

Quali culture per altre educazioni possibili?

a cura di Roberto Serpieri e Anna Lisa Tota



Sociologia

AIS
ASSOCIAZIONE ITALIANA DI SOCIOLOGIA

FrancoAngeli

OPEN ACCESS



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più:

http://www.francoangeli.it/come_publicare/publicare_19.asp

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

Quali culture per altre educazioni possibili?

a cura di Roberto Serpieri e Anna Lisa Tota



Sociologia

AIS
ASSOCIAZIONE ITALIANA DI SOCIOLOGIA

FrancoAngeli

OPEN ACCESS

Questo volume è stato pubblicato con un contributo delle Sezioni “Processi e Istituzioni Culturali” e “Sociologia dell’Educazione” dell’Associazione Italiana di Sociologia.

Copyright © 2018 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Pubblicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 3.0 Italia*
(CC-BY-NC-ND 3.0 IT)

L’opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d’autore. L’Utente nel momento in cui effettua il download dell’opera accetta tutte le condizioni della licenza d’uso dell’opera previste e comunicate sul sito

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>

*A Morgana e a Malcolm,
perché altre culture e altre educazioni
ci aiutino a ricordare che altre specie
sono parte del nostro bene comune.*

Indice

Premessa , di <i>Enrica Amaturò</i> , Presidente AIS	pag.	9
Educazione e cultura per la democrazia: introduzione , di <i>Roberto Serpieri</i> e <i>Anna Lisa Tota</i> , Coordinatori dei CS delle Sezioni Ais Sociologia dell'Educazione e Processi e Istituzioni Culturali	»	11
1. L'educazione politica nella scuola italiana: una proposta per rimediare alla sua assenza , di <i>Alessandro Cavalli</i> , Presidente Onorario Ais	»	17
2. Public engagement e civic agency: percorsi di educazione alla cittadinanza , di <i>Franca Faccioli</i> , Università La Sapienza di Roma	»	30
3. Immaginazione utopica ed educazione al possibile , di <i>Paolo Jedlowski</i> , Università della Calabria	»	42
4. Il problema dell'eccesso e l'educazione come <i>Welt-beziehung</i>: le sfide della società morfogenetica , di <i>Andrea M. Maccarini</i> , Università di Padova	»	53
5. Periferie che si sentono centro. C'è un'emergenza giovani, e dobbiamo studiarla , di <i>Mario Morcellini</i> , Sapienza Università di Roma	»	72
6. Cervello sociale, apprendimento ed economia dell'attenzione nella cultura digitale , di <i>Stamatia Portanova</i> e <i>Tiziana Terranova</i> , Università L'Orientale di Napoli	»	81

7. Scrivere e fare sociologia con le immagini. La prospettiva delle etnografie filmiche , di <i>Luca Queirolo Palmas</i> , Università di Genova	pag.	101
8. Eterotopie, Esclusioni ed Epidemie. Gli <i>Im-possibili</i> dell’Educazione nel Capitalismo Bio-Cognitivo , di <i>Roberto Serpieri</i> , Università “Federico II” di Napoli	»	122
9. “Educare alla libertà”? Uno studio etnografico in una scuola steineriana del Nord Italia , di <i>Anna Lisa Totta</i> , Università di Roma Tre	»	145
Gli autori	»	167

7. *Scrivere e fare sociologia con le immagini.* *La prospettiva delle etnografie filmiche*

di Luca Queirolo Palmas

1. Per una sociologia come lingua viva

Nel prologo di *Questions de Sociologie*, nel lontano 1984, Pierre Bourdieu suggeriva la necessità per le scienze sociali di prendere posizione rispetto al proprio ruolo, ricordando al tempo stesso una scomoda verità: “la sociologia non meriterebbe neanche un’ora di sforzo se si limitasse ad essere un lavoro di esperti riservato ad esperti”¹ (Bourdieu, 1984, p. 7). Da allora, con ritmi diversi nei diversi contesti, lo sviluppo della disciplina - e della scienza più in generale - nella direzione di una sua progressiva accademicizzazione (Calhoun, 2008) ha invero in gran parte lo scenario distopico di cui sopra: in gran parte il nostro è divenuto un lavoro di esperti riservato a esperti. Conteggi di citazioni, indici, *ranking* e altri dispositivi di valutazione e controllo sulla scrittura – un prodotto da quantificare secondo criteri competitivi e aziendalistici, più che intellettuali o culturali - rendono infatti visibile come il valore dei risultati di ricerca e delle innovazioni teoriche sia ora misurato all’interno di una ristretta cerchia di addetti ai lavori.

L’accelerazione del mondo (Rosa, 2015) ha inoltre sempre più pervaso anche il lavoro accademico, spostando il *modus operandi* della ricerca su nuove regole e su nuove poste articolate attorno all’accumulazione di prodotti di scrittura che divengono titoli e credenziali nella composizione del capitale a disposizione dei giocatori. Il *campo*, per riprendere la cassetta degli attrezzi lasciataci in eredità da Pierre Bourdieu, tende a trovare la sua legittimità principale in una specie di gioco di produzione², un impegno che

¹ Traduzione dell’autore dal testo originale: «La sociologie ne vaudrait pas une heure de peine, si elle devait être un savoir d’expert réservé aux experts».

² Un concetto utilizzato da Burawoy, nel suo lavoro pionieristico *Manufacturing consent* (1979), per capire a livello di micro-politiche di fabbrica la costruzione e la legittimità del comando del capitale sulla forza-lavoro operaia.

contribuisce a generare consenso nei confronti di una determinata idea della scienza sociale e della ricerca, e della loro missione nel mondo. Da un lato la logica del campo genera una *complicità competitiva* fra i suoi membri impegnati nel gioco del pubblicare per pubblicare³, dall'altro accentua una separatezza esoterica fra soggetti e oggetti della ricerca, evitando così il prodursi di *risonanza* fra noi sociologi e quegli stessi mondi sociali che ci affanniamo a descrivere e interpretare.

Una posizione alternativa, e minoritaria, argomenta la necessità di interrompere la discesa, consapevole o meno, lungo questo piano inclinato che conduce la sociologia ad essere una scienza utile solo per i propri adepti; al fine di re-immaginare il senso delle nostre pratiche in termini *pubblici* (Burawoy, 2005), occorre superare le confortevoli mura dei mondi colti ed accademici, impegnandosi in operazioni di *back translation* in direzione di quei soggetti/gruppi dai quali la ricerca ha estratto il sapere; occorre ovvero collocare a pieno titolo le scienze sociali nelle più vaste battaglie delle idee entro cui si costruisce l'egemonia simbolica e culturale sulle visioni del mondo, favorendo i processi di riflessività attraverso cui le società pensano criticamente se stesse e denaturalizzano l'ordine delle cose.

Codici e riti di scrittura sono fattori rilevanti che contribuiscono a spiegare la scarsa fruibilità del sapere sociologico quando ci allontaniamo dal campo degli esperti e dei membri. Infrangere una certa scrittura *esoterica* diviene un passo necessario nella direzione di una nuova sociologia pubblica. Didier Fassin (2014, 2015) così si interroga su questo tema: perché le persone leggono letteratura, vedono cinema, si appassionano di serie tv, vanno a teatro, ma pochi leggono libri di sociologia o antropologia? In fondo, come ripeteva spesso Howard Becker, la sociologia non ha il monopolio della verità nel racconto dei fatti sociali. Il suggerimento di Fassin è riflettere sul rapporto fra forme/stili di scrittura e costituzione dei pubblici: per estenderli, è necessario rinunciare agli apparati pesanti delle convenzioni accademiche e incorporare la teoria dentro gli archivi del materiale empirico, invece di illustrarla attraverso citazioni e frammenti di vita.

