



POLITECNICO DI TORINO

Dottorato di ricerca in: BENI CULTURALI
XXVI ciclo

Indirizzo: Comunicazione, valorizzazione e territorio
Settore Scientifico Disciplinare: SPS/08

Tesi di Dottorato

**IDENTITÀ E MEMORIA VISUALE:
COMUNITÀ, EVENTI, DOCUMENTAZIONE**

Autore:
Silvia Giachello
(matricola 160770)

Relatore:
Prof. Giulio Lughi

Discussa il: 28/03/2012

INDICE

PROGETTO E METODOLOGIA

Sintesi del progetto, p. 13

Sintesi degli obiettivi, p. 14

Comunità visuali e mappe dell'identità, p. 15

Documentazione, analisi e restituzione dei dati nel paradigma dei sistemi autopoietici, p. 17

La ricerca a Pune (Maharashtra, India) e il confronto con la realtà europea, p. 23

 Scelta del caso studio, p. 23

Metodologia, p. 25

 Premesse metodologiche, ambito disciplinare e definizioni, p. 25

 Sospensione epistemologica e oggettivazione partecipante, p. 29

 Metodo e strumenti della documentazione sul campo, p. 31

 Le interviste al pubblico, p. 33

 Selezione del campione, p. 33

 Foto-stimolo, p. 35

Tags, p. 37

 Videoregistrazione delle interviste, p. 38

 Analisi dei dati, p. 39

Visual Memos, p. 39

 Le interviste agli esperti qualificati, p. 41

PARTE I – IMMAGINI, DOCUMENTAZIONE, MEMORIA

45 CAP. 1. Fotografia

1.1 Immagini, p. 45

1.2 Visione e cultura, p. 50

1.3 La lingua scritta della realtà, 59

1.4 Realtà Psicologicamente Aumentata, p. 64

1.5 Il momento decisivo, p. 66

1.6 Temporalità dell'immagine fotografica, p. 69

1.7 Valori e funzioni, p. 72

1.8 Memoria, p.79

1.8.1 Prologo: Blade Runner, p.79

1.8.2 Fotografia amatoriale e *Visual Memos*, p. 79

1.8.3 Memoria, esperienza, identità, p. 82

1.9 Convergenza: alcune osservazioni sulla 'rivoluzione digitale' nel rapporto con la memoria e l'identità, p. 90

1.9.1 La fotografia digitale non esiste, p. 90

1.9.2 Memoria digitale, p. 92

1.9.3 Convergenza multimediale, p. 93

95 CAP. 2. Fotografia e video: un confronto

2.1 Multisensorialità e narratività, p. 96

2.2 Montaggio e durata, p. 97

2.3 Memoria, p. 101

2.4 Oggetto/feticcio, p. 102

2.5 Ritratto, identità, identificazione, p. 103

107 CAP. 3. Le immagini nella ricerca

3.1 Le immagini nella ricerca sociologica, p. 107

3.2 Fotografia documentaria e sociologia visuale: il fine giustifica i mezzi, p. 109

3.3 Accuse estetiche, p. 116

PARTE II – IDENTITÀ

121 CAP. 1. Comunità visuali

1.1 Cultura, p. 121

1.2 Pratiche, p. 123

1.3 *Communities*, p. 128

1.4 Confini d'identità, p. 130

1.5 Comunità visuali, p. 135

PARTE III – EVENTI E MEDIA CULTURALI.

GANESH FESTIVAL, PUNE, 12-22 SETTEMBRE 2010

143 CAP. 1. Media Culturali e *Communitas*

1.1 Festa: performance culturali, tempo e *communitas*, p. 144

1.2 Media Culturali, p. 147

1.3 Gioco ed esperienza estetica, p. 151

155 CAP. 2. Il Ganesh Festival a Pune

2.1 Evento, cultura e territorio, p. 155

2.1.1 Mandals e spazio cittadino, p. 156

2.1.2 Festival e politica, p. 158

2.1.3 Pandals e media culturali, p. 160

2.1.3.1 Struttura, p. 160

2.1.3.2 Allestimento, p. 161

2.1.3.3 Categorie tematiche, p. 162

2.1.3.4 Competizioni e premi, p. 164

2.1.3.5 Informazione e vita sociale, p. 165

2.1.4 Processione e immersione, p. 165

2.1.5 Esperienza estetica, p. 166

2.1.5.1 *Darshan*, p. 170

2.2 Le interviste agli esperti qualificati, p. 172

2.2.1 Dinesh Thite, p. 172

2.2.1.1 *No standards* (multimedialità e tradizione), p. 172

2.2.1.2 Cultura visuale, p. 173

2.2.1.3 Mandals e territorio, p. 173

2.2.1.4 *Communitas* e partecipazione, p. 174

2.2.1.5 Tempo e *Visual Memos*, p. 175

2.2.2 Manjiri Khandekar, p. 176

2.2.2.1 Evento, tradizione e partecipazione, p. 176

2.2.2.2 Cultura visuale e *Visual Memos*, p. 178

2.2.3 Maitreyee Dey, p. 179

2.2.3.1 Immagini e identità, p. 180

2.2.3.2 Il confronto con Durga Puja, p. 180

2.2.3.3 Esperienza estetica e *communitas*, p. 182

2.2.4 Samar Nakate, p. 182

2.2.4.1 *Darshan* e *Vishal*, p. 183

2.2.4.2 Autonomia dell'immagine, p. 184

2.2.4.3 Oriente e Occidente, p. 185

2.2.5 Definizione di evento culturale attraverso le *Tags*, p. 186

189 CAP. 3. Selezione delle immagini per la foto-stimolo

3.1 Osservazioni sul metodo e sintesi dei risultati, p. 208

211 CAP. 4. Le interviste al pubblico: immagini e comunità visuali

4.1 Il processo interpretativo delle immagini, p. 211

4.1.1 Didascalia: un ponte fra il visuale e il verbale, p. 211

4.1.1.1 Immaginario: Autonomia espressiva della narrazione dell'esperienza, p. 215

4.1.2 Sguardo, interpretazione, esperienza, p. 219

4.1.2.1 Profili intervistati, p. 219

4.1.2.2 Alfabetizzazione dello sguardo, p. 225

4.1.2.3 Potenzialità della sequenza di immagini, p. 226

4.1.3 Video: un'ipotesi di lavoro, p. 228

4.2 Immagini: Tempo, Spazio, Valori e Funzioni, p. 229

4.2.1 Collocazione spazio-temporale, p. 229

4.2.1.1 Tempo e spazio dell'immagine, tempo e spazio dell'esperienza, p. 231

4.2.2 Valori dell'immagine fotografica, p. 233

4.2.2.1 Valore denotativo, p. 233

4.2.2.1.1 Io c'ero, p. 234

4.2.2.1.2 *Community n.18*, p. 236

4.2.2.1.3 Appropriazione, p. 238

4.2.2.2 Cultura visuale: valore emotivo/estetico e immaginario, p. 238

4.2.2.3 Valore connotativo-interpretativo, p. 240

245 CAP. 5 Le interviste al pubblico: l'evento e i media culturali

5.1 Esperienza estetica, p. 245

5.1.1 Visione vs Darshan, p. 245

5.1.2 Cosa sto guardando? Qual è il messaggio?, p. 245

5.1.3 Arte o ripetizione?, p. 246

5.1.4 La festa e la città, p. 248

5.1.5 *Communitas*, p. 249

5.1.6 Autenticità dell'esperienza, p. 251

5.2 La relazione con il Tempo, p. 253

5.2.1 Oggetto vs processo, p. 253

5.2.2 Storia o eternità?, p. 255

5.3 Evento, Territorio, Società, p. 258

5.3.1 Società e *Societies*: il rapporto con il territorio, p. 258

5.3.2 Tribù, p. 261

5.3.3 Partecipazione, p. 262

265 CAP. 6. *Visual Memos*

Giacomo O., p. 267

Viviane L., p. 270

Ilaria N., p. 272

Valentina M., p. 275

Irene N., p. 277

Maaz K., p. 279

Girish J., p. 280

Santosh S., p. 281

Swapneel K., p. 283

Charu P., p. 285

287 BIBLIOGRAFIA

306 SITI WEB CITATI

306 FILM CITATI

306 FOTOGRAFIE CITATE

Allegati multimediali (su DVD)

Immagini utilizzate per la Foto-stimolo

Interviste al pubblico (audiovideo)

Interviste agli esperti qualificati (audiovideo)

Visual Memos

Tabelle:

Tabella Analisi Interviste Pubblico

Tabella Foto-stimolo

Tabella Tags Foto-stimolo

PROGETTO E METODOLOGIA

Sintesi del progetto

Il progetto indaga, in parallelo e nella loro relazione reciproca, le potenzialità e la funzione delle immagini, con particolare riferimento alle immagini fotografiche, nel descrivere, documentare e interpretare un evento culturale in relazione al linguaggio loro proprio (indagato in maniera approfondita); le conseguenze della proliferante diffusione della cultura visuale (*grassroots*, *social networks*, etc.) nell'interpretazione della realtà e nella costruzione della memoria e dell'identità culturale; il valore attribuito al concetto di “evento culturale” nella percezione del pubblico, nelle pratiche diffuse (rilevazione, monitoraggio e documentazione di consumi culturali), e nell'interpretazione di alcuni esperti qualificati, e la sua funzione nella costruzione dell'identità culturale, della memoria e dei legami sociali, con particolare attenzione alla funzione dell'esperienza estetica, alla percezione della temporalità e dei processi culturali, alla relazione fra comunità, evento e prodotti della cultura visuale. La ricerca è strutturata, in prospettiva interculturale, attraverso una metodologia *ad hoc* che sviluppa tecniche della sociologia visuale: foto-stimolo a partire da immagini da me prodotte per la documentazione di un caso studio - il Ganesh Festival di Pune, Maharashtra, India -, e analisi di *Visual Memos* (prodotti visuali di autodocumentazione).

Due sono in sintesi gli scopi della ricerca, che si supportano a vicenda in un costante interscambio:

- individuazione di frame interpretativi che definiscono gli eventi culturali e determinazione delle potenzialità di tali *frameworks* di condizionare l'interpretazione degli eventi, l'esperienza personale, e la comprensione dei media visuali che compongono o documentano tali eventi, determinandone il valore culturale, la permanenza nel tempo e nella memoria, e la loro funzione identitaria a livello individuale e collettivo;
- analisi dei prodotti della cultura visuale e delle tecnologie visuali

utilizzate per la trasmissione delle informazioni e della memoria di tali eventi, e definizione della loro capacità di condizionare il permanere nel tempo e nell'identità dei *frameworks* culturali di riferimento, o di modificarli.

La ricerca sul campo è stata effettuata a Pune, città del Maharashtra (India), seconda a Mumbai per dimensioni e importanza economico-culturale nello stato. Tale opportunità è stata utilizzata per operare un confronto fra differenti prospettive culturali in merito ad entrambi gli obiettivi della ricerca, come presupposto cognitivo alla progettazione di campagne di comunicazione e valorizzazione di eventi culturali in una prospettiva interculturale (*glocal culture*).

Sintesi degli obiettivi

Macro obiettivo

Panoramica analitica dei diversi aspetti e delle diverse funzioni del visuale di carattere documentario nel contesto degli eventi culturali, e indagine sulla relazione fra il linguaggio visivo e le sue diverse funzioni tanto in relazione alla rappresentazione/interpretazione dell'esperienza quanto al fine della ricerca scientifica sugli eventi culturali (sociologia visuale). Sono state in particolar modo approfondite le problematiche relative al linguaggio fotografico, con riferimenti alla tecnologia e alla cultura digitale.

Micro obiettivi

1. Interpretazione del rapporto fra l'evento/performance, la sua visione/rappresentazione, le tecnologie utilizzate a tale scopo e l'alfabetizzazione visuale, intesa come capacità di interpretare e padroneggiare il linguaggio delle immagini al fine della loro fruizione e produzione.

2. Indagine attorno al legame fra la cultura visuale, la memoria, personale e collettiva, e l'identità culturale. Ovvero, indagine sul ruolo delle immagini e della

cultura visuale nella costruzione di memoria, legami sociali e identità culturale, anche in relazione al territorio locale e globale, alle comunità e alle reti centrate sulla persona.

3. Indagine sui concetti di “evento culturale” e di “identità culturale”, e sulla capacità degli eventi culturali di costruire legami sociali e identità culturale, anche in relazione al territorio locale e globale, alle comunità e alle reti centrate sulla persona.

I quattro obiettivi sono interrelati. Mentre il macro obiettivo costituisce la trama della dissertazione ed il *framework* all'interno del quale i micro obiettivi sono stati organizzati e sviluppati, ogni *step* successivo (micro obiettivi) rappresenta un approfondimento di elementi contenuti nell'obiettivo principale, o sue declinazioni, relazioni e conseguenze, che verrà sviluppato in alcune sezioni della dissertazione. La struttura metodologica della ricerca tiene conto di tale interrelazione. I quattro obiettivi non sono elencati per ordine di rilevanza all'interno del discorso, e sono interrelati anche a livello metodologico nella struttura stessa del progetto di ricerca.

Comunità visuali e mappe dell'identità

Dopo un lungo processo di individuazione e astrazione che ha la sua base nella stampa e nella lettura solitaria e a cui sempre più persone hanno accesso tramite la scolarizzazione, la rete Internet, disgregando la relazione con il territorio e consentendo l'accesso ad uno spazio informativo globale, ha posto le basi per la nascita di nuove tribù dislocate e frammentate sul pianeta. Attraverso la rete globale rinasce il senso del locale [Appadurai 2001; Friedman 2008] e, contemporaneamente, si assiste alla proliferazione di progetti *locative* dove la ricerca dell'identità si sviluppa su base territoriale per o a partire da gruppi ristretti. La cultura contemporanea si può descrivere come una spirale che dal globale al locale avvolge e definisce le identità multiple di gruppi di individui, e le loro modalità di comunicazione. Ciascun individuo, schizofrenicamente [Deleuze Guattari, 1975], frammenta la propria identità per appartenere a comunità culturali dislocate su piani differenti della spirale. Tali comunità, di dimensioni variabili, sempre più frequentemente utilizzano le immagini per definire i

propri confini e riconoscere i propri membri, per scambiare informazioni, confermare o rinnovare la propria identità, costruire una memoria collettiva, dichiarare valori e interessi comuni, legittimare la propria esistenza in quanto gruppo e la propria opposizione ad altri gruppi [Maffesoli 2004; Mirzoeff 2002; Bauman 2005; Manovich 2008]. Le città, in questo contesto, oltre ad essere spesso il centro produttivo di tali immagini/icone che vengono poi utilizzate dalle comunità che si trovano alle estremità periferiche della spirale, ed essere teatro principe di importanti eventi culturali, sono nodi fondamentali per la veicolazione di nuove tendenze e per la comunicazione attraverso la rete globale, ma anche specchio di quanto accade a livello globale. Contenendo in sé tutte le dimensioni della spirale, ovvero sia rappresentanti delle piccole comunità sia nutriti gruppi rappresentanti le comunità globali, possono ritenersi un osservatorio privilegiato per comprendere le dinamiche di quanto accade globalmente e localmente, e gli interscambi fra questi due piani differenti, o, per meglio dire, fra i molteplici differenti piani della spirale [Sassen 2007; Castells 2002].

La comunicazione ha da sempre il compito di porre le basi per la costruzione di un linguaggio comune e di punti di riferimento per l'identità di gruppi sociali su scale differenti, e la funzione di rilanciare su scala globale l'esperienza locale e individuale. Se in altre epoche questo è avvenuto tramite viaggiatori, commercianti, teatranti e menestrelli, oggi avviene prevalentemente attraverso la rete informatica e telematica (dispositivi mobili) e sempre più spesso in maniera narrativa, sotto forma di diario, di video-diario, o di video-spot. Contemporaneamente si apre il fenomeno blog: sempre più soggetti consumano la possibilità di auto-espressione, auto-rappresentazione e auto-documentazione, in genere sotto forma narrativo-diaristica e formalizzata (messa in scena [Goffman 1969]), dunque la possibilità di "narrativizzare" e "lasciare traccia" della propria esperienza individuale, possibilità che per molti secoli è appartenuta solamente a pochissimi privilegiati. Le immagini in genere, e le immagini fotografiche in particolar modo, assumono in questo contesto un ruolo sempre più importante, con funzione ad un tempo mnemonica e identitaria. Solo in apparenza appendice decorativa della parola scritta, esse la sostituiscono invece sempre più spesso nella trasmissione dei contenuti, nella creazione del senso e anche nella costruzione del discorso, della narrazione, sia in ambienti personali che collettivi, e viceversa la parola scritta sempre più spesso assume, nella realtà delle pratiche - quotidiani, riviste di settore, siti web,

social networks, packaging, etc.- una funzione decorativa, di appendice rispetto alle immagini. In molte di queste esperienze è inoltre possibile notare che la comunicazione, la costruzione dell'identità e la sedimentazione della memoria si organizzano attorno alle immagini, cui vengono spesso affiancate delle parole chiave (*Tags*). Esattamente come le immagini, queste parole-medium sono funzionalmente caratterizzate dal fatto di essere esclusive rispetto a determinati valori pur rimanendo sufficientemente inclusive e aperte rispetto a una molteplicità di altri valori. Entrambi gli strumenti, dunque, segnano dei confini senza definire, limitano senza determinare, consentendo in tal modo all'identità individuale di trovare il proprio margine di azione e di interpretazione all'interno di un'identità collettiva, e di riconoscere se stessa come parte di un gruppo più ampio, di una comunità culturale (il significato di una parola, così come il significato di un'immagine, consiste nel suo uso [Wittgenstein 2009]). La relazione fra le immagini, come la relazione fra immagini e parole chiave, costituisce il terreno di concertazione dell'identità e della memoria di individui e comunità, rappresentando un territorio di senso del quale è necessario comprendere la geografia e realizzare una mappa. Similmente avviene nel caso dei media culturali [Singer 1972],¹ poiché in essi si esprimono i *frameworks* di riferimento e la cultura visuale della comunità. Attraverso di essi è dunque possibile ricostruire la mappa dei valori che ciascuna cultura affida all'evento per manifestare, comunicare e rappresentare se stessa.

Documentazione, analisi e restituzione dei dati nel paradigma dei sistemi autopoietici

Cosa significa documentare? Quali affinità e differenze si possono rilevare dal punto di vista formale e metodologico fra la ricerca antropologica, la sociologia visuale e il reportage giornalistico? Quale forma e quale linguaggio sono più adatti alla documentazione in contesti evenemenziali in cui il processo è l'oggetto? Come si inseriscono nel panorama della documentazione, della mediazione visuale di eventi culturali, i *Visual Memos* (definizione data nel contesto del presente studio agli oggetti

¹ Cfr. Parte III, Cap.1.

visuali – fotografie, video – utilizzati dagli utenti come strumento mnemotecnico in relazione alle esperienze vissute),² ovvero gli oggetti dell'autodocumentazione?

A partire da queste domande fondamentali, la presente ricerca prosegue un'indagine attorno alle questioni teoriche e metodologiche della documentazione di eventi e processi iniziata con la tesi magistrale di chi scrive [Giachello 2008; Giachello 2009], e seguita nel 2009 da una ricerca che ha condotto alla pubblicazione in rete di una mappa multimediale per la fruizione di materiale documentario riguardante eventi culturali (M.A.P.). Il risultato di questa seconda esperienza (www.newmedialab.unito.it) è una mappa concettuale, dove l'organizzazione dei contenuti in fase produttiva e l'esplorazione degli stessi da parte dell'utente finale avviene per parole chiave, che sono anche visualizzate spazialmente sullo schermo, e dove il materiale raccolto durante gli eventi (interviste e riprese di *backstage*) è stato dunque frammentato e restituito in brevi clip audiovisive che si richiamano l'una con l'altra nella resa del senso complessivo, ma che sono in grado di offrire una compiutezza di significato anche se consultate singolarmente. In M.A.P. l'evento è rappresentato come una superficie bidimensionale da esplorare, dove i *millepiani* della complessità si aprono l'uno dentro l'altro oltre la superficie della rappresentazione, come nello stemma sullo scudo di Agilulfo (il cavaliere inesistente di Cavino [2002]), sia per proporre al viaggiatore innanzitutto una visione complessiva del territorio, rendendo immediatamente evidente allo stesso tempo l'operazione di astrazione effettuata sulla realtà, sia per offrirgli la possibilità di effettuare un percorso personale attraverso il materiale documentario, di avere cioè un'esperienza esplorativa che richiami quella del visitatore nello spazio complesso degli eventi. Lo studio qui presentato riprende concettualmente l'esperienza di M.A.P. per declinarne i presupposti nel contesto di una ricerca sul campo attorno agli obiettivi sopra esposti, e ne mutua la struttura per trasformarla in presupposto metodologico.

Il presente panorama culturale pone sempre più spesso l'analista di fronte a processi più che ad oggetti, e non solo nel campo dell'arte elettronica, della cultura digitale [Rush 1999; Manovich 2002; Balzola, Monteverdi 2004] o dell'arte contemporanea [Depocas, Ippolito, Jones 2003], ma anche in quello dell'architettura [Altarelli, Ottaviani 2007], del marketing, della pubblicità, della comunicazione e della

² Cfr. sottocapitolo omonimo in questo capitolo.

produzione industriale [Zanenga 2009], mentre forse è ancora poco diffusa la consapevolezza che gli oggetti sono frutto di processi molto complessi, e che la comprensione dell'oggetto risiede dunque nella comprensione del processo che lo forma. È dunque forse necessario innanzitutto distinguere fra la necessità di conservare gli elementi che compongono un evento al fine di poterli riprodurre, problema che riguarda principalmente le istituzioni museali, e la documentazione in senso ampio, che può essere di sostegno alla prima esigenza ma che si deve anche occupare di restituire la complessità, sia cognitiva che emozionale, dell'esperienza nel suo insieme. Se al fine della conservazione intesa come riproducibilità dell'oggetto, dunque, si rende necessaria una descrizione dettagliata e schematica del processo messo in atto per realizzarlo, la restituzione cognitiva di un evento è una questione forse più delicata dal punto di vista epistemologico, e dunque metodologico (in questo senso la documentazione non può che essere interpretazione). Se vediamo dunque l'evento come un territorio da esplorare e la documentazione come sua descrizione interpretata per chi non ne ha fatto esperienza diretta, o per chi lo ha attraversato e volesse comprenderlo più a fondo, si rende funzionale ed efficace la progettazione di una mappa, ovvero di una rappresentazione cognitiva del territorio, proiettando la sua complessità sulla superficie di un piano navigabile. E, come ogni mappa cartografica è insieme astrazione e interpretazione funzionale del territorio, una mappa documentale non può che essere selezione e interpretazione dell'esperienza, del flusso degli eventi.

Tramite la documentazione audiovisiva del caso studio, la raccolta di materiale di auto-documentazione dei soggetti campione, l'esplorazione delle funzioni del visuale nella comprensione, nella condivisione e nella restituzione emozionale e cognitiva dell'esperienza, e considerando l'indagine stessa come processo, si è dunque sviluppata, a partire dall'estrapolazione di alcuni temi chiave, una mappa interpretativa per l'analisi del caso studio e dei risultati dell'indagine, alla ricerca di affinità e discrepanze fra l'esperienza e la sua restituzione documentale (documentazione e auto documentazione), e del significato stesso della documentazione visuale.³ Tale mappa, e dunque la costruzione metodologica complessiva della ricerca a partire dagli oggetti della documentazione audiovisiva dell'esperienza e dei temi chiave ad essi collegati, si pone

³ Cfr. la metodologia descritta in questo capitolo.

sia come organizzazione della struttura analitica sia come «rappresentazione perspicua» dei suoi risultati, costituendo, analogamente a quanto accade nei dispositivi digitali di acquisizione delle immagini grazie alla griglia silicea del CCD che permette la loro apparizione, la catena di «anelli intermedi» tramite la quale è possibile la comprensione come visione delle *connessioni formali* presenti nel campo esplorato,⁴ mentre il campo di osservazione è considerato alla stregua di un sistema autopoietico dove le immagini di documentazione e auto-documentazione costituiscono l'agente perturbatore utilizzato per innescare, e dunque osservare, le caratteristiche e le attività del sistema di riferimento.

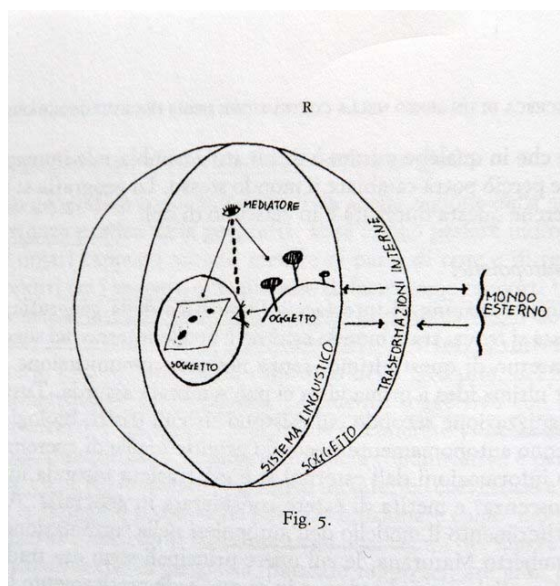


Figura 1⁵

4 I concetti qui esposti sono desunti da Ludwig Wittgenstein [1975], dove si legge che il concetto di rappresentazione perspicua, ovvero di una rappresentazione che permette di *vedere attraverso*, «[...] designa la nostra forma di rappresentazione, il modo in cui vediamo le cose. (Una specie di 'concezione del mondo' quale tipica della nostra epoca. Spengler)» [p. 29]; «Ora questa legge, questa idea io posso rappresentarla mediante un'ipotesi di sviluppo o anche, analogamente allo schema di una pianta, mediante lo schema di una cerimonia religiosa ovvero mediante il semplice raggruppamento del materiale, in una rappresentazione 'perspicua'». Il filosofo tedesco sostiene infatti che «l'impresa di dare una spiegazione sia sbagliata già per il semplice motivo che basta comporre correttamente quel che si sa [...]» [p. 19]; la rappresentazione perspicua dunque «media la comprensione, che consiste appunto nel "vedere le connessioni". Di qui l'importanza di trovare *anelli intermedi* [...] per rendere il nostro occhio sensibile a una connessione formale» [pp. 29-30].

5 Fonte: Dematteis [2008, p. 136].

Il sistema autopoietico, di cui si può vedere una rappresentazione in Fig.1, è un concetto sviluppato dal neurobiologo Francisco Varela insieme al biologo e filosofo Humberto Maturana, con funzione di struttura epistemologica per la comprensione del meccanismo del pensiero umano e dei comportamenti individuali e sociali, che sono considerati come "sistemi autonomi", la cui organizzazione si basa sul principio di coerenza e di chiusura operativa, piuttosto che come "sistemi eteronomi", la cui organizzazione, nella concezione classica, è invece basata su principi di corrispondenza e di relazioni di tipo input/output. Secondo i due scienziati cileni tutti i sistemi sono autopoietici nel senso che le loro modalità di interazione sono di tipo istruttivo e rappresentazionale, ovvero implicano la produzione di un mondo, la creazione di un senso, di significati che non esistevano prima dell'attività del sistema e che si danno come "effetti collaterali" imprevedibilmente e inseparabilmente all'attività sistemica stessa (esattamente come nel caso del sistema nervoso e del sistema immunitario). Francisco Varela, in un'intervista per l'Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche (7 gennaio 2001), afferma che «La nostra identità in quanto individui è di una natura del tutto peculiare. Da un lato si può dire che esiste. Mi dicono: Buongiorno, Francesco, ed io sono capace di rispondere, di avere delle relazioni con gli altri. Dunque c'è una specie di interfaccia, di collegamento col mondo, che dà l'impressione di un certo livello di identità e di esistenza. Ma al tempo stesso questo processo è di natura tale che appunto, come in tutti i processi emergenti, io non posso localizzare questa identità, non posso dire che si trovi qui piuttosto che là, la sua esistenza non ha un locus, non ha una collocazione spazio-temporale. È difficile capire che si tratta di una identità puramente relazionale». La comprensione di queste dinamiche e della chiusura operativa dei sistemi (concetto che sintetizza le osservazioni riportate nelle parole di Varela appena citate) porta i due scienziati a concludere che non esiste una conoscenza oggettiva dell'universo, che ogni esperienza di certezza è un fenomeno puramente soggettivo poiché «gli stati di attività neuronale innescati dalle diverse perturbazioni sono determinati, in ciascuna persona, dalla sua struttura individuale e non dalle caratteristiche dell'agente perturbatore». Come dimostrato in alcuni esperimenti⁶ infatti,

6 Nell'esperimento del punto cieco della retina si dimostra come noi «non vediamo di non vedere». Infatti, quando guardiamo fissamente un punto, se esso si sposta nel campo visivo secondo determinate coordinate, ad un certo momento scompare, mentre noi non comprendiamo come sia

noi «non vediamo lo “spazio” del mondo ma viviamo il nostro campo visivo; non vediamo i “colori” del mondo ma vediamo il nostro spazio cromatico». Questa constatazione però non è valida unicamente in relazione all’esperienza percettiva ma in relazione all’esperienza del sistema in generale, delle sue relazioni interne ed esterne.⁷

Nella presente ricerca, in una prospettiva tolemaica che considera il soggetto - sistema autopoietico - al centro del proprio universo rappresentativo e della personale rete di relazioni, dopo aver analizzato le questioni relative alla documentazione, alle caratteristiche e alle funzioni delle immagini fotografiche e in movimento, si sono dunque osservate le reazioni dei singoli sistemi linguistici (Fig.1) alle sollecitazioni operate tramite il prodotto visuale dell’osservazione sul campo (l’agente perturbatore del sistema e il mediatore interno al sistema linguistico) relativamente agli obiettivi sopra esposti. All’interno di questo paradigma, e con la consapevolezza, che ne deriva, che a partire dai risultati dell’indagine non è possibile ricostruire un sistema di certezze, ovvero delle variabili generali e generalizzabili,⁸ si sono cioè indagate le relazioni esistenti, nella contingenza del campo d’osservazione, tra l’esperienza culturale, la cultura visuale collettiva (immaginario indiretto come espressione della macro-comunità tribale, e insegne dei macro-agenti [Bauman 2005]), l’individuo, le reti centrate sulla persona (micro-comunità tribali, micro-agenti), e l’immaginario diretto (restituzione dell’esperienza e autodocumentazione).

possibile, come ciò sia potuto accadere. Nell’esperimento delle ombre colorate, originariamente effettuato nel 1672 da Otto von Guericke, si dimostra invece come un gioco di luci venga percepito da chi osserva come un’ombra azzurro-verdastra, mentre invece dall’esame delle lunghezze d’onda si possa desumere che esso dia come risultato una luce bianca [Varela e Maturana 1987, pp. 38-40].

7 Un interessante contributo per comprendere meglio questa prospettiva epistemologica lo offre Giuseppe Dematteis [2008], il quale d’altronde riprende il paradigma dei sistemi autopoietici per applicarlo agli oggetti geografici: «L’efficacia pratica della rappresentazione fa sì che il suo codice possa essere scambiato per la realtà: le regole mentali con cui costruiamo le nostre immagini geografiche del mondo diventano le ‘leggi naturali’ di esso; un ordine pratico-cognitivo diventa un ordine ontologico. Entro certi limiti esso lo è anche, in quanto riflette l’ordine della società che riproducendolo si riproduce conformemente ad esso, e, proprio per riprodursi e mantenere stabile la propria identità, essa trova utile convincerci che quest’ordine è l’ordine naturale, eterno, assoluto, oggettivo delle cose. Come osserva Farinelli: quando perdiamo la coscienza dell’origine sociale (soggettiva) del punto di osservazione fisso della conoscenza, finisce che esso ci fissa come soggetti, come società» [p. 127].

8 Lo stesso in Wittgenstein [1975, p. 18] il quale sostiene l’impossibilità della definizione di ipotesi causali ed evolutive, della definizione di teorie in quanto «si può dire solamente: laddove coesistono quell’usanza e queste concezioni, l’usanza non deriva dalla concezione – là semplicemente si danno entrambe».

La ricerca a Pune (Maharashtra, India) e il confronto con la realtà europea

Una cultura è un sistema instabile e complesso di valori, simboli, modelli e divieti; la ricerca svolta a Pune (Maharashtra, India), nel corso di dieci mesi di presenza sul campo, è stata organizzata attorno ad un caso studio che permettesse di avvicinarsi alla comprensione di tale complessità attraverso la lente degli eventi culturali e della relazione con le immagini. Dopo un primo periodo di osservazione partecipante e di consultazione di fonti qualificate, si è scelto sul territorio il festival che pareva maggiormente rappresentare il concetto di “evento culturale”: un evento, il Ganesh Festival, che richiama una grande partecipazione di pubblico, in cui la collettività riconosce valori caratterizzanti la propria identità culturale, in cui investe una grande quantità di risorse, umane ed economiche, e che viene riconosciuto generalmente sia dal pubblico che dall'amministrazione locale come prestigioso per la città, per lo stato del Maharashtra e, sebbene con minor enfasi, per l'intera nazione.

In seguito sono state strutturate le interviste e gli altri strumenti di ricerca con l'intento di affrontare la differenza di approccio alle molteplici dimensioni che compongono i grandi eventi culturali da parte di rappresentanti di culture differenti (europei di diverse nazionalità e indiani di differenti radici culturali), e di avvicinarsi alla comprensione di affinità e differenze nell'interpretazione del rapporto fra l'evento e la sua rappresentazione, fra evento e territorio, e fra evento, comunità e identità culturale.

Scelta del caso studio

Il Ganesh Festival è un grande evento dedicato al Dio Ganesh. È celebrato in modo particolare nello stato del Maharashtra, e nelle città assume una portata eccezionale. Per dieci giorni, una volta l'anno, tutta la città diventa teatro di grandi e piccoli eventi: ogni *society* (concetto che si può tradurre con quartiere, ma non vi corrisponde appieno)⁹ allestisce e decora un padiglione per l'esposizione dell'idolo, e

9 Cfr Parte III, Cap.2 per la definizione di *society* e per la descrizione approfondita dell'evento e delle

organizza spettacoli teatrali, concerti e manifestazioni artistiche di varia natura, mentre nelle 24 ore che concludono la manifestazione una grande sfilata di carri decorati e animati, seguiti da performance musicali e acrobatiche, tradizionali e non, attraversa le vie del centro fino al fiume, dove si celebra il rito conclusivo della festa. La portata dell'evento non si esaurisce durante i dieci giorni delle celebrazioni. Durante tutto il mese precedente, infatti, tutte le *society* sono coinvolte attivamente nella sua organizzazione e preparazione (raccolta fondi, invenzione, costruzione e decorazione dei padiglioni e dei carri, organizzazione delle manifestazioni collaterali, prove degli spettacoli, etc.).

Il Ganesh Festival è l'evento che maggiormente rappresenta l'identità culturale delle città di Pune e Mumbai, sia per la partecipazione e il coinvolgimento attivo del pubblico, sia per la durata (10 giorni di festival, un mese di preparazione). È l'immagine riconosciuta del territorio (Maharashtra), ed è particolarmente vissuto nelle sue città principali dove l'estensione del territorio fa sì che l'evento assuma dimensioni eccezionali per quantità di pubblico, varietà e quantità di spettacoli e cerimonie. Il legame particolare con la città e con l'identità culturale ha anche radici storiche [Kaur 2005; Thapan 1997]: Lokmanya Tilak, *freedom fighter* e riformatore della società, nato e vissuto a Pune, che, in coordinamento con Gandhi, ha contribuito al processo di liberazione dell'India dalla colonizzazione inglese anche attraverso progetti tesi a rafforzare l'orgoglio nazionale e i legami fra i diversi strati della società, ha infatti, proprio in questa prospettiva, trasformato le celebrazioni per il Dio Ganesh da evento intimo e familiare a grande evento pubblico a partire dalla città di Pune.

Il Ganesh Festival è, anche per le ragioni appena esposte, un evento che richiama un'enorme quantità e partecipazione di pubblico, in cui la collettività riconosce valori caratterizzanti la propria identità culturale, in cui investe una grande quantità di risorse, umane ed economiche, e che viene riconosciuto generalmente sia dal pubblico che dalle amministrazioni locali come prestigioso per il territorio. Dato il contesto e l'ambito disciplinare della ricerca, non sono stati trattati in maniera approfondita la storia del festival e le connessioni dell'evento con il sistema politico ed economico che utilizza le sue radici sociali e territoriali e l'identità religiosa per perseguire i suoi scopi, ma se ne

descrivono sinteticamente gli elementi principali al fine della comprensione del contesto sociale in cui l'evento si inserisce e del suo significato socio-culturale in relazione all'identità e alla memoria delle comunità sul territorio; mentre sono stati presi in esame alcuni aspetti della celebrazione legati alla filosofia e alla religione induista, poiché in essi traspaiono concezioni e *frameworks* culturali importanti dal punto di vista sia estetico (relazione con la cultura visuale) sia cognitivo, relativamente ai temi e agli obiettivi della ricerca, e, in maniera particolare, relativamente alla percezione del tempo e all'evenemenzialità dei media culturali. La cultura visuale del Ganesh Festival esprime la simbologia e i *frameworks* della cultura locale e nazionale, ovvero del modo in cui la cultura locale declina le linee guida della cultura tradizionale e nazionale, mentre attorno ad essa si intessono e si stabilizzano rapporti territoriali e identitari, che sono stati confrontati con quelli della realtà europea attraverso il punto di vista di un campione di cittadini dell'UE che hanno vissuto l'esperienza del Festival durante un periodo di residenza a Pune. Oltretutto, ad esclusione del carnevale, celebrato a Goa e nel Kerala, non esiste in India, e tantomeno nel Maharashtra, un evento di tale portata e significatività rispetto alle radici culturali che non sia legato all'identità religiosa. Per tutte queste ragioni, quindi, pur consapevoli della notevole differenza sul piano della connessione fra evento culturale e identità religiosa rispetto alla realtà europea contemporanea, con cui si intendeva operare un confronto, e della presenza di elementi estranei agli obiettivi della ricerca che avrebbero potuto rendere più difficile la focalizzazione delle tematiche invece inerenti, sia in fase di sviluppo progettuale sia in fase di svolgimento e analisi delle interviste, il Ganesh Festival è apparso non solo come una scelta inevitabile, ma anche come un interessante terreno di confronto interculturale.

Metodologia

Premesse metodologiche, ambito disciplinare e definizioni

Il rapporto con la rappresentazione costituisce il cuore della metodologia e

insieme il focus della ricerca. La metodologia prende a prestito, riadattandole, tecniche di ricerca messe a punto nell'ambito della sociologia visuale (foto-stimolo, *home mode photography*), contesto disciplinare dal quale si sono tratti anche molti presupposti e riferimenti teorici di base. Prima fra tutti l'idea che il contesto ed i valori sociali interiorizzati stabiliscano cosa riprendere, a chi e quando mostrare le immagini riprese; in secondo luogo che, di conseguenza, analizzando tali immagini sia possibile risalire al *framework* socio-culturale entro il quale esse sono state prodotte, a quei valori sociali. Patrizia Faccioli [Cipolla, Faccioli 1995, pp. 97-98], riferendosi agli album di famiglia, scrive: «l'importanza degli album sta proprio nel fatto che essi possono essere analizzati come processo sociale, nel senso che possiamo cercare di identificare i valori condivisi e le convenzioni che li influenzano. Infatti le foto non sono semplici registrazioni di eventi naturali, ma dipendono da una serie di decisioni influenzate dal contesto sociale e per poterle valutare come documento noi dobbiamo comprendere quel contesto. Allo stesso modo, sono il contesto culturale e i valori interiorizzati che stabiliscono a chi e quando farle vedere».

Tali convenzioni sono spesso implicite e inconsapevoli. Compito della ricerca è dunque quello di svelare i valori applicati in modo inconsapevole.

Queste premesse sono valide non solo nel caso degli “album di famiglia”. Presupposto di questa ricerca è, infatti, che anche l'interpretazione d'immagini scattate da altri subisca la stessa influenza di fattori socio-culturali e di valori interiorizzati spesso inconsapevoli. La metodologia è stata dunque strutturata per comprendere tali *frameworks* socio-culturali sia attraverso la raccolta e l'analisi di *Visual Memos* (o *Visual Memories*), sia attraverso interviste in profondità semi-strutturate sulla base di immagini documentarie prodotte da chi scrive sul caso studio, le quali costituiscono il cuore della ricerca.

Una breve parentesi va aperta sul concetto di *Visual Memos* (o *Visual Memories*) qui proposto. La categoria delle “foto ricordo” (o *snapshots*) conteneva fino a poco tempo fa oggetti di natura simile, ovvero fotografie scattate con macchine analogiche e stampate su carta di dimensioni e qualità variabile (opaca o lucida, a colori o in bianco e nero, etc.). Questa categoria include oggi una notevole quantità di oggetti di natura differente (fotografie scattate su pellicola e stampate su carta, o scannerizzate e acquisite nella memoria di un computer; fotografie acquisite digitalmente tramite una

macchina fotografica e invece stampate su carta di vario genere, foto a differente risoluzione scattate con il cellulare o altri dispositivi mobili, etc.). Nel frattempo, come conseguenza della diffusione sul mercato di macchine fotografiche digitali compatte a prezzi accessibili alla massa che offrono la possibilità di riprendere brevi video e videofonini che presentano simili funzionalità, si è diffusa a macchia d'olio anche la pratica di riprendere immagini in movimento per conservare una traccia mnemonica visuale di momenti, luoghi e persone speciali (anche questa pratica avviene comunque attraverso strumenti tecnologici disparati e gli oggetti che ne scaturiscono vengono conservati e fruiti con modalità piuttosto differenti). La definizione “foto ricordo” esclude queste nuove pratiche di registrazione della memoria visuale. Per includerle si propone dunque di utilizzare, piuttosto, le definizioni “*Visual Memos*” o “*Visual Memories*”. Entrambe tendono a enfatizzare il valore del visuale rispetto agli strumenti e agli oggetti che lo concretizzano e contestualizzano. Con la prima definizione s’intende sottolineare però maggiormente la funzione di appunto, di nota di viaggio che la maggior parte degli oggetti visuali citati assume nelle pratiche quotidiane (molte delle immagini vengono infatti poi cancellate, modificate, etc., e sono riprese e conservate non tanto per il loro valore estetico quanto per il loro significato emozionale), mentre con la seconda se ne intende evidenziare la funzione mnemonica, richiamando in questo modo anche l’ormai obsoleta definizione di “foto ricordo”. Con entrambe le definizioni si intende dunque privilegiare l’aspetto concettuale e di ‘funzione mnemonica’ delle immagini rispetto al loro valore tecnico o formale, includendo nello stesso insieme di campo le immagini statiche (fotografia ma anche eventualmente, schizzi, disegni e altre forme di espressione utilizzate allo stesso scopo) e in movimento (video, *audioslideshows*, etc.), sostituendo il concetto di “*Home Mode Photography*”, sia perché quest’ultimo fa riferimento solamente alle immagini fotografiche, sia perché i *Visual Memos* possono essere realizzati anche da professionisti e sotto la forma del diario di viaggio, per esempio, che il termine *home* sembra escludere. Anche la definizione “album di famiglia” presenta alcuni aspetti problematici, sebbene includa un’idea di struttura organizzata, con funzione conservativa ed espositiva, della memoria visuale, esclusa invece dalle definizioni qui proposte. In essa, infatti, si fa riferimento alla famiglia come nucleo magnetico delle memorie visuali, escludendo concettualmente, come già osservato a proposito del concetto di “*Home Mode*

Photography”, tutta una serie di situazioni possibili di ripresa, e dimenticando che, come dimostrano le ricerche effettuate e presentate da Wellman [1999], spesso la famiglia non è il cardine delle *networked communities* che utilizzano i *social networks* ed altri servizi online per condividere e conservare le proprie memorie visuali, ma lo sono i singoli individui che, eventualmente, la compongono. Solo la definizione “*Visual Memos*” raccoglie invece i suggerimenti presenti nella definizione inglese “*snapshot*”, che si può tradurre come “istantanea” (riferendosi unicamente alla fotografia) sottolineando la rapidità e la tempestività del gesto fotografico quando si tratta di catturare visivamente i momenti che si vogliono ricordare, e si rivela dunque forse la più appropriata a rappresentare alcune qualità delle pratiche online, spesso caratterizzate da estemporaneità e immediatezza, pur non escludendo le accezioni, sottolineate nella definizione “*Visual Memories*”, che rappresentano le pratiche ‘tradizionali’ di conservazione delle memorie visuali personali o familiari (*memo* in inglese significa sia abbreviazione sia promemoria ed essendo la contrazione del termine latino *memorandum* presenta l’ulteriore vantaggio di risultare ben comprensibile anche nella lingua italiana, dove pure viene utilizzato). Nel corso di questa dissertazione si utilizzeranno entrambe, a seconda del valore che si intenderà sottolineare maggiormente, proponendo però la prima come efficace sostituto delle altre definizioni qui esplorate per quanto riguarda la metodologia in esame.

A partire dalle premesse sopra esposte, dunque, una trentina di oggetti visuali (fotografie e brevi video digitali) prodotti come materiale documentario del Ganesh Festival che si è svolto a Pune dal 12 al 22 settembre 2010, sono stati utilizzati come strumento primario per un’indagine sul concetto di “evento culturale”, ovvero sulla percezione dell’evento, degli elementi che nell’evento contraddistinguono il suo valore culturale e identitario (con particolare riferimento all’esperienza estetica e alla cultura visuale) sulla capacità di tali esperienze di sedimentare legami sociali e identità culturale, e sui valori culturalmente interiorizzati e applicati inconsapevolmente nell’interpretazione tanto dell’evento quanto delle immagini che lo documentano. Attraverso una metodologia “a specchio” la risposta del campione di intervistati è stata utilizzata anche come *feedback* sulle funzioni e sul linguaggio delle immagini documentarie, e per un’analisi sulle loro funzioni mnemoniche e identitarie, sulla loro capacità di creare legami sociali e promuovere identità culturale.

In sintesi la ricerca è stata svolta con il supporto della seguente metodologia:

- Osservazione partecipante, video-osservazione e documentazione audiovisuale del caso studio.
- Interviste in profondità attraverso il metodo della Foto-stimolo (*Photo-elicitation*), semi-strutturate sulla base delle immagini mostrate, ad un campione di 5 europei e 5 indiani che hanno assistito e/o partecipato al Ganesh Festival.
- Assegnazione di *Tags* (parole chiave) alle immagini mostrate.
- Raccolta di *Visual Memos* relativi al caso studio
- Analisi dei dati raccolti

Sospensione epistemologica e oggettivazione partecipante

L'approccio a una cultura altra richiede un atteggiamento di sospensione epistemologica in quanto il processo di conoscenza richiede l'annullamento delle proprie certezze, delle conoscenze pregresse, degli schemi e dei *frameworks* della cultura di appartenenza, al fine di evitare l'applicazione di concetti e visioni pregiudiziali e poco pertinenti. Tale atteggiamento va però mantenuto anche qualora si vogliano approcciare aspetti della propria cultura di appartenenza con intenzioni euristiche, evitando la riproduzione di schemi inerziali e pregiudizi e/o proprio con lo scopo di svelarli. Questo criterio è efficacemente espresso nella forma dell'oggettivazione partecipante [Bourdieu 2004], che considera come risorsa scientifica non solo l'osservazione delle pratiche [de Certeau 2001], ma anche l'esperienza diretta del ricercatore, oggettificata attraverso un esercizio permanente di auto-riflessione. L'impostazione metodologica ha tenuto conto anche dei presupposti specificati nella *Grounded Theory* come intesa da Glaser e Strauss [1967], applicati anche al processo di documentazione audiovisiva dell'evento, per cui, mantenendo fermo il principio di far affiorare ipotesi e teorie dall'oggettivazione partecipante e dai dati che la ricerca avrebbe fatto emergere, si sono introdotte, come postulato teorico da verificare sul campo, unicamente le considerazioni sull'epistemologia dello strumento utilizzato per documentare l'evento e sulle sue funzioni, riportate nella Parte III della dissertazione, mentre per quanto riguarda l'evento, la cultura che ne modella i contorni e i contenuti, e le comunità di cui è stata indagata la relazione con l'evento stesso, si è mantenuto

costante il livello di controllo affinché non penetrassero nell'osservazione atteggiamenti e interpretazioni pregiudiziali, e confrontando i dati dell'osservazione con le teorie esistenti solo in un secondo momento. Si fa riferimento qui sia alla letteratura consultata su eventi e media culturali (Parte III, Cap.1 e Cap.2), sia al tema delle comunità visuali (Parte II, Cap.1), emerso dalla ricerca. Anche le interviste agli esperti qualificati sono state effettuate successivamente sia alla documentazione dell'evento, sia alle interviste al campione di pubblico (Cfr. sezione omonima). La consultazione di fonti autorevoli è stata effettuata nella prima fase della ricerca solo per definire la scelta del caso studio, che, comunque, è stata principalmente influenzata dalla rete di relazioni del ricercatore sul territorio e dall'esperienza della vita quotidiana nella città (e la *vox populi* non lasciava dubbi sulla scelta da fare). Questo approccio metodologico, sebbene abbia presentato alcune difficoltà, per lo più collegate all'analisi e all'organizzazione della complessità dei dati raccolti, ha permesso di illuminare aspetti interessanti e non scontati della relazione fra i diversi temi chiave della ricerca dal punto di vista del confronto interculturale.

Per rappresentare con una metafora quanto è accaduto durante i dieci mesi di ricerca a Pune si può fare riferimento all'esplorazione di un territorio sconosciuto, dove convivono comunità con tradizioni culturali diversificate che si sono intrecciate nel tempo in maniera piuttosto complessa, e dove sopraggiunge una comunità di stranieri che si relazionano a tale complessità aggiungendovi ulteriori elementi di confronto. Anche nei fatti, l'esperienza di ricerca in India, ed il primo contatto conoscitivo con la cultura locale, è iniziata con l'esplorazione, la conoscenza e l'adattamento ad un nuovo territorio: una metropoli postmoderna con molte affinità e molte differenze rispetto a quelle europee. Durante i giorni del Festival e in tutto il mese precedente è stato poi possibile verificare quanto la relazione con il territorio cittadino e la sua suddivisione in diverse aree e sezioni sia fondamentale anche per comprendere gli eventi culturali che vi si organizzano. All'esplorazione della città si sono poi affiancate l'esperienza della vita di quartiere in tre diverse aree della città, confinanti ma estremamente differenti l'una dall'altra per topografia, composizione della popolazione, tipologia e qualità dei servizi presenti; il rapporto con alcune istituzioni culturali sul territorio; il rapporto con il Dipartimento di Comunicazione dell'Università di Pune e

con la comunità degli altri studenti europei del programma *Erasmus Mundus*, grazie al quale la ricerca a Pune è stata avviata. L'esplorazione del territorio cittadino e del Festival sono stati dunque non solo metaforicamente la trama dell'esplorazione epistemologica, un *framework* di ricerca socio-etnografica sulla cultura e uno strumento d'indagine sul rapporto tra l'evento culturale, il territorio, le comunità che lo abitano in maniera permanente e quelle che lo hanno abitato temporaneamente.

Metodo e strumenti della documentazione sul campo

Oltre alle fonti citate nella precedente sezione, per quanto riguarda i presupposti metodologici della documentazione visuale e audiovisiva del Ganesh Festival si è fatto riferimento in primo luogo all'esperienza e all'approccio di Jean Rouch, in particolare per quanto riguarda la ricerca di una simultaneità fra ripresa ed evento [Rouch 1975; Di Stoller 1992], intesa come costante attenzione all'ambiente e ai processi cui deve corrispondere una prontezza di cogliere elementi potenzialmente significanti per la ricerca e alle indicazioni di Becker [1981] per cui, per cogliere gli elementi essenziali del campo di osservazione, si deve procedere ad una «osservazione giorno dopo giorno, nel corso della quale si sviluppano delle prime ipotesi [...] che orientano la successiva osservazione e le interviste», raccogliendo contestualmente tutto il materiale visuale possibile per poi organizzarlo e selezionarlo in una fase successiva della ricerca. In un processo graduale di esplorazione degli aspetti della cultura locale inerenti ai temi chiave della ricerca nei mesi precedenti e successivi all'evento, e di esplorazione del territorio durante i dieci giorni del Ganesh Festival, di cui una parte è stata effettuata insieme ad alcuni rappresentanti del campione poi intervistato sull'argomento, sono state dunque raccolte un migliaio di immagini fra foto e video, di cui circa 500 dedicate al Festival¹⁰.

Il rapporto con il mezzo di ripresa audiovisiva è stato simbiotico. Come sintetizza l'espressione «cine-occhio», coniata da Dziga Vertov [1975], per immergersi nella realtà da documentare la macchina deve sostituire la percezione naturale e, allo

10 Per le interviste sono state utilizzate solo le immagini relative al Ganesh Festival, mentre le altre sono state realizzate a scopo conoscitivo, documentario e di immersione nella realtà (cfr. paragrafo che segue).

stesso tempo, costituire un dispositivo di interpretazione della realtà che si osserva. In questo modo è anche possibile, attraverso un dialogo costante con il materiale ripreso, trarre spunti e insegnamenti che sono a un tempo riferiti alla realtà osservata e allo sguardo che la osserva.

Come strumento per la documentazione si è scelto di utilizzare una Canon PowerShot S90, fotocamera compatta che coniuga all'elevata qualità delle immagini, la possibilità di riprendere sia fotografie sia video di durata corrispondente alle capacità di storage della scheda di memoria, e la possibilità di controllo manuale delle funzioni di ripresa fotografica. La convergenza in un solo strumento di ripresa video e fotografica di qualità soddisfacente, e l'agilità del formato compatto, hanno permesso a chi scrive di portare sempre con sé lo strumento di ripresa, esattamente come accade con un taccuino d'appunti, e di non doverlo cambiare nell'urgenza di passare da una ripresa statica ad una ripresa audiovisiva in movimento, mentre la qualità dell'immagine e la possibilità di intervento manuale hanno permesso di non rinunciare alle potenzialità espressive del linguaggio fotografico per inseguire la desiderata simultaneità e immediatezza della documentazione. La compattezza del mezzo di ripresa ha permesso inoltre di osservare e documentare i processi senza attirare eccessivamente l'attenzione. Le macchine professionali per la ripresa fotografica o audiovisiva, decisamente voluminose, sebbene consentano per questioni tecniche ed ergonomiche una più efficace immediatezza nella ripresa, sono, infatti, decisamente più visibili e ingombranti e possono rappresentare per i soggetti fotografati, cui talvolta è necessario avvicinarsi, una ragione di maggior disagio o un elemento che stimola atteggiamenti posati e formali. Lo strumento utilizzato ha in sintesi consentito di applicare nella pratica documentaria i presupposti metodologici di inseguimento della realtà sotto osservazione e di non invasività del mezzo sulla realtà stessa, cui si deve aggiungere la possibilità di controllo del linguaggio visivo da parte del documentarista-ricercatore, che, a parere di chi scrive, risulta altrettanto essenziale quando si intendono utilizzare le immagini per sollecitare durante le interviste la discussione su temi specifici, poiché è proprio attraverso tale controllo che è possibile porre dei limiti intenzionali alla naturale polisemia delle immagini, e offrire suggerimenti agli intervistati senza forzare il processo analitico o confinare la loro

interpretazione soggettiva, che può essere anzi in tal modo stimolata.¹¹

Alla fine del processo di documentazione del Ganesh Festival, sono state selezionate 27 immagini (21 fotografie e 6 video)¹² da utilizzare come griglia per le interviste al campione di pubblico attraverso il metodo della Foto-stimolo, descritto nella sezione che segue.

Le interviste al pubblico

Selezione del campione

È stato intervistato un campione di 5 europei con *curricula* di studi superiori differenti, di nazionalità differenti, che hanno trascorso un periodo significativo di tempo a Pune, e di 5 indiani con background culturali differenti e con educazione superiore, anche per la possibilità di interagire in lingua inglese. La selezione del campione è avvenuta anche in base all'età dei soggetti (fra i 20 e i 35 anni), alla loro conoscenza e recente partecipazione al Ganesh Festival. Comune a tutti è inoltre un'esperienza interculturale, che, nel caso degli europei è consistita in una permanenza a Pune di almeno tre mesi, mentre nel caso degli indiani nella frequentazione prolungata degli europei partecipanti al programma *Erasmus Mundus* e temporaneamente residenti a Pune o, in un caso, nella partecipazione a programmi simili di scambio accademico internazionale.

La selezione del campione è avvenuta tramite un processo di *theoretical sampling*, avviato, a partire dalle condizioni appena esposte, nell'ambiente dei partecipanti al programma Erasmus Mundus, con i quali si era instaurata una relazione personale, che aveva portato, in alcuni casi, a condividere anche alcune esperienze di partecipazione al Ganesh Festival, e che consentiva di trarre dall'osservazione partecipante elementi di conoscenza utili sia per la conduzione sia per l'analisi delle interviste. Per quanto riguarda il gruppo degli indiani la selezione è stata effettuata a partire dall'ambiente multiculturale del Dipartimento di Comunicazione dell'Università

11 Questo argomento è sviluppato in maniera teorica nella Parte I della dissertazione, e in particolare nel Cap.3, mentre i risultati dell'applicazione sul campo sono analizzati in Parte III, Cap.3 e Cap.4.

12 Cfr. Parte III, Cap.3.

di Pune, che presentava l'ulteriore vantaggio di accogliere tre partecipanti al programma *Erasmus Mundus* (chi scrive è uno di questi), fattore che rendeva semplice il compito di trovare studenti con esperienza interculturale e contemporaneamente permetteva, anche in questo caso, il confronto dei dati tratti dalle interviste con informazioni tratte dall'osservazione partecipante. Quest'ultimo elemento è stato determinante anche per la scelta di intervistare Charu P., estranea all'ambiente del dipartimento e con curricula di studi estremamente differente (elemento che permetteva di confrontare le opinioni di chi si occupava di comunicazione e aveva a che fare con le immagini anche dal punto di vista accademico con quelle di chi invece aveva una formazione completamente differente) con la quale chi scrive aveva condiviso, insieme a due ragazze europee parte del campione, una parte dell'esperienza del Festival.¹³

Man mano che le interviste venivano effettuate e la conoscenza della realtà culturale della città approfondita attraverso l'osservazione partecipante, si presentavano aspetti inizialmente non considerati di cui emergeva la necessità di tenere conto. In particolare si rendeva indispensabile considerare l'elemento della tradizione religiosa degli intervistati, personale e familiare, poiché alcuni aspetti dell'esperienza estetica e delle modalità di partecipazione all'evento vi sono profondamente connessi, e rivelano oltretutto le mutazioni in atto nella società indiana anche dal punto di vista delle manifestazioni culturali. Si è deciso dunque di realizzare interviste almeno a un membro per ciascuna delle principali comunità religiose sul territorio (Hindu, Musulmani e Buddisti) e almeno un ateo. L'aspetto dell'appartenenza religiosa, pur non essendo il focus della ricerca,¹⁴ non può essere totalmente prescinduto in quanto dominante dei discorsi e dunque fattore che influenza l'interpretazione dell'esperienza, della cultura visuale espressa dal Ganesh Festival, delle relazioni sociali e dell'identità nel contesto culturale della ricerca. Data la generale refrattarietà degli indiani a rilasciare interviste videoregistrate e soprattutto a esprimere opinioni e raccontare l'esperienza del Festival da un punto di vista personale, piuttosto che riferire su di esso formule tratte dal senso comune, che si intrecciava, a questo punto della ricerca, con la strettoia creata per la

13 Cfr. profilo di Charu P. in Parte III, Cap.4.

14 Ciascuno è stato infatti intervistato in qualità di "pubblico" dell'evento anche quando coinvolto spiritualmente dalla celebrazione, mantenendo i due aspetti separati il più possibile sia nel corso dell'intervista sia nell'analisi dei dati.

complessità delle variabili in gioco nella scelta del campione, si è deciso di intervistare anche un elemento che non aveva raccolto *Visual Memos* sull'evento,¹⁵ variabile che inizialmente era stata posta come imprescindibile. Questo fattore differenziale si è dimostrato poi estremamente interessante poiché ha permesso di osservare alcune componenti impreviste relativamente ai temi della ricerca. Per tenere conto della variabile delle tradizioni religiose anche nel caso del gruppo di europei, tutti fino a quel momento di professione atea, si è cercato di introdurre un elemento che avesse maggiore familiarità con le forme rituali ed evenemenziali della religione cattolica, se non per confessione individuale, almeno per esperienza personale legata alle tradizioni di famiglia. Si sono decisamente scartate, invece, le variabili di genere, poiché considerate irrilevanti rispetto agli obiettivi da raggiungere.

Foto-stimolo

Della durata di due ore circa ciascuna, ed effettuate in italiano nel caso degli italiani e in inglese nel caso di indiani ed europei di altre nazionalità, le interviste sono state semi-strutturate sulla base delle immagini mostrate (Foto-stimolo), ovvero della documentazione video e fotografica prodotta e selezionata da chi scrive.

La foto-stimolo è una variazione dell'intervista semi-strutturata, dove al posto delle domande viene proposta al soggetto intervistato la visione di alcune fotografie (nel caso della presente ricerca sono stati inseriti anche alcune brevi clip video), il cui valore euristico risiede principalmente nel fatto che «Nella comunicazione visuale l'oggetto è lì, ma il ricercatore non lo nomina (non lo definisce) e così facendo non lo connota, né positivamente né negativamente, lasciando il soggetto libero di interpretarlo sulla base del proprio vissuto» [Faccioli 2003B, p. 36]. Patrizia Faccioli sottolinea anche che l'intervista foto-stimolo (cui nel presente testo si fa riferimento con la più sintetica dicitura 'foto-stimolo') si rivela particolarmente utile quando si intervistano soggetti appartenenti a culture diverse [p. 41 e sgg.], e che «La forza dell'immagine in una situazione di intervista risiede nella debolezza del suo codice: la sua polisemia fa sì che ciascuno possa leggerla a partire dai propri vissuti, che possa interpretarla e darle

¹⁵ Cfr. sottocapitolo omonimo in questo capitolo.

significati che ha già nella mente», mentre si sviluppa un potenziale emotivo a partire dal fatto che le immagini «rappresentano oggetti reali e in quanto tali sono in grado di suscitare reazioni spontanee e immediate nell'intervistato» [p. 35].¹⁶ A queste prerogative di ogni singola immagine della foto-stimolo si deve aggiungere il valore euristico della sequenza, che suggerisce relazioni, approfondimenti, e sviluppi concettuali, qualora sia organizzata, come nel presente caso, per riproporre le stesse tematiche da differenti punti di vista o applicate a soggetti differenti.¹⁷

Le interviste sono state organizzate con lo scopo di comprendere quali siano le pratiche che contraddistinguono e dunque definiscono un evento culturale; rilevare i *frameworks* culturali applicati consapevolmente o inconsapevolmente dai soggetti al contenuto delle immagini mostrate, al concetto di cultura, di evento culturale e di esperienza estetica, e, infine, ai media culturali che compongono il Ganesh Festival, con particolare riferimento alla temporalità e alla cultura visuale in essi espressa; ottenere un *feedback* sulle immagini documentarie utilizzate per l'intervista, sul linguaggio e sulla funzionalità della narrazione per immagini (sequenza di immagini), e, dunque, anche sulla metodologia adottata; indagare la relazione fra le immagini (intese qui sia nel senso di *Visual Memos* sia nel senso di immagini documentarie in genere), la memoria e l'identità, fra l'interpretazione delle immagini e l'alfabetizzazione visuale (capacità di interpretare e produrre immagini, ovvero padronanza del loro linguaggio); indagare la relazione esistente fra gli eventi culturali, l'identità culturale e i legami sociali. All'intervistato sono stati inizialmente richiesti commenti liberi e associazioni di idee (libera interpretazione del contenuto delle immagini), e, nel caso degli europei, associazioni e confronti con esperienze culturali fatte in Europa. Nel corso del dialogo l'intervistatore (chi scrive) è intervenuto per sollecitare approfondimenti sui temi della ricerca qualora gli intervistati dimostrassero scarsa loquacità. La sequenza di immagini è stata spesso modificata nel corso dell'intervista per assecondare e non interrompere il flusso associativo di idee degli intervistati ed evitare ripetizioni, qualora il tema che si voleva sollecitare con un'immagine fosse già emerso nel commento ad una immagine

16 Questi argomenti sono stati approfonditi e sviscerati in Parte III, Cap.1.

17 Cfr. Parte III, Cap.3 per l'esposizione delle scelte fatte in tal senso, e Parte III, Cap.4 per l'esposizione e l'analisi dei risultati ottenuti.

precedente.¹⁸

Tags

Come strumento ausiliario, predisposto con l'obiettivo di sollecitare approfondimenti personali relativamente ai temi chiave della ricerca appena riassunti, qualora il dialogo sviluppatosi a partire dalla foto-stimolo si fosse dimostrato ancora lacunoso, è stato preparato un elenco di parole chiave da associare alle immagini della foto-stimolo, che sono state dunque ripercorse alla fine dell'intervista. La selezione delle immagini da presentare è avvenuta contestualmente alla predisposizione delle *Tags*. Sebbene i suggerimenti proposti attraverso i due strumenti non siano del tutto coincidenti (essi sono piuttosto complementari), le immagini possono essere considerate (in parte) la rappresentazione visuale delle parole chiave, e le *Tags* la sintesi verbale del valore connotativo¹⁹ rappresentato nell'immagine. Le *Tags* sono state utilizzate anche come *feedback* per la verifica di alcuni aspetti teorici e metodologici relativi a valori e funzioni delle immagini.²⁰ A tal proposito si può dire che in generale i risultati della selezione delle *tags*²¹ da parte dell'intervistato hanno confermato quelli emersi dalle interviste, ovvero che il punto di vista espresso nelle interviste è risultato collimante con quello espresso dal *tagging* (da ciò si può anche dedurre che l'operazione di *bridging* fra rappresentazione visuale e sintesi testuale sia stata adeguata ed efficace).

Prendendo spunto da una consuetudine diffusa negli ambienti sociali sul web, si è dunque trasformata una pratica della *cultura network*²² in strumento metodologico per la ricerca, presumendo che la familiarità con tale pratica, gli aspetti ludici, sociolettici e idioletti ad essa associati [Marlow, Naaman, Boyd, Davis 2006; Vergnani 2009],

18 In *Tabella Analisi Interviste Pubblico* è riportata la sequenza effettiva realizzata per ciascuna intervista, mentre in *Tabella Foto-stimolo* è possibile visualizzare quante volte e a chi è stata mostrata ciascuna immagine.

19 Cfr. Parte I, Cap.1 (sottocapitolo *Valori e funzioni*) dove si propone un'analisi teorica dei Valori delle immagini fotografiche, e Parte III, Cap.3, dove tali proposte teoriche vengono applicate agli oggetti visuali della foto-stimolo.

20 Cfr. Parte III, Cap.4.

21 Cfr. *Tabella Tags foto-stimolo*.

22 La definizione riprende il titolo di un testo di Tiziana Terranova [2006].

insieme alla qualità sintetica delle *tags* in sé, potesse proficuamente sollecitare negli intervistati associazioni e risposte immediate, spontanee e personali, da confrontare con gli elementi discorsivi emersi dalla foto-stimolo. Ipotesi confermata dai risultati della ricerca: sebbene nella maggior parte dei casi non sia stato necessario sfruttare il *tagging* in tal senso, per cui l'operazione non ha comportato la richiesta di un'ulteriore approfondimento verbale da parte degli intervistati,²³ in tre casi su dieci questo strumento ha invece facilitato l'emersione di considerazioni più precise e personali che hanno permesso di chiarire il punto di vista degli stessi.

L'elenco che segue mostra la sequenza delle *tags* selezionate per le interviste al pubblico in entrambe le lingue utilizzate:

- A - Apprendimento/Formazione Culturale [Learning/Cultural Education]
- B - Identità/Tradizione Culturale [Cultural identity/Tradition]
- C - Legame/Relazione Sociale [Social Bonds and Relationships]
- D - Partecipazione/Impegno sociale [Participation/Social Engagement]
- E – Divertimento [Fun]
- F - Esperienza estetica (valore estetico; arte; spettacolo, valore artistico)
[Aesthetic experience (aesthetic value, art, show, artistic value)]
- G - Presenza (Io c'ero) [Presence (I was there)]
- H - Prestigio della città/attrazione turistica
[Prestige of the city/Turistic attraction]

Videoregistrazione delle interviste

Di tutte le interviste è stata effettuata una ripresa audiovisiva allo scopo di poter rivedere e analizzare in maniera approfondita anche gli aspetti dell'espressione non verbale. Per la ripresa è stata utilizzata la *webcam* del computer portatile con il quale venivano mostrate le immagini. Poiché non era necessario ottenere una qualità d'immagine elevata, si è scelto questo strumento per due ragioni fondamentali: come è infatti accaduto, i soggetti potevano facilmente dimenticare la presenza della videocamera poiché sul monitor vedevano solamente le immagini della foto-stimolo

²³ In questi casi la parte dell'intervista relativa al *tagging* non è stata videoregistrata, ma ne è stata effettuata unicamente la schedatura, riportata insieme alle altre in *Tabella Tags foto-stimolo*.

sulle quali dovevano concertare la loro attenzione (la finestra del software per la videoregistrazione è stata infatti occultata), e, nel contempo, la posizione frontale dell'obbiettivo, innestato in cima allo stesso schermo sul quale venivano visualizzate le immagini, permetteva di cogliere anche le modalità con cui i soggetti indagavano le immagini (movimento degli occhi, avvicinamento e allontanamento dallo schermo, qualità e permanenza dell'attenzione visiva, etc.), estremamente importanti per l'osservazione del processo interpretativo delle stesse, che si intendeva indagare.²⁴

Analisi dei dati

In fase di analisi è stata effettuata una schedatura delle interviste per aree tematiche (cui è stato assegnato un codice), alcune predisposte in fase di progetto, alcune altre emerse dalle interviste stesse, che sono poi state raggruppate in quattro categorie principali: due relative all'indagine su interpretazione, valori e funzioni delle immagini; e due relative all'interpretazione e all'esperienza del Ganesh Festival. Le prime due sono state analizzate in Parte III, Cap.4; la seconda coppia è stata invece analizzata in Parte III, Cap.5. L'area tematica relativa alle memorie visuali, è stato invece analizzato contestualmente all'esame dei *Visual Memos* prodotti dagli intervistati (Parte III, Cap.6).²⁵

Visual Memos

Alla fine delle interviste sono state acquisite fra le 4 e le 7 immagini di autodocumentazione per ciascun intervistato, riprese in occasione del Ganesh Festival e selezionate dagli intervistati stessi in base alla loro rappresentatività, al significato emozionale o cognitivo in esse contenuto rispetto all'esperienza fatta. Si è inoltre chiesto loro di applicare una didascalia alle immagini, come ausilio alla comprensione del loro valore esperienziale, emozionale e cognitivo, per sciogliere eventuali ambiguità

²⁴ Cfr. Parte III, Cap.4.

²⁵ La schedatura per Codici Tematici è visualizzabile in *Tabella Analisi Interviste Pubblico*, dove viene riportato anche il *timecode* della registrazione audiovisiva delle interviste di fianco al numero dell'immagine della sequenza foto-stimolo, cui si riferisce, indicando il punto in cui il singolo intervistato ha iniziato a commentarla.

presenti nel testo visuale, e interpretare l'eventuale scarto fra il testo didascalico e l'immagine come spia dell'alfabetizzazione visuale degli intervistati.

Sulle premesse teoriche e metodologiche della raccolta di immagini autoprodotte dagli intervistati si è già detto all'inizio di questa sezione.²⁶ Si deve però aggiungere che, a partire dal postulato per cui ognuno fotografa a partire dal proprio «sistema di rilevanza (che è un mix tra le sue motivazioni, la sua visione del mondo, i suoi orientamenti valoriali, la sua cultura di appartenenza e le aspettative sull'uso delle foto» [Faccioli 2003A], la richiesta di operare una selezione sulla propria produzione visuale comporta per l'intervistato il mettere in atto una riflessione almeno in parte consapevole su tale sistema di rilevanza, per cui, sebbene nelle immagini si possano ugualmente cogliere valori, aspettative e *frameworks* che dipendono da fattori culturali, la scrematura, che talvolta viene a coincidere con una organizzazione stilistica e/o narrativa delle immagini, costituisce una forma di rappresentazione volontaria dell'esperienza dei soggetti che la mettono in atto, rivelando aspetti più prettamente personali del mondo emozionale e cognitivo degli stessi. In questa ricerca, dunque, alla selezione dei *Visual Memos* è stato affidato il compito di esprimere tali aspetti, mentre l'incarico di svelare la relazione fra la cultura visuale degli intervistati, le scale di valori inconsapevolmente interiorizzate dalla cultura di appartenenza e le aspettative sull'uso delle immagini è stato affidato alla foto n.06 della sequenza foto-stimolo. I due risultati sono stati poi analizzati contestualmente (Parte III, Cap.6) confrontandoli anche con altri dati sullo stesso tema eventualmente emersi nel corso dell'intervista.

Per quanto riguarda invece la cautela metodologica di stimolare un dialogo con gli autori sulle immagini da loro prodotte al fine di evitare un'interpretazione arbitraria delle stesse, nel caso della presente ricerca l'analisi dei *Visual Memos* è stata confrontata con i dati emersi dalla disamina delle interviste, e, in particolare, con le osservazioni fatte dagli intervistati sul tema delle memorie visuali, sulla loro personale attitudine verso tale pratica, e sulle scelte particolari fatte in occasione del Ganesh Festival.

²⁶ Cfr. sottocapitolo *Premesse metodologiche, ambito disciplinare e definizioni*.

Le interviste agli esperti qualificati

Le interviste agli esperti qualificati sono state realizzate principalmente allo scopo di integrare una bibliografia carente sul festival soprattutto per quanto riguarda gli aspetti sociologici dell'evento, i processi culturali in atto, la concezione estetica e la cultura visuale che il Festival incarna e il generale approccio alla conservazione dell'esperienza che la cultura locale mette in atto. Sono stati quindi intervistati esperti con competenze diverse.²⁷ Per questa ragione, le interviste sono state semi-strutturate a partire da domande inerenti ai temi chiave della ricerca ma diverse per ciascuno, e con lo scopo di stimolare un dialogo su tali temi nell'ambito particolare di competenza attorno al quale ognuno di essi è stato interrogato, più che di ottenere delle risposte a quesiti specifici. Per i presupposti metodologici che si è deciso di applicare alla ricerca (descritti nella prima parte di questa sezione metodologica), le interviste sono inoltre state effettuate in un secondo momento rispetto alla documentazione dell'evento e alle interviste al pubblico.

Per quanto riguarda il materiale documentario raccolto sul caso studio, esso è stato mostrato solamente al termine delle interviste, nella forma di uno *slide show*, come stimolo all'approfondimento di alcune tematiche e sollecitazione di ulteriori riflessioni.

È stata infine presentata a tutti una serie di parole chiave (riportata sotto), che integra quella presentata al campione di pubblico con alcuni elementi non precisamente connessi ai valori connotativi delle immagini della foto-elicitation o non pertinenti rispetto agli scopi di quelle interviste, e delle quali è stato reso più esplicito il senso, chiedendo loro di confermarla, eventualmente integrarla con altri elementi o escluderne alcuni altri, al fine di produrre una definizione sintetica del concetto di evento culturale.

A - Apprendimento/Formazione Culturale [*Learning/Cultural Education*]

B - Tradizione Culturale [*Cultural Tradition*]

C - Legame/Relazioni Sociali [*Social Bonds and Relationships*]

D - Impegno sociale [*Social Engagement*]

E – Divertimento [*Fun*]

²⁷ In Parte III, Cap.2.2, dove le interviste sono analizzate, è stato riportato anche un breve profilo di tali competenze.

F - Esperienza estetica (arte; spettacolo, valore estetico o artistico)

[*Aesthetic experience (art, show, aesthetic or artistic value)*]

G - Presenza (Io c'ero: valore individuale della partecipazione)

[*Presence (I was there)*]

H - Prestigio della città/attrazione turistica

[*Prestige of the city/Turistic attraction*]

I - Partecipazione (*grande quantità di pubblico*) [*Participation (great audience)*]

L - Estemporaneità (evento straordinario fuori dal quotidiano)

[*Extemporaneousness (extraordinary event, out of daily life)*]

M - Ricorsività (appuntamento fisso nel calendario annuale)

[*Recurrency (fixed appointment in the yearly calendar)*]

N - Novità/innovazione (apporto di nuovi stimoli e idee alla cultura corrente)

[*Novelty/innovation (contrttribution of new goads and ideas to the existing culture)*]

O - Investimento di risorse (da parte della comunità e/o amministrazione pubblica) [*Resources investment (by the community and/or public administration)*]

PARTE I

IMMAGINI, DOCUMENTAZIONE, MEMORIA

PARTE I. IMMAGINI, DOCUMENTAZIONE, MEMORIA

CAPITOLO 1 – FOTOGRAFIA

Le cose che intuiamo non sono di per sé identiche a come ce le raffiguriamo nell'intuizione, né i loro rapporti sono di per sé costituiti così come appaiono a noi; e se togliamo il soggetto, o anche soltanto la struttura soggettiva dei nostri sensi in generale, allora scompaiono non solo la natura e i rapporti degli oggetti nello spazio e nel tempo, ma anche lo spazio e il tempo stessi.

