

Dopo quasi dieci anni di attività, dodici opere visuali e un manifesto politico, il Laboratorio di Sociologia Visuale dell'Università di Genova torna a riflettere criticamente sulle proprie pratiche di ricerca, attraverso la ricostruzione del filo narrativo delle sue produzioni visuali.

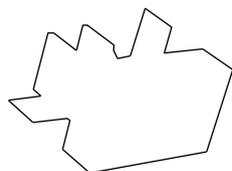
Il carcere, le bande, il corpo, il genere, le culture giovanili, la prostituzione, le migrazioni, le periferie, le dipendenze: questi i campi attraversati da molteplici esperienze etnografiche che si collocano in modo instabile all'interno dei canoni della ricerca. Da quali pratiche e da quali domande, da quali sfondi traggono origine questi lavori? Che effetti possono generare? A quali piani epistemologici o politici possono fare riferimento?

Fare sociologia visuale significa attraversare i contesti di ricerca come luoghi di immagini, rumori, odori e movimenti, considerandoli elementi ineludibili per la comprensione sociologica.

Luisa Stagi è docente di Sociologia generale e di Introduzione agli studi di genere presso l'Università degli studi di Genova. È co-direttrice di *AG-About Gender. Rivista internazionale di studi di genere* (<http://www.aboutgender.unige.it>).

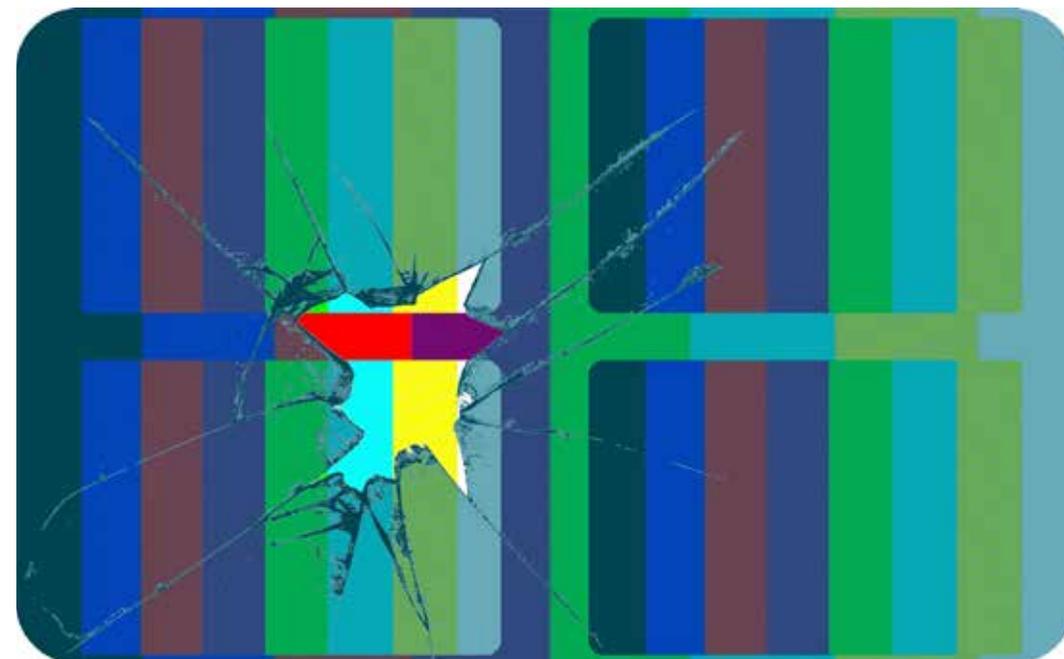
Luca Queirolo Palmas è docente di Sociologia dell'educazione e di Sociologia della famiglia presso l'Università degli studi di Genova. È co-direttore di *Mondi Migranti, rivista di studi e ricerche sulle migrazioni internazionali*.

ISBN 978-88-908130-6-1
Libro in distribuzione gratuita



Fare sociologia visuale

Luisa Stagi e Luca Queirolo Palmas

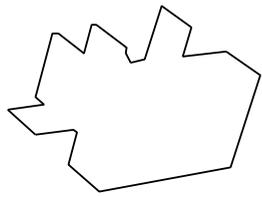


FARE SOCIOLOGIA VISUALE

a cura di
Luisa Stagi
Luca Queirolo Palmas

prefazione di **Annalisa Frisina**


professionalDreamers



Fare sociologia visuale / a cura di Luisa Stagi & Luca Queirolo Palmas
ISBN 978-88-908130-6-1
published under CreativeCommons licence 3.0
by professionaldreamers, 2015

Progetto grafico | Mubi
Immagine di copertina | Massimo Cannarella

professionaldreamers è un progetto editoriale indipendente che pubblica e promuove ricerche sulle tematiche di spazio e società, privilegiando gli studi urbani, territoriali e la prospettiva etnografica. I progetti di libro e i manoscritti ricevuti sono sottoposti a un processo di peer-review anonima. *professionaldreamers* si avvale altresì della consulenza di un international advisory board.