³ Gioco al quale io stesso sto partecipando, contribuendo quindi a riprodurre ciò che intendo criticare; le lotte nel campo possono infatti concernere il riconoscimento di nuove regole del gioco, lo spostamento dei confini del campo stesso, la definizione dei capitali rilevanti e della loro forma, come ad esempio il valore dei diversi prodotti (articoli, curatele, monografie, ecc.) che i giocatori si dedicano a produrre. Discutere di sociologia visuale e sociologia filmica oggi, come un tempo discutere di sociologia qualitativa o di etnografia, immaginare che un film sociologico possa avere uno statuto simile a quello di un libro o di un articolo, significa implicarsi in una lotta per il riconoscimento e per l'estensione del campo legittimo delle scienze sociali.



Fig. 1 – Scritture subalterne: in un accampamento di richiedenti asilo e transitanti in Val Roya, luglio 2017. Fonte: materiali dal film in produzione (regia M. Cannarella) *The Railway Underground*, Laboratorio di Sociologia Visuale.

Frammenti e citazioni divengono, seguendo l'intuizione di Back e Puar (2013), epitaffi nel quadro di una *dead sociology*: una sociologia ridotta a lingua morta, incapace di scorrere nelle vene della società come strumento critico di riflessività, dedita invece a produrre *concetti zombie* e *fatti fossili*. La proposta degli autori è quella dei *live methods*, affinché la disciplina riconquisti una vita nel presente, utilizzando tutte le opportunità metodologiche della cultura digitale e aprendosi alla collaborazione con artisti, designers, musicisti, registi e curatori nell'immaginazione di nuovi stili ibridi di rappresentazione del sociale; ecco allora dispiegarsi la possibilità di una sociologia *curatoriale*, di una *art based sociology*, di una sociologia *anfibia*, e anche di una sociologia visuale e filmica.

Scrivere seguendo altri codici permette di ampliare gli effetti di *prossimità*, *realismo*, *verità*; come sottolinea Fassin, i rumori della prigione ci rivelano l'oppressione più di ogni analisi dotta sull'oppressione, *Germinal* è sicuramente una delle migliori, e più lette, etnografie su lavoro in miniera mai realizzate, mentre *The Wire* è una serie televisiva che indaga il ghetto nero e la underclass con la profondità della migliore sociologia e antropologia critica.

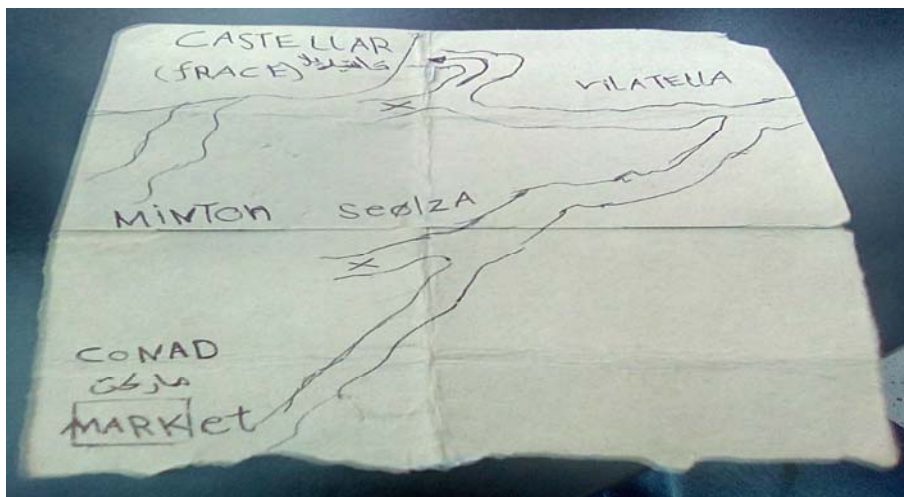


Fig. 2 – Scritture subalterne: mappe autoprodotte dai migranti per evadere dall'Italia. Ventimiglia, luglio 2017. Fonte: materiali dal film in produzione (regia M. Cannarella) *The Railway Underground*, Laboratorio di Sociologia Visuale.

Altre scritture sociologiche possono interloquire con il mondo dei *profani* agendo dentro la produzione degli immaginari sociali sulla scia di quella che Gramsci definiva la lotta per l'egemonia culturale e abitando lo spazio del conflitto sempre aperto fra sociologia pubblica e sociologia accademica; stare in questo conflitto, dal lato di un'idea pubblica della scienza, ci conduce anche ad interpretare e praticare la sociologia come genere letterario (Dal Lago, 1995). Si pensi al lavoro di Willis (1977) – *Learning to labour* – in cui i soggetti della ricerca si muovono su una specie di palcoscenico teatrale costruito dall'autore, che solo in un secondo tempo si riserva lo spazio per un'interpretazione sociologica approfondita; o ancora alla ricerca monumentale di Bourdieu e colleghi (1993) – *La misère du monde*, una delle poche opere sociologiche ad aver goduto nel suo *after-life* (Fassin, 2015) di una rappresentazione teatrale – in cui il testo e le testimonianze dal campo della ricerca appaiono integrali, non vittime di dispositivi di frammentazione, mentre la scrittura sociologica costituisce solo il momento iniziale della contestualizzazione e interpretazione. In modo ancora più radicale, Alice Goffman, nel suo lavoro sulla vita in un ghetto nero – *On the Run. Fugitive Life in an American City* (2015) – decide di evitare citazioni dotte e dimostrazioni pedanti di conoscenza della letteratura sociologica e antropologica, per applicare sin dall'inizio un codice letterario nella scrittura, lasciando in chiusura una nota di metodo e una riflessione teorica sul farsi della ricerca. Il suggerimento che estrapoliamo da queste opere è di sperimentare *oggetti narrativi non identificati* – un'espressione par-

torita dalle pratiche, e dal successo editoriale, del collettivo letterario Wu Ming – mescolando nella scrittura sociologica stili e codici che provengono da una molteplicità di generi e linguaggi.

La sociologia filmica e visuale costituisce (Sebag, 2011; Durand, Sebag, 2013; Queirolo Palmas, Stagi 2015) una delle possibili rivisitazioni del rapporto fra ricerca, scrittura scientifica e mondi sociali sulla quale vogliamo ora interrogarci a partire da un insieme di pratiche ed esperienze realizzate in seno al Laboratorio di Sociologia Visuale dell'Università di Genova⁴.

2. Filmare la società attraverso i metodi partecipativi

La sperimentazione, lo sviluppo, la diffusione di approcci e prospettive in termini di sociologia filmica fa parte di un più generale *visual turn* (Pauwels, 2000; Harper, 2012; Frisina, 2016) che ha interessato tutte le scienze sociali. Parafrasando il linguaggio tecnico del montaggio, articolare cinema e sociologia significa costruire una narrazione scientifica capace di articolare differenti *tracce*: la traccia delle immagini (che mette in scena la corporeità e il movimento), la traccia dei suoni (le musiche che il ricercatore associa allo sviluppo dell'azione e/o gli ambienti sonori ritenuti rilevanti), la traccia del parlato (che include pensieri, riflessioni, commenti, dibattiti).

La sociologia filmica fa così convergere su un unico registro diverse arti e codici: la letteratura (il testo verbale), la fotografia e la pittura (l'immagine), il teatro (la recitazione), la musica (i suoni), e ovviamente la ricerca sociale. Scrivere sociologia con/attraverso le immagini diviene una prospettiva che integra – senza negare – una sociologia di parole e di carta (sia essa cristallizzata in un libro o in un articolo), proprio perché prova ad avvicinarsi al carattere multisensoriale di una realtà sociale che non è mai riducibile alle sue verbalizzazioni o testualizzazioni.