Immanuel Kant

1.1 Immagini

Molti autori riconoscono nello spirito postmoderno ovvero, per sintetizzare, nell'orientamento delle società post-industriali capitalistiche organizzate attorno all'economia del terziario avanzato e della cultura, una naturale propensione a riconoscere nelle immagini il mezzo più appropriato per esprimere «la complessità e la disarticolazione della realtà che le caratterizza» [Lughi 2006, p. 148]. Tale disarticolazione troverebbe dunque nella naturale capacità di sintesi delle immagini uno strumento più appropriato cui affidare messaggi, valori e significati. Per queste ragioni le società postmoderne consegnerebbero dunque alla comunicazione visuale il compito di veicolare la rappresentazione di sé e la propria eredità culturale. La cultura visuale (*visual culture*), secondo la definizione di Mirzoeff [2002, pp. 34-35], sarebbe dunque lo specchio della civiltà contemporanea. Essa si mostra come tendenza senza precedenti a «focalizzarsi sul visuale come luogo in cui i significati vengono creati e dibattuti», sostituendo ad una visione del «mondo-come-testo», una visione del «mondo-come-

immagine».

Indagando fra le pagine recenti del pensiero occidentale (ci si riferisce ovviamente al periodo storico poco sopra definito) si trovano spesso tracce dell'associazione fra pensiero e visione. Wittgenstein [1978, p. 17] ricorda come nella lingua tedesca la parola sapere (*Wissen*) sia imparentata nell'origine con il termine latino *videre* (vedere), suggerendo una sostanziale affinità della conoscenza con la facoltà di visione, mentre Merleau-Ponty [1969, p. 39] identifica nella visione una facoltà di «apertura», che, annunciandosi come «distanza da sé», permette «tutto ciò che per noi si chiama pensiero».

«[...] le parole che usiamo nel nostro pensiero, prima ancora di formulare una frase, esistono nella nostra coscienza sotto forma di immagini». Questa osservazione di Antonio Damasio [1995], sintetizza, a ben vedere, ciò che la pratica della scrittura ha rivelato a Italo Calvino, il quale più volte, nel corso delle sue *Lezioni americane*, ha raccontato ai suoi uditori come le sue storie nascano sempre da un'immagine forte, memorabile, da cui il narrare può nascere come un fiume dalla sorgente, che ne sintetizza il carattere, le potenzialità, e ne determina l'efficacia, la capacità di affondare radici nella memoria del lettore.

«Quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche non mi ponevo ancora problemi teorici; l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale. Per esempio, una di queste immagini è stata un uomo tagliato in due metà che continuano a vivere indipendentemente; un altro esempio poteva essere il ragazzo che s'arrampica su un albero e poi passa da un albero all'altro senza più scendere in terra; un'altra ancora un'armatura vuota che si muove e parla come ci fosse dentro qualcuno. Dunque nell'ideazione d'un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali. Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé. Attorno a ogni immagine ne nascono delle altre, si forma un campo di analogie, di simmetrie, di contrapposizioni. Nell'organizzazione di questo materiale che non è più solo visivo ma anche concettuale, interviene a questo punto anche una mia intenzione nell'ordinare e

dare in senso allo sviluppo della storia - o piuttosto quello che faccio è cercare di stabilire quali significati possono essere compatibili e quali no, col disegno generale che vorrei dare alla storia, sempre lasciando un certo margine di alternative possibili. Nello stesso tempo la scrittura, la resa verbale, assume sempre più importanza; direi che dal momento in cui comincio a mettere nero su bianco, è la parola scritta che conta: prima come ricerca d'un equivalente dell'immagine visiva, poi come sviluppo coerente dell'impostazione stilistica iniziale, e a poco a poco resta padrona del campo. Sarà la scrittura a guidare il racconto nella direzione in cui l'espressione verbale scorre più felicemente, e all'immaginazione visuale non resta che tenerle dietro» [Calvino 1995, pp. 99-100].

Dunque l'immagine nel processo creativo viene prima di ogni parola, di ogni sviluppo narrativo, il quale ne scaturisce come un campo di forze, come una rete di relazioni simmetriche o oppostive. Tale campo di forze è esattamente ciò che viene colto dal lettore, il quale seguendo l'intreccio degli avvenimenti lo ricostruisce nella sua mente.

Il processo mentale appena descritto non è però, secondo lo scrittore Italiano, caratteristico solamente delle dinamiche narrative, ma del pensiero creativo in generale. Ciò si deve alla capacità del visuale di sintetizzare e trasmettere informazioni molto più velocemente di qualsiasi altro mezzo: «La mente del poeta e in qualche momento decisivo la mente dello scienziato funzionano secondo un procedimento d'associazione d'immagini che è il sistema più veloce di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell'impossibile» [Calvino 1995, p. 102]. L'immagine è infatti l'unica capace di tenere il passo di quel « fulmineo percorso dei circuiti mentali che catturano e collegano punti lontani dello spazio e del tempo» [Calvino 1995, p. 55].

Al di là della creatività artistica o scientifica, un simile scambio di forze avviene quotidianamente nei processi di pensiero, affidandosi alla visione mentale per raggiungere fulmineamente le aree interessate dal lavoro psichico richiesto in un determinato momento: «Questo "cinema mentale" è sempre in funzione in tutti noi, -lo è sempre stato, anche prima dell'invenzione del cinema - e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vista interiore» [Calvino 1995, p. 93]. Per esempio, se quando si scrive un libro lo scrittore parte dall'immagine per arrivare alla parola, nella lettura avviene lo stesso processo all'inverso, e questo è quanto ci permette di interpretare e

comprendere quanto stiamo leggendo.

Più prevedibile è forse il fatto che anche il cinema faccia di frequente riferimento alla visione come strumento e metafora della conoscenza. Un esempio significativo si trova nel capolavoro di Theo Angelopoulos, *Lo sguardo di Ulisse* (Grecia, 1995). Il viaggio epico di Ulisse, in questa pellicola, comincia da una Polaroid, dall'impossibilità di sviluppare un'immagine dai cristalli sensibili della cellulosa: «quadrati neri, vuoti negativi dell'universo, come se il mio sguardo non mettesse a fuoco...». L'Odissea balcanica filmata dal regista greco si apre dunque con una consapevolezza. Ulisse comprende che il suo sguardo non mette a fuoco, egli non può vedere che vuoti negativi dell'universo, per lui l'accesso alla visione, alla conoscenza, è precluso, ed egli deve incamminarsi alla ricerca dello «sguardo originario»: tre rulli, tre bobine mai sviluppate e date per perdute, dei fratelli Manakis, i fotografi pionieri che introdussero il cinema nei Balcani all'inizio del '900.

Dalle diverse esperienze e punti di vista citati sembra quindi che la vista sia considerata il senso privilegiato non solo per la rappresentazione, ma anche per la possibilità stessa di realizzazione del pensiero. Questo si traduce, almeno nella società contemporanea, nel generoso utilizzo di immagini per la comunicazione, la trasmissione e la conservazione delle informazioni e della cultura, e, come si vedrà in seguito, anche per la costruzione e il mantenimento delle relazioni interpersonali. «Il primato della vista nel processo di conoscenza della realtà si traduce nel fatto che nel mondo sociale le persone, i gruppi, le istituzioni, le culture, le nazioni comunicano tra loro in prima istanza per mezzo di messaggi visuali, intenzionali o meno» [Faccioli 2003E, p. 9]. Da questo assunto, empiricamente determinato, consegue piuttosto ovviamente il fatto che la società sia oggi pervasa (o invasa?) da immagini di ogni genere, che nei più svariati settori del vivere quotidiano si sia oggi circondati da messaggi visuali che non sempre vengono interpretati, ma certamente in qualche maniera assimilati e re-immessi, più o meno trasformati, nelle traiettorie della comunicazione, interpersonale, di massa o diffusa che sia. E la pervasività delle immagini, sebbene essenzialmente funzionale alla trasmissione del sapere, può tradursi, per eccesso, in stagnazione del loro valore d'uso, ovvero della capacità di assimilazione e trasformazione dei significati affidati loro in custodia ai fini e per gli scopi dell'evoluzione collettiva e individuale. Come insegna Calvino [1995 p. 102 e sgg.], infatti «Una volta la memoria visiva d'un individuo era

limitata al patrimonio delle sue esperienze dirette e a un ridotto repertorio d'immagini riflesse dalla cultura; la possibilità di dar forma a miti personali nasceva dal modo in cui i frammenti di questa memoria si combinavano tra loro in accostamenti inattesi e suggestivi. Oggi siamo bombardati da una tale quantità d'immagini da non saper più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione. La memoria è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura, dove è sempre più difficile che una figura tra le tante esca ad acquistare rilievo» [Ibid.].

Si potrebbe a questo punto rinvenire una contraddizione fra il quadro abbozzato in queste righe da Calvino e la tesi che ipotizza la disarticolazione della realtà postmoderna essere meglio espressa dalla sinteticità del visuale. È possibile forse superare questa contraddizione considerando entrambi come effetti simpatetici e paralleli di uno stato di cose da indagare. Anche perché le cose si complicano alquanto, se, a partire dalla situazione appena descritta, sia nel caso in cui si decida di privilegiare il punto di vista che vede i soggetti talmente identificati nell'«l'immaginario indiretto» (l'insieme delle immagini riflesse dalla cultura) da non riuscire più a distinguerlo dalla propria realtà esperienziale, e da essere, dunque, sovrastati dalla sua moltiplicazione e frammentazione, sia nel caso in cui ci si concentri invece sulla facoltà di sintesi dell'immagine, che offrirebbe, grazie ad una visione d'insieme, qualche possibilità di dare un senso a tale frammentazione, ci si sofferma a riflettere sulle scissioni ulteriori che si producono al momento dell'interpretazione delle immagini.

È possibile forse sciogliere tale contraddizione cambiando la forma attraverso la quale ci rappresentiamo il mondo, per esempio passando da una rappresentazione quale quella in *Figura 3*, dove la stratificazione interna al soggetto individuale o collettivo riflette la frammentazione e la moltiplicazione dei mediatori (sistemi di rappresentazione, modelli e pratiche della comunicazione, etc.) che si trovano all'esterno del sistema, ad una rappresentazione quale quella in *Fig.1*, Cap. *Progetto e Metodologia*, dove il mediatore è interno al sistema linguistico del soggetto e sua parte integrante. È opportuno comunque avanzare per gradi, e riprendere questo passaggio dopo aver esaminato il rapporto fra immagini e valori culturali, sia in fase di produzione, sia in fase di lettura delle stesse.

Sebbene il campo del visuale cui la cultura affida valori e significati a rappresentanza di sé sia piuttosto ampio, ed includa grafici, simboli, loghi, dipinti, immagini fisse e in movimento di varia natura e fattura, tecnologica o artigianale che sia, ci si concentrerà, d'ora in poi, sulle immagini fotografiche, in quanto dispositivo privilegiato sul terreno della documentazione e dell'auto-documentazione insieme al video. Si procederà in un secondo momento (Parte I, Cap.2) a confrontare i due strumenti, le loro potenzialità, caratteristiche e funzioni in questo contesto.

1.2 Visione e cultura

«Se posso attestare l'avvenuta presenza del referente tramite una fotografia, non è altrettanto possibile predicarne in tutta tranquillità un significato preciso. La foto si presenta dunque come significante opaco, enigmatico. È tale enigma a sferrare il primo colpo all'assoluta referenzialità della fotografia» [Giusti 2005, p.70].

Sulle questioni relative alla natura indicale della fotografia e delle sue relazioni con il referente si rifletterà in seguito, qui preme osservare per ora che la ripresa del reale, lungi dall'essere evidenza di senso, mostra piuttosto quanto il reale in sé sia enigmatico, e quanto la fotografia, come il reale che ripresenta, deve cercare altrove le chiavi per essere interpretata, pena la permanente opacità di senso, che resta irraggiungibile se si tien conto solamente della sua pura essenza referenziale.

È un fatto riconosciuto¹ che la percezione ha nelle periferiche sensorie dell'organismo la sua origine ma che essa diviene percetto, oggetto della realtà o, meglio, dispositivo che ci permette di interagire con la realtà, solamente in seguito ad una forma di *traduzione linguistica*. Infatti, nel flusso ininterrotto e bidirezionale di informazioni tra il mondo e la psiche, ciò che ci permette di dare un senso agli oggetti del mondo e dunque di muoverci in esso, è un'operazione di *interpretazione*: prima percepiamo, poi, per poter vedere, costruiamo psichicamente un oggetto visivo attraverso un sistema sofisticato e rapidissimo di elaborazione dei dati in ingresso che trae profitto dall'esperienza [Marazzi 2002]. Dunque, *in primis*, nessun oggetto del

¹ Cfr. per esempio Marazzi [2002].

mondo esiste così come lo vediamo. Ma, per poter effettivamente interagire con esso, questo “primo grado” di interpretazione psicologica della realtà, si relaziona con un sistema simbolico culturalmente definito che ci permette finalmente di dare un senso a ciò che vediamo; le informazioni cioè, vengono prima «riconosciute», e poi «immesse in reti di significato culturale» [Faeta 1998, p. 16]. Ne consegue che, come ogni oggetto del mondo, una fotografia non sia definita unicamente dal suo valore percettivo, ma, piuttosto, contemporaneamente (i passaggi appena descritti si debbono infatti intendere come la schematizzazione analitica di un processo talmente rapido da apparire simultaneo) dal suo valore percettivo e dal suo valore simbolico culturalmente definito. Quest’ultimo, secondo alcune voci, non sarebbe originato in relazione con un immediato processo di significazione, ma, piuttosto, con una fondamentale e “inconscia” simbolizzazione da parte della tecnologia stessa. Secondo Franco Vaccari, infatti, il mezzo fotografico «non soltanto vede quello che sfugge all'uomo, ma lo trasforma in elemento simbolico» e questo processo avviene unicamente in ragione della presenza dell’oggetto tecnologico e senza necessità d’intervento da parte dell’uomo: «la macchina fotografica, come qualsiasi strumento di produzione *struttura simbolicamente ciò che l'attraversa*» [Vaccari in Madesani 2005, p. 256].

Riprendendo l’idea di inconscio ottico postulata da Walter Benjamin dove si stigmatizza la capacità degli strumenti ottici di rilevare anche ciò che sfugge alla percezione umana (per esempio le diverse fasi del movimento, o dettagli impercettibili ad occhio nudo, etc.), il fotografo modenese, tramite queste affermazioni, circoscrive i presupposti concettuali di ciò che egli definisce *Inconscio tecnologico*, idea dalle cui fondamenta si sviluppano le installazioni performative, o auto-performative, della serie *Esposizioni in tempo reale*.

Con l’*Esposizione in tempo reale n.4* Vaccari, che da quel momento, influenzato dall’arte concettuale e dalla performance art, smette di fatto di operare in quanto fotografo *tout court* per intervenire direttamente alle radici simboliche della tecnologia fotografica, presenta nel 1972 al pubblico della Biennale d’Arte di Venezia una cabina Photomatic, «una di quelle cabine per fototessere che si trovano nelle grandi città», ed una scritta in quattro lingue che lo invita a lasciare una traccia fotografica del proprio passaggio, e, limitandosi ad «innescare il processo» realizzando la prima «photostrip» durante l’inaugurazione dell’evento, se ne distacca trasformando se stesso da autore ad

osservatore delle evoluzioni nello spazio espositivo: «alla fine dell'esposizione le strip accumulate erano oltre 6000» [Vaccari 2007].

L'esperienza delle *Esposizioni in tempo reale*, in particolare di quella appena descritta, dimostra che non è necessario alcun processo di significazione per innescare il meccanismo simbolico. Esso sgorga infatti spontaneamente dalla presenza stessa della tecnologia in un determinato contesto culturale, e la presenza a sua volta innesca, espandendosi, *dinamiche sociali di significazione*, che si evolvono come qualunque altro genere di *sistema organico*: lasciata la prima traccia visuale, si instaura così «un continuo dialogo fra gli elementi introdotti inizialmente e le risposte che questi elementi provocano», senza necessità di ulteriori interventi da parte del demiurgo/autore. Vaccari descrive in questo modo l'*Esposizione in tempo reale* della Biennale del 1972, quella che a suo parere ha avuto miglior esito dal punto di vista della chiarezza concettuale del progetto: «L'input che avevo dato era stato veramente un avvio poi tutto si è svolto per conto proprio. Alle dieci di mattina del giorno dell'inaugurazione ho fatto la prima strip poi non sono più intervenuto. Questa strip ha agito come il nucleo di condensazione di un cristallo; attorno a essa si è aggregata la mostra, che però non era un semplice accumulo di fotografie perché quelle che si aggiungevano tenevano conto della lettura delle foto precedenti. La mostra cresceva così come un organismo sensibile a tutte le influenze dell'ambiente» [Vaccari in Madesani, p. 254]. Le installazioni di Vaccari dimostrano la viralità generativa della produzione visuale e la sua coerenza con lo spazio simbolico complessivo del contesto culturale in cui s'innesta, e, allo stesso tempo, l'arbitrarietà del significante, che, in quanto oggetto dell'universo culturale e sociale che nel mondo culturale e sociale si origina ed evolve coerente a se stesso, scatena il processo di significazione come sistema autopoietico chiuso.

Ne consegue, inoltre, che sia l'«inconscio personale», sia la personale produzione di oggetti visuali che lo rispecchia, devono essere visti «come un effetto, un risultato, una conseguenza della preesistente struttura sociale (anche se il processo di causa-effetto non è così lineare, ma viene continuamente corretto da effetti di feed-back fra il personale e il collettivo). Se c'è qualche cosa che appartiene a pieno diritto al circuito simbolico collettivo questa è la tecnologia e i suoi prodotti» [Vaccari 1994, p. 16].

Jaques Amont ricorda come in Dziga Vertov sia evidente una «diffidenza verso la visione spontanea, considerata volta a volta troppo povera, debole, insufficiente a vedere tutto [...] e troppo ricca di presupposti culturali e ideologici. Senza formularlo così, Vertov sembra pensare, in fondo, che non si vede mai altro da quello che si è già visto. Ma nello stesso tempo, e non senza un leggero paradosso, c'è in lui un'insistenza veramente ossessiva sulla visione che secoli di regno della borghesia avrebbero perversito, ma che resterebbe il mezzo fondamentale di apprendimento e di conoscenza del mondo» [1984, p. 23]. Se si osservano queste affermazioni all'interno del paradigma autopoietico sopra esposto si noterà come, anche in questo caso, le contraddizioni sono solo apparenti: il sistema riproduce se stesso attraverso le sue propaggini tecnologiche, e nel riprodursi si mostra rivelandosi così intelligibile non da un punto di vista esterno, ma solamente da un punto di vista interno al sistema stesso. Da questo teorema si possono sviluppare in corollario alcune osservazioni più concrete. Come sostiene Pierre Bourdieu [1972 p. 79] la pratica fotografica «non è altro che *fotografia del fotografabile*», cioè rivolta a quei fatti, a quelle situazioni e a quegli eventi che una comunità culturale ritiene degni di essere mantenuti, spesso allo scopo di essere esibiti, con vanto, all'interno dello stesso gruppo sociale (si discuterà in seguito- Parte II, Cap.1 - attorno alla consistenza dei confini nel concetto di comunità e dei processi osmotici fra i territori da tali confini demarcati). Posizione simile è quella assunta da Patrizia Faccioli [2003B, p. 91] che, in riferimento alla pratica della fotografia amatoriale di tipo familiare (quella che nel contesto della presente esposizione viene inclusa nell'insieme più ampio dei *Visual Memos* e che comprende l'intero repertorio delle foto ricordo prodotte, appunto, all'interno dei nuclei familiari o affettivi con funzioni mnemonico-identitarie), e riprendendo i postulati di Richard Chalfen [1987] a proposito di quella che egli definisce la *cultura della kodak*, stigmatizza le relazioni che intercorrono fra regole di comportamento nel sistema sociale e pratica fotografica. Secondo la Faccioli, infatti, la «base sociale della comunicazione *home mode* è costituita da un insieme di conoscenze condivise e regole di comportamento, inconsciamente e informalmente apprese, condivise dai membri della società, che suggeriscono quando, dove e come e chi è appropriato fotografare e viceversa».

Arturo Quintavalle [1994, p. 21] rivede invece le ipotesi appena esposte alla luce delle dinamiche del consumo osservando come «La civiltà del consumo riproduce il

rituale del comportamento e stabilisce che cosa si deve fotografare di questi comportamenti».

Da queste conclusioni empiriche, che sintetizzano esperienze di ricerca scientifica, appare con chiarezza, dunque, come l'*Inconscio tecnologico* non sia solamente una variabile estemporanea risultante da un esperimento creativo, ma, piuttosto, un ulteriore riscontro del principio secondo cui la fotografia, in quanto distretto della cultura visuale e come gli altri dispositivi tecnologici inventati dall'uomo, non possa essere spiegata al di fuori delle dinamiche sociali che la producono, realizzandone anche il significato come reazione chimica all'interno del sistema simbolico che entrambi comprende e che a partire da entrambi può essere modificato. Alla luce di queste considerazioni è inoltre possibile rivedere il celebre postulato di Roland Barthes, che descrive la fotografia come un paradosso poiché in essa «il messaggio connotato (o codificato)» si sviluppa «a partire da un messaggio senza codice», non solo come assunto che definisce la natura semiotica dell'immagine, ma anche come invito a esaminare il nesso profondo fra immagine e società: se la fotografia è un messaggio senza codice la sua connotazione si troverà nella cultura, nel sistema simbolico del gruppo sociale che l'ha prodotta.

Se poi ci si sposta per un approfondimento a considerare il punto di vista del lettore, che tali strumenti utilizza, e che produce o interpreta gli oggetti della cultura visuale in genere e della fotografia in particolare, si possono trarre da Roland Barthes alcuni ulteriori e interessanti spunti di riflessione. Ne *L'obvie et l'obtus* [1985, p. 19] il semiologo francese ben descrive nel seguente passaggio quanto la visione di ogni immagine presupponga un preesistente archivio culturale di informazioni per divenire lettura, interpretazione, infatti «[...] posto di fronte a una certa veduta di città, io so che mi trovo in un paese nordafricano, perché vedo sulla sinistra un'insegna in caratteri arabi, nel centro un uomo in gandura, ecc. In questo caso la lettura è strettamente legata alla mia cultura, alla mia conoscenza del mondo; ed è probabile che una buona fotografia dei giornali (lo sono tutte, in quanto sono selezionate) si serva lungamente di quel sapere che presuppone essere dei suoi lettori, scegliendo le prove che comportano la maggiore quantità possibile di informazioni di questo genere, in modo da euforizzare la lettura. [...] perché la connotazione derivata dal sapere è sempre una forza

rassicurante: l'uomo ama i segni e li ama chiari». Si trova qui già una prima campitura della tesi che verrà approfondita da Barthes ne *La chambre claire*, dove, attraverso un approccio assolutamente soggettivo all'ontologia delle immagini fotografiche sviluppato a partire dall'osservazione della propria personale relazione con le fotografie per lui significanti, questa descrizione si traduce in un concetto ben definito: quello dello *studium*, cui si contrappone, integrandolo, il concetto di *punctum* (sebbene queste definizioni siano ormai piuttosto note, riteniamo opportuno riprenderle qui per illuminare alcuni nodi cruciali nelle tesi che si stanno indagando). Lo *studium* per Barthes «è una distesa, esso ha l'estensione di un campo, che abbastanza familiarmente io vedo in funzione del mio sapere, della mia cultura; questo campo può essere più o meno stilizzato, più o meno riuscito, secondo la perizia o la fortuna del fotografo, ma esso rinvia sempre a una informazione classica [...]», la quale suscita «una sorta di interessamento sollecito, certo, ma senza una particolare intensità. È attraverso lo *studium* che io mi interesso a molte fotografie, sia che le recepisca come testimonianze politiche, sia che le gusti come buoni quadri storici; infatti, è culturalmente (questa connotazione è presente nello *studium*) che io partecipo alle figure, alle espressioni, ai gesti, allo scenario, alle azioni» [1980, pp. 27-28]. Il *punctum* invece è quell'aspetto di ogni relazione personale con la fotografia che «viene a infrangere (o a scandire) lo *studium*. Questa volta non sono io che vado in cerca di lui [...], ma è lui che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge... il *punctum* in una fotografia è quella fatalità che, in essa, mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)» [p. 28].

Se lo *studium* si riferisce all'intero, all'insieme degli elementi presenti in una fotografia (sebbene alcuni di essi possano risultare soggettivamente più informativi e alcuni altri più silenziosi, a seconda del sostrato culturale del lettore), «molto spesso il *punctum* è un 'particolare' vale a dire un oggetto parziale» [p. 44] che assume rilevanza immediata rispetto alla totalità del campo visuale esplodendo in significato ed emozionalità evidenti solo da un punto di vista soggettivo e a prescindere dalla qualità estetica della composizione o dall'originalità stilistica dell'immagine (anche se non del tutto dalle radici culturali del soggetto che lo percepisce, ma questa tesi verrà sviluppata in seguito). Esso, infatti, «non attesta obbligatoriamente l'arte del fotografo; dice solamente che il fotografo era là, oppure, più poveramente ancora, che non poteva non fotografare al contempo l'oggetto parziale e l'oggetto totale» [p. 49]. Il *punctum* ha

dunque a che fare con la soggettività: una fotografia può essere assolutamente insignificante per qualcuno e per altri portatrice di forte emotività (Barthes ne parla, infatti, a proposito di una fotografia della madre che per chiunque altro apparirebbe assolutamente banale e priva di interesse). Questo elemento di emotività, per lo più imprevedibile, è il luogo ove si stabilisce la capacità delle fotografie di affondare radici nella memoria, e dunque la loro efficacia come strumento identitario individuale e collettivo, mentre nella complementarità e nella complicità di *studium* e *punctum* si determina l'oscillazione dello strumento fotografico fra funzioni documentarie e identitarie. In genere, infatti, le fotografie di reportage producono effetti di *shock* intellettuale (cfr. le osservazioni di Susan Sontag esposte poco più avanti) ma non trafiggono nel senso del *punctum* (Barthes sostiene di non ricordarne nemmeno una), eppure qualcuna oltrepassa la soglia e sin dalla prima visione essa s'imprime nella memoria: immagini come *La ragazza afghana* di Steve McCurry [Afghanistan, 1984], *Migrant mother* di Dorothea Lange [California, 1936], o *Esecuzione sommaria di un Vietcong* di Eddie Adams, [Vietnam 1968], o le foto del *D-day* di Robert Capa [Normandia, 1944], ciascuna per ragioni diverse, sono difficili da dimenticare. La prima è memorabile per la bellezza espressiva del volto ritratto, che prescinde in effetti dalle funzioni documentarie del progetto da cui origina, rintracciabili solo in quello che Pieroni [2003] definisce il contesto interno all'immagine, ovvero, in questo caso, la serie di fotografie, o in un eventuale didascalia ad essa affiancata dove si leggano le contingenze dello scatto (per esempio, che la ragazza di dodici anni è un'orfana di guerra); la seconda, ugualmente un ritratto, è memorabile per le stesse ragioni, ma in essa la funzione documentaria è esplicitata dall'evidente povertà del soggetto (generalmente i progetti di fotografia documentaria sono concepiti con intenzioni di denuncia relativamente a situazioni di miseria economica o ineguaglianza sociale) e inestricabilmente congiunta alla sua espressività, della quale si serve per raggiungere i suoi scopi; la terza perché in essa prodigiosamente si mostra l'ineffabile infinito istante fra la morte e la vita, che, sospeso in eterno dalla meccanica violenza dello scatto, ricorda come l'orrore esibito appartenga non solo alla contingenza documentata ma all'intera umanità (in questo caso la portata emotiva dell'immagine è coadiuvata anche dal fatto che, come sottolinea Barthes, la congenita polisemia fotografica si riduce in presenza di messaggi traumatici). Per quanto riguarda la serie d'immagini scattate da

Capa in Normandia durante lo sbarco degli alleati (seconda Guerra Mondiale), l'incisività emotiva si innesta nella funzione documentaria grazie all'eccezionalità dell'occasione fotografica, alla sua evenemenzialità, e alla sua connessione con il presente storico dell'identità collettiva di alcuni gruppi sociali, i quali solamente, per le ragioni sopra esposte, possono avverare il *punctum* in queste immagini, ed è amplificata dallo scarso numero di fotografie "sopravvissute" all'evento (Capa riuscì a salvare solo un rullino fra tutti quelli scattati durante lo sbarco).

«L'immagine è perciò il regno della soggettività: di chi la produce e di chi la osserva. I limiti di tale soggettività sono dati dal contesto socioculturale in cui l'atto del fotografare e quello dell'interpretare avvengono, dal rapporto con l'oggetto fotografato e dalle potenzialità tecniche del mezzo usato». Queste affermazioni di Patrizia Faccioli [2003C, p. 26] sono una sintesi efficace di quanto si è voluto esprimere tramite gli esempi appena percorsi; in esse si palesa inoltre l'interdipendenza di *punctum* e *studium*.

Come osservato nell'esplorazione fin qui compiuta, le immagini sono interpretate, assorbite e immesse nei circuiti della comunicazione in stretta correlazione con valori e processi culturali, dai quali traggono funzione e significati, ma, lungi dall'essere neutrali rispetto a tali valori, operano una trasformazione ad un tempo etica e morale sul concetto stesso di visione.

Susan Sontag [1973] insiste con particolare veemenza sugli aspetti di condizionamento psicologico che scaturirebbero dal proliferare delle immagini fotografiche in ogni settore della vita sociale e quotidiana. Secondo la saggista americana «Insegnandoci un *nuovo codice visivo*, le fotografie alterano e ampliano le nostre nozioni di *ciò che val la pena guardare* e di ciò che abbiamo il diritto di osservare. Sono una grammatica e ancor più importante un'etica della visione. Infine la conseguenza più grandiosa della fotografia è che ci dà la sensazione di poter avere in testa il mondo intero» [2004, p. 3]. Innanzitutto è interessante evidenziare da questo passaggio l'ipotesi che la fotografia operi una vera e propria trasmutazione dei codici visivi che avverrebbe a livello inconscio, ovvero che essa sia uno strumento incisivo per la creazione di una grammatica visiva differente da quella in uso prima della sua comparsa nel mondo tecno-antropologico, e, di conseguenza, di una nuova etica della

visione che si manifesta nella trasformazione dei confini fra ciò che è consentito vedere, ma anche di ciò che è doveroso o moralmente edificante guardare, diffondendo oltretutto una percezione alterata di ciò che realmente si conosce rispetto a ciò che si è solamente “guardato” in una fotografia (in realtà la Sontag estende queste affermazioni anche alle immagini in movimento, in particolare a quelle trasmesse dalle televisioni)

Oltre a ciò, secondo la stessa autrice, le fotografie sono «*le fonti principali di ciò che noi sappiamo* sull'aspetto del passato o sulla gamma del presente» [p. 4] con effetti travolgenti sulla memoria, collettiva e individuale, e di conseguenza, aggiungiamo qui sul modo in cui si percepisce l'esperienza stessa. Nonostante ciò, esse non sarebbero in grado di «accrescere l'avversione pubblica» a eventi brutali quali le guerre e la violenza in genere dell'uomo sull'uomo. Sebbene, infatti, una singola fotografia sia maggiormente in grado di ottenere tale effetto rispetto a «cento ore» di televisione per il fatto di essere un oggetto piuttosto che un flusso, essa di per sé non è in grado di smuovere le coscienze a meno che non si innesti in un processo di mobilitazione già in corso (una «pertinente coscienza politica») del quale dunque può divenire un simbolo o un'icona, se esiste perciò una società civile già pronta ad accogliere quella sollecitazione.² Le fotografie, infatti, «sconvolgono nella misura in cui mostrano qualcosa di nuovo», ma la quantità di immagini prodotte ogni giorno rende ormai quasi impossibile l'introduzione di elementi di novità in grado di produrre tale *shock* [p. 18], e, in ogni caso, «La coscienza raggiunta attraverso le fotografie sarà sempre una forma di sentimentalismo cinico o umanistico» [p. 22].

È possibile a questo punto recuperare le considerazioni fatte alla fine del precedente paragrafo, e, avendo osservato come dinamiche sociali di significazione, elementi individualmente significativi (*punctum* di Barthes) ed elementi culturalmente intellegibili (lo *studium* di Barthes), codici visivi inconsapevoli, conoscenza ed esperienza della realtà siano tutti elementi collegati da un filo sottile che si avviluppa, si aggroviglia e si confonde avvolgendo il mondo visuale e mimetizzando le proprie

2 «Gli Americani ebbero accesso alle fotografie delle sofferenze dei vietnamiti (provenienti in buona parte da fonti militari e fatte con finalità ben diverse) perché i giornalisti si sentivano appoggiati nello sforzo di procurarsele da quando l'evento era stato definito da un rilevante numero di persone una feroce guerra colonialistica». [Sontag 2004, p. 18].

mutazioni, ipotizzare che le immagini fotografiche siano un mediatore interno al sistema linguistico di soggetti individuali e collettivi, come in *Fig.1* (Capitolo *Progetto e Metodologia*), a partire dal quale è possibile leggere i movimenti interni al sistema individuale e socio-culturale di significazione, ovvero al sistema linguistico che si vuole indagare, e il rapporto fra i diversi elementi che lo compongono, le loro orbite interne al sistema. Quanto appena affermato costituisce anche la premessa della metodologia di ricerca adottata in questo studio, e verrà ripreso ulteriormente dal punto di vista teorico nel Cap.1.8 di questa parte, dove si considereranno anche ottiche di scala che permettano di passare dal livello macro (insieme socio-culturale) e micro (individuo).

1.3 La lingua scritta della realtà

Il grande potere seduttivo della fotografia risiede in larga parte nella relazione privilegiata che essa intrattiene con la realtà. «Perché lo specchio sia rappresentazione (e non semplice superficie levigata) occorre che la cosa raffigurata gli si trovi davanti, mentre la cosa rappresentata in un quadro o su una carta geografica è sempre *altrove*. [...]. La simultanea presenza del rappresentato e del rappresentante costituisce lo specifico dell'immagine nello specchio. [...]. Se posso vedere nello specchio un'immagine senza vedere davanti a esso il rappresentato, solo allora l'immagine che io vedo sarà anche segno: *aliquid pro aliquo*». Questo è uno dei problemi che la rappresentazione pittorica si è posta nel corso del XVII secolo, ma «Se il rapporto tra “quadro” e “carta geografica” è un *problema specifico* del Seicento, il rapporto tra “quadro” e “specchio” è un *problema generale* della rappresentazione pittorica. Questo “problema generale” non riguarda solo il campo della *semiosis*, ma anche quello della *mimesis*» [Stoichita 1998, p. 188]. La fotografia è veicolo di venti rivoluzionari all'interno delle problematiche della *semiosis* e della *mimesis*. Con la fotografia, infatti, per la prima volta nella storia della rappresentazione, l'oggetto visivo raffigura qualcosa che è contemporaneamente presente e altrove, che si è trovato davanti (a chi ha scattato l'immagine e all'obiettivo meccanico) e non lo è più, e che (apparentemente)³ anche i

3 Cfr. Parte I, Cap. 1.4 *Realtà Psicologicamente Aumentata*.

sensi hanno percepito nell'istante dello scatto e che possono percepire nuovamente e ripetutamente tramite la sua rappresentazione fotografica. Queste è la ragione per cui «la fotografia anche passando attraverso questa nuova tecnologia⁴ continua a essere *vissuta* in buona parte come uno strumento che permette di catturare il mondo e i suoi momenti» preservando ancora «nella sua sfaccettata essenza, l'idea di *presa metonimica del mondo*» [Giusti 2005, p. 88].

Non si ritiene pertinente, nell'ambito della presente analisi, approfondire gli aspetti semiotici inerenti la natura indicale o di “messaggio senza codice” della fotografia, peraltro altrove diffusamente discusse,⁵ ma, funzionale alla comprensione dei meccanismi psicologici e sociologici della pratica fotografica e delle possibilità linguistiche della stessa nella relazione con la realtà, si rivela la lettura delle note di Pier Paolo Pasolini, ad un tempo maestro di pensiero, di cinema e di poesia, lasciate a tal proposito.

I *cinèmi* per Pasolini (che riprende la terminologia utilizzata da Metz) sono «i dati ultimi del linguaggio cinematografico, quelli corrispondenti ai fonemi della lingua». Essi sono «oggetti e forme del reale» dai quali la rappresentazione, il linguaggio fotografico, e, di conseguenza, quello cinematografico, non può prescindere: «I cinèmi hanno questa caratteristica di obbligatorietà: non possiamo che scegliere che i cinèmi che ci sono, ossia gli oggetti, le forme e gli atti della realtà che noi cogliamo coi sensi» [1991, p. 203]. L'unica azione possibile, l'unica libertà linguistica concessa a chi voglia “scrivere” la realtà con le regole, gli oggetti e le forme del reale, è costituita da un atto di scelta, di selezione sulla realtà stessa: «Ora, posso certo, se voglio, cambiare l'inquadratura. Non posso però cambiare gli oggetti che la compongono, perché essi sono oggetti della realtà. Posso *escluderli o includerli*, ecco tutto. Ma sia che io li includa o che li escluda, ho con essi un rapporto assolutamente particolare e condizionante. Scandaloso dal punto di vista linguistico. Perché nella lingua che sto usando con l'inquadrare quest'“uomo che parla” - la lingua del cinema - la realtà, nei suoi oggetti e forme reali particolari, permane, è *un momento stesso di quella lingua*». [p. 202]. L'atto di selezione, ovvero l'atto dell'includere o dell'escludere gli oggetti del

4 Giusti fa qui riferimento alla tecnologia digitale.

5 Per una sintesi si veda in Marra il capitolo: *Il confronto con la semiotica* [2006, pp. 67-94].

reale nell'inquadratura, che rappresenta un'implicita e imprescindibile relazione sia con gli oggetti inclusi sia con quelli esclusi, costituisce la prima fase, il primo momento linguistico di quella che Pasolini definisce «la lingua scritta della realtà», mentre l'inquadratura (il monema) costituisce una «seconda articolazione» linguistica. «Infatti come le parole o monemi sono composte da fonemi, e tale composizione costituisce la doppia articolazione della lingua, così i monemi del cinema – le inquadrature – sono composte da cinémi» [p. 203].

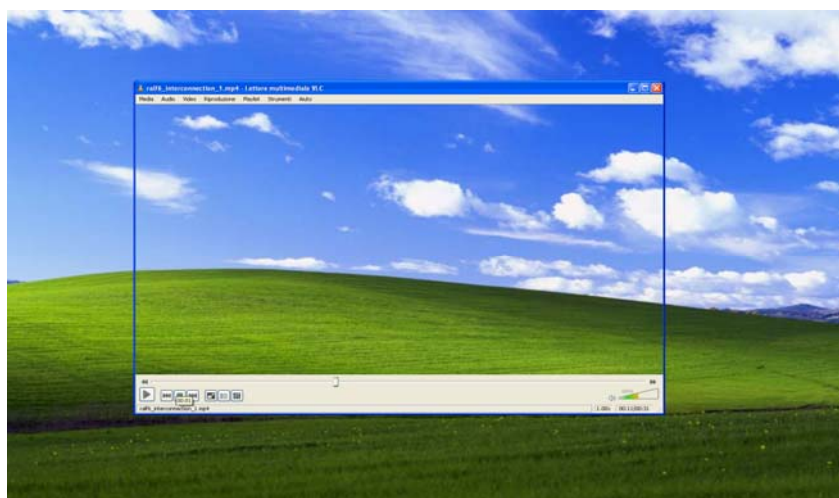


Figura I.1.1

Dal punto di vista delle pratiche dove la fotografia è adottata strumentalmente con funzioni mnemoniche e identitarie, e dunque della relazione che l'atto fotografico intrattiene con la realtà culturale ed esperienziale dei soggetti individuali e collettivi, la grammatica esplicitata grazie a Pasolini si traduce nel fatto che, per rappresentare se stessi e la propria identità, e per produrre una traccia mnemonica di tale rappresentazione, i soggetti debbono necessariamente operare su se stessi una simile operazione selettiva, includendo in essa solamente alcuni elementi della propria identità ed escludendone altri. Quest'atto di selezione è dunque un intervento linguistico sulla realtà e nella realtà. Come ricorda Victor Turner, applicando il concetto batesoniano di *frame* (che, per l'appunto, richiama l'inquadratura fotografica e da questa deriva) al contesto degli studi sulle performance culturali, l'atto dell'inquadrare [*to frame*] «E' spesso un'operazione riflessiva, in quanto, per inquadrare, un gruppo deve *ritagliare un*

pezzo di se stesso al fine di farne un esame ispettivo (e retrospettivo)» [1993 p. 245]. L'aspetto psicologico di questa grammatica è particolarmente evidente nella *Figura I.1.1*. Chi scrive ha realizzato questa immagine attraverso la funzione "Stamp" del computer (tramite la quale si può cattura una fotografia dello schermo) quando la macchina, per un errore di computazione, invece di aprire il contenuto da chi scrive richiamato, ha restituito solamente la cornice entro la quale tale contenuto avrebbe dovuto comparire, con il risultato che la funzione selettiva della cornice è stata applicata all'immagine presente sullo schermo in quel momento, della quale, nella cornice, è stata inclusa una parte ed un'altra esclusa, mentre è possibile percepire ad un tempo la continuità e il ritaglio, la coerenza fra ciò che è escluso e ciò che è incluso e la loro complementarità e interdipendenza nell'atto selettivo.

Come evidenziato attraverso Stoichita, la fotografia introduce nelle discussioni attorno alla *semiosis* e alla *mimesis* anche una particolare relazione con il tempo. Tecnologica incarnazione dello spirito di un'epoca che, dalla letteratura (Proust), alla filosofia (Bergson, Heidegger, Deleuze, etc...), alla scienza (fisica quantica, etc.), si pone costantemente a confronto con la quarta dimensione, essa inaugura una catena generazionale di innovazioni tecnologiche (il cinema, il video, fino alle tecnologie digitali) in cui tale rapporto viene costantemente rielaborato e ridiscusso.

Il commento di Geoff Dyer a *Steerage*, una fotografia realizzata da Alfred Stieglitz nel 1907 [New York], mostra come istintivamente, guardando un'immagine fotografica, il nostro pensiero sia portato a riflettere sulla natura di quell'elastica ineffabile dimensione che è il tempo: «E pensare che c'è stato un tempo, più di cento anni fa, in cui quel momento era adesso! E quella figura avvolta nel mantello, pure quella figura deve aver avuto il sospetto di un "adesso" che diventa "allora"» [Dyer 2007, p. 139]. Il fascino della fotografia risiede proprio qui, nel realizzare il presente riproponendo il passato attraverso un gesto meccanico e concretizzandolo in un oggetto materiale che ferma il flusso degli avvenimenti e ne conserva una statica immagine per sempre, offrendo alle speculazioni sul tempo una base materiale, un oggetto (anche se virtuale) dove proiettare non solo tali riflessioni ma anche tutto quanto pertiene la nostra mutevole identità e dunque la nostra memoria. Si osserverà attraverso l'analisi delle interviste realizzate per la presente ricerca come le fotografie permettano di svelare la

relazione individuale e culturale dei soggetti intervistati con la temporalità. In generale si può intanto notare, attraverso un esempio tratto dall'osservazione sul campo di chi scrive, come la fotografia non istituisca la qualità del rapporto con il tempo quanto, piuttosto, ne sia veicolo neutrale. Ciò che maggiormente stupiva tutti gli europei incontrati durante la ricerca in India era la particolare attitudine degli indiani verso le fotografie. Spesso accadeva che essi chiedessero loro (e a chi scrive) di scattare una fotografia per ritrarre loro e essi stessi ma *con la loro macchina* fotografica. In questo modo cioè, la fotografia che li ritraeva insieme sarebbe stata conservata solo nella scheda fotografica degli europei. Essi infatti non chiedevano che la fotografia fosse loro spedita o inviata, non ritenevano necessario conservare l'oggetto della memoria, ma solamente che l'incontro fosse fissato nella memoria di entrambi tramite l'atto dello scattare una fotografia. Attraverso questo esempio è anche possibile riprendere le indicazioni di Mirzoeff [2002, pp. 34-35] a proposito della *semiosis* dell'immagine fotografica. Egli propone di superare la terminologia semiotica, e con essa la concezione binaria del segno, che rifiuta «ogni relazione necessaria o causale tra i due elementi del segno» considerando la fotografia un «*evento visivo*», inteso come «un'interazione tra il segnale visivo, la tecnologia che origina e supporta quel segnale, e l'osservatore». Una simile posizione è quella di Claudio Marra, il quale fa notare come le discussioni in ambito linguistico-semiotico attorno alla fotografia abbiano condizionato il suo apprezzamento in quanto opera d'arte (o oggetto culturale)⁶ e allo stesso tempo abbiano ostacolato il suo utilizzo come strumento documentario fin dalla sua comparsa sul mercato delle tecnologie. La fotografia è sempre stata in fondo una terra di mezzo, mai riconosciuta del tutto come opera autoriale o autorevole dal punto di vista dell'identità culturale⁷ in quanto *analogon* del reale da un lato, e dall'altro sospettata di menzogna e dunque di non essere del tutto autorevole nemmeno nel compito di documentare la realtà o dimostrare fatti accaduti.⁸ Secondo Marra [p. 44]

6 «[...] se strutturalmente non può mentire non è segno, se non è segno non può divenire linguaggio, se non è linguaggio non è atto culturale». Marra [2006]. La citazione in nota si trova a p. 4.

7 La fotografia è ora entrata nelle collezioni museali ma nonostante questo il problema della riproducibilità, superato per quanto concerne il mercato dell'arte dalla limitazione e dalla numerazione delle copie, resta ancora per alcuni un valido capo d'accusa per non considerarla culturalmente al pari delle altre arti che l'hanno storicamente preceduta, o per non considerarla affatto come arte).

8 Con il digitale tali discussioni si sono riaccese in tutta la loro contraddittorietà. Da un lato c'è chi

però «tutto cambierebbe se anziché intendere la fotografia come un sistema produttore di immagini, sostanzialmente orientato a proseguire la modalità del quadro, la si pensasse come *una forma di sviluppo della memoria*, o magari *come un'occasione di possesso virtuale* di persone e cose, così da privilegiare l'aspetto concettuale rispetto a quello puramente visivo». ⁹ Come scrive Renato Barilli a proposito dell'*Esposizione in tempo reale n. 4* di Vaccari l'azione-evento dell'artista modenese demolisce lo status della fotografia come mimesi, come rappresentazione, per ripristinarne criticamente la sua natura di «*frammento di una esperienza*», di «*traccia di un accadimento*» [1973]. Lo stesso Vaccari rimarca la natura di frammento della fotografia, qualità che instaura con la temporalità una relazione privilegiata e malinconica, assimilandola al *ready-made*. Secondo Vaccari «Duchamp ha compiuto un'operazione che, in quanto scelta, distacco dal contesto e trasformazione in segno, è analoga al fotografare. Con la fotografia i ready-made hanno in comune la tipica carica di malinconia, trasmettono il senso del frammento, della reliquia, dell'indizio, del relitto e della traccia, acquiscono la percezione dell'irreversibilità del tempo nel momento stesso in cui lo bloccano [...] in fondo ogni fotografia un ready-made. Viceversa si potrebbe arrivare a dire che un ready-made è un oggetto che coincide con la propria immagine: una fotografia totale. Se il fascino della fotografia sta nella sua capacità di *evocare il mistero di una presenza attraverso un'assenza*, quello del ready-made consiste nell'evocare un'assenza attraverso la presenza» [p. 98]. ¹⁰

1.4 Realtà Psicologicamente Aumentata

La fotografia rappresenta come si è osservato un effettivo salto concettuale nella

individua nella possibilità di manipolazione dei dati una credenziale per l'accettazione della fotografia nell'olimpo delle arti, dall'altra, per le stesse ragioni, il sospetto che la fotografia sia lo "strumento della menzogna" si è amplificato.

9 Cfr. Parte I, Cap.1.8 per l'approfondimento di queste tematiche. A riprova della validità di questa tesi, Marra [2006, p. 37]scrive: «la bassa qualità delle immagini, porta a evidenza la distinzione fondamentale che in fotografia si dà tra valori formali e valori concettuali, dove i secondi non sono evidentemente in relazione di causa/effetto con i primi».

10 Corsivo mio.

cultura visuale, un nuovo codice visivo, come scrive Susan Sontag, ma anche uno strumento che trasforma radicalmente il rapporto della rappresentazione con il tempo e con la memoria. Entrambi questi aspetti sono strettamente collegati alle modalità attraverso le quali essa esprime rapporti visivi. «Per secoli xilografia e incisione hanno rappresentato il mondo mediante composizioni di linee e di punti dalla sintassi assai complessa. [...] fino a quando con il procedimento del mezzo tono, puntini e linee scesero al di qua del limite della visione normale. La sintassi, cioè la rete della razionalità, sparì allora dalle stampe, come tendeva a sparire dal messaggio telegrafico e dalla pittura impressionista. [...]. Analogamente con la fotografia gli uomini hanno scoperto il modo di presentare rapporti visivi senza una sintassi» [McLuhan 1990, p. 205]. Secondo McLuhan la visione fotografica è dunque irrazionale, poiché agisce sottraendosi alle leggi sintattiche e presentando la visione come qualcosa di continuo anziché come qualcosa che si compone a partire da elementi discreti. Il nuovo codice visivo costituisce dunque per l'apparato percettivo umano una visione iperreale, misteriosa, poiché estranea alle modalità con cui esso è fisiologicamente costruito ed agisce, ma in apparenza tanto familiare.¹¹ Le percezioni, infatti, a differenza delle immagini fotografiche, «non possono contenere lo stimolo materiale “in se stesso” né totalmente né parzialmente». Mentre la macchina fotografica «registra imparzialmente ogni cosa» restituendo gli oggetti del mondo attraverso una «fedeltà meccanica», la visione fisiologica è una «attività creativa della mente umana» che consiste nella rappresentazione del percelto attraverso schemi specifici di forme generali applicati di volta in volta e organizzati tramite l'esperienza. Vedere significa «afferrare alcune caratteristiche preminenti d'un oggetto [...]» cogliere nelle cose «configurazioni strutturali evidenti» e ricrearle nella mente in maniera sintetica e creativa. «La percezione compie ad un livello sensoriale, ciò che nel campo del ragionamento si indica come ‘comprensione’» cosicché «termini quali: concetto, giudizio, logica, astrazione, conclusione, calcolo, devono essere applicati anche alla realtà dei sensi» [Arnheim 1996, pp. 56-59]. Come il pensiero logico, dunque, la percezione della realtà è compendiaria, sintetizzata, riassuntiva, ed ecco svelato il fascino della fotografia, la ragione per cui essa ancora oggi, dopo più di un secolo dalla sua invenzione, è

11 Cfr. anche Parte I, Capitolo 1.6 *Temporalità dell'immagine fotografica*.

circondata da un alone magico e misterioso: una fotografia, è una visione biologicamente impossibile per il cervello umano, il quale agisce piuttosto per salti e ricostruzioni schematiche nella rappresentazione della realtà. La fotografia, riportando alla nostra mente una quantità di dettagli per lei impossibile da concepire, è per essa un paradosso percettivo, una sorta di *serendipity*; essa si può dunque definire una *realtà psicologicamente aumentata*, dimensione che, prendendo spunto da Faeta, si può definire «la capacità cioè della macchina da presa di rischiarare e rendere produttivo sul piano del segno ciò che la visione naturale non percepisce immediatamente e non apprezza, per lo meno esplicitamente» [Faeta 1998, p. 62].

1.5 Il momento decisivo

L'amplificazione della realtà operata dalla fotografia non avviene però soltanto in virtù della restituzione aumentata di informazioni che essa realizza, ma anche in relazione ad un altro aspetto psicologico che si compie al momento dello scatto e che si verifica in particolar modo nel caso della fotografia praticata da inesperti. Spesso, nel catturare un'immagine, l'autore non è pienamente consapevole di tutti gli elementi presenti nel quadro, nel ritaglio che sta operando sulla realtà percettiva. Egli dunque, quando rivede ciò che ha ripreso, avendo la possibilità di osservare con più attenzione, in maniera selettiva (cfr. *Fig. I.1.1*) e prolungata quanto normalmente sfugge nella realtà mutevole, può sorprendersi di alcune relazioni fra gli elementi della composizione che non aveva notato, o avere il tempo di rielaborare relazioni che invece aveva percepito ma in maniera inconsapevole. Fausto Colombo, nell'interpretare i concetti di *studium* e *punctum*¹² precedentemente analizzati, propone alcune riflessioni che permettono di connettere tali concetti alla realtà psicologica appena descritta. Secondo Colombo lo *studium* «è il percorso che l'immagine predispone alla lettura, la dislocazione del già stato, del già avvenuto. Accettare lo *studium* significa riconoscere all'origine della foto la realtà che essa riproduce, lasciarsi guidare all'interno di un ricordo concretizzato e bloccato dall'icona. Il *punctum*, viceversa, è la comparsa del casuale, dell'inaspettato, e

12 Cfr. Parte I, Cap.1.2 *Visione e cultura*.

come tale conduce *oltre* lo *studium*; ma questo *oltre* è ancora il reale, occasionalmente lasciandosi impressionare. Di nuovo, la fotografia trova nella sua vera o presunta casualità la prima ragione del proprio realismo e della propria forza evocatrice» [Colombo 1986].

Henri Cartier-Bresson è il fotografo che ha fatto di questi presupposti il suo sigillo artistico, fondando la sua ricerca creativa sull'inseguimento creativo dell'istante. In tutta la sua produzione artistica, l'attimo fuggente diviene eternamente espressivo grazie alla sua capacità intuitiva di coglierlo nella realtà e fissarlo nel fotogramma. Nel lavoro di Cartier-Bresson la casualità diviene certezza professionale. La forza evocatrice delle sue immagini risiede proprio nell'oscillazione, nel permanere del dubbio, per chi le osserva, fra «vera o presunta casualità» di ciò che si percepisce come un'epifania temporale, ed in esse inequivocabilmente si manifestano le qualità psicologiche della fotografia in relazione al tempo. Nello scritto dal titolo significativo *Images à la sauvette*, che in italiano suona come "immagini in fuga" e che nell'edizione inglese del testo è stato tradotto come "il momento decisivo" (*The Decisive Moment*), il fotografo francese così esprime la propria poetica: «Per me l'apparecchio fotografico è un quaderno di schizzi, lo strumento dell'intuizione e della spontaneità, il padrone dell'attimo che, in termini visivi, interroga e decide insieme». Più oltre si legge: «Fotografare significa trattenere il fiato quando tutte le nostre facoltà si concentrano davanti alla realtà sfuggente; allora la cattura dell'immagine diventa una grande gioia fisica e intellettuale. Fotografare significa, in uno stesso istante, riconoscere un fatto e la rigorosa organizzazione delle forme percepite visivamente, che esprimono o determinano questo fatto. Significa mettere sulla stessa linea di mira la testa, l'occhio e il cuore» [Cartier-Bresson 1952].

Da queste righe appare anche con evidenza quanto «l'immagine-atto», che Sergio Giusti [2005, p. 71] definisce come «una presa del mondo a cui non possiamo che partecipare a posteriori, ma mai nell'istante», sia il frutto di un abbandono all'intuizione, a qualcosa che sfugge al dominio razionale (che, ma ciò va oltre gli interessi specifici della presente indagine, per divenire professionale deve essere educata e controllata come la capacità di cogliere in un istante la concordanza fra emozione visuale, armonia delle forme attraverso il dominio dell'attimo nell'azione). Tale abbandono costituisce un'interrogazione della realtà, cui si domanda di manifestarsi (l'apparecchio

fotografico, in termini visivi, «interroga e decide insieme»): fotografare significa infatti essere in grado di dilatare un istante, o percepire istantaneamente relazioni che possiamo vedere solo quando guardiamo la fotografia che abbiamo scattato.¹³

Si trova in queste affermazioni anche una conferma della tesi sopra esposta riguardo al ruolo mediatore dell'immagine rispetto alla manifestazione del sistema linguistico autopoietico. Non si può infatti ritenere la scelta dell'attimo individualmente indipendente rispetto ai condizionamenti culturali cui il sistema fa inevitabilmente riferimento, poiché interni al sistema stesso. Terence Wright [1989] commenta in questo modo una fotografia di Russel Sorgi, *The Genesee Hotel Suicide* (New York, 1942) che congela la caduta di un corpo umano da un alto palazzo (la foto mostra l'avvenire di un suicidio): «the photographer simply saw the falling woman and quickly took a photograph, paying little attention to framing [...] Any complete account of the photograph should consider the cultural determinants responsible for its production. And we should be expected to be able to supply a theoretical framework to enable us to deal with the image. For example, we might question why the photographer felt instinctively this was the sort of event of which a visual representation should be made. Perhaps to suggest that our culture requires such images, because depicting the 'dramatic moment' is well established in Western Art?» [p. 65]. Secondo Wright la possibilità di interpretare qualsiasi immagine dipende dal fatto di considerarla non tanto un «atto», nel senso di gesto fotografico che realizza uno scatto, quanto un «atto-rappresentazione» («act as a representation»). Un cambio di prospettiva di tal sorta permette di stabilire «whether the image operates coherently within a given value system» [p. 68], e dunque di indagare tale sistema di valori. Quanto affermato da Wright è tanto più significativo se si decide, come suggerito da Marra,¹⁴ di considerare la fotografia un sistema mnemonico e di appropriazione della realtà.¹⁵

13 Un approfondimento di questo concetto si trova in Parte I, Cap.1.3 *Temporalità dell'immagine fotografica*.

14 Cfr. Parte I, Cap.1.3 *La lingua scritta della realtà*.

15 Cfr. Parte I, Cap.1.8 *Memoria*.

1.6 Temporalità dell'immagine fotografica

Posto che la visione in genere «è strettamente legata a coordinate spazio-temporali [e che] sono queste che la rendono possibile e ne determinano la qualità» [Faeta 1998, p. 23] è opportuno distinguere per quanto riguarda l'immagine fotografica, fra una *temporalità intrinseca*, che concerne cioè le relazioni dirette fra l'immagine e la temporalità e che ha a che fare con lo scatto fotografico e la sua capacità di catturare porzioni di tempo, e una *temporalità estrinseca* o *attribuita*, che riguarda invece la lettura che ne fa l'osservatore, ovvero la temporalità che questi attribuisce all'immagine fotografica al momento della sua interpretazione.

Per definire la *temporalità intrinseca*, è opportuno innanzitutto contestare un'apparenza attribuita alla fotografia dal senso comune, e radicata attraverso il linguaggio. Nel linguaggio comune, infatti, le fotografie vengono spesso chiamate 'istantanee', ma questo termine attribuisce alla fotografia delle qualità che non le sono proprie e che non possono esserlo in alcun modo. L'istantanea non è un'istantanea. Per quanto un apparecchio fotografico possa essere veloce, ovvero per quanto l'otturatore si apra e si chiuda velocemente per catturare l'immagine, una fotografia non è mai la rappresentazione di un istante, ma sempre la rappresentazione di uno spazio temporale, o, meglio, di una temporalità proiettata spazialmente. La fotografia, cioè, è in realtà un film proiettato su una superficie bidimensionale statica (o un oggetto a quattro dimensioni proiettato e percepito in una realtà tridimensionale attraverso una rappresentazione bidimensionale).¹⁶ La fotografia è dunque in ogni caso una porzione di tempo. Il movimento (apertura e chiusura) dell'otturatore cattura una "quantità" di tempo, la quale viene proiettata su un piano (la pellicola o la superficie del sensore prima e dello schermo poi) rendendo per noi possibile qualcosa che fisiologicamente non lo sarebbe: la percezione del tempo come spazio. In ragione di ciò, osservando un'immagine fotografica, ci è concesso di cogliere relazioni che temporalmente ci sfuggono e che, proiettate spazialmente, possono finalmente risultare evidenti, cioè

16 Per utilizzare la terminologia pasoliniana, questo film può diventare cinema attraverso la sceneggiatura e/o il montaggio, ovvero attraverso l'uso consapevole del valore connotativo, o l'uso finalizzato del mezzo, delle leggi e della retorica del linguaggio fotografico. Per specificazioni rispetto al valore connotativo cfr. Parte I, Cap.1.7.

delle relazioni che concepite spazialmente divengono per noi finalmente percepibili.¹⁷ Una simile ricettività si avvera nello spazio fotografico perché attraverso di esso non è più possibile distinguere tra *prima*, *adesso* e *dopo*, tutte le relazioni avvengono finalmente in un *adesso che si espande spazialmente*, e questo annullamento del tempo nella rappresentazione spaziale ci permette di vedere quelle relazioni *simultaneamente* su uno stesso piano, similmente a quanto accade quando, scalando una montagna o prendendo un pallone aereostatico, si è in grado di vedere simultaneamente una quantità di eventi molto più grande di quella che normalmente si vede dal basso. Il limite della fotografia, ovvero la ragione per cui lo strumento fotografico permette di comprendere nello scatto solo una piccola parte di relazioni in più rispetto alla normale percezione temporale, è dunque il frame, la cornice, che delimita la porzione di spazio dove tali relazioni possono essere visualizzate.

La temporalità intrinseca e spazializzata dell'immagine fotografica viene poi compresa, o ricompresa nel tempo, al momento della sua lettura da parte dell'osservatore, il quale infatti, per procedere in tale operazione necessariamente ricostruisce una temporalità, che chiameremo *estrinseca o attribuita*, che non necessariamente coincide con quella intrinseca, sebbene da essa limitata entro un certo insieme di possibilità, e che può essere differente per ogni osservatore. Infatti, mentre Arnheim [1996, p. 55], sintetizzando una qualità pertinente la fisiologia della visione, la quale crea l'organizzazione complessiva di ciò che vediamo a partire da elementi raccolti in maniera frammentata,¹⁸ parla di «visione come esplorazione attiva», Flusser [2006, p. 4] evidenzia come «Cogliendo un elemento dopo l'altro, lo sguardo che vaga sulla superficie delle immagini produce fra gli elementi relazioni temporali». Pasolini approfondisce nel dettaglio quanto sintetizzato da Flusser applicandolo alla definizione delle relazioni temporali all'interno dei *cinèmi* e dei *monemi*,¹⁹ elementi ultimi del linguaggio cinematografico, ovvero della lingua scritta della realtà. Mentre la continuità nel tempo lineare dei secondi, ovvero delle inquadrature, risulta immediatamente evidente, sostiene il cineasta friulano, anche grazie alla struttura fisica della pellicola

17 Quanto qui descritto concorre alla sensazione di iperrealità prodotta dalla visione fotografica – cfr. Parte I, Cap. 1.4 *Realtà Psicologicamente Aumentata*.

18 Cfr. Giachello [2008].

19 Cfr. Parte I, Cap.1.3 *La lingua scritta della realtà*.

dove tale continuum è visivamente esplicito, per comprendere la temporalità in relazione ai *cinèmi*, gli oggetti e le forme del reale che compongono l'inquadratura, è necessario osservare con precisione quanto è spesso dissimulato nella percezione e dalla percezione stessa. «La lingua del cinema forma un “continuo visivo” o “catena d'immagini”: è, cioè, lineare come ogni lingua, il che implica una successività – che si svolge necessariamente nel tempo – dei monemi e dei *cinèmi*. Per i monemi – o inquadrature – la dimostrazione è ovvia. Per i *cinèmi*, o oggetti e forme del reale – di cui i monemi, o inquadrature, sono composti – occorre notare: è vero che essi apparentemente compaiono tutti insieme, e non successivamente allo sguardo, e insomma ai sensi: ma c'è tuttavia una successione di percezione: li avvertiamo fisicamente assieme, ma non c'è dubbio che un grafico cibernetico della nostra percezione indicherebbe una curva di successività. Nel monema che ho preso ad esempio, l'inquadratura del P.P. del maestro, noi in realtà cogliamo successivamente i *cinèmi* della faccia, poi quello della lavagna, poi quello dei libri, poi quello della carta geografica (oppure in diverso ordine): è insomma una addizione di particolari reali che ci indicano che si tratta di un maestro» [1991, p. 203-204]. È dunque necessario rallentare il processo fulmineo attraverso il quale «avvertiamo fisicamente assieme» elementi che nella realtà percettiva, di cui un «grafico cibernetico» sarebbe in grado di mostrare l'ordine progressivo, percepiamo sequenzialmente.

Ne consegue che la temporalità intrinseca all'immagine fotografica viene interpretata e tradotta in una sorta di racconto ipertestuale, nel senso indicato da Landow [1997] per cui «il materiale - come in una enciclopedia - è già lì, ma i lettori si creano la loro propria esperienza basata sulle scelte personali».²⁰ Poiché nella lettura di una fotografia lo sguardo necessariamente si muove sulla superficie bidimensionale che la riproduce cogliendone elementi differenti, creando fra essi raccordi talvolta improvvisi che spesso mutano ad ogni nuova lettura, si può dunque dire che il lettore interviene sul testo fotografico e lo interpreta attraverso la creazione di link che connettono alcuni degli elementi in esso presenti alla sua esperienza personale e alla sua memoria, realizzando in questo modo una sorta di narrazione ipertestuale personale.

20 Oppure, avanzando nella prospettiva proposta in nota 16, si può anche dire che il film, o l'oggetto cinematografico, viene tradotto in un racconto, dal film si deduce una sceneggiatura, che non necessariamente corrisponde a quella, se presente, che ha dato forma all'oggetto cinematografico.

È dunque unicamente nella temporalità estrinseca dell'immagine fotografica che si radica la sua polisemia, essa è dunque la materia che i soggetti individuali e collettivi provvisoriamente strutturano a guisa di fuga per posare i tasselli della loro variabile identità; ma è la temporalità intrinseca il luogo ove si concretano le funzioni mnemoniche e di appropriazione della realtà esperienziale della fotografia, sebbene il processo oggettivo, proprio della temporalità intrinseca, resti per lo più celato dietro l'accattivante caleidoscopio di impressioni che si crea nella polisemia.

1.7 Valori e funzioni

Si è discusso nei precedenti sottocapitoli attorno alle facoltà della cornice che limita ogni fotografia di ritagliare, e dunque evidenziare, alcune relazioni dalla totalità delle relazioni presenti nello spazio percettivo da cui origina e che rappresenta, e della particolare relazione che l'immagine fotografica permette di stabilire con la dimensione temporale. A partire da queste qualità primarie si originano una serie di funzioni psicologiche e sociologiche che, nelle pratiche, possono essere talvolta contemporaneamente presenti, talaltra prevalere l'una sull'altra.

Per prima cosa è opportuno distinguere una triade di valori fondamentali ed elementari, dalla cui combinazione dinamica tali funzioni prendono forma, e che dipendono anche in parte dalla familiarità di chi realizza l'immagine con la tecnica e il linguaggio della fotografia. Si dirà innanzitutto, dunque, che uno scatto fotografico può avere valore denotativo (indicale), connotativo (interpretativo) o emotivo (estetico), in proporzioni variabili.

Nel primo caso il senso dell'immagine è quello di dichiarare che la cosa fotografata è stata lì, che è esistita, che è realmente comparsa davanti all'obiettivo. Questo valore, è sempre presente nell'immagine fotografica, a prescindere dalla professionalità o capacità del fotografo, ma è spesso quello unicamente presente nel caso delle fotografie amatoriali realizzate con macchine compatte della categoria consumer (per le limitate possibilità ottiche che esse offrono). Anche per le conseguenze di tale facoltà dell'immagine fotografica descritte nelle sezioni precedenti

di questo capitolo, si può dunque attribuire a questo valore una qualità passiva.

Le potenzialità estetizzanti del mezzo (valore emotivo, da intendersi qui come capacità di attrazione emotiva che agisce attraverso la sensualità dell'immagine, non come proiezione di valori emozionali relativi all'identità individuale o collettiva, valore che si discuterà in seguito e che sono invece un prodotto del valore denotativo) si esprimono invece attraverso l'equilibrio o il disequilibrio delle forme e dei volumi in relazione a determinati e ineludibili valori compositivi.²¹ Questo aspetto della comunicazione fotografica è quello che la rende esteticamente piacevole o sgradevole; che può renderla affascinante (attraente); che, in relazione all'aspetto denotativo, ne definisce il carattere emotivo e condizionante, determinandone la ricezione o l'esclusione dal mercato per originalità, obsolescenza o classicità delle forme e dei codici in relazione alle abitudini percettive sedimentate e alle possibilità dimenticate o poco diffuse, e, ovviamente alla permeabilità in un determinato momento storico di determinate caratteristiche estetiche e di determinate caratteristiche emotive. Si può dunque attribuire a questo valore una qualità attiva, per la sua capacità di attivare reazioni o relazioni emotive (a seconda che si trovi o meno compresente il secondo valore). Si noti che questo aspetto acquisisce un maggiore potere condizionante quando è utilizzato in concomitanza con soggetti (elemento denotativo) che di per sé richiamano forti valori morali, simbolici o archetipici.

Nel secondo caso (valore connotativo-interpretativo) l'immagine offre invece un punto di vista sulla realtà, interpretando le relazioni spaziali e temporali fra gli elementi realmente presenti nello spazio inquadrato, interpretando le proporzioni e le distanze, i volumi e le qualità della materia, attraverso l'uso sapiente del linguaggio fotografico e delle sue possibilità retoriche; si ha di conseguenza un oggetto che comunica oltre che una presenza anche un'idea consapevole sulla realtà. Si aprono qui le facoltà interpretative e dialettiche della fotografia, le possibilità cioè di avviare, attraverso la relazione estetica, anche una relazione dinamica e attiva con la realtà. Si

21 Per approfondimenti sul dibattito, in parte già indagato nelle altre sezioni di questo capitolo, attorno alla naturalità biologica di tali valori, ovvero alla loro relazione con le caratteristiche bio-meccaniche dell'apparato percettivo della macchina umana, o, alla loro essenza culturale, ovvero al fatto che tali valori si siano sedimentati nel tempo grazie ad abitudini percettive culturalmente elaborate e culturalmente assimilate si vedano: Marazzi [2002]; Arnheim [1996]; Bolter, Grusin [2002]; Panofsky [1961].

può dunque attribuire a questo valore una qualità neutralizzante. In assenza di questo valore l'immagine resta infatti inerte, ovvero non comporta nessuna azione consapevole (di conoscenza) sulla realtà.²²

Si possono rintracciare per certi versi alcune analogie fra la triade qui proposta con la categorizzazione che offre Jean Marie Peters [1973], la quale suddivide le immagini fotografiche in: *immagini sostitutive*, che servono come «surrogato della realtà» perché producono «le stesse emozioni che si proverebbero davanti alla cosa riprodotta»; *immagini documentarie*, che «mostrano il fenomeno ad un pubblico più vasto con scopo conoscitivo»; e le *immagini artistiche* che non sostituiscono alcunché ma vengono «guardate di per sé» con funzioni estetiche. Questa categorizzazione però, a parere di chi scrive, include nello stesso insieme concetti differenti che andrebbero tenuti separati, ovvero i valori propri dell'immagine descritti poco sopra, e le funzioni per le quali esse vengono utilizzate in una specifica comunità culturale e circostanza, che ci si accinge ad analizzare anche in relazione al prevalere in esse dell'uno o dell'altro dei valori appena descritti.

In merito alle funzioni dell'immagine fotografica Patrizia Faccioli [2003C, pp. 95-98], propone la seguente suddivisione:

1. *Funzioni di appartenenza culturale*, che «rinforzano le relazioni e il senso di comunità». Per esempio i bambini imparano attraverso le fotografie a conoscere la propria cerchia familiare e la rete amicale dei genitori, mentre nel contempo, vengono mostrati loro i comportamenti di ruolo appropriati
2. *Funzioni di interazione*: «Sia fare le foto che mostrarle è un'occasione e un modo di interagire», e dunque di rinsaldare rapporti emotivi oppure di instaurarli anche solo per brevi momenti come quando si scattano fotografie che ci ritraggono insieme a qualcuno incontrato per esempio in viaggio e che molto probabilmente non incontreremo più.
3. *Funzione di presentazione di sé*: «controllo delle impressioni, per dare agli altri una certa immagine di sé», ma, si aggiungerà qui poco più avanti, anche a se stessi.
4. *Funzione di memoria*: «Le foto di famiglia aiutano a riordinare i ricordi delle persone, dei luoghi, degli eventi e dei dettagli». Questa funzione «costruisce il

22 Cfr. Pasolini [1991].

passato» sia a livello individuale e della rete di relazioni centrata sulla persona sia al livello più ampio della macro-comunità culturale, e, ad entrambi i livelli permette di rinegoziare i ricordi fra i membri del gruppo poiché attraverso di essa «le esperienze soggettive vengono oggettivate» definendo «come il passato deve essere visto».

5. *Funzione di documentazione*: «documenta il cambiamento, il senso del tempo» all'interno del gruppo.

Le funzioni appena tratteggiate, considerato l'ambito disciplinare entro cui la Faccioli interpreta le proprie teorie, analizzano le immagini fotografiche attraverso la lente particolare delle fotografie *home mode*, o comunque delle fotografie come strumento identitario all'interno del gruppo familiare (inteso anche nel senso lato degli affetti). In questo studio, presentandosi la necessità di tener conto di questi stessi aspetti, che pertengono il sistema linguistico dei soggetti autopoietici per quanto concerne la polisemia culturale e affettiva della loro identità, ma anche delle funzioni mediatrici della fotografia²³ che rientrano nello stesso sistema linguistico, si considereranno le categorie proposte dalla Faccioli come differenti aspetti dello stesso insieme funzionale o differenti declinazioni della stessa funzione, declinata in due varianti, che si definirà mnemonica, e a cui si dedicherà un'intera sezione di questo capitolo, mentre verranno fatte alcune proposte integrative che si devono ritenere però, come tutte le operazioni categorizzanti, uno strumento interpretativo piuttosto che aree delimitate da confini impermeabili, essendo sempre possibili fra esse processi osmotici e di contaminazione funzionale.

1. *Prova di realtà*: la fotografia costituisce sempre una prova di realtà, una prova cioè, come già si è avuto modo di osservare (la lingua scritta della realtà), che l'oggetto ritratto è stato lì, di fronte all'obiettivo. Questa funzione è particolarmente evidente ad un primo livello se si considerano i documenti di identità, e ad un secondo livello se si considera, per esempio, il valore probatorio che essa costituisce in casi di immigrazione per ricongiungimento familiare, quando la polizia chiede ai membri della famiglia di mostrare delle fotografie che li ritraggono insieme per dimostrare la convivenza e il legame affettivo che li

23 Cfr. lo schema riportato in Capitolo *Progetto e metodologia*, Fig.1, e il capitolo medesimo.

congiunge (in questo caso questa funzione si appropria anche della funzione di appartenenza culturale descritta dalla Faccioli). In questa funzione prevale dunque il valore *denotativo* dell'immagine fotografica.

2. *Funzione mnemonico-conservativa*. Questa funzione integra la prima di valori culturali e identitari. Essa si esprime principalmente, nel senso qui inteso che non va sovrapposto a quello affettivo familiare, in contesti istituzionali come i musei o le fondazioni culturali che utilizzano la fotografia come mezzo per conservare memoria del passato (conservazione che colma la lacuna di una distanza temporale) o del presente (conservazione che colma la lacuna di una distanza nello spazio). Al primo ambito appartengono la fotografia storica, antropologica (in particolare l'antropologia di emergenza), la documentazione di eventi culturali in genere, e quella più strettamente legata all'arte contemporanea performativa dove l'oggetto fotografico sostituisce l'evento performativo trasformando se stesso in feticcio cui viene attribuito un valore di mercato;²⁴ mentre al secondo appartengono, per esempio, le fotografie che sostituiscono in un museo le opere in restauro o tutte le fotografie di opere d'arte ancora circolanti nei cataloghi. Per le ragioni appena esposte, le potenzialità catalogatrici della fotografia²⁵ vengono sfruttate appieno soprattutto nel primo caso, sebbene ad uno sguardo superficiale possa apparire l'opposto, poiché in esso il catalogo permette di ricostruire le lacune temporali in maniera simile a quanto avviene in uno *stop motion*, mentre nel secondo caso ciò non si rivela necessario in quanto la lacuna da colmare è di tipo spaziale e non temporale. Anche in questa funzione prevale dunque il valore denotativo, sebbene il valore connotativo possa acquisire importanza, soprattutto nel caso degli eventi performativi, quanto il valore emotivo (estetizzante) il quale, però, può

24 Si pensi ad esempio alle fotografie di Vanessa Beecroft che ripresentano in forma oggettuale un evento che non può ripetersi e che, dunque, a differenza dell'oggetto che lo sostituisce, non può essere venduto ai collezionisti né essere conservato in sé in un museo. Attraverso questa funzione ben si comprende quanto inteso da Vaccari [1979] nell'espressione «evocare il mistero di una presenza attraverso un'assenza» (citato in Parte I, Cap.1.3 *La lingua scritta della realtà*).

25 Tale potenzialità è massimamente espressa nei lavori di August sander e Diane Arbus, dove emerge un approccio alla fotografia come catalogo della realtà. Cfr. anche Pieroni [2003, pp. 159-160].

dissimularsi in trasparenza²⁶ nel caso della riproduzione di opere pittoriche, dove i segni della presenza della mediazione fotografica devono scomparire affinché la rappresentazione possa essere effettivamente percepita come l'oggetto reale che per suo tramite può essere posseduto.

