutamento socio-culturale, mentre il nostro vagabondare alla ricerca di ponti ci induce inevitabilmente a focalizzare l’attenzione su ponti che, per la loro particolarità, richiedono un approccio metodologico assai diverso. Per restare in Toscana mi limito a ricordarne due: il *Ponte del Diavolo* (o *Ponte della Maddalena*) sul fiume Serchio, ed il *Ponte del Romito* sull’Arno nei pressi di Laterina²¹. In quest’ultimo caso, ad esempio, sono più funzionali gli strumenti ‘tradizionali’ della ricerca antropologica, ad iniziare dal dialogo con gli informatori privilegiati.

Per quanto riguarda le porte (delle città), è giustificata l’osservazione di Massimo Ilardi secondo cui «la città non ha più porte e la metropoli non si sa dove comincia e dove finisce». Nella sua ricerca fotografica in Prato Chieffo ce ne offre una conferma e nello stesso tempo mette in evidenza la presenza di *passaggi*, elementi particolari del paesaggio urbano che confermano la tesi secondo cui l’*homo metropolitanus* non coniuga più passato e presente, perché egli «è plasmato dalla mobilità, dai conflitti, dal consumo» (Ilardi 1990: 13-14).

²¹ Il ponte del Romito è l’elemento ‘fisico’ dal quale è sorta una *tradizione inventata* basata sul fatto che il paesaggio dipinto da Leonardo da Vinci sullo sfondo della *Gioconda* potrebbe essere (ponte compreso) quello anche oggi visibile dalla Rocca di Laterina. A questo fenomeno, antropologicamente molto interessante, sto lavorando con gli strumenti ‘tradizionali’ dell’antropologo. Un inquadramento teorico in proposito si trova in Chiozzi (2012).



G. Pretazzini. Ponte del Diavolo (detto anche 'della Maddalena'), Borgo a Mozzano (LU)



Chieffo. Prato, Porta Pistoiese (accesso al centro dalla Chinatown)

In un certo senso l'intero paesaggio urbano assomiglia più ad una *terra incognita* che non ad un *luogo antropologico*. Anche la porta che sembra conservare almeno il ricordo della sua originale funzione di 'separare', in quanto punto di intercomunicazione fra il centro storico della città e la Chinatown è invece passaggio, svelando la inedita vocazione a sostituire il *commercium* delle città con un sistema di 'vasi comunicanti'.

In definitiva l’osservazione fotografica delle porte, anziché rivelare una volontà di conservazione dell’identità, quasi di chiusura, evidenzia il processo (irreversibile) di perdita di identità, di creazione di un ‘labirinto’ antropologico, dove gli stessi ‘passaggi’ sembrano quasi condurre in un nulla, in un vuoto inquietante, che appare ancora meno ‘umano-compatibile’ dei peggiori non-luoghi di Augé. A differenza dei relitti fotografati da Viridis, Chieffo offre al nostro sguardo anche elementi assai ‘moderni’ e persino ‘puliti’ ed esteticamente attraenti del paesaggio urbano. Ma sorge spontanea la domanda: dov’è la Città dell’Uomo? Dov’è l’anima della città?



Chieffo. Prato, antica
porta della città



Chieffo. Prato, Porta
Frascati



Chieffo. Prato: Moderno
accesso alla città (porta?)

Una ‘diversa’ alterità: obiettivo su bambini e adolescenti

Margaret Mead e Gregory Bateson ci hanno insegnato, oltre a molte altre cose, a guardare all’infanzia ed all’adolescenza in maniera diversa, aprendo un particolare filone di ricerca, la *anthropology of children*, e proprio nelle loro ricerche sull’infanzia e l’adolescenza essi ci hanno dimostrato come sia possibile (oltre che epistemologicamente utile) integrare l’uso della fotografia nella ricerca e nella ‘scrittura’ antropologica. Ne è un esempio straordinario il loro *Balinese Character* (1942) nel quale – come ha osservato Karl Heider – essi seppero realizzare «una combinazione di testo ed immagini fotografiche che da allora è stato raramente tentato e mai eguagliato» (Heider 1976: 28). Stefano Morelli fin dal nostro primo incontro mi aveva dato l’impressione di avere intuito le potenzialità di quell’approccio²², e da allora non abbiamo mai

²² Morelli era venuto per chiedermi di potersi laureare con me (tenevo allora il corso di Antropologia culturale presso la Facoltà di Psicologia dell’Università di Firenze) con una tesi ‘fotografica’. Gli feci presente le difficoltà che avrebbe incontrato in sede di discussione della tesi, ma

cessato il nostro *dialogo* sulla fotografia antropologica. Attratto anche dall'antropologia dell'infanzia, egli ha già dato interessanti contributi allo sviluppo in Italia di una 'antropologia visuale per l'infanzia', rivelando di rivolgere una particolare attenzione alla relazione fra personalità e cultura, ed alla percezione e rappresentazione di sé dei soggetti con i quali interagisce.