Nelle scienze sociali uscire dal *logocentrismo* e dallo *scrittocentrismo* (De Certeau, 2010) significa anche assumere le linee di classe che costruiscono il sapere, la sua diffusione, la sua permanente conversione in potere. Conquergood (2002, p. 147), nel sottolineare che “solo gli accademici di classe media possono pensare ciecamente che tutto il mondo sia un testo, dato che scrivere e leggere è cruciale per le loro vite quotidiane e per la loro stabilità lavorativa”, ci invita a riflettere su come il codice scritto, la *macchina scritta della legge*, sia spesso sinonimo di controllo e sorveglianza per i subalterni; per l'accademico, è difficile registrare questo tipo di voci, dato che evadono i formati classici in cui si solidificano naturalmente i di-

⁴ <http://www.laboratoriosociologiavisuale.it>, FB: laboratorio sociologia visuale

scorsi di coloro che detengono un capitale culturale consacrato dalle istituzioni scolastiche. Nel caso di soggetti espulsi dal sistema educativo, come quelli da noi incontrati nel corso di molte etnografie filmiche, il libro e il testo scritto restano i codici di un apparato di controllo che li trasforma, e classifica, in disabili culturali; sono il segno concreto della loro umiliazione e insuccesso.

Parole e scrittura, inoltre, sostengono e abilitano la comprensione sociologica, ma al tempo stesso occultano altre logiche di azione e verbalizzazione. Non occorre essere etnografi o sociologi per sapere che ciò che si dice è spesso diverso da ciò che si pensa e da ciò che si fa; e ancora, rivolgendosi a diverse cerchie sociali, uno stesso parlante produce discorsi variabili, non necessariamente coerenti. Qual è dunque la traccia di testo, fra le molte possibili, che dobbiamo usare per comprendere un qualunque fenomeno sociale? Urry (2005), a ragione, rileva la difficoltà, e l'urgenza, per le scienze sociali di vedere il multiplo, il casuale, l'emotivo, il sensuale.



Fig. 3 – Aspettando il treno per richiedere l'asilo a Nizza, Breil sur Roya, luglio 2017. Fonte: materiali dal film in produzione (regia M. Cannarella) The Railway Underground, Laboratorio di Sociologia Visuale.

La sociologia filmica che pratichiamo prova a rispondere a queste sfide, agendo sia come dispositivo di ricerca fondato sulla produzione di immagini, sia come codice narrativo. Da un lato infatti le riprese filmiche producono/registrano/fanno emergere dati sociali, dall'altro il montaggio e la post-produzione scrivono sociologia estraendo informazioni da un archivio audiovisivo, un corpus di ricerca che include una comprensione/descrizione estesa di fenomeni sociali: non solo parole e narrazioni cristallizzate attra-

verso l'oggettivazione classica delle parole in un testo, ma anche temporalità, movimenti, suoni, corpi, immagini, gesti, in breve la dimensione sinestetica del reale che la sociologia standard rinuncia spesso a cogliere e interpretare.

La sociologia filmica si distingue da altre forme di scrittura e di ricerca con le immagini (cinema, documentari, fiction ...) semplicemente per l'*habitus* sociologico che dirige riprese e montaggio, in tutta la complessità ed eterogeneità possibile di posizioni, pratiche, attitudini che attraversa la disciplina: positivismo e costruttivismo, obiettività e soggettività, neutralità e impegno, egemonia e anti-egemonia, *mainstream* e margini, riti accademici e letterature di riferimento.

Per generare l'archivio dei dati socio-visuali occorre scegliere un dispositivo che unisca soggetto e oggetto della ricerca, *colui che filma* e *colui che è filmato*; il dispositivo come campo e strumento di ricerca, le sue caratteristiche di distanza o prossimità rispetto agli attori coinvolti, l'arena di relazioni che innesca, è uno snodo cruciale per comprendere gli esiti di questa prospettiva sociologica. Capire cosa è, o cosa può essere la sociologia filmica, significa anche interrogarsi su come i sociologi usano e incorporano il cinema dentro le loro pratiche lavorative quotidiane. Howard Becker (2001), per quanto concerne la fotografia, ci ha insegnato che il suo carattere sociologico non deve essere ricercato in una qualche essenza platonica, bensì nel contesto sociale della sua produzione/ricezione:

Così come i quadri trovano il loro senso in un mondo di pittori, collezionisti, critici e curatori, anche le fotografie trovano il loro nei modi attraverso cui le persone coinvolte nella produzione/elaborazione le interpretano e le usano assegnando un significato. Da allora, la sociologia visuale, la fotografia documentaria e il fotogiornalismo, sono solo ciò che queste parole significano – o ciò che con queste parole si vuole significare – nell'uso quotidiano all'interno dei mondi della pratica fotografica. Sono puramente e semplicemente costruzioni sociali (Becker, 2001, p. 333-334, *TdA*).

Facendo scivolare questa prospettiva costruttivista dalla fotografia al cinema, gli elementi salienti di ciò che è la sociologia filmica divengono rintracciabili negli usi concreti di produttori e consumatori: i ricercatori che la praticano e i pubblici/lettori che ne fruiscono. In questo contributo, anche se si tratta di un momento fondamentale, si tiene in secondo piano il contesto della ricezione come elemento di definizione; quando in Italia una tesi di dottorato scritta anche attraverso il linguaggio del cinema prenderà forma, quando assisteremo a una *peer review* anonima di opere visuali, quando cirolerà per i film sociologici qualcosa di analogo ai *call for papers* cui siamo abituati come rito di ingresso nel mondo delle pubblicazioni scienti-

fiche, potremmo allora dire che una cerchia di fruitori accademici e un pieno riconoscimento istituzionale si sarà costituito attorno all'uso delle immagini nella nostra disciplina⁵.

In chiave riflessiva, ci limitiamo qui a mettere in evidenza alcuni elementi dal lato dei *produttori*, utilizzando come esempio tre film sociologici alla cui realizzazione abbiamo partecipato⁶: *Loro Dentro* (2014), *Buscando Respeto* (2014), *Dopo la primavera, l'inverno* (2016) sono testi visuali costruiti attraverso uno stesso dispositivo di ricerca – il laboratorio di etnografia filmica (LEF) – e accompagnati dal più tradizionale formato-libro⁷. In queste tre etnografie filmiche, abbiamo scelto di fare una scommessa sulla co-produzione

⁵ Per non andare lontano in Francia esistono dottorati in sociologia filmica (cfr. Centre Pierre Naville, Un. Evry Paris-Saclay) e festival di film di ricerca (<http://www.sciences-enlumiere.fr>). In Italia, con il patrocinio dell' AIS, nel 2017 è stata avviata la prima scuola di sociologia visuale e filmica presso l'Università di Genova. Dal 2017, ESA include un *research stream* sullo stesso tema.

⁶ Come sosteniamo in uno dei punti del nostro *Manifesto per una Sociologia Filmica e Visuale* (2015), la ricchezza del sapere risiede nel suo essere e riconoscersi come produzione collettiva. “I percorsi che pratichiamo necessitano di saperi, competenze, contributi diversi dalla sociologia, hanno bisogno di contaminarsi con il cinema, la video-arte, l'antropologia, la fotografia, etc. Il nostro agire punta a trasformare la divisione in ruoli e l'organizzazione gerarchica della produzione e quindi dei saperi prodotti, per sperimentare viceversa la costituzione di collettivi meticcii di ricerca-azione-narrazione visuale. (...) Riteniamo che la forza di una sociologia filmica e visuale trasgressiva si radica nella possibilità di contaminare saperi e biografie professionali, rompendo le divisioni di ruolo tanto dentro le pratiche di ricerca (l'intervistatore, l'analista, lo junior e il senior, il metodologo e il teorico), quanto nelle pratiche del documentario (il regista, il montatore, il segretario di produzione, etc.). Siamo alla ricerca di un profilo di ricercatore/regista che conosca gli strumenti teorici e le metodologie per la ricerca sociale e allo stesso tempo sia consapevole di tutti i passaggi della costruzione di un testo filmico, in termini di approccio e di restituzione. Questo processo di ibridazione tra saperi diversi modifica le relazioni produttive all'interno dei gruppi di lavoro e arricchisce la pratica della ricerca, rispetto a una segmentazione dei ruoli e alla somma di competenze professionali distinte, propria della produzione industriale. Contaminare e costruire unità di ricerca/azione/narrazione presuppone sperimentare pratiche di lavoro, di formazione, di riflessività in modo da convertire tutti gli attori coinvolti in autori collettivi. Stiamo in fondo sostenendo che il mezzo è il messaggio e che le modalità organizzative della sociologia filmica e visuale, e più in generale di ogni impresa scientifica, determinano in gran parte la forma e la qualità dei saperi prodotti e messi in circolazione”.