www.professionaldreamers.net



a cura di

Luisa Stagi

Luca Queirolo Palmas

FARE SOCIOLOGIA VISUALE

Immagini, movimenti e suoni nell'etnografia



professionalDreamers

INDICE

PREFAZIONE. ESPERIENZE DI SOCIOLOGIA VISUALE COME SPORT DA COMBATTIMENTO	9
di Annalisa Frisina	9
INTRODUZIONE. DERIVE: FARE SOCIOLOGIA VISUALE...	15
Retrosцена	
Un manifesto per la sociologia filmica e visuale	16
Raccontare la ricerca attraverso le forme del documentario	17
Rappresentare le città invisibili	
Restituire i risultati come momento ulteriore della ricerca e della riflessività	
Generare un metodo di indagine, azione e relazione sul campo	18
Costruire un approccio transdisciplinare attraverso gruppi di lavoro ibridi e meticci	19
Garantire il protagonismo degli attori sociali soggetti della ricerca	
Trasformare i rapporti di potere attraverso una sociologia pubblica e partigiana	20
Agire sulle condizioni e sulle forme della distribuzione	
Ricerca una resa poetica e sperimentale nella narrazione audiovisiva	21
2015. Un libro sull'esperienza di ricerca	
Note a margine	24
Filmografia del Laboratorio Sociologia filmica e visuale	
1. LA RICERCA CON I MIGRANTI: VIDEO, ETNOGRAFIA E RICERCA-AZIONE	27
di Francesca Lagomarsino	
Parole e immagini: il visuale e la ricerca sociologica	27
<i>Apuntes</i> . Appunti Video sulla Visibilizzazione.	30
Il video come strumento flessibile e "polifunzionale" nella fase della restituzione	32
<i>Transportes/Transpuertos</i> e <i>In between</i> . Il video come oggetto di restituzione dei risultati	34
Conclusioni: fare ricerca sulle migrazioni con strumenti visuali	36
Bibliografia	38
2. YO NO ME COMPLICO. QUESTIONI DI GENERE E DI METODO	41
di Luisa Stagi	
Premessa	
Prologo e note di campo	
Perché dell'oggetto e della sua rappresentazione	43
Perché un film documentario	46
Note di metodo	48

Conclusioni	51
Bibliografia	52
3. LA NOSTALGIE DU CORPS PERDU	55
di Gilberto Marengo	
Rukelie, razza e potere sul campo sportivo	55
Metodologia 1: dal potere del testo al testo del potere	60
Metodologia 2: dei ricercatori e dei ricercati	63
Una pietra sopra	65
Bibliografia	66
4. DRAMMA, SCEMPIO E FAMA. UN PERCORSO DI RICERCA CIRCOLARE	67
di Maddalena Bartolini e Sebastiano Benasso	
Introduzione	
Piste teoriche e territori plurali	69
La ricerca etnografica: so-stare nel quartiere	72
Immagini dall'immaginario: la sociologia visuale e la realizzazione del documentario	77
Appunti sparsi sullo stile	80
Bibliografia	92
5. FARE RICERCA NELLE ISTITUZIONI: LA FORMULA DEL LABORATORIO VIDEO-ETNOGRAFICO	95
di Lorenzo Navone e Cristina Oddone	
Introduzione	
Filmare Marassi	97
Escuelita video lab	101
Il laboratorio video: verso un comune universo etico	106
Riferimenti bibliografici	109
6. BUSCANDO RESPETO A BARCELONA. UNA ETNOGRAFIA VISUALE SUI MARGINI DELLA CITTÀ	111
di Luca Queirolo Palmas	
Filmare i barbari	111
Accedere	114
Scrivere insieme un film. Il Laboratorio come campo di lotta	117
L'opera mobile ed ambigua	120
Riferimenti bibliografici	129
7. DONNA FABER. AUTO-RIFLESSITÀ SU UN PERCORSO SOCIO-FOTOGRAFICO	133
di Emanuela Abbatecola	
Riflessioni a voce alta	
Fotografia e Sociologia. Una storia, poco conosciuta, di destini incrociati	135
Donna Faber. Cronistoria di un progetto socio-fotografico	136
Lavori maschili, sessismo e altri stereotipi	
Fotografia come facilitatrice?	137
Lavori maschili, sessismo e altri stereotipi. Gli esiti delle narrazioni	141
Corpi in scena	143
Strategie di resistenza. Il ruolo della fotografia	144
Maestra o Maestro d'ascia? Per un uso non sessista della lingua italiana	148
Bibliografia	

8. I METODI VISUALI NELLA DIDATTICA	151
di Luisa Stagi	
Dalla ricerca alla didattica	
Uso dei metodi visuali e Net Generation	
Insegnare la sociologia con i film e i metodi visuali	154
I video nella didattica: modalità di utilizzo e efficacia	155
Un didattica basata sui metodi visuali	157
L'esperienza del corso	158
Bibliografia	160
9. IL REGISTA IN/DIFFERENTE	163
di Alessandro Diaco	
Sonatina sovietica (preludio)	
Intro	164
Imprinting sociologico e successive fascinazioni	165
Piccola giostra teorica	
Cunicoli tra società e cinema	167
Frammenti di lettura dei nostri film	169
Sulle presenze in scena	170
Rapporto con la rete	174
Materiali di Archivio	
I disegni di Helga	176
Lavoro con la musica	
... a proposito di testi	177
Un metodo in zona ibrida	
La sociologia delle immagini... la sociologia delle parole...	179
10. BACKSTAGES. AUTO-POLEMOLOGIA DELLA SOCIOLOGIA VISUALE	181
di Massimo Cannarella	
Superficie dell'immagine e ricerca profonda	
Sulla valenza dell'immagine e della rappresentazione	184
Cortocircuiti della fascinazione	188
Fare ricerca o fare prodotti visuali?	190
Riferimenti bibliografici	192
11. NOTE FINALI SU RIGORE, PUDORE, PARZIALITÀ ETNOGRAFICA E POTERE	194
di Luca Queirolo Palmas e Luisa Stagi	
La cicogna e lo stagno	197
Il posto del soggetto	198
Oggettività e lirica	201
Etica e empatia	204
Bibliografia	208



Da *Yo no me complico*, scenario di intervista a tre

2

Yo no me complico. Questioni di genere e di metodo

di Luisa Stagi

Premessa

Il titolo che abbiamo scelto per questo lavoro – *Yo no me complico* – è una delle frasi pronunciate in apertura del film da uno dei protagonisti. Thiago afferma che non vuole complicarsi la vita cercando definizioni per ciò che è, fa o sente, ma che vorrebbe essere libero di essere se stesso, libero cioè di vivere e rappresentarsi al di fuori di quell'ordine sociale che classifica le identità di genere e gli orientamenti affettivi e sessuali secondo categorie predefinite.

Yo no me complico tratta infatti degli sconfinamenti di genere, ovvero delle resistenze che si producono quando l'ordine di genere viene infranto da chi non rientra nelle categorie dicotomiche prescritte socialmente. Si può definire un film di ricerca (Sooryamoorthy 2007) poiché riproduce in qualche modo la forma di un testo classico; la struttura è riconducibile a dei capitoli ed è presente una contestualizzazione teorica che filtra sistematicamente attraverso la messa in scena del dialogo in backstage dei ricercatori e i rimandi degli esperti intervistati. Tuttavia è anche un testo polifonico che utilizza diversi canali espressivi per suscitare riflessioni attraverso una dimensione lirica¹.