Nella sua prolungata osservazione di un gruppo di nove minori albanesi 'non accompagnati', ospitati presso una comunità di accoglienza a Lucca, io vedo non solo un'esperienza scientificamente rilevante, ma soprattutto il racconto di un processo di disintegrazione (familiare, identitaria) e i diversi percorsi seguiti da ciascun ragazzo per ri-darsi un senso. Ma l'elemento sul quale più vorrei richiamare l'attenzione, è il rispetto profondo che Morelli rivolge a 'suoi' ragazzi – ai loro vissuti, alle loro emozioni, ai loro progetti e alle loro speranze, alla nostalgia di 'casa'... insomma ai loro dolori. E tutte le immagini rivelano come Morelli sappia percepire ed interpretare – condividendolo – *il dolore degli altri*.

Le fotografie scattate sono in parte scelte del fotografo, per cercare di narrare quella che egli stesso definisce la *spontanea quotidianità* dei ragazzi, in parte sono ritratti – sia a scelta del fotografo sia di auto-messa-in-scena di ciascuno.



Morelli. Lucca, ragazzi albanesi nella comunità



Morelli. Lucca, ragazzi albanesi nella comunità

In un suo libro Morelli (2011) espone dettagliatamente il suo rapporto con i ragazzi, la loro partecipazione all'intero percorso, all'intimità che si è via via creata tra osservatore ed osservati, andando oltre la 'partecipazione', verso quella *antropologia condivisa* che proprio l'antropologo visuale Jean Rouch auspicava. Ed è fuori di dubbio che l'approccio visuale, qualora non lo si riduca a mero 'voyeurismo', può favorire quella condivisione annullando qualsiasi

non si fece scoraggiare, e presentò dunque la tesi (basata sul suo lavoro di ricerca fotografica sul campo in Ruanda) *L'educazione in Ruanda nel periodo del post-genocidio*.



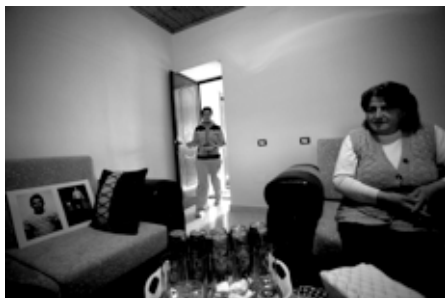
Morelli. Albania, in visita ai familiari di alcuni ragazzi

distanza dello sguardo. La condivisione è il passo necessario per far uscire l’antropologia visuale dal vicolo cieco in cui troppo spesso sembra che essa si sia infilata. «E domani?» si chiedeva Rouch nel 1979, dandoci lui stesso la risposta: la totale portabilità dell’attrezzatura video aprirà l’era del feedback istantaneo,

l’era del sogno condiviso di Vertov e Flaherty di un ‘cine-occhio-orecchio’ meccanico e di una camera che potrà partecipare tanto totalmente che passerà automaticamente nelle mani di coloro che, fino ad oggi, si sono sempre trovati davanti all’obiettivo. A quel punto gli antropologi non avranno più il monopolio dell’osservazione; la loro cultura e loro stessi saranno osservati e registrati. Ed è così che il film etnografico ci aiuterà a ‘condividere’ l’antropologia (Rouch 1979: 71).

Morelli ci dice che, dopo l’iniziale diffidenza dei ragazzi albanesi, essi cambiarono rapidamente atteggiamento non appena egli mostrò la macchina fotografica, e presto cominciarono ad usarla loro stessi appena lui la posava. In seguito egli si è recato in Albania a visitare le famiglie dei ragazzi, mostrando loro di ognuno la fotografia del figlio che questi aveva scelto, fotografando le emozioni suscitate dalla visione del ritratto. E, chiudendo poi un percorso

circolare, tornato in Italia fece vedere ai ragazzi quelle foto, in qualche modo ricucendo un filo emozionale a dispetto della distanza spaziale e temporale.