3. *Funzione mnemonico-interpretativa.* Questa funzione completa la precedente come un lato di una moneta integra l'altro. Infatti, nel momento stesso in cui attraverso l'immagine una memoria viene conservata, essa viene anche fondata. La fotografia come dispositivo mnemonico, cioè, è sempre anche un dispositivo che interpreta la realtà fondandola. Essa interpreta l'evento nel tempo o l'oggetto nello spazio che si trova a sostituire definendone il valore e il significato. In questo caso dunque la posizione dei valori nella scala delle priorità sarà speculare a quella definita per la funzione mnemonico-conservativa. Qui, infatti, il valore denotativo apparirà nella trasparenza del valore connotativo che l'occulta in parte, mentre il valore emotivo (estetico) costituisce anche in questo caso un fattore di amplificazione dei due valori precedenti.
4. *Funzione informativa.* Qui la fotografia esprime pienamente se stessa come oggetto documentale, ovvero come un oggetto che può fornire informazioni sul reale ripresentandolo. In questa funzione il valore denotativo deve necessariamente prevalere, quello connotativo umilmente porsi al suo servizio e quello emotivo-estetico scomparire o dissimularsi.
5. *Funzione ludico-spettacolare.* In questa categoria si può comprendere tutta la fotografia creativa che si pone al servizio della rappresentazione di una visione fantastica o surreale, dove il riferimento, anche interpretativo, alla realtà è sempre sottomesso all'autonomia espressiva rispetto al referente. Essa soddisfa dunque esigenze opposte rispetto alla funzione informativa e si può paragonare a ciò che Pieroni [2003] definisce fattore perturbante e fattore sovversivo della fotografia.²⁷ È opportuno precisare che il termine ludico è qui inteso nel senso proposto da Caillois [1981],²⁸ ovvero nel senso di strumento psicologico ed espressivo che dice qualcosa sulla realtà attraverso il suo capovolgimento

26 Nel senso inteso da Bolter 2002.

27 I due fattori citati sono da intendersi come gradazioni differenti dello stesso aspetto.

28 Cfr. anche Bachtin [1979]

paradossale, l'esagerazione o l'amplificazione grottesca di alcuni suoi aspetti, o la loro mimetizzazione nel fantastico. Si potrebbe apparentemente includere in questo insieme anche la fotografia pubblicitaria, ma solo per errore. Essa infatti utilizza le possibilità paradossali, perturbanti o sovversive offerte dal mezzo fotografico ma in funzione mnemonico-interpretativa, dissimulandosi al tempo stesso come informazione. In questa funzione il valore connotativo, servendosi con efficacia di quello emotivo-estetico, deve necessariamente prevalere su quello denotativo, sebbene quest'ultimo non debba necessariamente scomparire. Anzi, soprattutto nel caso di fotografie perturbanti esso deve essere percepito in trasparenza affinché gli elementi che creano la perturbanza possano alchemicamente e continuamente capovolgersi l'uno nell'altro. Questa modalità può talvolta declinarsi in *funzione interpretativa pura*, per cui la capacità del mezzo di visualizzare dimensioni immaginarie si pone al servizio della rappresentazione di concetti astratti, filosofici o emozionali, offrendosi potenzialmente come supporto alla costruzione di identità ma senza le intenzioni fondative che appartengono alla funzione mnemonico-interpretativa, dove il valore denotativo risulta imprescindibile.

6. *Funzione narrativa*. La fotografia è la narrazione grafica di un evento nel tempo.²⁹

Questa qualità dell'immagine fotografica fa sì che essa possa essere utilizzata come strumento mnemonico e dunque narrativo in relazione all'esperienza e all'identità.³⁰ In questo caso il valore denotativo acquista nuovamente importanza a discapito di quello connotativo ed emotivo-estetico nel caso delle fotografie scattate al fine dell'autodocumentazione di un soggetto o un gruppo familiare, mentre nel caso di fotografie professionali che si pongano l'obiettivo di documentare un avvenimento, un periodo storico, i costumi di una società, etc., essi devono rientrare in campo e porsi al servizio della narrazione sfruttando le potenzialità dinamiche e drammatiche del mezzo fotografico.

²⁹ Cfr. Parte I, Cap. 1.6.

³⁰ Le relazioni di questa funzione con le comunità centrate sulla persona verranno approfondite in Parte I, Cap.1.

1.8 Memoria

1.8.1 Prologo: *Blade Runner*

I replicanti di *Blade Runner*³¹ sembrano avere una strana ossessione comune per le foto. Essi le conservano gelosamente (Leon è sconcertato quando si accorge che i poliziotti, che hanno perquisito la sua stanza d'albergo, hanno portato via le sue «preziose fotografie», e quando incontra Roy, il leader dei replicanti, subito dopo il preoccupante evento, la prima cosa che questi gli chiede riguarda proprio la scomparsa delle fotografie), vi ritornano e le mostrano spesso come conferma della propria identità. Rachael, che già sospetta di essere una replicante, mostra a Deckard una fotografia che la ritrae, bambina, sulle scale di casa insieme alla madre, alla disperata ricerca di prove che smentiscano tale dubbio («Innesti», è il commento sprezzante di Deckard, «Non sono ricordi tuoi, sono quelli di qualcun altro... Forse della nipote di Tyrell...»). Sul pianoforte di Deckard si vedrà poi un'immagine pressoché identica dell'infanzia di Deckard, in cui egli è persino ritratto nella medesima postura). «Rachel è un esperimento, niente di più», afferma Tyrell, l'inquietante scienziato demiurgo che ha progettato i replicanti. Tyrell spiega a Deckard, incaricato di uccidere un gruppo di replicanti ribelli, che essi hanno iniziato a riconoscere in loro stessi la presenza di piccole ossessioni. Poiché sono emotivamente privi di esperienza e avendo a disposizione pochi anni per accumulare conoscenze che gli umani accumulano in lunghi periodi, la sicurezza di un passato creato nella loro immaginazione tramite le fotografie che ne costituiscono la prova è l'ammortizzatore perfetto che rende loro sopportabili le contraddizioni dell'esistenza e tramite il quale è possibile controllarli. La memoria è il sofisticato meccanismo costruito perché essi si adattino alla loro condizione di schiavi.

1.8.2 *Fotografia amatoriale e Visual Memos*

Con l'avvento della fotografia la borghesia accorre in massa a sperimentare il

31 Ridley Scott, *Blade Runner*, USA, 1982. Il film è stato tratto dal libro di Philip K. Dick, 1968, *Do androids dream of electric sheep?* New York, Ballantine Books, 1996.

nuovo mezzo in grado di rendere eterna la propria immagine sociale. Il nuovo mezzo meccanico rende meno faticoso l'ingresso nell'eternità, poiché permette di evitare lunghe ed estenuanti sedute d'immobilità negli atelier dei pittori,³² sebbene per lungo tempo, per dimostrare di essere all'altezza di tale autorevole eredità, la fotografia sia costretta ad imitare il linguaggio visivo del ritratto pittorico. Poi, assieme al benessere diffuso, si diffondono con frequenza sempre maggiore apparecchi maneggevoli ed economici, semplici da utilizzare anche per chi non ha capacità professionali. La fotocamera gradualmente si insinua nella vita quotidiana delle masse borghesi: ora l'eternità è alla portata di tutti, e a basso costo. Questo passaggio epocale nella storia della tecnologia, con la conseguente penetrazione della fotografia negli spazi e nei tempi della vita quotidiana, ha inciso ad un tempo sia sulla quantità sia sulla qualità della produzione di *memorie fotografiche*. Contemporaneamente, con la perdita dell'aura³³ è andato scemando anche il timore reverenziale che la ritualità nella pratica del ritratto proiettava sul rapporto con la propria immagine riflessa dalla fotografia; la pratica di scattare foto nei momenti della vita privata o del 'tempo libero' ha prodotto una notevole familiarità con le immagini che, se da un lato ha disinibito le posture rendendo informali gli atteggiamenti di fronte all'apparecchio, dall'altro ha generato nuovi modelli e schemi culturali che determinano come si deve apparire in una fotografia. Accanto a ciò si è lentamente andata modificando anche la percezione culturale di ciò che è *fotografabile* e di ciò che non lo è, o, per meglio dire, il dominio del fotografabile si è andato espandendo ad inglobare anche le sfere prima considerate intime e inviolabili della vita personale e collettiva (la morte, la malattia, parti, sessualità, etc).³⁴

La storia della fotografia è puntellata da piccole rivoluzioni tecnologiche che hanno reso via via accessibile ai non professionisti l'utilizzo del mezzo, tuttavia, dopo l'introduzione sul mercato della Kodak Super Six-20, la prima fotocamera automatica, nel 1938, e l'invenzione della Polaroid nel 1948 (la casa produttrice ha di recente dichiarato la fine della produzione delle pellicole³⁵ chiudendo non solo simbolicamente

32 Cfr. Keim [2001, pp. 29-32]; Newhall [1984].

33 Cfr. Benjamin [1984].

34 Su questo tema cfr. Bazin [1999].

35 9 febbraio 2008. La produzione della macchina era già stata interrotta l'anno precedente.

un'epoca tecnologica), il “grande salto” verso la fotografia di massa è avvenuto nel 1972 quando la Kodak lancia il sistema Instamatic per il caricamento semplificato della pellicola, messo a punto e già commercializzato nel 1963, in una fotocamera formato Pocket. Solo nel 1977 verrà messa in commercio la prima macchina fotografica compatta autofocus, la Konica C35-AF.³⁶ Con l'invenzione della macchina fotografica portatile, come osserva Berger [2003, p. 55], la fotografia «ha cessato di essere un rituale per divenire un “riflesso”». Le innovazioni digitali si sono dunque innestate con facilità in un processo già ampiamente sviluppato. La presenza della macchina fotografica nella vita intima e personale, nelle situazioni più svariate, era già da tempo divenuta familiare, e il gesto fotografico divenuto automatico. Gli apparecchi fotografici digitali prima, e le fotocamere installate nei cellulari subito dopo, hanno dunque rappresentato, da questo punto di vista, un cambiamento prevalentemente quantitativo (annullandosi i costi della stampa chiunque si è sentito più libero di scattare sempre più immagini), e qualitativo nella misura in cui la fotografia da «riflesso» si è potuta trasformare in *consuetudine* o in *coazione*, a seconda dei gradi, per la costante presenza di dispositivi fotografici in ogni momento e situazione della vita ordinaria, che può arrivare ad essere percepita come una necessità irrinunciabile, e non più solo in momenti o situazioni che si ritengono straordinarie (se prima si doveva in qualche modo decidere di portare la macchina fotografica, selezionando di conseguenza le occasioni in base al loro valore sociale o affettivo, ora è probabile che lo scarto fra l'esperienza e il gesto fotografico venga annullato, e dunque che tale selezione non sia più ritenuta necessaria o opportuna). Si può ipotizzare che questo processo induca sempre di più a considerare e a riconoscere la fotografia come «iscrizione di secondo grado» nelle pratiche sociali e nelle relazioni affettive, ovvero come atto che conferma e sigilla una relazione sociale affettiva che si vuole stigmatizzare (da intendersi in accezione etimologica) dove l'atto stesso ha valore di per sé, a prescindere dalla sua permanenza grafica in un qualche genere di dispositivo tecnologico, piuttosto che come oggetto mnemonico o feticcio affettivo.

Prima di inoltrarsi in un approfondimento degli aspetti legati all'associazione fra

36 Sistema automatico di messa a fuoco dell'immagine che rende lo scatto immediato e definitivamente accessibile a tutti. Curiosamente questo avviene solo quattro anni prima della nascita ufficiale della fotografia digitale con la Mavica - Magnetic Video Camera della Sony, che registrava su floppy disk.

fotografia e memoria, è interessante portare ancora un esempio a disamina della relazione fra pratiche culturali e evoluzioni tecnologiche. In India, come conseguenza della particolare evoluzione storico-economica per cui la piccola borghesia è un fenomeno più recente e in attuale fase di sviluppo, si è verificato, per quanto riguarda la fotografia e relativamente a dimensioni notevoli dal punto di vista quantitativo, un salto tecnologico per il quale le fotocamere compatte in pellicola e digitali non si sono diffuse sul mercato come è avvenuto in Europa. Il risultato è che fra i membri dell'alta borghesia persiste la tradizione di andare nello studio del fotografo per il ritratto di famiglia (si tratta generalmente di un unico fotografo cui essa affida il compito di immortalare la propria immagine), il cui stile imita quello della ritrattistica pittorica legata a contesti nobiliari, sia dal punto di vista degli effetti nel trattamento dell'immagine sia dal punto di vista dell'austerità della composizione e della posa (che riproduce visivamente anche i ruoli sociali gerarchici all'interno del nucleo familiare); mentre le generazioni più giovani utilizzano per lo più il telefonino per realizzare immagini fotografiche generalmente da conservare nel telefonino stesso o da pubblicare su social networks.³⁷

1.8.3 Memoria, esperienza, identità

È possibile a questo punto comprendere, dopo aver osservato cioè le qualità del mezzo fotografico e la sua relazione con il sistema culturale autopoietico, come i *Visual Memos* - appunti mnemonici della nostra esperienza raccolti visualmente attraverso l'apparato fotografico - siano non solo un potente strumento per la costruzione di noi stessi sulla scena [Goffman 1969], ovvero per la proiezione visuale dell'immagine che di noi vogliamo dare al mondo e sostenere, e che produrremo tramite l'accurata selezione delle fotografie da mostrare, la quale a sua volta è condizionata da ciò che

37 Anche nella folla del Ganesh Festival, caso studio della presente ricerca, chi scrive ha assai raramente notato qualche amatore che catturasse immagini dell'evento con una macchina semi-professionale, e una marea di telefonini alzati verso le statue del Dio Ganesh, celebrato in tale occasione, o, in minor quantità, verso qualche altro elemento di interesse della festa. Non è un caso che sia avvenuta in India la prima proiezione di un film per intero via telefono cellulare. Si tratta della première di *Rok Sako To Rok Lo*, film prodotto da Bollywood, che è stato trasmesso tramite telefonini EDGE abilitati al *videostreaming* a Delhi, Bangalore, Hyderabad, e Mumbai nel dicembre del 2004 [Jenkins 2007, p. xxvi-xxvii].

culturalmente si percepisce come *fotografabile*, ma, proprio per questo, e per l'essenza mnemonica del mezzo utilizzato, anche un dispositivo³⁸ che struttura la nostra *identità interna*.³⁹ In essi si realizza quindi, e si può visualizzare, lo sfumare del confine fra *stage* e *backstage*, l'identificazione del soggetto con la storia di sé che egli stesso ha costruito tramite il proprio archivio di immagini. Il fatto di selezionare e poi rivedere (ripetere), grazie alla conservazione mnemonica delle immagini, alcuni momenti dell'esperienza piuttosto che altri, come selezione fotografica di esperienze che è opportuno ricordare, e conseguente eliminazione di quelle da dimenticare, incide sulla memoria di sé, del proprio passato, promuovendo un'immagine anche interiore che non corrisponde al vissuto reale.

D'altronde la fotografia riproduce funzionalmente alcuni meccanismi propri della memoria biologica, che seleziona le informazioni fin dal loro apparire sulla soglia dell'apparato percettivo, e che, attraverso la loro ripetizione (automatica) all'interno del circuito psico-esperienziale ne privilegia alcune a discapito di altre, rendendole permanenti e più facilmente accessibili. Quanto risulta dal processo appena descritto è esplicitato da Frye [1973] in relazione alla comprensione psicologica della fiction. Secondo Frye, «Nell'esperienza diretta che abbiamo della fiction noi avvertiamo quanto sia centrale l'importanza di una costante progressione di accadimenti che tenga ferma e guidi la nostra attenzione. Eppure, in un secondo tempo, quando cerchiamo di ricordare ciò che abbiamo visto, o di pensarci su, questo *senso di continuità è uno dei più difficili da richiamare*. Ciò che resiste nella nostra mente è ora una vivida caratterizzazione, ora un gran discorso, ora un'immagine impressionante: scene staccate, pezzi e bocconi d'una realizzazione sorprendentemente convincente [...]». Similmente a quanto accade nella ricostruzione che facciamo dell'esperienza narrativa della fiction, la memoria conserva del flusso esperienziale solamente alcune immagini, «scene staccate», sconnesse dal processo che le ha sollecitate. Come ha osservato Huxley [1989, p. 140], infatti, «In stretta correlazione con la memoria è l'immaginazione, che è il potere di combinare i

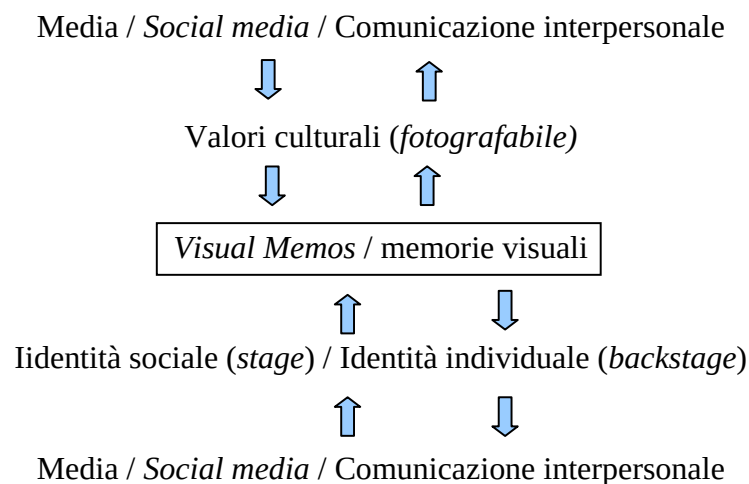
38 Con questo termine si fa qui esplicito riferimento al concetto foucaultiano. Cfr. Foucault [1994].

39 La terminologia riprende la definizione di Danah Boyd [2001] «To clarify, my notion of internal identity refers to an individual's self-perception in relation to their experiences and the world. As it is reflective in nature, self-perception cannot be purely manifested internally» [p. 21]. Danah Boyd contrappone l'identità interna all'identità sociale, che è invece «perceived externally, relying not on the intention, but the effective expression and perception of an individual's presentation» [p. 22].

ricordi in modi nuovi, così da farne costruzioni mentali diverse da ogni concreta esperienza passata». L'immagine fotografica, come «traccia» del soggetto o dell'evento che ne fissa l'apparizione [Berger 2003, p. 56], s'innesta quindi nel processo mnemonico biologico, e la scelta iniziale dello scatto assume un'importanza decisiva e ricorsiva rispetto a tale processo. Le fotografie imitano e in parte sostituiscono la nostra memoria, poiché dove la memoria biologica elimina o mette in secondo piano alcuni elementi, esse possono rievocarli, rendendoli più reali rispetto ad altri eclissati nel processo biologico.

Se si proietta quanto appena descritto nel contesto degli eventi culturali, si può intendere come, già a partire dalla selezione fotografica dell'esperienza, avvenga una definizione del significato dell'evento stesso, che verrà poi resa pubblica nel caso di esposizione delle immagini in contesti condivisi (media, *social media*, ma anche immediatamente nella comunicazione interpersonale, quando si mostrano le fotografie ad amici e parenti), concorrendo in questo modo alla creazione dell'immaginario e delle aspettative collettive sull'evento, e, nel caso di festival ed eventi di culture altre, a diffondere un'immagine non solo dell'evento ma anche della cultura che esso rappresenta.

A questo punto dell'osservazione si delinea con evidenza una circolarità, una catena processuale fra valori culturali (che condizionano il senso del *fotografabile*, anche attraverso l'esposizione a media e *social media*), *Visual Memos*, identità sociale e identità individuale che si può riassumere nella seguente schematizzazione:



dove la comunicazione (media, *social media*, e comunicazione interpersonale) compare due volte, come energia addizionale che concorre alla sua riproduzione ciclica mentre ne trasforma le sembianze tramite la riconfigurazione dei singoli elementi, mentre l'identità individuale, proprio perché presidiata da una presunzione di controllo sull'intero processo, rappresenta l'anello debole, la zona buia e inosservata, l'incrocio di funzioni che permette a nuove influenze di penetrare nel sistema. Le fotografie infatti «in sé non conservano il significato di un evento», esse «offrono apparenze» (mentre il significato «è il prodotto di processi cognitivi»), informazioni, ma «*informazioni avulse da qualsiasi esperienza vissuta*», prestandosi dunque a qualsiasi uso. Secondo Berger la fotografia «pubblica contribuisce a una memoria, si tratta della memoria di un assoluto estraneo che non ci è dato di conoscere» [Berger 2003, pp. 57-59].⁴⁰ Queste affermazioni si possono ugualmente applicare al processo che si innesca quando, a partire dalla lacuna di significato che si produce nell'impronta fotografica del reale, il soggetto che le ha prodotte proietta se stesso e ritrova, ogni volta che ritorna sull'immagine, un'identità differente. La fotografia dunque ripresenta costantemente la memoria di un estraneo, e in questa memoria possono confluire influenze e significati come tracce di tutti gli altri elementi della catena processuale, intesa come sistema autopoietico.

Alcuni autori vedono nel ruolo di catalizzatore identitario dell'immagine fotografica all'interno del processo, e nella lacuna di senso che per essa si produce, il presupposto per un livellamento del significato di tutte le esperienze e per la creazione di una società dove lo spettacolo sostituisce la realtà. Mentre Susan Sontag afferma che «Il fotografare ha instaurato con il mondo un rapporto voyeuristico cronico che *livella il significato di tutti gli eventi*» ai quali viene conferita attraverso l'immagine «una sorta di immortalità (e d'importanza) che altrimenti non avrebbe avuto» [Sontag 2004, p. 10],⁴¹ John Berger sostiene che nella ripetizione e nella riproduzione delle immagini si viene a creare «un eterno presente di aspettative immediate e la memoria cessa di essere necessaria o desiderabile» rendendo così impossibile una «continuità di significato e giudizio» [Berger 2003, p. 61]. Si possono sintetizzare queste due voci dicendo che

40 Corsivo mio.

41 Corsivo mio.

secondo i due autori citati, la moltiplicazione degli eventi, resi immortali dalla riproduzione fotografica, produce uno stallo nel processo. In natura nulla rimane mai uguale a se stesso, nella brama di conservare qualunque cosa, di rendere perenne il transitorio, o ciò che nella dimenticanza troverebbe la sua naturale collocazione, si produce il «*possesso immaginario* di un passato reale» dove la fotografia, percepita come un mezzo per «attestare un'esperienza», si rivela invece come strumento di rifiuto, di negazione dell'esperienza stessa, che viene ridotta a «ricerca del fotogenico», a «souvenir» [Sontag 2004, p. 9],⁴² mentre l'atto del fotografare si palesa come meccanismo di tipo «acquisitivo» e l'identità come percezione immaginaria. Similarmente Flusser, secondo cui le fotografie, delle quali non si deve mai sottovalutare il carattere magico,⁴³ «sostituiscono gli eventi con stati di cose e li traducono in scene», sostiene che «L'uomo dimentica di aver creato lui le immagini per orientarsi nel mondo grazie ad esse. Non è più in grado di decifrarle e ormai vive in funzione delle proprie immagini: l'immaginazione si è volta in allucinazione» [2006 pp. 5-6].⁴⁴ Utilizzando le immagini come sostituto dell'esperienza l'uomo avrebbe prodotto così una *realtà spettacolare parallela* dove l'esperienza è inclusa unicamente come *percezione della distanza* che la preclude. Secondo Guy Debord [2008] per esempio, nelle cui parole questo punto di vista è efficacemente sintetizzato, «L'immagine sociale del consumo del tempo [...] è dominata esclusivamente dai momenti di svago e di vacanza, momenti rappresentati a distanza e desiderabili per postulato, come ogni merce spettacolare. Questa merce è qui data esplicitamente come il momento della vita reale, di cui si tratta di attendere il ritorno ciclico. Ma in questi stessi momenti assegnati alla vita, è ancora lo spettacolo che si dà a vedere e riprodurre, e che raggiunge un grado più intenso. Ciò che è stato rappresentato come la vita reale si rivela semplicemente come la vita più *realmente spettacolare*».

42 Corsivo mio.

43 «La vecchia magia è preistorica [...] la nuova magia "poststorica" [...] «la magia preistorica è la riattualizzazione di modelli detti "mito", la magia attuale è una riattualizzazione di modelli detti "programma". I miti sono modelli trasmessi oralmente, il cui autore – un "dio" – sta al di là del processo di comunicazione. I programmi, invece, sono modelli trasmessi per iscritto, i cui autori – i "funzionari" – stanno all'interno del processo di comunicazione [...]» [Flusser 2006, pp. 15-16].

44 Per immaginazione l'autore intende la «facoltà specifica di astrarre superfici dallo spaziotempo e riproiettarle nuovamente nello spaziotempo» [Flusser 2006, p. 3].

A prescindere da queste speculazioni però, tangenzialmente percorse in panoramica come possibili spunti di riflessione, per la coerenza del presente studio è opportuno approfondire alcuni aspetti ancora tralasciati della mediazione fotografica come strumento mnemonico in rapporto alle dinamiche interne al sistema linguistico autopoietico.

In *Ontologia del telefonino*, Maurizio Ferraris [2009] definisce gli *oggetti sociali* come oggetti che non esistono nello spazio reale ma solo come «iscrizioni» o come tracce, «registrazione nella mente delle persone».⁴⁵ In *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, che segue il testo prima citato di due anni, Ferraris approfondisce l'argomento, e, dopo aver definito «icnologia» (dottrina della traccia) la dottrina che si occupa di analizzare la funzione e il campo di applicazione delle iscrizioni, introduce la nozione di «documentalità» come «la forma che [...] prendono gli oggetti sociali, d'accordo con la legge Oggetto = Atto Iscritto». Tale legge permette di interpretare la realtà sociale e la cultura come consistenti in «iscrizione di atti e registrazione di fatti», e in «produzione di espressioni» [pp. 277-278], ovvero di documenti, intesi etimologicamente come «“ciò che mostra o rappresenta un fatto”», che possono essere *storici*, ovvero rilevanti «per la ricostruzione del passato», *informativi*, comprendendo «tutto ciò che veicola una informazione», o *giuridici*, ovvero con «valore legale». [p. 280]. Questo «sistema di iscrizioni» contribuisce alla «creazione di ciò che nel mondo sociale appare come significativo, degno di essere perseguito o evitato, lodato o biasimato, condiviso o non condiviso». Ecco dunque esplicitato il valore sociale, collettivo, dei *Visual Memos*, che, in quanto iscrizioni ed exteriorizzazioni di realtà individuali, tracce iscritte nella rete della comunicazione per

45 Gli oggetti del mondo sono classificati da Ferraris in: oggetti fisici (montagne, fiumi, corpi umani e animali); oggetti ideali (numeri, teoremi, relazioni); e oggetti sociali. Questi ultimi «non esistono come tali nello spazio, ma sussistono come tracce (iscrizioni, registrazioni nella mente delle persone) e [...] per questa via acquistano una durata nel tempo»; essi «dipendono, per la loro esistenza, da soggetti che li conoscono o quantomeno sanno come usarli e che, in taluni casi, li hanno costruiti» [Ferraris 2007, p. 84]. Dal punto di vista della memoria sociale e collettiva non esiste, per il filosofo torinese, sostanziale differenza fra un'iscrizione, una traccia registrata e conservata in un oggetto fisico testuale o visivo, e una traccia registrata invece unicamente nella mente, o nella memoria, delle persone. In entrambi i casi, infatti, la traccia assume una funzione regolatrice del comportamento individuale e sociale: «l'iscrizione assicura il passaggio dalla natura alla cultura». [Ferraris 2009, p. XIV].

esibire a se stessi (identità individuale) e alle reti personali (identità sociale)⁴⁶ i confini della propria identità, i propri gusti e desideri, per dichiarazioni tribali⁴⁷ di affiliazione, affinità o affetto, contribuiscono a creare legami e hanno funzione identitaria, regolatrice, tanto quanto, sebbene in maniera differente, le iscrizioni prodotte dalle istituzioni e dagli oggetti dell'arte, dalla religione e dalla filosofia. Si può dire, prendendo spunto da Maldonado [1997], che essi entrino nella rete della comunicazione come rappresentanti delle «istanze» di preferenza o rifiuto, dell'«autocontrollo» e della «censura», e che dunque possano essere utilizzati per chi queste istanze voglia leggere, come spie attraverso le quali è possibile comprendere la relazione fra l'autocontrollo e il controllo culturale.⁴⁸ Ma, tornando alla delicata questione delle iscrizioni e seguendo Ferraris nello sviluppo del ragionamento, possiamo osservare come la scrittura non nasca come trascrizione del linguaggio orale e come veicolo di telecomunicazione, bensì come sistema di registrazione» e dunque, come per tutte le registrazioni, il suo «valore comunicativo» si sottomette, nella scala delle priorità funzionali, al suo valore di strumento mnemotecnico.⁴⁹ In questa prospettiva, per il filosofo, «Dal marcare il territorio e il registrare nella memoria allo scrivere lettere alfabetiche, ideogrammi, numeri, simboli, sequenze in codice binario sul computer non c'è uno iato, bensì un processo continuo, che d'altra parte non richiede nemmeno di essere letto in termini evolutivi» giacché i diversi strumenti citati possono convivere, e di fatto convivono, contemporaneamente nello stesso momento storico. [2009, pp.198-199]. Sotto questa luce, dunque, anche per le fotografie, così come per i *Visual Memos* in genere, il valore comunicativo assume in realtà una funzione all'interno di un obiettivo di più ampia portata: incidere nella memoria, lasciar tracce di sé attraverso la selezione di elementi discreti meccanicamente estrapolati dal flusso della realtà. Ma c'è un aspetto importante, che pertiene alla fotografia in particolar modo piuttosto che alle immagini in

46 Cfr nota n.39.

47 Nel senso inteso da Maffesoli [2004] e Bauman [2005].

48 «[...] l'idea che gli attori sociali siano completamente autonomi, che entrano in rete senza aver niente alle spalle, è un'astrazione totale! Noi entriamo in rete con determinate istanze che preferiamo o che rifiutiamo, con un nostro bagaglio di autocontrollo, di autocensura. Pertanto, non si tratta solamente del problema del controllo che ci viene dall'esterno, ma anche del controllo che noi stessi, con la nostra cultura, portiamo dentro alla rete» [Maldonado 1997, p. 3].

49 Ferraris cita come elemento probatorio la discendenza della scrittura dai calendari e da strumenti di contabili.

movimento - per ragioni che riguardano una sostanziale differenza nel rapporto con il tempo -, e che è possibile approfondire proprio grazie al concetto di iscrizione. Tale aspetto riguarda la relazione fra la fotografia nella sua funzione di medium identitario e di strumento mnemotecnico e l'atto fotografico stesso. Si sostiene qui che la fotografia si appropri di questi valori, e concretizzi tali funzioni, non solo nel momento in cui si definisce nella sua materialità (anche digitale) di oggetto immesso nella rete della comunicazione, ma anche in quanto atto-fotografico (o inconscio tecnologico),⁵⁰ fin dal suo stato latente di oggetto simbolico nel negativo (che può anche non essere sviluppato) o nel microchip di silicio (che può anche non trasmettere le informazioni fotografiche alla scheda di memoria, ovvero in quanto atto iscritto nella memoria corporea del gesto. La relazione qui postulata diviene evidente se si osserva quanto detto alla luce delle riflessioni di Ferraris sul *ready made*, che viene definito come un processo attraverso il quale un oggetto si trasfigura in opera d'arte esattamente grazie ad un «incremento di iscrizione», ovvero grazie al fatto che «un'arma o una fibbia venga messa nella bacheca di un museo, accompagnata da una didascalia» [pp. 312-313]. Se applichiamo lo stesso concetto alla fotografia noteremo innanzitutto come anch'essa si trasformi in documento o oggetto sociale, identitario e affiliativo, in un contesto espositivo, che può essere indifferentemente un museo, un libro di storia o un *social network*, dove d'altronde si trova anch'essa generalmente associata a didascalie, iscrizioni di tipo testuale, narrazioni o parole chiave.⁵¹ Ma, come si è già avuto modo di osservare nel corso di questo capitolo, scattare una fotografia significa anche dichiarare che quel momento, quella visione, hanno un significato soggettivo speciale, affermare che lo scatto corrisponde ad un giudizio di valore - cognitivo, emozionale, identitario -. Esso dunque rappresenta in questo senso e già in se stesso un «incremento di iscrizione» nella memoria degli attori coinvolti (fotografo e soggetti ritratti) come passaggio di un evento emotivo o cognitivo da una dimensione di flusso a una dimensione discreta, da momento indistinto della relazione affettiva dei soggetti a traccia anzitutto gestuale

50 Cfr. Vaccari [1979], già citato in Parte I, Cap.1.2, «il mezzo fotografico trasforma in elemento simbolico ciò che l'attraversa».

51 Le *Tags* hanno un ruolo importante nella trasformazione della fotografia in oggetto sociale - cfr. Cap. *Progetto e Metodologia* - ma la diffusione della pratica del *tagging* conferma anche quanto l'immagine di per sé abbia un valore significante ambiguo e dunque aperto a influenze sia soggettive sia culturali, ovvero alle dinamiche relazionali descritte in questo capitolo.

performata e performante di tale relazione, prima che grafica. Si può infine dedurre da queste riflessioni che le iscrizioni di secondo grado aumentano ad ogni nuovo recupero funzionale dell'oggetto fotografico, ovvero nel momento in cui e ogni volta che la fotografia viene rivista dai soggetti (attori) coinvolti nell'atto, o mostrata ad altri soggetti dall'atto esclusi o all'atto non presenti, o caricata in una rete telematica sociale o commentata, taggata nelle stesse reti, o inviata tramite posta elettronica, etc. Si può dire, cioè, che un oggetto fotografico produce nella memoria tanti incrementi di iscrizione quanti sono i passaggi e i ricorsi che esso attraversa nella comunicazione interpersonale o mediatica e che tali incrementi di iscrizione modificano ad ogni nuovo passaggio il suo valore di traccia, di oggetto della memoria individuale e/o collettiva.

1.9 Convergenza: alcune osservazioni sulla 'rivoluzione digitale' nel rapporto con la memoria e l'identità

I brevetti del processo fotografico chimico del francese Louis Jaques Mandé Daguerre e dell'inglese William Henry Fox Talbot, sono entrambi del 1839. Da allora a oggi, secondo Claudio Marra, il medium fotografico non ha attraversato alcuna vera e propria rivoluzione [Marra 2006, pp. 11-41]. Si seguiranno qui i passaggi cruciali del ragionamento che dà fondamento alla posizione di Marra per impostare i termini della questione e trarne qualche spunto di riflessione nel merito dei temi proposti dal presente studio.

1.9.1 La fotografia digitale non esiste

Secondo Claudio Marra [2006, pp. 52-54], le definizioni che oppongono fotografia *chimica* a fotografia *digitale* non danno luogo a una formulazione corretta della questione poiché il termine chimico si riferisce a una tecnologia, mentre il termine digitale a un sistema di rappresentazione. Inoltre, una fotografia realizzata con il sistema ottico/chimico può essere digitalizzata, mentre l'utilizzo del termine "*elettronica*", come sostituto di digitale, non aiuta, perché la tecnologia chimica e la tecnologia elettronica

sono state ibridate anche prima della scoperta dei bit. La fotografia è inoltre sempre stata *analogica* ma solo dopo l'invenzione dei sistemi digitali è stata così definita per la necessità di stabilire una linea di confine, realizzando un'opposizione inesistente a fondamento di una rivoluzione solo teorica. Nella realtà (tecnica) dei fatti anche la fotografia digitale è analogica: infatti, esattamente come i cristalli di bromuro d'argento, il microchip di silicio posto all'interno del CCD⁵² reagisce in modo continuo alle variazioni della luce riflessa dagli oggetti.⁵³ La differenziazione fra i due sistemi si realizza nel passaggio successivo. Mentre gli atomi dei sali d'argento presenti nello strato (emulsione) fotosensibile della pellicola fotografica, quando vengono colpiti dalla luce si raggruppano, conservando in questo modo l'immagine prodotta dalla luce che li ha colpiti, nel CCD il silicio, che risponde alla luce con un segnale elettrico proporzionale (dunque analogico) alla quantità di luce che lo colpisce, è ricoperto da un certo numero di piccoli elettrodi (*photosite*) disposti a griglia (le singole caselle che si vengono a creare sono denominate pixel, contrazione di *picture element*). Gli elettroni che si generano nel CCD per l'azione della luce vanno dunque a raggrupparsi nei *photosites*. Calcolando quanti elettroni sono raggruppati nei *photosites* si può dunque stabilire quanta luce ha colpito ogni singolo pixel. Quanto maggiore è il numero dei pixel, tanto maggiore sarà dunque la definizione di dettaglio dell'immagine (se ne deduce anche, di conseguenza, che la qualità dell'immagine non si deve unicamente al numero di pixel, elemento certamente determinante, ma anche alla dimensione del sensore, poiché i *photosites* raccolgono gli elettroni generatisi per effetto della luce, e, quindi, se la quantità di silicio aumenta, anche il numero degli elettroni che si dispongono sulla griglia sarà maggiore, permettendo una migliore definizione d'immagine).⁵⁴ L'unica rilevante differenza, dunque, fra la tecnologia chimica e quella digitale «è data dal fatto che nel CCD manca quel processo di mantenimento e di memorizzazione della traccia di luce che invece caratterizza il tradizionale negativo fotografico. Una volta effettuato il “conteggio” degli elettroni l'informazione viene

52 *Charge Coupled Device*, dispositivo di accoppiamento a carica, invenzione americana della fine del 1969 che si deve a George Smith e William Boyle, ingegneri della Bell.

53 Anche nel caso dei sensori di tipo CMOS, sebbene il processo si realizzi in maniera differente, permane la relazione analogica con la fonte luminosa.

54 Su questi aspetti tecnici si può consultare anche Amerio [2004].

infatti trasferita ad altri componenti della macchina e il CCD torna, per così dire, “verGINE”, pronto per effettuare una nuova registrazione». Ne consegue che «la fotografia digitale non esiste», esiste piuttosto una «fotografia digitalizzata», e, aggiungiamo, una *memoria digitale*. Se, infatti, la sostanziale differenza sta nel *processo discreto* (il termine digitale è un adattamento dell'inglese *digit*, che significa cifra) che si realizza *dopo* la fotografia (scrittura della luce) avvenuta nel CCD, è unicamente nel processo che solo eventualmente segue lo scatto, e maggiormente nelle possibilità di gestione dell'archivio mnemonico più che nelle possibilità di elaborazione dell'oggetto in sé (sovrapposizione di immagini, mascheratura, correzione della gamma e del colore, solarizzazione, etc., per quanto riguarda la fotografia e tramite tecnologie certamente meno efficienti soprattutto dal punto di vista della velocità di esecuzione e con esito talvolta meno sofisticato, erano possibili anche prima del digitale - prova ne sono le articolate sperimentazioni delle avanguardie artistiche all'inizio del '900 e oltre) che, dal punto di vista tecnico, si può parlare di una differenza digitale.

1.9.2 Memoria digitale

La fotografia, come si è detto, ha sostituito il ritratto pittorico nella sua funzione di celebrazione e difesa dal tempo dell'individuo o del suo nucleo familiare, col tempo anche 'democratizzando' tale pratica nel renderla accessibile alle masse. L'avvento della tecnologia digitale ha fatto sì che «Se prima il gesto affettivo del conservare doveva in qualche modo essere programmato decidendo di portare con sé una macchina fotografica, oggi con gli obiettivi inseriti nei cellulari, è comodamente sempre a portata di mano, pronto a essere esercitato in qualsiasi momento» [Marra 2006, p. 2]. In questi termini, e nell'eco delle osservazioni che precedono, è opportuno notare che, ad esclusione degli addetti ai lavori, per cui la tecnologia digitale rappresenta un prezioso ausilio semplificando alcune operazioni e rendendo possibile il recupero delle fasi intermedie del processo di lavoro, e di alcuni artisti che ne sfruttano le qualità intrinseche (rappresentazione numerica, modularità, automazione, variabilità, transcodifica) [Manovich 2002, pp. 46-71] per organizzare in tale prospettiva la propria

poetica e la propria estetica,⁵⁵ l'utente medio degli strumenti digitali di ripresa e archiviazione delle immagini, nonostante le possibilità offerte dalla rappresentazione numerica, conserva un approccio 'ottocentesco' alla gestione degli archivi visuali personali, considerando tutt'ora le immagini (nella realtà dei fatti anche se non in teoria) come oggetti immutabili conservati in un cassetto, anche se questo cassetto si è estremamente ridotto nelle dimensioni trasformandosi in una microscopica sezione di un microchip. Si assiste tutt'al più a una moltiplicazione esponenziale della quantità di immagini memorizzate e archiviate, da cui vengono estrapolati alcuni esemplari ritenuti significativi per la pubblicazione in un social network immediatamente dopo l'evento, ma che raramente viene recuperata per interventi successivi: le immagini si accumulano nella memoria digitale come si accumulavano nei cassette, solo che ora la loro quantità è notevolmente aumentata. Come osserva Sergio Giusti [2005, p. 71], «il digitale non stravolge la nostra consuetudine alla fotografia: i cittadini a migliaia continueranno a uscire la domenica con i loro apparecchi (digitali) a tracolla e *al massimo* toglieranno usando *Photoshop* quel brutto cartello stradale sullo sfondo», e, aggiungiamo, produrranno una quantità infinitamente superiore di immagini che verranno conservate in memorie sempre più capienti installate in apparati tecnologici sempre più piccoli.

1.9.3 Convergenza multimediale

L'aspetto più incisivo e determinante della cosiddetta "rivoluzione digitale" dal punto di vista delle pratiche diffuse e dei processi culturali e comunicativi, e, dunque, anche dal punto di vista delle pratiche della memoria e dell'identità che s'innestano in tali processi, è quindi probabilmente da ricercare, come suggerisce Manuel Castells [2002, p. 410], nella convergenza multimediale, intesa come dispositivo che «cattura all'interno della propria sfera la maggior parte delle espressioni culturali, in tutta la loro diversità. L'avvento del multimedia è equivalente alla fine della separazione, e persino della distinzione, tra media audiovisivi e media stampati, cultura popolare e cultura colta, divertimento e informazione, istruzione e persuasione. Ogni espressione culturale,

55 Cfr. ad esempio il lavoro di Marcel·lí Antúnez Roca, con particolare attenzione a una delle più recenti produzioni, *Hipermembrana*, di cui chi scrive ha documentato una parte del processo produttivo [Giachello 2008], o i diversi artisti citati da Manovich ne *Il linguaggio dei nuovi media* [2002].

dalla peggiore alla migliore, dalla più elitaria alla più popolare, sfocia in questo universo digitale che collega in un gigantesco ipertesto storico le manifestazioni passate, presenti e future della mente comunicativa. Così il multimediale costruisce un nuovo ambiente simbolico. Fa della virtualità la nostra realtà», e, aggiungiamo, per un collegamento in chiosa alle riflessioni che permeano questo capitolo, della memoria un presente continuo.

PARTE I. IMMAGINI, DOCUMENTAZIONE, MEMORIA

CAPITOLO 2 – FOTOGRAFIA E VIDEO: UN CONFRONTO

Non si sono trovati nell'esistente letteratura testi dedicati all'analisi approfondita di affinità e differenze fra la fotografia e il cinema o il video, tanto meno per quanto riguarda il loro utilizzo nella ricerca scientifica. Per contro esistono moltissimi testi specializzati che analizzano aspetti differenti, dalla storia all'estetica, dalla semiotica, alla metodologia della ricerca con e sulle immagini, che analizzano in maniera specifica i singoli linguaggi visuali o audiovisuali presi separatamente. Alcune interessanti osservazioni si possono trovare in *Che cos'è il cinema*, di André Bazin, e in particolare nel saggio *L'evoluzione del linguaggio cinematografico* [1999, pp.74-92]; in *Empirismo Eretico* di Pier Paolo Pasolini [1991], dove il linguaggio fotografico è analizzato in funzione dell'analisi del film; in *Il cinema e le arti visive*, di Antonio Costa [2002], dove vengono analizzate le contaminazioni fra arti visive e storia del cinema. Preziose informazioni si possono trovare in raccolte di saggi come *Le arti multimediali digitali*, curato da Balzola e Monteverdi [2004], dove singoli aspetti, in prospettiva storica o di taglio tecnico-semiotico, sono analizzati da autori diversi dal punto di vista delle specifiche relazioni con la tecnologia digitale. La sintetica analisi che segue, strutturata per aree tematiche, non intende esaurire l'argomento, quanto piuttosto evidenziare gli aspetti funzionalmente più utili agli obiettivi della presente dissertazione, con il duplice scopo di osservare eventuali differenze e analogie nel rapporto che i differenti linguaggi presi in esame impostano con la percezione del tempo, la memoria e l'identità, e di organizzare in prospettiva teorica gli elementi che hanno supportato le scelte metodologiche della ricerca sul campo.

2.1 Multisensorialità e narrativa

Sebbene rispetto alla relazione della psiche con la temporalità, discussa nel capitolo precedente, sia l'immagine statica sia l'immagine in movimento si possano considerare artifici cui non corrisponde esattamente alcun processo reale,¹ l'immagine in movimento propone un'esperienza percettiva più simile a quella che intratteniamo con il mondo tridimensionale che ci circonda, poiché se anche restiamo fermi il nostro sguardo costantemente si muove sugli oggetti e nello spazio circostante [Marazzi 2002]. Questo effetto si deve però a una trasparenza [Bolter, Grusin 2002], a una mimesi della mediazione tecnologica che, attraverso congegni meccanici o altri artifici, come ad esempio gli stabilizzatori ottici, nasconde, anche nella semplice ripresa in continuità, micromovimenti che risulterebbero fastidiosi proprio nel rivelare la mediazione. La multisensorialità dell'audiovisivo o del cinema sonoro, aggiunge un ulteriore elemento mimetico, riproducendo più fedelmente le apparenze percettive del mondo tridimensionale (illusione di realtà). Questo effetto si ottiene anche quando la ripresa viene effettuata a camera fissa, come, ad esempio, nel caso dei *moving desktop*, dove attraverso brevi piani sequenza ripetuti in loop e accompagnati dal sonoro si produce una più fedele mimesi dell'esperienza percettiva di cascate d'acqua o caminetti in cui arde un focherello. Si può dire dunque che la multisensorialità aggiunge livelli cognitivi alla visione delle immagini, i quali possono interagire in modi differenti. Per contro, la fotografia è più narrativa di qualsiasi audiovisivo che non sia passato al montaggio, poiché la 'lettura' di una fotografia implica di per sé un montaggio percettivo (come osservato nel capitolo precedente lo sguardo che si muove sull'immagine bidimensionale effettua stacchi e raccordi fra gli elementi inclusi nella cornice).²

Interessante è a questo proposito la visione di una breve clip anonima, diffusa attraverso You Tube, sulla Rivoluzione verde in Iran. Nella clip vengono montati in sequenza alcuni scatti fotografici che riportano immagini della protesta e degli eventi drammatici che l'hanno accompagnata, cui è stato applicato l'effetto "Panoramica e

1 Cfr. anche Deleuze [1997] e [1993]. L'argomento viene sviluppato in questo capitolo nel sottocapitolo *Montaggio e durata*.

2 A tal proposito si confrontino le osservazioni di Bazin relative alla profondità di campo che, secondo il critico francese, implica «un atteggiamento mentale più attivo e anche un contributo positivo dello spettatore alla messa in scena» [1999, p. 88].

zoom” (simulazione di un movimento di camera che scorre sull’immagine bidimensionale),³ poiché si sovrappone alla struttura formale dell’immagine nella direzione dello sguardo dell’osservatore, modificandone la traiettoria. La traccia audio riproduce la famigerata canzone di protesta *Bella ciao*, il cui titolo è stato di conseguenza attribuito anche alla clip, che non ne reca altri. L’effetto complessivo è di grande suggestione emotiva, e sarebbe di minor efficacia nel caso in cui fossero state utilizzate immagini in movimento. Ciò si deve al fatto che, a parere di chi scrive e in conseguenza delle riflessioni fatte sulla temporalità dell’immagine fotografica fatte nel precedente capitolo, alla visione di una sequenza di immagini fisse, che intrattengono un più intimo rapporto psicologico con la morte⁴ si sovrappone cognitivamente la suggestione sonora, richiamando alla memoria avvenimenti storici cui è legata, per molti, una precisa identità individuale e collettiva.⁵

2.2 Montaggio e durata

Per Gilles Deleuze il montaggio permette di «portare la percezione nelle cose, mettere la percezione nella materia, in modo tale che qualsiasi punto dello spazio percepisca da sé tutti i punti sui quali agisce o che agiscono su di esso, per quanto lontano» [Deleuze 1993, p. 102]. Queste affermazioni divengono più chiare se si tiene conto del rapporto di queste riflessioni con il concetto di regia di Dziga Vertov, da cui

3 Si tratta di uno degli effetti di montaggio fra cui si può scegliere e che, una volta selezionato, viene applicato in maniera automatica alle sequenze di immagini per le presentazioni audiovisive nei software di gestione file immagine. Si chiama in modo diverso a seconda del software utilizzato (“Panoramica e zoom”, “zoom e dettaglio”, etc.). Questo effetto si può annoverare fra i sistemi di sguardo di secondo grado [Eugeni 1999].

4 Cfr. per esempio Barthes [1980].

5 Gli *audioslideshows*, sequenze di immagini montate su tracce musicali o con tracce audio generalmente sottoposte ad editing (nel fotogiornalismo gli *audioslideshows* sono di solito accompagnati da suoni d'ambiente e da interviste), che possono essere sequenziali o interattive, costituiscono un’interessante prospettiva di ricerca, anche nell’ottica delle riflessioni sulla temporalità sviluppate nel presente studio. Si può dire, in linea generale e per offrire uno spunto di osservazione parziale, che, sia nel caso degli *audioslideshows*, sia nel caso delle narrazioni interattive come, per esempio, il progetto *One in eight million* del New York Times descritto in Parte I, Cap.3, qual’ora l’utente non intervenga attivamente sul flusso audiovisivo preimpostato dal regista, risulta più difficile distinguere gli effetti cognitivi ed emotivi prodotti dalla singola immagine.

Deleuze riprende la concezione di «intervallo» nel movimento, dal filosofo francese definito «la percezione, l'occhiata, l'occhio [...] cioè un occhio nella materia, una percezione come quella che si trova nella materia», e se le si interpreta dal punto di vista linguistico. Sarà utile perciò ancora una volta seguire le indicazioni di P.P. Pasolini [1991, p. 240], il quale scrive: «[...] il cinema (o meglio la tecnica audiovisiva) è sostanzialmente un infinito piano-sequenza, come è appunto la realtà ai nostri occhi e alle nostre orecchie [...]: e questo piano-sequenza, poi, non è altro che la riproduzione (come ho più volte ripetuto) del linguaggio della realtà: in altre parole è la riproduzione del presente. Ma dal momento in cui interviene il montaggio, cioè quando si passa dal cinema al film (che sono dunque due cose molto diverse, come la “langue” è diversa dalla “parole”) succede che il presente diventa passato (si sono avute cioè le coordinazioni attraverso i vari linguaggi viventi): un passato che, per ragioni immanenti al mezzo cinematografico, e non per scelta estetica, ha sempre i modi del presente (è cioè un *presente storico*)». In questa prospettiva, tanto la fotografia (che è monema del cinema, o inquadratura) quanto il video o il cinema (nel senso inteso da Pasolini, ovvero nel senso di ripresa non montata della realtà) sono al tempo presente, sono “langue” e non “parole”, non implicano un'azione sulla realtà che sia in grado di *trasformare il presente in passato*, non includono un compimento espressivo inteso come unità che produce senso, un'azione consapevole sulla realtà, sulla presunta continuità della percezione, e dunque sul meccanismo mnemonico.

Negli scritti di Dziga Vertov, regista di primo piano nell'avanguardia russa di inizio '900, da cui cineasti e critici a livello mondiale hanno ereditato un patrimonio linguistico e teorico che ancora oggi mettono proficuamente a frutto, e dal quale anche Deleuze prende spunto per sviluppare le sue riflessioni sull'immagine in movimento, si possono rintracciare diversi punti di contatto con l'approccio proposto dal poeta italiano. Il montaggio per Vertov [Vertov 1975, pp. 28-29], ovvero «Il Kinokismo è l'arte di organizzare i movimenti necessari delle cose nello spazio grazie all'utilizzazione di un insieme artistico-ritmico conforme alle proprietà del materiale e al ritmo interno di ogni cosa. Sono gli *intervalli* (passaggi da un movimento all'altro), e in nessun caso i movimenti stessi, a costituire il materiale (gli elementi dell'arte del movimento)». Lungi dall'essere un atteggiamento passivo, che si affida alla relazione ontologica fra immagine e realtà per produrre risultati espressivi, il presupposto teorico di Vertov

insiste invece sulla necessità di un'azione organizzatrice volontaria, che non può prescindere dalla qualità intrinseca del materiale - il «ritmo interno di ogni cosa» - ma che, a partire da quest'ultimo, deve operare una trasformazione linguistica: «Attraverso la poesia della macchina, la nostra strada va dal cittadino perdigiorno all'uomo elettrico perfetto. Mettendo a nudo l'anima delle macchine, facendo innamorare operaio e banco i lavoro, contadino e trattore, macchinista e locomotiva noi portiamo la creatività nel lavoro meccanico». Anche Vertov, come Pasolini, che definiva il suo un «cinema di poesia», insiste sull'aspetto poetico dell'atto cinematografico, e in entrambi il termine è evidentemente inteso nella sua accezione etimologica, nel senso del *fare*, operare una trasformazione. La creatività citata da Vertov è dunque anch'essa intesa, all'interno di un approccio attivo e volontario, come 'creazione', intervento sulla materia. A partire quindi da un primo necessario momento di selezione (passaggio dai monèmi – oggetti, forme e atti della realtà - al cinema - o inquadratura) che *esclude o include* determinati oggetti, forme o atti della realtà sensibile nell'inquadratura, la differenza, nella prospettiva qui proposta, fra fotografia e cinema (o video, o audiovisivo), si può porre nelle possibilità che la prima offre di *osservare* tale processo di esclusione e inclusione,⁶ e nel contempo, osservare il processo che avviene a partire dalla sollecitazione visuale pura, il flusso delle associazioni mentali ed emozionali, la sequenza narrativa attivata dalla visione delle immagini nel sistema cognitivo che le accoglie. Questo processo è infatti, nel caso della visione di un film o di un video, meno evidente, poiché lo scorrere delle immagini, interagendo con il flusso delle associazioni, ad un tempo ne attutisce la voce e lo guida verso nuove associazioni attraverso nuovi stimoli. La fotografia, invece, ritaglia dal flusso temporale una porzione più limitata (come detto più sopra, infatti, anche la fotografia è una porzione di tempo, non un'istantanea), agisce come una limitazione di campo che, dal punto di vista empirico ed euristico, produce un effetto cognitivo simile a quello che si ottiene utilizzando strumenti ottici d'ingrandimento per osservare fenomeni biologici di dimensioni microscopiche, impercettibili alla visione naturale, ovvero nascosti alla visione possibile ad un piano dimensionale superiore.

Questa tesi è avvalorata dalla visione di alcuni esperimenti delle avanguardie

6 Cfr. Parte I, Cap.1.3 e 1.4.

artistiche, attraverso la quale è possibile sperimentare l'insostenibilità, e, quindi, l'impraticabilità, di una osservazione prolungata senza 'stacchi', l'irrealtà percettiva della continuità temporale dal punto di vista delle possibilità reali della macchina psichica nella sua relazione con il mondo bidimensionale e tridimensionale. «L'esempio più estremo dell'estetica della continuità è *Empire*, del 1964, di Andy Warhol, che mostra otto ore consecutive di ripresa a camera fissa, dunque senza stacchi spaziali o di campo, e senza cesure temporali, dell'Empire State Building di New York» [Giachello 2008, p. 49]. Ma (probabilmente) nessuno ha mai visto *Empire* nella sua interezza, così come nelle condizioni percettive *naturali* nessuno è in grado di osservare e seguire nella loro evoluzione reciproca oltre un certo numero di dettagli e per un tempo prolungato senza cali di attenzione. Chi avesse *guardato Empire* per otto ore, non avrebbe comunque *visto Empire* per otto ore. Una verifica di queste osservazioni la si può ottenere rivedendo sotto questa luce un classico del cinema, *Nodo alla gola*, primo film a colori di Alfred Hitchcock (USA 1948), realizzato attraverso 11 piani-sequenza raccordati come se fossero uno solo (il progetto originale intendeva realizzare un film attraverso un unico piano-sequenza, ma limiti tecnici creati dalla necessità di cambiare i rulli di pellicola di minor durata hanno costretto il regista a ricorrere a questo stratagemma). Mantenendo l'attenzione concentrata sul proprio processo percettivo durante la visione del film si noterà come il nostro cervello produca l'impressione del montaggio anche dove è assente, ovvero i cali di attenzione nella visione si 'traducono' in impressioni illusorie di 'stacco' fra una scena e l'altra del film. L'esperienza della durata è invece, per opposto, resa possibile dall'accelerazione, dalla manipolazione *artificiale* del tempo. In *Koyaanisqatsi*, film del 1983 del Regista americano Godfrey Reggio prodotto da Francis Ford Coppola, è, infatti, proprio grazie alla frammentazione della continuità prodotta tramite la tecnica del *time lapse recording*, che, «per un paradosso percettivo, lo spettatore è in grado di fare esperienza della continuità, della durata reale delle cose; egli comprende, cioè, tramite un'esperienza percettiva prodotta artificialmente, l'estensione (potenzialmente) infinita del tempo che regola gli eventi, la durata del movimento delle nuvole, del passaggio dal giorno alla notte, o della vita di una città in movimento, che normalmente non è in grado di cogliere» [Giachello 2008, p. 50].

In generale, però, solo le produzioni artistiche utilizzano il video digitale come

medium della continuità vero e proprio, cioè ne dilatano le potenzialità e le utilizzano a fini espressivi e conoscitivi che riflettono sulla durata. Nelle pratiche più comunemente diffuse il video viene solitamente utilizzato come una fotografia in movimento, come forma testuale breve⁷ dove la durata è contratta a frammento di tempo e viene conservata nella forma originaria. Infatti, quando il mezzo viene utilizzato a livello amatoriale, come archivio mnemonico delle esperienze di vita quotidiana o per conservare il ricordo di momenti speciali di vita vissuta, molto raramente viene sottoposto a sofisticate operazioni di montaggio e postproduzione, e la maggiore scansione temporale offerta dalla ripresa video viene utilizzata per restituire con maggior pienezza l'atmosfera del momento vissuto grazie alla ripresa sincronica di voci e suoni d'ambiente⁸ e all'inclusione di aspetti cinetici (movimento dei soggetti), o per registrare vedute d'insieme (ripresa panoramica) di luoghi vissuti o visitati. Per quanto concerne la durata, un elemento certamente determinante è il limite tecnico imposto dagli strumenti di ripresa generalmente utilizzati (macchine fotografiche, cellulari, etc.) che, anche in relazione ad ostacoli materiali relativi alle dimensioni delle schede di memoria, permettono solamente la ripresa di filmati di breve durata, cui si affianca la politica gestionale di molti servizi online (primi fra tutti Youtube e Facebook) che limitano la durata dei video caricabili (nel caso di Youtube solo di recente si è passati da 10 a 15 minuti di durata massima).

2.3 Memoria

Su questo tema si è molto discusso alla fine del capitolo precedente. Richiamando le osservazioni di Northrop Frye [1973] ivi citate, che rammenta come difficilmente di una narrazione conserviamo il senso di continuità, che viene sostituito nella nostra memoria da frammenti per lo più visuali, e rimarcandone le conclusioni per cui la fotografia è il medium che più si avvicina, simulandolo, al modo in cui ricordiamo, si può qui aggiungere, con Susan Sontag [2004, p. 17], che «Le fotografie

⁷ Sulle forme brevi Lughì [2006]; Eugeni [2001]; Giachello [2008].

⁸ Cfr. in questo capitolo il sottocapitolo *Multisensorialità*.

possono essere ricordate più facilmente delle immagini in movimento, perché sono una precisa fetta di tempo anziché un flusso. La televisione è un susseguirsi ininterrotto di immagini, ognuna delle quali cancella quella che la precede». Non è un caso dunque che in moltissimi film le fotografie vengano utilizzate nelle scene in cui i protagonisti rievocano momenti del loro passato, per rappresentare eventi accaduti nel passato dei protagonisti o per rappresentare processi che avvengono nella loro memoria. In queste occasioni è possibile notare anche immediatamente e per contrasto il senso di temporalità sospeso suscitato dalla fotografia rispetto al flusso filmico.⁹

2.4 Oggetto/feticcio

La possibilità di osservazione prolungata della stessa immagine nella fotografia consente e facilita la proiezione di emozioni e il richiamo di ricordi. «Le fotografie in quanto tali non possono spiegare niente, sono inviti inesauribili alla deduzione, alla speculazione e alla fantasia», scrive Susan Sontag [2004, p. 22]. La loro natura di temporalità spazializzata, e la possibilità di selezionare con lo sguardo alcuni elementi a discapito di altri e di realizzare un montaggio soggettivo e sempre variabile dell'immagine in esse rappresentata,¹⁰ le rende oggetti che facilmente si prestano a svolgere la funzione di feticcio, in particolare quando esse vengono stampate ma non solo: si pensi alle fotografie di piccole dimensioni di familiari, persone care, o, per citare un esempio tratto dalla ricerca esposta nel presente studio, all'immagine del Dio o della Dea di famiglia, che ancora oggi molti portano con sé nel portafogli, o sostituiscono con la versione digitale nella forma del wallpaper o del salvaschermo. Queste pratiche vengono a riprova del fatto che il valore di feticcio non è circoscritto al supporto cartaceo, connesso alla possibilità di maneggiare un oggetto tridimensionale, ma trae nutrimento dalla natura stessa del medium fotografico e dalla sua relazione con la temporalità. Inoltre, sebbene anche alle riprese video venga spesso affidato il compito di richiamare alla memoria avvenimenti del passato personale, dai risultati di una

9 Cfr. i risultati della presente ricerca, e, in particolare Parte III, Cap.6 *Visual Memos*.

10 Cfr. Parte I, Cap.1.6 *Temporalità dell'immagine fotografica*.

recente ricerca di Danah Boyd sui social network [Boyd 2008] si evince che gli adolescenti americani affidano per lo più alle fotografie il compito di comunicare visualmente la propria identità legata a situazioni affettive memorabili (oltre a quello di trasmettere l'immagine che essi vogliono dare di sé, per cui scelgono accuratamente il proprio ritratto o autoritratto da pubblicare in rete, e realizzano fotomontaggi e ritocchi digitali per completare l'opera¹¹), mentre il video viene utilizzato soprattutto per *linkare* contenuti divertenti o sgradevoli e interessi musicali o mediatici, attraverso i quali i *teenagers* fanno conoscere alla propria cerchia di amici i loro gusti e le loro passioni.¹² Un esempio ulteriore a riprova delle conclusioni qui tratte si può cogliere dalle consuetudini del mercato dell'arte, dove ad essere vendute ai collezionisti sono le immagini fotografiche di performance (si pensi a Vanessa Beecroft), video e animazioni digitali (si pensi al gruppo di artisti russi AES+F, delle cui opere vengono vendute le immagini fotografiche servite per la realizzazione dell'opera stessa, di cui rappresentano, quindi, le fasi processuali, gli *step* di realizzazione dell'opera), installazioni (è il caso, per esempio, dei foto-graffiti di JR, dove di fatto viene venduta la fotografia di una fotografia, ma questa ha attraversato un lungo processo e differenti dimensioni sociali, trovando la sua collocazione in spazi cittadini, generalmente periferici, e l'oggetto finale che viene venduto, oltre ad essere un oggetto esteticamente curato di per sé, rappresenta tale processo, mostrandone contemporaneamente l'esito).

2.5 Ritratto, identità, identificazione

Dalla lettura della ricerca di Danah Boyd sulle pratiche sociali in rete degli adolescenti americani citata nel sottocapitolo precedente, e dalle altre osservazioni fatte nello stesso contesto e nelle altre aree tematiche contenute nel presente capitolo, si è già avuto modo di osservare come la fotografia e il video, con compiti differenti ma complementari, siano utilizzati parallelamente nella rappresentazione dell'identità, e come spesso a tale scopo vengano utilizzati per lo più video di 'fiction' o d'invenzione

11 Cfr. il sottocapitolo successivo.

12 Cfr. anche i risultati della ricerca qui presentata (Parte III) e in particolare il Cap.6 *Visual Memos*.

realizzati da soggetti altri e rastrellati dalla rete internet. Le immagini fotografiche e in movimento vanno a integrarsi nel discorso complessivo, nella regia dell'immagine che si vuol dar di sé. Come si è detto, il video si presta a rappresentare il movimento, dunque a registrare e conservare gesti e azioni, che possono essere spontanee o messe in scena. La fotografia rende permanente ciò che non lo è mai, estrapolando dal flusso della vita uno stato di cose. Ora, è evidente come sia nella tradizione nobiliare sia nella cultura borghese e piccolo-borghese, non solo occidentale, al volto umano sia riconosciuta una posizione privilegiata nella rappresentazione dell'identità: la lunga tradizione del ritratto pittorico prima e fotografico poi,¹³ la burocrazia dei documenti d'identità, le foto segnaletiche e le foto di classe nelle scuole, sono tutte manifestazioni della stessa fiducia incondizionata che riconosce al volto la capacità di identificare un soggetto, un individuo nella moltitudine. John Berger, a proposito dei ritratti di Paul Strand, scrive [2003, p. 48] «l'evento fotografico è biografico o storico, e la sua durata è idealmente misurata non in secondi, bensì in relazione a un'intera vita. Strand non persegue un istante, piuttosto incoraggia un evento a manifestarsi come si può incoraggiare una storia a raccontarsi». Il volto umano è mutevole, la sua espressione incostante, e la fotografia, estrapolandone una variabile, fissandone un aspetto temporaneo in un'immagine stabile, si presta a pratiche di spettacolarizzazione dell'identità e di autospettacolarizzazione, che, nella ripetizione dell'atto e dello sguardo diventano identificazione. Quando qualcuno ci riprende con una videocamera dopo poco ci dimentichiamo della sua presenza indiscreta. La macchina fotografica desta invece l'attenzione del soggetto fotografato. Essa è una presa sulla realtà che rimane fissata per sempre. Il video scorre per sempre ma solo se si preme play e lo si può interrompere o tagliare in qualsiasi punto, mentre la fotografia appare e resta quando si apre una pagina web, si sfoglia un giornale, certo si può cambiare pagina, ma la sua fissità come dato simbolico sembra ricordarci che quell'immagine rimarrà in qualche modo e in qualche luogo della memoria. L'obiettivo della macchina fotografica ci ricorda immediatamente la nostra identità in relazione al gruppo, e anche che la percezione che noi abbiamo di noi stessi non è la percezione che gli altri hanno di noi, che la nostra identità interiore non corrisponde all'identità sociale. Alcune comunità

13 Cfr. Parte I, Cap.1.

umane (quelle legate alla religione animista, per esempio) pensano che la fotografia rubi l'anima, e rifiutano di farsi fotografare; un simile atteggiamento, che sembra attribuire alla fotografia poteri misteriosi, è dunque latente anche in comunità che non solo vantano una lunga consuetudine con le immagini fotografiche, ma ne fanno un uso quotidiano e vi affidano tanta parte della loro vita emotiva individuale e sociale. Il ritratto fotografico ci fa sentire vicini a persone sconosciute, pensiamo di potervi leggere la loro personalità, come di poter cogliere aspetti nascosti di persone conosciute. Per questo, quando qualcuno ci fa una fotografia, ci ricordiamo improvvisamente della nostra identità, e dell'immagine che vorremmo lasciare di noi stessi.

PARTE I. IMMAGINI, DOCUMENTAZIONE, MEMORIA

CAPITOLO 3 – LE IMMAGINI NELLA RICERCA

3.1 Le immagini nella ricerca sociologica

Sin dalla fine del XIX secolo si parla in Italia di un utilizzo scientifico della fotografia nel settore delle scienze umane: del 1899 è infatti il secondo e più importante congresso di fotografi italiani, in cui, fra gli altri i temi trattati, si parla di fotografia nella scuola, di ricerche di carattere etnografico, di studio di tradizioni popolari, e di fotografia scientifica [Keim 2001, p. 117]. Restrungendo il campo di osservazione alla sociologia si deve ricordare che l'*American Journal of Sociology* tra il 1896 e il 1916 «presentava trentuno articoli corredati da fotografie, finché non ne prese la direzione Albion Small, che privilegiò saggi e ricerche basate sull'analisi causale ed il trattamento statistico delle informazioni» [Stasz 1979, pp. 119-136]. La storia di questa autorevole pubblicazione mostra chiaramente come, dopo l'iniziale entusiasmo legato all'esordio della tecnologia fotografica sulla scena internazionale che ha trovato sostenitori e sperimentatori nei più svariati comparti della vita sociale,¹ la corrente di critiche che ha subito dopo investito il nuovo dispositivo visuale [Marra 2006] abbia coinvolto anche la sua applicazione nelle discipline sociologiche, per cui la sociologia visuale, improvvisamente svalutata, ha dovuto lasciare il campo alla più diffusamente approvata analisi causale e statistica. Da allora fino ad oggi, e con un notevole ritardo rispetto a una disciplina gemella, l'antropologia culturale [Losacco 2003, p. 126],² la sociologia

1 Cfr. Keim [2001, pp. 29-32]; Newhall [1984]; Zannier [1982].

2 Sulla metodologia visuale in antropologia e sociologia, e sull'applicazione, l'adattamento di alcune tecniche in una ricerca sul campo nell'ambito degli eventi culturali, chi scrive ha pubblicato il saggio *Documentare l'evento multimediale. Una metodologia sperimentale per l'analisi dei processi creativi*, nella raccolta *Sociologia 2.0. Pratiche sociali e metodologie di ricerca sui media partecipativi* curata da Sara Monaci e Barbara Scifo. [Giachello 2009]. Il saggio sintetizza il lavoro di ricerca della tesi

stenta ancora ad approvare l'ingresso della ricerca con e sulle immagini nell'olimpico delle metodologie scientifiche autorevoli nonostante i soddisfacenti risultati ottenuti da ormai numerose ricerche di livello internazionale che ne dimostrano l'efficacia e la funzionalità qualitativamente autonoma rispetto ad altre tecniche di ricerca e analisi. La rilevanza e l'indipendenza metodologica della sociologia visuale si possono validare sinteticamente, insieme a Patrizia Faccioli, capofila di un gruppo di ricerca che da anni lavora nel settore difendendo strenuamente sul territorio italiano l'autorevolezza della disciplina, nella considerazione del fatto che «L'uso delle sole tecniche verbali costringe sia il ricercatore che i soggetti ad un continuo lavoro di traduzione dal visuale al verbale e viceversa». La «comunicazione iconica» può essere considerata «il *linguaggio del vissuto soggettivo*», poiché, per l'appunto, l'espressione della soggettività avviene nel linguaggio verbale grazie ad un processo di traduzione che attraversa pensieri sotto forma di immagini [Faccioli, 2003D, p. 13]. Faccioli riassume le qualità della comunicazione iconica in tre punti fondamentali [p. 14]:

1. La comunicazione iconica è «emotiva, empatica, immediata, profonda ed espressa spontaneamente dai segnali del corpo». Quest'ultimo aspetto si riferisce in particolare alle pratiche di videoregistrazione di interviste qualitative o di processi sotto osservazione, mentre il primo è da riferirsi genericamente a tutte le pratiche di ricerca in cui le immagini vengono utilizzate.
2. La comunicazione iconica «può essere tradotta in quella verbale, in quanto entrambe si basano su una struttura simbolica simile»
3. La comunicazione iconica «produce informazioni che sono qualitativamente diverse da quelle ottenute attraverso la comunicazione verbale, tuttavia la possibilità di tradurre i due linguaggi consente un processo di ricerca organizzato interamente sulla prima».

magistrale di chi scrive (*Documentare l'evento multimediale: un progetto di Marcel.lí Antúnez Roca* [Giachello 2008]), ne approfondisce gli aspetti metodologici e compendia in prospettiva storica strumenti e problematiche dell'antropologia visuale e dell'utilizzo di strumenti audiovisivi nella ricerca sociale applicata al teatro e alle performance multimediali.

3.2 Fotografia documentaria e sociologia visuale: il fine giustifica i mezzi

L'ambiente scientifico di estrazione sociologica (non solo italiano) istituisce generalmente una netta e invalicabile linea di demarcazione fra fotografia documentaria e sociologia visuale, sostenendo una sostanziale differenza di statuto metodologico fra le due pratiche e confinando la prima nel distretto dell'informazione giornalistica. Voci altrettanto autorevoli nel panorama internazionale sostengono invece una sostanziale somiglianza di metodi fra le due prassi, pur evidenziandone opportunamente alcune differenze, quali quelle legate al diverso contesto 'produttivo' che impone, nella maggioranza dei casi, tempistiche di sviluppo della ricerca meno dilatate nel caso della fotografia documentaria.

«Documentary photography records the social scene of our time. It mirrors the present and documents for the future. Its focus is man in relation to mankind. It records his customs at work, at war, at play, or his round of activities through twenty-four hours of the day, cycles of seasons, or the span of a life. It portrays his institutions - family, church, government, political organization, social clubs, labour unions. It shows not merely their facades, but seeks to reveal the manner in which they function, absorb the life, hold the loyalty, and influence the behaviour of human beings. [...]. It is pre-eminently suited to build a record of change» [Lange1982, p. 53]. Questa descrizione di obiettivi e funzioni del lavoro sul campo di una delle più note e preminenti fotografe documentariste della prima metà del '900, Dorothea Lange, potrebbe essere scambiata per una definizione del lavoro sociologico con le immagini. A dimostrazione di ciò basta sostituire le prime due parole “documentary photography” con “sociologia visuale” e rivederne il senso alla luce del nuovo contesto. Durante gli anni della Grande Depressione Dorothea Lange ha lavorato per la Farm Security Administration (FSA), un'istituzione creata dall'amministrazione Roosevelt, nel quadro della politica del New Deal, per affrontare i problemi della povertà rurale negli Stati Uniti. Le immagini realizzate dalla Lange fra il 1935 e il 1939, e pubblicate su giornali gratuiti distribuiti per tutto il paese, hanno rappresentato e tutt'oggi rappresentano iconicamente quel periodo storico.

Il programma di documentazione fotografica diretto da Roy Stryker³ con l'obiettivo programmatico di «far conoscere l'America agli americani», era organizzato sulla base di dettagliate sceneggiature che, come opportunamente ricorda Charles Suchar, sono state stilate grazie alla consulenza di un eminente sociologo americano e impostate con una metodologia di stampo scientifico: «Shooting scripts were outlines that gave these photographers of the American Depression of the 1930s suggestions for needed photographic documents on their photographic field work expeditions in rural areas. What is not so well-known is that Robert Lynd, the sociologist (co-author with his wife of the famous study *Middletown*), was the individual who made the original suggestions for the F.S.A. shooting scripts. These shooting scripts were often organized around questions for which photographic 'answers' were expected. For example, the shooting script for the F.S.A. contains questions like: Where can people meet? Do women have as many meeting places as men? How much different do people look and act when they are on the job than when they are off? How do people in different walks of life in a small town look?, and so forth» [Suchar 1989, p. 59]. Suchar definisce «*Interrogatory Stance*», il principio alla base della fotografia documentaria, poiché «A photograph is thus documentary to the extent to which information within it can be argued as putative facts that are answers to particular questions», suggerendo altresì, tramite l'esposizione di esempi concreti tratti dalla storia della fotografia, che una coincidenza metodologica fra l'osservazione scientifica come «report of qualitative or quantitative 'datum'» attraverso le immagini e la fotografia documentaria non è una possibilità teorica ma una circostanza concreta la cui occorrenza si è dimostrata nelle pratiche sul campo [pp. 51-52]. Quale riscontro ulteriore della tesi appena riferita, Suchar propone l'analisi dei progetti fotografici di Jacob Riis, danese emigrato a New York nel 1870 dove trova impiego come cronista, iniziatosi alla fotografia dopo averne riconosciuto le potenzialità di amplificazione emotiva nella comunicazione giornalistica. Come dimostra efficacemente la visione e la 'lettura' di *How The Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York* [(1890) 1996], il progetto

3 Nello stesso periodo la Resettlement Administration, poi diventata FSA, ha prodotto anche due film documentari sugli stessi temi. Roy Stryker è stato direttore della *Information Division* all'interno della FSA, cui era affidato il compito di fornire materiale educativo e dei rapporti con la stampa per informare il pubblico americano della situazione economica del paese.

editoriale che ha reso famoso Riis e dove egli sintetizza, riorganizzandolo, il frutto di un lavoro decennale sul campo, la pratica fotodocumentaria di Riis è infatti supportata da una riflessione teorica sulle condizioni esistenziali dei migranti statunitensi da lui fotografati «very near to that espoused by sociologists in the Chicago School tradition of urban ecology», e si concretizza attraverso «a convincing causal relationship» fra narrazione visuale e narrazione testuale [Suchar 1989, pp. 54-55]. Gli esempi e le tesi qui esposte conducono a ipotizzare che, per quanto riguarda gli aspetti metodologici, non sia possibile tracciare una netta linea di demarcazione fra la fotografia documentaria in ambito giornalistico e la sociologia visuale, in quanto differenze sostanziali sono piuttosto attribuibili, per singoli casi, alle condizioni economico-produttive che hanno premesso e permesso il lavoro preso in esame, alla struttura mediatica che spesso non consente al fotografo un approfondito lavoro di ricerca e di contatto con il contesto d'osservazione (persino Eugen Smith, al culmine della sua carriera, doveva conquistarsi a fatica la possibilità di dedicare un tempo appropriato ai suoi reportage, e questa situazione lo ha portato, per deontologia professionale – metodologica- a rompere una collaborazione decennale con la prestigiosa rivista *Life*). Come suggerisce Howard Becker [Becker 1995], la possibilità stessa di attribuire definizioni quali 'Sociologia visuale', 'Fotografia documentaria', o 'Fotogiornalismo' è piuttosto una questione di contesto. Secondo il sociologo americano, infatti, «The pictures visual sociologists make so resemble those made by others, who claim to be doing documentary photography or photojournalism, that they wonder whether they are doing anything distinctive. They try to clear up the confusion by looking for the essential differences, the defining features of each of the genres, as if it were just a matter of getting the definitions right» [p. 5]. Becker sostiene, dunque, che se venisse pubblicato un reportage giornalistico su una rivista di sociologia visuale sarebbe difficile per chiunque notare il contesto di provenienza delle immagini. Questa difficoltà nel risalire al contesto produttivo di un'immagine in assenza di indizi espliciti ricavabili dallo specifico contesto di ricezione [Pieroni pp. 57-60] (il quale però può, appunto, trarre in inganno) si deve secondo Becker al fatto che tutti e tre i 'generi' (fotografia documentaria, fotogiornalismo e sociologia visuale: la definizione è di Becker) sono caratterizzati da regole 'professionali' simili: da tutti e tre si pretende un'indagine approfondita che sia «Unbiased. Factual. Complete. Attention-getting, storytelling,

courageous», che fornisca «a great deal of explicit social context for the photographs» e dove si provveda a definire «a minimally sufficient background to make the images intelligible». Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, però, in un'approfondita analisi di *The Americans* di Robert Frank [2008],⁴ il sociologo americano fa notare come in alcuni casi l'intelligibilità dello sfondo sociale, dello scenario della ricerca, e della singola immagine debbano essere cercate nella sequenza d'immagini prevista dal progetto fotografico. *The Americans*, è un viaggio fotografico attraverso gli States di Robert Frank prodotto dalla Fondazione Guggenheim di New York nel 1955 (Frank è il primo fotografo europeo a vincere questa borsa), dove «the images themselves, sequenced, repetitive, variations on a set of themes, provide their own context, teach viewers what they need to know in order to arrive, by their own reasoning, at some conclusions about what they are looking at», e può essere preso a modello di moltissimi progetti fotografici che affidano alla serialità la leggibilità dello scenario indagato e dunque del progetto stesso. Due esempi, fra tanti possibili, sono il lavoro di Diane Arbus e quello di August Sander. Un esempio più recente, che può essere portato sia in relazione alle osservazioni generali sulle sequenze fotografiche, sia in relazione al confronto fra sociologia visuale e fotografia documentaria, è quello del documentario fotografico interattivo (*audioslideshow* o *interactive narrative*) prodotto dal New York Times nel 2009, dal titolo *One in 8 million*.⁵ Il progetto, che ha coinvolto lo staff già integrato nella redazione per un intero anno, è stato definito dalla produzione un «oral history project» e raccoglie interviste a cittadini newyorkesi di differente estrazione sociale che raccontano una caratteristica peculiare della loro vita: si può ascoltare la storia della ballerina di mambo (*The mambo dancer*), della madre adolescente (*The teenage mother*), del veterano della guerra in Iraq (*The Iraq veteran*), della degustatrice di vini cieca (*The blind wine taster*), etc. La traccia audio dell'intervista accompagna la visione di una serie di fotografie in bianco e nero che ritraggono il narratore nella sua vita quotidiana. La selezione dell'intervista che si vuole ascoltare si attiva a partire da un

4 Il progetto è stato pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1958, e la seconda volta a New York nel 1959 con un'introduzione di Jack Kerouac.