Prologo e note di campo

Era l'aprile del 2009 quando, dopo circa un anno dalla decisione di costruire il Laboratorio di sociologia visuale e un articolato percorso di autoformazione, abbiamo deciso che era arrivato il momento di provare a costruire un lavoro collettivo. Il percorso di seminari, letture e confronti era arrivato a un punto di stallo; i vari esperti che avevamo invitato² ci avevano portato le

1 Per una riflessione sulla liricità della ricerca si rimanda ad Alessandro Diaco, *infra*.

2 Gli incontri realizzati con Patrizia Faccioli, Pino Losacco, Eric Gandini, Andrea Segre, Andrea Lissoni, Diego Scarponi e Paolo Pisanelli sono state tra le tappe più significa-

loro esperienze e i loro punti di vista, ma noi continuavamo ad avere i nostri dubbi e a formulare una serie di domande senza trovare mai risposte pienamente soddisfacenti. In quel momento abbiamo capito che, se volevamo comprendere cosa fosse (o dovesse essere per noi) la sociologia visuale, occorreva sperimentarla. Il videomaker Alessandro Diaco, una delle persone che ci aveva maggiormente supportato nel percorso di formazione, ci offrì il suo aiuto per affrontare questa esperienza. La prima volta che ci siamo visti per decidere sul tipo di lavoro che avremmo voluto realizzare eravamo piuttosto confusi; in quell'occasione ci venne l'idea di provare a dialogare riprendendoci reciprocamente con i mezzi che avevamo a disposizione. Da questo laboratorio sperimentale è nata l'idea del nostro primo lavoro collettivo e anche di altri che sarebbero stati realizzati molto tempo dopo (*dramma scempio e fama* per esempio). In quell'occasione, infatti, ognuno di noi ha parlato dei temi che stava seguendo e di quello che riteneva prioritario, cercando tuttavia di trovare connessioni con il lavoro e gli interessi degli altri. Era la prima volta che si tentava di lavorare tutti insieme e non era facile trovare un territorio comune.

Luca Queirolo Palmas in quel periodo stava seguendo un movimento che in seguito si sarebbe dato il nome di *Cuerpos Libre* e, proprio discutendo di questa sua esperienza con Emanuela Abbatecola – impegnata in un'esperienza simile con il gruppo *Le Graziose*³ – cominciò a mostrarci che il tema dell'autodeterminazione delle soggettività sessuali e di genere poteva rappresentare un territorio comune di ricerca. Emanuela Abbatecola infatti già da diverso tempo si era occupata di omofobia.

Il tema del corpo per me è stato a lungo al centro di riflessioni e di ricerche. Da qualche tempo, poi, per entrambe, grazie all'incontro con Jole Baldaro Verde e con il suo centro di studi (CIRS), la sessualità era diventata una parte importante delle nostre comuni riflessioni. Tuttavia, almeno inizialmente, non ci era affatto chiaro come tutti questi temi potessero stare insieme in un documentario. Da quel momento, però, abbiamo deciso di intraprendere specifici percorsi paralleli, accomunati dalla sperimentazione dell'uso della telecamera e dalla condivisione del tema di fondo. Il percorso di Emanuela Abbatecola, per esempio, è partito con riprese e interviste all'interno del gruppo de *Le Graziose*. Luca Queirolo Palmas ha iniziato con alcune interviste a esponenti di *Cuerpos Libre*. La mia strada inizialmente è stata più casuale. La prima intervista la realizzai con la direttrice dell'AIED di Albenga che, proprio in quel momento, stava iniziando a progettare un servizio per supportare dal punto di vista legale e psicologico persone che avevano intenzione di transizionare, ovvero di far corrispondere il proprio corpo alla propria identità di genere. Intervistai poi un fotografo che stava conducendo un lavoro sulle forme di libertà di espressione sessuale che

tive del nostro percorso di autoformazione.

³ *Le Graziose* sono un collettivo di *sexworkers* migranti. In quel periodo alcuni provvedimenti dell'amministrazione comunale toccavano entrambe le realtà, in particolare l'Ordinanza dell'autunno 2008 sulla chiusura dei bassi dove si esercitava la professione.

abitavano le notti romane: mi interessava capire quali fossero stati i percorsi e gli interessi che lo avevano guidato, ma anche comprendere il suo sguardo sulla creatività e sulle soggettività dei corpi che aveva ripreso. Queste prime interviste, filmate e montate, non hanno tuttavia fatto parte del lavoro finale, ciò nonostante sono state fondamentali come fase esplorativa dell'uso della telecamera e per testare come questa incida sul setting intervista, nonché per cominciare a comprendere il complesso rapporto tra raccolta delle informazioni, montaggio e regia.

Mentre continuavamo a discutere su come tenere insieme i temi delle migrazioni, della sessualità, della libertà dei corpi, dell'autodeterminazione e dei diritti, ci siamo resi conto che, da lì a poco, Genova avrebbe ospitato il *Pride* e che in realtà il nostro cammino stava cominciando a prendere una direzione. Il *Pride* è diventato allora lo sfondo del nostro lavoro sia come espediente narrativo sia come territorio per incontrare storie, attori e attrici. I/le rappresentanti delle associazioni LGBTQI sono diventati nostri costanti interlocutori e non solo in veste di stakeholder: con loro infatti abbiamo condiviso gran parte del percorso di ricerca e di costruzione del lavoro.

Yo no me complico non produce un quadro esaustivo di tutte le questioni che ruotano intorno alla libera espressione dell'identità di genere, piuttosto tenta di sviluppare un affresco che attraversa temi molto diversi: si parla di prostituzione ma anche di asessualità, di travestitismo come nomadismo della rappresentazione di sé e di transgenderismo come prospettiva analitica critica, arrivando a trattare il complesso rapporto tra identità di genere e orientamento sessuale. Spesso tutto questo invece viene semplicemente liquidato come una questione sessuale e ciò non deve stupire se, come ci ha mostrato Foucault, la sessualità è un dispositivo creato dal potere stesso nel momento in cui la costituisce come oggetto dei propri discorsi e delle proprie pratiche.