⁷ *Loro dentro. Giovani, migranti, detenuti* (Beneduce, Oddone, Queirolo Palmas, 2014) presenta uno stato dell'arte delle ricerche che in Italia esplorano il mondo carcerario e la reclusione dei giovani migranti partendo dall'angolo della soggettività e della vita quotidiana; in *Dopo la rivoluzione. Paesaggi giovanili e sguardi di genere nella Tunisia contemporanea* (Queirolo Palmas, Stagi, 2017), etnografia ed auto-etnografia svelano altre parti dell'archivio di ricerca aiutando a qualificare il contesto sociale da cui il film nasce; infine *Come se costruisce un nemico pubblico: las bandas latinas* (Queirolo Palmas, 2017), a differenza del film che esplora le soggettività giovanili, vuole essere una etnografia dello Stato, interrogandosi su come polizia, servizi sociali, tribunali, scuole e altri attori istituzionali costruiscono il fenomeno delle bande urbane.

e la riflessività dei saperi sociologici, provando ad assegnare un altro luogo e ruolo agli oggetti-soggetti di ricerca grazie alla costruzione di uno spazio laboratoriale. Questo dispositivo, che mette insieme la tradizione dell'etnografia, dei metodi partecipativi (Chalfen, 2011; Drew, Guillemin, 2010) e dei *live-methods* (Back, Puwar 2013), interviene sul regime temporale della ricerca, ponendo su un piano di simultaneità e di circolarità etnografia e produzione filmica⁸; come ogni etnografia, anche in questo caso il tempo lungo dell'incontro e della frequentazione è necessario per generare fiducia e naturalizzare l'intrusione del ricercatore nei mondi sociali esplorati.

Il LEF (Laboratorio di etnografia filmica) è anche, e soprattutto, un luogo di presenze e relazioni, un piccolo campo dove si riuniscono i soggetti che partecipano di un campo più vasto, interpretandolo, osservandolo, *agendolo*; il laboratorio costituisce così un'articolazione possibile, una declinazione specifica di un fenomeno più generale che si vuole esplorare, a partire da cui, e grazie a cui, il ricercatore può interrogarsi su continuità e discontinuità, sul campo e sul fuori campo (Navone, Oddone, 2015). Il film, l'oggettivazione finale della ricerca, è l'attività principale che ingloba diverse tipologie di partecipanti nelle dinamiche, produttive e formative, del laboratorio; eppure, in termini di conoscenza sociologica, più del film-prodotto conta il processo attraverso cui gli attori svelano le loro pratiche e visioni del mondo nella fabbricazione di una narrazione visuale.

In *Loro dentro*⁹, il laboratorio etnografico si materializza dentro una prigione. Le nostre sono fra le prime telecamere indipendenti che in Italia riescono ad accedere in luoghi solitamente osservati solo in funzione del pensiero di Stato e dei relativi bisogni di sorveglianza. L'intenzione non è produrre un sapere funzionale al perfezionamento della macchina della reclusione; al contrario il nostro sforzo di ricerca consiste nel mostrare i cortocircuiti nel discorso carcerario dal punto di vista degli internati: le vite quotidiane e le fonti della sofferenza, le zone attraversate, le temporalità della pena, le relazioni sociali e i conflitti, le miserie del presente, i desideri e le paure del futuro. Questo è anche il biglietto da visita attraverso cui l'equipe di ricerca si presenta e si mette a disposizione del gruppo coinvolto, chiedendo ai detenuti di raccontarsi.

⁸ Le altre articolazioni possibili fra *momento della ricerca* e *momento filmico* sono le seguenti: a) il primo anticipa il secondo. La ricerca sociologica viene quindi tradotta nel linguaggio del cinema, dando vita a una relazione simile a quella che intercorre fra un romanzo e il suo adattamento filmico; b) il primo è successivo al secondo. In questo caso, la dimensione filmica apre un campo di ricerca ancora da esplorare, abilitando l'accreditamento dei ricercatori e strutturando una prima conoscenza del mondo sociale che sarà oggetto di indagine.

⁹ *Loro Dentro*, 2014. Regia e montaggio: Cristina Oddone. Prodotto dal Laboratorio di Sociologia Visuale; liberamente fruibile su www.youtube.com/watch?v=xSpVCLe11qQ

Mettendo a disposizione l'occhio della telecamera a punti di vista marginali, ai *saperi sottomessi*, cercando di svelare i *verbali segreti* dietro le storie ufficiali (Scott, 1990), il film esplora il mondo dei giovani reclusi oltre la retorica dell'Istituzione che giustifica la privazione della libertà in termini di rieducazione e reintegrazione sociale; ciò che gli occhi e le parole dei partecipanti al laboratorio indicano è solo il dispiegarsi di un'inutile (oltre che inefficace in termini di *igiene sociale*) vendetta di Stato.



Fig. 4 – Tonino nella cella di primo arrivo. Casa Circondariale di Marassi, Genova, 2011. Fonte: Still-frame di Loro Dentro, Laboratorio di Sociologia Visuale.

Il laboratorio si sviluppa per sei mesi all'interno delle mura di un grande centro penitenziario a Genova e, passo dopo passo, costruisce uno specifico spazio-tempo in cui circa una ventina di internati iniziano a interrompere, una volta alla settimana, le routine su cui sono costruite le loro vite; i partecipanti sono invitati a cooperare al fine di immaginare un film e una narrazione possibile che porti fuori dal carcere visioni alternative a quelle egemoniche: “la casa dei delinquenti”; “un luogo di passaggio da cui si esce troppo facilmente perché la magistratura libera coloro che la polizia arresta”; “un albergo a 5 stelle dove si vive a spese dello Stato”. Dato che viviamo dentro un inquinamento di immagini, circondati da una pletora di segni visuali che non dicono più nulla o sono solo la ripetizione dell'identico, come cercare/realizzare un punto di rottura rispetto ai punti di vista dominanti?

L'intero processo di produzione del film (le riprese e il montaggio) si alimenta costantemente nelle conversazioni, formali e informali, che lo spazio-tempo del laboratorio genera; le scelte dei reclusi in relazione a ciò

che si deve filmare, raccontare, montare divengono interrogativi e questioni di ricerca. In questo tipo di relazione conoscitiva, che chiamiamo etnografia, inseguiamo quella che per Georges Didi-Huberman è *l'immagine-strappo* contro *l'immagine-velo*, quella che per Walter Benjamin è *l'immagine dialettica*, ovvero l'immagine che critica l'immagine.

La chiave per cogliere il piano virtuoso di una *contro-visualità* (Mirzoeff, 2011) risiede nell'accedere, attraverso la cooperazione, ai saperi nascosti. Ma come si inserisce la cooperazione dentro un dispositivo scientifico di ricerca? In termini formali, la partecipazione dei detenuti, la loro disponibilità, è resa possibile dal fatto che il laboratorio, come luogo di socialità e formazione all'audiovisivo, è concessa-approvata dall'Istituzione carceraria; in termini strumentali, "andare alla scuola di film" permette di superare lo spazio, spesso angusto, delle relazioni in cella¹⁰.