5 *One in 8 million* può essere consultato online all'indirizzo www.nytimes.com/packages/html/nyregion//1-in-8-million/index.html. Ultimo accesso 15 dicembre 2011. Come si è già avuto modo di osservare, gli *audioslideshows* costituiscono un'interessante prospettiva di ricerca cui dedicare ragionamenti specifici più approfonditi.

normale elenco a discesa o da una cornice in movimento che simula (rimedia) una pellicola cinematografica, sulla quale compaiono i ritratti dei narratori con un sottofondo di voci e rumori cittadini, ambiente sonoro che accompagna lo scorrere delle immagini. Quando si seleziona un narratore si interrompe lo scorrimento della pellicola virtuale. Sotto all'immagine compare la data di *upload* dell'intervista (ne vengono continuamente aggiunte altre come in un affresco costantemente aggiornabile della città) e il titolo composto dal nome del narratore e dal soprannome che gli è stato assegnato nel progetto e che ne definisce la peculiarità rimandando al contenuto dell'intervista, mentre un estratto della traccia audio rende l'idea della sua voce e del contenuto della narrazione. Lo *slideshow*, che si attiva cliccando sul bottone di avvio riproduzione (*play*), è composto unicamente da fotografie in bianco e nero, montate fra loro tramite dissolvenza al nero, che scorrono lentamente per lasciare il tempo all'utente di coglierne aspetti estetici e narrativi. La voce della persona intervistata, il suo racconto, è l'unico elemento sonoro della traccia audio, che possibile disattivare per 'leggere' la storia solamente attraverso le immagini. Gli elementi spettacolari del progetto, che sono rintracciabili, a parere di chi scrive, più nella selezione delle storie, che tendenzialmente mira a una *captatio benevolentiae* attraverso la commozione e il luogo comune, che non nelle scelte di restituzione formale, non eclissano il valore sociologico del progetto in sé (struttura complessiva e profondità di osservazione del contesto sociale di riferimento) da cui si potrebbe utilmente prendere spunto per indagini di carattere più scientifico se ci si liberasse da pregiudizi di tipo estetico.⁶

La natura stessa della fotografia, in quanto oggetto che permette la percezione del tempo come spazio attraverso la sua proiezione bidimensionale⁷ in un'area delimitata (cornice), induce il fruitore ad una 'naturalzza' (o immediatezza, nel senso inteso da Bolter e Grusin [2002]) nei collegamenti cognitivi fra immagini diverse quando abbinate in una stessa cornice spaziale bidimensionale (pagina) o tridimensionale (spazio espositivo), o giustapposte in una sequenza spazio-temporale (sequenza di immagini statiche in un film, in una sequenza digitale o in un progetto interattivo), come determina il fatto che sia più facile ricostruire la dimensione spazio-temporale di cui la singola immagine è frammento a partire dalla sequenza di immagini

6 Cfr. sottocapitolo successivo.

7 Cfr. Parte I, Cap.1.

(di frammenti), poiché dalla sequenza si possono trarre più informazioni sulla dimensione spazio-temporale originaria (o sulla dimensione spazio-temporale che l'autore del progetto intende comunicare). L'ampio settore della ricerca sociologica che utilizza gli archivi fotografici come documento storico per la ricostruzione di molti aspetti della vita sociale, se da un lato fornisce una controprova per quanto ipotizzato relativamente al confronto metodologico fra sociologia visuale e fotografia documentaria, da un altro offre un interessante paradigma per interpretare la funzione delle sequenze di immagini ai fini della ricerca umanistica.⁸ Non è un caso, forse, che gli utenti, professionisti e non, generalmente affidino alla serie di immagini il compito di trasmettere l'atmosfera di un'esperienza o il senso e l'estetica di un lavoro finito, pubblicando intere sequenze piuttosto che singole fotografie (per esempio in Flickr o Facebook). Queste affermazioni andrebbero validate tramite ricerche specifiche sul tema ma possono in parte essere verificate ricordando come da sempre i professionisti della fotografia organizzino il loro lavoro tramite portfolio (serie di immagini raggruppate per categorie tematiche o stilistiche) per rendere esplicito il proprio «progetto comunicativo» [Pironi 2003, p. 46].⁹ In generale possono essere utili le indicazioni di Arnheim [1996, p. 74], il quale osserva che «ogni cosa che vediamo si comporta come un tutto. Da un lato quanto si vede in una zona particolare del campo visivo è fortemente influenzato dal suo posto e dalla sua funzione nel contesto globale; dall'altro, la struttura del tutto può essere modificata da mutamenti locali». La sequenza d'immagini, come l'esposizione di un gruppo di immagini nello stesso cornice o spazio espositivo, certamente si comporta come un tutto, la cui interpretazione è condizionata dai singoli elementi per effetto di una moltiplicazione o sovrapposizione di senso, piuttosto che di una somma, e per cui ogni mutamento locale (dislocazione, rimozione o inserimento) agisce sia sulla percezione dell'insieme sia sull'interpretazione degli altri elementi.

Al di là della naturale propensione della fotografia per il catalogo, che ne fa uno strumento particolarmente adatto all'indagine scientifica, il suo valore testimoniale è

⁸ Alcuni esempi si possono trovare in Faccioli [2003B, pp. 88-90]

⁹ Una parte del presente studio è dedicata all'analisi delle caratteristiche e delle funzioni delle sequenze fotografiche nel contesto della documentazione di eventi culturali e della metodologia della ricerca (Foto-stimolo), dove è stata utilizzata una sequenza di fotografie e video. Cfr. Parte III, Cap.4.

ormai diffusamente riconosciuto. L'autorevole storico britannico Peter Burke [2002] considera le immagini fotografiche alla stregua di testimonianze oculari, prove storiche di estremo interesse e valore. La fotografia documentaria, infatti, a prescindere dal contesto produttivo che la rende possibile e proprio per la sua capacità di preservare, di estrarre dal flusso temporale e conservare una traccia visiva della realtà, «particularly is suited to preserving appearances and that the photograph as document, gives us *retrospective accessibility* to preserved appearances that are time specific» [Harbutt 1973]. Se si riconosce che nella ricerca scientifica «Il valore delle immagini è dato dalla loro funzione ermeneutica, piuttosto che dalla loro qualità documentaria» [Henny 1986, pp. 13-26],¹⁰ in luogo di una parziale conclusione sui temi dibattuti in questo sottocapitolo, chi scrive ritiene dunque di maggior utilità, seppur con le dovute precauzioni applicate però caso per caso e non indiscriminatamente per categorie che sono state ampiamente confutate nelle tesi esposte in questo capitolo, sottolineare la necessità che il ricercatore, o il documentarista, sia in grado di operare una «decodifica delle situazioni registrate basata sulla conoscenza del substrato culturale relativo al contesto analizzato» [Losacco 2003, p. 149], piuttosto che andare in cerca di fattori determinanti a livello estetico o linguistico per stabilire un confine fra fotografia documentaria prodotta nell'ambito di una ricerca sociale e fotografia documentaria prodotta in un contesto o in una prospettiva giornalistica. Un atteggiamento di tal sorta permette, infatti, non solo una netta distinzione fra aspetti metodologici, aspetti estetici e contesto produttivo, essenziale sia per una corretta interpretazione delle immagini raccolte ai fini della ricerca, sia per una incisiva produzione delle immagini da utilizzare come strumento di ricerca, sia per una efficace organizzazione visuale del progetto di ricerca stesso; ma anche un ampliamento di vedute che consente di utilizzare proficuamente interessanti prodotti giornalistici come testimonianze storiche di processi sociali e antropologici.

10 Citato in Faccioli [2003D, p. 12].

3.3 Accuse estetiche

Fra le principali ragioni addotte per a difesa della riluttanza ad accogliere le immagini fotografiche e il video fra gli strumenti metodologicamente accettabili per la ricerca sociale è la considerazione che la presenza quasi imprescindibile in esse di valori connotativi ne determini una carenza di obiettività, in quanto solo i valori denotativi vengono considerati neutri rispetto alla realtà osservata, ovvero non esprimenti alcun giudizio o punto di vista sulla realtà (le stesse ragioni vengono fra l'altro addotte a giustificazione del rifiuto verso l'utilizzo di fotografie documentarie nella ricerca). Nel Capitolo 1 di questa prima parte della dissertazione, dove si è proceduto ad una definizione di tali valori, si è già presentata l'occasione di osservare che un'immagine in cui siano presenti unicamente valori denotativi non è in realtà più obiettiva di un'immagine in cui siano presenti anche valori connotativi. Entrambe operano infatti necessariamente una selezione sulla realtà, mettendo in evidenza certe relazioni spazio-temporali a discapito di altre. In entrambi i casi viene creata una cornice che separa lo spazio visivo della fotografia dallo spazio visivo del contesto in cui si muove il soggetto (cfr. Fig.1 e relativo commento),¹¹ viene ritagliata una porzione di spazio dallo spazio percettivo totale, e su di esso viene attirata l'attenzione del fruitore, cui si suggerisce di cercare unicamente in tale spazio gli elementi utili alla sua interpretazione e di proiettarvi valori, giudizi e sentimenti. Posto ciò, i valori connotativi ed emotivi, gli elementi retorici nelle immagini fotografiche (e video) possono invece essere considerati un utile dispositivo per stimolare riflessioni e associazioni personali e per rilevare condizionamenti o valori culturali e condivisi. Come osserva Luc Pauwels «The alleged antithesis between mimesis and expression is misleading and unproductive. Trying to exclude "aesthetics" from science is an illusion» [Pauwels 2000, p. 9]. L'obiettività o, al contrario, la tendenzialità del risultato scientifico vanno semmai cercati nella metodologia della ricerca, e nella corrispondenza fra obiettivi e risultati. La connotazione dell'immagine comporta, come osservato nel capitolo poco sopra citato, l'interpretazione di relazioni spaziali, temporali, volumetriche, etc., che possono influenzare la lettura temporale dell'immagine (temporalità attribuita), e che d'altronde

¹¹ Nel capitolo *Progetto e metodologia*.

potrebbero anche non essere notate dall'osservatore, se questi non è naturalmente ricettivo a tali relazioni o individualmente colto in tale direzione. Questo fatto però non è di per sé capace di inficiare il valore scientifico della ricerca se utilizzato con cognizione di causa; e la cognizione di causa, in questo caso può derivare soltanto dall'alfabetizzazione visuale, dalla capacità del ricercatore di interpretare e padroneggiare gli elementi connotativi, emotivi e retorici dell'immagine, e ciò che essi suscitano nell'osservatore. Lo stesso può essere detto a proposito degli elementi emotivi dell'immagine fotografica, i quali però non incidono sul piano dell'interpretazione delle relazioni temporali, quanto piuttosto su quello della sollecitazione emotiva, appunto, e richiedono di essere padroneggiati con pari consapevolezza.

Se nel caso degli aspetti metodologici trattati nel precedente sottocapitolo è fondamentale la conoscenza approfondita del contesto di ricerca da parte del ricercatore, per quanto riguarda gli aspetti retorici dell'immagine qui presi in esame diventa fondamentale la padronanza dello strumento di ricerca utilizzato, sia in caso di utilizzo di immagini prodotte da altri e ancor di più nel caso in cui sia il ricercatore stesso a produrre le immagini per il proprio progetto di ricerca. Come osserva Luc Pauwels [2000, p. 13], «When collecting pre-existing imagery ("societal imagery"), researchers should have at least a passive knowledge of the technical and expressive aspects of imagery and representational techniques, in order to be able to read and make use of them adequately. [...]. When researchers produce imagery themselves ("research-generated imagery") or are using visual elements in one or more stages of their research and scholarly communication, a more active visual knowledge and skill is required, since in that case they will be fully responsible for the epistemological consequences of all technical decisions they choose to make». La ricerca scientifica può in questo modo «Taking Advantage of the Mimetic and Expressive Potential of Visual Representational Devices and Practices» [p. 9]. Grazie a un'opportuna padronanza del linguaggio fotografico è infatti possibile sfruttarne i valori connotativi ed emotivi per osservazioni euristicamente interessanti e per ottenere risultati ugualmente obiettivi e scientificamente validi. Le potenzialità retoriche ed estetiche del mezzo non solo non sono scientificamente pericolose ma possono anche trasformarsi in un prezioso sostegno all'indagine da compiere e al messaggio da veicolare anche in ambito scientifico: «La fotografia ha una straordinaria forza di fissazione del dettaglio: aiuta l'occhio a

distinguere ciò che inaugura un percorso di conoscenza. Ma un dettaglio fotografico, a mio avviso, se vuol essere recepito, pur all'interno di un peculiare e specialistico ambito di conoscenza quale è il nostro, ha bisogno di essere veicolato da un'alta qualità estetica, necessita di un'elevata potenza formale che schiuda all'emozione» [Faeta 2006, p. 47].

PARTE II

IDENTITÀ

PARTE II. IDENTITÀ

CAPITOLO 1 – COMUNITÀ VISUALI

[...] the very feature which seems to exclude the subject from the Other (his desire to penetrate the secret of the Other – the secret of the Law, the secret of how the Jews...) is already a 'reflexive determination' of the Other; precisely as excluded from the Other, we are already part of its game.

Slavoj Žižek

1.1 Cultura

Nella letteratura recente la cultura è ormai per lo più definita come un sovraordinato paradigma di «meccanismi di controllo» [Geertz 1987 p. 88] che orientano il comportamento individuale. Mentre Morin sottolinea il legame profondo che connette gli aspetti più intimi della sensibilità e degli atteggiamenti dell'individuo a tale macro-paradigma, definendo la cultura come «un corpo complesso di norme, simboli, miti e immagini che penetrano l'individuo nella sua intimità, ne strutturano gli istinti, ne orientano le emozioni» attraverso un meccanismo di «proiezione e di identificazione» [Morin 2002, p. 11], le principali voci che fanno riferimento alla cornice teorica e metodologica dei *Cultural Studies* tendono a concordare sulla natura negoziale del paradigma di controllo, postulando che i significati non siano mai fissati una volta per sempre, bensì costantemente dibattuti in un processo ininterrotto di

scambio e confronto fra livelli differenti e fra i differenti attori coinvolti.¹ Walter Benjamin ha messo in evidenza come dietro l'espressione apparentemente innocente di "patrimonio culturale" si nasconda un processo cruento e aggressivo attraverso il quale un sistema di valori si stabilizza e viene mantenuto grazie a, e a discapito di, inevitabili vittime sacrificali: «Chiunque ha riportato fino ad oggi la vittoria, partecipa al corteo trionfale in cui i dominatori di oggi passano sopra quelli che oggi giacciono a terra. La preda, come si è sempre usato, è trascinata nel trionfo. Essa è designata con l'espressione 'patrimonio culturale'. Esso dovrà avere, nel materialista storico, un osservatore distaccato. Poiché tutto il patrimonio culturale che egli abbraccia con lo sguardo ha immancabilmente un'origine a cui non può pensare senza orrore. Esso deve la propria esistenza non solo alla fatica dei grandi geni che lo hanno creato, ma anche alla schiavitù senza nome dei loro contemporanei. Non è mai documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie. E come, in sé, non è immune dalla barbarie, non lo è nemmeno il processo della tradizione per cui è passato dall'uno all'altro» [Benjamin 1962, pp. 75-76]. Ciò che si stabilizza come sistema di regole, precetti, divieti, è frutto di una colonizzazione, della vittoria di alcuni elementi su variabili e pratiche da essi divergenti e da essi, o in essi, oscurate e censurate. Insieme a Domenico Fiormonte si può dunque sostenere, assumendo una posizione difficilmente contestabile vista l'evidenza di fatti storici in ogni settore delle scienze umane che egli ha permesso di comparare grazie alle interessanti sessioni del convegno "Canoni Liquidi. Variazione culturale e stabilità testuale dalla bibbia a internet", tenutosi a Roma il 14 e 15 giugno del 2010, che il carattere di ogni cultura si riveli nella «varianza» piuttosto che nella stabilità di valori e significati. Infatti, «Una visione più periferica (meno "canonica") del passato ci mostra che variazione e instabilità sono gli elementi costitutivi della cultura. Anzi, senza variazione, ovvero senza interazione e contaminazione, non è possibile trasmettere la cultura. La diversità e la variazione, insomma, non costituiscono l'eccezione, ma la regola».²

1 Paul du Gay per esempio individua nel «circuit of culture» cinque elementi principali: «representation»; «identity»; «production»; «consumption»; «regulation»; (du Gay, Hall, Janes, Mackay, Negus 1997).

2 La citazione di Domenico Fiormonte è tratta dall'opuscolo fornito come traccia del convegno (non pubblicato). La complessità del processo culturale e la battaglia che costantemente in esso è combattuta, emerge con evidenza nel dibattito recentemente acceso attorno alla conservazione dei

1.2 Pratiche

Una grande parte della letteratura scientifica, così come di quella non scientifica, dedicata all'analisi dell'esperienza culturale contemporanea, e in particolare quella che più specificamente si occupa di comunicazione, tende oggi a rivedere il valore delle pratiche dal basso e ad evidenziarne l'importanza e la funzione all'interno del contesto sociale dove le differenti declinazioni si mostrano come definizioni transitorie, specificazioni temporanee costantemente variate dal movimento dei soggetti culturali che le attraversano. L'intreccio delle dinamiche che definiscono la cultura segna, dunque, conferma e modifica costantemente lo spazio culturale: «[...] the past, as embodied in historic sites and museums, while existing in a frame which separates it from the present, is entirely the product of the present practices which organize and maintain the frame» [Bennet 1995, p. 130]. Questa affermazione di Tony Bennett sintetizza efficacemente un punto di vista largamente condiviso, che nell'ambito delle scienze della comunicazione, a seconda della prospettiva a partire dalla quale l'analisi viene sviluppata e contestualizzata, viene declinato in paradigmi concettuali diversi, che vanno dalla definizione di nuovi attori sociali nel circuito del consumo culturale e non, i *prosumer*,³ all'idea di *architettura della partecipazione* [O'Reilly 2005] che, nel campo delle tecnologie della comunicazione, definisce «quelle potenzialità tecniche, quei *frame* all'interno dei quali l'utente agirà, condividerà, manipolerà, costruirà contenuti e

patrimoni digitali, dove la questione della selezione, e dunque della necessaria esclusione di alcune voci dal corpus di opere che costituirà il patrimonio culturale del futuro costituisce un fattore di scottante urgenza e problematicità. Cfr. UNESCO, Charter on the Preservation of Digital Heritage [2003] [consultabile online all'indirizzo http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001331/133171e.pdf#page=80](http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001331/133171e.pdf#page=80) (ultima visita 06gen2012), dove si legge che il patrimonio digitale «is at risk of being lost to posterity» ed è quindi necessario «to decide what digital material are worth keeping». Per una approfondita trattazione dell'argomento cfr. Fiona Cameron [2008]. Sulla varianza culturale interessante è anche la posizione di Joanne Sharp [2009, pp. 9-19] che interpreta la questione dal punto di vista degli studi post-coloniali: «people do not see the world entirely as it is, but always through the distortions of cultural values and expectations [...]. Discourses define the parameters of what can be known and understood at any point in history and in any place. They can be thought of as a lens through which people interpret the world, which is not unchanging but is temporarily and spatially specific».

- 3 Il termine, coniato da Alvin Toffler [1980], coniuga logicamente il soggetto produttore e il soggetto consumatore per evidenziarne la coincidenza nelle pratiche sia culturali sia economiche contemporanee.

relazioni dinamiche» [Vergani 2009, p. 94]. In generale, come sostiene Sara Monaci [Monaci 2009, p. 26.] «siamo di fronte ad uno scenario che va ben oltre il dibattito sull'interattività intesa quale relazione funzionale e/o sociale fra utenti e applicazioni, e che meglio corrisponde allo scenario della cultura partecipativa che, come sostiene Jenkins, combina e ibrida decisamente i ruoli di autori e lettori, progettisti e fruitori, comunicazione istituzionale e contenuti generati dagli utenti».

Una delle voci più autorevoli, e capostipite di questo filone teorico-analitico, è quella di de Certeau, cui si può fare riferimento per comprendere più a fondo le dinamiche che si sviluppano fra le pratiche e l'identità culturale individuale e collettiva.

Il «luogo», per de Certeau, è una «configurazione istantanea di posizioni. Implica una indicazione di stabilità». Esso è dunque univoco e circoscritto, ed esclude la compresenza, la moltiplicazione delle possibilità. Lo «spazio», per contro, «è un incrocio di entità mobili. È in qualche modo animato dall'insieme dei movimenti che si verificano al suo interno». Lo spazio è quindi una potenzialità sempre in divenire, un'entità polivalente, circostanziata e orientata da compresenze, da convergenze e conflitti. Lo spazio è «*un luogo praticato*» [2001, pp. 175-176].

Per comprendere come i due termini non siano soltanto specularmente l'uno il completamento dell'altro è necessario osservare la figura che, secondo de Certeau permette sia il suddetto completamento, sia, talvolta, la mutazione dell'uno nell'altro. Questa figura è il camminatore, il pedone, che attraverso la selezione di percorsi e strategie di attraversamento dello spazio ne attualizza, ovvero rende presenti e reali, le possibilità e le interdizioni, reali solo in potenza. Il pedone, infatti, da un lato «rende effettive solo alcune delle possibilità fissate dall'ordine costituito», ovvero sceglie solamente una delle possibili direzioni e traiettorie offerte dal luogo con cui si trova ad interagire, dall'altro accresce sia le possibilità sia le «interdizioni» deviando, improvvisando e inventando passaggi laddove non previsti ed evitando «percorsi ritenuti leciti o obbligatori», mutandone in questo modo anche il senso. «Il camminare sembra dunque trovare una prima definizione come atto di enunciazione», rivelandosi come un vero e proprio «processo di appropriazione del sistema topografico da parte del pedone», e distinguendosi, di conseguenza, dal «sistema spaziale per tre caratteristiche

fondamentali: «il presente, il discontinuo e il "fatico"» [pp. 151-152].⁴ L'atto di enunciazione è presente perché attualizza costantemente una sola variabile da un'insieme di potenzialità, discontinuo perché soggetto ad accidenti e, dunque, a ripensamenti, ricorsi e ritorni, e fatico perché possibile unicamente nella relazione.

Se la nostra epoca supermoderna corrisponde, come sostiene Marc Augé a un'«accelerazione della storia» e a un'«individualizzazione dei riferimenti che sovvertono il processo cumulativo della modernità» [1997, p. 138],⁵ l'atto di enunciazione del pedone si dimostra un estremo atto di libertà e di responsabilità. Così come il vuoto dà forma allo spazio, esso infatti, enunciando, scrive o riscrive anche la propria identità, un'identità individuale ugualmente contraddittoria, composta da un accumulo di segni della storia culturale e personale, e costantemente in 'relazione' dinamica con questi segni e con quelli dei luoghi abitati, attraversati, con le tracce delle esperienze vissute. In sintesi entrambi i fattori, luogo e individuo, identità culturale e identità individuale, trasformano se stessi nella relazione. In un doppio legame imprescindibile l'identità, di un luogo, di un evento culturale, di un individuo, è posta in essere unicamente nella relazione, e nella variabilità implicita in tale relazione, e sarà dunque ontologicamente 'presente', 'discontinua' e 'fatica', proprio come le pratiche urbane, le «enunciazioni pedonali» definite da de Certeau.

Da qualunque punto di vista la si osservi, dunque, l'identità culturale come costante attualizzazione nel presente, come coincidenza nel tempo presente e presenza nel tempo, come coincidenza con il qui ed ora dello spazio fisico e dello spazio delle relazioni, produce un senso di libertà che sarà esperita «come oscillazione continua tra appartenenza e spaesamento» [Vattimo 1989, p. 19] come scelta tra 'luogo' e 'spazio', e che può darsi unicamente come atto di responsabilità, pena il non essere affatto (un

4 Per l'autore infatti «L'atto del camminare sta al sistema urbano come l'enunciazione (lo speech act, ovvero l'atto locutorio) sta alla lingua o agli enunciati profertiti» [p. 151]. L'aspetto 'fatico' si rivela di particolare importanza nella configurazione dinamica dello spazio e nello stabilire i presupposti della relazione fra quest'ultimo e il pedone: «Ne rileverò soprattutto l'aspetto "fatico" se si intende con ciò la funzione, individuata da Malinowski e da Jakobson, dei termini che stabiliscono, mantengono o interrompono il contatto, come "ehilà!", "bene, bene" eccetera. Il cammino, che a volta a volta prosegue e viene proseguito, crea un'organicità mobile dell'ambiente, una successione di topoi fatici». Tale funzione si configura come uno «sforzo per assicurare la comunicazione» [p. 153]. Per un approfondimento sulla funzione fatica cfr. Jakobson [1985].

5 Con il termine «supermodernità» l'autore definisce l'epoca contemporanea, che segue cronologicamente l'epoca moderna.

luogo può anche trasformarsi in *non-luogo* così come un'identità può trasformarsi in una non-identità).

Nel breve saggio *The Practice of Everyday (Media) Life*, che riprende e chiosa de Certeau anche nel titolo, Lev Manovich [2008] analizza i cambiamenti che sono intercorsi dall'epoca dell'*Invenzione del quotidiano* attirando l'attenzione del lettore sul fatto che «Strategies and tactics are now often closely linked in an interactive relationship, and often their features are reversed. This is particularly true for 'born digital' industries and media such as software, computer games, web sites, and social networks. Their products are explicitly designed to be customized by the users» [p. 37]. Se è vero da un certo punto di vista che negli «*ambienti virtuali*», come sostiene Giovanni Ragone [2008, p. 8], «diventa sempre più difficile conservare sul lungo periodo la proprietà e la stabilità di un oggetto, e piuttosto ha senso la negoziazione costante e la *produzione di nuovi oggetti a partire da quelli disponibili*»,⁶ è anche vero che la logica delle *tattiche*, che si declina, soprattutto negli ambienti digitali ma in generale in tutte le “industrie 2.0”, come possibilità dell'utente finale di operare forme di *bricolage*, assemblaggio e customizzazione dei prodotti culturali e non, è diventata oggi, come asserisce invece il teorico americano, la logica delle *strategie*.⁷ Mentre nell'analisi di de Certeau, infatti, le tattiche «do not necessary result in objects or anything stable or permanent» costituendo una «'unmappable' form of subversion», dal 1980 in poi l'industria culturale e le industrie del consumo in genere, e non solo attraverso i social media, «have started to systematically turn every subculture (particularly every youth subculture) into a product. In short, the cultural tactics evolved by people were turned into strategies now sold to them» [Manovich 2008, p. 38], con il risultato che quanto prima era «ephemeral, transient, unmappable, and invisible» è diventato «permanent, mappable, and viewable» [p. 37] grazie alla caratteristica tracciabilità dei dati digitali, e dunque preziosa fonte d'informazioni a disposizione di produttori e fornitori di servizi che hanno grande interesse a far sì che l'utente faccia

6 Per questa ragione, continua Ragone «Senza abbandonare il controllo sociale del bene storico e la conseguente missione del suo mantenimento nel tempo, occorre dunque che le istituzioni culturali decidano di innestare il paradigma della conservazione e gestione della memoria in ambienti digitali entro un paradigma assai più ampio, che è quello della comunicazione, della valorizzazione e della ri/produzione e ri/creazione» [2008, p. 8].

7 Di parere concorde è anche Tiziana Terranova [2006] che definisce questa evenienza «soft control».

confluire online tutto quanto concerne la propria vita personale, e/o crei costantemente nuove applicazioni a utilizzando i dati o gli strumenti di loro proprietà, tutto ciò rivelandosi decisamente vantaggioso dal punto di vista del profitto economico. Questo non significa che «strategies and tactics have completely changed places», ma è opportuno, secondo Manovich, non perdere di vista gli interessi dell'industria elettronica *consumer* (produttori di video camere, audioplayers, laptop, etc.) e delle «social media companies» utilizzando e celebrando in maniera indiscriminata definizioni come «user-generated content» o altre simili, implicitamente e acriticamente stigmatizzandone i retroscena come pratiche «alternative» o «progressive», poiché è anche possibile che in questo nuovo contesto l'identità e l'immaginazione degli individui possa essere «now even more firmly colonized by commercial media than in the twentieth century» [p. 36].

Nel campo dei beni culturali è invece Françoise Choay [1992] ad evidenziare come l'idea di autenticità,⁸ che si trova alla base della cultura occidentale originariamente legata «all'autorità dei testi normativi ed instauratori nel campo del diritto e della religione» [p. 171], non prenda in considerazione «un divenire nel tempo» poiché «non concerne né un significato, né un divenire fisico, ma il fondamento di un'identità» [p. 173],⁹ mentre «Da più di cinquant'anni, tutto il lavoro della linguistica semantica e della psicolinguistica conferma le intuizioni dei filosofi e dei poeti: il senso non può essere fissato e congelato. Esso esiste solo al termine di una appropriazione attiva che è ogni volta ricreazione» [p. 174]. Per contro, nella cultura orientale l'idea della ricreazione e del divenire nel tempo non solo è tenuta costantemente presente per la determinazione dei concetti di autenticità e di patrimonio, dove si includono possibilità e dovere di innovazione [p. 183] e che si declinano come saper fare, come mantenere in vita le «pratiche corporee, organiche, nel funzionamento della memoria

8 Choay [1992] ricorda che il concetto di autenticità si trova in Euripide legato all'idea di colui che fa qualcosa con le proprie mani o uccide se stesso con le proprie mani o colui che detiene l'autorità; ed è stato poi ripreso nel diritto romano in relazione agli atti testuali (talvolta anche orali) che emanano dall'autorità: «L'abbondanza di falsi prodotti» nell'Alto Medioevo e nel Medioevo nell'Europa occidentale e «in particolare nell'VIII secolo nel campo del diritto canonico e, più ampiamente, in quello delle pratiche religiose, richiede allora dei segni o dei criteri di autenticità, gli uni materiali ed intenzionali (sigilli, timbri, firme), gli altri stilistici (formule)» [p. 172]. Nel rinascimento il concetto di autenticità viene ad assumere il valore di verità, di qualità fisica e morale, [p. 173], e la stampa introduce infine «la tecnica nella costituzione dell'identità degli stati e degli individui» [p. 180].

9 Corsivo mio.

instaurativa delle società umane e dell'avvenire simbolico» [p. 184], ma è spesso anche affermata a livello legislativo (per esempio nel riconoscimento del ruolo attivo degli artigiani, che in Giappone sono infatti definiti «*tesori nazionali viventi*», nella conservazione della cultura),¹⁰ e, secondo la storica francese, si dovrebbe valorizzare anche per operare alcune distinzioni all'interno dei paradigmi della cultura occidentale, per esempio ponendo l'accento sulla diversa qualità concettuale dell'idea di *monumento*,¹¹ che «sollecita e mobilita con la sua presenza fisica una memoria vivente, corporea, organica» a fondare genealogie e identità, in contrapposizione all'idea di *monumento storico*, che è invece «una creazione datata e localizzata, della cultura europea; di cui le nazioni non europee si sono appropriate tardivamente» [p. 177].¹²

1.3. *Communities*

«We know that in a very large complex society, democracy is almost meaningless except in relation to autonomous groups of manageable size». Questa affermazione di Aldous Huxley [2004, p. 151], ripresa anche da Yona Friedman [2008] per una approfondita analisi circa le condizioni che rendono possibile la realizzazione di idee utopiche attraverso, appunto, l'organizzazione di comunità esigue di numero attorno ad obiettivi concreti, può essere vista come la prefigurazione delle idee che hanno accompagnato la nascita del web [Berners-Lee 2001]. Miti e utopie fondatrici a parte, è un fatto che la realtà della rete in generale, e dei *networked publics*, ovvero del «pubblico» dei social networks, secondo la definizione di Danah Boyd [2010]¹³ in

10 Choay ricorda come anche per le fondazioni religiose che si professavano come «copie del santo sepolcro di Gerusalemme» nel medioevo d'occidente si possa riconoscere una simile declinazione del concetto di autenticità: «la loro autenticità di monumento non consiste né nell'esattezza delle forme né in quella dei materiali stabiliti, ma nelle dimensioni simboliche conferite dall'associazione di tratti immateriali con alcuni tratti materiali» [1992, p. 183].

11 Il termine «deriva dal verbo monere, ammonire, richiamare alla memoria» [Choay 1992, p. 177], e come «“sostituto laico” del divino secondo la formula di P. Legendre» ha «valore ostensivo» [p. 180].

12 Questa distinzione sarà ripresa nel trattare le questioni relative agli eventi culturali ed alla loro funzione identitaria. È utile anche ricordare che per la Choay la «civilizzazione dell'immagine [...] non appartiene più all'icona fondatrice ma alla riproducibilità mediatica» [1992, p. 185].

13 «Networked publics are publics that are restructured by networked technologies. As such, they are simultaneously (1) the space constructed through networked technologies and (2) the imagined

particolare, sia caratterizzata dalla presenza regolatrice di comunità ristrette di utenti, il cui numero può variare decisamente anche in relazione alle differenze operative che sussistono fra reti *media-centered* come Youtube o Flickr, che possono attirare e gestire gruppi anche molto numerosi, e reti *persons-centered* o *ties-centered* come Facebook,¹⁴ dove invece le *communities* raccolgono nella maggioranza dei casi un numero più ristretto di utenti, come generalmente esigui sono i componenti dei gruppi amicali, parentali o le reti di conoscenti nella realtà sociale al di fuori della rete elettronica che, come sottolinea Sherry Turkle quando afferma che internet è «un'estensione della vita così com'è», [Turkle 1997] i *social networks* evidentemente rispecchiano.¹⁵

Questo accade secondo Meyerowitz [1995, p. 57] perché «l'identità di gruppo si fonda su sistemi informativi “condivisi ma particolari”» e dunque, sebbene a livello globale i media elettronici producano una «omogeneizzazione delle identità di gruppo» [p. 213], la dimensione sociale creata dalle informazioni elettroniche è troppo vasta per mantenere la «coesione del gruppo tradizionale», ovvero «comprende troppe persone per dare ai suoi componenti un senso di particolarità e di unicità. [...] Perciò, in base ai sotto-insiemi di esperienze comuni, si formano – o continuano a esistere – sottogruppi dai confini resi labili dalla massiccia fruizione di informazioni diffuse dai media elettronici». Le persone dunque, alla continua ricerca di un'identità e di tradizioni culturali nonostante o forse proprio a causa della dispersione creata dalla realtà globale postmoderna, devono fare ora «uno sforzo consapevole per mantenere le distinzioni nelle identità di gruppo che un tempo erano date per scontate» [pp. 219-220]. Questi sottoinsiemi si formano e si trasformano parallelamente alle unità più definite e definibili degli stati, delle organizzazioni nazionali o internazionali, e delle «neighborhoods» (vicinati), che sono circoscritte da confini istituzionali e/o territoriali, e, secondo Barry Wellman [1999], possono essere analizzate con più efficacia se le si considera non come «*whole networks*», come verrebbe da fare assumendo una

collective that emerges as a result of the intersection of people, technology, and practice. Networked publics serve many of the same functions as other types of publics – they allow people to gather for social, cultural, and civic purposes and they help people connect with a world beyond their close friends and family» [p. 1].

14 La distinzione tra queste due categorie è tratta da Tatiana Mazali [2009, pp. 33-54].

15 Cfr. anche Nancy Baym: «gli utenti delle reti creano degli io online coerenti con le loro identità offline» [1998, p. 55].

prospettiva di osservazione copernicana, ma piuttosto come «*personal communities*» o «*personal (or ego-centered) networks*», ovvero, assumendo un punto di vista tolemaico che considera l'individuo al centro della rete, nella stessa prospettiva per la quale tutti noi vediamo il mondo «*revolving around us*» [pp. 18-19].

1.4 Confini d'identità

Manuel Castells ha più volte rimarcato nelle sue pubblicazioni il fatto che nelle società complesse le reti hanno sostituito le «comunità spaziali» come forma di prima socialità, e siano diventate la «forma centrale d'interazione organizzativa» basata su «legami selettivi secondo gli interessi e i valori di ciascuno» che si costruiscono intorno alla «famiglia nucleare dell'unità domestica» [Castells 2002, p. 127]. Secondo l'analisi di Barry Wellman, la natura delle «community networks», o dei «network io-centrati»,¹⁶ è quella di implicare «*narrow, specialized relationships, not broadly supportive ties*». Esse sono «*sparsey knit, loosely bounded, frequently changing networks*» piuttosto che «*denseley knit, tightly bounded communities*» come le reti tradizionali, e, nonostante la dispersione territoriale che le caratterizza, continuano ad essere «*supportive and sociable*» [1999, p. 23-33].¹⁷ Se dal punto di vista dell'organizzazione economica globale le aree del mondo che possono permettersi l'avanguardia nel campo delle telecomunicazioni formano quelli che Graham e Marvin [2001] chiamano «glocal nodes» (nodi glocali) collegandosi tra loro a livello planetario e dislocandosi in questo modo rispetto al territorio circostante con il quale possono anche non essere in relazione,¹⁸ dal punto di vista delle reti personali si va affermando «[...] una

16 Questa seconda definizione è di Castells [2002, p. 127].

17 Due caratteristiche ulteriori delle community networks sono, secondo Wellman: 1. «Private intimacy has replaced public sociability»; 2. «Communities have become domesticated and feminized», ovvero in esse, a differenza dei gruppi sociali tradizionali, gli uomini e le donne sono mescolati e spesso le donne hanno un ruolo più attivo e/o di maggiore competenza [1999, p. 23-33].

18 Secondo Castells [2002, p. 225], che riprende l'analisi di Graham e Marvin, il livello benestante della società in molte parti del mondo costituisce una sorta di ghetto connesso al mondo non locale tramite la rete elettronica e con poche relazioni o senza alcun rapporto con la località sporca e pericolosa: «Un nuovo dualismo urbano sta emergendo dal contrasto tra spazio dei flussi e spazio dei luoghi: lo spazio dei flussi che collega luoghi distanti sulla base del loro valore di mercato, della loro selezione sociale

commistione sempre più intensa tra vita off e vita on-line e la possibilità di migrare nomadicamente da un'aggregazione a un'altra seguendo la momentanea delineazione di «spazi di affinità» [Marinelli, Andò 2009, p. 217].¹⁹ Tali aggregazioni temporanee costituiscono secondo Michel Maffesoli delle «condensazioni istantanee» che «possono operare periodicamente, che sono fragili, ma che allo stesso momento evocano un forte investimento emozionale» [1993, pp. XV-XVI], e portano il sociologo francese a definire le società contemporanee come *neotribali*, poiché in esse i legami sociali non sono più fondati su «elementi formativi di vecchio stampo quali l'etnia e la classe», ma piuttosto su «su micro-distinzioni tra coloro che condividono gli stessi gusti e passioni specifici, in particolare i gusti orchestrati dai media» che si stabiliscono localmente e temporaneamente dando origine ad un «nuovo tipo di socialità basato sugli avvenimenti» [Maffesoli 2004] e che si fondano su una modalità di partecipazione di carattere «magico», similmente a quanto accadeva nelle società antiche [Mehl 1996, p. 147].²⁰

Per comprendere i meccanismi soggiacenti la formazione, lo sviluppo e le metamorfosi dell'identità di gruppi e individui si rivela utile un riferimento alle nozioni

e della loro superiorità infrastrutturale; lo spazio dei luoghi che isola le persone nei loro quartieri come conseguenza delle loro diminuite possibilità di accedere a una località migliore (a causa delle barriere dei prezzi), e anche alla globalità (a causa della mancanza di un'adeguata connettività)». Per quanto concerne la relazione fra il locale e il globale in campo economico e sociologico un differente punto di vista si può trovare nell'analisi di Saskia Sassen, la quale afferma che «Finally, it entails recognizing that many of the globally scaled dynamics actually are partly embedded in subnational sites and move across these differently scaled practices and organizational forms» [2007, p. 7]. «These localities are productive in that they make possible processes and conditions that situate them often in complex scalar interactions and translocale networks. They are not simply sites for the extraction of value by national and global actors – as might have been a mine or plantation in a colonial empire or in today's neocolonialism» [pp. 7-8]. A parere di chi scrive un'interessante prospettiva può emergere dall'applicazione di questo punto di vista al concetto di identità.

19 Di Gilles Deleuze [1980, p. 147 e sgg.] è una differente e interessante concezione del nomadismo, che si contrappone alla migrazione per la sua sostanziale volontà nella costanza della deterritorializzazione, dove la migrazione, che più precisamente corrisponde all'uso del termine nomadico nella citata affermazione di Marinelli, tende invece a passare attraverso la deterritorializzazione solo come intervallo verso una nuova territorializzazione: «Ciò risponde alla necessaria differenziazione tra la migrazione forzata da un lato - la fuga da un luogo all'altro che aspira ad una nuova sedentarietà - e l'offensiva delle prassi nomadi dall'altro. La linea dei migranti collega due punti, va dall'uno all'altro, dalla Deterritorializzazione alla Riterritorializzazione. La linea nomade invece è una linea di fuga che, passando attraverso i punti, imprime ai movimenti di deterritorializzazione una torrenziale accelerazione che non ha niente a che vedere col concetto tradizionale di fuga. Fuggire, certo, ma nella fuga cercare un'arma» [Raunig 2002].

20 Il testo riporta un'estratto dell'intervista di Dominique Mehl a Michel Maffesoli.

di «inquadramento» e «contesto» come intese da Gregory Bateson [1976], il quale, precisandone la natura essenzialmente metacomunicativa, le chiarisce utilizzando «l'analogia fisica della cornice di un quadro e quella più astratta, ma non ancora psicologica, dell'insieme matematico» [pp. 226-227]. La cornice intorno a un quadro dice: «“Bada a ciò che è all'interno e non badare a ciò che è all'esterno”». Si tratta del principio figura-sfondo, per il quale «[...] la percezione dello sfondo dev'essere positivamente inibita e la percezione della figura (in questo caso del quadro) dev'essere positivamente esaltata» [p. 228]. Secondo questo principio i gruppi, le comunità o gli individui al centro di esse, costruiscono attorno a sé un contesto di affermazioni e negazioni attraverso i quali definiscono contemporaneamente la figura della propria identità e lo sfondo, stabiliscono e segnalano ciò che deve essere incluso anche e proprio nel contrapporlo a ciò che deve essere escluso. Seguendo il pensiero del geografo Giuseppe Dematteis si può specularmente osservare che «Noi abbiamo così una conoscenza dell'altrove per differenza negativa di un qui che corrisponde alla nostra identità (reale o ideale). In questo modo noi cerchiamo e troviamo nell'altrove, e sempre per difetto, ciò che è già implicito nell'isomorfismo distanza-diversità, cioè ciò che fa già parte della nostra identità (il 'centro')» [2008, p. 137]. Eppure, così come nella dimensione globale è difficile stabilire dove finiscono i valori locali e dove iniziano i valori globali, mentre si profila una spazialità di tipo ibrido [Robertson 1995] dove, similmente a quanto accade nella rete, alle località etnicamente caratterizzate si vanno gradualmente sostituendo etnorami («ethnoscapes») di turisti, migranti, rifugiati, esuli e lavoratori pendolari o temporanei [Appadurai 2000, pp. 92-104] che si contraddistinguono per la caleidoscopica variabilità di visioni e configurazioni, per le ragioni sopra esposte nelle società neotribali non è più possibile stabilire aree nette di identità, sancire confini fra micro-distinzioni istantanee di socialità che sono regolarmente deterritorializzate e riterritorializzate. Questa affermazione non contraddice le nozioni di inquadramento e contesto nell'interpretazione dell'identità postmoderna, ma suggerisce la necessità di una prospettiva complementare che ne puntualizzi le pertinenze all'interno del contesto culturale specifico che si sta descrivendo, dove essa è più efficacemente compresa tenendo presente la sua consistenza *ibrida* e caleidoscopica. «The notion of hybridity is not just the bringing together of two cultures, but is also the creation of something new out of the difference,

offering the possibility of a third way or a “Third Space” that is not of the centre or of the periphery, or inside or out, or the developed world or the developing world, but is a space that, lying as it does in both, negates the possibilities of such dualisms» [Sharp 2009, p. 132]. L’idea di spazi e soggetti ibridi è stata indicata per la prima volta da Homi Bhabha [1994] per definire la spesso contraddittoria realtà di tutti quei soggetti la cui identità, intersecando condizioni esistenziali postcoloniali o migratorie, si trova sospesa fra culture differenti, ed è assimilabile ad un altro concetto chiave degli studi postcoloniali, quello di *diaspora*, termine che, originariamente utilizzato per descrivere «specific traumas of human displacement», assume nell’alveo di questo specifico settore disciplinare il valore estensivo di «*cultural dislocation* [...] contesting all claims to the stability of meaning and identity» [Gandhi 2009, p. 131]²¹ e suggerendo il principio della «unhomeliness – that is the condition of extra-territorial and cross-cultural initiation» [Bhabha 1994, p. 9]. Secondo Zygmunt Bauman [2005], del quale ci si accinge ad approfondire il pensiero per la sua rilevanza nel contesto del presente studio, la postmodernità è, infatti, una condizione sociale «essenzialmente e costantemente *non equilibrata*» in cui la «visione della totalità» si pone come «un risultato caleidoscopico, temporaneo e contingente, dell’interazione», per cui «ogni modello che possa risultare temporaneamente dai movimenti casuali di agenti autonomi è non meno casuale e immotivato di quello che potrebbe risultare al suo posto o di quello destinato a sostituirlo, anche se soltanto per un certo momento». Appropriata a descrivere questa condizione è l’immagine del movimento *browniano* dove «ogni situazione temporanea non è né un effetto necessario di quella precedente né una causa sufficiente di quella successiva» [pp. 202-203]. A differenza di quanto avveniva nella modernità, nella società postmoderna «i fini vengono presentati come potenzialmente allettanti, piuttosto che costringenti», e la concatenazione dei fini non è pre-strutturata, o lo è solo debolmente, ovvero le scelte vengono considerate da chi agisce «come qualcosa che si aggiunge al processo dell’*auto-costituirsi (self-constitution)*» che viene visto come «*auto-assemblaggio (self-assembly)*» [p. 204]. La realtà postmoderna si profila dunque come un sistema complesso non controllato «da fattori statisticamente significativi», dove, invece, «Fenomeni statisticamente insignificanti possono

21 Corsivo mio.

dimostrarsi decisivi, ed il loro ruolo decisivo non può essere compreso in anticipo» [pp. 204-205], ed è governata attraverso quattro principali fattori:

1. *Politica tribale*, che «comporta la creazione di tribù come *comunità immaginarie*».²²

Le tribù postmoderne sono «de-territorializzate» e quindi «costantemente in *statu nascendi*, piuttosto che *essendi*, fatte rinascere continuamente da ripetitivi rituali simbolici dei membri, ma destinate a sopravvivere non più a lungo della forza d'attrazione di questi rituali [...]. La fedeltà è costituita dal sostegno ritualmente manifestato a simboli tribali positivi o dall'animosità anch'essa simbolicamente dimostrata nei confronti di simboli negativi (anti-tribali). Poiché la durata delle tribù fa affidamento unicamente sul manifestarsi della fedeltà affettiva, ci potremmo aspettare un addensarsi ed un intensificarsi di comportamento emotivo senza precedenti ed una tendenza a rendere i rituali quanto più possibile spettacolari» [p. 210];

2. *Politica del desiderio*: «comporta azioni tese a dimostrare l'importanza di certi tipi di comportamento (*simboli tribali*) per l'auto-costituirsi degli agenti. Se questa importanza viene dimostrata, il comportamento incoraggiato cresce in attrattiva, i suoi scopi dichiarati acquistano forza seduttiva, ed aumenta la probabilità della loro scelta e di una loro attiva ricerca: gli scopi incoraggiati si trasformano in bisogni degli agenti» [p. 211]

3. *Politica della paura*, che serve a «tracciare i confini dell'eteronomia» [p. 212]

4. *Politica della certezza*, che determina la «sollecita ricerca della conferma sociale della scelta» [p. 212].

Se da un lato dunque l'identità degli individui e delle comunità io-centrate nelle società neotribali si pone per trasparenza di un altrove che le include nel regolare interscambio di valori fra figura e sfondo, dall'altro essa si muove in un territorio mai esattamente definito e si caratterizza come sostanzialmente ibrida poiché fondata su di un'essenziale e incessante dislocazione culturale che nega ogni dualistica definizione di appartenenza. Il territorio della società postmoderna è infatti attraversato da interazioni basate sull'instabilità di cui non è possibile prevedere statisticamente l'esito, e l'identità

²² Le comunità tribali sono immaginarie perché «non esistono in altra forma che in quella dell'impegno dei loro membri simbolicamente manifestato» p. 210. Cfr. su questo punto Benedict Anderson e Richard O'Gorman [1991], per i quali le nazioni stesse sono comunità immaginarie.

degli agenti appare come inesauribile processo di auto-costituzione e auto-assemblaggio nella ricerca di allettamenti che essi riconoscono come fini esistenziali e per i quali costituiscono comunità immaginarie de-territorializzate che non giungono mai a permanente definizione, poiché la paura della disintegrazione, determinata dal presagio della differenza come minaccia e dalla percezione inconscia della precarietà del desiderio, li muove all'instancabile e inesaudibile petizione di assicurazioni, garanzie e consenso sociale, che essi sollecitano e producono attraverso la spettacolarizzazione di segni simbolici di affiliazione e la manifestazione di fedeltà affettiva nei confronti delle comunità immaginarie provvisorie.²³

1.5 Comunità visuali

Nella prospettiva dei *Cultural Studies* il soggetto è un agente «whose sense of self, experience and response are projected onto and expressed through a range of texts, images and commodities» [Nayar 2008, p. 31], i quali sono parte integrante dell'organizzazione sociale come la narrazione dell'esperienza che i soggetti rappresentano²⁴ attraverso tali strumenti di comunicazione: «Since our way of seeing is

23 La formazione delle agenzie che si aggregano sempre per obiettivi temporanei «è incapace di superare la diversità di interessi dei suoi sostenitori, e quindi esse proclamano ed assicurano la loro totale lealtà e identificazione». Bauman sostiene dunque che «Si può parlare, allegoricamente, della “funzionalità dell'insoddisfazione” in un habitat postmoderno» [2005, p. 210].

24 Il termine è qui utilizzato nell'accezione di processo di significazione, o «meaning-generation», come generalmente inteso all'interno del citato ambito disciplinare [Nayar 2008, p. 21]. Si tenga presente nella lettura di queste osservazioni e di quelle che seguono, che nell'ottica dei sistemi autopoietici che, come premesso in introduzione (Cfr. Cap. Progetto e metodologia), costituiscono il paradigma principale di riferimento del presente studio, la rappresentazione non è da intendersi come «atto cognitivo del sistema e come condizione del suo interagire con l'ambiente stesso» ma come un atto «puramente auto-riproduttivo. È un fatto linguistico, che riguarda cioè la comunicazione all'interno del sistema». Il sistema autopoietico infatti non «capta l'informazione trasmessa dall'ambiente esterno e si trasforma di conseguenza», ovvero non «impara dall'esterno», ma «modifica la sua struttura per modulazione delle sue connessioni interne» e si trasforma plasticamente. La schematizzazione qui proposta è di Giuseppe Dematteis [2008, p. 135], il quale ha applicato il paradigma autopoietico allo studio degli oggetti geografici, e dal quale è possibile trarre un'ulteriore suggerimento per inquadrare il concetto di rappresentazione dal punto di vista di tale paradigma: «Se la geografia è un modo di conservare la nostra identità individuale e di gruppo, non c'è un altrove separato dal qui. L'altrove può solo essere nel qui, così come ogni altro oggetto di cui tratta la geografia esiste soltanto nel soggetto. Non nel senso che non sia possibile trovare riferimenti (cose come fiumi, città ecc.) nel mondo

literally our way of living, the process of communication is in fact the process of community: the offering, reception and comparison of new meanings, leading to the tensions and achievements of growth and change» [William 1961, p. 55]. La definizione di cultura proposta da Clifford Geertz, che assume la fondamentale socialità ed essenza pubblica del pensiero umano il cui habitat naturale sarebbe « il cortile di casa, il mercato, e la piazza principale della città» dimostra un atteggiamento simile. L'antropologo statunitense sostiene infatti che «Il pensare non consiste in 'avvenimenti nella testa' (benché gli avvenimenti lì e altrove sono necessari perché il pensare abbia luogo), ma nel *traffico di [...] simboli significativi* – per lo più parole, ma anche gesti, disegni, suoni musicali, congegni meccanici come gli orologi od oggetti naturali come i gioielli – qualunque cosa che sia avulsa dalla sua semplice realtà e usata per conferire significato all'esperienza» [1987, pp. 88-89].²⁵ Le tecnologie digitali per la comunicazione non rappresentano in questo senso un effettivo cambio di paradigma, bensì un dispositivo di amplificazione per cui la novità consiste piuttosto nella delocalizzazione del processo e nella tipologia dei simboli significativi impiegati che diviene prevalentemente multimediale e multi-situata, mentre il traffico viene dislocato su piattaforme differenti e convergenti di cui gli utenti possono usufruire anche parallelamente in tempo reale. Di questo avviso è infatti il teorico della cultura partecipativa e convergente, per il quale «La convergenza non avviene tra le attrezzature dei media – per quanto sofisticate possano essere – ma nei cervelli dei singoli consumatori nonché nelle loro reciproche interazioni sociali. Ognuno di noi si crea una sua personale mitologia dalle unità e dai frammenti di informazione estratti dal flusso mediatico e trasformati in risorse da cui trovare il senso della propria vita quotidiana» mentre anche «il consumo si trasforma in un processo collettivo» [Jenkins 2007, p. XXVI].

Pierre Bourdieu, il quale ha ampiamente utilizzato la fotografia come strumento di analisi e ricerca sociale, in particolare nel periodo da lui trascorso in Algeria fra il 1958 e il 1961, durante il quale ha prodotto personalmente quasi duemila fotografie, nel

esterno, ma nel senso che la realtà geografica non sono quelle cose, ma le rappresentazioni di esse, costruite nella nostra mente e immesse poi nella comunicazione intersoggettiva sotto forma di descrizioni, modelli, carte, ecc» [p. 136].

25 Corsivo mio. Geertz è citato anche in Lughi [2006, p. 54], il quale dedica alcune pagine all'approfondimento di queste tematiche.

1965 scrive: «la credibilità di cui la fotografia gode deriva non dalla sua analogia con il reale, ma dal suo impiego per usi sociali ritenuti oggettivi, usi che le preesistevano e di cui si è impossessata, venendo a colmare quelle esigenze realistiche il cui adempimento era stato fino ad allora appannaggio del disegno o dell'incisione; né si giustifica lo sforzo di accreditare la fotografia davanti al seggio estetico delle arti ormai legittimate, ma piuttosto il tentativo di costituire un'estetica fotografica e il rapporto sempre inquieto con le pratiche culturali più nobili tradiscono meglio di quanto non l'adombrino la verità della funzione sociale della fotografia; né infine la pratica fotografica fluttua ad arbitrio della fantasia individuale, ma si organizza nei modi di una sistematicità che scaturisce dai valori etici ed estetici del gruppo o della classe sociale» [Bordieu 1972]. Trascorsi quasi quarant'anni dalla pubblicazione delle osservazioni appena riportate è possibile confermare il ruolo strategico della fotografia nel catalizzare ed esprimere i valori etici ed estetici di gruppi e classi sociali, cui si affianca oggi, per ragioni dipendenti dalla convergenza tecnologica, intesa qui nel senso di multimedialità degli apparecchi digitali che permettono, grazie alla rappresentazione numerica, la produzione di oggetti mediali di natura differente e a basso costo, anche il video. Nella recente letteratura è possibile, infatti, rintracciare diverse prove a validazione della tesi per cui nella creazione delle mitologie personali, nella costruzione dell'identità individuale e sociale degli individui e nella rappresentazione della loro appartenenza culturale, come percepita dai soggetti stessi, s'intende, le immagini (prevalentemente fotografiche)²⁶ costituiscano la risorsa principale (il che confermerebbe anche le tesi sulla cultura visuale esposte all'inizio del Capitolo 1 - Parte I).

Dalla ricerca di Danah Boyd [2008] sull'uso che i teenagers americani fanno dei Social Network (MySpace e Facebook in particolare) emerge con chiarezza il ruolo fondamentale delle immagini nella costruzione dei profili personali online e dunque

26 «Il 6% della popolazione italiana over 18 ha un blog, il 9,6% ha un profilo su un social network (Myspace, Facebook, Badoo, etc.). Il 12,1% condivide abitualmente le fotografie online, il 9,5% condivide video, il 9,1% testo, il 5% file audio». I dati sono tratti da una ricerca del LaRiCa (Laboratorio di Ricerca sulla Comunicazione Avanzata) dell'Università di Urbino "Carlo Bo", effettuata nel 2008. La metodologia della ricerca e l'analisi dei risultati si trovano in Boccia Artieri [2009, pp. 283-284]. Per quanto riguarda gli Stati Uniti d'America si può tenere conto del fatto che nel 2009 oltre il 35% degli americani adulti aveva un profilo su un sito di social network [Boyd 2009, p. 6].

dell'identità individuale e sociale²⁷ accuratamente elaborata attraverso di essi. Il compito delle immagini fotografiche è particolarmente delicato e pregnante poiché ad esse è affidata la pubblicazione (da intendersi nel significato letterale di “rendere pubblico”) delle relazioni affettive. Il campione di adolescenti monitorato da Boyd, infatti, pubblica principalmente fotografie che li ritraggono insieme agli amici o persino fotografie degli amici senza di loro. Nella maggioranza dei casi le fotografie sono montate in collage, anche con l'ausilio di testi grafici, o organizzate in album che gli amici possono commentare. Alcuni di essi dedicano ampio spazio alla “messa in scena” della propria relazione sentimentale, altri, specialmente ragazze, pubblicano immagini che le ritraggono in pose sexy, mentre altri utilizzano immagini astratte per mimetizzare la propria identità. Più rari sono i video della stessa natura. Generalmente vengono infatti pubblicati video scaricati dalla rete o collezionati da altri amici per mostrare gusti e affinità.²⁸ Comparando questi dati con la recente ricerca realizzata da Manovich [2008], pubblicata nella raccolta *Video Vortex Reader: Responses to YouTube* a cura di Geert Lovink e Sabine Niederer, è possibile confermare la rilevanza del visuale nelle pratiche culturali e identitarie online. Manovich ha infatti rilevato che gli utenti della rete informatica visualizzano maggiormente contenuti pubblicati da altri utenti; che la comunicazione fra utenti dal 2000 in poi è cresciuta e continua a crescere in maniera esponenziale, includendo conversazioni generate da e attorno a contenuti generati dagli utenti, e avviene non più solamente in forma testuale ma anche visuale «through a variety of forms besides email: posts, comments, reviews, ratings, gestures and tokens, votes, links, badges, photo, and video» [p. 18]. Su Facebook vengono pubblicate giornalmente 1.400.000 fotografie; il numero di nuovi video caricati ogni 24 ore nel 2006 era di 65.000; a metà del 2007 si era possibile visualizzare su Flickr circa 600 milioni di immagini e all'inizio del 2008 questa cifra è stata duplicata [p. 35]. Questi contenuti possono essere considerati come gettoni («tokens») mediali, «used to initiate or maintain a conversation» per i quali «Their original meaning is less important than

27 Cfr. la nota n.39 in Parte I, Cap.1 per le definizioni, tratte da Boyd [2001], di «internal identity», qui tradotta con identità individuale, e «social identity», qui tradotta con identità sociale.

28 I profili del campione di adolescenti monitorato dalla Boyd contengono anche quiz, liste di preferenze, poesie, brani musicali, ma risulta con evidenza che è alle immagini che essi affidano il compito di rappresentare la propria identità affettiva e la costruzione della propria immagine pubblica (come vogliono apparire o dissimularsi).

their function» nel processo di comunicazione in cui accade spesso che la risposta ad un'immagine sia un'altra immagine, o ad un video sia un altro video. La realtà che si va configurando ricorda, secondo Manovich, il dialogo visuale sempre avvenuto anche attraverso i secoli fra gli artisti, con la differenza che oggi gli interlocutori non sono più solamente professionisti dell'immagine ma anche i milioni di utenti della rete, mentre la comunicazione visuale si va espandendo anche attraverso nuove piattaforme e dispositivi di produzione e consumo (il teorico dei media ricorda che all'inizio del 2007 i telefoni cellulari erano circa 2,2 bilioni) [pp. 40-41].²⁹ Le ricerche citate permettono dunque di ipotizzare che l'identità nel panorama culturale dominato dalle tecnologie elettroniche di comunicazione si va configurando come grande ipertesto³⁰ in cui il visuale se non costituisce la sostanza primaria certamente rappresenta l'intelaiatura, la linea di fuga e il motore delle «conversazioni mediali» attraverso le quali gli utenti realizzano, negoziano e rappresentano la propria identità culturale soggettiva e collettiva.

Riprendendo l'analisi della postmodernità proposta da Bauman³¹ si può a questo punto aggiungere che l'auto-assemblaggio degli agenti e l'auto-costituirsi delle agenzie nelle società postmoderne «non ha un punto d'arrivo», ma «viene condotto all'interno di una mutevole costellazione di punti di riferimento reciprocamente autonomi» e comporta «un'azione di smontaggio insieme a quella di montaggio». Essendo «privo del progetto in anticipo» questo processo provoca «una forte domanda di ciò che possa sostituirlo: punti di riferimento che possano orientare le mosse successive» [Bauman

29 «With the emergence of Web 2.0, we increasingly see individuals directly talking to each other using media – not just professional producers», per esempio «the most interesting case so far is a five minute theoretical video Web 2.0 ... The Machine is Us/ing Us posted by a cultural anthropologist Michael Wesch on January 31, 2007. A year later this video was watched 4,638,265 times. It has also generated 28 video responses that range from short 30-second comments to long equally theoretical and carefully crafted long videos» [Manovich 2008, p. 41]

30 «Tra testo lineare, ipertesto e testo digitale non esistono opposizioni nette e assolute; si tratta, infatti, di forme di scrittura che sempre offrono la possibilità di lettura ipertestuale. Ma il vero ipertesto è quello che oltre alla lettura multisequenziale offre la possibilità di intervento sul testo con la creazione di nuovi link» [Landow 1997]. Cfr. anche le affermazioni di Jenkins a proposito della cultura partecipativa: «In questa sede voglio contestare l'idea che la convergenza sarebbe essenzialmente un processo tecnologico che unisce varie funzioni all'interno degli stessi dispositivi. Piuttosto, essa rappresenta un cambiamento culturale, dal momento che i consumatori sono stimolati a ricercare nuove informazioni e ad attivare connessioni tra contenuti mediatici differenti» [Jenkins 2007, p. XXV].

31 Cfr. il sottocapitolo 1.4 Confini d'identità, in questo capitolo.

2005, p. 207]. Dal punto di vista di ogni agente dunque le altre agenzie sono «un insieme casualmente sparso di pali totemici liberamente eretti e incustoditi, ai quali ci si può avvicinare o dai quali ci si può allontanare senza chiederne il permesso. La fedeltà auto-proclamata all'agente scelto (l'atto di scelta in se stesso) viene realizzata con l'adozione di *segni simbolici* d'appartenenza, e la libertà di scelta è limitata unicamente dalla disponibilità e accessibilità di tali segni» la quale «dipende dalla loro *visibilità*», e dunque dalle risorse a disposizione degli agenti. Di qui il ruolo strategico della conoscenza e dell'informazione in un contesto in cui «*Libertà di scelta e dipendenza da agenti esterni [...] si rafforzano reciprocamente*» [pp. 208-209] e dove le immagini sembrano dunque costituire il terreno di battaglia privilegiato per la competizione fra le differenti agenzie, i segni contesi per l'auto-costituzione degli agenti e la sopravvivenza delle agenzie stesse, i simboli tribali che ne determinano la forza seduttiva e la capacità di attrazione.

Alla fine di questa breve esplorazione, l'identità culturale postmoderna si può pertanto definire come la risultante costantemente rinegoziata di traiettorie che intersecano l'individuo e che si sviluppano nell'interscambio con le comunità cui egli immagina di appartenere, quelle con cui è in rete (*personal communities* o comunità io-centrate) e delle quali costituisce il centro nevralgico, affermata, per differenza negativa da un altrove mai specificato, nel rapporto osmotico fra tali micro-comunità ed il macro paradigma della cultura di appartenenza che determina, attraverso la comunicazione, la rappresentazione dell'esperienza e il traffico continuo di segni visuali con funzione di insegne affettive, temporanee stabilizzazioni e varianze di valori e funzioni.

PARTE III

EVENTI E MEDIA CULTURALI

GANESH FESTIVAL, PUNE, 12-22 SETTEMBRE 2010

PARTE III. EVENTI E MEDIA CULTURALI.

GANESH FESTIVAL, PUNE, 12-22 settembre 2010

CAPITOLO 1 – MEDIA CULTURALI E COMMUNITAS

Il chiodo è, infatti, l'elemento che distrugge la pittura, la quale ha sempre una propria importanza, non fosse altro che quella dell'uomo che l'ha fatta. Il giorno stesso che il quadro viene comperato e appeso al muro, esso acquista un altro significato, e la pittura se n'è andata!

Pablo Picasso

Il presente capitolo non intende costituire un compendio sulle tematiche e le problematiche legate alla festa e agli eventi o performance culturali,¹ affrontate in maniera approfondita nei testi citati e da una ricca letteratura specifica in larga parte estranea all'area disciplinare da cui si sviluppa il presente studio, ma trarne alcune chiavi di interpretazione per la strutturazione e l'analisi dei dati della ricerca qui esposta, che, per evidenti ragioni data la scelta del caso studio, e come spesso accade a chi si occupa di comunicazione e processi culturali, non può che essere organizzata e interpretata in una prospettiva interdisciplinare.

1 Il conio della definizione si deve a Milton Singer [1972] e viene qui utilizzato nella prospettiva proposta da Victor Turner [1993] che verrà discussa nel presente capitolo.

1.1 Festa: performance culturali, tempo e *communitas*

La festa, il rito religioso e pagano, sono da sempre connessi con la percezione e la scansione del tempo, con il contrassegno degli intervalli, dei cicli annuali o di più lunga durata.² L'annullamento del presente come ricongiungimento con le origini e il caos primordiale [Caillois 1939], la sospensione del «tempo profano» e della «durata» [Eliade 1968, p. 56] che, «per mezzo del paradosso del rito», proietta l'uomo nel «tempo mitico», si celebra in ogni comunità umana ad intervalli regolari [pp. 66-67] per restituire significato alla vita collettiva e individuale. Sebbene possa apparire paradossale, questi comportamenti rituali di ricongiungimento ciclico, in particolare nella forma degli «scenari dell'anno nuovo', nei quali si ripete la creazione» sono divenuti «più particolarmente espliciti presso i popoli storici, quelli con cui comincia la storia propriamente detta, cioè i babilonesi, gli egiziani, gli ebrei, gli iranici. [...]». Questi stessi popoli sembrano aver sentito in modo più profondo il bisogno di rigenerarsi periodicamente abolendo il tempo trascorso e riattualizzando la cosmogonia» [p. 102].

Un secondo importante aspetto, inestricabilmente connesso con il primo, è il carattere catartico, liberatorio del tempo festivo, in cui predomina il rovesciamento simbolico, il riscatto, l'affrancamento temporaneo «dalla verità prevalente e dall'ordine costituito» attraverso la sospensione di divieti e privilegi gerarchici [Bachtin 1979].³ Tale carattere non è da intendersi però come la legittimazione di impulsi eversivi,

2 Per un excursus storico e per l'analisi delle relazioni tra festa e teatro in prospettiva storica cfr. Wickham [1988].

3 Cfr. anche Leach [1973]; Cocchiara [1956]; Dal Lago [1990], il quale sostiene che, a causa di una marcata «razionalizzazione emotiva della società», che tende ad «eliminare lo shock morale e cognitivo» connesso all'autonomia di significato delle attività ludiche pubbliche, «L'eccitazione come fenomeno di massa legittimo è pressoché scomparsa in Occidente [...]». È vero che ancora oggi sono rintracciabili, in Occidente, riti di massa che mantengono traccia dell'originario carattere catartico – come la festa di S. Firmino a Pamplona, le processioni dei flagellanti nel meridione d'Italia o il Palio di Siena. Ma non è difficile vedere come essi siano dei veri e propri fossili culturali, mantenuti in vita sia da irripetibili condizioni locali (il Palio), sia dal significato folkloristico e turistico che hanno assunto nel nostro tempo» [p. 20], e individua nei rituali del calcio il luogo dove ancora la società contemporanea permette che si esprima l'eccitamento collettivo nel passato connesso anche agli eventi festivi. Il rituale come mezzo per il mantenimento dell'equilibrio sociale nella vita quotidiana è invece analizzato da Goffman [1969]. Su questo argomento cfr. anche la raccolta di saggi curata da Max Gluckman [1972].

quanto la loro simbolica espressione nello spazio rituale al fine della coesione sociale, come azione aggregante che si realizza attraverso la rivisitazione e la revisione anche spietata dei ruoli e dei luoghi comuni. Nella festa dunque si manifesta anche e soprattutto una «dimensione comunitaria» [Durkheim 1963],⁴ inclusiva, un'esigenza di partecipazione, una tensione verso la condivisione e l'unità attraverso il riconoscimento delle contraddizioni, della diversità e del dinamismo che contraddistinguono la vita collettiva. Victor Turner sintetizza questa linea interpretativa nel concetto di *communitas* che individua come scopo ultimo della *performance*, termine con il quale egli designa un'ampia gamma di modalità che accoglie il dramma come il carnevale: «L'individualismo estremo comprende solo una parte dell'uomo. Il collettivismo estremo comprende l'uomo solo come una parte. La *communitas* è la legge implicita di interezza che sorge dalle relazioni fra totalità. Ma la *communitas* è intrinsecamente dinamica, non essendo mai completamente realizzata. Non viene realizzata proprio perché individui e collettività cercano di imporsi a vicenda i loro schemi cognitivi. Il processo di tensione verso e di resistenza contro la legge naturale della *communitas* pone come condizione necessaria che l'unità di storia e antropologia (che prende in considerazione gli schemi socioculturali) e anche l'unità della loro analisi sia il dramma, non la cultura o l'archivio. E certamente non la relazione strutturale. La struttura è sempre derivata dal processo e ad esso subordinata. E le performance, in particolare le performance drammatiche, sono le manifestazioni per eccellenza del processo sociale umano» [1993, p. 163]. La consapevolezza della *communitas* non si può raggiungere, secondo l'antropologo britannico, attraverso il pensiero astratto, essa è possibile unicamente tramite la partecipazione alla *performance*, per ragioni che egli, proprio alla fine della sua carriera umana e intellettuale, ipotizza essere in connessione con la struttura e la fisiologia del cervello umano⁵ postulando che «i mezzi rituali e le azioni simboliche possono bene armonizzare un'ampia gamma di differenti tendenze somatiche, mentali ed emotive in un'ampia schiera di individui» e in tal modo rinforzare

4 La definizione è di Laura Bonato [2006, p. 17], cui si deve anche larga parte delle indicazioni bibliografiche sull'argomento contenute in questo capitolo.

5 «Così ogni uomo ha o partecipa dei seguenti cervelli: 1) rettile, 2) antico mammifero, 3) lobo frontale destro, 4) lobo frontale sinistro, 5) super-cervello collettivo». La sintesi è di Richard Schechner [1993, pp. 63-64], il quale mette in evidenza anche interessanti analogie fra l'ultimo approdo teorico di Turner e il dramma obiettivo di Jerzy Grotowski.

«la fede negli ordini cosmici e morali contenuti nel ciclo mitico» [pp. 266-295]. D'altra parte, come ricorda sinteticamente Laura Bonato [2006, p. 18], sul fronte di studi delle tradizioni della penisola italiana anche de Martino [1958] «riteneva il rituale una procedura attraverso la quale si riscatta e si salva la personalità dal rischio di disintegrazione alla quale la espongono la crisi dell'esistenza individuale e collettiva». Al di là delle valenze catartiche del rito, è nel caso specifico di questo studio opportuno rimarcare il fatto che attraverso la festa e la performance culturale, o le performance che compongono la festa,⁶ le società di qualsiasi epoca e collocazione geografica rispecchiano e riorganizzano se stesse offrendo ai propri membri un'occasione sempre rinnovata di partecipazione e di consapevolezza, o per lo meno di riflessione, sul proprio ruolo, oltre a promuovere, come suggerisce Laura Bonato [pp. 19-20], una mediazione «tra passato e presente di una comunità, tra esperienze trascorse e richieste» che agiscono sul presente nella complessità dei suoi meccanismi. Victor Turner così esprime questo punto di vista: «[...] il “discontinuum” di azione nello stesso gruppo di persone reso culturalmente possibile dall'esistenza di tempi e spazi riservati alle performance culturali, è anch'esso parte del processo sociale in atto – e lo è in quanto quelle persone, avendo assistito e spesso partecipato a tali performance, diventano consapevoli della natura, struttura, stile e significati della loro vita come membri di una comunità socioculturale». [Turner 1993, p. 76]. In sintesi Turner sostiene che la «riflessività performativa» è un momento in cui la società riflette se stessa e su se stessa, e che questi momenti possono diventare «agenti attivi di cambiamento» [p. 79]. Essi sono infatti «*fenomeni liminali*»⁷ e sono «eseguiti in spazi e tempi privilegiati, distinti dai periodi e dalle aree riservate al lavoro, al cibo, al sonno. Possiamo chiamarli “sacri”, se vogliamo, purché si riconosca che sono momenti in cui si esprimono, oltre alla solennità e ai precetti, il gioco e la sperimentazione» [p. 81]. Facendo un rapido collegamento con le considerazioni fatte in Parte II, Cap.1, dove si è preso spunto dall'analisi di Françoise Choay [1992], nell'ottica delle interpretazioni qui prospettate è possibile quindi considerare gli eventi culturali, ovvero la festa e la performance come

6 Cfr. sottocapitolo successivo.

7 Più in là nel testo si trova la chiave per interpretare questo concetto che viene affiancato a quello di «soglia» (*threshold*): «Quest'ultimo termine deriva da una base germanica che significa *thrash* o *thresh*, un luogo dove il grano è battuto per separarlo dalla pula, e dove quindi si svela ciò che era nascosto» [Turner 1993, p. 174].

concepito da Turner, come momenti di riflessione, costruzione o revitalizzazione dell'identità culturale di una società umana e, dunque, come monumenti viventi e dinamici della cultura di ogni società umana in cui si scoprono le sue anime apparentemente contraddittorie, anche stratificate nel tempo, mentre si aprono prospettive di cambiamento potenziale.