Morelli. Albania, in visita ai familiari di alcuni ragazzi



Morelli. Albania, in visita ai familiari di alcuni ragazzi

Da allora egli si reca spesso in Albania, allargando le sue osservazioni. Fra queste ricordo la sua volontà di conoscere la condizione dei bambini rom in due campi di Tirana. Interagendo con loro poté rendersi conto della 'curiosità' manifestata dai bambini per la macchina fotografica, e decise allora di dare ad alcuni di loro una macchina fotografica usa-e-getta chiedendo ad ognuno di utilizzare tutti gli scatti disponibili per fotografare ciò che voleva della propria vita quotidiana, ipotizzando che così sarebbe stato possibile raccogliere elementi utili a capire la loro percezione della propria condizione. Ed in effetti ne sono scaturite preziose informazioni sulla loro percezione del proprio stato, del proprio ambiente, della propria condizione. Premessa ad una possibile più approfondita indagine.



Foto scattate da bambini rom, Tirana



Foto scattate da bambini rom, Tirana



Foto scattate da bambini rom, Tirana

Ma non posso qui evitare di fare ameno un accenno ad un altro lavoro di osservazione fotografica ed analisi antropologica che Morelli sta sviluppando a Prato, dove è presente la più numerosa comunità cinese in Italia. Evitando ogni 'sensazionalismo' egli cerca di cogliere gli aspetti forse meno interessanti

per i mezzi di comunicazione ma certamente più significativi per l’occhio di un antropologo e rivelatori ancora una volta della sua capacità di ‘vedere’. Sono sufficienti queste due immagini per capire cosa intendo: un volantino gettato a terra che rappresenta un tentativo abbastanza sconcertante della chiesa cattolica di ‘agganciare’ i cinesi, e un’immagine che ritrae un familiare di una delle vittime cinesi del rogo che nel dicembre 2014 ha distrutto un laboratorio cinese di confezioni; la delicatezza del fotografo mi ricorda in qualche modo quanto scrive Susan Sontag delle fotografie che narrano, appunto, *il dolore degli altri* (2003).



Morelli



Morelli

Oltre il ‘dispotismo’ dell’occhio?

Alcuni anni fa due antropologi norvegesi hanno curato la pubblicazione di una serie di saggi sul tema *Beyond the Visual* (Iversen e Simonsen 2010) che io lessi con particolare interesse perché mi illudevo che vi avrei trovato indicazioni utili a sviluppare le mie ricerche sul *paesaggio sonoro*²³. Uno dei primi saggi che lessi fu quello di Paul Henley, il cui titolo mi aveva stimolato la curiosità: *Seeing, Hearing, Feeling: Sound and the Despotism of the Eye in ‘Visual’ Anthropology*. In effetti vi sono precisi riferimenti anche al paesaggio sonoro ed all’opportunità che l’antropologo visuale lo includa, per quanto possibile, nelle colonne sonore dei suoi film, ma non ho potuto evitare di pensare – con un pizzico di malizia – che Henley alla fine rimane comunque prigioniero del ‘dispotismo’ dell’occhio perché non riesce a spogliarsi della sua veste di *filmmaker*. Sull’utilizzo della sonorità ambientale egli presenta in particolare tre esempi opposti: i film *Making Time* di Humberto Martins (2004), *Going Back Home* di Catarina

²³ Per una analisi approfondita sull’importanza di studiare il paesaggio sonoro (*Soundscape*) rimando al libro di Murray Schafer *Il paesaggio sonoro* (1985).

Alves Costa (1992) e *Forest of Bliss* di Robert Gardner (1985)²⁴. Nel primo «il suono ambientale è usato principalmente per rievocare l'esperienza di 'essere stato là'»; nel secondo, oltre alla stessa ragione, il suono «è associato anche ad alcuni significati connotativi»; mentre infine, «all'altro estremo, in *Forest of Bliss* i suoni ambientali sono stati quasi del tutto separati dalla loro fonte fisica e sono usati in un modo altamente simbolico metaforico» (Henly 2010: 144). Non sono certo questi i modi antropologicamente corretti di usare la sonorità ambientale – soprattutto se si aggiunge che Henley liquida con poche parole, come una 'curiosità' e nulla più, il lavoro assai più interessante di un antropologo come Steven Feld, che ha basato le sue ricerche proprio sul modo in cui la popolazione Bosavi della Papua Nuova Guinea abbiano sviluppato una straordinaria attenzione ai suoni presenti nella foresta pluviale nella quale vive (Feld 2001).