Perché dell'oggetto e della sua rappresentazione

Per parlare del sesso, del genere e della sessualità bisogna cominciare con un atto di rottura epistemologica, una sconfessione categorica, una spaccatura della colonna concettuale che faccia sbocciare un'emancipazione cognitiva. Bisogna abbandonare completamente il linguaggio della differenza e dell'identità sessuale (anche il linguaggio dell'identità strategica di Spivak, o dell'identità nomade di Rosi Braidotti). Il sesso e la sessualità non sono una proprietà essenziale del soggetto, ma il prodotto di diverse tecnologie sociali e discorsive, di pratiche politiche di gestione della verità e della vita. Il prodotto del vostro coraggio. Non esistono i sessi e le sessualità, ma gli usi del corpo riconosciuti come naturali o puniti in quanto devianti. (Beatriz Preciado, Il coraggio di essere sé, *Internazionale*, 18 novembre 2014)

Questo brano è tratto da un intervento di Beatriz Preciado, apparso sulle pagine della rivista *Internazionale*, nel quale la nota filosofa spagnola risponde all'invito di parlare del coraggio di "essere sé". Le sue riflessioni ruotano intorno ai confinamenti e ai domini semantici che obbligano le persone a raccontarsi e a esprimersi secondo categorie predefinite, ma soprattutto se-

condo l'idea che possa esistere un'autenticità da rivelare; invece, lei afferma, è necessario: "Uscire dal sogno collettivo della verità del sesso, così come si è usciti dall'idea che il Sole giri intorno alla Terra".

Il tema della "verità del sesso" è stato ampiamente trattato da Foucault, per il quale, la sessualità – e l'identità intesa come identità sessuata, come ricerca di un vero sesso che esprima adeguatamente la realtà della persona – è una tecnica di assoggettamento dei corpi che è stata costruita nel corso della modernità. Contro la visione di una natura sessuale vera, originaria, che il potere tenterebbe di reprimere e sottomettere, egli propone un inedito rapporto tra sesso e potere che prende le mosse dall'ipotesi della loro connivenza; in questo senso il concetto di sessualità diventa un dispositivo costruito e tenuto in vita dal potere stesso (Foucault 2001). Nell'epoca moderna si è assistito infatti a un'eccezionale proliferazione dei discorsi sul sesso, fatto questo rivelatore di una nuova volontà di sapere. È proprio intorno e attraverso il regime della confessione che si comincia a sviluppare un discorso sul sesso che porterà alla produzione di una vera e propria *scientia sexualis*, che istituisce e governa la verità sul sesso.

Questo percorso è supportato dalla convinzione che si deve dire la verità e che un sapere deve essere rivelato, in quanto è alla sfera sessuale che sono ricondotte la verità dell'individuo e le sue responsabilità cosce e inconscie: "in fondo al sesso, la verità" (Bertagni 2014: 1). Nel saggio *Il vero sesso* Foucault esordisce proprio con la domanda "abbiamo veramente bisogno di un sesso vero?" Per rispondere a questa domanda utilizza la storia di una persona ermafrodita (Herculine-Alexina-Alex, a seconda del periodo è stata chiamata diversamente) alla quale "la medicina e la giustizia del XIX secolo chiesero con accanimento quale fosse l'autentica identità sessuale" (Foucault 1997a: 179). L'indeterminazione del sesso e dell'orientamento sessuale, infatti, non è accettata perché trascende le categorie previste, per questo si ritiene necessario normalizzarla, ricercarne una verità e autenticità.

Secondo Foucault la nascita della persona sessuale coincide con il dispositivo della sessualità e, riprendendo il concetto di *Aphrodisia* in uso nella cultura greca e romana – che comprende tutti gli atti sessuali a prescindere dai rapporti completi e dal sesso di chi vi partecipa – mostra come in quei contesti fosse impensabile classificare una persona sulla base della sua sessualità o che l'identità dovesse coincidere con l'orientamento sessuale:

Non è che a partire dal momento in cui il dispositivo della sessualità si è realmente attivato, cioè laddove un insieme di pratiche, istituzioni e saperi avevano reso la sessualità una sfera coerente e una dimensione assolutamente fondamentale dell'individuo, proprio in questo momento diviene inevitabile l'interrogativo quale essere sessuale sei? (Foucault 1997b:185)

Le connessioni tra genere e sessualità sono importanti al fine di comprendere i modi in cui le pratiche sessuali, i desideri e le identità siano sempre inseriti all'interno di relazioni sociali, la maggior parte delle quali si basa sul genere. La norma eterosessuale, infatti, traccia dei confini invisibili nelle traiettorie biografiche. Afferma chi si può o non si può essere, cosa si può o non si può fare. Confina gli spazi, definisce i luoghi, costruisce i desideri,

delimita i diritti, struttura il linguaggio.

Il concetto di eteronormatività indica l'esistenza di un paradigma a fondamento di norme morali, sociali e giuridiche basato sul presupposto che vi sia un orientamento sessuale corretto, quello eterosessuale, che vi sia una coincidenza fra il sesso biologico e il genere e che sussista una naturale e necessaria complementarità fra uomo e donna (Borghi 2012). Il termine pare comparire per la prima volta nel testo, *Introduction: Fear of a Queer Planet* di M. Warner (1991 cit. in Falcetta 2014) dove viene inteso come un "carattere pervasivo ed invisibile" delle società attuali, connesso con "l'abilità della cultura eterosessuale di auto-interpretarsi come la società, marginalizzando e definendo in senso antitetico qualunque sessualità non iscrivibile alla tradizionale cultura eterosessuale" (Falcetta 2014). L'eteronormatività, infatti, prescrive i comportamenti "da non assumere", ma allo stesso tempo codifica fortemente i comportamenti considerati "normali" e "giusti". Come i soggetti LGBTQI vengono emarginati da questo discorso, così i soggetti eterosessuali si trovano ad essere obbligati a conformarsi ad esso e ad assumere una serie di atteggiamenti che caratterizzano la femminilità e la maschilità normativa. L'identità eterosessuale, infatti, influenza il controllo fisico del corpo come anche il controllo del contegno, del lecito e del morale. Per questo motivo si parla di violenza e di controllo dei corpi, dal momento che tutto ciò che sfugge ai ruoli tradizionali di genere viene sanzionato (Borghi 2010, 2012).