1.2 Media Culturali

Quando si affronta una ricerca in un ambiente culturale tanto profondamente differente da quello di origine (nel caso della ricerca qui presentata una grande metropoli dello stato indiano del Maharashtra) ci si trova inevitabilmente di fronte alla necessità di una sospensione epistemologica, cui consegue, se non si vogliono interpretare in maniera pregiudiziale le osservazioni compiute, la necessità di rivedere anche gli strumenti metodologici attraverso i quali interpretare il nuovo contesto operativo.

Milton Singer ha studiato le performance culturali dell'area del Madras. Egli palesa il suo primordiale stupore nel vedere come ciò che «noi in Occidente chiamiamo di solito con quel nome – ad esempio rappresentazioni, concerti e lezioni», fosse accompagnato e comprendesse anche «preghiere, narrazioni, e letture rituali, riti e cerimonie, feste, e tutti quei fenomeni che generalmente classifichiamo come religiosi e rituali piuttosto che come culturali ed artistici», ciascuna con un tempo e uno spazio limitati, un programma di attività, un pubblico, una circostanza che dava luogo alla performance. A proposito di questa esperienza Singer [1972, p. 70] dichiara di essersi dovuto confrontare «con una serie di esperienze concrete, la cui osservazione e registrazione sembrava scoraggiarmi dal mantenere e dall'applicare i concetti sintetici e interpretativi che avevo portato con me. Queste esperienze avevano un fascino intrinseco che tendeva anche a scoraggiare l'ampia visione riflessiva alla quale ero abituato».

La cosa che più stupisce un occidentale che si trova ad assistere per la prima volta a una festività indiana è la mescolanza di ciò che in Occidente si definirebbe sacro

con ciò che viene definito profano, di esperienze che nelle performance culturali cui è abituato sono separate certamente nello spazio, mentre lì non lo sono o lo sono solo in parte, e di solito anche nel tempo (separate nella scansione della giornata festiva o addirittura dell'anno). Ci si trova di fronte a una tale mescolanza di elementi performativi ed estetici in apparenza skoordinati e contraddittori, oltre che a una dimensione di eccitazione collettiva che, come si è già avuto modo di sottolineare, oggi in occidente è per lo più relegata in spazi circoscritti o, quantomeno, si manifesta con maggior moderazione e raramente in occasioni legate a celebrazioni religiose (ciò non toglie che anche gli indiani mostrino talvolta qualche perplessità, che può sfociare in rimostranza di natura prevalentemente morale, verso alcuni aspetti della celebrazione che ritengono sgradevoli o offensivi).⁸ Per comprendere questa dimensione altra Singer costruisce una struttura concettuale che, pur essendo nata per interpretare un contesto culturale altro, data la sua modularità ben si adatta all'analisi degli eventi culturali anche in altri contesti come quello europeo o italiano. Innanzitutto egli definisce delle «unità di osservazione» o «performance culturali» che sono contraddistinte, come sintetizza Turner [1993, p. 77] da «uno spazio di tempo delimitato con precisione, o almeno un inizio e una fine, un programma organizzato di attività, una serie di esecutori, un pubblico, un luogo e una circostanza che dava occasione alla performance». A partire da queste unità temporali Singer constatò che le *performance culturali* sono composte da una pluralità di elementi differenti che egli definisce «media culturali», modalità comunicative che includono, oltre al linguaggio parlato, «il canto, la danza, il mimo, le arti grafiche e plastiche – combinati in modi diversi per esprimere e comunicare il contenuto della cultura indiana». I *media culturali* «sono anelli importanti di quel continuum culturale che include villaggio e città, Brahman e non-Brahman, nord e sud, la moderna cultura dei mass media e le culture della tradizione popolare e classica, Piccole e Grandi Tradizioni» [Singer 1972, pp. 71-77] (come si avrà modo di osservare nel capitolo seguente l'analisi di Singer si dimostra perfettamente attuale, sebbene siano trascorsi quarant'anni dal tempo delle sue ricerche in Madras).⁹ Lo

8 Cfr. Parte III, Cap.2 e Cap.5.

9 Antonio Ariño [1997, p. 15], citato anche da Laura Bonato [2006, p. 24]: osserva che «alcune feste durano per secoli, attraversano formazioni sociali distinte e forse addirittura mantengono alcuni tratti

sguardo occidentale europeo è sorpreso di questa mescolanza apparentemente incoerente perché abituato alla separazione, perché in Occidente il rito è stato separato dalla festa, la definizione di festa non include quella di 'evento culturale' (e viceversa), la cultura 'alta' viene tradizionalmente distinta dalla cultura 'popolare', etc.; ma, a ben vedere il festival, non solo indiano, l'evento culturale in genere può essere considerato un grande medium contenitore di *differenti media culturali* che non producono una somma ma un livello superiore di senso e di comunicazione. Gli eventi culturali, infatti, sia in Oriente sia in Occidente, presentano spesso aspetti concomitanti apparentemente contraddittori e incoerenti, si compongono di elementi di natura disparata che, in una stratificazione talvolta molto complessa di livelli di comunicazione e significazione che può essere sincronica o diacronica, si affacciano sul palcoscenico del grande contenitore (unità di osservazione) e richiamano pubblici eterogenei. Così avviene nel Ganesh Festival, dove è anche possibile però distinguere un nucleo centrale, che funge da perno magnetico dell'evento sia dal punto di vista economico-organizzativo sia dal punto di vista dell'esperienza, poiché la maggior parte dei cittadini come dei visitatori esterni vi partecipa, e una periferia, dove le esperienze si diversificano notevolmente (questa suddivisione coincide tra l'altro anche con la configurazione dello spazio cittadino e con la distribuzione geografica degli eventi sul territorio);¹⁰ ma similmente avviene anche, per trarre un esempio da un contesto forse solo in apparenza molto distante dal caso studio qui presentato, nel cosiddetto 'novembre torinese', calendario di eventi che nasce da una manifestazione di tipo commerciale legata all'arte contemporanea (*Artissima*) e che ha raccolto attorno a sé un gran numero di manifestazioni concomitanti, trasformandosi in una performance culturale di grande portata organizzativa che coinvolge tutta la città di Torino (ora si estende anche fuori dal territorio cittadino) e include una gran quantità di media culturali differenti. Il novembre torinese oggi, oltre ad essersi trasformato in vera e propria occasione festiva, costituisce un palcoscenico, e dunque un punto di osservazione privilegiato delle espressioni culturali del territorio.

In generale, sebbene si possa spesso rintracciare negli eventi o performance culturali, come nel caso del Ganesh Festival, un filo conduttore tematico o una quantità

formali intatti; però trasformano i propri significati e funzioni, adattandosi alle necessità dei propri soggetti che si rinnovano di continuo».

¹⁰ Cfr. Parte III, Cap.2.

limitata di soggetti principali cui la comunità culturale che li concepisce riconosce un ruolo espressivo primario, dal punto di vista della comunicazione e dell'analisi dell'evento l'impostazione di Singer permette di analizzare la differenziazione dei linguaggi, dei media culturali utilizzati per interpretarlo, e la stratificazione di significati che ne consegue. Come rileva Turner, con considerazioni che richiamano evidentemente il famoso motto McLuhaniano, «Lo “stesso” messaggio in media diversi è in realtà una serie di messaggi che variano leggermente l'uno dall'altro perché ogni medium aggiunge il proprio messaggio generico al messaggio che veicola. Il risultato è qualcosa di simile a una stanza degli specchi – specchi magici, ognuno dei quali, oltre a riflettere, interpreta le immagini che gli giungono rimbalzando da uno specchio all'altro. La struttura a più livelli o ordini di un rito o dramma complessi, dove ogni livello ha numerosi settori, fa di questi generi strumenti flessibili e sfumati capaci di portare e trasmettere molti messaggi per volta, perfino di sovvertire a un livello ciò che sembrano “dire” a un altro» [1993, p. 79].

La molteplicità dei livelli, la complessità delle sfumature, delle variazioni cromatiche che il messaggio accoglie e rimanda nell'attraversare la stanza degli specchi, l'eterogeneità dei pubblici e delle esperienze che riflettono l'evento, comportano, oltre alla sovrapposizione di elementi cognitivi che non sempre è possibile separare nettamente nell'analisi, anche il fatto che ogni spettatore possa avere una percezione dell'evento totalmente o in gran parte diversa dal punto di vista soggettivo, ma ciò che è contraddittorio ad un livello non è più contraddizione se si sposta il punto di vista ad un livello più ampio e comprensivo, quello della *communitas*. La metodologia utilizzata nella presente ricerca è strutturata con l'obiettivo di mettere a fuoco questi due livelli distinti: il primo tramite l'analisi delle interviste qualitative prese singolarmente e della produzione soggettiva di immagini come punto di vista soggettivo sull'evento, il secondo tramite la video-osservazione dell'evento e l'estrapolazione dalle interviste di Codici Tematici¹¹ attraverso i quali, singolarmente e nella loro interazione, si tenta la ricostruzione del punto di vista della *communitas*. Entrambi i punti di vista sono considerati come sistemi autopoietici e come espressioni dello stesso sistema autopoietico e dunque come elementi che possono far luce l'uno sull'altro. Il confronto

11 Cfr. Cap. *Progetto e metodologia*.

con gli esperti qualificati si pone invece il duplice scopo di approfondire la conoscenza del contesto culturale di osservazione e di procurare un termine di paragone autorevole per l'analisi dei dati emersi dalle interviste al pubblico.

La scomposizione analitica dell'evento in media culturali, presa come modello e presupposto dell'organizzazione del materiale documentario e della selezione delle immagini per le interviste qualitative al campione di pubblico (foto-stimolo), da cui deriva una coerente organizzazione dei dati per aree tematiche (Codici Tematici), consente anche di analizzare caso per caso la relazione con la temporalità, la cultura visuale e le *communities* che ciascun media culturale esprime, l'interpretazione che gli intervistati restituiscono di tali concetti, e i *frameworks* culturali che ciascuno di essi applica per conseguire tale interpretazione.

1.3 Gioco ed esperienza estetica

Le performance culturali sono sempre momenti di produzione simbolica [Gregory Bateson, *Naven: A Survey of the Problems suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe drawn from Three Points of View*. Stanford University Press, 1936, ed. it. *Naven, un rituale di travestimento in Nuova Guinea*, Einaudi, Torino, 1988]. Questo processo, che può maturare nel tempo 'profano' o del lavoro ma che trova espressione e cristallizza nelle occasioni festive e attraverso i media culturali, avviene per lo più nella chiave del gioco. Per Goffman la messa in chiave (*key*), che caratterizza sia il gioco sia il mascheramento, ma anche processi di mimesi e rappresentazione che avvengono nella vita quotidiana [1969] «è quell'insieme di convenzioni sulla base delle quali una data attività, già significativa in termini di una qualche struttura primaria, viene trasformata in qualcosa modellato su questa attività, ma visto dai partecipanti come qualcos'altro» [2001, p. 84]. Attraverso la messa in chiave una società può esprimere più liberamente contenuti inconsci o scomodi, esprimere aspetti di se stessa normalmente taciuti o di cui è poco consapevole, avvicinarsi alla comprensione di valori simbolici condivisi. «Ne consegue pertanto che l'inquadramento del gioco, impiegato come qui facciamo, cioè come un principio

esplicativo, comporta una speciale combinazione dei processi primario e secondario. Ciò è tuttavia collegato a quanto è stato detto prima, quando si è sostenuto che il gioco segna un passo avanti nell'evoluzione della comunicazione, anzi il passo cruciale nella scoperta delle relazioni di tipo mappa-territorio. Nel processo primario la mappa e il territorio sono identificati; nel processo secondario essi possono essere distinti. Nel gioco vengono sia identificati sia distinti» [Bateson 1987, p. 227]. Il gioco è dunque un doppio livello di significazione attraverso il quale è possibile realizzare uno scarto e avvicinarsi a una comprensione più profonda attraverso il distacco, la non identificazione.

Roger Caillois [1981, p. 55] suddivide l'insieme dei giochi in quattro categorie: il *Mimus* corrisponde al travestimento, al mascheramento, e, più in generale, all'imitazione; l'*Agon*, include tutte le tipologie di competizione fisica e intellettuale (per esempio gli scacchi); l'*Alea* è la fortuna, la sfida al destino, il gioco con il caso, ed include le filastrocche infantili per fare la conta o altri giochi simili; *Ilinx* è la vertigine, l'alterazione della percezione generata perlopiù dal movimento vorticoso ed include il valzer come l'altalena e il luna park, ma anche molti giochi roteatori dei bambini. Queste quattro categorie sono poi organizzate al loro interno attraverso una scala graduata che segue la proporzione al loro interno fra due valori: la *Paidia*, che indica la qualità tipica dei giochi d'infanzia caratterizzati da un atteggiamento chiasoso e dall'agitazione, e il *Ludus*, di carattere più pacato e spesso più intellettuale che fisico. A partire dalla combinazione di questi elementi, che può variare anche notevolmente a seconda delle occasioni e della 'composizione chimica' del contesto culturale,¹² nelle performance culturali la società si mostra «al suo modo congiuntivo – per mutuare un termine grammaticale –, il suo modo del sentire, del volere e del desiderare, il suo modo del fantasticare, il suo modo giocoso; non il suo modo indicativo, quello in cui cerca di

12 Turner [1993, pp. 225-226] ricorda che «Caillois vede uno sviluppo evolutivo del procedere della civilizzazione verso la razionalità, dalla profana combinazione di mimicry e ilinx che caratterizza i giochi e le performance culturali delle società che egli chiama "primitive" o "dionisiache" in cui regnano "in egual misura la maschera e la possessione" - fino alla luce e alla soavità razionale dell'unione di agon e alea, tipica di società "civilizzate" come quelle degli Incas, degli Assiri, dei Cinesi e dei Romani. Secondo Caillois queste sono "società ordinate, società di uffici, di carriere, di codici e tabulati, in cui agon e alea, vale a dire, in questo caso, il merito personale e la nascita (che è una specie di destino) appaiono come gli elementi fondamentali e del resto complementari del gioco sociale"». Le citazioni fra virgolette alte sono da Caillois [1981, p. 43].

applicare la ragione all'azione umana e di sistematizzare il rapporto tra fini e mezzi nell'industria e nella burocrazia» [Turner p. 220] .

In questo processo, a parere di chi scrive, svolge un ruolo fondamentale l'esperienza estetica, intesa nella sua accezione etimologica come «l'ambito dei valori percettivi e sensoriali» [Barilli 1981, p. 10]. È infatti tramite l'esperienza estetica che *Mimus*, *Ludus*, *Agon*, *Alea*, *Ilinx*, e *Paidia*, sebbene in gradazioni differenti, ottengono il loro effetto e agiscono nel processo di produzione simbolica, ed è attraverso l'esperienza estetica dei «media culturali» che si realizza la *communitas*. Scopo della presente ricerca è dunque anche quello di osservare tali gradazioni, di comprendere se e come l'esperienza estetica in generale e l'esperienza visuale in particolare, intesa sia nella sua forma passiva (spettatore) sia nella sua forma attiva (produzione di oggetti visuali, *Visual Memos*), converga in tale processo, e costituisca una forma di partecipazione e di iscrizione di secondo grado¹³ nella memoria collettiva legata all'evento e dunque alla sua stabilizzazione nel tempo e alla conferma del suo valore di monumento vivente della cultura.

13 Cfr. Parte I, Cap.1.8.

PARTE III. EVENTI E MEDIA CULTURALI.

GANESH FESTIVAL, PUNE, 12-22 settembre 2010

CAPITOLO 2 – IL GANESH FESTIVAL A PUNE

2.1 Evento, cultura e territorio

Ganesh, la cui immagine, per i profani, precede la conoscenza della sua simbologia, poiché la testa di elefante lo rende memorabile, è una divinità che raccoglie devoti in tutta l'India ma è particolarmente celebrata nell'area centro-meridionale del paese, (Maharashtra, Andhra Pradesh, Karnataka e Goa). Figlio di Shiva e Parvati, i devoti si rivolgono a lui per assicurarsi la buona riuscita di nuove imprese (Ganesh è «Lord of the beginnings») e, vista la superiore intelligenza che lo caratterizza, anche per il buon esito degli studi o di imprese intellettuali. «Ganapati –literally ‘lord of the hordes’ – is the most frequently cited name for ganesh in Maharashtra. The deity is considered *vighnaharta* (‘remover of obstacles), *sukhakarta* (one who creates happiness and peace), and *dukkhakarta* (one who removes pain and sadness). As the scribe of *Mahabharata*, he embodies wisdom, yet also mischief. He is considered fearfull and warrior-like, yet benign and beneficent» [Kaur 2005, pp. xiii-xiv].¹ Il Ganesh Festival si celebra ogni anno a partire dal quarto giorno (Caturthi) del mese lunare-solare di *Bhadrapad* del calendario Hindu (tra Agosto e Settembre) sia in India, con maggior vigore negli stati sopra citati, sia all'estero nei luoghi dove la comunità indiana è particolarmente numerosa (in Europa a Parigi e Londra per esempio), e le città di Pune e Mumbai sono quelle maggiormente coinvolte, sia dal punto di vista della partecipazione dal basso della popolazione locale nell'organizzazione degli eventi, sia dal punto di vista del richiamo di visitatori che convergono dalle aree circostanti, dalle altre

¹ Cfr. anche Courtright [1985] e [1988]; Thapan [1997].

province dello Stato o dall'estero (emigrati che vi fanno ritorno per l'occasione). Sebbene sia celebrato anche nelle aree non metropolitane, è, infatti, nelle due principali città dello Stato del Maharashtra che il Festival assume una vera e propria dimensione pubblica, coinvolgendo le istituzioni e la maggior parte della popolazione anche dal punto di vista creativo e organizzativo.

2.1.1 Mandals e spazio cittadino

Durante il festival le famiglie di religione Hindu ospitano in casa una statua del dio Ganesh creando per l'occasione un piccolo spazio domestico decorato e abbellito dove venerare la divinità. Lo stesso avviene negli spazi pubblici e nelle vie cittadine ad opera di comitati organizzatori chiamati *mandals*. Il termine si riferisce per lo più ad una comunità che si organizza in maniera più o meno spontanea (ciò dipende anche dall'importanza storico-politica del *mandal*, ovvero dal suo legame con la presenza locale di un tempio vero e proprio o dal suo rapporto con figure politiche), in relazione al territorio:² vie e strade cittadine, aree e complessi residenziali, palazzi, ogni settore della città, i cui confini sono regolati da relazioni di vicinato più che da mappe catastali, organizza la propria commissione per la decorazione del *pandal* (tendone o padiglione dove viene accolta la statua del dio Ganesh) e per l'organizzazione del calendario di eventi che scandisce le giornate del festival e della processione che finalmente celebra la dipartita del dio, che ritornerà l'anno seguente, accompagnandolo con musica e danze fino al mare (Mumbai) o al fiume (Pune). Nei *mandals* più slegati da rapporti politici o dalla presenza di istituzioni religiose vere e proprie, il gruppo, che si riunisce con largo anticipo per ottemperare a tutte le incombenze del caso e raccogliere, anche porta a porta, i fondi necessari, elegge i propri rappresentanti sia in base alla disponibilità offerta dai singoli membri, sia in base a peculiarità individuali utili all'organizzazione. Per la realizzazione e la decorazione della *mūrti* (incarnazione, immagine o rappresentazione tridimensionale della divinità) i *mandals* si rivolgono ad artisti professionisti (*murtikār*). Lo stesso avviene, nel caso dei *mandals* più prestigiosi e ricchi, anche per la spesso complessa ed elaborata decorazione del *pandal*, mentre nei

² Cfr. Raminder Kaur [2005, p. xv].

gruppi più piccoli sono in genere gli stessi membri del *mandal* a provvedervi, e in particolare le generazioni più giovani, anche come occasione di ritrovo, passatempo e scambio di opinioni.

Il centro cittadino di Pune, che dalla popolazione locale viene definito ‘città’ (*Pune city*), mentre si fa riferimento alle altre aree con il nome proprio di quelli che qui si definirebbero quartieri,³ è il luogo dove si trovano i *mandir* (templi) più importanti, ed è anche l’area più ricca della città data la presenza di un’estesa area commerciale. In questa zona, dunque, si raggruppano anche i *mandals* più facoltosi, che, durante il festival sono in grado di offrire al pubblico *pandals* esteticamente più elaborati e attraenti, giochi di luci e architetture spettacolari realizzate da artisti e artigiani di fama e prestigio. Per queste due ragioni (la visione delle decorazioni più ricercate e la visione delle *mūrti* più antiche per riceverne benedizione e forza spirituale),⁴ la maggior parte degli abitanti di Pune si riversa in tale area almeno due volte durante il periodo del festival, che dura 11 giorni: una volta nei primi giorni della celebrazione per la visita ai *pandals*, la seconda in occasione di Anant Chaturdasi, l’ultima giornata festivaliera quando le *mūrti* vengono accompagnate per l’immersione al fiume Mutha. Per contro i *pandals* delle altre aree metropolitane sono generalmente visitati solamente dalla popolazione dei residenti.⁵ Sia la struttura organizzativa dei *mandals*, sia le scelte estetiche e di contenuto nell’allestimento dei *pandals* si possono considerare una vera e propria mappa socio-culturale (ed economica), e la mappa del territorio durante i giorni del festival un modello della realtà socio-culturale metropolitana.

³ La concezione urbanistica è piuttosto differente da quella europea basata sull’idea di città medievale. In essa non identifica dunque un vero e proprio centro in relazione al quale si determina una periferia, quanto piuttosto una giustapposizione di aree residenziali o commerciali, ciascuna delle quali costituisce, dal punto di vista della vita collettiva e sociale, un centro per le persone che vi abitano. In quello che in Europa definiremmo il centro città nelle città indiane generalmente si trova un’area mercatale piuttosto estesa e un gran numero di negozi e botteghe artigiane, spesso raggruppati in base alla tipologia (per esempio, mentre in un’area si trovano tutti i fabbri uno vicino all’altro, in un’altra si possono trovare affiancati tutti i negozi che vendono stoffe).

⁴ Cfr. sotto il sottocapitolo *Darshan* in questo capitolo, dove si esplica il rapporto fra visione e trasmissione della grazia divina.

⁵ Con una piccola forzatura ‘interculturale’, rispetto alla struttura organizzativa dei grandi festival artistici in Italia il centro città si può paragonare al ‘sito ufficiale’ del festival mentre le aree residenziali alle ‘zone off’.

2.1.2 Festival e politica

Vista l'importanza culturale dell'evento, entro cui si giocano forti questioni identitarie e verso cui la popolazione proietta intensi valori emozionali, alla definizione di questa mappa sociale della città concorrono piuttosto ovviamente anche le diverse forze politiche del territorio metropolitano, statale e nazionale. Come evidenzia Raminder Kaur [2005, p. xv], che ha osservato e analizzato il festival per tre anni consecutivi⁶ sia a Pune sia a Mumbai, indicandone anche differenze e affinità, principalmente dal punto di vista delle relazioni fra cultura visuale, pratica festiva e nazionalismo, in occasione del Ganesh Festival «politics is expressed and disseminated thorough an array of channels that are easily accessible to the illiterate and/or subaltern». L'influenza della politica si declina sia dal punto di vista dell'organizzazione, tramite il finanziamento diretto di alcuni *mandals* o la partecipazione diretta di figure che si muovono in ambiente politico (legittimo o malavitoso) nell'organizzazione degli stessi, sia dal punto di vista dei contenuti, del messaggio espresso, tramite le scelte riguardanti l'estetica e le tematiche dei *pandals*. In generale dunque il festival è anche un «illustrative barometer of the socio-political climate» [p. xvi]. Si tenga conto che in Maharashtra in particolare, ma anche in generale negli altri stati Indiani, politica, religione e questioni di casta e identitarie sono intrecciati in maniera anche complessa. Il Ganesh Festival, come gran parte delle manifestazioni festivaliere dell'India, si colloca «on the already corrosive demarcations of the religious, the cultural, the political», trascendendo e combinando «the realms of rationality and ritual», e trasformandosi in un «focus point for community and national identity in the making» [Kaur 2005, p. 4], e rappresenta, di conseguenza, un grande palcoscenico per tutte le voci dal basso e dall'alto, per tutte le comunità più o meno definite che hanno qualcosa da esprimere in merito alla propria identità e alla propria appartenenza culturale rispecchiando la società nel suo complesso e la complessità della realtà sociale. La storia stessa del Festival, la

⁶ L'analisi di Raminder Kaur si estende però anche indietro nel tempo per l'osservazione sia delle radici storico-culturali del festival, sia delle trasformazioni avvenute nelle pratiche performative e nella cultura visuale. Data la scarsissima bibliografia in inglese inerente agli aspetti sociologici ed estetici del Ganesh Festival la maggior parte delle indicazioni di questo capitolo sono state tratte dal testo della Kaur, che è stato confrontato con i dati emersi dall'osservazione sul campo di chi scrive e con le informazioni tratte dalle interviste agli esperti qualificati riportate in Parte III, Cap.2.2.

sua origine, è connessa agli eventi politici che hanno profondamente segnato e mutato l'identità del paese da un secolo a questa parte, e che sono in gran parte ugualmente inseparabili dalla questione religiosa.

Nel contesto delle lotte per l'indipendenza dagli inglesi, a partire proprio dalla città di Pune, la trasformazione della festività dedicata al dio Ganesh da evento privato e familiare a celebrazione pubblica si deve alla figura di Bal Gandadhar Tilak (Lokmanya), membro del Congresso Nazionale e interlocutore politico di (Mahatma) Mohandas Karamchand Gandhi, come strumento insieme di organizzazione e di manifestazione collettiva delle aspirazioni politiche dell'India moderna, incentivo alla creazione di uno spirito nazionale e di un'identità di popolo, e momento di contestazione delle iniquità di classe e casta che permeavano la società indiana. In queste premesse è poi confluita la delicata questione del rapporto fra gruppi religiosi, e in particolare il confronto spesso violento fra integralisti Hindu e Mussulmani che la nuova dimensione pubblica del festival ha contribuito a infiammare.⁷ L'identità del festival ha subito nel corso dei decenni evidenti trasformazioni [Kaur 2005], ma la manifestazione mantiene tutt'oggi uno stretto legame con la realtà politica, sia dal punto di vista dei contenuti sia da quello organizzativo, rappresentando anche un terreno di confronto pubblico fra differenti correnti ed esigenze identitarie, civili, etniche, religiose, politiche, con connessioni sia a livello locale, sia a livello statale, sia a livello nazionale. Come osserva Raminder Kaur «The festival occasion treads a fine line between intensification and fragmentation of collectivities». Se da un lato il festival crea la giusta atmosfera per la rivendicazione di uno spazio condiviso collettivo che include in «a shared mythic space» tutte le comunità, i gruppi etnici e religiosi e le classi sociali mitigando i particolarismi, dall'altro viene sfruttato da gruppi integralisti per confermare le proprie posizioni separatiste. La presente ricerca non intende approfondire legami e connessioni con la realtà politica del campo d'osservazione, ma non ha potuto prescindere dall'attraversarli tangenzialmente poiché, soprattutto per quanto riguarda le interviste al campione di indiani, ma anche, di riflesso, viste le tematiche del Festival e

⁷ Su questo argomento complesso cfr. Kaur [2005, pp. 1-63]; Pathak [1965]; Hansen [1999] e [2001]; Tilak [1922]; Cashman [1975]; Wolpert [1962]; Thite [2007]. Sulle tematiche di casta, genere e religione dal punto di vista socio-culturale cfr. Amartya Sen [2005]. Sulle trasformazioni del rito ad opera di Tilak e sulla storia del festival cfr. anche Brown [1991] e Thapan [1997].

la realtà sociale con cui tutti si sono accostati nel vivere l'esperienza del Festival e più in generale nel confrontarsi per un periodo piuttosto lungo con la realtà culturale locale, per quanto riguarda le interviste agli europei. Tale confronto, d'altronde, ha fatto emergere in maniera evidente anche come le questioni legate alla religione e alla famiglia fossero particolarmente sentite da entrambi i gruppi campione, e dunque non sempre nettamente separabili dalle altre tematiche riguardanti l'identità e la memoria, e la loro relazione con l'esperienza estetica e la cultura visuale. Si è dunque deciso di tener conto della pregnanza di questi temi che emergeva in maniera incontestabile dalle interviste, sebbene la loro disamina non fosse stata inizialmente prevista.

2.1.3 Pandals e media culturali

2.1.3.1 Struttura

Il *pandal* è una struttura provvisoria installata agli angoli o ai bordi delle strade, che può essere di dimensioni differenti, sopraelevata rispetto al piano della strada oppure alla stessa altezza, e che contiene al suo interno un santuario (*mandap*) dove viene posta la *mūrti*, una rappresentazione tridimensionale della divinità [Kaur 2005, p. 275]. Generalmente all'interno del *mandap* si trovano una statua più grande in gesso e una più piccola in plastica o argilla, e solo questa seconda viene utilizzata a Pune per l'immersione che conclude le celebrazioni. Le *mūrti* sono realizzate da artisti/artigiani professionisti (*murtikār*), le cui botteghe (*karkhana*) si moltiplicano nel periodo del festival, poiché ogni anno ne viene acquistata una nuova. Questo evento si trasforma in un rito familiare e della comunità (*mandal*), ed è anch'esso ricoperto da un alto valore simbolico collegato alla scelta del colore e della forma (significati particolari sono associati alla posizione della proboscide di Ganesh). Il festival si apre con un rito (*pūjā*) chiamato *prāṇpratisthā* (da *prāṇ*, respiro), celebrato dal bramino in presenza della famiglia o della comunità, attraverso il quale si invita la divinità ad occupare la *mūrti*. La *pūjā* è sempre accompagnata da *ārtī*, «waving lights before a deity, accompanied by devotional songs», e *prasād*, «propitiatory offering» di noci di cocco e praline di

zucchero, che vengono poi distribuite ai devoti e agli astanti,⁸ mentre nei giorni successivi, specialmente nei *mandals* collegati ai templi cittadini, vengono quotidianamente celebrate regolari cerimonie per i visitatori del *pandal*.

2.1.3.2 Allestimento

La decorazione del *pandal* ha assunto negli ultimi decenni proporzioni considerevoli dal punto di vista creativo, economico e organizzativo, trasformandosi in un'occasione espositiva e di prestigio per gli artisti professionisti, le istituzioni e le realtà artigiane del territorio, chiamati dai *mandals* più ricchi a progettare e realizzare l'allestimento, e a proporre idee innovative sia per quanto riguarda tecnica e materiali utilizzati sia relativamente al tema della messa in scena, e in un momento creativo e sociale per tutti i membri dei *mandals* che chiameremo, per semplicità, 'condominiali'.⁹ «Thematic mandap tableaux have become widespread in the last couple of decades because of the combined influence of (audio-)visual media, intensive coverage, newspaper-run competitions, and the collection of substantial funds for large displays. These are an index of the commoditization of the image in a mass-mediated society, within which displays become *de rigueur*. But the phenomena need not indicate an alienation from the life-world [...]» [Kaur 2005, p. 92].¹⁰ Ciascuno dei *pandals* rappresenta in sé un medium culturale¹¹ differente (installazioni, *tableaux vivants*, spettacoli teatrali in playback o recitati dal vivo, pupazzi meccanici, giochi di luci, video e *sound systems*, etc., ciascuno di essi sceglie un medium e un tema per l'allestimento principale), ed è anche contenitore di medium culturali differenti poiché, oltre a costituire un punto di riferimento per le azioni rituali connesse alla celebrazione religiosa, è spesso teatro di una serie di eventi collaterali organizzati dal *mandal* durante tutto il periodo del festival, per cui i suoi membri, i loro amici e anche i passanti, possono assistere a concerti pop, recite teatrali più o meno professionali, o partecipare a

⁸ L'induismo non considera la distribuzione del cibo consacrato un atto rituale che solo i credenti possono condividere, come avviene invece nel cattolicesimo, per cui anche i partecipanti laici o di altre religioni possono trarne beneficio.

⁹ Cfr. il sottocapitolo *Mandals e spazio cittadino*.

¹⁰ Le decorazioni sono comunque sempre intese «to the glory of god» [Kaur 2005, p. 101].

¹¹ Cfr. Parte III, Cap.1.

giochi sociali, spesso rivolti a speciali ‘categorie’ come i bambini e le donne, o, più raramente, ad incontri e dibattiti di tipo culturale. Nell’insieme l’evento festivo si trasforma in un grande contenitore popolare, dove è possibile prendere visione delle più svariate forme di creatività amatoriali e professionali, che, per atmosfera, varietà delle proposte, estensione e coinvolgimento di tutte le figure professionali e per l’enorme mobilitazione di pubblico, richiama il principio delle Esposizioni Universali, sebbene allo spettacolo delle merci [Codeluppi 2000] e alla massificazione e mercificazione del pubblico dell’arte [Abruzzese 1992] si affianchi lo spettacolo della religione e la «performative politics» [Kaur 2005]. Infatti, se da un lato tutta questa grande rassegna di attività è dedicata e intesa come esibizione di fede e celebrazione di una divinità, o per rappresentare il miracolo e convincere il pubblico della realtà di dio [Kapur 1993, p. 105], dall’altro non mancano la distribuzione di gadget e libretti informativi (*ahvāl* o *smaranikā*) che pubblicizzano le attività del *mandal* con i suoi obiettivi socio-culturali, donazioni e sponsor [Kaur 2005, p. 274], spesso collegati, come si è già avuto modo di osservare, a correnti o figure della politica locale, statale o nazionale, a movimenti civili sul territorio, a istituzioni culturali come Università o scuole professionali o di altro genere, mentre il messaggio della rappresentazione è il più delle volte connesso a tematiche identitarie, morali o politiche, o attinge dalla ricca mitologia della religione induista.

2.1.3.3 Categorie tematiche

Raminder Kaur [2005, pp. 93-95] ha effettuato, sulla base di osservazioni sul campo nel corso di tre edizioni del festival a Pune e a Mumbai tra il 1993 e il 1995, una categorizzazione dei *mandap* e delle «narratives»¹² utilizzate per l’allestimento dei *pandals*. Esplicitando come «These categorisations are clear in popular parlance, and further clarified by media coverage and competitions categories», Kaur innanzitutto suddivide gli allestimenti in «simple mandap», dove viene esposta semplicemente

¹² Con la definizione di «narratives» Kaur traduce il termine *dekhāvā*, altrove nel testo tradotto con «scene». Nelle interviste effettuate da chi scrive gli intervistati si riferiscono allo stesso concetto utilizzando il termine «decorations», che, si è dedotto, include sia il concetto di decorazione vera e propria sia quello di categoria tematica, narrativa e/o performativa a definire l’insieme degli aspetti che concorrono al risultato complessivo dell’allestimento.

l'immagine tridimensionale di Ganesh senza una particolare elaborazione o un allestimento tematico evidente, e «specific narrative» o «theme Ganapati pandal», come più spesso viene chiamato dal pubblico da lei intervistato. Questo secondo gruppo viene ulteriormente suddiviso da Kaur in «single narrative», rappresentazioni statiche, e «multiple narratives [...] tending to incorporate moving models and trick scenes».

Per quanto riguarda le «specific narrative» Kaur estrae 7 categorie tematiche:

- a. «Religious/mythological»: si ispirano prevalentemente al Mahabaratha o al Ramayana, le due grandi epiche della tradizione induista.
- b. «Historical»: scene dedicate alla storia indiana, in genere coloniale e post-coloniale, con una preferenza per le grandi figure storiche rappresentate con toni prevalentemente agiografici: a Pune prevalgono quelli che celebrano la figura di Tilak, promotore della dimensione pubblica del Ganesh Festival, e *freedom fighter*, e di Shivaji Raje Bhosle (Shivaji Maraj) aristocratico fondatore dell'impero Maratha che, nell'area del Deccan (dove si trova la città di Pune), nel XVII secolo ha sconfitto i Mogul e riunito il popolo sotto la bandiera dell'induismo e dell'orgoglio nazionale.
- c. «Topical or 'latest'»: si rappresentano temi legati a questioni sociali o politiche di attualità e rilevanza nazionale o internazionale, come la guerra in Kashmir o la corruzione politica in India.
- d. «Social»: scene che mirano a far riflettere il pubblico su problemi di attualità e rilevanza sociale e civile (ecologia, bene pubblico, salute pubblica, cura degli anziani, etc.)
- e. «Nationalist»: in questa categoria Kaur include i *pandals* che promuovono lo sciovinismo hindu, il regionalismo o la fratellanza di tutte le religioni nazionali.
- f. «Theme-based» e «walk-through»: in questa categoria Kaur include i *pandals* che riproducono monumenti nazionali prestigiosi, ispirate ai nove pianeti, allo spazio, o a immagini di fantasia. I «walk-through», sono installazioni nelle quali lo spettatore è invitato a camminare attraverso.
- g. «Entertaining or commercial»: include gli allestimenti scintillanti (generalmente accompagnate da musica pop e elettronica ad alto volume) e le rappresentazioni che fanno uso di performance circensi o danze popolari. In questa categoria si possono inserire quei *pandals* che si ispirano a scene di film famosi, o

espongono a fianco della ieratica immagine di Ganapati una foto delle star bollywoodiane più in auge, le quali ricambiano le attenzioni ricevute presenziando a premiazioni, alle celebrazioni inaugurali o sfilando in bella vista sul carro di Ganesh per accompagnarlo all'immersione (a Pune vi è inoltre uno spazio totalmente dedicato alle performance di star del cinema o della canzone pop).

L'osservazione effettuata da chi scrive nel 2010 nella sola città di Pune, conferma la categorizzazione qui esposta, con l'unica eccezione del fatto che non si è rilevata la presenza di installazioni «walk-through». Si ritiene però opportuno aggiungere una macro-differenziazione fra *entertainment* e *edutainment*, poiché mentre con la prima macro-categoria, dove si includono le categorie «Entertaining or commercial» e «Theme-based/walk-through» proposte da Kaur, si intende sottolineare l'intento ludico, la seconda macro-categoria, che raccoglie tutte le altre, tende ad evidenziarne il carattere moraleggiante, anche se non propriamente religioso o nazionalista, che introduce un elemento educativo o evangelico più o meno rilevante nel generale intento spettacolare che tutte le categorie condividono.

2.1.3.4 Competizioni e premi

La scelta dei temi per il progetto espositivo o performativo è stata negli ultimi decenni, in conseguenza della crescita economica della regione, influenzata anche dalla consuetudine di sponsor pubblici e privati, della stampa e delle istituzioni locali, di istituire dei premi di carattere tematico (anche la polizia municipale ha organizzato un premio per la sicurezza dello svolgimento della processione finale), stimolando di conseguenza anche la competizione dei *mandals*. Gli organizzatori sono interessati a «opinion-making and regulating, and encourage devotional sincerity, artistic creativity, social responsibility and the ideals of national integration» [Kaur 2005, pp. 132-133].¹³

¹³ L'istituzione di competizioni a premi è secondo Raminder Kaur, che ne descrive nel dettaglio le categorie, lo svolgimento e le implicazioni socio-politiche [2005, pp. 132-153], segno evidente della crescita economica della regione.

2.1.3.5 Informazione e vita sociale

Per quanto riguarda il calendario di eventi, è interessante infine osservare come, sebbene sia la stampa sia la televisione seguano quotidianamente lo sviluppo del festival, l'enorme quantità di proposte fa sì che sia più facile venire a conoscenza di qualche situazione particolare dal vicino di casa o dal compagno di scuola, mentre, nel caso delle attività dei *mandals* 'condominiali' non se ne sente nemmeno la necessità, poiché il calendario degli eventi costituisce un momento sociale, un'opportunità di ritrovo e vita mondana, per uscire la sera e divertirsi, che per molta parte della popolazione femminile e dei giovani si presenta unicamente in occasione dei festival religiosi, ed è comunque limitata al *mandal* di riferimento, per cui le notizie si trasmettono principalmente per passaparola, o ad una visita spirituale ai *respectable mandals* del centro cittadino con la famiglia o i compagni di scuola.

2.1.4 Processione e immersione

Il Ganesh Festival si conculde (*Anant Chaturdasi*), dopo undici giorni di celebrazioni, con una grande processione che sfila per le vie cittadine. Carri decorati trasportano la *mūrti* fino al fiume dove viene immersa (*visarjan*) e rilasciata alle correnti (recentemente per questioni ecologiche sono state predisposte vasche municipali vicino al fiume dove i fedeli possono simbolicamente immergere la statua di Ganesh senza conseguenze per l'equilibrio naturale del bacino fluviale). Questo rito è accompagnato da una cerimonia (*uttar pūjā*) che consente al respiro divino di lasciare la *mūrti*. Da questo momento in poi la statua viene bendata affinché nessuno possa guardarla (se ciò accadesse verrebbe trasmesso il malocchio – *nazar* - al trasgressore) come era stata bendata prima che il respiro vi entrasse. La cerimonia è gravida di una sorta di «anticipatory waiting for the next festival», «sadness» e «emptiness» [Kaur 2005, p. 121]. I carri, spesso gremiti durante il giorno di frotte di bambini, sono preceduti da gruppi di percussionisti e musicisti, sbandieratori, o, soprattutto nelle ore notturne, forniti di enormi e rumorosi *sound systems* che riproducono musica elettronica o colonne sonore dei film di Bollywood, oppure ancora accompagnati dai membri del *mandal* che espongono picchetti contenenti messaggi sociali, lanciano fiori e *gulāl* (una

polvere rossa di buon auspicio)¹⁴ dal carro, danzano o giocano a *phugdi* (due persone si prendono per mano e ruotano vorticosamente) o altre forme performative tradizionali. Ciascun *mandal*, anche in questo caso, interpreta a suo modo l'occasione festiva e la passione per Ganesh. La processione, che dura 24 ore, prevede un ordine di sfilata. I *mandals* più rispettabili, ovvero quelli storici legati ai templi prestigiosi della città, che sono anche i più antichi, sfilano per primi. Anche nei giorni precedenti (il primo, il quinto o il settimo giorno) si verificano piccole processioni ad opera dei *mandals* più piccoli o delle famiglie che vanno ad immergere la loro personale *mūrti*. La città in queste ore è sovraffollata di gente in festa (anche se generalmente sono solo i ragazzi o talvolta gli uomini adulti ad esibirsi in danze scatenate, mentre le donne, gli anziani e i bambini assistono dai bordi delle strade o dalle finestre) tanto da creare «indistinct boudaries between processionists and observers» [Kaur 2005, p. 121].

2.1.5 Esperienza estetica¹⁵

Piacere e divertimento sono i caratteri essenziali di questa festa (come più genericamente si può dire per tutte le festività Hindu). L'esperienza estetica come quella spirituale si manifestano attraverso questi due componenti, e, paradossalmente per la cultura occidentale, anche la *śānti* (pace interiore) può essere raggiunta in una atmosfera rumorosa e caotica [Kaur 2005, p. 105].

Per quanto concerne l'esperienza complessiva del festival, Raminder Kaur, intervistando il pubblico del festival, ha osservato come nella cultura indiana esistano differenti declinazioni del concetto di godimento festivo, che possono essere fra loro compresenti [pp. 108-109]:

- a. *samadhan*: soddisfazione conseguita in seguito ad un'azione portata a termine con impegno che può essere di buon esempio anche per gli altri. Questa

¹⁴ Il *gulāl* è principalmente utilizzato durante la celebrazione di un'altra festività, Holi, ed ha valore di rinnovo ciclico della natura, amore, benessere, eternità. Cfr. Courtright [1985, p. 197].

¹⁵ Questo argomento è ripreso in maniera approfondita nell'intervista a Samar Nakate (Parte III, Cap. 2.2), mentre gli altri argomenti di questo capitolo sono approfonditi nelle interviste a Dinesh Thite, Manjiri Khandekar e Maitreyee Dey (Parte III, Cap. 2.2).

componente si può riferire alla decorazione dei *pandals*, ai *rangoli*,¹⁶ all'impegno che attori, percussionisti e musicisti impiegano nelle performance o nel suonare per Ganesh, come ad altre buone azioni che il festival induce a compiere nei confronti dei propri simili (in questo periodo per esempio si moltiplicano le donazioni e gli atti di carità). È un piacere responsabile, da non confondere con la *samadhi* (estasi spirituale).

- b. *Anand*: beatitudine, gioia. Si riferisce in origine a esperienze spirituali ma è anche compreso nel contesto di esperienze mondane «to describe a *wonderful experience*». Si può dunque riferire alla visione delle decorazioni e dei *rangoli* come alla partecipazione alla processione.
- c. Piacere ludico e divertimento: «simulation and plasure for collective participation». Si può interpretare questo concetto sia relativamente ai giochi organizzati dai *mandals*, al gusto della mascherata, al divertimento più leggero in generale, che, sebbene più slegato dall'esperienza spirituale, vi confluisce perché contribuisce a creare uno spirito collettivo di condivisione e partecipazione.
- d. *Maja*: Kaur traduce questo termine con passatempo. È utile ricordare però che nella cultura indiana esso rimanda al mondo irreali delle illusioni.

La maggior parte del pubblico intervistato da Kaur giudica le prime tre permissibili e ben accette, e promiscuo il quarto, poiché vi scorge un pericolo di condotta amorale e di offesa per lo spirito religioso che dovrebbe esprimere la celebrazione di Ganesh.¹⁷

Relativamente all'esperienza particolare delle installazioni e degli allestimenti, innanzitutto occorre osservare che nella cultura cui si fa qui riferimento tradizionalmente non viene operata una distinzione tra arte e artigianato. Il *pandal* è un tempio dedicato all'arte, alla bellezza e alla religione, aspetti complementari di un'unica esperienza estetica che compongono un'unità. L'arte serve ad amplificare l'esperienza religiosa e la comunicazione con la divinità in favore degli spettatori che ne possono

¹⁶ Pratica artistica ed elemento decorativo sacro anche molto elaborato, descritto poco più avanti nel testo.

¹⁷ Le osservazioni di chi scrive confermano questo giudizio generale, anche se con qualche eccezione: cfr. Parte III, Cap.5, e Parte III, Cap.2.2.

godere, e ad acquisire meriti per chi la realizza. L'esperienza stessa del fare è un atto spirituale, un collegamento col divino. Con qualche eccezione che si deve al permeare di modalità, spazi e imprese simili a quelle che determinano i contesti legati all'arte contemporanea in occidente, in India prevalgono tutt'oggi modalità e concezioni legate alla tradizione dove la creazione artistica è connessa alla celebrazione della divinità non solo nel senso che la produzione avviene principalmente in occasione di ricorrenze religiose, ma anche perché il fare artistico è inteso sia come ispirazione divina sia come offerta agli dei, piuttosto che come realizzazione di un oggetto da esposizione e collezione attorno al quale si produce anche valore commerciale: nella maggior parte dei casi, infatti, l'oggetto artistico viene utilizzato unicamente come tramite di esperienza spirituale e spesso abbandonato o cancellato dopo aver svolto tale funzione.¹⁸ A tal proposito Raminder Kaur scrive: «I have not concerned myself with the categories of art and artifact/craft, for these distinctions are endemic to reified views of dichotomies prevalent in Western art history. Instead I have favored artworks as a pliable term to denote creative practices that could be object- or process-based. In the contemporary festival, it is the mandap displays that stand in for artworks. This is corroborated by artists' own descriptions, and consolidated by the competition process which places significance on the community-oriented, educational and national potential of the displays. However, in historical times, mandap displays were not the primary spectacle of the festival, but a constitutive aspect of wider festival aesthetic praxis» [p. 70].

Sebbene ci siano livelli differenti di comprensione e prassi (ciò si chiarirà meglio osservando le espressioni comunemente utilizzate per descrivere l'esperienza estetica del *pandal* e del *mandap*), la concezione tradizionale dell'esperienza estetica che pone l'accento sul processo e sull'esperienza più che sull'oggetto in sé evidentemente è ancora molto radicata. La prima prova è quanto già osservato a proposito delle *mūrti*, che vengono esposte per undici giorni, possono essere guardate solamente quando il *prān* di Ganesh è in loro, e vengono abbandonate alla corrente per essere riprodotte nuovamente l'anno successivo. La seconda pratica che si può portare ad esempio è

¹⁸ Similmente avviene per la performance. La danza, per esempio, nella concezione tradizionale non viene intesa come professione ma ugualmente come pratica di collegamento con il divino e offerta alla divinità e agli altri membri della comunità in speciali occasioni.

quella del *rangoli*, decorazione astratta e geometrica che riprende forme simboliche della tradizione mistica e religiosa, diffusa in tutta l'India con una prevalenza nello Stato del Maharashtra e nella zona del bengalese, fatta sul terreno pubblico o sulla soglia delle abitazioni con farina di riso colorata o bianca, o con l'ausilio di fiori, sabbia, grani di riso o altri cereali, spezie, a seconda delle tradizioni. I *rangoli* che abbelliscono l'ingresso delle abitazioni sono realizzati dalle donne di casa anche individualmente; quelli pubblici, generalmente di grandi dimensioni e prodotti in occasione di importanti celebrazioni collettive, sono invece realizzati da squadre perfettamente coordinate. In entrambi i casi essi sono creati per essere cancellati, nel primo caso dagli ospiti che entrano a visitare la famiglia, nel secondo dai passanti e dalle processioni che vi passano sopra anche pochi minuti dopo che sono stati completati con cura e precisione. Il significato del *rangoli*, infatti, è proprio quello di dare il benvenuto a una divinità o agli ospiti dell'abitazione. Il *rangoli* è una preghiera, un segno benaugurale e di accoglienza tramite la bellezza che si esprime nell'impermanenza: la consapevolezza che l'opera compiuta verrà cancellata il giorno seguente o pochi minuti dopo muove a realizzarla con il massimo dell'impegno e della passione.

Quanto detto a proposito del 'fare' si può riferire anche all'esperienza estetica intesa come apprezzamento dell'opera d'arte, che diviene comunicazione spirituale con la divinità. Per tramite della bellezza e del talento artistico lo spettatore è agevolato a vivere un'esperienza spirituale. Come osservato all'inizio di questo sottocapitolo, infatti, quest'ultima è collegata a un'esperienza di piacere e gioia che il contatto sensoriale con l'opera creativa contribuisce a produrre. Si può meglio comprendere queste affermazioni se si tiene conto del pensiero espresso attraverso il termine sanscrito *man*, che viene tradotto con pensiero o mente ma intende con ciò l'unità inseparabile di ciò che in occidente si intende per pensiero e di ciò che in occidente si intende per cuore: «The artworks here lend themselves to both cognitive and emotional effects. In so doing, the mind-body dualism which pervades a lot of the arguments on 'meaning' is countervailed [...]. [...]. Words are considered inferior to the experience of the person. Mind (*man*) is considered the ultimate decider of the scenary in terms of aesthetic evaluation, but, significantly, *man* here does not refer to the mind alone, but also to the heart for the work's emotional impact and, on more metaphysical planes, to a moment, however brief, of 'transcendence' s of the mundane -that is to say, mind, body and soul

as understood in western discourse are entwined in the indigenous notion of *man*. Artworks were considered to be dedicated to a higher cause -for the benefit of Ganapati who, in turn, will bless his worshippers. So spectatorship was not just about seeing, but also about arousing emotions. It was not just about observation of an artwork but the 'mind-flood' that the scene provided for the spectator, involving a fusion of intellectual exercises and emotional as well as religious investment. All in all, it made for a Moebius strip between feeling as thought and thought as feeling» [Kaur 2005, pp.113-114]. Questa concezione generale si declina poi, come anticipato poco sopra, in gradazioni diverse di comprensione e prassi. Dalle già citate interviste di Raminder Kaur [p. 114] le espressioni prevalenti utilizzate per descrivere l'esperienza estetica legata al *pandal* e alle «narratives» in esso rappresentate riferiscono, oltre a *samadhan* (soddisfazione) e *anand* (beatitudine, gioia), già citati in merito all'esperienza generale del festival, anche *manala aladayak vatnara ahe*, «imparts joy/pleasure to the mind/heart»; *manmohak*, «fascinating, charming, captivating»; *apan mansala ved lavtat*, «people will go crazy (on seeing this)». Una categoria a parte è invece costituita dall'espressione *vismaya*, che esplicita un atteggiamento più 'laico' di «admiration for the uniqueness, innovation» per l'opera creativa. L'ammirazione si divide secondo due tendenze prevalenti [pp. 114-115]: l'una verso la semplicità, posta in genere da «educated visitors»; l'altra, manifestata prevalentemente dalle giovani generazioni e dalla «lower class», verso «brightness and dazzling displays». Ancora su un altro piano è il termine *abhiman*, che esterna un sentimento d'orgoglio suscitato dai *tableaux* che rappresentano la storia e la cultura indiana.

2.1.5.1 Darshan

L'esperienza estetica del festival in genere e dei tableaux in particolare è multisensoriale: colori, decorazioni, mantra, canzoni, battito ritmato delle mani, incensi, *prasād* (cibo sacro). Ma la vista assume un rilievo particolarmente importante, cui la tradizione indiana dedica un termine specifico: *darshan*, un «extrusive flow of seeing that brings seer and seen into actual contact» [Babb 1981, p. 387]. Philip Lutgendorf, che analizza le modalità attraverso le quali anche i serial televisivi, dove spesso vengono proposti adattamenti delle gradi epiche religiose, sfruttano questa particolare

attitudine legata alla visione, ricorda come *darshan* sia inteso come un modo per raggiungere la comunione spirituale con la divinità: «La divinità dà *darshan* e i devoti ricevono *darshan*: una persona è toccata da *darshan* e lo cerca come una forma di contatto con la divinità. Il rapporto che si stabilisce tra spettatori e divinità è tanto tattile quanto visivo, e sottolinea la natura sensoriale e corporea dell'esperienza televisiva» [1990, pp. 127-176].¹⁹ Le affermazioni di Lutgendorf valgono ovviamente anche a descrivere la relazione del pubblico con la *mūrti* e per l'allestimento dei *pandals*. Alla decorazione degli occhi della *mūrti* viene infatti dedicata particolare attenzione ed esistono figure professionali specializzate proprio per espletare tale funzione. Esiste inoltre un termine utilizzato per descrivere l'esperienza spirituale che si genera tramite il contatto, la comunicazione visuale: *shobha*, che significa grazia, bellezza, sottintende proprio la possibilità di «convey satisfaction with the appearance of the murti» [Kaur 2005, p. 102]. Per comprendere fino in fondo questa relazione è utile anche tener presente il concetto di *śakti* (potenza, forza): la *mūrti* acquisisce *śakti* se molta gente va a vederla. Le *mūrti* più antiche (come si dedurrà a questo punto il concetto di antico si riferisce al *mandal* che la espone e non all'oggetto in sé che viene ciclicamente rinnovato) hanno acquisito *śakti* e, di conseguenza, rispettabilità e «auspiciousness» come risultato di una «historical significance», dunque i fedeli, in uno scambio continuo e esponenziale fra guardante e guardato, possono acquisire *śakti* attraverso il contatto visivo stabilito con esse. Come già accennato, i *mandals* più 'rispettabili' e 'venerabili' (queste sono le due definizioni prevalenti emerse dal presente studio) si trovano a Pune, e molto pubblico accorre dalle diverse aree metropolitane, dalla campagna e da altre città del Maharashtra, persino dall'estero, specialmente nel periodo del festival, per l'esperienza del contatto visivo con le *juna* (vecchie/antiche) *mūrti*.

¹⁹ La traduzione è tratta da Gillespie [2007, p. 148]. Per un confronto con la tradizione occidentale su questi argomenti cfr. Faeta [2011]. Sulla politica televisiva indiana in relazione alla religione e al concetto di *darshan* cfr. anche Herbert [2007] e Gillespie [2007a].

2.2 Le interviste agli esperti qualificati

2.2.1 Dinesh Thite

Dinesh Thite è un giornalista del DNA, quotidiano locale rivolto ad un pubblico giovane, per il quale scrive notizie di cronaca, con particolare attenzione alle questioni che riguardano la vita civica e la società, e informazioni sugli eventi locali. Si è occupato del Ganesh Festival anche per la sua tesi di dottorato in Scienze Politiche, dove ha affrontato l'argomento dal punto di vista della comunicazione culturale, delle connessioni fra evento e politica, con particolare riferimento alle mobilitazioni civiche dal basso.

2.2.1.1 No Standards (multimedialità e tradizione)

Thite sottolinea innanzitutto la multimedialità del Ganesh Festival e la presenza in esso di media culturali della più varia natura: *"there is nothing like standard Ganapati Festival"*. Ci sono alcuni "requisiti" minimi da rispettare, dettati dal protocollo tradizionale per cui *"you have to bring a Ganapati idol during the Festival, which is celebrated in the month of August, September for 10 days, so you bring the idol, establish it, worship it and then immerse it with the procession, that's all. But there is no description how it has to be done, people do it in the way they want"*, ciascuno celebra la festività e la interpreta secondo il suo personale punto di vista e intendimento. Ciò si deve, secondo Thite, alla natura profonda della tradizione induista, dove, a differenza di quanto accade sia nel cristianesimo che nell'Islam, *"there is no standard text for Hindus"*, così come non c'è un solo Dio, per cui il solo limite all'interpretazione personale consiste nel non invadere lo spazio altrui, nell'accettazione delle differenze di interpretazione personale. La tradizione religiosa influenza quindi il pensiero e lo stile di vita, così come le modalità di celebrazione e organizzazione degli eventi culturali, per cui, laddove un europeo riconosce delle contraddizioni e fatica a comprendere come media culturali di così differente natura possano essere compresi in un solo e unico evento, un indiano approcerebbe la questione chiedendosi *"why it should not stay together"*. Cultura popolare e tradizione religiosa, industria culturale, elementi folclorici

dei diversi stati indiani e memoria nazionalista, tutto si mescola senza contraddizione in un evento che accoglie ed esalta la capacità di innovazione nella conservazione e nel rispetto delle tradizioni: "*they are following tradition in an innovovative way*", dice il giornalista, sorridendo.

2.2.1.2 Cultura visuale

La visualità è uno degli elementi fondamentali del Festival, insieme alla musica: "*the Festival exists in visuals and sound*". È il modo di vivere indiano, afferma Thite, per cui ogni evento pubblico, che sia di natura politica o culturale, pubblica o privata, richiede musica e arti visive, ma negli allestimenti l'aspetto visuale risalta come elemento primario: "*you can't put the idol without a good vision*", e in esso si manifesta nuovamente quella tendenza al meticcio, alla contaminazione e alla sperimentazione che caratterizza l'evento nel suo complesso, così come la creatività è richiesta per il mercato degli idoli, per la realizzazione dei quali si devono trovare sempre nuove proposte e idee visuali. D'altro canto, ricorda Thite, la vista è il senso privilegiato per il dialogo con la divinità (*darshan*), quindi "*if you have a better visual people are more impressed from the darshan and donate more money*", mentre se le decorazioni non sono interessanti la gente non sarà invogliata a fermarsi. Questo, secondo Thite, non ha nulla a che vedere con uno sfruttamento commerciale dell'evento ed egli non vi rintraccia alcuna contraddizione, giustificandolo semplicemente come una pratica ammessa dalla tradizione. L'immagine della divinità dona ispirazione e "*peace of mind*" a chi la guarda, per questo "*the visual is very important*" nella tradizione culturale induista.²⁰

2.2.1.3 Mandals e territorio

Thite definisce i *mandals* dei "*local groups, groups of local citizen, they can get together, collect money, pubic money, and celebrate Festivals in some public space near the local area*". Ce ne sono più di 2.500 nella città di Pune, 4.000 considerando quelli delle aree suburbane, e 40.000 in tutto lo stato del Maharashtra, non devono

²⁰ Queste tematiche sono sviluppate in Parte III, Cap.5.

essere registrati presso le autorità locali, e ciascuno agisce come un'unità indipendente, così come si può scegliere di celebrare il festival solo a livello privato e individuale. I *mandals* si muovono generalmente a partire da una rete di rapporti locali ma qualcuno di essi, come il Dagduseth Ganapati Mandal ha seguaci in tutta la città e anche fuori. A causa della suddivisione territoriale, secondo Thite i membri dei *mandals* spesso assumono un atteggiamento di tipo tribale, sia per quanto riguarda l'organizzazione della festa, sia durante la parata finale per le strade della città: *"they have tribes attitude, they don't allow outsiders to join their groups, groups are dancing in the street but there are invisible boundaries, outsiders are not allowed to mingle in the group, you have to have your own group. [...] It's a community approach [...] once you are living in that locality then you can join that local Mandal and enjoy life with them"*.

Lo stretto rapporto fra evento e località, o distretti, aree residenziali della città, emerge anche nel rapporto fra artista e opera. Avevo notato, infatti, che gli artisti spesso non firmano la loro opera, non pubblicizzano il loro nome attraverso l'allestimento. Thite spiega che ciò non si rende necessario: *"why should they try to express their name along with their artworks, because focus [...] is locality, you are not bother about the city, you are bother about your locality, so if people in your locality know that you have done this, that is more then sufficient"*. Questo chiarimento consente di comprendere anche la differente concezione nella relazione fra artista e pubblico, per cui il riconoscimento del primo passa attraverso un filtro di tipo territoriale, attraverso la rete dei rapporti locali, attenuando la necessità di una pubblicità diretta del proprio nome.²¹

2.2.1.4 *Communitas* e partecipazione

Tradizione religiosa a parte, il divertimento è, secondo Thite, l'elemento essenziale dell'esperienza del Festival, che costituisce un'importante opportunità *"for social catharsis"*. Parallelamente a ciò, l'evento rappresenta un'occasione per coltivare relazioni sociali, anche fra i membri di comunità religiose differenti: *"The Festival is a sort of social platform to get together, to communicate with each other"*, e anche un'opportunità per le donne di uscire di casa e dalla routine. Così è stato sin dalle sue

²¹ Tutte queste tematiche sono sviluppate in Parte III, Cap.5.3.

origini. Thite distingue dunque tre anime del Festival, una culturale, una religiosa, e una sociale, anime che lo rendono un processo piuttosto complesso.²²

2.2.1.5 Tempo e *Visual Memos*

Un aspetto importante del Ganesh Festival è la connessione simbolica fra media culturali e percezione ciclica della temporalità. Nel descrivere il simbolismo connesso alla pratica del *rangoli*, Thite spiega in maniera dettagliata questa concezione, e il profondo legame fra espressione artistica, filosofia e tradizione culturale che caratterizza l'evento: *"it happens in life also, every thing has to end some where , why one should get too much attached to any thing or try to preserve it. Can you stop the hand of the clock? We can't stop the time, we can't stay as we are in forever. Life goes on, and at some point it is going to end, every body know about it, why should one try to preserve something for ever. Rangoli that is an expression of an artist but it has life [...] next year it will be there, life doesn't stop [...] like a rebirth"*.²³

Alla domanda sulla potenziale influenza, rispetto a tale concezione del tempo, dei mezzi digitali di ripresa audiovisiva, e della conseguente possibilità per loro tramite di conservare in immagine ciò che per tradizione viene cancellato durante il processo, il giornalista risponde che la ripresa audiovisiva è solamente un veloce mezzo di comunicazione attraverso il quale portare avanti la tradizione, che può condizionare il processo culturale solo in quanto rende più facile mostrare ciò che si è visto e moltiplicare in questo modo le possibilità espressive creando contaminazioni fra idee e stili creativi sparsi per il paese: *"if you take pic of that rangoli probably it will affect the way you do the rangoli on your doorstep, you will imitate that form, images multiply that possibility. If I go to Aurangabad and I am Ganatapati Mandal activist, I come back and I might take some new inspiration, if I have images it's easier for me to communicate what I have seen"*. Egli dunque non considera la possibilità di un'influenza strutturale dei mezzi di comunicazione sul pensiero e sui processi culturali, ma li considera unicamente strumenti che facilitano e velocizzano la trasmissione dei messaggi, la propagazione di pratiche già diffuse da una cultura radicata sul territorio,

²² Queste tematiche sono affrontate in Parte III, Cap.5.1 e 5.3.

²³ Questo tema è sviluppato nel Parte III, Cap.5.2.

trasmessa di generazione in generazione per altre vie: “*See the basic approach to live for indian is enjoying life in their own way [...] I don’t think it will change for any technical reason [...] changes are going to take place, images do help in remembering about sweet memory of past, but people don’t give more importance to images of past, they like to live in present*”.²⁴ Piuttosto, secondo Dinesh Thite, le memorie visuali relative all’esperinza degli eventi culturali da un lato accrescono il senso di appartenenza e partecipazione (“*you not just a looker you become a part of it*”), e dall’altro contribuiscono, attraverso il ricordo e la memoria affettiva, a rafforzare i legami sociali fra le persone che quell’esperienza hanno condiviso.

2.2.2 Manjiri Khandekar

Manjiri Khandekar è editore capo della rivista *Heritage India*, rivista bimestrale che pubblica articoli sul patrimonio culturale tangibile e intangibile dell’intero stato indiano, distribuita attraverso una rete di librerie sia in India sia in alcuni stati esteri, come il Canada e gli Stati Uniti d’America. Gli articoli sono frutto di un adattamento di ricerche accademiche per il pubblico non specializzato cui vengono aggiunte immagini realizzate generalmente da professionisti del settore. Manjiri Khandekar è anche membro di una commissione di recente formazione per la promozione del patrimonio culturale del distretto di Pune, prevalentemente a fini turistici, cui prendono parte istituzioni pubbliche e privati professionisti. Obiettivo di entrambi i progetti è la promozione di una consapevolezza diffusa sul valore del patrimonio culturale locale e nazionale, visto, in parte, come strumento per arginare una modernizzazione sfrenata che porta a seguire il modello culturale occidentale (prevalentemente americano).

2.2.2.1 Evento, tradizione e partecipazione

A proposito dell’ipotesi di una promozione turistica del Ganesh Festival, Khandekar sembra inizialmente perplessa, poiché “*emotional and religious feeling are*

²⁴ Cfr. Parte III, Cap.6.

involved”, ma infine perviene all’idea che se venisse promosso come evento che “*belongs so strongly to the culture of the local people*” potrebbe anche attrarre l’attenzione del pubblico straniero. Per le stesse ragioni, ella esita a definire il Ganesh Festival un evento culturale, poiché a suo parere, lo è solamente l’aspetto pubblico dell’evento, mentre quello privato e di devozione appartengono alla dimensione spirituale e religiosa. Un evento culturale deve, infatti, per Manjiri Khandekar, “*to form part of the living culture of a people, something which has existed since a long time and collectively people participate in*”, ma una definizione propria di evento culturale implica anche “*something which is showcased*”, e il Ganesh Festival per il momento non lo è (per lo meno non lo sono, oltre alla dimensione privata dell’evento, anche gli aspetti più rituali dell’attività dei *mandals*), mentre lo sono a pieno titolo i festival di musica e le arti performative in genere. Certamente si può leggere in queste osservazioni una reticenza, dovuta probabilmente anche al fatto che il Ganesh Festival non ha mai avuto finora una grande eco internazionale, come invece hanno avuto molti altri festival indiani ugualmente legati al calendario religioso, dietro cui sembra trasparire il timore di una perdita delle radici spirituali dell’evento. Questa ipotesi è confermata dal giudizio negativo con cui la Khandekar approccia la tendenza delle nuove generazioni a celebrare il Festival danzando sfrenatamente dietro altoparlanti rumorosi sulle note di colonne sonore di *Bollywood* o di musica elettronica. Pur ammettendo che il cambiamento è sempre in atto nelle tradizioni, quest’aspetto sembra preoccuparla molto: “*in Europe there was a break with religion after the middle ages, the renaissance, etc. [...] whereas in India everything has gone continuously for 5000 years, there was no rupture. [...] there's no semblance of that in contemporary Europe, whereas in India the way we dress up, even the sari, or the bindi or pūjā that we do is what is mentioned in the documents thousand of years ago, and this gradually evolve, keeping the tradition and absorbing the modern*”, ma le danze sfrenate sono un puro divertimento che ella ritiene irrispettoso nei confronti della tradizione anche spirituale del Festival, dove la gioia è ammessa in onore della divinità, e non fine a se stessa. Giudica invece di estrema importanza e valore la grande partecipazione dal basso e il radicamento dell’evento nel tessuto urbano ad ogni livello: “*soceities, housing complexes, that have their own Ganesh Mandals, and children have their shows, is a platform for many things*”. Il Festival “*is encouraging community participation at very*

different levels [...] is PART of people's life”, e questo rappresenta l’unico vantaggio che la tradizione ha nella competizione con potenti mezzi di comunicazione come internet e televisione, che ne minano la stabilità, poiché stimolano le nuove generazioni a mettere in discussione molte cose.

2.2.2.2 Cultura Visuale e *Visual Memos*

Per quanto riguarda gli allestimenti, la cultura visuale che il Festival esprime e promuove, e che Ms. Khandekar ritiene “*extremely powerful*” perché “*it does not require any language*”, restituisce all’evento la necessaria atmosfera di “*FESTIVENESS*”, senza la quale “*it will be a ordinary daily event, that makes it EXTRAORDINARY*”. Le decorazioni servono inoltre come attrazione per un gran numero di persone. Gli allestimenti “*are a recent phenomena, 25 years, anyway compared to hundreds years is a recent phenomena, but it gives it an added value, and also inspires the spirit of competition*”, ma sono anche utilizzati dai *mandals* per guadagni in denaro, e questo costituisce un elemento piuttosto negativo dei recenti sviluppi nella storia del Festival. Dal punto di vista della comunicazione dell’evento, però, il visuale dimostra dei limiti, che consistono nell’incapacità di comunicare “*the grandeur, the collective participation, the fun, excitement, [...] specific religious sentiment involved, also you cannot see how much it integrate society together, the planning of all this*”, tutti aspetti fondamentali di un evento che coinvolge la maggioranza della popolazione locale per dieci giorni consecutivi, mentre si dimostra prodigioso per la velocità nella comunicazione dell’esperienza individuale, che può divenire in un istante esperienza condivisa e collettiva: “*imagine a young person, he has individual experience but with one click of a button can send it to friends all over the world, it's a fantastic connection and expansion of the information*”, utile anche allo scopo della trasmissione e della conservazione delle tradizioni culturali.²⁵

²⁵ Il tema degli allestimenti è sviluppato in Parte III, Cap.5.1, mentre quello della comunicazione visuale dell’esperienza in Parte III, Cap.6.

2.2.3 Maitreyee Dey

Maitreyee Dey, consulente di marketing e *Visiting Professor* di comunicazione pubblicitaria presso il Dipartimento di Comunicazione dell'Università di Pune, è stata per molti anni titolare di un'agenzia, con sede a Dubai, che si occupava del progetto e della realizzazione di campagne pubblicitarie e strategie di *branding* nell'area del Medio Oriente per importanti compagnie multinazionali. La sua professione le ha permesso di comprendere l'eccezionale importanza del linguaggio visivo per la comunicazione in ambienti multiculturali, dove persino i particolarismi del patrimonio visuale tradizionale di una certa cultura possono risultare efficaci. Ciò che conta, però, secondo Dey, è tenere ben presente il target di pubblico cui ci si rivolge. La cultura visuale italiana, per esempio, e in particolare tutto quanto è connesso all'epoca rinascimentale, attrae una larga fascia di pubblico borghese, colto e benestante in tutto il mondo. Se si sbaglia target, però, il linguaggio visivo perde la sua efficacia e il suo potere seduttivo, che agisce principalmente attraverso il fascino per ciò che è diverso ed esotico, e diventano necessarie delle spiegazioni aggiuntive che ne minano l'integrità e ne dimostrano l'inefficacia. Dey sembra dunque affermare che il linguaggio visivo deve avere una sua autonomia ed essere in grado di 'parlare' al pubblico senza l'ausilio di altri strumenti. Dalle sue osservazioni emerge anche la necessità di una conoscenza, di una familiarità di fondo con il linguaggio che viene utilizzato ai fini della trasmissione del messaggio, o anche solo della comunicazione emozionale (questo aspetto emerge anche dalle interviste fatte al campione internazionale di pubblico del Ganesh Festival).²⁶ Anche piuttosto efficace, secondo Maitreyee Dey, è tutto quanto esula dal quotidiano, che richiama tempi antichi o che comunque riesce a rappresentare una dimensione straordinaria. Solo in questo modo è infatti possibile catturare l'attenzione e l'immaginazione del pubblico.

²⁶ Cfr Parte III, cap.6.

2.2.3.1 Immagini e identità

L'argomento del target di pubblico, emerso durante l'intervista, richiama molte questioni che pertengono anche al tema delle comunità visuali, e l'esperienza di Ms. Dey conferma che attorno alla visualità vengono magneticamente attratti valori che riguardano l'identità individuale e collettiva, di cui deve necessariamente tener conto chi si occupa di comunicazione visuale. Le immagini sono, per la loro apertura semantica, il nucleo attorno al quale ogni comunità culturale costruisce un sistema simbolico che rappresenta la propria identità, per cui dove una comunità riconosce solamente un fascino formale o superficiale, un'altra può costruire legami spirituali e identitari. Per non commettere errori, dunque, è necessario sapere a chi ci si rivolge e indagare gli approfonditamente tali legami e valori. Oltre a portare l'esempio di alcune campagne pubblicitarie che, per simili errori di valutazione, hanno suscitato furiose polemiche e hanno dovuto essere rimosse, per spiegare questo concetto Ms. Dey racconta un breve aneddoto: *“Once I met a lady at the airport, she had henna on her feet and there was written "ohm". I asked her: you know what is written there? I told her «that is the name of god, and it's on your foot», she said «oh my god I didn't know». For her it was only a design. Every culture has its own symbols, drawings, and we don't have to take them only as a visual”*; e in una società sempre più multiculturale la faccenda si fa più complessa, mentre aumentano le identità di cui si deve tener conto.²⁷

2.2.3.2 Il confronto con Durga Puja

Maitreyee Dey è originaria di Calcutta, mentre ora vive e lavora a Pune. Nell'affrontare l'argomento del Ganesh Festival, che conosce bene, è dunque stato possibile operare un confronto con un altro importante festival indiano, Durga Puja, celebrato prevalentemente nel Bengal, affine al Ganesh Festival sotto molti aspetti, in particolare per quanto riguarda la struttura complessiva (allestimenti e processione), il rapporto con il territorio, e la multimedialità dei media culturali che lo compongono. Durga è una divinità femminile e cui è legata una simbologia che sottolinea sia gli

²⁷ Queste tematiche sono approfondite sia in Parte III, Cap.4.1, sia in parte III, Cap.5.1, sia in Parte III, Cap.6.

aspetti protettivi sia quelli combattivi della femminilità. Anche Durga Puja è una fondamentale occasione per tutti gli artisti sul territorio di mostrare le proprie capacità e la propria creatività, che si sviluppa a partire dallo stesso concetto formulaico che caratterizza i media culturali del Ganesh Festival, così come si assiste ad una grande partecipazione collettiva dal basso e, contemporaneamente, allo stesso processo di commercializzazione dell'evento, e alla penetrazione non sempre beneaccetta, dell'industria culturale nella macchina festiva. A tal proposito Ms. Dey ritiene che vi sia un doppio pericolo, il primo è quello di svilire sia dal punto di vista della qualità artistica sia dal punto di vista spirituale la manifestazione, il secondo legato invece alla capacità dei grandi nomi dello star system di occultare, con la loro ingombranza e capacità di richiamo, talenti locali spesso molto più preparati, ma fermare il sistema sarà molto difficile perché le giovani generazioni si divertono e si riconoscono in quell'immaginario. In generale Ms. Dey ritiene che sia i mass media sia la rete stiano gradualmente erodendo i confini dell'identità culturale e che questi grandi eventi culturali debbano assumersi il compito di portare avanti le tradizioni altrimenti c'è il rischio di perdere *"this very rich and very identifiable culture which is very beautiful. We don't want this kind of hybrid thing. Cultural event they must be cultural event, where the purity is maintained and the Bollywood can have other spaces"*.²⁸

Per quanto riguarda i media culturali che compongono il Festival, a parte la figura e la simbologia di una diversa divinità, si possono riconoscere alcune varianti locali soprattutto nell'uso del colore tenue che contrassegna l'evento bengalese, in contrapposizione ai colori sfavillanti di Ganesh. Lo stesso cromatismo caratterizza anche gli *alpana*, la versione nord-orientale del *rangoli*, mentre entrambi gli eventi hanno in comune una costante ricerca di idee innovative, che, secondo Ms. Dey, nel Bengal viene sviluppata in maniera più raffinata, e un riferimento a tematiche di attualità sociale, che la Dey ritiene di estrema importanza per un incremento della consapevolezza collettiva.²⁹

²⁸ Queste tematiche sono approfondite in Parte III, Cap.5.1 e 5.3.

²⁹ Queste tematiche sono approfondite in Parte III, Cap.5.1.

2.2.3.3 Esperienza estetica e *communitas*

L'esperienza estetica, secondo Maitreyee Dey, è anche un importante veicolo per soddisfare il bisogno di spiritualità e di fratellanza connaturato ad ogni essere umano *“all of us we have a little bit of thirstiness or hunger for something that is elevated from everyday life, and the dirt, and the corruption, and we need to link with the cosmos, with the god, with other people, with yourself at a higher level, and I think these cultural events play that role, and they should keep that role”*. Come il Ganesh Festival, Durga Puja è una *“participative experience”* dove *“there is a role for everyone”*, e così è sempre stato, fin dalle sue origini: *“it has always been a social event, community building event, and family which are spread, the members try to come home for the event and connect with each other”*, ma la *communitas* si crea durante l'evento proprio per il tramite della creatività e dell'espressione artistica, che per questo devono essere promosse e protette dalle incursioni e dalla prevaricazione degli imperi commerciali.³⁰

Solo un sintetico commento è stato invece dedicato da Dey alla questione delle memorie visuali, che, oltre a svolgere una funzione spirituale nel rapporto personale con la divinità, servono secondo Ms. Maitreyee a connettersi con le persone lontane e mostrare loro ciò che essi non hanno potuto vedere.