Tuttavia, per uscire da questo livello superficiale e rompere le barriere di una legittima diffidenza nei confronti dei ricercatori, dobbiamo fornire ai partecipanti una prova cruciale: non essere il braccio filmico e sorvegliante che agisce per conto della direzione. Siamo così invitati a rispondere all'interrogazione di Howard Becker (2007): *Whose side are we on? Da che parte stiamo? E ancora: a chi e a cosa serve il sapere che raccogliamo?* Non appena la nostra collocazione diviene ai loro occhi più chiara, si aprono lentamente fiducia e narrazione, rendendo così possibile rivelare frammenti significativi della prigione come luogo oscuro, mettere a fuoco i contorni di una città invisibile¹¹, localizzare dentro la monotonia delle immagini che scorrono uguali a sé stesse il *punctum* (Barthes, 2003), il dettaglio che trafigge e apre nuovi scenari conoscitivi fra i pubblici dei vedenti.

In questo procedere la sociologia filmica agisce da strumento di empo-

¹⁰ Nel periodo delle riprese (2011), la cella occupa la quasi totalità del tempo di vita degli internati: è casa e famiglia. Ogni attività esterna alla cella rappresenta un diversivo interessante e dotato di valore. Con le parole di uno dei partecipanti al laboratorio, si tratta di sfruttare qualunque occasione "per essere più aperti, per spezzare la galera".

¹¹ Uno dei punti salienti del *Manifesto per una Sociologia Filmica e Visuale* ha come obiettivo quello di *disvelare le città invisibili*: «I rapporti di potere sono sempre articolati in termini di regimi di visibilità e invisibilità. I regimi di verità, cui alludeva Foucault, sono appunto divenuti regimi di visibilità. La sociologia filmica e visuale che pratichiamo mira a rendere visibili i rapporti di potere e di dominio invisibilizzati - quelli che le classi dominanti nascondono sotto un falso universalismo o quelli introiettati dai subalterni attraverso una microfisica del potere che è sempre violenza simbolica; vuole garantire spazi di legittimità, narrazione e circolazione per le voci, gli attori e gli immaginari che non hanno accesso alla sfera della rappresentazione pubblica; vogliamo esplorare i temi rimossi, permettere a soggetti senza parola e senza volto di prendere voce e corpo, esistere attraverso uno schermo, anche utilizzando i formati e i linguaggi attraverso cui si producono e riproducono le culture popolari e subalterne - dalla telenovela alla pubblicità - trasgredendone il segno, il contenuto e l'orientamento».

werment e di auto-rappresentazione, di contro-visualità, facendo dialogare i punti di vista marginali. I giovani prigionieri ci accompagnano con la telecamera nei tempi e negli spazi di vita dentro l'Istituzione – ingresso, uscita, lavoro, ricreazione, medico, preparazione del pasto, incontri con familiari – e attraverso questo approccio, in fondo simile alla tecnica dei *walkabouts* (Farina, 2016; Pink, 2008), le singole biografie emergono gradualmente e si confrontano, rivelandosi nelle loro differenze strutturali in termini di capitale sociale e familiare, oltre che di cittadinanza. L'universo della detenzione appare ora nelle sue stratificazioni interne, linee di demarcazione che segnano quello che è già di per sé uno spazio di segregazione fortemente classista. Quando Willy, ragazzo di origine dominicana, afferma con sicurezza di *essere universale* – e il gruppo del laboratorio composto da liguri, siciliani, marocchini, algerini, senegalesi, pakistani, ecuadoriani si rispecchia con orgoglio nel suo sentire – percepiamo chiaramente come il carcere sia oggi una struttura organizzata attraverso linee di colore¹² e come la logica del progetto filmico dispiegato abbia generato nuove linee di aggregazione, scambio e solidarietà.

Anche *Buscando Respeto*¹³ applica il metodo laboratoriale con un gruppo di soggetti subalterni e marginali (15 giovani provenienti dal variegato mondo delle *bande latine* di Barcellona); rispetto all'esperienza in carcere, lo spazio (la città) ora è aperto, mentre il tempo si dispiega su un orizzonte lungo (due anni). La condizione di libertà dei giovani coinvolti – che possono *sfuggire* al dispositivo filmico senza doversi giustificare di fronte a un'istituzione totale che li valuta e classifica attraverso le loro *buone condotte* – ci obbliga a conquistarne la partecipazione attiva giorno dopo giorno. L'accordo con il gruppo consiste nella co-produzione di un film che dovrà sorgere dalle attività settimanali del laboratorio: da un lato una sessione di dibattiti su temi portati dai partecipanti (lavoro, razzismo, sessualità, famiglia, migrazioni...) al fine di distillare un discorso collettivo, dall'altro una sessione di formazione teatrale attraverso cui imparare a muovere i corpi e interpretare sé stessi come attori.

Il laboratorio diventa gradualmente un'unità di produzione dove diversi saperi e ruoli si mescolano: il regista, l'etnografo, il montatore, la direttrice teatrale, gli attori/soggetti della ricerca, gli esperti di diversi campi e pratiche (polizia, magistratura, servizio sociale...), invitati a discutere con i par-

¹² Le celle per il quieto vivere dell'istituzione sono in gran parte *monoetniche* proprio perché è normale, come ci dicono i partecipanti e come la direzione carceraria ben sa, che *i paesani si aiutino e capiscano fra loro*.

¹³ *Buscando Respeto*, 2014. Regia: Jose Gonzalez Morandi. Montaggio: Maria Romero Garcia. Prodotto dal Laboratorio di Sociologia Visuale; liberamente fruibile su www.youtube.com/watch?v=kSMHicXO7F0

tecipanti. La telecamera, un oggetto talmente presente che poco a poco scompare dalla vista e dall'attenzione, da un lato registra dibattiti e conversazioni informali, dall'altro si confronta con le scene che i soggetti-attori improvvisano al fine di generare una narrazione originale sul mondo delle bande giovanili.

Dopo pochi mesi dall'inizio delle attività, intuimmo di controllare solamente la cornice di ciò che viene filmato. È la formazione teatrale a divenire il luogo del potere, e del piacere, per i partecipanti; il gruppo, nel momento in cui si confronta con la scrittura delle scene e del film, decide di rappresentarsi attraverso la *fiction* come codice narrativo, lasciando a noi sociologi filmici il codice del documentario come spazio di espressione residua. Riflettere nel laboratorio sui linguaggi scelti e sui conflitti di posizione, sui discorsi prodotti e sui modi di scrittura cinematografica, ci consente di comprendere in modo intimo i mondi sociali che articolano la vita quotidiana dei membri delle bande.

Buscando Respeto prova a rendere possibile la parola e la scrittura dei subalterni, fuoriuscendo dalla logica della rappresentazione per delega e costruendo uno spazio-tempo in cui disvelare da un lato il linguaggio ventriloquo di tali soggetti e contestare dall'altro il discorso egemonico che narra tali presenze. Ciò che i media e il pensiero di Stato stigmatizzano attraverso una narrazione *barbarica* e una pornografia della violenza (Wacquant, 2006; Bourgois, 2005) costituisce, viceversa, ai nostri occhi un crocevia di espressività di culture giovanili meticce che intersecano condizione di classe e condizione migrante; un territorio in cui giovani soggetti a processi di ostracismo sociale inventano tattiche attraverso cui produrre capitale sociale, simbolico, culturale, economico, guerriero (Sauvadet, 2006).