Gli studi sul paesaggio sonoro si collocano nel punto d'incontro tra ricerca scientifica, scienze sociali e produzione artistica. L'acustica e la psico-acustica studiano le proprietà fisiche del suono e il modo in cui il suono stesso viene interpretato dal nostro cervello. Le scienze sociali studiano come l'uomo si comporta nei confronti del suono, e come i suoni influenzino e modifichino il suo comportamento. Dalle arti – e in particolare dalla musica – apprendiamo come l'uomo possa creare dei paesaggi sonori ideali, per un'altra vita, quella dell'immaginazione e dell'universo psichico. Questi studi ci permetteranno di porre le basi di un nuovo campo di studi e di ricerche interdisciplinari (Schafer 1985: 14).

Già prima di leggere il libro di Schafer avevo sviluppato un certo interesse per i suoni ed i rumori, stimolato dalla lettura di una comunicazione presentata da Léon Azoulay alla Società di Antropologia di Parigi nel 1900 (*L'ère nouvelle des sons et des bruits*) e del saggio del futurista Luigi Russolo su *L'arte dei rumori* (1916). Insieme al musicista Guido Bresaola, che presso il conservatorio di Firenze si era già interessato al 'World Soundscape Project' avviato da Schafer, presentai un progetto di ricerca-pilota sul paesaggio sonoro del centro storico di Prato, ottenendone l'approvazione. Fu così possibile verificare concretamente la possibilità di sviluppare una antropologia *acustica* – in breve lo studio dei suoni ambientali in rapporto alla vita delle persone (i loro modelli comportamentali, l'uso degli spazi pubblici, le dinamiche relazionali, e così via)²⁵ – che possa affiancare l'approccio visuale.

²⁴ Non credo che sia una semplice coincidenza che sia Martins sia Alves Costa hanno realizzato i loro film come tesi presso il Granada Centre for Visual Anthropology della Manchester University, di cui Henley è direttore fin dalla sua fondazione (1987).

²⁵ I risultati della ricerca furono in parte presentati in occasione di un seminario tenuto presso l'Università di Palermo (cfr. Chiozzi 1985).

Per riprendere ancora Simmel, vorrei ricordare che «colui che vede senza udire è molto più confuso, perplesso, inquieto di colui che ode senza vedere». Ed è proprio commentando le tesi di Simmel nel suo *Excursus sulla sociologia dei sensi*²⁶ che Roberto Escobar osserva che se è vero che l’occhio ci narra l’altro che abbiamo di fronte, «lo fa con l’imperfezione che gli è propria, ed è lecito sospettare che si tratti di una fortuna [...] Sono infatti molti gli errori compiuti dal nostro occhio (che scivola sulla superficie del mondo): mentre l’orecchio e la bocca pretendono, insieme, d’arrivare alla pienezza degli stati d’animo e degli umori, l’occhio astrae e generalizza. In questo senso, s’inganna» (Escobar 2006: 144).

È in questo modo pacato che si intacca effettivamente il ‘dispotismo’ dell’occhio. Ed è proprio questo il percorso fatto da Simona Galbiati nel suo straordinario lavoro sul rapporto cecità-fotografia (2014). Una ricerca che, muovendo dall’idea di indagare il rapporto fra i ciechi e la fotografia per una tesi di master in antropologia visuale, le ha permesso di vedere oltre la percezione visiva. Ammesso che ne avesse bisogno – ma conoscendo la persona sono sicuro che così fosse – ha imparato a *saper vedere* – un’espressione non a caso di Leonardo da Vinci, che non si riferisce in realtà alla visione bensì alla capacità (non facile da acquisire) di cogliere le cose, gli eventi, i problemi nel loro insieme. «*È cieco colui che non partecipa alla relazione*» ha scritto Martin Buber, e trovo significativo che Galbiati ponga questa frase come epigrafe al suo libro.

Partecipare alla relazione per un antropologo significa, in primo luogo, essere consapevole che lo stesso osservatore è oggetto della propria conoscenza, e riesce così ad uscire dall’istintivo ego-centrismo. Come direbbe ancora Simmel in questo modo l’essere umano si trascende, e «la vita è per essenza un continuo trascendersi, è l’eterno trascendere del soggetto nell’alterità» (Simmel 1938: 35).

*Le modèle de l’activité mentale pour Diderot
n’est pas la vision mais l’acoustique – la résonance du son,
à la fois production et réception.
La conscience ne peut se saisir par la contemplation,
mais seulement par le dialogue
(Hobson e Harvey 2000: 21)*

Riferimenti bibliografici

- Augé M. (1994), *Il senso degli altri: attualità dell’antropologia*, Edizioni Anabasi, Milano.
Augé M. (2004), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino.