L'eterosessualità, quindi, non dovrebbe essere pensata semplicemente come una forma d'espressione sessuale, essa è, per definizione, una relazione di genere, che ordina non solo la vita sessuale ma anche la divisione tra lavoro domestico ed extradomestico, la gestione delle risorse, gli spazi, i diritti. Judith Butler (1990) arriva alla conclusione che le norme che determinano la posizione sessuale degli individui nella società siano tutte riconducibili alla norma dell'eterosessualità obbligatoria, individuata come il prodotto per eccellenza dell'ordine patriarcale. La norma eterosessuale governa tutto il discorso dell'Occidente, sino a determinare la matrice del discorso psicanalitico, del discorso antropologico, compresa la sua versione strutturalista, e infine, e questo paradossalmente, anche del discorso femminista, quando, nella versione della differenza sessuale, pone l'origine della dicotomia maschio-femmina. La sessualità è il prodotto dell'applicazione della norma eterosessuale e della logica binaria che articola il maschile e il femminile pretendendo che ogni individuo vi rientri. Tale logica postula la naturalità di una sessualità organizzata attorno alla netta polarizzazione biologica e psicologica tra maschile e femminile. La differenza sessuale non è per Butler ciò che deriva dal dato biologico, ma è qualcosa che si produce attraverso l'operatività della norma dell'eterosessualità che stabilisce anche una gerarchia che attribuisce ai maschi eterosessuali lo statuto di identità maggioritarie e alle altre identità, quelle delle donne, dei gay, delle lesbiche uno statuto morale minoritario. Imponendo ciò che ognuno è, le norme discriminano tra le identità accettate dal sistema e quelle rigettate, perché giudicate abiette (1990).

L'intento del nostro lavoro è stato mostrare la forza della struttura ete-

ronormativa e far emergere come da un lato si producano processi di alterizzazione e dall'altro si generino nelle identità "abiette" diversi meccanismi di resistenza, di negoziazione o anche di sovversione rispetto allo stigma. Ci è parso interessante, per esempio, rintracciare come questo esercizio di potere si metta in scena anche attraverso la violenza di certi sguardi. Come ci ha mostrato Goffman, infatti, per chi è portatore di stigma non valgono gli abituali codici di disattenzione civile o quel diritto all'indifferenza di cui parla l'antropologo Manuel Delgado in un brano di intervista riportato nel film. Peraltro, all'inizio della nostra esperienza, la difficoltà maggiore è stata quella di farci accettare dai diversi mondi sociali che ci percepivano come (cito testualmente dalle note di campo) *"scienziati che ci vengono a studiare come fossimo topi da laboratorio"*⁴. Allora, al di là della questione della conquista della fiducia e delle porte di accesso, quando ci siamo resi conto di questa distanza abbiamo provato onestamente – anche se provvisoriamente e spesso solo in modo ingenuo – a "metterci nei loro panni"⁵. I silenzi, gli sguardi, i gesti che si producono quando si attua una rottura dell'ordine sociale di genere fanno parte di quel contesto della ricerca da cui non si può prescindere. Per capirlo è sufficiente entrare insieme a una persona transgender in un locale o anche solo camminarle fianco a fianco per strada. Riuscire a rendere la violenza di quegli sguardi considerati legittimi è uno dei temi che fa da sfondo al nostro lavoro: le immagini, le interviste, i colori e la musica sono stati montati per svelarlo, per farlo percepire epidermicamente.

La musica, per esempio, che in sottofondo accompagna tutto il film, varia da una situazione all'altra, a volte, a seconda dell'intensità dei contenuti, anche all'interno della stessa scena. Si tratta di musica elettronica costruita a computer campionando anche suoni che sono stati raccolti durante la ricerca o che facevano parte degli ambienti in cui si è lavorato⁶. Nei passaggi che trattano delle reazioni sociali prodotte dalla rottura dell'ordine sociale di genere e che si manifestano anche con la violenza degli sguardi, lo sfondo musicale diviene, volutamente, quasi fastidioso.

Perché un film documentario

Il lavoro sulla musica, così come quello sulle immagini, è stato possibile grazie all'ausilio di persone con capacità tecniche specifiche, che hanno saputo tradurre le ipotesi che noi proponevamo. Questo aspetto apre a una serie di riflessioni sostanziali sulla possibilità di operare nella sociologia visuale. Se

4 Queste difficoltà sono espresse nel film da Emanuela Abbatecola in un monologo che riflette sulla possibilità effettiva per un sociologo/una sociologa eterosessuale di essere accettato/a nel mondo LGBT.

5 "Se vuoi capirmi cammina per tre lune nei miei mocassini", si dice sia un proverbio degli indiani d'America.

6 Dal rumore dei bicchieri del bar dove è stata svolta l'intervista, al suono della fotocopiatrice del dipartimento, fino ad arrivare alla rielaborazione di musiche tipiche dei paesi di origine degli intervistati.



Da *Yo no me complico*, la messa in scena del backstage

è vero, come sostengono molti autori, che la rivoluzione digitale ha aperto le porte alla sociologia visuale perché ha reso possibile lavorare più autonomamente sulla raccolta e sulla gestione del materiale, va tuttavia anche detto che una certa qualità tecnica è ottenibile solo con l'ausilio di competenze specifiche e un'alta professionalità (Becker, 1998, 2000). Senza il regista, che ci ha accompagnato lungo tutto il lavoro, non avremmo potuto ottenere quella poetica dell'immagine che invece si è cercato di perseguire, così come, senza l'aiuto di esperti di musica elettronica, non avremmo potuto realizzare una colonna sonora così suggestiva.