I giovani incontrati nel corso dell'etnografia filmica danno vita a questa scena, un campo, poiché in essa si pratica un gioco che permette di accumulare valore e profitti: il capitale sociale permette di fuoriuscire dalla solitudine della migrazione e articolare reti di fratellanze giovanili; il capitale simbolico apre la possibilità di accumulare visibilità e riconoscimento per soggetti che stanno al margine; il capitale culturale genera autonomi schemi di percezione e visione a partire da una condizione di subalternità; il capitale economico opera per estrarre risorse in modo informale o illecito sui mercati dei beni e del lavoro, mentre il capitale guerriero assume la forza del gruppo e la corporeità come luoghi di produzione del rispetto sociale, della reputazione e della mascolinità egemonica. Eppure, nella narrazione egemonica di questi mondi resta solo la violenza; un fenomeno che è pensato come consustanziale a certe biografie, una qualità delle persone e dei gruppi più che un atto, una sostanza più che un processo di etichettamento e classificazione (Delgado, 1999). La violenza strutturale è permanentemente

occultata, mentre quella personale viene posta in enfasi, misconoscendone così relazioni, causalità e circolarità fra le due (Bourdieu, 1998).

Cercare l'immagine che trafigge consiste in questo caso ricuperare la banale biografia dei soggetti della ricerca, mostrarli come padri/madri o come studenti, come ponteggiatori o donne delle pulizie, alla ricerca di un rispetto che rimane la moneta dei poveri quando la diseguaglianza impera; produrre una contro-visualità sulle bande, significa per i partecipanti al laboratorio liberarsi di tutti gli orpelli esotici attraverso cui si dispiega un'estetica mediatizzata del fenomeno (collane, bracciali, colori, vestiti, ecc.), esponendo viceversa la durezza della condizione materiale che vincola le loro vite: l'assenza di documenti, la crisi e la ricerca di un lavoro degno, la necessità di ricorrere all'economia informale per sopravvivere, l'espulsione e la segregazione scolastica, la crisi che ha desertificato nelle periferie le politiche giovanili, e le opportunità, rivolte alle classi popolari.



Fig. 5 – The gang academy. A scuola di riprese nella casa di un partecipante al laboratorio. Barcellona, 2013. Fonte: back stage della produzione di Buscando Respeto, il regista con tre protagonisti.

Ciò che è peculiare di questa esperienza di etnografia filmica, è la capacità di *agency* e di rivendicazione che i partecipanti esprimono nei nostri confronti; non ci affidano interamente la scrittura finale di una storia da loro composta, al contrario si ritagliano dentro il laboratorio lo spazio autonomo di un discorso e di un'estetica attraverso cui presentarsi in prima persona.

Il montaggio finale si trova obbligato a prendere atto delle scene di fiction improvvisate sotto l'occhio della telecamera, difficilmente riconducibili da noi ricercatori a un gioco sottile di taglio e cucito del testo; la nostra sociologia diviene così una sociologia delle immagini e della narrazione visuale prodotta negli interstizi di un mondo subalterno.

Buscando Respeto evoca infine una delle criticità maggiori per il metodo partecipativo: è facile immaginare insieme testo e riprese con un gruppo di lavoro sostenuto dalla professionalità di un regista e dalla capacità esplorativa di un etnografo, arrivando così alla costruzione di un *archivio socio-visuale*; molto più complesso – per i saperi e le tecniche richieste, per le condizioni di lavoro e per gli spazi necessari – è invece ripensare il montaggio come opera collettiva. Se le riprese possono essere uno sport di squadra, l'editing è spesso uno sport di coppia, in cui regista/ricercatore e montatore sprofondano in estenuanti sessioni di lavoro di fronte a uno schermo. Il montaggio in fondo consiste in questo: dall'archivio, dal corpus della ricerca, un materiale pesante da conoscere e maneggiare nella sua interezza (nel caso delle nostre ricerche si tratta in media di 100 ore di girato), occorre passare a un testo visuale che oscilli fra i 60 e i 90 minuti. Questo sforzo di compressione, di ricerca di una linea narrativa/interpretativa non è poi così distante dal rapporto che intercorre fra il corpus classico dei materiali empirici di una ricerca e la sua riduzione a una monografia o un articolo di rivista; la scrittura, sia essa testuale o visuale, è sempre una riduzione di complessità.

L'archivio da cui nasce il film *Après le Printemps, l'hiver*¹⁴ è interamente in arabo-tunisino; questa lingua, per noi sconosciuta, è per i partecipanti al laboratorio la lingua naturale delle riprese, essendo lo strumento della conversazione popolare e della quotidianità. Come risolvere i problemi di montaggio in questo caso, come dispiegare il lavoro sociologico della scrittura? Come distillare un testo? Come risolvere i problemi di traduzione?

La cessione del potere della narrazione è ancora una volta una chiave di innovazione, una scelta che aiuta a decolonizzare il nostro sguardo. L'archivio è sezionato dai partecipanti, isolando le sequenze e le verbalizzazioni ritenuti fondamentali; noi stiamo accanto in sede di montaggio, discutendo in francese sul girato e riflettendo sulle scelte di riduzione che vengono operate. Il rapporto fra girato e montato anima i dibattiti e, la ricerca della giusta traduzione, fra regista, ricercatori e gruppo laboratoriale; nell'economia materiale del film, ogni partecipante si incarica di un ipotetico ca-

¹⁴ *Après le printemps, l'hiver*, 2017. Regia: Alessandro Diaco. Montaggio: A. Diaco, D. Thomann. Prodotto dal Laboratorio di Sociologia Visuale; liberamente fruibile su <https://www.youtube.com/watch?v=XPvIrNce6yA>

pitolo su un tema, seguendo sia il momento della ricerca e delle riprese sia quello del montaggio.



Fig. 6 – Nadia realizza un'intervista con una vittima della frontiera europea, 2015, Tunisi. Fonte: Still-frame da *Après le printemps, l'hiver*, Laboratorio di Sociologia Visuale.

La dimensione della convivialità viene in questo caso espansa dalle necessità produttive: la casa dove viviamo a Tunisi, e dove il film viene montato, diviene la casa dei molti giovani che partecipano alla sua realizzazione; anche attraverso questi scarti in relazione alla distanza come condizione del discorso scientifico, è possibile esplorare in modo intimo le vite dei mondi giovanili oggetto/soggetto del film e cogliere i loro posizionamenti sofferenti fra crisi, speranza e disillusione. Ciò che segna le nostre pratiche, seguendo Taussig (2005), è il fatto di non avere informatori, ma di cercare di vivere con i narratori. Per il resto, il dispositivo applicato a Tunisi, per realizzare il film, è simile agli altri già descritti e sperimentati: costruire un workshop-laboratorio attorno a un gruppo e/o una tematica, immaginare un'articolazione di attività empiriche che uniscano in un *fare comune* ricercatori e ricercatori, trasformare per quanto possibile gli osservati in osservatori, registrare i movimenti del gruppo e viverne la quotidianità grazie alla condivisione di pratiche e situazioni. Al laboratorio partecipa un gruppo variabile di circa 20 studenti di sociologia in una grande università pubblica, provenienti dalle classi popolari (urbane e rurali) e dalle classi medie povere; l'obiettivo ufficiale, ed iniziale, della nostra presenza è la realizzazione di una formazione in sociologia visuale in cui illustrare teorie e insegnare tecniche d'indagine legate alla produzione soggettiva di immagini.

Tuttavia, la dinamica del gruppo si orienta rapidamente verso gesti e atti pratici che ci immettono in una temporalità lunga e cooperativa, l'unica nella quale può prendere corpo un sapere etnografico: l'obiettivo si dilata e diviene la costruzione di un film collettivo sulla Tunisia del post-rivoluzione a partire da istanze e tematiche scelte dagli studenti partecipanti, un luogo di riflessività in cui mettere in scena frammenti di interpretazione o descrizione di fenomeni sociali ritenuti cruciali. Grazie alle reti sociali dei partecipanti, al loro essere i soggetti artefici della ricerca, la telecamera esplora alcuni snodi di crisi nella transizione democratica del paese: il lavoro e la disoccupazione, la migrazione, le relazioni di genere e la condizione berbera, la disillusione giovanile, le zone abbandonate dell'interno.