²⁶ In Simmel (1998: 550-562).

- Azoulay L. (1900), *L'ère nouvelle des sons et des bruits*, in «Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris», 1: 172-178.
- Balandier G. (a cura di) (1970), *Sociologie des mutations*, Anthropos, Paris.
- Benjamin W. (2011), *Piccola storia della fotografia*, Skira, Ginevra-Milano.
- Berger J. (2009), *Sul guardare*, Bruno Mondadori, Milano.
- Canevacci M. (1983), *La città polifonica. Saggio sull'antropologia della comunicazione urbana*, SEAM, Roma
- Canevacci M. (1995), *Antropologia della comunicazione visuale*, Costa & Nolan, Genova.
- Caroti F. e Chiozzi P. (a cura di) (2012), *Didattica e fotografia. Un'esperienza nella Scuola Primaria 'F. De André' di Prato*, Bonanno editore, Acireale-Roma.
- Chiozzi P. (1984), *Antropologia visuale. Riflessioni sul film etnografico, con bibliografia generale*, La Casa Usher, Firenze.
- Chiozzi P. (1984), *Visuelle Anthropologie. Funktionen und Strategien des ethnographischen Films*, in Muller E.W., König R., Köpping K.P., Drechsel P., *Ethnologie als Sozialwissenschaft*, Sonderheft 26 der «Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie»: 488-512.
- Chiozzi P. (1985), *Per un archivio video-sonoro delle società complesse*, in AA.VV., *Teorie e tecniche di antropologia visuale*, Laboratorio Antropologico Universitario, Palermo.
- Chiozzi P. (1987), *Fotografia e antropologia nell'opera di Paolo Mantegazza*, in «AFT», III(6): 56-61.
- Chiozzi P. (1993), *Manuale di antropologia visuale*, UNICOPLI, Milano.
- Chiozzi P. (2007), *Fotografie e antropologia culturale. Appunti per un'etica della fotografia*, in Lusini, S., (a cura di), (2007)
- Chiozzi P. (2008), *Sguardi (e percorsi) che si incrociano*, in Virdis, 2008.
- Chiozzi P. (2012), *Most: Mif, Simbol, Metafora*, in «Urals'kij Istoričeskij Vestnik», n. 2 (35): 77-81 (fotografie in sezione con pagine non numerate fra pp. 96-97).
- Chiozzi P. (2015), *Non divida l'Accademia ciò che il buon senso unisce. Alcune riflessioni su antropologia e sociologia visuali*, in Ciampi, M. (a cura di), *Fondamenti di sociologia visuale*, Bonanno editore, Acireale-Roma.
- Chiozzi P. (2016), *Per un atlante delle scienze umane*, in «Rivista di Scienze Sociali», 16.
- Chiozzi P. (a cura di) (2011), *Etica e metodo. Considerazioni sull'antropologia visuale*, Bonanno editore, Acireale-Roma
- Chiozzi P. e Guadagnucci L. (1986), *Per un profilo antropologico dei cartai: le fonti orali*, in Cresti C. (a cura di), *Itinerario museale della carta in Val di Pescia*, Edizioni Periccioli.
- Chiozzi P. (2001), *Il territorio: luogo antropologico di indagine fotografica*, in Goti O. e Lusini S. (2001).
- Ciampi M. (2007), *La sociologia visuale in Italia. Vedere, osservare, analizzare*, Bonanno editore, Acireale-Roma.
- Ciampi M. (a cura di) (2015), *Fondamenti di sociologia visuale*, Bonanno editore, Acireale-Roma.
- Escobar R. (2006), *La libertà negli occhi*, il Mulino, Bologna.
- Feld S. (2001), *Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea* (CD), Earth Ear, Santa Fe, NM.
- Galbiati S. (2014), *Il mondo che non vedo. Ciechi e fotografia*, Bonanno editore, Acireale-Roma.