2.2.4 Samar Nakate

Samar Nakate è attore, regista teatrale e cinematografico (fra i primi laureati dell'India Fil Institute). Ha realizzato produzioni indipendenti e per la televisione e collaborato al programma di sviluppo rurale delle Nazioni Unite. Ha insegnato regia e sceneggiatura allo stesso India Film Institute, e comunicazione visiva in altri istituti privati, ed è ora professore associato di regia cinematografica e televisiva presso il Dipartimento di Comunicazione dell'Università di Pune, e membro della commissione del Pune Film Festival.

³⁰ Queste tematiche sono approfondite in Cap.5.1 e 5.3.

2.2.4.1 Darshan e Vishal

La percezione visiva (“*vision, darshan*”), secondo Nakate, è innanzitutto “*a prior logic of human being [...] because the context of light and the context of darkness are connected to two aspect prominent of living and death*”. Secondariamente, la percezione fisica della luce viene trasferita sul piano della percezione delle immagini, dove si innestano altri valori “*sensory, existential, nurturing, cultural, ethic, moral. Images are there but for example if I was born in a tropical country I will perceive the rain differently, or the nature differently, the context of water is connected to me philosophically and spiritually, is maybe common to other cultures, and religions, and sex and cast, but perceiving an image is more direct [...] and my decoding of it is also of various natures [...] so there are zones of perception [...] individual intimate zones*”. La creazione estetica per mezzo della visione, la comunicazione visuale, per essere definita tale deve partire da una “*inner vision, inner light, inner eye*” e condurre a quello che viene definito “*enlightment*”. È necessario dunque usare entrambe le aree del cervello per ottenere una percezione a 360 gradi, allargare i confini della percezione, aprirsi a una molteplicità di dimensioni³¹ per trasformare la visione in “*VISHAL*”. *Vishal* è un termine sanscrito che non si può tradurre letteralmente perché descrive contemporaneamente un concetto spaziale (immensità), morale (grandezza, magnificenza, inarrestabilità), e una dimensione spirituale (apertura mentale, creatività, consapevolezza suprema), che Nakate definisce come massima capacità di comprensione - “*touching all*” -, la quale conduce al rispetto di sé e degli altri in quanto “*self*”, fa sì che la visione diventi “*more enriching, immense*”, e dia senso all’essere mettendo in comunicazione “*external and internal world*” (11:08). Per definire meglio ciò che egli intende per visione Nakate porta l’esempio di un film dove sono riprese persone cieche e sordomute: “*they communicate with hands, they are creating the language on it, they touch the plant, a rose or a stone and they pass it on to you, and the subtitle «look»! This is what I mean, ‘look’ does not mean ‘physically look’, ‘look’*

³¹ “*I look at your face, I look at you as a human being, same I look at you as a particular face, nose eyes, proportions, simultaneously the lighting, simultaneously the expression, simultaneously your inner self, character, feelings*”.

means 'make yourself to perceive things in a larger context' [...] you remove darkness, you open, (), you become the light. [...] 'see' is not only 'see' but larger being human".

2.2.4.2 Autonomia dell'immagine

Nel processo di comunicazione che segue la creazione artistica l'immagine si separa poi dal suo creatore, diviene indipendente, così come indipendente è lo spettatore che la interpreta. Si viene a creare in questo modo una terza dimensione che *"keeps on changing, altering, growing, formulating into something else"*, in cui un ruolo fondamentale continuano a svolgerlo i punti di riferimento culturali di ciascuno. In realtà Nakate non ha però risposto alla mia domanda sui fattori linguistici e retorici che sono propri di ciascun mezzo di comunicazione, e che si inseriscono nel processo come confini, come limiti alla creatività, da un lato, e all'interpretazione visuale dall'altro, e quando insisto risponde che libertà, termine che egli non assume come concetto problematico ma multidimensionale, significa semplicemente *"accepting the context of choice"*, e rimarca il fatto che l'immagine, una volta creata diventa un oggetto con una sua vita indipendente e in continua trasformazione. Dopo la mia insistenza sull'esistenza di una retorica inerente al linguaggio visivo, Nakate propone alcune riflessioni in merito alla colonizzazione dell'immaginario da parte delle immagini, che può avere effetti enormemente distruttivi, come d'altronde qualsiasi altra forma linguistica o espressiva, a meno che gli strumenti audiovisivi non siano utilizzati come mezzo relazionale, strumento di conoscenza e di dialogo rispettoso fra guardante e guardato: *"that is to any language, when the child is learning speaking he plays with the words, and the relationship happens, becomes, so same with images. [...] the bombardment of the images enters into my space logic, which is so different [...] the technological mean let somebody create an image there, (it) comes here where he or she is not even part of it, and it explodes, shutter, disturbs or alters. [...] sometimes it may be shocking, sometimes it may be manipulating, killing. A villager bombarded by images, maybe of richness, can start looking at his context as a poor context, he starts giving up and clinging to this imaginary, and for me the aggression is the context, images trespass and cross the boundaries aggressively, and sometimes both the creator and the receiver and the image, the three, don't know the consequences of logic, it just*

happens. [...] If you have to take a camera then LEARN from it, look beyond. [...] interference is there but remain as RESPECTFUL as possible”.

2.2.4.3 Oriente e Occidente

Questo argomento conduce Nakate ad affrontare il discorso dell’influenza della cultura occidentale in oriente, che si manifesta con caratteri di violenza e prevaricazione, e della differente concezione filosofica inerente al concetto di visione in occidente e in oriente. La filosofia orientale, secondo Nakate, si sviluppa a partire da un concetto di offerta (“*PRASAD*”) per cui il rapporto con le immagini è un rapporto inclusivo, di “*AFFECTION*”, “*CONNECTIVITY*”, e “*TENDERNESS*”, dove guardante e guardato divengono un’unica entità: per esempio, nel riprendere un serpente, “*I get converted into a snake, and respect, and don't say that and I, is part of me, is part of the totalness*”. Per contro la filosofia occidentale, si è radicata su una basilare assunzione di onniscienza e di superiorità - “*W E - K N O W* [le due parole sono estremamente scandite], *and as we know we are, and we are true*” -, per cui l’aggressione scaturisce naturalmente dalle immagini poiché esse vengono utilizzate per dimostrare “*<the Truth>, or <this is Great>, <Ultimate>, etc.*”. Le immagini, invece che svilupparsi come dispositivi di conoscenza, divengono in questo modo un pericoloso strumento di potere, che mira al controllo “*by telling you this is YOUR vision*”, e che agisce attraverso la cultura del consumo, la paura e la logica del “*we want to HOLD, ACQUIRE*”. E questo tipo di cultura non può che condurre all’autodistruzione: “*consuming, acquiring, has reduced us in the logic, started eating in the nature, self destruction*”.

Il linguaggio visivo, come ogni linguaggio, è dunque soprattutto un mezzo per “*go beyond, or go INSIDE and be enriched*”, e in modo specifico uno strumento che agisce sulla consapevolezza del tempo e dello spazio. Il creatore di immagini è dunque colui che dice “*I have been there and so I am offering to you. I am enriching self, I am enriching the human existence of space and time and I am offering as an experience for you*”, e la creazione artistica un mezzo per invocare qualcosa di ineffabile nello spettatore. Questa esperienza è infatti talmente intima e connettiva che non può essere tradotta verbalmente: “*long time back I was talking to a friend, I said: I saw Paul Klee,*

and I could not tell him what I mean by <seeing Paul Klee>, and that's the most positive part". In conclusione Nakate affronta anche la questione dell'alfabetizzazione visuale. Le immagini, e in particolare le immagini in movimento, hanno la possibilità di alterare "dynamics of space and dynamics of time". Sono un linguaggio giovane, con poca storia alle spalle, dunque non tutti sono ancora in grado di utilizzarle per esprimersi, e ciò avverrà, secondo Nakate, attraverso il gioco, la sperimentazione, nel momento in cui "people will learn to play with it". Ciò che è importante, però, anche in questo caso, è che sia l'uomo a utilizzare la macchina per i propri scopi, piuttosto che essere sopraffatto da una tecnologia di cui ha paura e che lo sovrasta perché non ne conosce la grammatica. Nella tradizione filosofica Indiana infatti, Yantra, che significa anche macchina, strumento, veicolo, struttura organizzata, "is not THIS yantra, yantra is the dynamics out of which possibilities emerge".

2.2.5 Definizione di evento culturale attraverso le Tags

Tutti gli intervistati hanno essenzialmente confermato l'elenco di parole chiave da me predisposto, non rintracciandovi né elementi problematici da eliminare, né proponendo scale di priorità fra le diverse voci. Un solo commento va riportato, e riguarda la proposta di Manjiri Khandekar di inserire una voce che riguarda la devozione, che, per le ragioni già ampiamente esposte nel capitolo di presentazione del progetto di ricerca (*Presentazione e metodologia*), non si può considerare coerente con il contesto della ricerca. L'elenco predisposto in fase di progettazione delle interviste, che viene riportato qui di seguito, può dunque essere considerato la sintesi degli elementi essenziali degli eventi culturali all'interno di questo progetto di ricerca.

A - Apprendimento/Formazione Culturale [*Learning/Cultural Education*]

B - Tradizione Culturale [*Cultural Tradition*]

C - Legame/Relazioni Sociali [*Social Bonds and Relationships*]

D - Impegno sociale [*Social Engagement*]

E – Divertimento [*Fun*]

F - Esperienza estetica (arte; spettacolo, valore estetico o artistico)

[*Aesthetic experience (art, show, aesthetic or artistic value)*]

G - Presenza (Io c'ero: valore individuale della partecipazione)

[*Presence (I was there)*]

H - Prestigio della città/attrazione turistica

[*Prestige of the city/Turistic attraction*]

I - Partecipazione (*grande quantità di pubblico*) [*Participation (great audience)*]

L - Estemporaneità (evento straordinario fuori dal quotidiano)

[*Extemporaneousness (extraordinary event, out of daily life)*]

M - Ricorsività (appuntamento fisso nel calendario annuale)

[*Recurrency (fixed appointment in the yearly calendar)*]

N - Novità/innovazione (apporto di nuovi stimoli e idee alla cultura corrente)

[*Novelty/innovation (contribution of new goods and ideas to the existing culture)*]

O - Investimento di risorse (da parte della comunità e/o amministrazione pubblica) [*Resources investment (by the community and/or public administration)*]

PARTE III. EVENTI E MEDIA CULTURALI.

GANESH FESTIVAL, PUNE, 12-22 settembre 2010

CAPITOLO 3 – SELEZIONE DELLE IMMAGINI PER LA FOTO-STIMOLO

Il Ganesh Festival è un evento complesso che differenti media culturali concorrono a definire, e dove gli elementi di devozione sono solamente una componente di quello che si prospetta come uno straordinario palcoscenico per tutte le espressioni artistiche sul territorio più o meno collegate alla tradizione, e come un'occasione per rinnovare patti sociali (rapporti familiari, amicali, di vicinato, politico-economici, di solidarietà, etc.). La serie di immagini selezionate per la foto-stimolo sono una summa dei diversi aspetti dell'evento. Nella scelta ho voluto escludere alcuni di tali aspetti perché non pertinenti rispetto ai temi della ricerca, cercando di evidenziare, anche tramite la riproposizione in immagini successive, quelli sui quali intendevo approfondire l'indagine, e in particolare quelli legati alla percezione della temporalità, ai concetti di *communitas* e di *community*. Nonostante ciò, gli elementi esclusi sono spesso rientrati nel discorso, in parte perché la polisemia dell'immagine non permette di precisare in maniera definitiva i confini di un tema, in parte perché, com'è noto, in un'intervista qualitativa i soggetti, lasciati piuttosto liberi di esprimersi, tendono a rivolgere la loro attenzione verso i temi a loro più cari, fatto che ha permesso comunque di rilevarne l'importanza.

Ho impostato la selezione a partire da alcuni nuclei tematici, riproposti da punti di vista differenti in immagini successive e spesso sovrapposti l'uno all'altro, in un intreccio che lascia all'intervistato un ampio spettro di possibilità di espressione pur tendendo a rimarcare gli elementi fondamentali che ritenevo ineludibili. Data l'impostazione euristica del metodo, ho inoltre deciso di adattare caso per caso il

numero e l'ordine delle immagini da mostrare tenendo conto dello sviluppo del dialogo, e dei risultati delle interviste precedenti (nelle prima intervista ho infatti mostrato tutte le immagini con un solo scambio di posizione, e nella seconda ne ho escluse solo due). Anche per questa ragione nella selezione totale si può notare una ridondanza delle tematiche (la sequenza delle immagini effettivamente utilizzate per ogni intervista si può vedere in *Tabella Analisi Interviste Pubblico*, mentre la *Tabella Foto-stimolo* visualizza il numero di volte in cui ogni singola immagine è stata mostrata e a chi).

Procederò qui con la descrizione delle singole immagini raggruppate per nuclei tematici, confrontando sinteticamente intenzioni e risultati. Si tenga presente comunque che non è possibile stabilire un vero e proprio risultato per ogni singola immagine, poiché spesso il senso viene raggiunto piuttosto dalla sequenza e dal sovrapporsi delle impressioni (ciò è stato segnalato in Parte III, Cap.4.1, quando è stato possibile rilevarlo con minime possibilità di errore). Evidenzierò qui, dunque, i casi più evidenti, anche riferendomi alle osservazioni fatte in Parte I, Cap.1, su valori e funzioni e funzioni dell'immagine fotografica e sulle differenze che caratterizzano il video, lasciando poi all'analisi delle interviste, dove i temi qui citati sono stati organizzati in sezioni tematiche, il compito di esporre la complessità delle relazioni e di approfondire il discorso, e concluderò questa sezione con alcune osservazioni sul metodo e sulle scelte fatte.

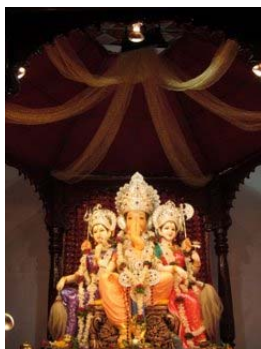


Foto n.01

Quest'immagine rappresenta uno dei centinaia di Pandals allestiti durante l'evento. È stata scelta per la qualità estetica della *mūrti*, dove gli elementi dell'iconografia tradizionale sono accompagnati da una certa sobrietà complessiva, altrove mancante, per mantenere il discorso nell'ambito della relazione estetica con gli allestimenti, che intendevo suggerire attraverso l'immagine, senza che gli occidentali fossero portati a descrivere gli eccessi cromatici spesso presenti nel gusto decorativo orientale. Ciò è comunque avvenuto ma nel corso del dialogo complessivo, mentre l'immagine sotto esame ha ottenuto l'effetto desiderato, anche grazie al valore emotivo (estetico) della composizione fotografica. Nella maggior parte ho mostrato quest'immagine per prima, come introduzione all'evento e suo elemento fondamentale: una parte importante dell'esperienza del Festival è proprio quella della visita ai diversi allestimenti che mettono in mostra la creatività locale.



Foto n.06

In quest'immagine alcuni spettatori, in primo piano nel quadro, scattano fotografie all'allestimento con i cellulari. Si suggerisce l'argomento dei *Visual Memos*, del loro valore emozionale, della memoria fotografica dell'esperienza. Effetto ottenuto, anche se con un paio di eccezioni nel gruppo degli indiani, grazie al valore connotativo della composizione.



Video n.05

Questo video mostra un pupazzo meccanico animato. Si tratta di uno dei *pandals* allestiti per il Festival che mette in scena un episodio tratto dall'epica indiana. Scopo della presentazione di questa *clip* era evidenziare la dimensione 'di strada' dell'evento: si sentono chiaramente i rumori di fondo e si vedono le macchine passare a breve distanza dal pubblico presente, che si accostava al *pandal* a piedi o su mezzi a due ruote. Gli intervistati hanno commentato quest'aspetto, da cui sono emersi risvolti interessanti riguardo alla mancanza di uno spazio circoscritto per il pubblico (cfr. Parte III, Cap.5.1) connettendo concettualmente questa immagine con la foto n.02, e fatto osservazioni a proposito dell'ingenuità della rappresentazione (rivolta per la precisione prevalentemente ad un pubblico infantile) e del suo carattere orale, formulaico e formatorio, mentre non sono stati affatto sottolineati il carattere popolare dell'evento (gli indiani rimarcano questo aspetto ma fra le righe di una quasi generale apologia dell'evento o di alcuni suoi elementi) e le similitudini con le fiere e i parchi tematici.



Video n.21

Questa *clip* completa l'elenco delle immagini a rappresentanza della varietà degli allestimenti, che non è stata comunque esaurita, non essendo ciò fra gli scopi della ricerca, e mostra una *pièce* teatrale dove una compagnia amatoriale mette in scena le vicende di Shivaji Maharaj,¹ e dove fanno la loro comparsa anche i britannici e il tema del colonialismo. Scopo del video era sollecitare una discussione sulla partecipazione dal basso e il rapporto fra evento e territorio, che anche gli europei hanno colto, trattandola però generalmente già prima di arrivare a questo punto dell'intervista, e marginalmente confermare come la grande popolarità del personaggio avesse già contagiato gli europei dopo brevissimo tempo, testimoniando il grande potere divulgativo dell'oralità. Di scarso interesse per questa ricerca il tema del colonialismo, che ha rimarcato solamente un intervistato fra gli europei (Giacomo O.) poichè di questo tema si occupa anche a livello accademico.

¹ Cfr. Parte III, Cap.2.



Foto n.02

In quest'immagine è rappresentato uno dei grandi Rangoli che decorano le strade durante la processione finale. Qui prevale, oltre al valore denotativo presente in tutte le immagini, il valore emotivo-estetico per mettere in luce la bellezza compositiva di questa tradizionale pratica artistica.



Foto n.03



Foto n.04

Queste due immagini, mostrate in sequenza rispetto alla foto n.02 nel caso l'argomento non fosse già stato sviscerato, mostrano il processo, il lavoro di squadra e la perizia necessari alla realizzazione dei Rangoli.

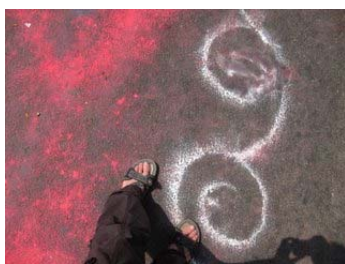


Foto n.19

Qui si rappresenta l'esito del 'processo Rangoli', che vengono realizzati con cura per essere immediatamente cancellati dalla processione durante *Anant Chaturdasi* (l'ultimo giorno delle celebrazioni), con l'intenzione di suggerire riflessioni sulla

temporalità, sulla concezione dei media culturali come processo o come oggetto espositivo. Con due sole eccezioni, ho mostrato questa immagine anche se il tema era già stato sviscerato a partire dalle immagini precedenti, poiché volevo osservare la reazione degli intervistati a un'immagine dove l'idea della presenza (io c'ero), come valore collettivo e sociale della partecipazione agli eventi culturali e come funzione ineludibile della memoria, e dunque delle Memorie Visuali (in questa ricerca definite *Visual Memories o Visual Memos*), è suggerita da valori connotativi piuttosto che dal valore denotativo, quasi del tutto assente, anche per verificare la funzione di tali valori nell'interpretazione delle immagini e testare l'alfabetizzazione visuale dei soggetti intervistati. Quest'argomento, sebbene affrontato più volte anche altrove in maniera tangenziale, è stato approfondito in Parte III, Cap.4.2.



Foto n.20

Ho inteso qui suggerire l'idea del processo indirettamente attraverso la rappresentazione del pubblico che vi assiste, con risultati interessanti che ho analizzato in Parte III, Cap.4.1. L'immagine è stata mostrata, come la *foto n.19* che precede e con una sola eccezione, nella seconda parte delle interviste, mentre le prime immagini sullo stesso tema (*foto n.02, 03 e 04*) all'inizio delle interviste, con l'intenzione di lasciare uno spazio di sedimentazione delle suggestioni visuali. La proposizione in sequenza di troppe immagini sullo stesso tema mi pareva potesse produrre un sovraccarico e un'insistenza: la scelta sembra confermata dai risultati nell'analisi appena citata. Dopo la seconda intervista ho comunque scelto di eliminare quest'immagine, percependola come effettivamente ridondante rispetto al tema, che ho dunque eventualmente suggerito attraverso una sollecitazione verbale qual'ora non fosse ancora emerso attraverso lo stimolo visuale della *foto n.19*. Avevo già infatti verificato che il numero di immagini incluse nella foto-stimolo era eccessivo rispetto alla capacità di concentrazione e alla disponibilità media degli intervistati.



Foto n.18

Quest'immagine rappresenta due ragazze occidentali che acquistano una *mūrti* di Ganesh. La *mūrti* è bendata, come prescrive il protocollo della tradizione indiana, e gli intervistati, con solo due eccezioni, conoscono personalmente le due ragazze, anch'esse intervistate. Ho inserito l'immagine con lo scopo di produrre un'identificazione, sollecitare riflessioni sul confronto culturale e sull'approccio culturale alla temporalità e all'evenemenzialità, questa volta a partire da un oggetto vero e proprio: la tradizione stabilisce che la *mūrti* venga immersa e 'abbandonata' alle acque del fiume durante l'ultimo giorno di festa, per essere poi realizzata *ex novo* l'anno successivo,² ma le due ragazze in foto non lo hanno fatto (questo aspetto è stato specificato verbalmente, ma talvolta non è stato nemmeno necessario). L'identificazione ha prodotto risultati decisamente interessanti, anche da parte dei due intervistati che non conoscevano personalmente le due ragazze, anche grazie all'ausilio dell'aspetto connotativi dell'immagine - l'atteggiamento e l'espressione delle ragazze in particolare - e di quello emotivo espresso dalla composizione.

² Cfr. Parte III, Cap.2.



Foto n.25

Questa fotografia riprende l'argomento dell'evenemenzialità, del processo e della concezione circolare del tempo. In essa è rappresentato un gruppo di persone in riva al fiume Mutha che eseguono il rito dell'immersione della *mūrti*. Per la ridondanza del tema rispetto alla foto n.18 che ha suscitato grande interesse e approfondite discussioni, ho proposto quest'immagine soltanto a due intervistati fra gli indiani e ad un'ugual numero di europei (prime due e ultima intervista). In quest'ultimo caso comunque, nonostante la ripetizione, la scarsità del valore emotivo/estetico nell'immagine, e la sua presentazione verso la fine della sequenza, l'argomento è stato ripreso con risvolti interessanti (non l'ho riproposta alle due ragazze riprese nella *foto n.18*, con le quali l'argomento era già stato sviscerato, mentre nel caso degli indiani l'ho scartata in tre casi su cinque perché mi aspettavo un'ulteriore descrizione letterale del protocollo festivo –cfr. XPI), e ciò ne dimostra la pregnanza



Foto n.23



Foto n.24

Con queste fotografie intendevo riprendere (rispetto alla *foto n.20*) o introdurre (nel caso frequente in cui la foto n.20 non è stata mostrata) il tema del pubblico e della grande partecipazione popolare. Il tema è stato effettivamente colto solamente da una ragazza indiana (Charu P.) nel commento alla **foto n.23** [CP:23], mentre gli europei e l'altro ragazzo indiano cui l'ho mostrata hanno evidenziato il tema dei rapporti di genere. Pur non essendo punto focale della presente ricerca è interessante osservare come questo tema sia particolarmente sentito: lo dimostrano sia il fatto che sia emerso più di una volta e in quasi tutte le interviste, sia il fatto che quest'immagine, pur mostrando un nutrito gruppo di donne al centro, rappresenta un pubblico variegato con uomini e bambini in primo piano e, nonostante ciò, gli intervistati abbiano notato solamente le donne. Per quanto riguarda il commento in CP:23, appena citato, ho interpretato l'emergere del tema della popolarità dell'evento, fra l'altro declinato spontaneamente proprio nella chiave della *communitas* che intendevo indagare, in quest'unico caso nuovamente grazie ad un effetto di proiezione/identificazione: gli europei, come spesso emerge nelle interviste, non si riconoscono nel pubblico indiano, dichiarano di sentirsi degli osservatori, qualche volta partecipi ma pur sempre in parte esclusi dalla comunione emozionale con l'evento. Ma, poiché in altre parti delle interviste emergono, anche se non per tutti i soggetti (non per Irene N., per esempio), episodi di coinvolgimento emozionale, ritengo questo un limite prodotto dalla mancanza d'identificazione con la comunità a livello identitario. La **foto n.24**, in cui intendevo riproporre anche il tema delle *Visual Memories*, è stata invece presentata solo quattro volte su dieci, rivelandosi particolarmente inefficace e silente, sia per la ridondanza del tema, sia per le osservazioni sull'identificazione appena proposte, sia per lo scarso risultato estetico e connotativo dell'immagine.



Foto n.16

Attraverso il linguaggio del corpo dei soggetti rappresentati in questa fotografia intendevo proporre il concetto di *communitas* e, eventualmente qualche osservazione sul concetto di *darshan*,³ ma (probabilmente) la mancanza del complemento oggetto (non si vede ciò cui il pubblico rivolge la propria attenzione), la generale ambiguità dell'immagine anche dovuta a una carenza nel valore connotativo, la sua inefficacia nel produrre identificazione hanno provocato commenti poco interessanti da parte degli europei; gli indiani, per contro, poiché in grado di sciogliere l'ambiguità, per la maggiore familiarità con i diversi aspetti dell'evento, hanno didascalicamente attribuito all'immagine la rappresentazione di un momento di preghiera. Anche questa immagine è stata dunque scarsamente utilizzata.

³ Cfr. Parte III, Cap.2.



Foto n.07



Foto n.08



Video n.22

Le prime due fotografie (**foto n.07** e **foto n.08**), talvolta presentate alternativamente l'una all'altra, introducono l'argomento della processione, che è stato spesso affrontato nelle interviste anche già a partire dalle immagini che le precedevano in sequenza. Nella prima si richiama l'attenzione sul carro e, ancora una volta sulla creatività delle decorazioni, nella seconda prevale invece il soggetto della folla e dell'esultanza festivaliera. Il concetto di *communitas*, il tema dell'organizzazione dal basso dell'evento e la sua stretta relazione con il territorio,⁴ che volevo sollecitare attraverso di esse sono quindi emersi anche a prescindere da queste immagini, che, di conseguenza, talvolta ho evitato di mostrare, poiché non particolarmente espressive dal punto di vista emotivo e connotativo. È stata quasi sempre colta fra gli europei la similitudine con il carnevale, anche se con risultati scarsamente interessanti dal punto di vista interpretativo, mentre il simbolo rappresentato nella foto ha suscitato un'interessante reazione di Viviane, che è stata analizzata in Parte III, Cap.4.2. Il tema che invece ha suscitato maggior partecipazione emotiva in entrambi i gruppi, e che queste immagini hanno per contrapposizione richiamato, è stato quello rappresentato dal **video n.22**: la concomitanza nello stesso evento di una dimensione religioso-spirituale, o comunque di manifestazioni più legate alla tradizione, e di una dimensione ludico-

⁴ Cfr. Parte III, Cap.2, e in particolare il concetto di *society* ivi esposto.

pagana dove prevalgono l'eccesso e il divertimento, giudicati da molti indiani fini a se stessi e inappropriati (fa eccezione Santosh S., che invece ritiene essere questa la vera anima del Festival) ed eccentrici o incomprensibili da tutti gli europei, e dove s'impongono i prodotti dell'industria culturale (*Bollywood hits in primis*). Il video aggiunge anche una dimensione multisensoriale alla percezione della massa e dell'esaltazione collettiva, amplificate dal movimento di camera che evidenzia il fiume di folla presente nelle strade durante l'ultima notte di festeggiamenti. Anche in questo caso, e soprattutto relativamente al video n.22, è generalmente emerso il tema delle relazioni di genere (nella clip si vedono solo uomini), mentre osservando le **foto n.07 e 08** gli indiani hanno spesso rimarcato un altro elemento della tradizione festivaliera indiana, la polvere rossa (*gulāl*) lanciata per buon augurio, di cui però non hanno evidenziato il valore simbolico. Nel **video n.22** è invece meno evidente il tema delle *communities* espresso nelle due fotografie dalle divise bianche o colorate, ma è stato comunque colto in alcuni casi dal gruppo degli indiani.



Video n.12



Foto n.13

Ho presentato queste immagini in sequenza sempre dopo le *foto n.07* e/o *n.08* nel caso degli europei, mentre ho escluso il **video n.12** nel caso degli indiani perché ridondante rispetto ai temi esposti in merito alla coppia di immagini appena citata (vedi inizio paragrafo precedente). Non ho inteso inoltre approfondire l'argomento delle relazioni generazionali in esso richiamato, e già espresso dalla *foto n.17*. L'interesse di questo video era per me rappresentato piuttosto dalla sua relazione con la **foto n.13**, che ho infatti presentato agli europei subito prima o subito dopo in sequenza, poiché le relazioni e le differenze con il carnevale europeo vi sono richiamate visualmente nei petali dei fiori, lanciati dai bambini danzanti nel video e sparpagliati sul terreno nella foto, che sostituiscono i coriandoli. Ho intenzionalmente espresso questo paragone attraverso due oggetti visuali molto differenti, per osservare le reazioni degli intervistati e la funzione dei valori compositivi e del movimento nell'interpretazione delle immagini: nel **video n.12** i petali-coriandolo vengono lanciati e dunque messi in evidenza dal movimento, ma sono espressi prevalentemente dal valore denotativo e la multisensorialità del *medium* può distogliere da essi l'attenzione; nella **foto n.13** essi sono invece l'unico soggetto ma il valore connotativo prevale con funzione interpretativa pura, mentre il valore denotativo, pur presente, è eclissato: l'immagine risulta dunque piuttosto metaforica che realistica.⁵ Risultati, comunque parziali, in merito sono presentati in Parte III, Cap.4.1. Se ne dedurrà anche che la **foto n.13** mantiene nella sequenza, per le stesse ragioni esposte a proposito della *foto n.19*, anche una sua autonomia euristica. L'ho perciò presentata agli indiani anche quando ho escluso il video n.12.

⁵ Per valori e funzioni il riferimento è sempre alla Parte I, Cap.1, mentre per il confronto con il video il riferimento è alla Parte I, Cap.2.



Foto n.10

L'immagine mostra un gruppo tradizionale di percussionisti durante la processione dell'ultimo giorno, di cui, fino alla foto n.14 ho proposto più da vicino qualche dettaglio. Anche qui si ripropone il tema dell'organizzazione e della partecipazione dal basso dell'evento, dei gruppi e della loro relazione con il territorio, per lo più colta dagli intervistati, mentre il simbolismo del cerchio che l'immagine suggerisce è stato notato solo due volte con risultati poco interessanti. Anche in questo caso sono spesso stati fatti confronti con il *video n.22*.



Foto n.11

L'immagine, oltre a proporre da un differente punto di vista il tema suggerito anche dalla foto n.10 ma che qui non è stato assolutamente colto, intendeva introdurre, grazie al soggetto e al valore emotivo/estetico della composizione, un elemento di verifica sulla seduzione dell'immaginario attraverso l'immagine (l'elemento delle *societies* sul territorio è stato qui evidentemente eclissato da tale valore, dimostrandone anche il potenziale espressivo). Nonostante i risultati positivi su questo aspetto, analizzati in Parte III, Cap.4.2, vista la limitata disponibilità degli intervistati e la grande quantità di immagini e temi da approfondire ho comunque scelto di escludere questa fotografia dopo le prime interviste.



Foto n.17

Con una forte marcatura dei valori emotivo e connotativo, si suggerisce qui il tema della tradizione come passaggio di conoscenza ed esperienza. Il soggetto, che ha suscitato reazioni emozionali negli europei e didascaliche fra gli indiani, si è però dimostrato ingombrante e visualmente inefficace rispetto alle intenzioni. Ritengo che questo sia accaduto perché la relazione fra soggetto e valori della fotografia ha prodotto un risultato eccessivamente enfatico e formale.



Foto n.15

Un altro dettaglio di pratiche tradizionali esibite in onore di Ganesh durante la processione. Qui, oltre ai temi già suggeriti attraverso le altre immagini di questo gruppo (cfr. commento a *foto n.07* o *n.10*), volevo suggerire ancora un collegamento con alcune pratiche tradizionali delle feste europee. Entrambi i suggerimenti sono stati colti, e qualcuno ha notato anche il riferimento visuale al Rangoli e al tema dell'evenemenzialità.



Foto n.14

Qui ho voluto introdurre, nel contesto dei temi generali di questo gruppo di immagini che rappresentano la processione finale (commento a *foto n.07* o *n.10*), anche un riferimento alla recente comparsa nella tradizione festivaliera di questioni di rilevanza sociale, ecologica e politica, nazionale o internazionale. Il riferimento visuale è risultato chiaro e immediato anche per gli europei, che non erano in grado di interpretare i messaggi chirografici, mentre il tema specifico è stato sollevato dalla maggioranza degli intervistati anche prima di questa sollecitazione visuale, in particolare per quanto riguarda una questione ecologica fortemente propagandata anche dai media locali: l'inquinamento provocato dall'immersione delle *mūrti*. Pur non intendendo approfondire eccessivamente questo tema, mi pareva interessante raccogliere commenti riguardanti la grande varietà di espressioni che il Ganesh Festival accoglie e contribuisce a promuovere. Quest'immagine è stata inoltre utile per alcune osservazioni in merito al confronto fra messaggio verbale e messaggio visivo.



Foto n.09



Video n.26

La **foto n.09**, è stata inserita con l'intento di stimolare la discussione sul concetto di *communitas* che ho voluto rappresentare lavorando principalmente sul valore emotivo/estetico dell'immagine, ed un confronto con i grandi allestimenti pubblici europei (valore denotativo dell'immagine), proponendola dunque principalmente agli intervistati europei. Entrambi gli obiettivi sono stati raggiunti, ma nel secondo caso il confronto non ha condotto all'approfondimento desiderato. È emerso invece il tema della politicizzazione degli eventi e delle sponsorizzazioni, sentito come un sopruso nei confronti di una esigenza di purezza già altrove rilevata e richiamata dalla suggestione visiva o dalla sfarzosità delle decorazioni che fanno ipotizzare grandi investimenti di denaro. Nel **video n.26**, mostrato sempre in chiusura d'intervista, a differenza della foto che lo precede in questa sintesi, il quadro si anima con il movimento e la multisensorialità e compare un grande schermo che rimanda come un'eco altrettante immagini di folla in movimento. L'idea di *communitas* è dunque amplificata, e viene sollecitata una discussione sulla funzione del video in questa direzione. Il suggerimento è stato in qualche caso colto, mentre è più volte emerso il tema del potere dei media, non approfondito in questa dissertazione, o, più raramente e indirettamente, della cultura visuale.



Video n.27

Anch'esso mostrato alla fine delle interviste, il video n.27 mostra un allestimento dove alla *mūrti* di Ganesh è stato affiancato un video di carattere educativo-moraleggiante sul ruolo del padre nella famiglia, scarsamente valorizzato, secondo gli autori, a favore della figura materna. Scopo della clip nell'ambito della ricerca non era aprire un confronto su tale argomento, fatto tra l'altro che non si è verificato né fra gli europei, che non potevano intenderne i dialoghi in Marathi (la lingua del Maharashtra), né fra gli indiani, ma quello di sollecitare riflessioni sull'uso del video negli allestimenti. I risultati sono comunque stati di scarso valore euristico rispetto ai temi generali di questa ricerca: gli indiani ne hanno per lo più riportato didascalicamente il contenuto, mentre gli europei hanno piuttosto rimarcato il carattere formativo degli allestimenti e della cultura locale in genere, o espresso stupore o apprezzamento per quella che hanno ritenuto un'innovazione tecnologica nel quadro generale degli allestimenti.

3.1 Osservazioni sul metodo e sintesi dei risultati⁶

La ricerca, intesa, come assertito in introduzione, come osservazione panoramica sul processo di interpretazione delle immagini, sulla relazione con la temporalità che in esse si manifesta, sulla loro funzione identitaria e mnemonica, e sulla loro relazione con l'evenemenzialità dei processi e dei media culturali, oltre che sulla percezione culturale di tale evenemenzialità, ha prodotto risultati interessanti, analizzati nelle sezioni tematiche che seguono, e ipotesi di lavoro che possono essere sviluppate attraverso ricerche *ad hoc*, proprio grazie alla prospettiva interculturale offerta dal campo di osservazione. I risultati più soddisfacenti sono emersi dalle interviste al gruppo di europei, che nel confronto con la diversità culturale, e con le immagini che ne propongono una interpretazione visuale lasciando dunque un ampio margine per l'emergere di punti di vista personali e di frame culturali collettivi, hanno potuto riconoscere se stessi, la propria identità culturale, pur sempre in divenire e aperta a nuovi stimoli. Nel confronto con ciò che essi hanno percepito come appartenente a una cultura diversa e dal dialogo con le immagini sono emerse non solo affinità e differenze consapevoli, ma anche valori culturali e frame interpretativi inconsapevoli. Questo risultato, non solo conferma il presupposto teorico della sociologia visuale⁷ per cui attraverso l'immagine è possibile sollecitare valori applicati in maniera inconsapevole, ma lo estende in prospettiva interculturale: nell'interpretare i prodotti culturali di una cultura diversa dalla propria (in questo caso attraverso la loro rappresentazione visuale), si tendono ad applicare in modo inconsapevole i valori interiorizzati della propria cultura di origine. Con ciò viene confermato inoltre un presupposto del paradigma dei sistemi autopoietici⁸ per cui l'identità non ha una vera e propria dimensione spazio-temporale ma una consistenza relazionale. Se nel caso degli europei, infatti, lo specchio di una cultura altra è stato capace di restituire la loro stessa immagine, stimolando la

⁶ Si propongono qui alcune osservazioni sul metodo della foto-elicitation. I risultati inerenti a ciascuna sezione tematica sono riportati nei corrispondenti capitoli (Parte III, Cap.4 Interviste al pubblico: immagini e comunità visuali; Parte III, Cap.5 Interviste al pubblico: l'evento e i media culturali; Parte III, Cap.6 *Visual Memos*).

⁷ Cfr. il capitolo introduttivo *Progetto e metodologia*, e Parte I, Cap.3; ma anche Parte I, Cap.1.2, dove si argomenta la stretta relazione fra valori culturali e visione.

⁸ Cfr. il capitolo *Progetto e metodologia*

riflessione su aspetti normalmente non manifesti della cultura collettiva interiorizzata, nel caso degli indiani, con l'unica eccezione di Maaz K., mussulmano, e dunque anch'egli in parte straniero rispetto alla tradizione che il Ganesh Festival celebra e rappresenta, questo scarto è venuto a mancare e lo specchio ha restituito un'immagine prevalentemente istituzionale e retorica della cultura collettiva cui sentono di appartenere. Per quanto riguarda l'identità individuale, invece, la questione è differente, poiché essa emerge comunque fra le pieghe dell'immagine e dell'immaginario (il sistema autopoietico non può che riferire se stesso), gettando luce comunque, anche se in maniera più indiretta su valori culturali collettivi.

Per quanto riguarda in maniera più specifica la selezione fatta per la foto-stimolo, delle osservazioni riportate nella relazione sulle singole immagini si può sintetizzare quanto segue:

1. le immagini più efficaci dal punto di vista euristico per quanto riguarda il confronto culturale sono quelle dove i fattori di identità e relazione sono espressi in maniera narrativa, come nelle immagini n.25, n.18, n.03, n.06;
2. le immagini più efficaci dal punto di vista euristico per quanto riguarda l'interpretazione delle immagini e l'alfabetizzazione visuale⁹ dei soggetti intervistati sono quelle dove il valore connotativo è utilizzato con funzione interpretativa pura, come nelle immagini n.13 e n.19;
3. la multisensorialità e la rappresentazione del movimento offerti dal medium video si sono rivelati utili per osservare reazioni e relazioni con la spazialità e con l'atmosfera dell'evento, come nei video n.05, n.26 e n.22;
4. in generale il valore denotativo si è rivelato importante per quanto riguarda l'interpretazione dell'immagine, soprattutto per la scarsa alfabetizzazione visuale della maggioranza dei soggetti intervistati, e per creare identificazione, incoraggiando riflessioni sull'identità; il valore emotivo/estetico permette di sollecitare l'immaginario e analizzare la cultura visuale, ma anche la memoria e l'identità affettiva; il valore connotativo si è rivelato utile al fine di favorire l'interpretazione sia delle immagini sia del soggetto in esse rappresentato. Questi risultati confermano dunque che è possibile, anzi utile, sfruttare a vantaggio della ricerca anche i valori estetici,

⁹ Capacità di interpretare e padroneggiare il linguaggio delle immagini al fine della loro fruizione e produzione. Cfr. il capitolo *Progetto e metodologia*.

interpretativi ed emotivi del linguaggio visivo, spesso accusati di violare l'obiettività del metodo.¹⁰

Un breve discorso a parte va fatto a proposito della foto n.18, che ha suscitato reazioni emotive in tutti gli intervistati, e conseguenti riflessioni sulla propria identità, sulla relazione con l'esperienza e sul suo significato. Tutti gli intervistati si sono rispecchiati nell'azione rappresentata perché richiama loro un'esperienza interculturale che stavano vivendo (la maggior parte degli intervistati conoscevano personalmente le due ragazze rappresentate nella fotografia, e due di essi sono le ragazze stesse) o che avevano vissuto (gli unici due a non conoscere le due ragazze avevano comunque vissuto o stavano vivendo un'esperienza simile: Irene N., spagnola, a Pune, e Santosh S., indiano, durante uno scambio erasmus in Spagna). È utile dunque trarre insegnamento da questo risultato, tenerne conto per progetti di ricerca futuri dove utilizzare un maggior numero d'immagini di questo tipo: immagini che ritraggono i soggetti stessi del campione della ricerca, membri della *community*, o comunque soggetti con i quali gli intervistati si possono facilmente identificare, e dove l'argomento che si vuole trattare sia rappresentato con uno stile narrativo e familiare, con uno stile, cioè, che ricordi le *Visual Memories* che ciascuno raccoglie per sé per ricordare un evento o un'esperienza. L'immagine in questione è stata scattata, infatti, proprio a questo scopo, o, per la precisione, con un duplice scopo: il primo quello di produrre una memoria fotografica di quel momento vissuto e emozionale (l'emozione traspare infatti nell'immagine, costituendo un grande valore aggiunto ai fini della ricerca), il secondo quello di utilizzarla nella sequenza foto-stimolo. Osservando i risultati ottenuti attraverso immagini come la foto n.16 o n.23, che l'impossibilità del processo di identificazione ha reso silenti, si ottiene una controprova del principio qui esposto, mentre la foto n.16 insegna che il soggetto rappresentato nell'immagine va scelto con cura perché è possibile attraverso l'identificazione ottenere effetti opposti a quelli desiderati, ovvero un'enfasi retorica e scarso valore interpretativo.

¹⁰ Cfr. Parte I, Cap.3.

PARTE III. EVENTI E MEDIA CULTURALI.

GANESH FESTIVAL, PUNE, 12-22 settembre 2010

CAPITOLO 4 – LE INTERVISTE AL PUBBLICO: IMMAGINI E COMUNITÀ VISUALI

4.1 Il processo interpretativo delle immagini

4.1.1 Didascalia: un ponte fra il visuale e il verbale

L'interpretazione delle immagini da parte degli intervistati inizia nella maggior parte dei casi, con una didascalia. Tutti, sia nel gruppo degli europei sia in quello degli indiani, iniziano il più delle volte il loro discorso con una breve descrizione testuale di ciò che vedono nella foto: *“Sempre queste società organizzate, soprattutto i giovani ma non solo”* [GO:10];¹ *“Immagino siano i fiori questi...”* [GO:13]; *“Mmh famiglie direi, non molti giovani, molte donne, moltissime anzi.”* [GO:22]; *“C'è Ganesh con consorte, mi sembra che sia un mandal, pandal, boh”* [IN:01]; *“Eeh questo èee un altro Ganesh”* [IN:06]; *“Eh questo è il risultato del tiraggio dei fiori”* [IN:13]; *“I guess this is Ganesh with his mother n' someone else I do not recognize”* [\$IN:01]; *“Ma, è un pandals innanzitutto, un pandal, sì, ah! Ok”* [VM:01]; *“Un altro rangoli distrutto”* [VM:19]; *“Yeh, this is Lord Ganesha, this is a pandal”* [CP:01]; *“This is Dagduseth”* [SK:06]; *“Messages. Messages are wrote, terrorism. Indicating you should come together and fight with terrorism”* [SK:14]; *“This is a DRAMA”* [SK:21]; *“Oh, this is a (miranuk) this*

1 Come riportato in *Tabella Analisi Interviste Pubblico* le citazioni delle interviste contengono la sigla del nome dell'intervistato (preceduta dal numero 5 per Irene N., per distinguerla da Ilaria N., che diventa quindi 5IN) prima dei due punti, e il numero dell'immagine dopo i due punti. Per l'elenco degli intervistati cfr. il loro profilo più avanti in questo capitolo (Parte III, Cap.4.1.2.1).

is a procession, all these people are dancing around it." [CP:07]; *"This is one of the Dagduseth Halwai Ganapati. This is one of the major Ganesh in Pune City."* [GJ:06]; *"Mhh, rangoli, huge."* [MK:02]; *"This is the environment, this is the procession riverfriendly"* [SS:14]; *"This is Ganesh with his two wives."* [SK:01]; *"This is rangoli."* [SK:02]. Talvolta la didascalia assume la forma di un titolo vero e proprio, con tonalità anche poetiche: *"Destroyed mandal"* [5IN:19]; *"L'acquisto di Ganesh"* [GO:18]; *"Foreigners!"* [SS:18]; *"Well, the leftover flowers on the street"* [VL:13]; *"Walking through the () painted pattern"* [VL:19]; *"Ah, ok, people bringing their Ganeshas to the water"* [VL:25]. Dopo aver definito il soggetto della foto, gli indiani intervistati spesso si fermano (CP:07; GJ:06; MK:02; SS:14; SK:01; SK:02; SK:03) in attesa di indicazioni da parte mia per proseguire la discussione, oppure aggiungono un'altrettanto didascalica e spesso breve descrizione delle formalità del rito, come in CP:16 - *"there are people in the temple and there is aarti going on, you know, they are all looking up, and they're joining their hands for the aarti"* -, o sullo svolgimento delle celebrazioni, come in GJ:07 - *"This is one of the Ganesh Resurgent,² that is Deccan, that is from Deccan.³ I think that is Resurgent. At that time we go to the river to take Resurgent, the people they dance, they make noise, it takes eight to ten hours. Main five Ganapati⁴ are there, after them other important Ganapati are in the queue⁵ [...]"* -, oppure riguardo aspetti sociologici, e altri aspetti della cultura locale, che l'immagine suggerisce, come in SK:06 - *"This is Dagduseth. This mandal is very RICH in Pune, all, gold, silver, diamonds, is big TRUST,⁶ Dagduseth Halwai is big trust"*, in GJ:02 - *"That is the rangoli. In India there are many types, during Ganesh there are HUGE rangoli,*

2 *Ganesh Resurgent* definisce l'ultima parte del Festival, quando la statuetta di Ganesh è portata al fiume e immersa nelle sue acque.

3 *Deccan* è una delle aree centrali della città di Pune.

4 Ganapati è un altro nome di Ganesh.

5 Si riferisce ai *mandals* rispettabili perché più antichi, che durante la processione dell'ultimo giorno di festa partono per primi per raggiungere il fiume, aprendo simbolicamente la strada agli altri così come è avvenuto nella storia della città. Cfr. Parte III, Cap.2.

6 Dagduseth è uno dei templi più antichi di Ganesh, ed anche uno dei primi *mandals* a essere stati fondati durante la 'rivoluzione' di Tilak - Parte III, Cap.2 -. Ora il Dagduseth Mandal gestisce una grande trust che comprende un college, una banca, programmi culturali e di volontariato, strutture per la telecomunicazione, etc. .Cfr. <http://dagdusethganapati.com>, ultimo accesso 05/02/2012.

*sometimes they make Ganesh posters, or HUGE Indian themes, Shivaji Maharaj.”*⁷ – o in GJ:25 – *“Nowadays there are so many controversy about Resurgent, Ganesh activist are talking about chemical products, pollution, so they plan to make a HUGE box, water tank.”*. Altrove, ma meno frequentemente e per entrambi i gruppi, la prima didascalica descrizione coincide anche con un’interpretazione sintetica dell’immagine o un giudizio su ciò che essa rappresenta. Per esempio: *“I guess this kids they just imitate their parents”* [5IN:12]; *“This is just like any parade anywhere in the world, just waiting and the children always in the front of it”* [5IN:23]; *“Anche qua vedi l’uso della tecnologia per queste cose”* [VM:26]; *“Generation being together, small girls and grandmothers, so they share this event together”* [VL:23]; *“This could be a little boy just trying it out for fun, I guess”* [CP:17]; *“Oh god, this is child labour”* [MK:17]; *“Again this is for religious power, they are showing divine power, this is a myth, there is no any proof that this kind of idol was there”* [SS:05].

La generale tendenza dunque è quella di operare per prima cosa una ‘traduzione’ del linguaggio visuale in linguaggio verbale. Questa operazione da un lato conferma le ipotesi di Patrizia Faccioli [2003C, p. 14] citate nel Cap.3 della prima parte di questa dissertazione, la quale sostiene che i due linguaggi producono informazioni qualitativamente differenti e che è possibile una traduzione del linguaggio visivo in quello verbale, d’altro canto rivela la necessità dell’osservatore di operare tale traduzione prima di potersi immergere nel flusso del discorso verbale. È possibile notare lo scarto, o meglio, la percezione di uno scarto fra il mondo visuale e quello dell’intervista, in alcuni degli *incipit* delle risposte: *“Ma, è un pandals innanzitutto, un pandal, sì, ah! Ok”* [VM:01]; oppure: *“Ah, ok, people bringing their Ganeshas to the water”* [VL:25]; e anche *“Well, the leftover flowers on the street”* [VL:13]. Le interiezioni iniziali sembrano appunto riempire tale scarto, dare l’avvio ad un discorso che si situa su un piano differente. Si può obiettare che spesso nelle interviste, anche quando non basate sulla metodologia della foto-stimolo, l’intervistato comincia il proprio intervento con una qualche interiezione. Si osservi allora come più volte la definizione didascalica che apre gli interventi sia proferita, magari velocemente e in maniera decisa, ma sottovoce, come in un dialogo interiore dell’intervistato, che

7 Aristocratico che nel XVII secolo fondò l’impero Maratha sconfiggendo i Mogul. Cfr. Parte III, Cap.2.

innanzitutto sente la necessità di definire a se stesso ciò che vede, per poter raccogliere le idee a partire da questa definizione, in un'altra 'lingua', appunto, come ad esempio in GO:18 o in VM:13. È utile inoltre osservare il passaggio fra la prima definizione e l'inizio vero e proprio dell'esposizione della propria esperienza o del proprio punto di vista. In GO:10, per esempio, l'intervistato guarda a lungo la foto, poi inizia con una interiezione cui segue una pausa, definisce il contenuto della foto e solo allora con un tono più alto della voce che rende percepibile uno stacco, un cambio di registro, inizia la narrazione del ricordo legato a quell'immagine introdotta, fra l'altro da una collocazione temporale del discorso (cfr. Parte III, Cap.4.2): *“Va beh, qua le... sempre queste society organizzate, soprattutto i giovani ma non solo, che suonano, e mi ricordo che la mattina [...]”* [GO:10]. Anche in VL:06 l'intervistata definisce fra sé l'argomento; si nota una pausa al centro della frase e la seconda parte, che contiene il complemento oggetto, è pronunciata con voce più alta e definitiva. Seguono due interiezioni, interpretabili come un momento ulteriore di riflessione finalizzato questa volta all'organizzazione del discorso, che si completa nella mente dell'intervistata poco per volta (seguono, infatti, altre due pause), piuttosto che ad una operazione interpretativa (traduzione dal visuale al verbale), rappresentata dall'*incipit* dell'intervento con la definizione didascalica, e, infine, l'interpretazione vera e propria e il suo punto di vista sull'argomento: *“People taking... [fra sé] PICTURES... ehm, yeah [fra sé, sorridendo] () This is of course the... image you see... a lot!”*. Il sorriso si deve attribuire al fatto che su tale argomento si sono svolte parecchie discussioni dal tono piuttosto ilare nel gruppo di amici frequentato da VL a Pune, e rappresenta un legame emozionale con la *community* che l'immagine richiama immediatamente.⁸ Una simile interpretazione pare appropriata nel caso di VM:13: *“Un () di fiori per terra [fra sé e sé]. Sì! [ancora intimo ma più deciso]. Il fiore! Un capitolo a parte della vita [ride]. No, va beh... Sì! C'hanno... penso che, io cioè penso che producano dei fiori [...] e questa festa qua neanche tanto perché poi quando c'è stata Durga c'è stato un giorno in cui TUTTE TUTTE le macchine, TUTTE le moto, TUTTE le bici avevano la corona di - fiori- [...] qua non so perché qua c'è () che hanno combinato...[...]”*. Qui la coppia di esclamazioni *“Sì! Il fiore!”*-, che segue la prima frase intimamente sussurrata, sembra

8 Su questo argomento cfr. Parte III, Cap.4.2.

denunciare una decisione sull'argomento da trattare dopo la prima traduzione verbale dell'immagine, mentre la struttura del discorso rivela un distacco dal contesto d'avvio per la narrazione di un'esperienza personale, che prende il sopravvento dal punto di vista espressivo, e solo in chiusura di periodo ritorna all'intuizione iniziale stimolata dall'immagine, rivelando probabilmente la suggestione da cui anche la descrizione didascalica ha preso forma.

Occorre infine osservare che nella maggior parte dei casi il gruppo degli indiani osserva poco le immagini, non vi cerca informazioni o spunti per la narrazione o per un'interpretazione della propria esperienza, cogliendole piuttosto come estratto di un testo che già conoscono (il Ganesh Festival), che si accingono a ripetere a un interlocutore che non lo conosce (l'intervistatore straniero) il quale suppongono desideri una descrizione letterale delle sue componenti, che come testo in sé, con un linguaggio suo proprio da leggere e comprendere. Per contro, gli europei si avventurano generalmente in un'esposizione narrativa della propria esperienza da cui traggono, anche se non sempre, spunti per interpretare il testo visuale e la cultura in esso rappresentata. In generale si può infine osservare, riprendendo Bauman [2005],⁹ che l'esperienza visuale nel contesto dell'evento sembra fra gli indiani rientrare nell'alveo di un discorso predeterminato, assemblato altrove, territorializzato, che non si mette in discussione ma che permette il godimento e l'apprezzamento delle sue varianti formulaiche, mentre per il gruppo di europei appare meno predeterminato, ma comunque vincolato dai condizionamenti simbolici della o delle tribù, della o delle comunità immaginarie che costituiscono il punto di riferimento culturale, alle quali si rende conto con obiettivi strategici di auto-costituzione, da un lato, e di incoraggiamento, anche inconsapevole, di comportamenti, dall'altro.

4.1.1.1 Immaginario: Autonomia espressiva della narrazione dell'esperienza

L'analisi appena esposta pone dei dubbi sull'affermazione della Faccioli [2003C, p. 14] che postula una similarità di struttura simbolica per quanto riguarda il linguaggio visivo e quello verbale. Dai dati emersi in questa ricerca pare comunque evidente che,

⁹ Cfr. Parte II, Cap.1.

sebbene certamente i due sistemi linguistici attingano ad un bacino comune poiché altrimenti non vi sarebbe alcuna possibilità di trasposizione dall'uno all'altro, ci si trovi in presenza di uno scarto non indifferente, che si può attribuire alla necessità da parte del sistema verbale di elaborare analiticamente ciò che viene espresso in maniera sintetica dall'immagine, e alla conseguente capacità di quest'ultima di suscitare immediate reazioni emotive che poi debbono essere tradotte intellettualmente (questo aspetto che emerge chiaramente dai dati raccolti, in particolare per quanto riguarda la foto n°18, verrà ripreso in Parte III, Cap.4.2, è stato già accennato in Parte III, Cap.3, e trova conferma nelle domande chiarificatrici spesso poste dagli intervistati, anch'esse analizzate in Parte III, Cap.4.2), ma che andrebbe ulteriormente indagato rivolgendosi in maniera più approfondita alle discipline psicologiche e agli studi sulla sinestesia nella produzione poetica. Un caso interessante che si può intanto portare ad esempio della sinteticità olistica della visione che necessità di ricorsi successivi per una validazione analitica, è costituito, in GO:18, da una reazione dell'intervistato che, interrompendo fulmineamente il discorso che stava svolgendo già da qualche minuto, si avvicina allo schermo per un attimo e con una direzione precisa, come a verificare un particolare in una zona che aveva già identificato in precedenza ma cui solo ora attribuisce un senso e una funzione analitica, ma che, per le stesse ragioni, sente la necessità di verificare (l'attenzione ora ha una qualità differente mirata al dettaglio). Quando si riappoggia allo schienale della sedia dichiara *“e INFATTI, se vedi la faccia sua, di quello dietro [...]”*: la memoria della prima olistica impressione ha trovato conferma nella successiva verifica, e l'analisi può procedere. A supporto di queste ipotesi parziali si possono riproporre le osservazioni di Italo Calvino (già citate Parte I, Cap.1 e riproposte in nota)¹⁰ sul

10 «Dunque nell'ideazione d'un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali. Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé. Attorno a ogni immagine ne nascono delle altre, si forma un campo di analogie, di simmetrie, di contrapposizioni. Nell'organizzazione di questo materiale che non è più solo visivo ma anche concettuale, interviene a questo punto anche una mia intenzione nell'ordinare e dare un senso allo sviluppo della storia - o piuttosto quello che faccio è cercare di stabilire quali significati possono essere compatibili e quali no, col disegno generale che vorrei dare alla storia, sempre lasciando un certo margine di alternative possibili. Nello stesso tempo la scrittura, la resa verbale, assume sempre più importanza; direi che dal momento in cui comincio a mettere nero su bianco, è la parola scritta che conta: prima come ricerca

processo creativo nella scrittura, dove lo scarto fra i due linguaggi emerge con chiarezza e viene efficacemente descritto il processo di traduzione dall'uno all'altro, il quale sfocia in una sorta di co-operazione per cui i due sistemi, pur esplicitando funzioni differenti, riescono a concorrere l'uno al fianco dell'altro nella scrittura. Anche nel caso delle interviste effettuate si può osservare come la dimensione narrativa del discorso si distacchi con evidenza dall'interpretazione dell'immagine, attraverso un ritmo e uno stile propri e distinguibili anche dalla cronaca o dall'interpretazione dell'esperienza vissuta. Generalmente caratterizzata dall'esagerazione - *“una MONTAGNA di tamburi”* [GO:10]; *“more than THOUSAND flowers and petals”* [GJ:13]; *“c'era questa struttura ENORME”* [IN:02], per esempio - la dimensione narrativa è spesso introdotta e/o scandita da qualche formula. Giacomo O. per esempio utilizza la formula *“mi ricordo”* - in [GO:02], [GO:03], [GO:05], fra gli altri - per introdurre la narrazione, mentre in Ilaria N. e Charu P. sono particolarmente evidenti le scansioni ritmiche operate da elementi ripetuti: *“[...] siamo andati io e Valentina, con la nostra compagna di classe [...]. E siamo andati, e praticamente i carri sfilano dalla mattina presto fino aa...”* [IN:02]; *“and you know we take the darshan n' we come back, n' we walk around a little bit”*[CP:01].¹¹ Particolarmente interessante è il caso di VL:25:T dove è evidente che il racconto, supportato da un *immaginario* romanzesco o cinematografico, ad un certo punto prende il sopravvento su qualsiasi riferimento realistico e assume i toni ed il ritmo di un racconto dell'orrore:¹² *“I was surprise how they put the Ganesh in the water [...] like, with an HOLY thing, so, my approach would be putting in the water smoothly, like ehm... oh, yeah! Baptism, so we also give the water... [qui realizza anche la simbologia comune], so, I would maybe put him the water like this [mima la gestualità], and put his head under the water and maybe (stroke) over his head [mima la gestualità di una bambina che accarezza i capelli di una bambola] and maybe over his nose, yes his nose! THAT would be my approach, while they are more like KILLING Ganesha in*

d'un equivalente dell'immagine visiva, poi come sviluppo coerente dell'impostazione stilistica iniziale, e a poco a poco resta padrona del campo. Sarà la scrittura a guidare il racconto nella direzione in cui l'espressione verbale scorre più felicemente, e all'immaginazione visuale non resta che tenerle dietro» [Calvino 1995, pp. 99-100].

¹¹ Cfr. anche l'analisi di CP:23 in Parte III, Cap.4.2.

¹² In questo caso l'intonazione e l'espressività del linguaggio non verbale ripresi nella videointervista sono particolarmente importanti, e molto più importanti rispetto al testo del discorso. Se ne consiglia dunque la visione.

the water [ride], because they just, yeh they just really, put him the neck more or less and it just come UP, sometimes, because of the material, or it might be also sink but they hold it to the neck, that's what I thought, and they yeh push him under the water like three times, and by then he should be [ride sarcasticamente] should be dead, and then they just let go, and is not like in this letting go, is not like this celebrating the moment, like <now we let you go, now we release you> or something, but is more like [tono sbrigativo] <yeah, somehow, just, GO>, so... [sospira, e riprende un tono piano e colloquiale] I was surprised by this. Yeah [come fra sè]". L'intonazione e la formula finale, che riprende l'incipit del racconto, confermano che si trattava di uno spazio narrativo distinto e caratterizzato da un'autonomia espressiva sia rispetto all'immagine che lo ha ispirato, sia rispetto all'esperienza stessa.

Riprendendo la tesi di Bauman sulla *politica tribale* [2005, pp. 210-211],¹³ i casi citati sembrano confermare che ci troviamo in presenza di una *spettacolarizzazione* dei segni di affiliazione/affetto nei confronti del gruppo, che appare qui come spettacolarizzazione dell'esperienza condivisa. L'autonomia espressiva della narrazione dell'esperienza, i toni enfatici e il carattere immaginario attraverso i quali si manifesta, si presenta come conferma della fedeltà affettiva al gruppo, come rituale di affiliazione ed esposizione di insegne tribali, come azione finalizzata all'auto-costituirsi dell'identità dell'agente-narratore attraverso la memoria, anche essa spettacolarizzata. Il rituale della narrazione, le cui tonalità sono molto più smorzate e sfumate rispetto a quelle dell'esperienza vissuta intimamente ("*Yeah I did, a lot of fun*" dice Charu P. con tono sommesso, e vagamente sconsolato quando le chiedo se si è divertita [CP:01]), ne satura i colori, ne contrasta i contorni, fino a sconfinare in una dimensione immaginaria, dove i riferimenti si rivolgono al mito o alla letteratura piuttosto che alla realtà per la compiacenza di una comunità altrettanto immaginaria. Resta da indagare come un popolo che solo recentemente si è affacciato alla postmodernità, saltando in gran parte, statisticamente parlando rispetto alla complessa composizione della società indiana dove ancora oggi convivono piccole comunità tribali e gigantesche espansioni metropolitane, l'esperienza della modernità, e che mantiene con il carattere pre-moderno e la cultura orale un legame ancora piuttosto forte, declini un atteggiamento

¹³ Parte II, Cap.1.

che invece nell'occidente post-industriale sembra già aver assunto, secondo alcuni, i caratteri di una mutazione antropologica.¹⁴

4.1.2 Sguardo, interpretazione, esperienza

4.1.2.1 Profilo degli intervistati

Santosh S. (IN2/SS), indiano del Maharashtra (Khopoli, Konkan region), classe 1978,¹⁵ dottorando in sociologia con un Erasmus in Spagna al suo attivo e osservatore per interesse personale del Ganesh Festival, del quale realizza riprese amatoriali, nonostante la familiarità con la ripresa audiovisiva osserva distrattamente le immagini che gli mostro. Santosh si dichiara ateo. Ha una personale visione dell'evento e del suo significato (cfr. anche Parte III, Cap.5) che sembra non voler mettere in dubbio in alcun modo, e che già espone nel dettaglio ancor prima dell'inizio dell'intervista. Nelle immagini mostrate vi trova dunque unicamente una conferma, talvolta in maniera un po' forzata, un'opportunità per applicare la sua analisi già formata a qualche dettaglio della celebrazione, e non vi cerca spunti per un approfondimento, né per raccontare il proprio vissuto personale sul quale è piuttosto restio ad esprimersi. In SS:16 dichiara esplicitamente il suo approccio all'intervista: "*I dont know this does not reflect my () [...]. You will save your view, I will save my view*".

Anche **Girish J.** (IN3/GJ), buddista, 25 anni al momento dell'intervista, originario di Sangali (Maharashtra), studente *junior*¹⁶ del Dipartimento di Comunicazione dell'Università di Pune e fotografo, non si sofferma ad osservare e analizzare le immagini, spiega didascalicamente il loro contenuto e il suo valore simbolico nella tradizione, di cui elogia la grandezza citando spesso luoghi e personaggi celebri e prestigiosi. Le sue risposte sono sintetiche. Anche Girish è reticente a raccontare il proprio vissuto personale, se non per quanto riguarda la propria

14 Cfr. Sen [2005].

15 33 anni al momento dell'intervista

16 Con questo termine si indicano gli studenti del primo *step* universitario corrispondente alla nostra triennale, mentre con il termine *senior* si indicano gli studenti della specialistica.

professione che appare come il fulcro dell'identità insieme alla sua reverenza verso la cultura indiana cui si mostra profondamente orgoglioso di appartenere. Il suo ritornare poco con lo sguardo sulle immagini mostrate durante l'intervista non cela in realtà una scarsa familiarità con il linguaggio visuale, che si rivela nel momento in cui ho stimolato verbalmente l'interpretazione simbolica di alcune di esse (cfr. per esempio GJ:19 analizzata in Parte III, Cap.4.2), dove fa mostra di una efficace attitudine retorica e pedagogica.

Anche **Swapneel S.K.** (IN4/SK), studente *junior* del Dipartimento di Comunicazione dell'Università di Pune classe 1989, buddista e originario di Pune,¹⁷ descrive sinteticamente il soggetto dell'immagine e resta in attesa di input verbali, persino nel caso della foto n° 18, per la quale tutti gli altri hanno mostrato immediatamente vivo interesse, si rivolge all'immagine in cerca di dettagli solo dopo un sollecito da parte mia.¹⁸ Talvolta rimane persino in silenzio guardando lo schermo in attesa di un'interrogazione da parte mia (per esempio in SK:13), e mostra attenzione verso l'immagine solamente nel momento in cui essa comprende un testo verbale da interpretare: “[osserva e legge ma con distacco] *Messages. Messages are wrote, terrorism. Indicating you should come together and fight w terrorism.*” [SK:14]. Swapneel racconta invece più volentieri particolari della sua esperienza personale.

Maaz K. (IN1/MK), è nato a Mumbai nel 1988, vive a Pune dal 2009 ed è mussulmano. Studente *senior* di cinema presso il Dipartimento di Comunicazione dell'Università di Pune, Maaz è invece particolarmente attento al valore estetico delle immagini, cui conferisce anche un forte ruolo identitario, sia per quanto riguarda le immagini scattate da lui, sia per quanto riguarda il valore collettivo della cultura visuale (cfr. MK:06 e la fine dell'intervista a Maaz K. - analizzate rispettivamente in Parte III, Cap.6, e in Parte III, Cap.5.1); mentre come gli altri cerca poco nelle immagini spunti per la conversazione, che imposta evidenziando maggiormente la propria visione del mondo piuttosto che i dettagli della propria esperienza personale, quando sollecitato

¹⁷ 22 anni al momento dell'intervista, la madre e la nonna materna sono di religione Hindu, mentre il padre è buddista.

¹⁸ Cfr. Parte III, Cap.4.2 e Parte III, Cap.3.

rivolge loro attenzione per organizzare appropriatamente la risposta (per esempio in MK:07, dopo la mia domanda “*Does it reminds you something else?*”), e chiede informazioni sui retroscena della ripresa fotografica (per esempio in MK:17: “*he is not really playing right?*”, o in MK:27: “*Was that an open air projection?*”) per comprendere ciò che vede.

Charu P. (IN5/CP), nata a Udaipur (Rajasthan) nel 1989,¹⁹ vive a Pune con la famiglia fin dalla nascita. Di religione Hindu, come tutta la sua famiglia, studia commercio e lavora come praticante presso un’azienda locale. Charu è stata mia vicina di casa durante il primo mese e mezzo della mia permanenza a Pune, o meglio apparteneva alla stessa *society* (abitando in un palazzo poco distante da quello dove risiedevo insieme a Valentina M. e Ilaria N., che hanno continuato ad abitare lì anche in seguito). L’abbiamo incontrata per la prima volta insieme alla sorella durante i preparativi per il Ganesh Festival nel basso edificio pubblico in fondo alla strada che ha poi fatto da teatro per tutte le attività nei giorni di festa e dove è stata installata la *mūrti* di Ganesh. Esempio nel caso di Charu P., è la reazione in CP:06, dove la sua assenza di alfabetizzazione in relazione al linguaggio visuale si rivela nello sguardo interrogativo che mi lancia dopo una brevissima e dubbiosa osservazione dell’immagine.²⁰ Anche Charu tende a dare una breve descrizione di ciò che vede, del protocollo tradizionale o della simbologia, per poi fermarsi in attesa di indicazioni verbali. Oltre alla lettura del testo verbale in CP:14, che l’accomuna a Santosh e Swapneel, l’unica volta che ha mostrato interesse verso l’immagine sullo schermo è stato dopo un breve intervento da parte mia nel quale ho raccontato di aver visto un ENORME pupazzo meccanico rappresentante Shiva. Qui ha cercato sullo schermo la rappresentazione visiva delle mie parole, e, non trovandola si è voltata nuovamente verso di me un po’ delusa [CP:05]. Interpreto questo episodio come una verifica dell’ipotesi di Manovich [2008, p. 40] per cui le immagini, come altri contenuti mediali, svolgono principalmente la *funzione di attivare o mantenere una conversazione*, mentre

¹⁹ 22 anni al momento dell’intervista.

²⁰ Cfr. anche le osservazioni fatte da C.P. in merito alle foto n.13 e 19 in Parte III, Cap.4.2.

il loro significato originale è molto meno importante rispetto a tale funzione.²¹ Questa interpretazione, d'altro canto, si rivela appropriata alla comprensione della generale relazione fra gli intervistati (nessuno escluso), le immagini mostrate e la conversazione in corso durante l'intervista, dove con rare eccezioni per ciascuno, e ed escludendo Viviane L. e Giacomo O. che invece fanno riferimento con maggiore frequenza e attenzione all'oggetto mediale tenendo conto del suo significato, cercando di interpretarlo e, nel caso di Giacomo, trarne spunti per interpretare anche la propria esperienza, l'immagine funge principalmente da stimolo e appiglio per il dialogo. In questa attitudine generale si può anche vedere in fondo il principale vantaggio e valore dell'utilizzo della *Photo Elicitation* nella ricerca qualitativa.

Giacomo O. (EU1/GO), 28 anni al tempo dell'intervista, è nato a Padova, ha studiato Relazioni Internazionali e Diritti Umani alla triennale e Cooperazione e Sviluppo Locale e Internazionale alla specialistica, a Pune per un Erasmus M.A. in *Euroculture*, dichiara di non seguire alcuna religione. Giacomo osserva attentamente le immagini che gli mostro [GO:09], ne esamina i dettagli tornando a indagarle anche più volte dopo la prima impressione per verificare l'analisi che sta svolgendo (per esempio in GO:03: “[...] *non c'è un messaggio preciso, però non lo so...* [si avvicina allo schermo per guardare meglio] *eh sì, sì [...]. Ah, però! Vedi! ... No, non vedi. No pensavo che fosse uno stampo qualcosa invece [...]*”, oppure in GO:14: “[...] *vedo due donne adulte, anzi no* [si avvicina allo schermo] () *una donna adulta e l'altra forse è una bambina [...]*”); cerca di interpretarle, anche confrontando l'una con l'altra – per esempio in GO:13, analizzata più sotto in questa sezione –, e, nel fare ciò, di rivedere il senso della propria esperienza personale del Ganesh festival, ma anche di esperienze precedenti – per esempio in GO:15 –, con la quale fa continui collegamenti, cercando eventualmente nelle immagini una risposta a quesiti che personalmente si era posto nel confronto con la diversa realtà culturale – di nuovo in GO:13. Usa spesso la formula «mi ricordo» – in GO:10, per esempio – per introdurre la narrazione sia delle esperienze recenti sia di quelle che si riferiscono ad un passato più remoto. Dopo il primo sguardo

21 «Often 'content', 'news' or 'media' become tokens used to initiate or maintain a conversation. Their original meaning is less important than their function as such tokens» [Manovich 2008, p. 40]. L'argomento è stato sviluppato in Parte II, Cap.1.

generalmente intraprende il discorso con una descrizione sintetica e didascalica di ciò che vede, e dalle immagini trae spunti di riflessione che riguardano particolarmente temi sociali e politici di cui si occupa anche a livello accademico.

Viviane L. O. (EU2/VL), 25 anni al momento dell'intervista, è a Pune per uno scambio Erasmus di tre mesi nel corso di un MA in *Euroculture*, come Giacomo O., è tedesca e dichiara nell'intervista di non seguire alcuna religione. Il suo commento alle immagini è dettagliato e preciso ma piuttosto descrittivo e impersonale, impostato analiticamente come in una pratica accademica, di cui ha esperienza. Si avvicina più volte a guardare lo schermo nel corso della conversazione per verificare ciò che dice (*"there's someone speaking* [si avvicina allo schermo per cercare conferma], *no, it's a camera team"*) o osservare nuovamente qualche dettaglio tralasciato nella propria analisi; elenca uno per uno i punti di interesse, interpreta le co-occorrenze nell'immagine - per esempio in VL:07 - e sottolinea analogie iconografiche con la cultura europea - per esempio in VL:01 e in VL:13:T. Usa la forma impersonale nel discorso - per esempio in VL:07 - e utilizza spesso la parola *"different"* per descrivere ciò che vede nelle immagini o che ha osservato durante il Festival, di cui comunque propone un'interpretazione e un confronto con la cultura europea, ma offre pochi riferimenti alla propria esperienza personale o al proprio punto di vista, che emerge invece maggiormente nella seconda parte dell'intervista, al momento dell'applicazione delle *Tags* alle immagini.

Ilaria N. (EU3/IN), veneziana del 1986,²² a Pune come *junior* del Dipartimento di Comunicazione dell'Università di Pune per uno scambio Erasmus Mundus (in Italia frequentava la Facoltà di Scienze Politiche e Relazioni Internazionali di Forlì), si dichiara atea. Ilaria scatta molte fotografie e si dice appassionata del mezzo; fa spesso commenti di tipo estetico, ma, nonostante ciò, dopo la prima impressione veloce dell'immagine, talvolta ne fa una descrizione didascalica - IN:01, per esempio -, ma solo come *input* del racconto dettagliato della sua esperienza del Festival che generalmente la porta ad esplorare fatti ed impressioni anche molto lontani dallo

²² 24 anni al momento dell'intervista.

stimolo iniziale. La narrazione spesso prende avvio da un luogo che crede di riconoscere nell'immagine ma che non necessariamente corrisponde a quello reale dell'esperienza - per esempio in IN:02 - e include particolari sulla storia e la cultura locale - [IN:17] - dedotti perlopiù da conversazioni ed esperienze con amici, con i compagni di dipartimento o con i professori - [IN:02]. Questo rapporto simbiotico è evidente in IN:12 nell'espressione *“la mia teoria, cioè la nostra teoria”*, dove per *“nostra”* Ilaria intende il gruppo delle coinquiline, e in particolare Valentina M.. In generale si può dire che nel caso di Ilaria sia l'esperienza a confermare e interpretare l'immagine - per esempio in IN:06: *“qua della strada c'era Charu che aveva come sfondo del suo cellulare la foto di Ganesh, QUINDI evidentemente se uno se la fa, se lo porta poi tutto il tempo”* -, anche se talvolta i due piani sembrano confondersi, ma alla fine le informazioni tratte dall'esperienza devono convalidare ciò che vede sullo schermo - *“beh la via era così, in questo momento evidentemente c'era ancora poca gente o insomma non c'erano [si avvicina allo schermo per guardare meglio] i carri, e comunque sì, era così, era tutto un addobbo psichedelico [...]”* [IN09] - fino all'aspettativa di trovarvi la rappresentazione del proprio vissuto - *“ah poi tirano questi petardi, non so se c'è un'altra foto... la stessa cosa mi è successa a [...]”* [IN:13].

Valentina M. (EU4/VM), 24 anni al momento dell'intervista, a Pune come *senior* Erasmus Mundus presso il Dipartimento di Comunicazione dell'Università di Pune, è nata a Trento, laureata alla triennale in Scienze Internazionali e Diplomatiche, è coinquilina di Ilaria N., che conosce già dall'Italia, e si dichiara agnostica. Anche Valentina fa continui rimandi fra le immagini e la propria esperienza, che racconta animatamente, ma sembra trarre elementi utili per l'interpretazione dell'evento e della cultura locale principalmente dalle informazioni che la hanno dato amici conosciuti a Pune o persone incontrate durante il Festival - per esempio in VM:15: *“quello di cui si parlava prima di questi gruppi delle scuole, che fra l'altro io avevo visto mentre si allee... si allenavano? No, provavano! Eee... [...] loro suonano anche per altre occasioni però Ganesh è quella più importante di tutte [...] da quello che mi dicevano gli insegnanti... parlavo con un insegnante appunto”* -, e da ciò che ha visto e vissuto personalmente. Osserva velocemente le immagini, dalle quali si fa ispirare per raccontare ciò che ha compreso dall'esperienza, ma ci ritorna per conferma in caso di

dubbi [VM:02], e vi pone maggior attenzione nel caso vi colga qualche dettaglio interessante per completare la sua conoscenza della cultura e delle tradizioni indiane, di cui è molto curiosa - VM:03: *“ah sì guarda, e quindi? Come lo stanno disegnando? Con un colino sembra [...] ahhh, ma vaa [...]”*.