Il campo inoltre si sdoppia: da un lato gli studenti e la loro osservazione di diversi mondi sociali, dall'altro noi ricercatori che osserviamo il loro osservare. Nel corso dei primi incontri della formazione, i partecipanti trovano un consenso dialogico (motivandone l'importanza in termini di rilevanza scientifica e politica) sui temi di ricerca, oggetto dell'etnografia e della narrazione filmica; il nostro compito si limita a organizzare tali esplorazioni, ad animare uno spazio di riflessività permanente sulle situazioni empiriche che il gruppo crea e attraversa, a rendere possibile la messa in scena per immagini della ricerca.

Interrogiamoci, seguendo le parole di Maya e di Khalil, due partecipanti al laboratorio, sul punto di partenza di questa narrazione immaginata:

Su cosa dobbiamo fare il film? Non dobbiamo andare lontano, lo dobbiamo fare su di noi. Giovani che studiano, rimangono senza lavoro e devono partire.

Noi studiamo sociologia, ma alla fine è un titolo non riconosciuto. Non siamo noi a parlare della società in qualità di esperti... ma sempre altri che si passano per sociologi.

I partecipanti al laboratorio affermano così la loro condizione di studenti destinati alla disoccupazione, di esperti sociali de-classificati nella lotta per affermare il valore simbolico dei titoli detenuti. Pongono al centro il loro *noi* – giovani, studenti, sconosciuti – nella produzione di un testo filmico, di una narrazione visuale sulla contemporaneità che li circonda; e indicano come quella vulnerabilità e quel posizionamento non siano venuti meno a cinque anni dalla rivoluzione, una mobilitazione in gran parte giovanile (Murphy, 2012). E tuttavia, di quell'evento riconoscono come principale eredità la possibilità della libera espressione artistica, creativa, politica, scientifica.

3. Tempi e scambi nelle etnografie filmiche

Le tre opere discusse non sono altro che declinazioni possibili di una sociologia filmica capace di alimentare non un sapere riservato ai soli esperti, ma un linguaggio vivo rivolto a differenti cerchie sociali, dotate di diverso capitale culturale. L'etnografia è la pratica che ha permeato il nostro approccio al campo; il laboratorio, il dispositivo cooperativo scelto; il film e il libro, i testi attorno a cui la conoscenza prodotta si è cristallizzata.

In questa prospettiva, la ricerca, e i suoi prodotti, sono frutto di un'attività, una performance concreta che *ricercati* e ricercatori operano insieme. La ricerca come un *fare comune* genera un rapporto specifico con il tempo e con lo spazio, permettendo di approfondire la dimensione della fiducia e della convivialità. Al tempo stesso tale approccio opera una selezione in entrata a favore di soggetti che possono coinvolgersi in attività *time-consuming*: carcerati che scappano dalla monotonia delle celle, giovani disoccupati non contenuti da rigide istituzioni sociali o statali come nel caso delle bande, studenti.

La partecipazione come investimento di tempo, che costituisce la base della coproduzione dei saperi e della loro messa-in-forma attraverso il film, si nutre di una ampia pluralità di scambi sociali: aiuti, sostegni, opportunità, informazioni costituiscono il tessuto connettivo del laboratorio e della sua impresa etnografica.

La ricerca sociale standard estrae saperi *volgari* e *profani* da un campo designato; tali saperi vengono formalizzati/consacrati attraverso un linguaggio specializzato (quello scientifico, proprio della disciplina e della sua letteratura di riferimento); ed infine sono restituiti ai pari, a cerchie accademiche più estese (gli studenti, una specie di mercato vincolato all'acquisto dei prodotti della scienza), a funzionari di differenti istituzioni, sotto forma di rapporti, articoli, pubblicazioni. In questo tipo di logica, lo scambio è una cessione dal basso verso l'alto, dalla periferia verso il centro, un processo che riecheggia la condizione coloniale; anche in ragione di ciò, coloro da cui il sapere è estratto tendono a difendersi dalle incursioni di noi ricercatori, a immunizzarsi, a costruire la possibilità di un diritto all'indifferenza (Delgado, 2007), per non essere guardati né studiati. Nei mondi subalterni, oggetto di una permanente sorveglianza, professionali, poliziotti, antropologi, sociologi e assistenti sociali – nonostante le evidenti differenze – sono figure accomunate da rigetto e diffidenza.

Nell'etnografia che pratichiamo la prossimità costante con l'oggetto della ricerca contribuisce a trasfigurarlo in soggetto, ad aprire una dislocazione nel suo rapporto con l'economia e il senso della ricerca. *Dare sapere* cessa di essere un atto gratuito, per divenire una (con)cessione che si opera in misura

dell'utilità che i membri del laboratorio ne traggono. In carcere, ad esempio, abbiamo agito come postini, portando fuori la corrispondenza con le famiglie, portando dentro (oltre i dettami del regolamento) beni banali ma fondamentali per i detenuti: sigarette, gomme, inchiostro, foto, pennarelli. Con i giovani delle bande, adoperarsi per il sostegno legale e partecipare ad alcune transazioni nell'economia sommersa (lotterie clandestine, acquisto di prodotti attraverso reti di vendita informali, ma anche lettere attestanti la partecipazione alla ricerca universitaria per godere di eventuali benefici carcerari) hanno punteggiato la dinamica del laboratorio; in Tunisia, redigere inviti accademici al fine di ottenere un visto Schengen per motivi di studio è stato uno dei contributi che spesso abbiamo fornito con esiti variabili.

Infine, lo scambio cruciale che struttura questo dispositivo di ricerca ruota attorno alla formazione: da un lato perché la scrittura con le immagini presuppone la padronanza di determinate abilità e tecniche che non tutti i partecipanti possiedono; dall'altro perché il visuale e le relative tecniche, in molti dei mondi da noi studiati, godono di un capitale simbolico superiore al testuale.

In questa proliferazione di relazioni, nei conflitti e nelle complicità che si creano, nei dibattiti sulle estetiche da seguire e sul peso da assegnare alle diverse testimonianze raccolte, appaiono quei mondi che in qualità di sociologi ci affanniamo a cogliere, descrivere e interpretare. Che cosa è allora il campo e quale l'oggetto di queste etnografie? Il campo non è un sito, né un paese, né un dispositivo, né un tema/soggetto, ma uno spazio cognitivo modellato da una pluralità di interazioni e interrogazioni, a distanza (attraverso la connettività delle reti sociali) e in vicinanza.

Nel nostro fabbricare il campo, in modo collettivo, lavoro empirico e teorico sono paralleli, *embedded*, e la descrizione profonda (Geertz, 1998) procede grazie al dubbio, al tempo lungo, all'esitazione, al fare comune di *ricercati e ricercatori*, al ritmo degli scambi e degli impegni reciproci; per provare a giungere, come nei film di Jean Rouch, alla distillazione di *un terzo sguardo* fra autori ed attori della ricerca, soggetti ed oggetti, docenti e discenti. In questa prospettiva, l'opera filmica e la sociologia filmica divengono un efficace pretesto per fare e re-immaginare la sociologia.

Riferimenti bibliografici

- Back L. and Puwar N., eds. (2013), *Live Methods*, Wiley Blackwell, Paris.
Barthes R. (2003), *La camera chiara*, Einaudi, Torino.
Becker H. (2001), "Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme", *Communications*, 71: 333-351.