Yo no me complico è un lavoro che apparentemente mantiene la struttura di un testo scritto classico: è presente un lavoro interpretativo dei ricercatori e delle ricercatrici che è esplicitato dalla loro stessa voce, ci sono le testimonianze di alcuni esperti che contestualizzano da un punto di vista teorico le questioni affrontate e sono riportati diversi brani di interviste. Questa struttura, tuttavia, appare molto sfumata. La questione su quanta e quale teoria fosse necessario esplicitare è stata oggetto di una discussione che ha accompagnato praticamente tutto il percorso. I dubbi rispetto a quello che stavamo facendo, su ciò che si poteva mostrare oppure no, su cosa poteva essere travisato o addirittura considerato violento, hanno

attraversato tutto il lavoro. Per questo, alla fine, si è deciso che era necessario mostrare anche questa parte e così i nostri dubbi e le nostre incertezze sono diventati parte integrante del documentario. Il “retroscena” della ricerca viene infatti narrato, mostrando i ricercatori intenti a discutere le note di campo, le scelte metodologiche e i riferimenti concettuali, mentre mangiano, bevono e scrivono all’interno di un camper parcheggiato in un grande rimessaggio. Come nel film *Alcool* di Augusto Tretti, che in effetti il nostro lavoro in qualche modo cita⁷, attraverso il dialogo tra i ricercatori – che anche in questo caso compare in diversi momenti del film – si introducono i diversi temi, esplicitando e contestualizzando alcuni passaggi, ma soprattutto mostrando quanto le riflessioni che accompagnano la ricerca siano costruite intorno a un pensiero che, come è esplicitato attraverso le parole di Michela Marzano all’inizio del film, “balbetta”.

Facendo riferimento al dibattito intorno metodi visuali: *Yo no me complico* è forse definibile un film di ricerca (Sooryamoorthy 2007), senz’altro è un “testo dialogico e polifonico” (secondo la definizione di Clifford 1986/96) che, in modo a volte impressionistico, cerca di restituire, le emozioni con tutti i canali espressivi a disposizione, rappresentando in primo luogo il disagio, ma anche la forza con cui i soggetti intervistati affrontano lo stigma assegnato loro dalla società.

Note di metodo

La narrazione di *Yo no me complico* si sviluppa attraverso l’accostamento di materiale molto diverso: il film inizia e finisce con le parole di Michela Marzano e con le immagini di alcune performance – entrambe registrate al festival GenderBender al Cassero di Bologna – contiene molto girato del Gay Pride, dei disegni animati, alcuni brani di un documentario del pornologo Michele Capozzi. Come si è detto, oltre ai ricercatori e alle ricercatrici che intervengono dal backstage in diversi momenti, appaiono poi alcuni testimoni significativi che aprono brevi finestre teoriche o informative. Tuttavia, molto del lavoro è costituito da brani di interviste di alcune delle persone che hanno preso parte alla ricerca. Realizzare queste interviste non è stato facile per diversi motivi, primo fra tutti il fatto che si trattava delle prime esperienze; per questo appare rilevante riportare anche alcune riflessioni di carattere metodologico maturate durante il lavoro.

In principio le interviste sono state pensate e impostate secondo il metodo biografico, cercando cioè di mantenere le regole di base delle interviste non direttive, sia per la costruzione della traccia, sia per la gestione dell’intervista (l’utilizzo dei rilanci e delle consegne, il “contenimento” della direttività, ecc.) (Bichi 2002). Immediatamente, però, ci si è resi conto che il materiale prodotto con questa modalità, quando poi doveva essere elaborato, era difficilmente gestibile e che, anzi, operando con la forte direttività

⁷ Uno psichiatra, un sociologo, un antropologo ed uno psicologo dissertano fra loro per un’inchiesta televisiva dedicata al problema della alcolismo. Ci vengono così mostrate una serie di storie esemplari che illustrano l’ampiezza del problema.

“connaturata” alla pratica del montaggio, si correva il rischio di estromettere l’intervistato dalla partecipazione alla costruzione delle informazioni. Inoltre, abbiamo capito che le interviste videoriprese necessitano di una serie di accorgimenti tecnici per poter essere gestite meglio sia a livello di analisi, sia in fase di montaggio (per esempio i ciak) e che le necessità tecniche legate all’audio, alla luce o alle inquadrature interferiscono sul setting dell’intervista producendo, inevitabilmente, modifiche a livello di strutturazione e di direttività degli strumenti.

Un’altra valutazione, emersa dopo qualche intervista, è che il setting visuale genera aspettative diverse negli intervistati rispetto, per esempio, alla situazione di intervista registrata su supporto audio: se, paradossalmente, è più facile per una persona parlare davanti ad una telecamera - perché sa che cosa sta facendo e dove andrà a finire il suo racconto - dall’altra parte, e per lo stesso ordine di motivi, aumenta l’aspettativa di partecipare al processo di restituzione. È come se il fatto di “metterci la faccia” (in questo caso letteralmente) comportasse una più decisa richiesta di partecipazione da parte degli intervistati che, nel caso degli impianti di ricerca tradizionali, possono al contrario utilizzare le garanzie di anonimato per “mitigare” la responsabilità rispetto alle opinioni espresse e le vicende narrate.

In seguito a vari tentativi, si è dunque giunti a ripensare il processo di costruzione e raccolta delle informazioni e all’idea di sperimentare nuove modalità di gestione delle interviste. Si sono perciò creati percorsi partecipativi in cui venivano coinvolti gli intervistati a partire dalla fase di costruzione della traccia, condividendo inoltre diversi momenti del montaggio. La maggiore partecipazione dell’intervistato nella costruzione dell’intervista e nella scelta di come essere rappresentato ha compensato, in qualche modo, il più alto grado di direttività e strutturazione che un tale setting inevitabilmente produce.

Nella fase finale della ricerca si è arrivati a mettere a punto un sistema ancora più articolato. L’esempio sul quale si intende riflettere riguarda la parte della ricerca su persone transizionanti FtM⁸. Questa fase specifica del lavoro, infatti, è riconducibile a un percorso di ricerca partecipata dove gli attori sono coinvolti fin dalla fase di definizione dell’oggetto e della costruzione dello strumento (Fetterman *et al.* 1996).