Irene G.N. (EU5/IN), classe 1985,²³ di educazione cattolica ma non credente e originaria di Guadalajara (Spagna), al momento dell'intervista si trovava a Pune già da un anno per lavorare come insegnante di spagnolo in una scuola di lingue della città. Irene parla poco, utilizza brevi sentenze per descrivere letteralmente ciò che vede o per esprimere il suo gradimento di ciò che l'immagine mostra - *“Oh, cool”* [5IN:07]; *“I think it was creepy”* [5IN:05] -, sentimenti talvolta connessi con il ricordo della sua vita in Spagna, che sembra rimpiangere. Fa spesso domande per interpretare ciò che vede cui non seguono però commenti - per esempio in 5IN:03, o in 5IN:07. Le immagini, che osserva poco e in maniera più emotiva che analitica, non sembrano offrirle alcuna opportunità per indagare più a fondo sulla sua esperienza del Ganesh Festival, quanto piuttosto per confrontare ciò che vede con le feste spagnole che conosce bene fin da bambina, a proposito delle quali racconta sinteticamente dettagli personali, e con l'idea generale di festa. Sebbene dimostri una familiarità con il linguaggio delle immagini - per esempio in 5IN:19 analizzata in Parte III, Cap.4.2 -, anche lei talvolta resta in attesa di uno stimolo verbale per iniziare la conversazione [5IN:17], oppure riprende semplicemente il flusso dei pensieri che stava seguendo non tenendo conto del nuovo suggerimento visuale [5IN:08].

4.1.2.2 Alfabetizzazione dello sguardo

In generale, escludendo differenze culturali che possono influenzare la tonalità delle risposte (per esempio gli indiani intervistati sono molto più restii a parlare della propria vita personale), a partire dai casi presi in esame la capacità di stabilire un dialogo con le immagini sembra essere determinata in primo luogo dall'alfabetizzazione (Viviane e Maaz, ma anche Girish e Ilaria, anche se in maniera più discreta il primo e

²³ 26 anni al momento dell'intervista.

istintiva la seconda), da una familiarità con il testo visuale acquisita innanzitutto con la pratica della produzione visuale (Maaz e Girish), ma anche dell'interpretazione (Viviane) - la sola capacità di interpretazione sembra però cogliere meno gli aspetti metaforici, tendendo all'analisi piuttosto che alla sintesi, mentre la capacità produttiva non sempre è sufficiente (Santosh) - e in secondo luogo dalla capacità di osservazione e di pensiero analogico (Giacomo), che sebbene prescindano dalle qualità dell'oggetto cui vengono applicate, condividono con l'immagine un carattere di fondo. Per quanto riguarda Irene, invece, la scarsa alfabetizzazione visuale rispetto agli audiovisivi è compensata da una familiarità con l'iconografia religiosa e la visualità dei *media culturali* acquisita fin dall'infanzia.

4.1.2.3 Potenzialità della sequenza

È interessante inoltre notare come la sequenza di immagini raggiunga il suo massimo potenziale proprio laddove la naturale propensione alla percezione olistica trova supporto nella capacità di comparazione analogica del soggetto che le osserva: la ripetizione del soggetto da punto di vista differenti, o di soggetti simili da un punto di vista ripetuto, crea infatti, come osservato in Parte I Cap. 3, una dimensione amplificata in cui è possibile raggiungere una comprensione più ampia del soggetto in esame. Questa caratteristica è risultata con evidenza dal caso di Giacomo O.. In GO:13, per esempio, dopo un'iniziale descrizione di ciò che vede da cui comincia a sviluppare il soggetto, Giacomo O. interrompe improvvisamente la frase che stava pronunciando per verificare, avvicinandosi allo schermo, un'intuizione: egli ha inaspettatamente trovato la chiave per interpretare alcuni dubbi sui quali continuava a ritornare nel corso del dialogo poiché sollecitati da sempre nuove informazioni visuali, e la somma di stimoli sullo stesso soggetto da punti di vista differenti lo ha infine portato alla 'soluzione': "*Sì è un po' come il coriandolo questo qua, eh? È un po' come... fa senso eh? Makes sense. Potrebbe essere un po' come il coriandolo, il coriandolo originale... mh! Sì alla fineee NOTO, guardando attraverso così che, c'è un po' di... un po' TANTE, cose simili al carnevale. Volendo. E adesso mi fai pensare che anche quelli di prima col tamburo mi fa immaginare il carnevale tipo alla brasiliana*". Questa immagine, dopo parecchi

stimoli precedenti (foto n.07; 08; 10, 11 e video n.12) sullo stesso ‘argomento’,²⁴ lo ha fatto pensare (“*adesso mi fai pensare che*” si riferisce all’immagine poiché in questo caso non c’è stato un intervento verbale da parte mia) nuovamente alle precedenti immagini della sequenza (“*anche quelli di prima col tamburo*” foto n.10) e questa ripetizione gli ha permesso di trovare una nuova chiave per l’interpretazione dell’esperienza. Altrettanto interessante è il fatto che il video n.12, che immediatamente ha preceduto la foto n.13 nella sequenza foto-stimolo, rappresenta dei bambini che ballano e lanciano fiori dal carro che trasporta la *mūrti* di Ganesh al fiume. Giacomo non ha però, sebbene avesse notato nel video i coriandoli-fiori (“*MILIONI di fiori ovunque*”), non ha però concentrato su di essi la propria attenzione, poiché questa è stata attratta dai bambini che ballavano. In questa attribuzione di priorità ha certamente giocato il movimento che, associato all’emotività sollecitata dall’espressione gioiosa del ballo dei bambini e dal soggetto in sé (i bambini, appunto) che sempre suscita commozione (Giacomo vi ha inoltre attribuito un tema a lui caro che è quello della parità di genere), ha distolto la sua attenzione dal lancio dei fiori (particolare denotativo) che pure è rimasto impresso nella sua memoria. Nell’immagine n.13 il fiore-coriandolo è invece l’unico soggetto, anche se rappresentato in maniera formalmente astratta, e concentra in sé sia l’aspetto denotativo, sia l’aspetto connotativo, sia l’aspetto emotivo. La n.13 è inoltre un’immagine statica con pochi elementi ‘disturbanti’, per cui l’attenzione di chi la osserva non può che concentrarsi sull’unico soggetto. Due immagini dopo - GO:15 - diventa evidente che ormai G. ha trovato la chiave di interpretazione, e non ha più bisogno di tornare indietro con la memoria o di verificare altri elementi (“*un po' come lo sbandieratore, ok*”), ma la chiave trovata gli permette di operare nuove associazioni con altre esperienze fatte nel passato cui aveva pensato anche durante l’evento, ma che non erano state fermate nel processo interpretativo “[...] *questi vestiti bianchi in realtà... Ah! Ecco cosa mi ricordano [...] mi ricordano tutti quanti un casino Pamplona, tipo, San Firmino, e qualche altra festa anche spagnola [...] beh ci avevo pensato anche durante [...]*”. In GO:19 accade qualcosa di simile: “*Aah! Anche qua un dubbio potrebbe venirmi [...]*”

24 Si usa qui il termine ‘argomento’, più appropriato di ‘soggetto’, poiché il soggetto vero e proprio non è lo stesso, ma le diverse immagini rappresentano tutti diversi aspetti carnevaleschi del Ganesh Festival.

partono dal inevitabilmente devono partire dal centro e non possono mai passare, beh ci siamo capiti, NEL farlo, devono fare prima un centro ad aprire nel senso che non possono rincamminarci sopra [...] Sì, probabilmente il più della questione è il mentre lo si fa, a giudicare da quanta gente c'è intorno, e poi soprattutto perché poi son tutti posti in cui la gente passerà sopra e il disegno scomparirà inevitabilmente [...] poi penso che duri al massimo un'ora, prima che venga, perché la mattina li stavano già facendo alle dieci ma il tutto dietro la processione era proprio dietro, cioè, come li finivano dopo venti minuti la processione ci camminava sopra, quindi sì, il significato probabilmente è più nel mentre viene fatto che non tanto nel prodotto finito, se si può dire così. Mh. A giudicare anche solo dal fatto della gente intorno, questo è il punto più importante". L'immagine richiama senza possibilità di dubbio le foto n.02, 03 e 04 della sequenza. Il tornare sull'argomento visivamente con l'aggiunta di un nuovo elemento, il pubblico, messo in evidenza nella composizione del quadro (il pubblico era presente anche nella foto n.02 e n.03, ma non valorizzato dalla prospettiva) offre nuovi spunti per l'interpretazione del soggetto, che poi viene convalidata da informazioni tratte dall'esperienza personale. È probabile, ma non dimostrabile, che anche la visione della foto n.19, mostrata subito prima, che Giacomo O. dichiara di non riuscire a interpretare, ma che rappresenta l'esito del processo nel quale Giacomo O. arriva infine ad individuare il nucleo di senso per interpretare il *rangoli* (soggetto delle foto in esame), abbia avuto influenza sul suo processo interpretativo. Si può perciò anche dedurre che nella metodologia della foto-stimolo la ripetizione di uno stesso tema da più punti di vista e in momenti separati dell'intervista costituisce un incremento di iscrizione [Ferraris 2009]²⁵ nella memoria latente del soggetto intervistato e dunque un incremento di iscrizione nel processo interpretativo, che si può rivelare euristicamente molto utile.

4.1.3 Video: un'ipotesi di lavoro

Un breve discorso a parte va fatto per il video. Molto spesso i soggetti intervistati di entrambi i gruppi iniziano il loro commento non appena il video comincia (si prenda

²⁵ Cfr. parte I, Cap.1.8.

ad esempio MK:21, VM:27 o SK:21). A prescindere dalle attitudini personali dei soggetti, questo fatto può essere interpretato in due modi: il primo contempla nuovamente le ragioni esposte più sopra, confermando che gli oggetti mediali costituiscono fondamentalmente un ‘gettone’ utile allo sviluppo e al mantenimento della conversazione in atto, piuttosto che assumere per l’osservatore un valore di per sé; il secondo costituisce un interessante prospettiva di ricerca che può essere sviluppata, poiché fa emergere l’ipotesi che a partire dalle pratiche diffuse e dalla statistica dei contenuti fruibili online (in *You Tube*, per esempio), l’osservatore non si aspetti dal medium video una vera e propria evoluzione drammatica del soggetto e tenda, di conseguenza, ad approcciarlo più come una fotografia in movimento in cui nessun intreccio viene sviluppato e non vengono mostrati molteplici punti di vista di cui è necessario comprendere le interrelazioni, per cui è possibile dedurre l’intenzione espressiva in esso rappresentata fin dai primi secondi di riproduzione. Questo atteggiamento sembra dunque anche confermare le osservazioni fatte a proposito del montaggio e della durata nel Capitolo 2 della Parte I della presente dissertazione.

4.2 Immagini: Tempo, Spazio, Valori, Funzioni

4.2.1 Collocazione spazio-temporale

Tutti i soggetti intervistati hanno spesso mostrato l’esigenza di collocare spazialmente e temporalmente l’immagine osservata: “*non ho idea di dove... ah sì che ho idea, è il tempio*” [GO:09]; “*non so collocarlo temporalmente nella giornata*” [GO:12]; “*C’è l’ombra si vede che sei te che fai le foto mmh... dov’è questo? Laximi Road?*” [GO:18]; “*questa era la mattina probabilmente*” [GO:25]; “*questo qua era vicino a Laximi Road, ne abbiamo visti un sacco così*” [IN:01]; “*Ah il rangoli, quando lo hai p... eehh [...] questo era quello in Laximi*” [VM:02]; “*questo è... la sera, ok. sempre... Laximi?*” [VM:09]; “*Where did you take this*” [MK:02]; “*it’s night time*” [MK:09]; “*Where did you shoot this?*” [SS:06]. In alcuni casi la contestualizzazione temporale è realmente importante per interpretare l’immagine poiché collegata al

protocollo del rito, e la contestualizzazione spaziale ne consegue, poiché il protocollo si sviluppa spazialmente in alcuni punti cruciali sul territorio cittadino - per esempio nel caso di SK:07: *“I think this is the last day of Ganesh Festival. Or first day [...] here is the Deccan area”*. Ma nella maggior parte dei casi assume un senso suo proprio che si può interpretare come l’espressione di una funzione necessaria allo sviluppo del racconto, alla narrazione dell’esperienza, rendendo plausibile l’ipotesi di una forte influenza dei medium culturali. La percezione di questa esigenza narrativa è evidente per esempio in IN:09 - *“Mmh... eh, boh, dove siamo?”* -, dove l’assenza di informazioni spaziali sembra impedire il collegamento con l’esperienza personale, o come alla mancanza di ispirazione per il racconto possa essere d’ausilio una iniziale collocazione nello spazio e/o nel tempo dell’immagine (questo dimostra anche ulteriormente che il racconto si sviluppa in una dimensione sua propria rispetto all’osservazione e all’interpretazione dell’immagine).²⁶ Talvolta, infatti, il bisogno di contestualizzare si esprime come fatto a sè stante, senza nemmeno produrre un’informazione precisa - *“Yeh, this is lord Ganesha, this is a pandal probably somewhere”* [CP:01] -, mentre altrove dimostra il proprio valore autonomo nella confusione della collocazione spaziale che gli intervistati sembrano non tenere affatto in considerazione, poiché, evidentemente, lo scopo della contestualizzazione non è quello di ottenere una verosimiglianza nell’analisi dei fatti o dell’immagine, quanto piuttosto di trovare appunto una collocazione all’immagine nella propria memoria che possa produrre uno sviluppo narrativo. In IN:02, per esempio Ilaria N. ammette la propria confusione, e immediatamente dopo inizia la narrazione a partire da una certezza: *“Era questo o era un'altro? Era esattamente all'inizio di Laximi Raod [...] praticamente da questo punto qui siamo andati [...]”* (confronta anche VM:02). In questo sistema può anche giocare un ruolo determinante l’esigenza affettiva di riportare ciò che si vede alla propria esperienza personale.²⁷ Entrambe le ipotesi, che si avvalorano vicendevolmente, portano anche a concludere che l’immagine, in particolare quella fotografica, venga effettivamente percepita come una zona spazio-temporale ambigua, poiché dimensione spazio-temporale autonoma ma che si riferisce e rimanda ad un’altra dimensione spazio-

26 Cfr. su questo argomento le considerazioni fatte alla fine di Parte III, Cap.4.1 Didascalia: un ponte fra il visuale e il verbale.

27 Cfr. anche il sottocapitolo *Io c’ero* (Parte III, Cap.4.2).

temporale, per cui, per procedere con l'interpretazione o il racconto della propria esperienza personale che essa eventualmente richiama, è necessario innanzitutto costruire un ponte, un collegamento fra le due dimensioni. L'operazione si fa dimostra ancora più rilevante se si tiene conto del fatto che in realtà, le dimensioni in gioco sono tre: la prima, quella dell'esperienza che si svolge nel tempo e nello spazio, la seconda quella dell'immagine che appartiene a una zona ambigua fra l'esperienza passata che richiama come memoria, e quella presente da cui non può prescindere.

4.2.1.1 Tempo e spazio dell'immagine, tempo e spazio dell'esperienza

A riprova delle ipotesi appena esposte si può osservare come, con rare eccezioni, lo spazio all'interno dell'immagine venga indicato con avverbi e pronomi dimostrativi che indicano la vicinanza con il parlante anche quando l'osservatore sta già narrando, mentre talvolta, per differenziare a livello di significato due spazi, il luogo dove è stata vissuta l'esperienza venga indicato con un avverbio che indica distanza producendo una impressione di ambiguità spaziale, oppure all'avverbio che indica prossimità segue un verbo al passato: *“questo è uno dei carri”* [GO:07]; *“è successo più o meno come qua”* [GO:05]; *“ah questo è lì dentro nel tempio quello figo”* [GO:14]; *“questo qua era vicino a Laximi Road”* [IN:01]; *“Noi siamo arrivati a quel punto lì [...] praticamente da questo punto qui”* [IN:02]; *“questi qua più grandi mi soffermavo [...] QUI NO ERA”* [VM:01]; *“questo era quello in Laximi Road”* [VM:02]; *“Was it capturing THIS crowd?”* [MK:27]; *“here is the Deccan area”* [SK:07]. Particolarmente interessante è il caso di SK:07, dove l'immagine viene inclusa nello spazio del parlante, ne diventa il fulcro e contemporaneamente mantiene una dimensione sua propria: *“so this area [fa un segno circolare con il dito parallelamente allo schermo per indicare l'area] is popular to fix point²⁸ [...] the river is very near, here [segna lo schermo] and here [segna dietro di sé, come se lo spazio dell'immagine continuasse nello spazio che lo include, e lui fosse contemporaneamente nello stesso spazio della foto e in quello dove è stata scattata]”*. Come si è già potuto notare anche in relazione alla temporalità si mostrano interessanti sovrapposizioni. Generalmente l'esperienza è narrata al passato prossimo o attraverso

28 S.K. con questa espressione intende dire che spesso le persone si danno appuntamento in quel punto della città.

l'imperfetto, in particolare per quanto riguarda gli europei - per esempio in GO:10 o IN:06 -, mentre spesso gli indiani, e Charu P. in particolar modo, insieme al passato, utilizzano il presente per esprimere un tempo mitico in cui ciclicamente l'azione si ripete sempre allo stesso modo - per esempio in GJ:01: *"we meet at the auditorium [...] the entire Ganesh Festival is going on out there"* -, e talvolta, per le stesse ragioni espressive qualcosa di simile al presente storico - *"I danced a lot w my friends, and there are so many boys and so many girls around us, college students, and we go and [...]"* SK:08 - o il futuro, imponendo anche al racconto una circolarità epica ed un ritmo interno caratterizzato dalla costruzione paratattica e ridondante, dalla ripetizione enfatica²⁹ di elementi fissi tipica della *cultura orale* dove passato e futuro arrivano a coincidere nel presente eterno del mito: *"I guess there is probably a procession going and people they have come out to see it, you know, so people they are standing and look at it. And you know in the (), in the city, it's a big event so everybody comes out, and... they've been doing it for years n' years n' years, so on that night of the Resurgent they ALL come out, and they'll watch ALL the Ganapati go by. They might just get snacks and you know things to eat and drink and they'll have you know certain places and they'll sit, and they'll watch you know they'll watch until LATE in the night, three or four in the morning they will sit and watch the procession go by. Yeah, I guess these people that's what they're doing, they're watching the... procession go by"* [CP:23]. Notevole, nel passaggio appena riportato, oltre alla conclusione circolare che riprende l'*incipit* della storia e la connessione con l'immagine mostrata, è anche il fatto che in questi due elementi siano comunque coniugati al presente continuo. Per converso, la temporalità della fotografia, quando si rivela, è sempre al presente: *"avevo paura che fosse strapieno di gente, in realtà mi pare che non sia strapieno di gente come pensavo fosse"* [GO:09]; *"eeeh, sì, beh la via era così, in questo momento"* [IN:09]; *"ah, la sfilata infatti, questa è esattamente ciò di cui parlavo prima, cioè passa il carro con davanti va beh tutto sto gruppo di giovani"* [VM:08]; *"here the streets are also crowded and it's VERY loud"* [VL:10]; *"It's night time"* [MK:09]. Ho potuto osservare invece un solo

29 Il carattere enfatico è presente anche nei racconti degli europei, e in particolare, dello stile narrativo dei tre italiani (cfr. le osservazioni alla fine di Parte III, Caep.4.1 Didascalia: un ponte fra il visuale e il verbale), ma la struttura narrativa è più chirografica, anche se non mancano ripetizioni e collegamenti paratattici. Sui caratteri del pensiero orale e della prosodia cfr. Ong [1986], sull'eterno presente cfr. anche Eliade [1968].

caso per quanto riguarda la temporalità attribuita alla visione di un video, ed era un riferimento coniugato al passato - “*sembrava una di quelle cassette <il mio pensiero in trenta secondi>*” [IN:27].

4.2.2 Valori dell'immagine fotografica

4.2.2.1 Valore denotativo

Dall'analisi effettuata sul processo interpretativo delle immagini nella sequenza foto-stimolo (Parte III, Cap.4.1) si può già dedurre che il valore denotativo è quello che permette ai soggetti di ‘leggere’ l'immagine anche nei casi di scarsa alfabetizzazione visuale, e che permette di trarre dall'immagine informazioni utili per interpretare l'esperienza. Quando è assente nell'immagine o occultato dal valore connotativo, come nella foto n.13 o nella foto n.19, può lasciare il soggetto perplesso, e indurlo a cercare chiarimenti verbali o informazioni da immagini precedenti della sequenza, o dall'esperienza, per ricostruire qualche forma di denotazione che gli permetta di interpretare l'immagine: “Non saprei [lunga pausa]. Cioè va beh, a parte il solito rosso che è un po'... [...] c'è l'ombra si vede che sei te che fai le foto. Mmh... dov'è questo? Laximi road?” [GO:19]; “Ehh... [espressione attonita] Boh [...]. Ah sono i tuoi piedi ehm, e questo èee.... un segno per terra... ah! Sarà lo stesso di quello che mi hai fatto vedere prima. Aah, mentre passavamo tra l'altro c'era un vecchietto che faceva dei segni con della polvere bianca poi tanto ci passavano sopra [...]” [IN:19]. Si noti che in entrambi i casi citati ho anche introdotto un suggerimento verbale, per sottolineare la mia presenza nella foto - deducibile comunque dall'ombra – dopo la prima lunga pausa di perplessità. Ho spesso verificato l'esigenza di cercare una conferma verbale o aggiungere particolari denotativi anche quando tale valore è presente ed evidente nell'immagine: “*This is the beginning?*” [5IN:03]; “*They take it to the river?*” [5IN:07]; “*This one of those () right? What's in the middle, do you know?*” [VL:02]; “*Was that an open air projection?*” [MK:27]. La relazione fra comprensione del valore connotativo e capacità di comprendere l'immagine nel suo complesso, emerge con evidenza anche dal

tagging delle immagini:³⁰ gli stessi soggetti che durante l'intervista hanno dimostrato una difficoltà ad interpretare la foto n.13 e la foto n.19, hanno dimostrato la stessa difficoltà nel momento in cui ho chiesto loro di applicare una definizione all'immagine a partire da un elenco da me predisposto, nonostante questa operazione sia stata fatta dopo aver concluso l'intervista, da cui avrebbero potuto trarre spunti per l'interpretazione delle due fotografie, e nonostante l'ausilio di un elenco di interpretazioni possibili sia stato messo a loro disposizione. Ciò costituisce una conferma dell'ipotesi per cui la non comprensione del valore connotativo di ciò che si osserva comporta una difficoltà nella verbalizzazione, ovvero nella traduzione del linguaggio visivo in quello verbale, e della sinergia fra valore denotativo e verbalizzazione. Da ciò si può infine anche dedurre che l'elemento denotativo dell'immagine è ciò che maggiormente si avvicina alle modalità con cui molti soggetti approcciano e utilizzano il linguaggio verbale.³¹

4.2.2.1.1 Io c'ero

Il valore denotativo è anche quello che permette l'identificazione con le immagini, che fa esclamare 'Io c'ero!', esclamazione, emersa più volte sotto svariate sembianze nel corso delle interviste e generalmente come incipit del commento, che sintetizza la relazione fra le immagini, la presenza e la memoria: *“Anche qua c'ero”* [GO:27]; *“Ah, questo! Eh, bella quest'immagine. Noi siamo arrivati a quel punto lì”* [IN:02]; *“Aah, QUESTI li ho visti anch'io in effetti”* [VM:14]; *“I think I was here...”* [5IN:16]; *“I've seen this”* [SS:21]. La relazione emozionale, espressa in particolar modo dagli europei per i quali evidentemente l'esperienza è stata più significativa (per ragioni che si debbono certamente attribuire alla novità e ad una sorta di shock emozionale che un po' tutti hanno vissuto nel confronto con una realtà nel complesso impegnativa per le molte differenze culturali anche nella vita quotidiana), è particolarmente evidente in

30 Cfr. il capitolo introduttivo *Progetto e metodologia*, per la metodologia, e la Tabella Tags Foto-stimolo per la schedatura dei risultati.

31 Il caso di Giacomo, che invece ha raggiunto una comprensione del valore connotativo delle immagini attraverso il ragionamento sulla sequenza e una grande capacità analogia, conferma quanto detto qui: egli infine applica alle immagini le *Tags* che corrispondono alle associazioni conquistate durante l'intervista. Cfr. Parte III, Cap.4.1.

VM:02, dove Valentina M. esclama sospirando “*Ah il rangoli*”. L’espressione si può interpretare come un modo di dire ‘Io c’ero’, ‘questa immagine provoca in me un’emozione per il ricordo che richiama in me, e voglio mostrare quest’emozione al mio interlocutore per trasmettergli ciò che l’esperienza rappresenta per me’. Subito dopo Valentina aggiunge “*quando lo hai p... eehh [...] l’ho visto anch’io solo che era distrutto quando sono arrivata, questo era quello in Laximi Road*”, io preciso che la foto è stata scattata in Tilak Road. C’erano molti *rangoli* lungo le strade del centro, ma il luogo in fondo non conta molto, il legame affettivo fa ricondurre tutto alla propria presenza nell’evento e fa esclamare sull’onda dell’identificazione e dell’emozione che ciò che si vede nell’immagine è esattamente quello che si è visto personalmente. In GO:14, invece, Giacomo esclama “*Ah già, eh, ho il cappellino di questi qua!*”: la foto gli ha ricordato una parte dell’esperienza che non sapeva di ricordare (“*ah, già*”), e gli permette di ricostruirla. È però rilevante che un elemento cognitivamente significativo, il *punctum* di Barthes [1980] qui rappresentato dal cappellino, ha immediatamente fatto scattare l’associazione emotiva, velocissima, e la consapevolezza di un coinvolgimento personale, che ha quindi richiamato alla memoria l’esperienza, l’interpretazione e la definizione del contenuto visuale, ma su quest’ultima sorgono dei dubbi: ad un certo punto Giacomo si accorge che stava ricostruendo la storia sbagliata. Questo caso dimostra quanto sia immediata, dinamica ed efficace la relazione fra valore denotativo, emozione e memoria, rapporto che può talvolta condensarsi in un unico dettaglio e che, passando attraverso il filtro dell’identificazione, può far perdere di vista altri elementi e portare a interpretazioni sbagliate. Da entrambi gli esempi si evince anche che il valore denotativo nella memoria non coincide esattamente con il valore denotativo della foto. Questo scarto si può assimilare al confronto fra *punctum* e *studium*, sebbene il concetto di *studium* includa anche quello che è stato qui definito come valore emotivo/estetico e valore connotativo, e permette di interpretare il fatto che spesso il solo valore denotativo non si dimostra efficace al fine di richiamare la memoria dell’esperienza e di valori emozionali ad essa associati (cfr. anche le sintesi in calce alle foto n.15, 07 e 08, in Parte III, Cap.3, e le osservazioni sul metodo fatte alla fine dello stesso capitolo).

Similmente si può interpretare la capacità dell’immagine di evocare memorie d’infanzia, che talvolta si riferiscono all’oggetto rappresentato nel suo complesso e si presentano sotto forma narrativa come in SK:02: “*My grandmother used to do this*

activities, EVERY morning [mi rivolge un'espressione di soddisfazione e orgoglio guardandomi negli occhi], *small rangoli... in front of the door* [pausa come a voler marcare le cose che dice richiamando la mia attenzione]. *She just draw good flower, decoration, she used to do.*"; o si connettono al rapporto del soggetto che l'interpreta con la propria identità culturale, come in 5IN:02 - "*Ooohhh, I like this! Actually it reminds me in Spain, [...] we also do this kind of painitings on the floor for festivals*" -; tal'altra si riferiscono invece a dettagli dell'immagine, e assumono una forma più vaga che richiama il rapporto con l'immaginario, come in VM:03/04 - "*Ahhh, ma vaa, cioè c'hanno quello* [imita il gesto] *tipo quello per far le decorazioni sulle torte, quindi usano quello. Bellissimo, mh, mh*" -, oppure in VL:04 - "[sorride] *This is a different technique, this is like playing with the sand*", le chiedo se lei lo faceva e risponde, sorridendo teneramente: "*Yeh, a lot, when I was a, a child*". Anche in questo caso, dalle osservazioni fatte sull'espressione non verbale dei soggetti intervistati, si desume che le associazioni avvengono grazie ad un coinvolgimento emozionale, mentre il collegamento con il dettaglio visuale è sottolineato da Valentina attraverso l'imitazione del gesto che vede nella fotografia e che le suscitato il ricordo.

4.2.2.1.2 Community n.18

Reazioni emozionali collegate all'identità di gruppo, al rapporto identitario con la *community* degli amici e degli affetti che viene confermato dalle immagini come insegne simboliche spettacolari e manifestazione simbolica di appartenenza tribale [Bauman 2005],³² o come incremento di iscrizione [Ferraris 2009]³³ nella memoria, individuale e di gruppo, sono invece emerse con evidenza nelle risposte alla foto n.18: "*Valentina!* [era appoggiato alla sedia e si avvicina di scatto allo schermo come per confermare la realtà di una visione] (), *what are they holding?* [MK:18]; "*Hey! That's Ilaria and Valentina, our classmate!* [il volto s'illumina in un sorriso] *They are taking the Ganesh statue or what? They are, they are! In the last year? That's nice!*" [GJ:18]; "*Ok, this is* [il tono è piano, come per iniziare una descrizione piuttosto didascalica dell'immagine, poi prorompe in:] *Oh! What are you doing, you are getting a mūrti back*

³² Cfr. Parte II, Cap.1.

³³ Cfr. Parte I, Cap.1.

[il tono è piacevolmente sorpreso, e mi guarda con complicità], *did you get a mūrṭi?*” [CP:18]. Valentina M. e Ilaria N, le due ragazze in foto iniziano immediatamente a raccontare l’esperienza sottolineando il confronto che ha preceduto l’acquisto della *mūrṭi*, nell’appartamento che entrambe condividevano con una terza ragazza, il valore cognitivo dell’esperienza rispetto al simbolismo della festa nella cultura ospite, e il rapporto emozionale del gruppo di amiche con l’oggetto. Valentina M. inizia così il suo racconto dell’esperienza rappresentata nella foto: “[ridendo] *questa mi ricorda tante cose ovviamente! Allora, l’ACQUISTO del Ganesh FONDAMENTALE.*” [VM:18]. Il primo riferimento è alla memoria. La foto rappresenta ‘tanti’ ricordi, che vanno raccontati perché ‘fondamentali’. Per Santosh S., che invece non conosceva le due ragazze, la linea dell’identificazione è quella che collega e oppone a un tempo la *comunità immaginaria* [Anderson 1991] degli indiani, cui egli sente di appartenere, e la comunità immaginaria degli ‘stranieri’: “*Foreigners!*” [SS:18], esclama immediatamente appena vede la fotografia. Come per gli altri indiani, il fatto che due straniere abbiano comprato la *mūrṭi* di Ganesh seguendo oltretutto le convenzioni della tradizione per il suo trasporto (nell’immagine si vede il Ganesh bendato per il trasporto a casa), è un fatto sorprendente. Pune non è una città turistica. Gli europei in città sono prevalentemente dirigenti dell’industria automobilistica tedesca, oppure ospiti del centro yoga di Bhagwan Rajneesh, ma vivono in un ghetto residenziale, una città nella città, con servizi e locali commerciali molto più ‘occidentali’ rispetto a quelli che si trovano nelle altre zone, e non si vedono nelle altre aree residenziali (nel quartiere dove ho vissuto dopo aver lasciato l’appartamento di Valentina e Ilaria, sono stata la prima europea ad affittare un appartamento) o in giro per il centro cittadino, tantomeno a comprare statuette per celebrare il Ganesh Festival. Il nostro è stato anche il primo caso di scambio universitario Erasmus con l’Europa. Il gesto riprodotto in foto, e l’immagine che lo riproduce, rappresentano dunque un ponte tra le ‘comunità immaginarie’ e richiamano immediatamente il discorso sull’identità anche per chi non conosce personalmente le ragazze ritratte. Girish J., loro compagno di università, esprime chiaramente questo valore connotativo a proposito nell’interpretazione dell’immagine: “[...] *the picture show, two foreigners, they take the statue and they are looking to the statue with a very beautiful mood [...] the simply message you respects another they will respects you [...] they are respecting others culture because they respect their own*

country, their own culture, the simple message is you need to respect yourself, your own country, your own tradition, then you can respect another” [GJ:18].

4.2.2.1.3 Appropriazione

‘Io c’ero’ viene talvolta anche declinato come ‘Io lo conosco’ - per esempio in SK:23 -; ‘L’ho fatto anche io’ - per esempio in VM:02; oppure come ‘Anche io l’ho ripreso’ o ‘Anche io l’ho fotografato’, dove al rilievo della propria presenza e partecipazione si aggiunge il processo di appropriazione della realtà [Sontag 2004; Berger 2003; Marra 2006] e dell’esperienza, e l’orgoglio di essere riusciti a catturare il *momento decisivo*,³⁴ o, almeno, il più significativo. Questo è avvenuto più volte durante l’intervista di Santosh S. - per esempio in SS:06, SS:22 e SS:27 -, poiché egli costruisce la propria identità in relazione al Festival attorno alla sua partecipazione come osservatore, come analista obiettivo e distaccato, e sulle immagini che riesce a raccogliere e catalogare, con particolare attenzione a quella che egli ritiene essere la vera anima dell’evento: le forme popolari di rappresentazione (l’animazione di una storia per mezzo di pupazzi meccanici, per esempio) e, in particolar modo, le processioni con rumorosi *sound systems* e danze sfrenate. Questo atteggiamento appartiene anche a Maaz K., ma riguarda le immagini che egli scatta durante i momenti della sua vita quotidiana, che diventano per lui lo specchio, il racconto, della propria identità culturale: egli non vive un rapporto identitario con il Ganesh Festival, l’evento non rappresenta la propria identità culturale, che invece si manifesta in scelte visuali e esistenziali personali, nella costruzione di una memoria visuale legata all’individuo, piuttosto che ad una *community*.³⁵

4.2.2.2 Cultura visuale: valore emotivo-estetico e immaginario

Nell’introduzione a *Icône d’oggi*, Michel Maffesoli [2009, p. 23] scrive che per interpretare una cultura il pensiero deve sapere «al di là o al di qua della semplice ragione ragionante, tenere conto degli incubi, dei sogni, delle fantasie, in una parola

34 Cfr. Parte I, Cap.1.

35 Questo argomento è approfondito in Parte III, Cap.6.

della straordinaria capacità di evadere dal principio di realtà. Proprio quell'evasione permette ad una cultura di essere ciò che è». Il valore emotivo delle immagini è quello che ne fa apprezzare l'estetica, la composizione, che trasmette un'impressione di gradevolezza o sgradevolezza, spesso fine a se stessa, ma è anche il ponte che collega la dimensione del reale alla dimensione dell'immaginario, ed anche il luogo dove le immagini stringono legami fra loro al di là, o al di qua, della ragione ragionante, e della capacità dei soggetti che le guardano di interpretare questa relazione.³⁶

Talvolta le immagini hanno suscitato una semplice associazione, anche di carattere metaforico, come in MK:09 - *"I like this, is like a SUN, full of lights"* - o un'impressione vaga di relazione con altre immagini come in MK:27 - *"This reminds me of lots of films that I've seen"* -, tal'altra queste associazioni si sono rivelate come un sistema di collegamenti che a partire dalle immagini, e attraversando i territori dell'immaginario e della memoria personale, giunge a configurare aspettative culturali, a disegnare una mappa che attraversa il tempo e lo spazio, e condiziona l'esperienza, l'approccio ai luoghi e alla diversità culturale. In GO:26, Giacomo dice *"mi è già venuto in mente qua cosa mi viene in mente... hai mai visto il Nirvana di Salvatores [...] c'è un casino di gente, [...] le luci, strade affollate, gli schermi che ti parlano, tipo robe così, che ti mandano storie in mezzo alla strada le ambientazioni secondo me sono STRA prese dall'India, mi ricordo che tipo anche a Calcutta ogni semaforo mentre c'è il rosso per i pedoni parte la pubblicità, la voce, e questa una cosa che mi ricordo non so perché mi dava un casino l'idea di Nirvana, poi le strade strette, le stradine lì, anche qua comunque, sì, sì, mi è venuto in mente con questo schermo qua ma è una cosa che ho pensato già un casino di volte, se dovessi trovare proprio un film che un casino dà la sensazione a ME poi, non sto dicendo che effettivamente dell'India che ho un po' percepito io, non so, perché Nirvana, l'ambientazione un po' spo... un po' sudicia un po' uggiosa però piena di STI schermi cavi luci piena di 'ste storie, voci che ti parlano da schermi, da semafori, roba così, CLACSON... sì. [...] immagino che un po' anche la Cina magari forse possa dare... [...] mi sa un po' da futuro anche"*. Fra tutte le

36 Sulla relazione fra valore emotivo-estetico e interpretazione delle immagini cfr. invece la sintesi sulle immagini della foto-stimolo e le osservazioni sul metodo in Parte III, Cap.3. Mentre sulla relazione con la costruzione dell'identità individuale e collettiva, di una mitologia personale o collettiva, cfr. Parte III, Cap.6.

immagini della sequenza la foto n.11 è quella maggiormente capace di sollecitare l'immaginario, anche grazie al soggetto di per sé molto espressivo: *"he looks little bit like a rock'n'roll star, because of the pattern and these jacket, and very dark skin ... wow you would associate this with blues jazz, he is smiling and posing and.. interesting"* [VL:11]; *"mi sembra un'afro-americano lui eehh [...] mi immagino, non so una strada di New Orleans dove suonano, mi immagino un tipo come questo, vestito così, eeh... con un sorriso così..."* [GO:11]. In entrambi i casi le associazioni, che in parte traggono linfa dallo stesso bacino immaginario, sono evidentemente suscitate dal collegamento con altre immagini, piuttosto che da un'esperienza diretta.

4.2.2.3 Valore connotativo-interpretativo

Quando al valore emotivo/estetico si affianca il valore connotativo, il collegamento fra reale e immaginario assume una valenza culturale vera e propria, l'immagine può farsi tramite di valori simbolici, sebbene anche in questo caso la capacità di interpretazione resta una funzione distinta, e anche divenire lo strumento che permette di rivellarli e rilevarli. La foto n. 13 e la foto n. 12, sono le due immagini della serie che ho utilizzato come test della capacità di cogliere la connotazione nel visuale, e dunque del livello di alfabetizzazione visuale dei soggetti intervistati. Con queste immagini ho allo stesso tempo avuto modo di verificare le funzioni del valore connotativo in rapporto al confronto culturale, e di osservare il rapporto dei soggetti intervistati con i valori culturali in esse rappresentati.³⁷

La cultura visuale di Viviane emerge chiaramente nella sua interpretazione della foto n.13. Viviane interpreta il valore connotativo della fotografia e attraverso di esso riesce a cogliere il suo valore simbolico. Questo le permette di richiamare altre immagini della propria cultura di origine, e di notare come anche in essa lo stesso simbolismo sia espresso visualmente: *"all this STILL LIFE of flowers in mind, so whenever you see images of flowers, as european, you have this iconography of still life of flowers, and you have this image of the... vanitas"* [VL:13:T]. Subito dopo Viviane dichiara di non essere certa che l'associazione da lei fatta abbia una reale

³⁷ Per l'analisi di tale rapporto cfr. Parte III, Cap.5.1 e 5.3.

corrispondenza con il simbolismo della tradizione indiana, che non conosce, ma il filo delle associazioni la conduce a rivedere anche il valore simbolico della foto n. 19, di cui in prima istanza aveva dato un'interpretazione letterale e didascalica, arrivando a intravedere la relazione fra le due culture ma in fondo attribuendola al "modo" in cui io ho scattato le fotografie: *"I have no idea if they have the same idea of vanitas, probably is not working because they have this idea of circle right? I mean the flowers if they are not fresh anymore, in european culture are rather, I mean, a symbol of death and decline, something BIG happen but is over, also the way you took the picture of the street. People left that behind but they are not there anymore, so, you don't see them flying, the flowers, so it's something past"* [VL:13:T].

Girish J. invece, dopo un'esitazione iniziale sul piano di interpretazione della foto n.19 [GJ:19], ovvero fra valore denotativo, che non coglie chiaramente - *"I did get the rangoli but I didn't get what is the picture exactly, the legs in front of it, what's the clicks"* -, e valore connotativo, sbloccata da una mia descrizione didascalica del contenuto denotativo - *"It's me walking on the street, the procession has just passed by"* -, che gli permette di vedere il valore connotativo, interpreta l'immagine a partire dalla propria visione personale dell'evento, dal valore culturale che vi riconosce e in cui si riconosce: *"ok, the people spread that rangoli... if u take it estetically or intellectually, there is a lot of meaning, the people come and spread the rangoli [...] on my opinion rangoli is our culture, is Indian culture, Indian tradition, if we all comes and spread it, we spread our culture, that is the symbolic, that can be the symbolic, we own spread our culture, we don't respect our culture, that is the spreading of rangoli"*. Nell'interpretare la foto n.13, che gli ho mostrato dopo in sequenza, fornisce lui stesso una prima descrizione denotativa, sottolineando anche l'origine tradizionale e spirituale del gesto richiamato connotativamente nell'immagine, per poi applicare la propria interpretazione, che in questo caso, però, è un'interpretazione del simbolismo tradizionale piuttosto che la propria visione simbolica personale: *"I think, flower petals during the Ganesh Resurgent and opening days, the lot of flowers are there, more than THOUSAND flowers and petals, people are just throwing in the Ganesh mūrti and the Ganesh statue, again they have only the spiritual emotions toward the Ganesh or the Ganesh statue, so they just throw the flowers [...] I think is a welcoming, welcome in our lives, in short, that is the symbolic"* [GJ:13].

Swapneel K. coglie solamente l'aspetto più letterale delle due immagini: *"is flower pices, sometimes is the collection of flower and they throw it on last days, also in marriages"* [SK:13]; *"Its erased I think, the rangoli, after the occasion is over I think, mhh, it's over. Yeah, the NEXT day, the situation is like this, the all road, and the rangoli scattered [...] the NEXT day"* [SK:19]. Anche Irene approccia le due fotografie in maniera simile, ma nella sua interpretazione si coglie una maggiore sfumatura connotativa, soprattutto per la foto n.19: *"I guess it's like a tradition, like when you go to the hospital you bring chocolate, here you bring flowers, you grow here and you do what you are suppose to do"* [5IN:13]; *"after all the fancies going back to normal life... One week eating that and doing that and then just go back to normal life"* [5IN:19]. Valentina M., invece utilizza la denotazione come ponte per collegare altre esperienze festivaliere fatte durante il soggiorno indiano [VM:13],³⁸ ma non procede ad un'interpretazione degli aspetti connotativi. Ilaria N., veneziana, che allo stesso modo pur leggendo il valore denotativo della foto n.19, e realizzando il suo collegamento con la foto n.02, non sembra in grado di oltrepassare la soglia della denotazione, coglie invece immediatamente la relazione visuale con il carnevale per quanto riguarda la foto n.13 [IN:13], relazione per scoprire la quale Giacomo deve invece attraversare un lungo processo associativo (analizzato in Parte III, Cap.4.1). Come per il caso di 5IN:19, prima citato, è evidente che la familiarità con esperienze affini rende più immediata l'associazione fra aspetti visuali simili, e quindi l'interpretazione delle immagini, pur non comportando di per sé la possibilità di schiuderne il valore connotativo o simbolico, ma l'eclissamento della denotazione nella connotazione può anche impedire, a chi ha scarsa alfabetizzazione visuale, sia l'apprezzamento estetico delle immagini, sia la loro interpretazione, anche a chi conosce le convenzioni della tradizione cui l'immagine fa riferimento, producendo un totale vuoto di senso per l'osservatore. È il caso di CP:19 - *"nothing, there is just some rangolis on the floor, there is, there is no significance of this picture, ACTUALLY. There is just some colour and some rangolis on the floor, that's all"* -, e di CP:13 - *"Oh, no I don't know this, they just got some petals off the flowers and they just scattered them on the road. Maybe they just kept the flowers for the god, but then I don't know. No but I don't think this is very important, this picture,*

³⁸ Il testo cui si fa qui riferimento è stato riportato in Parte III, Cap.4.1.

no, no point". Per le stesse ragioni (eclissamento e scarsa alfabetizzazione visuale) succede che l'aspetto denotativo e quello connotativo vengano entrambi colti ma non associati fra loro, come accade in VM:19: *"un altro rangoli distrutto, a questi sì erano quelli che facevano sulla strada passando, quindi?... la trovo un po' strana [ride]... No non lo so è tutto distrutto, tutte le spirali distrutte dal passaggio delle persone... mi piace molto l'idea di abbellire la strada, cioè il passaggio con queste cose, è un peccato che se ne vada perché sarebbe bello che ci fosse sempre, e invece no! Poi cos'è quindi, cioè polvere di? Non so cosa dire"*. In IN:13 è invece evidente che anche la capacità di apprezzare il valore emotivo/estetico, che nella foto n.13 è compreso in quello connotativo, non costituisce una chiave d'accesso alla sua interpretazione.

Un'ultima osservazione va fatta a proposito di VL:08, dove emerge con chiarezza come l'uso che di simboli originariamente positivi è stato fatto in determinati periodo storici drammaticamente memorabili possa segnare la reazione e la relazione con gli stessi anche per lungo tempo e attraversare le generazioni. Nella foto n.08 il carro che porta la *mūrti* di Ganesh è decorato con una svastica, simbolo benaugurale per le tre culture religiose originarie dell'India (Giainismo, Buddismo e Induismo) di cui vi è traccia anche in molte altre zone del mondo, e Viviane, tedesca, denuncia la propria difficoltà a rappacificarsi con questo straordinario simbolo utilizzato come emblema del nazismo in Germania: *"ok this he he he () I'm german, so, wow"*, esclama con una risata stridula che denuncia una forte emozione, poi prende ad analizzare altri aspetti dell'immagine, e solo alla fine ritorna sull'argomento: *"and... and... well of course then the... the... () [segna la foto senza riuscire a nominare chiaramente la svastica e mangiando un poco le parole] which I always associate with (nazi Germany) I mean I know it's a sign for I think good luck, but I still find it... HOT to see it carried around, I can't get used to it"*.

PARTE III. EVENTI E MEDIA CULTURALI.

GANESH FESTIVAL, PUNE, 12-22 settembre 2010

CAPITOLO 5 – LE INTERVISTE AL PUBBLICO: L'EVENTO E I MEDIA CULTURALI

5.1 Esperienza estetica

5.1.1 *Visione vs Darshan*

L'apprezzamento puramente estetico degli allestimenti, il piacere cioè della visione in sé, è l'atteggiamento che prevale sia negli indiani sia negli europei nella relazione con i *Pandals* [GO:01; GO:05; VM:18; VL:16]. Due indiani su tre ricordano come la visione della *mūrti* sia anche un'esperienza spirituale che avviene parallelamente e nulla toglie all'apprezzamento delle decorazioni [GJ:06; CP:06], mentre gli europei talvolta dubitano che questo possa accadere, ovvero stentano a comprendere come l'esperienza spirituale possa passare anche attraverso e contemporaneamente ad un'esperienza estetica.

5.1.2 *Cosa sto guardando? Qual è il messaggio?*

Ad eccezione di Maaz K., che giudica eccessivamente vistoso e sfavillante il gusto complessivo della tradizione visuale Hindu [MK:06], al pari degli europei, che in un oggetto estetico tendono a valorizzare la preziosità dei materiali [IN:27; 5IN:18], gli indiani apprezzano in genere anche il progetto creativo e la maestria tecnica delle decorazioni o dei *rangoli*, e ne fanno argomento di conversazione con il gruppo di amici o la famiglia [SS:17; SK:01; CP:01], mentre gli europei, pur riconoscendone il valore

artistico, talvolta ne lamentano la ripetitività, poiché ai loro appaiono *“tutti uguali”* [VM: 03/04] o *“tutti in un certo senso simili”* [GO:20]. Essi ammettono in effetti che per un apprezzamento totale dell’esperienza estetica sentono il bisogno di informazioni, di una conoscenza più approfondita del contesto culturale che li produce [VM:01; VL:06:T; VL:13; 5IN:01], da cui si sentono in parte per tale ragione esclusi, per cui l’esperienza estetica si traduce per lo più in una curiosità esplorativa [VM:01; 5IN:01] ed anche un po’ esotica dove talvolta gioca un ruolo importante il gusto per il kitsch [IN:05; IN:09; VL:06:T], o per le ‘cose tipiche’ [IN:03], definizioni che portano con sé comunque un giudizio di valore estetico scadente ma cui molti effettivamente ricorrono per colmare uno scarto culturale [VL:11:T]. Per le stesse ragioni, dove gli indiani apprezzano il valore, in genere di tipo morale o moraleggiante, del messaggio della rappresentazione [SK:02; CP:01], gli europei possono lamentarne la mancanza [GO:03], esattamente come gli indiani che non ne conoscono la grammatica [SS:06]. D’altronde l’importanza della presenza di un messaggio dietro all’oggetto estetico e alla rappresentazione emerge più volte in entrambi i gruppi, e spesso affiora l’aspettativa di trovare in essi riferimenti alle questioni sociali di attualità.

5.1.3 Arte o ripetizione?

Per apprezzare il valore artistico dei media culturali del Ganesh Festival molti tendono a rimarcare la presenza di figure professionali [VM:02; GJ:01; SK:21], altri la cura del dettaglio [VL:20], il tempo e la creatività impiegata [CP:02; SK:05] o il progetto, l’armonia complessiva degli elementi [MK:02], quasi tutti la grandiosità dell’allestimento o del progetto [SK:02; CP:06; VL:20; VM:09; IN:09]. Ma la questione più scottante, che definisce una vera e propria linea di demarcazione culturale fra indiani ed europei è quella della ripetizione: nonostante la perizia artigianale che riconoscono ai loro artefici o alla creatività che riconoscono ai progettisti, gli europei tendono a giudicare la formulaicità dei media culturali come un limite strutturale per cui essi non possono rientrare a pieno titolo nel concetto che loro hanno di arte - *“non so quanto il gesto sia talmente programmato che viene fatto meccanicamente [...] manca l'improvvisazione [...] se sei obbligato a farlo all'interno di trecento canoni ovviamente è un'espressione un po' meno libera e quindi la considero dal mio punto di vista un po'*

meno artistica” [GO:19]; *“questi son dei CALCHI, poi sì, colorati a mano, son tutti colorati a mano, però ecco non gli do un'IMPORTANZA artistica di quel tipo”* [VM:18] -, mentre per gli indiani, sebbene ovviamente ammettano delle differenze di valore nei media culturali presenti in una manifestazione così vasta e popolare dove trovano spazio espressioni artistiche anche di livello amatoriale, è proprio la formulaicità che permette di rivelare l'estro personale e la creatività, e di godere del Festival - *“every year they try to use a different theme, a different art direction. [...] we appreciate for the artist, because, because of them, you know, I mean, because of them we can watch the beautiful festival”* [GJ:01]; *“I look how many statues are there, how postures and gestures are there are doing, what story they are telling [...] individual interpretation. Means: one who is making the story, the personal reception, or personal opinion, what he want to show [...] so this same action is done by another mandal their presentation will be different, the STORY will be one, but the presentation will be different”*. Qualcuno però fra gli europei ricorda che qualcosa di simile avviene tutt'oggi anche in Europa, comprendendo nel paragone la connessione fra carattere orale e formulaico della rappresentazione, identità e memoria culturale: *“mi sa molto da classiche INSEGNAMENTI attraverso teatro o attraverso statue [...] sono lì per ricordare una certa storia [...] come il presepe, tutti conosciamo la storia, però è lì a ricordarti che è successo in quel momento lì, cioè qui non è successo in quel momento lì, ma comunque milioni di anni prima, ed è lì per ricordare delle tradizioni o comunque delle radici”* [VM:05]; *“they are building some shared memory [...] telling always the same story about, well something important [...] and you connect it with your own life, when did I saw that, who was with me”* [VL:05].¹ Questa comprensione porta con sé l'intuizione del valore delle differenze, del significato e della significatività della varianza rispetto all'uniformità del soggetto - *“is a lot like a carnival where you have different wagons like those being built, and then you are interested in what the different societies have set up, and what is the nicest, maybe, enjoy the differences and the creativity that the people made, and the effort”* [VL:07] -, ma non conduce a conclusioni rispetto al giudizio sul valore artistico dei media culturali presenti nel Festival né sul differente approccio al concetto di 'arte' e 'artisticità' in essi espresso.

¹ Viviane, portando l'esempio della storia del pifferaio magico connessa alla città di Hamelin, ricorda anche come questo avvenga oggi in Europa anche e soprattutto con scopi di richiamo turistico.

5.1.4 La festa e la città

L'atmosfera da fiera, da parco tematico all'aperto che coinvolge tutta la città, è colta invece in entrambi i gruppi, per cui emerge più volte il piacere di girovagare fra i Pandal per le vie cittadine e vedere il più possibile, spostarsi da un allestimento all'altro, osservare, commentare con gli amici e magari portare a casa quanti più ricordi digitali possibile: *"la cosa che mi ha colpito di più della festa per come l'ho vissuta io era questa moltitudine 4000 si dice addirittura di statue di Ganesh, tutte decorate [...] sembrava tipo un parco giochi, andiamo a vedere tutti i Pandals, cioè se ci penso un po' è andata così"* [VM:01]; *"when you are there at the last day you can see all the Mandals at the same time [...] ME and my friends prefer to go at the last at Deccan, here is the Deccan area [segna la fotografia], and we see all the decorations, one by one [il gesto della mano imita quello di un vigile che fa scorrere il traffico]"* [SK:07]; *"we go ALL of us friend [...] and we see ALL, we see all the Mandals every where"* [CP:01]; *"ce li siamo fatti tutti, cioè io Valentina"*, *"ci siamo fermati, fatto MILLE foto"* [IN:01]. Ciò che conta dunque è vedere il più possibile così come fare "mille foto".² Qualcuno fra gli europei lamenta però, pur apprezzando l'atmosfera evenemenziale, che viene associata a un'idea di purezza originale, di autenticità dell'esperienza, l'assenza di un programma vero e proprio, di un'organizzazione che permetta di non perdere nulla di ciò che interessa: *"questo ce lo siamo persi, abbiamo provato a vedere tutto il possibile ma... eccoo la cosa incredibile è che non ci fosse un programma uno, due nessuno sappia con certezza dove sono le cose e cosa succede, ci sono DUECENTOMILA cose che succedono e tutti sanno solo o della cosa più grande che succede in città o della cosa della loro strada, il resto è tutto una sorpresa, cioè come fai? A che ora inizia? E più o meno... e quindi devi solo andare in giro per la città e vedere. Da una parte è una cosa bella perché vuol dire che non è stato usato a fini turistici [...] qui è tutto molto popolare, a me piace far parte della popolazione locale e non stare in una vetrina, dall'altra è un peccato perché magari ti perdi delle cose interessanti"* [IN:21]. In quest'osservazione si legge la dicotomia, espressa in molti commenti degli europei che saranno analizzati nel sottocapitolo successivo, fra la ricerca di una dimensione

² Cfr. anche VL:07 citata poco sopra.

originaria rispetto al tempo e allo spazio, compresa nell'evenemenzialità dell'esperienza, e un'esigenza di organizzazione, di articolazione razionale del tempo.³ Qualcosa di simile accade infatti anche in relazione allo spazio, per cui per gli europei emerge con evidenza il bisogno di una struttura formale, di una cornice, di un confine che indichi lo spazio della rappresentazione delimitandolo, pena la svalutazione e la disattenzione per ciò che viene rappresentato: *“non avevano uno spazio da cui essere guardate [...] quindi non ci vedrei assolutamente l'idea di stare a vedere lo SPETTACOLO, quindi stai lì dieci minuti lo vedi ee...”* [GO:05]; *“Well, the entire city was a lot like a drive-in movie theatre, and the people stopping by all these different stages, which led you to the fact that they don't bother what [...] is not like ok there is some... SOMETHING on STAGE so you have to be more silent, and paying attention to the audience which might want to listen to”* [VL:05]. Tutto ciò non avviene in realtà durante il Festival, perché il pubblico si ferma a guardare dall'inizio alla fine ciò che trova interessante o piacevole. Si rivela perciò il fatto che tali giudizi non sono determinati da un'osservazione dei fatti, dall'analisi di quanto accade in una dimensione culturale altra, quanto piuttosto da *frameworks* della cultura di appartenenza che vengono applicati in maniera inconsapevole.⁴ Per contro se ne apprezza anche la natura pubblica e il fatto che i media culturali rappresentino la realtà presente del territorio, che essi siano lo specchio della società contemporanea: *“it's also interesting in terms of theatre, if you think about it as a theatre [to] offer this cultural production IN the city, of course”* [VL:05]; *“this is like a way of complete because is what you find now [...] is like seeing urban art in Europe, what is it happening now, what is in a museum is not real life anymore”* [5IN:01];

5.1.5 *Communitas*

L'esperienza della *communitas*, l'atmosfera di partecipazione collettiva che unisce tutti in un unico corpo festeggiante, in una dimensione parallela al tempo profano dove tutte le differenze e i conflitti sono temporaneamente sospesi e dissolti nella gioia

3 Sulla ricerca di una purezza originaria, e sulle varie declinazioni che questo concetto assume cfr. il sottocapitolo *Autenticità dell'esperienza*.

4 Cfr anche 5IN:02.

e nell'eccitazione collettiva, è una percezione chiara che affiora dai racconti di tutti gli intervistati, e diventa viva e pulsante in modo particolare durante le ultime ventiquattro ore del Festival quando la processione fa confluire una massa di persone festanti lungo le strade del centro: *"these people are really BROTHERHOOD"* [5IN:15]; *"in the city it's a big event so everybody comes out, and... they've been doing it for years n' years n' years, so on that night of the resurgent they ALL come out, and they'll watch ALL the Ganapati go by"* [CP:23]; *"il fiume di folla dà un'energia incredibile [...] far sentire tutti parte della stessa cosa [...] vedi altra gente e pensi che tu e molti altri siamo tutti parte della stessa cosa"* [IN:26]. Ciò nonostante per gli europei la differente tradizione culturale, l'ignoranza delle regole, dei codici di comportamento, della simbologia espressa dai media culturali, insieme al fatto di non far parte di una *community* radicata nel territorio,⁵ rappresenta un limite anche rispetto alla possibilità di vivere fino in fondo questa esperienza: *"I might like to know more, like why here in Maharashtra, why in this dates, why they do what they do, it's interesting, but the thing itself, like going there, I mean I guess it's fun if you go with your friends but going there like a tourist and just standing there just watching them, it's fun to see it once, it's like a film [...] you are not part of it [...] unless you are not really participating in that, which I think it's the most interesting part"* [5IN:14]. Se qui è chiara la percezione del limite come esclusione dalla *community*, come impossibilità di partecipare appieno anche per una scarsa conoscenza della simbologia e del protocollo festivo, in 5IN:08 emerge chiaramente anche il limite culturale, la necessità di conoscere codici di comportamento,⁶ limite che invece Santosh sembra non aver percepito durante le celebrazioni del carnevale in Spagna [SS:18], ma anche che la familiarità si acquisisce con il tempo e che attraverso il tempo si sedimentano il senso di appartenenza e di identità culturale: *"for me is strange cos I do not recognize this kind of music, it is familiar now but this is still not something... I don't feel that I m a part of it, for me is kind of watching a movie or something and not really being part of it [...] because is another culture and I have not been here enough to be part of it, so for me is still just watching. [...] I don't know what you are supposed to do in that occasion, what you are supposed to do and what you are not suppose to do"*. Interessante in queste affermazioni è anche il fatto che alla

⁵ Questo argomento è ripreso e approfondito in Parte III, Cap.5.3.

⁶ Cfr. anche VM:08.

partecipazione intesa come esperienza della *communitas* Irene opponga l'osservazione come esclusione, come sguardo dall'esterno, nei termini di un'esperienza di tipo cinematografico. Importante è anche osservare come il senso di appartenenza e la possibilità di sentirsi insieme agli altri come parte di una comunità più grande, che supera i confini dell'identità individuale, e la possibilità di riconoscersi in essa, siano strettamente connessi con la condivisione di una narrazione, con la conoscenza della stessa storia. Come già osservato nel profilo individuale, sebbene Irene abbia assorbito fin da piccola la cultura della tradizione cattolica, non si riconosce in quell'identità, non si professa religiosa e non segue più da molto tempo il calendario rituale cattolico. Nonostante ciò, durante l'ultimo Natale, che trascorreva lontano da casa, ha potuto vivere l'esperienza della *communitas* proprio grazie al fatto di riconoscersi negli altri attraverso la condivisione di una storia: *"I wanted to go to church cos' it's Christmas eve and even if I am not a religious person I was like far away from home and I wanted something I could recognize so I could feel it was Christmas [...] it was strange because there was like a different... people were completely different they were wearing saris [...] the church was also different [...] it was fun because I kind of identify with them it was something I could recognize [...] all these people know the same things AS I do, like they know the story about the bible and bla bla bla, so there's something we have in common, so even if we don't know each other we are kind of like togetherness and brotherhood"* [5IN:partII].⁷

5.1.6 Autenticità dell'esperienza

Per gli indiani la questione della purezza è principalmente collegata con il rispetto del protocollo tradizionale, delle forme lecite e illecite nella dimostrazione della gioia festiva, comunque cara a Ganesh, che si manifesta per lo più come un disagio o un biasimo verso la recente consuetudine di accompagnare Ganesh in processione suonando ad altissimo volume la musica di Bollywood - *"this is just nonsense you know this people coming and DANCING* [tono di riprovazione] *this is not even that they're dancing to the traditional music, they just have a good time, they create*

⁷ Cfr. il sottocapitolo *Arte o ripetizione?*.

troubles, some of them are drunk and... this is stupid you know, playing hindi film music during the Ganesh Festival, I don't believe in it, you should stick to the tradition ... there is no link to the actual Festival, this is coming out to have a good time, that's all" [CP:05] -, disapprovazione che può venire contraddetta dai fatti (nel programma della *society* di cui Charu fa parte c'è stato un concerto pop, il gruppo ha eseguito anche brani da colonne sonore famose e molti hanno ballato), e che dunque si rivela come un timore verso la perdita delle tradizioni e un giudizio morale nei confronti dell'eccesso.⁸ D'altro canto la delicatezza della questione mi si è dimostrata anche attraverso il fatto che un solo studente del mio dipartimento ha dichiarato apertamente di seguire, durante il Festival, proprio quei Mandal che propongono musica commerciale, ed ha chiesto di rimanere anonimo, quasi percepisse questa scelta come qualcosa che deve essere ancora tenuto nascosto come un peccato, per non attirare su di sé il biasimo della propria comunità, o perché lui stesso la avverte come incoerenza interiore. Questa contraddizione nel cuore dell'evento, che attraversa evidentemente una fase transitoria in cui lo spirito della tradizione deve fare i conti con l'influenza dell'industria culturale,⁹ e che d'altro canto qualcuno (un solo intervistato indiano su cinque, per la precisione) riconosce già come il vero festival, come "*the REAL picture of the people*" [SS:10] perché l'identità "*is in the periphery, not in the core*" [SS:21.00],¹⁰ ha sorpreso anche tutti gli europei, che pure lo hanno in genere accolto con trasporto, come parte del divertimento [GO:22], e come evoluzione 'naturale' delle cose, cambiamento inevitabile in ogni processo culturale [VL:22]. Gli europei si sono entusiasmati per l'autenticità che hanno riconosciuto invece nella partecipazione collettiva dal basso

8 Cfr. anche per esempio GJ:22; SK:10 e CP:08:T. Anche nel caso di Girish emerge una profonda contraddizione fra il giudizio negativo verso le processioni con musica pop e la sua dichiarazione che il cuore culturale del Festival è l'evento organizzato all'Auditorium Hall dove si esibiscono proprio le star di Bollywood.

9 Il legame è d'altronde già avviato sul piano economico anche sotto l'aspetto della fornitura di servizi, poiché attrezzature e professionalità legate al mondo del cinema, per l'illuminotecnica ad esempio, vengono impiegate e arruolate per gli allestimenti del Ganesh Festival.

10 Il principio qui esposto ha a che fare nella visione di Santosh anche con un discorso di casta e di livello economico del pubblico, per cui i più abbienti seguono e difendono la purezza della tradizione anche rispetto ai media culturali, mentre i più poveri, le *lower casts*, che rappresentano la maggioranza del pubblico nella festa cercano il divertimento e l'evasione dai problemi della vita quotidiana. Un rilievo in questa direzione lo ha fatto anche Swapneel in SK:15.

[GO:21; 5IN:15; VM:26],¹¹ nell'assenza di formalismi e simulazioni che invece si verificano quando l'evento è organizzato con fini di richiamo turistico [IN:21, VM:26], nell'artigianalità dei media culturali [VM:03/04]. Questa percezione è stata incrinata però in modo particolare dall'aver notato la grande strumentalizzazione pubblicitaria e la sponsorizzazione dell'evento da parte di privati [VM:09; IN:03; VL:09], condannate come irrispettose perché finalizzate al finanziamento di una festa di carattere spirituale, mentre ne riconoscono la necessità nel caso di manifestazioni artistiche come quelle europee [VM:09]. Qualcuno si è anche stupito della presenza della tecnologia, come se questo togliesse qualcosa all'idea di purezza e autenticità [VM:26; VL:27:T], o per il fatto che la ritualità fosse mediata da un officiante nel momento culminante e, nelle aspettative, emotivamente più intenso della manifestazione, l'immersione della *mūrti* nell'acqua: *"Ah! here they are, are they allowed to do it on their own or... cos I saw this happening and there were a guy in charge [...] so now it's an organized event also, and people seems to be accepting [...] so they don't have the experience to bring it into the water, which is quite different"* [VL:25]. Distinguendo in quest'affermazione gli elementi che si riferiscono al contesto religioso del gesto in questione, e cercando di cogliere le aspettative che si celano fra le righe della dichiarazione, in essa è possibile scorgere quanto importante sia la ricerca di un'immediatezza dell'esperienza, di una dimensione autentica che, come osservato più sopra, gli aspetti formali e l'organizzazione sembrano precludere.

5.2 La relazione con il Tempo

5.2.1 Oggetto vs processo

Il nucleo simbolico del Ganesh Festival, delle pratiche rituali ad esso collegate ma anche dei media culturali che ne animano l'identità, è l'idea del rinnovamento (immersione della *mūrti*), del tempo ciclico, del fare per distruggere e rifare nuovamente senza sosta né confine fra un momento e l'altro uniti nell'eterno ritorno,

¹¹ Cfr. Parte III, Cap.5.3.

dell'evenemenzialità dell'atto, dell'arte e della festa. Sebbene gli europei riconoscano una simbologia comune, per esempio nelle celebrazioni dell'anno nuovo [GO:25] o in alcuni temi importanti della storia dell'arte occidentale (mi riferisco alle vanitas citate in [VL:13:T], e nonostante a qualcuno sovvenga che anche l'arte contemporanea europea stia gradualmente recuperando ed esprima già da tempo questo concetto [VM:18; VL:03], come d'altro canto è avvenuto in tanti settori del pensiero, dalla filosofia alla fisica, e avviene nella comunicazione e nella cultura digitale, l'atteggiamento culturale che prevale in tutti gli intervistati europei è quello dell'attaccamento all'oggetto, della sua conservazione, della permanenza in quanto forma piuttosto che della sua rigenerazione nel processo. Questa concezione generale¹² è efficacemente espressa nel commento di Valentina alle immagini del *rangoli*: *“è tutto distrutto, tutte le spirali distrutte dal passaggio delle persone... mi piace molto l'idea di abbellire la strada cioè il passaggio con queste cose, è un peccato che se ne vada perché sarebbe bello che ci fosse sempre”* [VM:19]. L'eternità si oppone al passaggio piuttosto che comprenderlo, come nella simbologia del *rangoli*, e si traduce in un attaccamento all'oggetto e nella persistenza dello sguardo - *“sarebbe una cosa da lasciare lì, BELLA, che tutte le persone la possano vedere”* [VM:03/04] - mentre la metamorfosi, il mutamento ciclico viene concepito come violenza e distruzione - *“e invece viene distrutta così, pestata passandoci sopra”* -. All'oggetto, piuttosto che alla ripetizione ciclica e formulaica della tradizione e dei media culturali che evenemenzialmente la richiamano, è anche legata la possibilità di ricordare - *“ti affezioni più per quello che ti RICORDANO ecco, che di per sé”* [VM:18] -, e alla fotografia è delegato il compito di rendere permanente ciò che è per natura transitorio - *“va beh, lo IMMORTALA la fotografia”* [VM:03/04].¹³ Mentre per chi li realizza *“if the people passes on and erase it they won't mind because they have shown their devotion to god”* [MK:02], un altro aspetto della pratica del *rangoli* che sconvolge gli europei, anch'esso collegato alla concezione e al valore dati al tempo, è proprio che il grande impegno, il grande impiego di tempo e di energie vengano, nella loro concezione, spazzati via in un attimo, annullati per l'assenza di una traccia visibile

12 Della sequenza proposta durante la foto-stimolo sono principalmente le immagini che rappresentano il *rangoli* (foto n.02, 03, 04, 19 e20) e quelle che mostrano l'acquisto (foto n.18) e l'immersione della *mūrti* (foto n.25) ad aver stimolato la riflessione sull'argomento. Cfr. Parte III, Cap.3. Cfr anche quanto detto a proposito di IN:21 alla fine del sottocapitolo *La festa e la città*.

13 Cfr. anche Parte III, Cap.6.

e materiale: *“e pensare che hai fatto tutto sto lavoro, cioè ci avranno messo un paio d'ore non so, non ho idea però ci avranno messo del suo tempo poi vedi tutto il tuo lavoro, cioè CERTOSINO perché comunque fatto tutto nei minimi, cioè tutto fatto bene così, che viene distrutto”* [VM:03/04]; *“immagino che ci mettano del gran tempo a farlo comunque [...] poi penso che duri al massimo un'ora”* [GO:19]; *“So much work for no time!”* [5IN:02]. Questo atteggiamento non impedisce però nella maggior parte dei casi di comprendere ed apprezzare l'evenemenzialità dell'esperienza: *“is not just about the result but also the process”* [5IN:02]; *“il significato probabilmente è più nel mentre viene fatto che non tanto nel prodotto finito [...] essendo una roba complessa da fare è molto interessante vedere come viene fatta”* [GO:20]; *“watching them is a different experience 'cos you see how they're interacting”* [VL:03]; e in qualcuno affiora il sospetto che anche questa pratica sia connessa con una sostanziale idea di partecipazione collettiva *“it might be because they are having fun, you do it with your friends and families, it might be also for sharing time together”* [5IN:02]. È poi opportuno notare che anche nel gruppo degli indiani c'è chi, anche per l'influenza di una differente tradizione religiosa, esprime il proprio disappunto per la cancellazione dell'opera: *“I personally would mind, I'll tell them walk from there, don't walk on this”* [MK:02].

5.2.2 Storia o eternità?

Qualche ulteriore osservazione va fatta in merito alla percezione del tempo come valore di ciò che è antico, come prestigio dell'oggetto e delle istituzioni che hanno una storia, che hanno attraversato il tempo e per questa ragione hanno acquisito meriti, pregio e reputazione. Come mi aspettavo, per gli europei questo valore è piuttosto importante ed è connesso con un'idea di scansione temporale, con una concezione analitica del tempo che tende a collocare i media culturali bidimensionalmente su di una linea temporale che ha una sua precisa direzione, e che incide sull'approccio all'oggetto, sulla capacità di interpretazione di ciò che si vede ma anche sul suo godimento estetico. Tale approccio è efficacemente espresso da Ilaria in IN:02 - *“abbiamo visto il primo che è il carro più antico di... cioè è il Ganesh più vecchio di Pune, in realtà non è tutta sta bellezza non è enorme, però ha una storia dietro [...] quello era il più antico, penso,*

storicamente, cioè di storia antica” -, e da Valentina in VM:03/04, la quale ha anche specificato in maniera più dettagliata rispetto agli altri, i quali comunque condividono tale approccio, quanto la collocazione temporale e le informazioni di tipo storico siano importanti per apprezzare esteticamente ciò che si vede: “vai in un museo a vedere una statua sai più o meno cosa hai davanti, nel senso o hai la guida o in qualche modo sai a che epoca risale, quando è stato scolpito, o quando è stato dipinto un certo quadro e via dicendo, QUI NO ERA più proprio una cosa cioè mi soffermavo perché ero interessata a vedere come li hanno costruiti, come li hanno pensati, come usano appunto, come è la loro diciamo così arte, però era più una attrazione di curiosità”, in sintesi lo sguardo è lo stesso ma “quando vai in un museo se è un'opera famosa sai già più o meno che cosa guardare, sai quali sono gli elementi, invece lì, sì, non saprei dirti se quel Ganesh è più antico dell'altro, se è stato colorato a mano, cioè non saprei riconoscerlo” [VM:01].

Come osservato nel Cap.2 della Parte III, il termine con cui la cultura indiana definisce il concetto appena esposto dell’acquisizione di prestigio è *Śakti* (potenza, forza), dove però, interpretando un concetto che ha anche una valenza spirituale solamente sul piano della comunicazione, il valore temporale è dichiaratamente congiunto a quello del rapporto con il “pubblico”: un’istituzione, così come un oggetto artistico o spirituale, acquisisce tanti più meriti quante più persone la seguono e vi fanno visita, e, come già osservato, la vista e la visione hanno un ruolo privilegiato in questo travaso bidirezionale di forza e potere (chi guarda infatti acquista forza tanto quanto l’oggetto guardato). Parallelamente accade che, anche per il campione di intervistati, il valore dell’antichità sia piuttosto declinato come connessione con le origini, con il momento fondativo della festa e dunque dell’identità culturale che essa rappresenta: “*we see all the mandals every where, especially the Dagduseth and the (), the big big, you know the more popular, the more famous Ganapatis, and then we see what is called the five () Ganapati, you know the OLDEST Ganapatis [...] you know in the beginning when they started the Festival these are the five main Ganapatis*” [CP:01]. Così anche la festa, pur avendo un’origine precisa nel tempo storico che viene ricordata e riconosciuta¹⁴ cognitivamente, emozionalmente e identitariamente è già stata assunta

14 Cfr. Parte III, Cap.2.

nella dimensione dell'*illo tempore*, nell'eternità di ciò che da sempre e per sempre si ripete, di ciò che viene trasmesso di generazione in generazione sul filo della tradizione come memoria culturale: *"is unfinished project [...] in one hundred years later you will come you will see the situation like same"* [SS:22]. Santosh sottolinea qui la permanenza, l'infinità del progetto ("unfinished") che può subire delle variazioni, come per esempio il riferimento a tematiche di attualità - *"you will have some changes like don't pollute the river"* [SS:22] -, ma che nella sostanza rimane uguale a se stesso, confermando la plasticità e la flessibilità dell'evento che, sin dalle sue origini, ha dimostrato di saper accogliere molte voci in un'unica corale manifestazione,¹⁵ e che oggi si riconferma come palcoscenico privilegiato non solo delle differenti professionalità sul territorio, come ricorda anche Girish [GJ:05],¹⁶ ma anche per l'espressione di differenti punti di vista sulla società: *"Ganesh Festival I told that is platfom that reflects what you want, what you want to TELL about the tradition, TELL about the country, what's your emotions"* [GJ:14]. Charu, invece, sottolinea l'importanza della dimensione più intima che connette l'aspetto pubblico a quello privato dell'evento - *"you know we have food for the pūjā in the first day, we make our traditional food, we wear our traditional clothes, it is a way of connecting to your tradition"* [CP:01] -. Anche l'espressione del suo volto, la sua voce, e il ritmo dato all'espressione verbale sono cambiati richiamando uno spazio-tempo altro rispetto a quello quotidiano e lineare,¹⁷ e quando le chiedo se anche lei continuerà questa tradizione risponde *"Yes I will, I will, you know we've been doing it since we were children, so... [...] you know he has to come in your house once in a year, never miss that, is sentiment in the end I guess, it's about how you feel for that, it's all in the mind"*.