- Goti O. e Lusini S. (a cura di) (2001), *Strategie per la fotografia* (Atti del convegno Strategie per la fotografia: incontro degli archivi fotografici), Archivio Fotografico Toscano, Prato.
- Heider K. (1976), *Ethnographic Film*, University of Texas Press, Austin & London.
- Henley P. (2010), *Seeing, Hearing, Feeling: Sound and the Despotism of the Eye in ‘Visual’ Anthropology*, in Iversen G. Simonsen, J.K. , (a cura di) (2010).
- Herzfeld M. (2009), *Evicted from Eternity: the Restructuring of Modern Rome*, University of Chicago Press, Chicago.
- Herzfeld M. (2011), *Momenti monticiani: la nascita d’un film etnografico (e d’un antropologo visuale?)*, in Chiozzi, P. (a cura di).
- Hobson M e Harvey S. (2000), *Presentation*, in Diderot D., *Lettre sur les aveugles – Lettre sur les sourds et Muets*, Flammarion, Paris.
- Hockings P. (a cura di) (1975), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton, Paris & The Hague.
- Ilardi M. (a cura di) (1990), *La città senza luoghi*, Costa & Nolan, Genova.
- Iversen G. e Simonsen J.K. (a cura di) (2010), *Beyond the Visual. Sound and image in ethnographic and documentary film*, Intervention Press, Høbjerg, DK.
- Kleinmann S. e Copp M.A. (1993), *Emotions and Fieldwork*, Sage Publications, New York-London.
- Loizos P. (1993), *Innovation in ethnographic film. From innocence to self-consciousness 1955-1985*, Manchester University Press, Manchester.
- Lusini S. (a cura di) (2007), *La cultura fotografica in Italia oggi*, Archivio Fotografico Toscano, Prato.
- Malinowski B. (1992), *Giornale di un antropologo*, Armando Editore, Roma.
- Mantegazza P., Giglioli E.H. e Letourneau, C. (1873), *Istruzioni per lo studio della psicologia comparata*, G. Pellas, Firenze.
- Maquet J. (1986), *The Aesthetic Experience. An Anthropologist looks at Visual Arts*, Yale University Press, New Haven & London.
- Maraviglia G. (2013), *Riflessione sul paesaggio: dieci anni di collaborazione fra un fotografo architetto e un antropologo visuale*, in Caroti F. e Pace C. (a cura di), *Io e l’antropologo*, Bonanno editore, Acireale-Roma.
- Marcus G.E. (1988), *Una opportuna rilettura di ‘Naven’: Gregory Bateson saggista oracolare*, in Bateson G. (a cura di), *Naven*, Einaudi, Torino.
- Margolis E. e Pauwels L. (a cura di) (2012), *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, SAGE Publications, London.
- Mauss M. (1965), *Rapporti reali e pratici tra la psicologia e la sociologia*, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino.
- Mead M. e Bateson G. (1942), *Balinese Character: a Photographic Analysis*, Academy Of Sciences, Special Publications n. 2, New York.
- Morelli S. (2011), *La struttura strappata. Ragazzi albanesi fra emigrazione e ritorno*, Bonanno editore, Acireale-Roma.
- Morin E. (2005), *Il metodo 6. Etica*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Piault M. (2000), *Anthropologie et Cinéma*, Nathan, Paris.
- Rouch J. (1979), *La caméra et les hommes*, in De France C. (a cura di), *Pour une anthropologie visuelle*, Mouton, Paris.

- Russolo L. (1916), *L'arte dei rumori*, Edizioni Futuriste di 'Poesia', Milano.
- Schafer R.M. (1985), *Il paesaggio sonoro*, Ricordi-Unicopli, Milano.
- Siddi C. e Virdis D. (2004), *Sardegna. Architettura, Paesaggio, Identità*, (Catalogo dell'omonima mostra a cura del Dipartimento di Architettura, Università di Cagliari).
- Simmel G. (1938), *L'intuizione della vita*, Valentino Bompiani, Milano.
- Simmel G. (1970), *Ponte e Porta*, in Simmel G., *Saggi di estetica*, Liviana Editrice, Padova.
- Simmel G. (1998), *Sociologia*, Edizioni di comunità, Torino.
- Simmel G. (2006), *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Armando Editore, Roma.
- Sontag S. (2003), *Davanti al dolore degli altri*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- Turri E. (1983), *Antropologia del paesaggio*, Edizioni di Comunità, Milano (1° edizione 1974).
- Viridis D. (2008), *Relitti*, Edifir edizioni, Firenze.
- Viridis D. (2012), *Routes of Water*, Edizioni Gelli, Firenze.
- Worth S. (1977), *Towards an Ethnographic Semiotic*, Unesco, Paris.
- Worth S. (1980), *Margaret Mead and the Shift from Visual Anthropology to the Anthropology of Visual Communication*, in «Studies in Visual Communication», 6, 1: 15-22.