Inizialmente sono stati intervistati diversi *stakeholder* appartenenti ad associazioni LGBT che hanno permesso di individuare i temi più rilevanti e che hanno fornito suggerimenti sulle persone da coinvolgere. Quindi, sono stati organizzati alcuni incontri collettivi con le persone FtM che ci sono state segnalate: il primo incontro ha avuto una modalità di svolgimento assimilabile alla tecnica del brainstorming (Bezzi e Baldini 2006) ed ha permesso di definire la rilevanza degli argomenti da trattare; successivamente, è stato realizzato un altro incontro più simile a un focus group valutativo (Stagi 2001), che ha portato il gruppo a scegliere – si potrebbe dire “eleggere” – le

8 Female to Male, persone che sono nate biologicamente donne e transizionano verso un’identità di genere maschile.

persone da intervistare e la modalità di svolgimento dell'intervista⁹.

In seguito, sono avvenuti diversi incontri tra le tre persone che avrebbero preso parte al documentario, sia in nostra presenza, sia privatamente; durante questi momenti, sono stati discussi la forma, i modi e i contenuti da rappresentare nel video, a partire dalla traccia emersa nei brainstorming. Questo processo, che ha portato a distillare gli argomenti in una prospettiva di grande riflessività orizzontale e a rappresentare i temi emersi nella ricerca come attraverso una "lente di ingrandimento", ha generato una sorta di stratificazione di senso condiviso tra intervistati e ricercatori. La videoregistrazione delle interviste è stata ancora preceduta da una giornata di chiacchiere e di scambi e ciò ha favorito un clima di intimità e di empatia che si è riverberato nella modalità espressiva dei racconti, ma anche e soprattutto nella profondità dei contenuti. Uno dei temi considerato tra i più importanti da trattare era anche emotivamente difficilissimo da esprimere ma, dopo tutto questo percorso di condivisione, è stato raccontato con grande naturalezza e spontaneità.

Le interviste riportate nel documentario, ancorché intense, sono piuttosto brevi, perché frutto di questo processo di distillazione dei contenuti e di co-costruzione di significati; il nostro intervento è perciò stato minimo nello scegliere cosa montare: si è così in qualche modo stemperato il potere del ricercatore nel gestire le informazioni prodotte dai soggetti della ricerca attraverso la loro selezione, necessariamente arbitraria. Anche l'artificio di aver montato come un dialogo "a tre" le interviste, che in realtà sono state registrate singolarmente, è un elemento di fiction che restituisce, nella rappresentazione, il frame nel quale sono state realizzate e il percorso che ha portato a costruirle.

Max, una delle tre persone FtM intervistate, alla fine dell'intervista, soddisfatto di quello che era riuscito a esprimere, ci ha detto (testuale dalle note di campo): *"Attraverso il vostro sguardo empatico siamo riusciti a riverberare il nostro pensiero, ciò ci ha portato a parlare di cose che avevamo dentro e che non ci eravamo mai detti: di solito tra di noi parliamo di cose concrete come gli effetti degli ormoni o ci scambiamo informazioni mediche o legali"*. Credo che le sue parole sintetizzino bene le questioni che si sono cercate di affrontare: da un lato cioè Max ha riconosciuto il processo di avvicinamento (empatico), dall'altro il nostro è comunque uno sguardo "altro" a cui, tuttavia, riconosce il merito di aver modificato la prospettiva auto analitica anche per se stesso. L'analisi narrativa si basa sul fatto che le persone attraverso la presentazione di se stessi e delle loro esperienze ad altri diano senso alla loro vita (Frost 2009), ma una partecipazione all'auto-rappresentazione è qualcosa di più che può produrre un'auto-esplorazione degli intervistati – ciò che appunto Bourdieu ha chiamato "autoanalisi provocata e accompagnata" (1993: 1408) – che può concorrere ad aumentare la contestuale adeguatezza e pertinenza delle informazioni perché

⁹ Sono state scelte tre persone in momenti diversi del percorso di transizione.

tentare di assumere il punto di vista dell'intervistato a partire dalla sua posizione sociale per obbligarlo, durante l'intervista, a partire dal suo stesso punto di vista, e quindi entrare nella sua "parte" ... non significa operare la "proiezione di sé in un altro" di cui parlano i fenomenologi. Significa darsi una comprensione generica e genetica di ciò che egli è, comprensione fondata sul controllo (teorico o pratico) delle condizioni sociali di cui esso è il prodotto: controllo delle condizioni di esistenza e dei meccanismi sociali i cui effetti si dispiegano sull'insieme della categoria di cui fa parte ... e controllo dei condizionamenti inseparabilmente fisici e sociali associati alla sua posizione ed alla sua traiettoria specifica nello spazio sociale ... Tale comprensione non si limita ad uno stato d'animo vigilante. Essa si esercita al modo allo stesso tempo intelligibile, rassicurante e coinvolgente, in cui viene presentata e condotta l'intervista, affinché l'intervista e la situazione stessa abbiano un senso per l'intervistato, anche e soprattutto (nel contesto) della problematica proposta: la quale, come le probabili risposte che essa suscita, si deduce da una rappresentazione verificata delle condizioni nelle quali è posto l'intervistato e di quelle delle quali egli è il prodotto. (Bourdieu, 1993, pp. 1400-1401)

Conclusioni

Per sopravvivere alle terre di frontiera devi vivere senza frontiera, essere un crocevia. (Gloria Anzaldúa)

Luca Queirolo Palmas nella parte finale del video, per rispondere a una serie di dubbi rispetto alle storie che avevamo deciso di raccontare e che ci siamo posti durante e in conclusione del lavoro, usa due immagini molto evocative: il crocevia e il caleidoscopio.