15 Cfr. Parte III, Cap.2.

16 Cfr. Parte III, Cap.5.3.

17 Cfr. Parte III, Cap.4.1.

5.3 Evento, Territorio, *Societies*

5.3.1 *Società e Societies: il rapporto con il territorio*

Dei cinque indiani intervistati solo tre hanno fatto parte di una *society* e partecipato all'organizzazione su scala locale dell'evento: Charu P., Girish j., e Swapneel K.. Ciò dipende dalla tradizione religiosa della famiglia. Charu è induista, così come i suoi familiari da entrambe le parti, Girish e Swapneel sono entrambi buddisti (il ramo materno della famiglia di Swapneel è però induista), mentre la famiglia di Maaz è d'ortodossia musulmana (anche se lui, sebbene se ne dichiara influenzato, dice di non seguire la tradizione [MK:06]), e Santosh si dichiara ateo. Per ragioni che non approfondirò qui, poiché esula dagli obiettivi di questa tesi, che risalgono alla storia post-coloniale dell'India quando molti induisti si sono convertiti al buddismo, e che si mescolano in maniera complessa anche alle questioni di casta, generalmente i buddisti sono più coinvolti anche nelle attività che riguardano le festività Hindu, mentre più raramente i musulmani, sebbene esistano eccezioni localmente celebri [Thite 2007; Kaur 2005]. Ciò su cui i tre ragazzi pienamente concordano è che l'evento sia, nella sua dimensione pubblica legata alla località, ovvero dal punto di vista delle diverse comunità che si creano a partire dalla distribuzione dei cittadini nelle differenti aree abitative sul vasto territorio urbano, prevalentemente un'occasione d'incontro, di aggregazione e socializzazione (per molti anche l'unica, ad esclusione della scuola e del lavoro), che serve a coltivare rapporti di buon vicinato, mantenere e rinsaldare la coesione sociale, e contribuisce a mantenere l'equilibrio anche nei rapporti fra correnti religiose diverse. Charu rimarca il fatto che il Ganesh Festival è forse l'unica vera e propria occasione in cui i membri della *Shanti Sheela Society*, che comprende tutti i residenti dei palazzi che si affacciano sulla stessa strada, si incontrano per organizzare qualcosa insieme - *“everybody comes to listen to the music orchestra, then in the processions everybody comes together”* - e questo *“brings together the community, it brings together all the people, an it's a good way of meeting”* [CP:01]. Dal suo racconto si percepisce anche quanto la strada rappresenti per lei, per la sua vita privata e relazionale, uno spazio totale, quasi in essa fosse sintetizzato lo spazio della

città intera: “*in the lane, yeah, we go right to the end of the lane and you know we dance, you know we keep dancing and we reach the end of the lane, and then only a few people they're sitting on the track which is taking it¹⁸ away, the rest of us come back*” [CP:07]. La strada in questione è lunga 600 metri circa, ma nel racconto appare estremamente dilatata. Charu non conosce tutte le famiglie che vi abitano, ma solo quelle con cui interagisce, che coincidono pressappoco con quelle che partecipano all’organizzazione o agli eventi organizzati durante il Ganesh Fetsival [CP:10]. Girish J. ha preso parte attiva in un Mandal solo una volta, all’età di dodici anni insieme alla sua famiglia. Poi, da quando si sono trasferiti in una diversa zona, e lui ha cominciato a impegnarsi con la scuola e il gruppo fotografico di cui fa parte, non ha più tempo per queste attività, e nemmeno ha più rapporti con gli altri membri del Mandal di cui ha fatto parte [GJ:25]. Swapneel, che ha contribuito alle decorazioni pur non partecipando alle attività del rituale religioso vero e proprio, descrive e ricorda con tenerezza l’atmosfera gioviale di questi incontri che mettono insieme tutte le generazioni¹⁹ e in cui tutte le ragioni di discordia sembrano venire sospese: “*no same age, also aged women, person, neighbours, anties, uncle,²⁰ small children [...] they come together [...] we just discussed this that, how you are, how you are working, what kind of job you have, GENERAL discussion. And the ten days generally the MOOD is HAPPY, nobody complains, the friends come together, discuss*” [SK:01]. Swapneel sottolinea anche l’importanza della relazione del Mandal con il territorio, per cui il presidente e le persone che organizzano le attività devono essere “*LOCALIZED persons, very localized persons*” [SK:21], cioè persone che vivono in quell’area, che la conoscono bene, e che mantengono buoni rapporti di vicinato, e devono avere “*good connections with great personality, with political parties, who knows the, who knows more the municipal connections*” [SK:10], e con artisti, professionisti e non, per poter organizzare al meglio il programma di eventi durante il Festival.

18 Si riferisce alla *mūrti* di Ganesh che viene portata verso il fiume per l’immersione.

19 Questo aspetto è sottolineato da tutti, e anche molto apprezzato dagli europei che, confrontandolo con la loro esperienza, lo vivono generalmente come qualcosa di prezioso che in Europa è andato perduto.

20 *Auntie* e *Uncle* (zia e zio) sono i nomignoli con cui i giovani chiamano gli adulti del vicinato, conoscenti o amici di famiglia, per indicare rispetto e contemporaneamente confidenza e amichevolezza.

Per quanto riguarda i rapporti fra comunità religiose, Girsih sottolinea come il Festival divenga un'occasione per ricordare a tutti le radici culturali comuni, nelle quali tutti gli indiani si possono riconoscere, nonostante le differenze, e come il reciproco rispetto venga manifestato attraverso il mutuo riconoscimento delle festività in cui ciascun gruppo riconosce una parte della propria identità culturale, compresa nella prima e più ampia identità comune: *"according to my religion, we are not suppose to take the Gansh statue, we are suppose to go with neighbours, with other people and take the Ganesh statue. I belong to the buddhist, no mean of statues we dont belive in statues. [...] We participate because this is our own culture. We respect muslim, jesus christ, we are making a partition but there are no partition (in human being). [...] We are just partecipating because that is our own culture, our own tradition [...] is our cultural identity as a Indian [...] sometimes those people are also come to house, tomorrow is 14 of April, Dr. Ambedkar,²¹ the architect of Indian constitution, is our festival, they come to our house to congratulate, interchanging of culture"* [GJ:18].²² Di simile avviso è anche Swapneel [SK:10], che pone in evidenza anche il rapporto fra caste alte e basse e il diverso ruolo all'interno dell'organizzazione e delle celebrazioni rituali, mentre Santosh, che difende un atteggiamento decisamente critico verso l'evento in generale, poiché lo considera uno sfruttamento della massa a fini economici e politici per mezzo della religione (mentre la massa a suo parere segue il Festival unicamente per conformismo e superstizione), pone in rilievo la trans nazionalità dell'evento, che viene celebrato anche all'estero dalle comunità indiane emigrate, e commenta l'acquisto di Ganesh da parte di Valentina e Ilaria (foto n.18) come una sorta di propaganda pubblicitaria [SS:18].

Il rapporto con il territorio da un punto di vista più ampio, dal punto di vista, cioè, del festival come specchio e palcoscenico per le diverse istituzioni e voci della

21 Bhimrao Ramji Ambedkar, presidente del comitato di redazione della Costituzione indiana (1947), riesce a far approvare regole in difesa dei diritti civili e per contrastare le ingiustizie causate dal sistema delle caste (non riuscì però a far approvare quelle per l'uguaglianza dei diritti delle donne). È fra primi fuoricasta (*Dalit*) a completare l'educazione superiore in India, e dopo la sua conversione al Buddismo centinaia di migliaia di fuoricasta hanno seguito il suo esempio. Fonte: <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=47913873>, ultimo accesso 10/08/2011. Il 14 aprile, giorno del suo compleanno è una festa nazionale celebrata e particolarmente sentita dalla comunità buddista.

22 Si noti come questo argomento sia emerso in collegamento alla foto n.18, che rappresenta due ragazze europee che acquistano la *mūrti* di Ganesh. Cfr. Parte III, Cap.4.2, sottocapitolo *Community n.18*.

società metropolitana, emerge invece sia come importanza del ruolo della scuola nell'organizzazione di molti *Mandals* e attività per il Festival [SK:15], fatto che è stato notato anche dagli europei senza suscitare però commenti particolari, e che Santosh interpreta come una coercizione [SS:1.00], sia come presenza e ruolo attivo di istituzioni di tipo associativo [SK:14; SK:03] che utilizzano il festival come piattaforma per sollevare e pubblicizzare temi di rilevanza sociale, fatto che ha notevolmente e piacevolmente sorpreso tutti gli europei.²³ Girish, che se ne sente personalmente coinvolto sotto il profilo professionale, pone invece in evidenza l'importante ruolo di palcoscenico per gli artisti e le arti sul territorio e di promozione culturale che il Festival svolge [GJ:05].

5.3.2 Tribù

Hanno infine tutti osservato come, sia per quanto riguarda i *Mandals*, sia per quanto riguarda la partecipazione alla processione finale, i confini dei gruppi siano scarsamente permeabili, e gli sconosciuti o i membri di altri *Mandals* vengano piuttosto rifiutati che accolti, a meno che non siano introdotti da membri del gruppo, nel primo caso, o non abbandonino il proprio *Mandal* di riferimento, nel secondo caso [CP:10; GJ:01; SK:08; SK:10]; e come in determinate circostanze, particolarmente durante la processione finale, la competizione fra gruppi differenti si manifesti in maniera anche piuttosto accesa [SK:08], confermando così le osservazioni di Dinesh Thite sul carattere tribale dei gruppi che si formano per l'organizzazione e la celebrazione del Festival.²⁴ D'altro canto anche gli europei Erasmus a Pune, nonostante ciascuno di loro avesse rapporti personali con compagni o vicini del paese ospite, per quanto riguarda la vita sociale hanno piuttosto costituito una comunità a parte, accogliendo talvolta studenti stranieri di altre nazionalità. Come già osservato in Parte III, Cap.4.1, l'importanza del gruppo rispetto all'esperienza dell'evento culturale si riflette nel fatto che molto spesso, sia nel caso degli indiani sia nel caso degli europei, il racconto dell'esperienza personale del Festival venga svolto in prima persona plurale piuttosto che singolare (confronta per esempio CP:01; GJ:01; SK:08; IN:02; 5IN:Part.II; VM:08; GO:10; VL:27). Ciò

²³ Cfr. i commenti alla foto n.14.

²⁴ Cfr. l'intervista a Dinesh Thite in Parte III, Cap.2.2.

dimostra quanto sia il valore culturale dell'evento sia la sua memoria siano costruiti collettivamente non solo grazie alla dimensione ampia e inclusiva della *communitas*,²⁵ ma anche perché attraverso l'esperienza e la memoria dell'esperienza si rinsaldano e si rinnovano i rapporti fra i membri delle *communities*.

5.3.3 Partecipazione

In VM:08, Valentina riconosce esplicitamente il senso di comunità che nasce dal condividere e ricordare un momento vissuto insieme, ma questa percezione traspare anche nei commenti degli altri intervistati. La massima pienezza dell'esperienza sembra infatti trovarsi per tutti (fatta eccezione ovviamente per Santosh e Maaz che, come già osservato, impostano complessivamente la propria identità attorno all'idea dell'individuo che si distingue dal gruppo) nella possibilità di partecipare attivamente, di realizzare anche una piccola parte all'interno del grande congegno festivo: *"unless you are not really participating in that which I think it's the most interesting part"* [5IN:14], stigmatizza Irene; *"partecipare alla fine ti dà più il senso di appartenenza"* [VM:08], dice Valentina, individuando una differenza fra una festa cui *"partecipi superficialmente"* per divertimento e un evento dove *"l'unione viene proprio perché sei lì condividendo la stessa idea, gli stessi ideali e tenti di costruire qualcosa insieme"* [VM:08]. D'altronde, ricorda Viviane, questo è il modo in cui si costruisce un'identità non solo culturale ma anche di comunità, di gruppo, grazie alla quale si possono rinsaldare i legami sociali [VL:12:T]: fare le cose insieme, partecipare ad un obiettivo comune significa costruire insieme la propria identità culturale [VL:02:T]. *"The entire people contribution they make the Ganesh Festival"* [GJ:25] dice Girish, sintetizzando una sensazione condivisa da tutti (in questo caso anche dai due 'individualisti'), che nasce dal lavoro collettivo di moltissima gente organizzato con mesi di anticipo, e che si respira nell'aria in quei dieci giorni in cui la città cambia completamente aspetto e ogni angolo di strada si anima e prende vita. Quest'aspetto costituisce la vera linea di confine fra le due culture, il luogo in cui gli europei riconoscono un vero e proprio scarto culturale e qualcosa che sentono di aver perduto: *"è una manifestazione che si svolge in*

25 Cfr. in Parte III, Cap.5.1 il sottocapitolo *Communitas*.

maniera più volontaristica, quindi ti aspetti la partecipazione [...] improbabile in un condominio di Torino” [GO:21], osserva Giacomo; *“una cosa che da noi abbiamo un po’ perso, ci si trova con il vicinato e si fan delle cose insieme [...], dai la possibilità a tutti i membri della tua comunità di avere un ruolo e li fai sentire importanti”* [IN:V21], commenta invece Ilaria. Nelle considerazioni di Ilaria emerge però anche una contraddizione: *“nessuno ha dubbi, anche i giovani [...] cioè è talmente penetrata nel tessuto sociale chee... non si può fuggire, NON DICO fuggire però non, non c’è nient’altro”* [IN:03]. Il legame che tiene insieme i membri di una comunità, e che permette la costruzione di un’identità collettiva, può anche divenire un giogo che limita la crescita individuale e la possibilità di fare esperienze diverse.

La partecipazione, quando si tratta di confrontarsi con una cultura differente dalla propria, è anche il mezzo attraverso il quale possono filtrare e penetrare il riconoscimento e l’apprendimento interculturale. In IN:18 e VM:18, Valentina e Ilaria raccontano l’esperienza che hanno condiviso durante il Festival decidendo di acquistare una *mūrti* di Ganesh e di prendere parte attiva alle attività del *Mandal* per i preparativi della festa e le decorazioni del *Pandal*: *“ci sembrava carino anche noi far parte della festività [...] tutti lo stavano facendo, noi siamo in India, siamo in una casa tipicamente indiana, ci vestiamo pure da indiane e prendiamo le cose indiane [...] sei immerso in una situazione del genere in cui tutti fanno rituali, parlando con le persone capisci come si fanno i rituali e ti viene da farlo anche te, cioè inseriamoci, siamo in uno scambio oltre che universitario culturale, facciamo quello che dovrebbe essere fatto”* [IN:18]. Questo racconto mostra anche come la conoscenza culturale, da cui possono sbocciare con il tempo il senso di appartenenza e d’identità, nasca da un principio di coinvolgimento e di imitazione, da un’iniziale apertura e curiosità [VM:01], che affiora anche dal racconto di Valentina: *“perché son quelle cose che dici, sono in India devo avere il mio Ganesh a casa [...] Ne abbiamo parlato, perché li abbiamo visti lì e abbiamo detto <dobbiamo prendercelo un Ganesh, fondametale> [...] non so effettivamente perché si fanno queste cose, è un souvenir, in più perché sei immerso in questa atmosfera che tutti lo comprano, cioè che è la sua festa e quindi lo prendo. Poi lo abbiamo portato a casa seguendo la tradizione [...] essenzialmente per gioco, uno perché lo fa se no... anche per capire un po’ come funziona”* [VM:18]. Il senso di appartenenza scaturito da questa esperienza di partecipazione dal basso e di confronto

culturale si rivela, oltre che nel racconto stesso per quanto riguarda i membri del gruppo ristretto di amiche che hanno condiviso l'esperienza, anche nel fatto che Valentina chiami la *Shanti Sheela Society* la “*mia society*” [VM:21]: l'esperienza di condivisione culturale avvenuta grazie alla partecipazione attiva nella *society* durante il Festival ha trasformato, per Valentina e Ilaria, l'essere residenti in un quartiere nell'essere parte di qualcosa che già appartiene alla loro memoria e alla loro identità individuale, ma anche alla memoria e all'identità della piccola comunità internazionale che per dieci mesi si è creata all'interno della *Shanti Sheela Society*. Quasi tutti, indiani ed europei, hanno letto nell'esperienza delle due ragazze una volontà di partecipazione e un desiderio di conoscenza: “*just to be a part of the festival*” [CP:18] è il commento di Charu; “*is being part, everyone has been nationalized in this period, and also willing to learn something about the culture, so, adapt or join in the festival*” [VL:18] commenta Viviane.²⁶ L'unica voce critica, a parte quella di Santosh, già citata, è quella di Giacomo che attribuisce, non tanto la partecipazione alle attività del Mandal, quanto il gesto dell'acquisto del simbolo di una religione e di una cultura che non si conosce, a una volontà di imitazione conformistica, dettata da una idealizzazione delle differenze culturali, da una fascinazione superficiale, dubitando che questo possa condurre a, e dimostri, un reale desiderio di conoscenza e di confronto: “*l'idea di comprare un simbolo di una religione mi dà un senso strano, ehm, sia dal lato mio che la compro, sia dal lato di quello che me lo vende [...] è una cosa tipo <io non capisco neanche cosa voglia dire Ganesh, non ci ho mai creduto neanche un secondo nella mia vita, suppongo che questo un significato ce l'abbia e lo compro> [...] mi sa un po' di quel conformismo... nel senso vado in un posto e [...] siccome sono qua allora devo fare come loro, non so come dire, sì è anche questa una forma di orientalismo, l'orientalismo di Said, quello idealizzato*” [GO:18].

²⁶ Cfr. nelle interviste anche gli altri commenti alla foto n.18.

PARTE III. EVENTI E MEDIA CULTURALI.

GANESH FESTIVAL, PUNE, 12-22 settembre 2010

CAPITOLO 6 – *VISUAL MEMOS*

Viene qui analizzata la relazione degli intervistati con i *Visual Memos*, a partire dalle memorie visuali¹ da loro stessi prodotte sul Ganesh Festival, delle quali ho chiesto di selezionare un minimo di quattro e un massimo di sette immagini fra fotografie e video, e di approvare una didascalia che ne permettesse l'interpretazione, e dalle osservazioni fatte su tale argomento nel corso dell'intervista (l'argomento è stato sollecitato attraverso la foto n.06 della sequenza foto-stimolo ma è emerso anche in altri momenti durante il dialogo). Ho poi confrontato le selezioni fatte, e la relazione fra didascalie e immagini, con l'approccio all'evento che emerge dall'intervista nel suo complesso, per comprendere più a fondo la relazione con l'evento che ciascuno degli intervistati ha espresso attraverso le immagini, e osservare quanto e come i due piani dell'esperienza, ovvero l'esperienza e la sua espressione visuale, siano interdipendenti o autonomi, collegati da un filo comune e concordi o indipendenti e strutturati da dimensioni e intenti divergenti.

In generale le selezioni confermano l'approccio individuale all'evento emerso dalle interviste e dall'osservazione partecipante, per contro in solo due casi, quello di Viviane e quello di Giacomo, si può ipotizzare un condizionamento sulla scelta delle memorie visuali da consegnare dovuto alla sequenza foto-stimolo e all'intervista avvenuta prima della selezione. In entrambi i casi, come in tutti gli altri, traspare

1 I numeri posti in calce ai *Visual Memos* degli intervistati non corrispondono a un elenco di priorità fatto dagli stessi, ma sono stati da me inseriti per fare riferimento alle immagini durante l'analisi.

comunque un carattere individuale nella scelta delle immagini (che sono state scattate prima di sapere dell'intervista) e delle didascalie, carattere che, anche tenendo conto dei limiti dovuti alla competenza tecnica dei soggetti intervistati, conferma una generale ricerca di autonomia espressiva attraverso le immagini e, contemporaneamente, la potenzialità del visuale di esprimere valori e inclinazioni personali che dalla conversazione sono emersi soltanto in maniera latente o non sono emersi affatto.

Dalle interviste è invece generalmente emersa una conferma della funzione mnemonico-identitaria dei *Visual Memos*, che si manifesta anche nella percezione degli stessi come oggetti aventi un corpo e un'autonomia materiale, che permette loro di divenire moneta di scambio nelle relazioni e documento d'identità, individuale e sociale (in relazione alla *community* di riferimento). Alla luce di questo è interessante inoltre osservare come uno solo fra gli intervistati abbia scelto di proporre dei video, come se questo medium fosse meno adatto a esplicitare tali funzioni, mentre anche qui si dimostrano le potenzialità narrative e rivelatrici della sequenza di immagini, attraverso la quale, per salti, riflessi e rimbalzi, è possibile ricostruire una storia come il ritratto del soggetto che la racconta.

Per quanto riguarda il metodo è comunque utile rilevare che, dato il contesto e la scarsa competenza tecnica generale, le interviste e l'osservazione sul campo, il fatto di essere 'parte del gruppo', mi hanno aiutato a comprendere sia la selezione che il valore emozionale e cognitivo dei *Visual Memos*, mentre le didascalie sono state spesso indispensabili per chiarire aspetti connotativi che chi non ha familiarità con il mezzo fotografico non è in grado di esprimere visualmente.

Giacomo O.

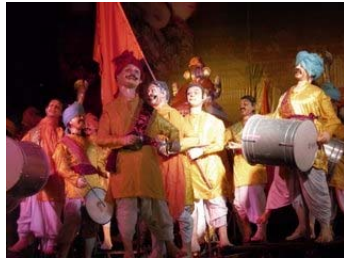


Foto n.1

Il teatro della situazione.

Qualcosa che probabilmente avveniva per strada all'inizio del '900, come una riproduzione del primo Ganesh Festival.



Foto n.2

Elaborazione estetica.

(La cosa più esteticamente elaborata).



Foto n.3

La massa della mattina.

Quello che mi aspettavo, la grande massa, ma non così presto la mattina.



Foto n.4

Il mio stupore per il colore che viene cancellato dopo pochi minuti dalla manifestazione che passa.

Giacomo O. ha scattato poche fotografie durante il Ganesh Festival. Questo corrisponde al suo generale atteggiamento verso la fotografia. Egli, infatti, nel commento alla foto n.06 critica un approccio quantitativo nell'uso della tecnologia visuale, poiché impedisce un'esperienza più diretta con le cose, un'immediatezza della percezione: *“se sei davanti a qualcosa dovresti guardarla e basta e invece mi sembrava che la gente, invece di guardarla guardasse il cellulare per farsi la foto [...] è l'idea del*

cellulare che scatta le foto [...] è come avere una botta di tecnologia in mano e la usi” [GO:06]. Sempre in GO:06 egli critica gli indiani (poco dopo riconosce che questo è un atteggiamento diffuso anche in Europa), che anche in altre occasioni, come durante qualche visita a luoghi di interesse culturale, ha visto scattare molte fotografie con il cellulare, definendoli *“appassionati di foto in un senso quantitativo”*. In GO:18 emerge invece un atteggiamento che considera l’immagine come un oggetto da possedere, poiché, in quanto strumento mnemonico, essa, una volta prodotta deve essere conservata, pena l’annullamento della funzione originaria. Giacomo si è stupito, come d’altronde tutti gli europei con cui ho parlato dell’argomento, del fatto che spesso in India capita che qualcuno chieda di farsi una fotografia con te e con la tua macchina fotografica: *“qua in India nel senso per... per l’occidentale, è una cosa che mi era successa anche a Ellora Ajanta, la gente che ti domanda POSSSO farmi una foto con te con la TUA macchina fotografica, nel senso non gli rimarrà neanche a loro una foto”*. Giacomo riconosce in questo atteggiamento una differenza di tipo culturale cui non riesce a dare spiegazioni.

La selezione di immagini per rappresentare la sua esperienza del Festival, sebbene dimostri un’influenza del dialogo che abbiamo avuto con la foto-stimolo, coincide con una sintesi degli appunti visuali da lui presi durante l’evento, che mi ha mostrato prima di vagliarli. La foto n.1 rappresenta uno spettacolo di pupazzi meccanici realizzato da un *mandal* del quartiere dove Giacomo abitava (ne parla anche nell’intervista in GO:08), la didascalia esprime il sapore nostalgico che G. attribuisce allo scatto e a ciò che vi è rappresentato, da cui si deduce anche una ricerca di semplicità e purezza originaria nella relazione con l’evento. La foto n.2 è l’icona dell’evento che tutti hanno ripreso e inserito nella selezione. Giacomo ha scelto di sottolineare l’aspetto delle installazioni scegliendone una che mostrasse il valore estetico e creativo di alcune di esse. Segue un’immagine della folla e una del *rangoli*, altra icona dell’evento e della cultura locale. Le didascalie, oltre a confermare una tendenza a fornire le immagini di titoli essenziali, cui segue una breve descrizione,² mostrano un approccio personale alla memoria visuale, e una relazione con l’evento dove sono in gioco aspettative e piacere della scoperta, desiderio di farsi sorprendere.

² Cfr. Parte III, Cap. 4.1.

L'influenza della foto-stimolo sulla selezione è evidente nella scelta delle didascalie per la foto n.2 e per la foto n.4, ma anche dal fatto che GO abbia escluso dalla selezione un'immagine che mi ha mostrato, e che ha scattato in un'occasione in cui eravamo insieme, dicendo che per lui aveva un valore emozionale. La fotografia rappresentava un ragazzino in braccio a sua madre. Eravamo in Koreagon Park,³ un quartiere residenziale dove vivono famiglie molto benestanti e i pochi europei che lavorano a Pune. In uno dei pochissimi *pandals* che abbiamo trovato nella zona, era in corso il gioco delle sedie⁴ come parte del programma di eventi collaterali organizzato dal *mandal* di riferimento. Giacomo mi ha poi detto che questa esperienza l'aveva particolarmente colpito perché rappresentava l'anima più popolare e comunitaria della festa, e la fotografia, che ha poi scattato, gli ricordava questo momento e questo aspetto. Ciò che questo episodio rappresenta conferma sia la scelta di inserire nella selezione la foto n.1, sia quanto ha dichiarato nell'intervista a proposito del video n.21, di cui ha apprezzato la dimensione amatoriale e popolare.⁵ Il fatto che abbia scelto di eliminare questa foto dalla selezione può essere dunque interpretato come volontà di raccontare attraverso le immagini la sua relazione con gli aspetti pubblici dell'evento, la sua interpretazione più oggettiva del Festival, piuttosto che quella più intima, che, come ha rimarcato dicendomi che non avrebbe inserito quella foto, gli sembrava inappropriata rispetto al contesto.

3 È il quartiere cui ho fatto riferimento anche in Parte III, Cap.4.2, sottocapitolo *Community n.18*.

4 È quel gioco, che si fa anche in Italia, per cui vengono messe in cerchio un numero di sedie corrispondente al numero dei partecipanti meno una. I partecipanti corrono attorno alle sedie, vengono eliminati uno a uno quando non riescono a sedersi, e vince chi riesce ad accaparrarsi l'ultima sedia rimasta dopo le varie eliminazioni.

5 Cfr. Parte III, Cap.5.3.

Viviane L.



Foto n.1

Temples.
Ganeshas everywhere.



Foto n.2

Connecting the city.
The people - 'one path' -
different voices.



Foto n.3

Colourful India.
Many colours, noises.



Foto n.4

Contrasts.
Tradition, modernity,
pollution, 'green' visions.



Foto n.5

Part of society.



Foto n.6

Taking part in activities
throughout town.

La selezione di Viviane mette in evidenza la relazione fra evento, società e territorio (foto n.1), il legame che l'evento produce fra i membri della società (foto n.5), che attraverso la partecipazione (foto n.6) possono riconoscersi uniti mantenendo e valorizzando le differenze (foto n.2). Attraverso la foto n.6 viene sottolineato anche il grande afflusso di gente che l'evento richiama, altro aspetto che colpisce chi partecipa per la prima volta ad un festival indiano, mentre la foto n.5 esprime l'intimità della relazione spirituale con l'evento. Anche Viviane ha scelto di rappresentare il *rangoli* e

un padiglione di Ganesh, evidenziandone però il cromatismo che, in VL:06, ella definisce esotico, kitsch, interessante e affascinante, sottolineando la differenza di approccio al visuale che la tradizione culturale necessariamente determina, e anche la percezione di una chiave mancante da parte di chi, come lei, si avvicina ad una dimensione di cui non conosce le ‘regole’, e che la spinge spesso a definire “*different*” ciò che vede e sente di non comprendere fino in fondo. L’importanza del colore, che insieme al rumore è un altro elemento che maggiormente colpisce gli stranieri in India, è sottolineata anche nella foto n.3, mentre nella foto n.4 Viviane esprime il suo stupore nel vedere come la tradizione riesca ad accogliere ed esprimere anche valori e problematiche della società contemporanea. Le didascalie offrono una sintesi lirica degli aspetti denotativi dell’immagine e la chiave d’accesso al punto di vista di chi le ha realizzate, al valore simbolico che Viviane ha loro attribuito. Anche in questo caso si ripete un atteggiamento già emerso durante l’intervista e analizzato in XPI.

Ilaria N.



Foto n.1

Giovani e meno giovani in costumi che sfilano.



Foto n.2

Il mitico sindaco di Pune.



Foto n.3

La parata dell'ultimo giorno di Ganesh. Il Ganesh più grande di Laxmi Rd.



Foto n.4

Simpatico vecchietto mussulmano che vendeva immagini sacre a lato dell'enorme Pandal in Laxmi Rd.



Foto n.5

Il Ganesh di una famiglia abbiente a Laxmi Rd.



Foto n.6

Il delirio tra la polvere rossa.



Foto n.7

Sfilata con rappresentazione di Rama e Shivaji in miniatura.

Ilaria N. ha scelto di rappresentare gli aspetti eccessivi e prestigiosi dell'evento: il "Ganesh più grande" foto n.3, il "delirio" durante la parata finale, il "mitico" sindaco della città che lei ha avuto l'onore di conoscere, raccontandolo con orgoglio durante l'intervista. La grande maggioranza delle immagini, d'altro canto, si riferisce alla parata finale delle celebrazioni, ovvero al momento più eccessivo di tutta la festa. A fianco del prestigio e dell'eccesso, Ilaria rappresenta dettagli folkloristici, anche questi messi in evidenza più volte nel corso dell'intervista, dove dichiara di amare tutto ciò che è "tipico", espressione che si può assimilare al "*different*" di Viviane, che tende cioè a colmare lo scarto che si percepisce nell'approccio a una cultura altra, con una grammatica culturale che non si conosce. Nelle foto di Ilaria non vi è traccia di allestimenti e decorazioni, di arti e pratiche tradizionali: la sua esperienza personale dell'evento è trasmessa attraverso il ritratto, e anche l'aspetto pubblico dell'evento è rappresentato attraverso i volti delle persone che lo animano, e attraverso l'immane icona di Ganesh, il cui volto, d'altronde, è indimenticabile. Questo aspetto non emerge affatto nell'intervista, dove sembra che il rapporto con il gruppo dei pari sia molto più importante per lei, rapporto che invece in questa selezione non è affatto rappresentato, come non sono rappresentati i momenti più casalinghi e quotidiani dell'esperienza vissuta.

L'amore per l'eccesso è invece espresso anche nell'intervista, come rapporto quantitativo a proposito della produzione di immagini, oltre che, come nei *Visual Memos*, dal porre in evidenza la grandiosità e il prestigio delle cose viste e delle persone incontrate: Ilaria dice di aver fatto "MILLE foto" durante il Ganesh Festival e tutto il soggiorno indiano [IN:01; IN:06]. Per Ilaria la fotografia è uno strumento mnemonico - "*sono una persona che fa molte foto e da quando sono qui in India ho deciso di farne il più possibile perché è proprio un'esperienza da ricordare, cioè da quando sono qui mi sono successe MILLE cose, ho visto mille cose solo stando in una città per esempio, talmente che se non avessi fatto tutte le foto che ho fatto mi sarei dimenticata*" [IN:06] - ma serve anche a mostrare ciò che lei ha vissuto, a rappresentare la propria visione personale dell'esperienza attraverso un mezzo che ella considera molto più efficace ed espressivo rispetto al resoconto verbale, ma anche a stupire i propri spettatori - "*ho fatto una marea di foto ma perché per me era tutto strano, tutto nuovo, cioè un'esperienza unica, cioè una cosa che a voce cioè non rende come con le immagini cioè puoi*

raccontare sì eravamo in mezzo a un sacco di gente, tutti questi in fila a fare offerte a questo Ganesh illuminato, abbastanza anche in una maniera trash così, uno dice sì bello, però poi quando vedi la foto dici cavolo! [...] in realtà per me fare foto e far vedere com'è l'India, cosa sto vivendo IO, tutto qui, cioè è tutta un'esperienza nuova” [IN:06]. Entrambe le citazioni documentano un approccio per cui l'esperienza individuale deve essere rappresentata nell'immagine per essere raccontata, reiterata nella ripetizione dello sguardo, pena una dissoluzione nel limbo dell'oblio, approccio di cui è indice anche l'aspettativa da parte di Ilaria di vedere rappresentati nella sequenza di immagini per l'intervista i dettagli, gli aspetti dell'evento che lei ha riconosciuto come significativi - *“ah poi tirano questi petardi, non so se c'è un'altra foto...”* [IN:13]. Come Giacomo, anche Ilaria considera la fotografia come un oggetto, come una *“cosa fisica”*, si stupisce che gli indiani non sentano la necessità di essere rappresentati nell'immagine, per esempio di fianco alla statua dell'idolo o quando chiedono di farsi fotografare con la tua macchina fotografica, fatto quest'ultimo che ella spiega come una volontà di *“rimanere impressi nella tua memoria”* [IN:06]. Dall'intervista emerge inoltre come la fotografia sia per Ilaria uno strumento attraverso il quale instaurare una diversa relazione con il tempo, e scandire temporalmente l'esperienza vissuta - *“cioè tutto capita molto velocemente, sono tre mesi e sembra che sono stata qui una settimana, anche perché il clima non è cambiato, cioè sembra sempre estate, e quindi non facendo foto mi sembrerebbe cioè che non passi mai il tempo, in realtà forse è un po' così in India non passa mai, hi, hi hi.”* [IN:06].

Valentina M.



Foto n.1

Striscione appeso all'inizio della mia *lane* per le festa di Ganesh.

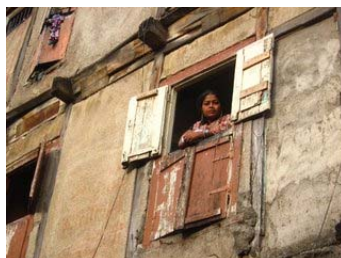


Foto n.2

C'è curiosità anche da parte dei cittadini Punensi.



Foto n.3

Signora pazientemente in fila davanti al Mandal più grande e bello di Pune con un cesto di noci di cocco da portare in dono (sacrificio) a Ganesh.



Foto n.4

Partecipazione "attiva", acquisto di un Ganesh in argilla per casa nostra.



Foto n.5

Ogni giorno nuove decorazioni sulla scale dei casa. Queste per dare il benvenuto alle sorelle di Ganesh in visita!



Foto n.6

Addio Ganesh: il Ganesh di famiglia di una compagna di corso prima dell'immersione in una delle vasche installate per il rito.

Valentina M. rappresenta attraverso la selezione l'aspetto più personale dell'esperienza, con uno stile documentario e narrativo. Le immagini sono la sintesi dei momenti più rappresentativi del proprio vissuto personale e quotidiano. Si può vedere un totale della strada in cui abitava dove compare improvvisamente uno striscione che indica un cambiamento di atmosfera, i preparativi per le celebrazioni, cui lei ha

contribuito; si vedono le scale del condominio decorate per la festa, mentre un'altra immagine rappresenta lei stessa, insieme a me e alla sua coinquilina, al momento dell'acquisto della *mūrti* di Ganesh, e un'altra ancora mostra il momento dell'immersione cui Valentina ha partecipato come ospite della famiglia di un'amica. La selezione è infine completata da due scatti che esprimono l'aspetto popolare e femminile dell'evento: una strada cittadina con una donna alla finestra, cui attribuisce una curiosità che le appartiene personalmente; un'altra donna in primo piano con un cesto di noci di cocco. La volontà di evidenziare i momenti più partecipati dell'esperienza, piuttosto che quelli pubblici e espositivi, è confermato dalla didascalia della foto n.4, intitolata "partecipazione attiva", e le didascalie in generale, impostate come note di viaggio e con stile descrittivo ma personale, confermano lo stile narrativo dato alla selezione. Anche Valentina dice di aver scattato moltissime fotografie [VM:02], anche un po' a caso a ciò che la colpiva di più senza pensarci molto prima dello scatto, oppure a particolari significativi del protocollo festivo [VM:06], per mostrarli ad amici e parenti e raccontare come funzionano le cose in una diversa cultura. Anche per lei come per Ilaria, è importante mostrare ciò che lei ha visto, il proprio personale punto di vista e raccontare la propria esperienza [VM:03/04], mentre si domanda come mai gli indiani scattino così tante fotografie ai *pandal* che in fondo "sono tutti uguali", mentre per lei è tutto nuovo e dunque da osservare e ricordare, e spiega questa incongruenza come una questione di superstizione legata alla religione. Poi, facendo un paragone con il proprio approccio alle immagini quando si trova in Italia, riconosce che anche per loro è un momento di festa e attribuisce loro un simile bisogno di ricordare i momenti trascorsi con gli amici [VM:03/04]. La fotografia è dunque uno strumento per ricordare i momenti più piacevoli trascorsi con persone care, e anche uno strumento che serve a fermare il tempo, a combattere la transitorietà degli eventi, rappresentata per esempio dal *rangoli* che viene "distrutto", cui la fotografia può donare l'immortalità - "*e pensare che hai fatto tutto sto lavoro, cioè ci avranno messo un paio d'ore non so, non ho idea però ci avranno messo del suo tempo poi vedi tutto il tuo lavoro, cioè CERTOSINO perché comunque fatto tutto nei minimi, cioè tutto fatto bene così, che viene distrutto [...] va beh, lo IMMORTALA la fotografia*" [VM:03/04] (lo stesso concetto è ripreso anche in VM:18, dove Valentina racconta di aver immortalato il *rangoli* fatto sulla soglia di casa da una sua vicina).

Irene N.



Foto n.1

Girls from my neighbourhood preparing, and celebration next to my place. They invited me to take part.



Foto n.2

Big Chaturthi in the centre with people praying and offering (queues). Huge building built for the occasion.



Foto n.3

Chaturthi being brought to the river (parade). Chaturthi itself. It surprised me that it was at the end and, somehow, unattended.



Foto n.4

Drummers playing at the parade. Noise.



Foto n.5

Pink people throwing powder at the parade. Surprised me that men were playing while women were merely following the parade at the sides.

Irene N. scatta poche fotografie e dell'evento non ha ripreso nemmeno un video. Usa le immagini per conservare il ricordo di qualcosa che l'ha colpita esteticamente, per avere qualche ritratto di sé in occasioni speciali o con gli amici e per mostrarle ad amici e parenti, ma non ha un rapporto particolarmente intimo con il mezzo. Nell'intervista osserva come anche nell'uso delle tecnologie di ripresa audiovisiva vi siano differenze

di origine culturale, da cui lei stessa è condizionata. In Spagna, infatti, durante i festival religiosi, la ripresa fotografica è un segno di mancanza di rispetto. Il fatto che ciò avvenga in India non la impressiona, ma ritiene che il gesto possa essere condizionato dalla tecnologia (osservazione fatta anche da Giacomo e Ilaria), dalla diffusione dei telefoni cellulari e dal bisogno di acquistare e mostrare l'ultimo modello uscito sul mercato [4IN:06]. La selezione di Irene è un compendio dei nodi focali dell'evento: l'allestimento, rappresentato da due punti di vista differenti, il primo più intimo e familiare che rappresenta anche il rapporto con il vicinato, con il territorio, con le sue relazioni personali a Pune, il secondo pubblico, spettacolare e scenografico con un grande e sgargiante allestimento nel centro cittadino; la processione con il carro di Ganesh, che ha colto però con una nota poetica da retroscena, con la banda di percussionisti e il riferimento al clamore della folla e dei festeggiamenti, il *gulāl*, simbolo cromatico della festa, e opportunità per Irene di porre l'accento sulla disparità di genere che l'ha molto colpita durante le celebrazioni (e non solo). Manca il *rangoli*, ma fra le sue foto del Ganesh festival ve n'era uno solo, piuttosto piccolo, di fronte ad un tempio. Tutta l'immagine aveva poco sapore di festa, e potrebbe essere questa la ragione della sua esclusione dal gruppo. Le didascalie sono descrittive e contengono spesso elementi di riflessione personale e di interpretazione che raccontano ciò che Irene non è riuscita a dichiarare attraverso il linguaggio visivo.

Maaz K.

Maaz K. non ha foto del Ganesh Festival poiché non vi ha mai partecipato personalmente né lo ha seguito come osservatore, in parte per influsso della sua tradizione familiare che segue un'altra religione, in parte per scarso predisposizione personale verso gli affollamenti e gli eccessi festivi. Maaz ha con le immagini un rapporto quotidiano, intimo e individuale. Egli vi costruisce attorno la propria identità culturale sia personale sia professionale. Le fotografie servono per dire ad amici e parenti *"I've been there"*, o per dichiarare la propria identità mettendole come desktop o wallpaper, ma per lui è molto più importante il valore estetico dell'immagine, che va collezionata, e che è inestricabilmente connessa con il proprio personale modo di vivere e con la quotidianità dell'esperienza visuale. L'immagine è attrazione, esperienza estetica, identificazione - *"I connect to them visually, means they visually attract me"* - ed esistenzialismo: *"my lifestyle influences the visuals I like, so in a way, not technically, but in a way, that becomes my culture"*. Negli ultimi due anni Maaz ha viaggiato in autostrada sulla motocicletta per raggiungere l'università, fotografando gli edifici in costruzione al bordo della strada o le macchine in corsa: *"a black n white photo of that, oh! That's kick ass! I really like it [...] if I capture it I get a Hazy image, because I AM on THAT highway, I am on that road, because I am on that lifest... that is the lifestyle I live, it BECOMES my culture [...] you can identify ME with the lifestyle I live, in my lifestyle these are the things that visually attracts me"* [MK:06; MK:06:T]. L'immagine dunque è possesso - immagine come oggetto e realtà da possedere attraverso l'immagine - ma anche curiosità e interesse verso le cose, partecipazione ed esperienza visuale del mondo [MK:06; MK:18].

Girish J.

Anche **Girish J.** coltiva un rapporto identitario personale e professionale molto stretto con le immagini, alle quali egli affida però anche un importante compito collettivo: *“Your culture is shown in your photographs [...] the artist is the one form who can save their culture”*, il fotografo, il pittore, l’artista in genere deve assumersi la responsabilità di preservare i valori della tradizione e la purezza della cultura [GJ:01]. L’approccio collettivo al mondo visuale emerge anche dal fatto che Girish parla sempre al plurale anche quando si tratta di scattare una fotografia, *“we clicked a lot of photographs”* ripete più volte comprendendo nell’azione tutto il gruppo di fotografi di cui fa parte. L’immagine è per lui esperienza estetica, composizione, ambizione professionale [GJ:01], ma anche il tramite dell’emozione: *“we only try to find human emotions through the pictures”* [GJ:07]; *“yeah people have the emotions, and they are very very much, I mean, what I would say to... they are very much emotional during the Ganesh Festival, the beautiful statue in front of you, and just clicking and clicking and clicking”* [GJ:06]. Durante le celebrazioni ha scattato molte immagini di quello che ha definito *“the main original Ganesh Festival”*, il grande palco dell’Auditorium Hall, dove si sono esibite star di Bollywood e della musica pop con il patrocinio del *“Ministry of India”* e di altre figure pubbliche importanti: *“lots of the cultural things happening, so we enjoyed a lot”*. Poiché le immagini scattate per l’occasione fanno parte della sua produzione professionale, Girish mi ha mostrato le immagini ma non me le ha lasciate.

Santosh S.



Foto n.1

Economical political mandals.



Video n.2

Popular culture.



Foto n.3

Popular culture.



Video n.4

Sound systems.



Video n.5

Traditional Swami.

Attraverso la selezione **Santosh S.** esprime gli stessi concetti rimarcati più volte durante l'intervista: la grande partecipazione popolare all'evento, la passione delle grandi masse per l'eccesso, le danze sfrenate, la musica ad alto volume (video n.5 e video n.4, dove ha ripreso anche un primo piano delle enormi casse installate sul carro che porta Ganesh in processione), la relazione fra tradizione, spettacolo e divertimento (i pupazzi meccanici nella foto n.3 e la performance teatrale nel video n.2, entrambi ispirati a storie tradizionali messe in scena con grandi effetti luminosi e spettacolari, lo Swami che nel video n.5 compare alla guida del carro in processione), la relazione fra evento, politica e flussi di denaro che rivelano lo sfruttamento e l'assoggettamento delle masse a fini economico-politici (nella foto n.1 è rappresentata una *mūrti* di Ganesh ricoperta di banconote, mentre il bramino amministra la funzione religiosa). Santosh colleziona molti video, anche in numero maggiore rispetto alle foto e per lo più con un'ambientazione notturna. Ciò conferma il fatto che per lui il cuore dell'evento è

l'atmosfera di suoni, luci, colori, folla e rumore che pervade le strade durante la processione finale. Nell'intervista Santosh riferisce anche il suo rapporto con la tecnologia audiovisiva: un hobby che permette di comunicare, un ausilio all'espressione di sé: "technology it has no barriers", è un mezzo neutro che le persone possono usare per ragioni anche molto differenti, dove però il bisogno di appropriazione e di collezione sembra essere un valore costante [SS:06].

Swapneel K.



Foto n.1

This Ganesh is respected in Pune city. It is the first which comes first at the river at last day of Ganesh Festival.



Foto n.2

The prayer is going on at the last day.



Foto n.3

People taking out Ganesh for emersion. Visarjan.



Foto n.4

The media person cameraman capturing it. I was with him at the time.



Foto n.5

Dagdusheth Ganesh which is richest in all Pune City with huge decoration.

Swapneel K. ha pochissime foto, scattate, per lo più dallo stesso punto di vista e sullo stesso soggetto, durante la sua partecipazione come assistente di un cameraman (foto n.4). Egli affida dunque alle didascalie il compito di raccontare ciò che vorrebbe mostrare dell'evento, sul quale fornisce una sintesi divulgativa degli elementi essenziali di protocollo: la processione verso il fiume rappresentata dal Ganesh più importante (foto n.1), la preghiera (foto n.2), la partecipazione della gente e l'immersione (foto n.3), gli sgargianti allestimenti del *mandal* più ricco della città (foto n.5). Il suo rapporto

con l'evento è anche il suo rapporto con i media, con la professione che vorrebbe svolgere. Certo lui ha partecipato anche come spettatore degli allestimenti e si è divertito con gli amici ma rappresenta se stesso attraverso la foto n.4, che sottolinea la copertura mediatica delle celebrazioni. Anche la scelta delle immagini, o, meglio, delle didascalie che vi ha posto, in fondo assomiglia allo *storyboard* di un'ipotetica copertura mediatica. Dall'intervista emerge invece il suo rapporto personale con i *Visual Memos*, che servono a ricordare i momenti in cui si è fatto qualcosa per soddisfazione personale, magari con gli amici [SK:15], per conservare l'immagine di qualcosa di esteticamente gradevole da rivedere o mostrare agli amici a cui si vuol dire anche "*look, I was there*" [SK:06].

Charu P.



Foto n.1

Shanti Sheela Ganesh.



Foto n.2

Decorations.



Foto n.3

Shanti Sheela Society



Foto n.4

The boys are all dressed up with traditional clothes.



Foto n.5

Traditional game during the procession.

Charu P. non ha immagini del Ganesh Festival. Pochi del gruppo rappresentato in foto n.3, le giovani generazioni della *Shanti Sheela Society*⁶ che hanno realizzato le decorazioni per il *pandal*, e organizzato, insieme agli adulti il programma di eventi per le celebrazioni, hanno scattato fotografie, generalmente con il cellulare. Quando le ho chiesto delle fotografie ha quindi chiamato, con l'aiuto della sorella, tutti i suoi amici del vicinato (e cercato nelle loro pagine su Facebook), e ne ha poi fatto la selezione qui mostrata. La foto n.3 è stata anche pubblicata su un giornale locale, e conservata per ricordo dalla madre. La foto n.1 ritrae le due *mūrti* di Ganesh, la grande realizzata per

⁶ Sulle *societies* cfr. Parte III, Cap.2.

l'allestimento e la seconda per l'immersione, mentre la foto n.2 mostra le decorazioni realizzate per accogliere le due *mūrti*. La foto n.4 è una foto di gruppo dei ragazzi della *society* vestiti a festa, mentre nella foto n.5 gli stessi ragazzi sono ripresi in un momento di gioco. La sequenza sintetizza la parte pubblica della sua esperienza dell'evento legata alla famiglia e alla *society* di cui fa parte.

Charu ha pochissime fotografie in generale. Nei momenti di divertimento dice di non scattare foto perché *"I am usually distracted with other things"*, ma va orgogliosa dei ritratti scattati nei momenti di festa in cui è vestita bene - *"in family moments when we are all dressed up, we do take pictures"* [CP:06]. L'immagine di cui va più fiera, però, è che sente come rappresentante della propria identità, delle proprie radici culturali e della propria memoria emozionale e spirituale e quella di Durga, la dea di famiglia, scattata durante un pellegrinaggio familiare al tempio che da generazioni i membri del clan visitano con regolarità - *"for generation she has been our family goddess for our family, it is right from my dad, from my grandfather, for everybody was born"* -, che conserva come wallpaper del cellulare: *"I have a picture here, see of my goddess, Durgadevi..."*, mi mostra la fotografia, la guarda con orgoglio e tenera compiacenza, poi mi guarda, come a verificare se ne sono impressionata e commossa. Dopo aver rimarcato che non si tratta di Ganesh, bensì di Durga, Durgadevi, mi spiega che conserva l'immagine per portare sempre con sé una presenza: *"the photo connects you [...] and it's good luck, you know when you have lots of faith you feel that the god can protect you, it's again all in the mind"* [CP:06]. Religione a parte, la fotografia è comunque uno strumento che realizza 'nella mente' una presenza, che connette l'osservatore all'oggetto in essa rappresentato, lo dimostrano tutte le fotografie di persone care, di star dello spettacolo o di luoghi particolarmente amati che affollano cellulari, portafogli, scrivanie e quant'altro. Subito dopo Charu mi spiega anche che le ragioni per cui i fedeli scattano fotografie dei *pandal* durante il Ganesh Festival sono due e distinte: la prima è quella appena esposta legata alla fede, e la seconda è legata ad un apprezzamento puramente estetico degli allestimenti [CP:06].

BIBLIOGRAFIA

IMMAGINI, DOCUMENTAZIONE, MEMORIA

Amerio Fabio, *La mutazione digitale: fotografia, cinema, video*, in Balzola A, Monteverdi A.M., *Le arti multimediali digitali*, Milano, Garzanti, 2004

Arnheim Rudolf, *Art and Visual Perception: A psychology of the Creative Eye*, Regents of the University of California, 1954; ed. it. *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, (1962) 1996

Aumont Jaques, *Vertov et la vue*, in Jaques A., *Cinémas et Realités*, Saint-Etienne, Université Saint-Etienne, CIRIEC, 1984

Balzola Andrea, Monteverdi Annamaria, *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 2004

Barilli Renato, *Introduzione a*, Barilli R., *Esposizione in tempo reale*, Pollenza, La Nuova Foglio Editrice, 1973

Barthes Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980; ed. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980

Barthes Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1961; ed. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985

- Bazin André, 1973, *Qu'est-ce que le cinéma? I II III IV*, Paris, Éditions du Cerf, 1958; ed. it. *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1999
- Becker Howard S., *Visual sociology, documentary photography, and photojournalism. It's (almost) all a matter of context*, "Visual Studies", vol.10, n.1: 5-14, 1995
- Becker Howard, *Exploring Society Photographically*, Chicago, University of Chicago Press, 1981
- Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, (1936) 1955; ed. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, (1966) 1984
- Berger John, *About Looking*, London, Writers and Readers Published Cooperative, 1980; ed. it. *Sul guardare*, Milano, Bruno Mondadori, 2003
- Bergson Henri, *Matière et memoire. Essai sur la relation du corps a l'esprit*, Paris, Librairie F. Alcan, 1926; ed. it. *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Roma-Bari, Laterza, 2001
- Bolter Jay David, Grusin Richard, *Remdiation. Understanding New Media*, Cambridge, London, MIT Press, 1999; ed. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 2002
- Bourdieu Pierre, *Un art moyen. Essais sur le usages sociaux de la photographie*, Paris, Les editions de Minuti, 1965; ed. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi, 1972
- Burke Peter, *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence.*, London, Reaktion Books, 2001; ed. it. *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002

- Calvino Italo, *Lezioni americane*, in Calvino I., *Saggi. Vol I*, Milano, I Meridiani, Mondadori, 1995
- Calvino Italo, *Il cavaliere inesistente*, Milano, Mondadori, (1959) 2002
- Chalfen Richard, *Snapshot Versions of life*, Madison, University of Wisconsin Press, 1987; ed. it. *Sorrida prego! La costruzione visuale della vita quotidiana*, Milano, FrancoAngeli, 1997
- Colombo Fausto, *Gli archivi imperfetti. Memoria sociale e cultura elettronica*, Milano, Vita e pensiero, 1986
- Corbin Juliet, Strauss Anselm L., *Basics of Qualitative Research Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*, Thousand Oaks, Sage, 1998
- Costa Antonio, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002
- Damasio Antonio, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione, cervello umano*, Milano, Adelphi, 1995
- Dyer Geoff, *The Ongoing moment*, s.l, s.e., 2005; ed. it. *L'infinito istante. Saggio sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2007
- Debord Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992; ed. it. *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2008
- Dick Philip K., 1968, *Do androids dream of electric sheep?*, New York, Ballantine Books, 1996
- Deleuze Gilles, *L'image-mouvement. Cinema 1*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983; ed. it. *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri, 1993
- Deleuze Gilles, *L'image-temps. Cinema 2*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985; ed. it. *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1997
- Depocas Alain, Ippolito Jon, Jones Caitlin (a cura di), *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, New York, Guggenheim Museum

- Publications, Montreal, The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology, 2003
- Eugeni Ruggero, *Analisi semiotica dell'immagine*, Milano, ISU Università Cattolica, 1999
- Eugeni Ruggero, *Introduzione. L'analisi del prodotto culturale: oggetti, approcci, nodi*, in Colombo F., Eugeni R. (a cura di), *Il prodotto culturale. Teorie, tecniche di analisi, case histories*, Roma, Carocci editore, 2001
- Faccioli Patrizia, *La sociologia con le immagini: un metodo per conoscere*, in Faccioli P., Losacco G., *Manuale di sociologia visuale*, Milano, FrancoAngeli, 2003A
- Faccioli Patrizia, *La sociologia sulle immagini: analisi di un linguaggio*, in Faccioli P., Losacco G., *Manuale di sociologia visuale*, Milano, FrancoAngeli, 2003B
- Faccioli Patrizia, *Il potenziale euristico dell'immagine*, in Faccioli P., Losacco G., *Manuale di sociologia visuale*, Milano, FrancoAngeli, 2003C
- Faccioli Patrizia, *Introduzione: sociologia visuale e fenomenologia*, in Faccioli P., Losacco G., *Manuale di sociologia visuale*, Milano, FrancoAngeli, 2003D
- Faccioli Patrizia, *Premessa*, in Faccioli P., Losacco G., *Manuale di sociologia visuale*, Milano, FrancoAngeli, 2003E
- Faeta Francesco, *Strategie dell'occhio. Etnografia, antropologia, media*, Milano, FrancoAngeli, 1998
- Ferraris Maurizio, *Dove sei? Ontologia del telefonino*, Milano, RCS, 2007
- Ferraris Maurizio, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Rom-Bari, Laterza, 2009

- Flusser Vilém, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Berlin, European Photography Andreas Müller-Pohle, 1983; ed. it, *Per una filosofia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2006
- Foucault Michel, *Eterotopia*, in AA.VV., *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, Milano, Mimesis, 1994
- Frye Herman Northrop, 1963, *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*, Harcourt, Brace and World, New York; ed. it. *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, Einaudi, Torino, 1973
- Giachello Silvia, *Documentare l'evento multimediale: un progetto di Marcel.li Antúnez Roca*, tesi magistrale non pubblicata, Università degli Studi di Torino, 2008
- Giachello Silvia, *Documentare l'evento multimediale. Una metodologia sperimentale per l'analisi dei processi creativi*, in Monaci S., Scifo B. (a cura di), *Sociologia 2.0. Pratiche sociali e metodologie di ricerca sui media partecipativi*, Napoli, ScriptaWeb, 2009
- Giusti Sergio, *La caverna chiara. Fotografia e immaginario ai tempi della tecnologia digitale*, Milano, Lupetti, 2005
- Glaser Barney G., Strauss Anselm L., *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, Chicago, Aldine Publishing Company, 1967
- Harbutt Charles, *Travelog*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1973
- Henny Leonard, *Theory and Practice of Visual Sociology*, "Current Sociology", vol.34, n3: 13-26, 1986
- Huxley Aldous, *The art of seeing*, London, Triad Panther, (1943) 1985; ed. it. *L'arte di vedere*, Milano, Adelphi, 1989

- Keim Jean A., *Histoire de la photographie*, Paris, Presses Universitaire de France, 1970; ed. it. *Breve storia della fotografia*, Torino, Einaudi, (1976) 2001
- Landow George P., *La grande potenza del testo quando diventa ipertesto*, Intervista a Mediamente 26 novembre 1997, <http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/l/landow.htm>. Ultimo accesso 15/07/2011
- Lange Dorothea, *Photographs of a Lifetime*, New York, Aperture, 1982.
- Losacco Giuseppe, *La restituzione: narrazioni visuali*, in Faccioli P., Losacco G., *Manuale di sociologia visuale*, Milano, FrancoAngeli, 2003
- Madesani Angela, *Conversazione con Franco Vaccari*, in Madesani A., *Storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2005
- Maldonado Tomás, *Web: se c'è una ragnatela, dev'esserci un ragno*, Intervista a Mediamente 26 novembre 1997, <http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/m/maldonad.htm>, Ultimo accesso 15/07/2011
- Manovich Lev, *The Language of New Media*, Massachusetts Institutes of Technology, 2001; ed. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Edizioni Oivares, 2002.
- McLuhan Marshall, *Understanding Media: The Extentions of Man*, New York, New American Library, Times Mirror, 1964; ed. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 1990
- Marazzi Antonio, 2002, *Antropologia della visione*, Carocci, Roma
- Marra Claudio, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Milano, Bruno Mondadori, 2006

- Merleau-Ponty Maurice, 1964, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964; ed. it. *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1969
- Newhall Beaumont, *Storia della fotografia*, Torino, Einaudi, 1984
- Mirzoeff Nicholas, *An introduction to Visual Culture*, Routledge, 1999; ed. it. *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi, 2002
- Ong Walter J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London and New York, Methuen, 1982; ed. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986
- Peters Jean Marie, *Leggere l'immagine: fotografia, film, televisione*, Asti, ElleDiCi, 1973
- Quintavalle Arturo Carlo, *Messa a fuoco. Studi sulla fotografia*, Feltrinelli, Milano, 1994
- Panofsky Ervin, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1961
- Pasolini Pier Paolo, 1972, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1991
- Pauwels Luc, *Taking the visual turn in research and scholarly communication key issues in developing a more visually literate (social) science*, "Visual Studies", vol.15, n.1: 5-14, 2000
- Pieroni Augusto, *Leggere la fotografia. Osservazioni e analisi delle immagini fotografiche*, Roma, Edup, 2003
- Riis Jacob A., 1890, *How the other half lives. Studies among the tenements of New York*, Boston, New York, Bedford books of St. Martin press, 1996
- Rouch Jean, *The camera and man*, in Paul Hockings (a cura di), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin and New York, Mouton de Gruyter, 1975
- Sontag Susan, 1973, *On Photography*; ed. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, (1978) 2004

- Stasz Clarice, *The Early history of Visual Sociology*, in Wagner J. (a cura di), *Images of Information*, Beverly Hills and London, Sage, 1979
- Stoichita Victor I., *L'instauration du tableau*, Méridiens Klincksieck, 1993; ed. it. *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artefici nella pittura europea*, Milano, il Saggiatore, 1998
- Stoller Paul, *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago, University of Chicago Press, 1992
- Suchar Charles S., *The sociological imagination and documentary still photography: The interrogatory stance*, "Visual Studies", vol.4, n.2: 51-62, 1989
- Vaccari Franco, 1979, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Agorà, Torino, 1994
- Vertov Dziga, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, Milano Mazzotta, 1975
- Zanenga Paolo, *Le reti di Diotima. Società della conoscenza ed economia della bellezza*, Roma, Carocci editore, 2009
- Zannier Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, Roma-Bari, Laterza, 1982
- Wittgenstein Ludwig, *Über Gewissheit*, Oxford, G.E.M. Anscombe e G.H. von Wright, 1969, ed. it. *Della certezza*, Torino, Einaudi, 1978
- Wittgenstein Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main, Surkamp, (1953) 1967; ed. it. *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 2009
- Wright Terence, *Lines of descent: Photography for evidence or interpretation?*, "Visual Studies", vol.4, n.2: 63-70, 1989

EVENTI E MEDIA CULTURALI

- Abruzzese Alberto, *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, Venezia, Marsilio, 1992
- Altarelli Lucio, Ottaviani Romolo (a cura di), *Il sublime urbano - architettura e new media*, Roma, Gruppo Mancosu, 2007
- Amaducci Alessandro, *Il video. L'immagine elettronica creativa*, Torino, Lindau, 1998
- Antonio Villaroya Ariño, *Le trasformazioni della festa nella modernità avanzata*, in Ariño A. V., Lombardi Satriani L. (a cura di), *L'utopia di Dioniso, Festa fra tradizione e moderità*, Roma Meltemi, 1997
- Babb Lawrence, *Glancing. Visual Interaction in Hinduism*, "Journal of Anthropological Research", vol.37, n.4: 387-401, 1981
- Bachtin Michail, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i Renessansa*, 1965, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979
- Renato Barilli, *Introduzione*. in Alinovi F., Marra C., *La fotografia; illusione o rivelazione*, Bologna, il Mulino, 1981
- Bateson Gregory, *Steps to an Ecology of Mind*, 1972, Chandler Publishing Company, ed. it. *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1987
- Bonato Laura, *Tutti in festa. Antropologia della cerimonialità*, Milano, FrancoAngeli, 2006
- Brown, Robert L., *Ganesh: Studies of an Asian God*, Albany, State University of New York, 1991

- Cashman Richard, *The Myth of 'Lokmanya' Tilak. Tilak and Mass Politics in Maharashtra*, Berkley, University of California Press, 1975
- Caillois Roger, *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967; ed. it. *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Milano, Bompiani, 1981
- Caillois Roger, *Théorie de la fête*, "Nouvelle Revue Française", n.28:49-59, 1939
- Cocchiara Giuseppe, *Il paese di cuccagna*, Torino, Einaudi, 1956
- Codeluppi Vanni, *Lo spettacolo della merce. I luoghi del consumo dai passages a Disney World*, Milano, Bompiani, 2000
- Dal Lago Alessandro, *Descrizione di una battaglia. I rituali del calcio*, Bologna, il Mulino, 1990
- de Martino Ernesto, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino, Einaudi, 1958
- Depocas Alain, Ippolito Jon, Jones Caitlin (a cura di), *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, New York, Guggenheim Museum Publications, and Montreal, The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology, 2003
- Durkheim Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totemique en Australie*, Paris, Alcan, 1912; ed. it. *Le forme elementari della vita religiosa. Il sistema totemico in Australia*, Milano, Edizioni di Comunità, 1963
- Eliade Mircea, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1949; ed. it. *Il mito dell'eterno ritorno. Arhetipi e ripetizione*, Roma, Borla, 1968

- Faeta Francesco, *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Milano, F. Angeli, 2006
- Faeta Francesco, *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011
- Robert Frank, Jack Kerouac, *The Americans*, New York, Groove Press, 1959; ed. it. *Gli Americani*, Roma, Contrasto Books, 2008
- Gillespie Marie, *Il Mahabharat a Nuova Delhi*, in Gillespie M., *Media Audiences*, The Open University, 2005; ed. it. *Media Audiences*, Milano, Hoepli, 2007
- Gillespie Marie, *Media Audiences*, The Open University, 2005; ed. it. *Media Audiences*, Milano, Hoepli, 2007
- Gluckman Max (a cura di), *Essays on the Ritual of Social Relations*, Manchester, Manchester University Press, 1962; ed. it. *Il rituale nei rapporti sociali*, Roma, Officina, 1972
- Goffman Erving, *The presentation of self in everyday life*, New York, Garden City, Doubleday, 1959; ed. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1969
- Goffman Erving, *Frame analysis: An essay on the organization of experience*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press; ed. it. *Frame Analysis*, Roma, Armando, 2001
- Hansen Thomas Blom, *The Saffron Wave*, New Delhi, Oxford University Press, 1999
- Hansen Thomas Blom, *Wages of Violence. Naming and Identity in Postcolonial Bombay*, Princeton, Princeton University Press, 2001

- Herbert David, *L'epica religiosa televisiva e la sfera pubblica in India*, in Gillespie M., *Media Audiences*, The Open University, 2005; ed. it. *Media Audiences*, Milano, Hoepli, 2007
- Kapur Anuradha, *Actors, Pilgrims, Kings and Gods. The Ramlila at Ramnagar*, Calcutta, Seagull Books, 1990
- Kapur Anuradha, *The representation of Gods and Heroes. Parsi Mythological Drama of the Early Twentieth Century*, Journal of Arts and Ideas, 23/4: 85-107, 1993
- Kaur Raminder, *Performative Politics and the Cultures of Hinduism: Public uses of Religion in Western India*, Anthem, South Asian Studies, 2005.
- Leach Edmund, *Rethinking Anthropology*, London, Athlone, 1961, ed. it. *Nuove vie dell'antropologia*, Milano, Il Saggiatore, 1973
- Pathak N.R., (a cura di), *Source Material for a History of the Freedom Movement in India: Mahatma Gandhi, Vol. III, part I, 1915-1922*, Bombay, Directorate of Printing and Stationary, 1965
- Philip Lutgendorf, 1990, *Ramajan: the video*, Drama Review, vol.34, n.2, 1990
- Rush Michael, *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames & Hudson, London, 1999
- Schechner Richard, *L'ultima avventura di Victor Turner*, (1985), in Turner V., *The Anthropology of Performance*, New York, Paj publications, 1986; ed. it. *Antropologia della Performance*, Bologna, Il Mulino, 1993
- Sen Amartya, *The Argumentative Indian*, New York, Picador, 2005
- Singer Milton, *When a great Tradition Modernized*, New York, Praeger, 1972
- Thapan Anita Raina, *Understanding Gaṇapati: Insights into the Dynamics of a Cult*, New Delhi, Manohar Publishers, 1997

- Thite Dinesh, *From Distrust to Reconciliation. The Making of the Ganesh Utsav in Maharashtra*, Manushi Journal No. 139, 05-Apr-2007, pp. 19-25, http://www.manushi-india.org/pdfs_issues/PDF%20139/Ganapati%2019-25.pdf.
Ultimo accesso 05/06/2011
- Tilak Bal Gangadhar, Bal Gangadhar Tilak. His Writings and Speeches, Madras, Ganesh & Co., 1922
- Turner Victor, *The Anthropology of Performance*, New York, Paj publications, 1986; ed. it. *Antropologia della Performance*, Bologna, Il Mulino, 1993
- Wickham Glynne, *A History of the Theatre*, Oxford, Phaidon Press Limited, 1985; ed. it. *Storia del teatro*, Bologna, il Mulino, 1988
- Wolpert Stanley A., *Tilak and Gokhale. Revolution and Reform in the Making of Modern India*, Berkeley, University of California Press, 1962.

COMUNITA' VISUALI

- Appadurai Arjun, *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, in Benyon J., Dunkerley D. (a cura di) *Globalization*, London Athlone, (1990) 2000
- Anderson Benedict, O'Gorman Richard, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London, Verso, 1991
- Augé Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Aubier, 1994; ed. it. *Storie del presente. Per una antropologia dei mondi contemporanei*, Milano, il Saggiatore, 1997

- Bateson Gregory, *A theory of Play and Fantasy; a Report on Theoretical Aspects of the Project for Study of the Role of Paradoxes and Abstraction in Communication*, in Bateson G., *Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco, Chandler Publishing Company, 1972; ed. it. *Una teoria del gioco e della fantasia*, in Bateson G., *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1976
- Bauman Zygmunt, *A Sociological Theory of Postmodernity*, 1991, ed. it. *Una teoria sociologica della postmodernità*, in Bauman Z., *Globalizzazione e Glocalizzazione: saggi scelti*, Roma, Armando, 2005
- Nancy Baym, *The emergence of online community*, in Jones S. (a cura di), *Cybersociaty 2.0: Revisiting Computer Mediated Communication and Community*, Thousand Oaks, (Cal.), Sage, 1998
- Benjamin Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, ed. it. Torino, Einaudi, (1920-40) 1962
- Bennet Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London, Routledge, 1995
- Berners-Lee Tim, *L'architettura del nuovo Web. Dall'inventore della rete il progetto di una comunicazione democratica, interattiva e intercreativa*, Milano, Feltrinelli 2001
- Bhabha Homi, *The location of culture*, London, Routledge, 1994
- Boccia Artieri Giovanni, *Analisi degli User Generated Content e pubblici connessi: rappresentazioni generazionali in rete*, in Monaci S., Scifo B. (a cura di), *Sociologia 2.0. Pratiche sociali e metodologie di ricerca sui media partecipativi*, Napoli, ScriptaWeb, 2009
- Boyd Danah, *Faceted Id/entity: Managing representation in a digital world*, A.B. Computer Science dissertation, Brown University, 2001,

<http://www.danah.org/papers/Thesis.FacetedIdentity.pdf>. Ultimo accesso 07/02/2012.

Boyd Danah, *Taken Out of Context. American Teen Sociality in Networked*, PHD dissertation, University of California, Berkeley, 2008

Boyd Danah, *I social media sono qui per restare... e ora?*, 2009, <http://www.danah.org/papers/talks/2009/ItalianSocMediaHere.pdf>. Ultimo accesso 06/10/2011

Boyd Danah, *Social Network Sites as Networked Publics: Affordances, Dynamics, and Implications*, 2010, <http://www.danah.org/papers/2010/SNSasNetworkedPublics.pdf>, Ultimo accesso 07/02/2012.

Cameron Fiona, *The Politics of Heritage Authorship. The case of digital heritage collections*, in Kalay Y. E., Kvan T., Affleck J. (a cura di), *New Heritage. New media and cultural heritage*, New York, Routledge, 2008.

Castells Manuel, *The rise of the Network Society*, Oxford, Blackwell, 1996; ed. it. *La nascita della società in rete*, Milano, Egea, 2002

Castells Manuel, *Internet Galaxy*, Oxford, Oxford University Press, 2001; ed. it. *Galassia internet*, Milano, Feltrinelli, 2002

Choay Françoise, *L'Allegorie du patrimoine*, Paris, Editions du Seuil, 1992; ed. it. *L'allegoria del patrimonio*, Roma, Officina Edizioni, 1992

de Certeau Michel, *L'invention du Quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990; ed. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001

Deleuze Gilles, Guattari Felix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Editions de Minuit, 1972; ed. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975

Deleuze Gilles, Parnet Clarie, *Dialogue*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1980

- Dematteis Giuseppe, *Alla ricerca di un senso nella costruzione degli oggetti geografici*, in Tosoni P. (a cura di), *Il gioco paziente. Bbiagio Garzena e la teoria dei modelli per la progettazione*, Torino, Celid, 2008,
- Friedman Yona, *Utopies réalisables. Nouvelle édition*, Paris, éditions de l'éclat, 1974-200; ed. it. *Utopie realizzabili*, Macerata, Quodlibet, 2008.
- Gandhi Leela, *Postcolonial Theory. A critical introduction*. New Delhi, Oxford University Press, 2009.
- du Gay Paul, Hall Stuart, Janes Linda, Mackay Hugh, Negus Keith, *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkmen*, London, Sage, 1997
- Geertz Clifford, *Toward an Interpretative Theory of Culture*, in *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, ed. It. *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987
- Graham Stephen, Marvin Simon, *Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities, and the Urban Condition*, London, Routledge, 2001
- Huxley Aldous, 1932, *Brave New World*, London, Vintage, 2004
- Jakobson Roman, *Essai de linguistique générale*, Parigi, Seuil, 1970; ed. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1985
- Jenkins Henry, *Convergence Culture*, New York, New York University Press, 2006; ed. it. *Cultura Convergente*, Milano, Apogeo, 2007
- LaRiCa, *I social media in Italia: oltre la punta dell'iceberg*, 2008, <http://larica-virtual.soc.uniurb.it/?p=9>. Ultimo accesso 15/02/2012
- Lughi Giulio, *Cultura dei nuovi media. Teorie, strumenti, immaginario*, Milano, Guerini studio, 2006

- Maffesoli Michel, *The Shadow of Dionysus*, New York, State Univeristy of New York Press, 1993
- Maffesoli Michel, *Le Temps des tribus, le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, La Table Ronde, 1988; ed. it. *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*, Milano, Guerini e Associati, 2004
- Maffesoli Michel, *Iconologies: nos idol@tries postmodernes*, Albin Michel, paris, 2008; ed. it. *Icone d'oggi: le nostre idol@trie postmoderne*, Palermo, Sellerio, 2009
- Manovich Lev, *The Practice of Everyday (Media) Life*, in, Lovink G., Niederer S. (a cura di), *Video Vortex Reader: Responses to YouTube*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2008
- Marinelli Alberto, Andò Romana, *Fare ricerca sul fandom online. Fan italiani e serie televisive*, in Monaci S., Scifo B. (a cura di), *Sociologia 2.0. Pratiche sociali e metodologie di ricerca sui media partecipativi*, Napoli, ScriptaWeb, 2009
- Marlow Cameron, Naaman Mor, Boyd Danah, Davis Marc, *HT06, Tagging Paper, Taxonomy, Flickr, Academic Article, ToRead*, in Wiil U. K., Nürnberg P. J., Rubart J. (a cura di), *HYPERTEXT 2006*, Proceedings of the 17th ACM Conference on Hypertext and Hypermedia, Odense, Denmark, August 22-25, 2006
- Mazali Tatiana, *La Participatory Culture di Henry Jenkins: un frame di analisi teorico ed empirico per i beni culturali*, in Monaci S., Scifo B. (a cura di), *Sociologia 2.0. Pratiche sociali e metodologie di ricerca sui media partecipativi*, Napoli, ScriptaWeb, 2009
- Mehl Dominique, *La télévision de l'intimité*, Paris, Seuil, 1996

- Meyerowitz Joshua, *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York, Oxford University Press, 1985; ed. it. *Oltre il senso del luogo. Come I media elettronici influenzano il comportamento sociale*, Bologna, Baskerville, 1995
- Monaci Sara, *Virtual Heritage 2.0: teorie e esperienze di ricerca*, in Monaci S., Scifo B. (a cura di), *Sociologia 2.0. Pratiche sociali e metodologie di ricerca sui media partecipativi*, Napoli, ScriptaWeb, 2009
- Morin Edgar, *L'esprit du temps 1. Nevrose*, Paris, Édition Grasset & Fasquelle, 1962; ed it. *Lo spirito del tempo*, Roma, Meltemi, 2002
- Nayar Pramod K., *Cultural Studies*, New Delhi, Viva Books, 2008
- O'Reilly Tim, 2005, *What is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*, <http://oreillynet.com/1pt/a/6288>. Ultimo accesso 30/09/2011
- Ragone Giovanni, *La memoria e la rete*, in Ragone G., Ilardi E., Capaldi D., *Comunicare la memoria. Le istituzioni culturali europee e la rete*, Napoli, Liguori, 2008
- Raunig Gerald, *Una macchina da guerra contro l'Impero. Sul precario nomadismo della VolxTheaterKarawane*, 05/2002, http://republicart.net/disc/hybridresistance/raunig01_it.htm. Ultimo accesso 14/10/2011
- Robertson Roland, *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*, in Featherstone M., Lash S., Robertson R. (a cura di) *Global Modernities*, London, Sage, 1995
- Saskia Sassen, *Deciphering the Global*, in Saskia Sassen (a cura di), *Deciphering the Global*, Routledge, New York, 2007
- Sharp Joanne P., *Geographies of Postcolonialism. Space of power and*

- representation*, New Delhi, Sage, 2009
- Terranova Tiziana, *Cultura network. Per una micropolitica dell'informazione*, Roma, Manifestolibri, 2006
- Toffler Alvin, *The Third Wave*, New York, William Morrow, 1980
- Turkle Sherry, *Life on the Screen: Identity in the Age of Internet*, New York, Simon and Schuster, 1995; ed. it. *La vita sullo schermo*, Milano, Apogeo, 1997
- Vattimo Gianni, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989
- Vergani Matteo, *Folksonomy nel Web 2.0: questioni metodologiche e implicazioni sociali*, in Monaci S., Scifo B. (a cura di), *Sociologia 2.0. Pratiche sociali e metodologie di ricerca sui media partecipativi*, Napoli, ScriptaWeb, 2009
- Wellman Barry, *The Network Community*, in Barry Wellman (a cura di), *Networks in the Global Village. Life in Contemporary Communities*, Boulder, Westview Press, 1999
- William Raymond, *The Long Revolution*, Harmondsworth, Penguin, 1961

SITI WEB CITATI

www.dagdushethganpati.com, Ultimo accesso 05/02/2012

www.punesite.com/tulshibaug-ram-temple-in-pune.html, Ultimo
10/01/2012 accesso

www.nytimes.com/packages/html/nyregion/1-in-8-million/index.html Ultimo
accesso 10/01/2012

FILM CITATI

Angelopoulos Theo, *Lo sguardo di Ulisse*, Grecia, 1995 (titolo originale: *Το Βλέμμα του Οδυσσέα*)

Hitchcock Alfred, *Nodo alla gola*, USA, 1948 (titolo originale: *The Rope*)

Reggio Godfrey, *Koyaanisqatsi – Life out of balance*, USA, 1983

Scott Ridley, *Blade Runner*, USA, 1982

Wahrol Andy, *Empire*, USA, 1964

FOTOGRAFIE CITATE

Adams Eddie, *Esecuzione sommaria di un Vietcong*, 1968

Capa Robert, *D-day – Omaha Beach, Normandia – 6 Giugno 1944*

Lange Dorothea, *Migrant mother – Nipomo, California*, 1936

McCurry Steve, *La ragazza afghana*, Afghanistan, 1984

Sorgi Russel, *The Genesee Hotel Suicide*, New York, 1942

Stieglitz Alfred, *Steerage*, New York, 1907