- Becker H. (2007), *I trucchi del mestiere*, Il Mulino, Bologna
- Beneduce R., Queirolo Palmas L. e Oddone C., a cura di (2014), *Loro dentro. Giovani, migranti, detenuti*, Professional dreamers, Trento.
- Bourdieu P. (1984), *Questions de sociologie*, Edition de Minuit, Paris.
- Bourdieu P. (1992), *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bourdieu P. (1993), *La misère du monde*, Seuil, Paris.
- Bourdieu P. (1998), *Contre-feux. Propos pour servir à la résistance contre l'invasion néo-libérale*, Raisons d'Agir, Paris.
- Bourgeois P. (2005), *Más allá de la pornografía de la violencia. Lecciones desde el Salvador*, in Feixa C. and Ferrandiz F., eds, *Jóvenes sin tregua. Culturas y políticas de la violencia*, Anthropolos, Barcelona.
- Burawoy M. (2005), "For Public Sociology", *American Sociological Review*, 70, 1: 4-28.
- Calhoun C., (2008), *Foreword*, in Hale C., *Engaging Contradictions: Theory, Politics and Methods of Activist Scholarship*, University of California Press, Berkeley.
- Calle*, Anagrama, Barcelona.
- Chalfen R. (2011), *Differentiating Practices of Participatory Visual Media Production*, Margolis E. and Pauwels L., eds, *The Sage Handbook of Visual Research Methods*, Sage, London.
- Conquergood D. (2002), "Performance Studies. Interventions and Radical Research", *The Drama Review*, 46, 2: 145-156.
- Dal Lago A. (1995), *I nostri riti quotidiani*, Costa&Nolan, Genova.
- De Certeau, M. (2010), *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma.
- Delgado M. (1999), "La violencia com a recurs i com a discurs", *Aportacions*, Secretaria General de la Joventut, Barcelona, 7: 4-21.
- Delgado M. (2007), *Sociedades Movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Anagrama, Barcelona.
- Durand J.P, Jordanna M. and Sebag J.. (2013), "Cinematic Sociology", *Global Dialogue*, 3,4, testo disponibile al sito: <http://isa-global-dialogue.net/cinematic-sociology/>
- Farina F. G. (2016), "Passeggiando con il video. Relazioni sociali e uso degli spazi pubblici nei racconti video delle nuove generazioni in città", *Mondi Migranti*, 2: 79-96.
- Fassin D. (2014), "True life, real lives", *American Ethnologist*, 1:40-55.
- Fassin D. (2015), "The public after-life of ethnography", *American Ethnologist*, 4: 592-609.
- Foucault M. (1997), *Il faut défendre la société*, Seuil, Paris.
- Frisina A. a cura di (2016), *Metodi visuali di ricerca sociale*, Il Mulino, Bologna.
- Goffman A. (2015), *On the Run. Fugitive Life in an American City*, University of Chicago Press, Chicago.
- Guillemain M. and Drew S. (2010) "Questions of Process in participant-generated visual methodologies", *Visual Studies*, 25, 2: 175-188.
- Harper D. (2012), *Visual Sociology*, Routledge, London.

- Mirzoeff N. (2011), *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham.
- Murphy E. (2012), "Problematizing Arab Youth: Generational Narratives of Systemic Failure", *Mediterranean Politics*, 17, 1: 5-22.
- Navone L. e Oddone C. (2015), *Fare ricerca nelle istituzioni: la formula del laboratorio video-etnografico*, in Queirolo Palmas L e Stagi L., op.cit.
- Pauwels L. (2000), "Taking the Visual Turn in Research and Scholarly Communication. Key Issues in Developing a More Visually Literate (Social) Science", *Sociology*, 15: 7-14.
- Pink S. (2008), "An urban tour: The sensory sociality of ethnographic place-making", *Ethnography*, 9, 2: 175-196.
- Queirolo Palmas L. (2017), *Cómo se construye un enemigo público. La fabricación de las "bandas latinas" en España*, Traficantes de sueños, Madrid.
- Queirolo Palmas L. e Stagi L. (2017), *Dopo la rivoluzione. Paesaggi giovanili e sguardi di genere nella Tunisia contemporanea*, Ombre corte, Verona.
- Queirolo Palmas L. e Stagi L., a cura di (2015), *Fare Sociologia Visuale. Immagini, movimenti e suoni nell'etnografia*, Professional dreamers, Trento. Testo disponibile al sito: www.professionaldreamers.net/_prowp/wp-content/uploads/Fare-sociologia-visuale.pdf
- Rosa H. (2015), *Accelerazione ed alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Einaudi, Torino.
- Sauvadet T. (2006), *Le capital guerrier. Concurrence et solidarité entre jeunes de cité*, Arman Colin, Paris.
- Scott J.C. (1990), *Domination and The Arts of Resistance. Hidden Transcripts*, Yale University Press, New Haven and London.
- Sebag J. (2011), *De la sociologie visuelle à la sociologie filmique*, in Gehin J.P and Stevens H., eds. , *Images du travail, travail de l'image*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- Taussig M. (2005), *Cocaina. Per un'antropologia della polvere bianca*, Mondadori, Milano.
- Urry J. (2005), "Complexity", *Culture and Society*, 22, 1- 270.
- Wacquant L. (2006), *Punire i poveri. Il nuovo governo dell'insicurezza sociale*, Derive Approdi, Roma.
- Willis P. (1977), *Learning to Labor: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*, Columbia University Press, New York.

La società contemporanea è attraversata da conflitti culturali, forme di esclusione crescenti, “nuove” povertà, forme di razzismo vecchie ed emergenti, diseguaglianze profonde che rappresentano fattori sempre più critici, contro i quali soltanto l’educazione e la cultura possono immunizzarci. La complessità dei processi in atto è tale che abbiamo bisogno di nuove idee per pensarla, di nuovi termini per nominarla, di nuovi concetti per interpretarla. Certamente i giovani necessitano di nuove competenze sociali e culturali; i sistemi educativi, interpellati, non possono rimanere inermi.

Quali sono le culture, quali le forme di educazione che possono attrezzarci a preparare i cittadini e le cittadine del futuro? Questi nuovi scenari politici e sociali quale tipo di scuola e di università richiedono? Il testo, che raccoglie le relazioni iniziali e conclusive al Convegno tenutosi a ottobre 2016 presso il Dipartimento di Scienze Sociali dell’Università “Federico II” di Napoli e organizzato congiuntamente in occasione della conferenza di metà mandato dalle Sezioni dell’Associazione Italiana di Sociologia “Processi e Istituzioni Culturali” e “Sociologia dell’Educazione”, propone una serie di riflessioni proprio sull’intreccio tra culture dell’educazione ed educazione alle culture altre; si interroga sulle utopie possibili e probabili, da cui possiamo farci interpellare; affronta tematiche riguardanti in particolare i giovani e la loro formazione per una cultura politica, per un’attivazione civica e per competenze nuove, sempre più in grado di fronteggiare la progressiva precarizzazione delle vite professionali e i rischi di essere fagocitati nei gangli della vita digitale. Sono qui raccolte anche una serie di riflessioni sui modi di fare ricerca su questi temi in forme non tradizionali, come la visualizzazione attraverso il cinema e lo studio di campo auto-etnografico.

Roberto Serpieri è professore ordinario di Sociologia dell’educazione e di Politiche educative presso il Dipartimento di Scienze Sociali dell’Università “Federico II” di Napoli e coordinatore della Sezione “Sociologia dell’Educazione” dell’Ais per il triennio 2015-2018.

Anna Lisa Tota è professore ordinario di Sociologia culturale e di Sociologia della comunicazione presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell’Università Roma Tre e coordinatrice della Sezione “Processi e Istituzioni Culturali” dell’Ais per il triennio 2014-2017.