Il crocevia, che prende spunto dal passo della poesia di Gloria Anzaldúa citata in epigrafe, è un'immagine molto efficace che vuole restituire l'intento di un certo approccio nei confronti della ricerca e dei soggetti che si incontrano durante il percorso: *"Anche noi per stare dentro questo campo abbiamo dovuto essere un crocevia. Potevano essere altre le persone certo, ma queste sono quelle che ci hanno incrociato e sono quelle da cui abbiamo appreso"*. Porci in questa prospettiva è una scelta che può essere soggetta a critiche e anche tra noi è stata molto discussa. L'esautività tuttavia non è mai stato un nostro intento, semmai ci interessava rintracciare persone la cui soggettività non trova riconoscimento, entrare in un mondo invisibile e senza voce per restituire spazio e voce. Chiaramente c'è un sommerso che rimane inesplorato; noi abbiamo parlato di più con chi ci è venuto incontro, con chi è stato più facile incontrare. Certamente, come conclude Emanuela Abbatecola, ci sono persone più invisibili di altre perché non fanno parte dei movimenti, perché non hanno ancora fatto *coming out* o perché semplicemente non vogliono essere identificate per la loro soggettività sessuale o di genere. Il riferimento al caleidoscopio ha proprio a che fare con questo: *"potremmo far girare la ghiera per trovare nuove configurazioni totalmente diverse"*, ovvero siamo consapevoli che ogni accesso al campo genera un particolare

sguardo sulla realtà che si vuole conoscere, che ogni taglio nel montaggio produce un certo effetto narrativo, che probabilmente in un tempo diverso avremmo detto cose differenti, che sicuramente la nostra soggettività (e parzialità) è essa stessa parte della ricerca. Per queste riflessioni, ed anche per altre, il nostro lavoro si conclude con questo testo:

*Volevamo fare un film che fosse
un attacco al cuore dello stato delle cose...
Scena e retroscena del lavoro di ricerca
su temi marginali... zone d'ombra
Siamo riusciti a vacillare abbastanza?
Tanto l'immagine è di tutti e per nessuno
e noi siamo stati tutti e nessuno...
A meno che non si decida che
dobbiamo ricominciare da capo
Ma non accadrà presto
Non qui
E forse nemmeno a noi.*

Bibliografia

- Becker, H. S. 2000 "What Should Sociology Look Like in the (Near) Future?," *Contemporary Sociology* 29(2), pp. 333–6.
- Becker, H.S. 1998 "Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context", in J. Prosser (ed.) *Image based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, London: Falmer Press.
- Benasso, S., Stagi, L. 2008 "Così vicino, così lontano, riflessioni sulla prossimità e direttività", paper presentato nell'ambito del convegno "Qualità del dato e rispetto della persona nella ricerca sociale e di marketing" organizzato dall'Associazione Italiana di Sociologia presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore.
- Bertagni, G. 2014 "Michel Foucault - soggetto, sessualità e potere". http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/filosofiacritica/soggettosess.htm#_ftn6
- Bezzi, C., Baldini I. 2006 *Il Brainstorming*. Pratica e teoria, Milano: FrancoAngeli.
- Bichi, R. 2002 *L'intervista biografica*, Milano: Vita e Pensiero.
- Borghi, R. & de Spuches, G. 2012 "La città velata: riflessioni sulla spazializzazione dell'eteronormatività", in Adriano Cancellieri, Giuseppe Scandurra (a cura di) *Tracce urbane. Alla ricerca della città*, Milano: Franco Angeli, pp. 87-93.
- Borghi, R. Schmidt Di Friedberg M. 2011 "Introduzione", *Bollettino della società geografica italiana*, (XIII) IV: 7-12.
- Borghi, R. 2010 Generi urbani: la città eteronormata, in Paolo Barbieri (a cura di), *È successo qualcosa alla città. Manuale di antropologia urbana*, Roma: Donzelli, pp. 187-191.
- Bourdieu, P. 1993 *La misère du monde*, Paris : Éditions du Seuil.

- Butler, J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Clifford, J. 1997 Introduzione: verità parziali, in Clifford J., Marcus G. E., *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*. Roma: Meltemi.
- Falcetta, S. 2014 "La Corte di Strasburgo e la eteronormatività: una indagine comparativa delle sentenze Schalk and Kopf e X and Others contro Austria", in Articolo 29.Famiglia, orientamento sessuale, identità di genere, <http://www.articolo29.it/2014/corte-di-strasburgo-ed-eteronormativita-nella-sentenza-schalk-kopf-ed-x-others-contro-austria/>
- Fetterman, D.M., Kaftarian, S.J. and Wandersman, A. (eds) 1996 *Empowerment Evaluation: Knowledge and Tools for Self-Assessment & Accountability*, London: Sage.
- Foucault, M. 2001 *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Feltrinelli: Milano.
- Foucault, M. 1997 (a) Il vero sesso, in Vaccaro S., Coglitore M. (a cura di) *Michel Foucault e il divenire donna*, Milano: Mimesis, pp.177-184.
- Foucault, M. 1997 (b) Intervista (a cura di J. François e J. De Wit), in Vaccaro S., Coglitore M. (a cura di) *Michel Foucault e il divenire donna*, Milano: Mimesis, pp. 185-196.
- Frost, N. 2009 "Do you know what I mean? The use of a pluralistic narrative analysis approach in the interpretation of an interview", *Qualitative Research*, vol. 9(1), pp. 9-29. <http://qrj.sagepub.com/content/9/1/9>
- Mason, P. 2005, "Visual data in applied qualitative research: lessons from experience", *Qualitative Research*, vol 5(39), pp.325-346. <http://qrj.sagepub.com/content/5/3/325>
- Mattioli, F. 2007, *La sociologia visuale. Che cosa è, come si fa*, Acireale-Roma, Bonanno editore.
- Pauwels, L. 2010 "Visual Sociology Reframed: An Analytical Synthesis and Discussion of Visual Methods", *Social and Cultural Research Sociological Methods & Research*, 38(4), pp. 545–581. <http://smr.sagepub.com/content/38/4/545>
- Sooryamoorthy, R. 2007 "Behind the Scenes: Making Research Films in Sociology", *International Sociology*, Vol. 22(5), pp. 547–563. <http://iss.sagepub.com/content/22/5/547>
- Stagi, L. 2001 "Strutturazione e democraticità", *Rassegna Italiana di Valutazione*, 24, pp.61-82.