



La fotografia come metodo antropologico

Author(s): Carole M. Counihan and Italo Sordi

Source: *La Ricerca Folklorica*, No. 2, Antropologia visiva. La fotografia (Oct., 1980), pp. 27-32

Published by: Grafo s.p.a.

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1479153>

Accessed: 07/12/2009 19:01

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at <http://www.jstor.org/action/showPublisher?publisherCode=grafo>.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Grafo s.p.a. is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *La Ricerca Folklorica*.

<http://www.jstor.org>

La fotografia come metodo antropologico

Carole M. Counihan

«Ogni fotografia è in realtà un mezzo per mettere alla prova, per confermare e per costruire una immagine totale della realtà»

John Berger

In questo articolo mi propongo di esaminare l'uso della fotografia nella ricerca etnografica, nell'intento di mostrare come i metodi applicati possano determinare il contenuto teorico e politico della ricerca. Benchè la maggior parte degli antropologi facciano largo uso della macchina nel loro lavoro sul campo, gli studi sul suo impiego dal punto di vista tecnico e sul suo posto nell'insieme del progetto di ricerca sono poco numerosi¹. Per ciò che mi riguarda, l'importanza della fotografia nel mio lavoro di ricerca mi ha indotto invece a prendere in considerazione quell'aspetto. In particolare mi sono chiesta quale sia il tipo di dati che la fotografia può fornire e come l'azione di fotografare possa influenzare il comportamento e quindi i dati da acquisire, ed infine come le fotografie possano essere usate come mezzo, oltre che di ricerca, di comunicazione. Esaminerò questi problemi prendendo in esame l'uso che io ho fatto del mezzo fotografico durante quattordici mesi di lavoro sul campo compiuto nella città di Bosa, in Sardegna.² Questo esame di un lavoro fotografico come metodo antropologico servirà come base per alcune considerazioni sul metodo antropologico in generale.

«Ogni volta che tiravo fuori la mia macchina fotografica, tutto cambiava davanti a me»: questa è una lamentela che ho sentito fare a più di un etnofotografo. Raramente riusciamo a superare l'irritazione determinata dal fatto che il neorealismo della foto dei nostri sogni sia stato rovinato dal sorriso melenso di qualcuno davanti all'obiettivo, per considerare seriamente il significato dei mutamenti comportamentali determinati dalla macchina fotografica. Il mettersi dietro la macchina fotografica cambia molti aspetti della nostra interazione con gli altri, isolandoci momentaneamente dalla corrente confusa dell'esistenza e ponendoci nella posizione particolare di colui che *registra*. Non meraviglia perciò, a questo punto, che in questi casi i nostri soggetti reagiscano in modi curiosi: vedersi puntare contro la scatola nera e le sue lenti è una cosa abbastanza strana. Inoltre le fotografie stesse sono oggetti

abbastanza bizzarri: se negli Stati Uniti noi siamo oggi talmente abituati alla fotografia che tendiamo ad accettarla come un vero e proprio sostituto della vita reale, questo non fa sì che essa sia «vita reale»: le fotografie sono invece riproduzioni bidimensionali in bianco e nero della vita stessa, trasposizioni della realtà in un'altra forma, in un altro mezzo. Il riconoscere che la modificazione dei termini dell'interazione con gli altri che avviene nella fotografia e la trasposizione dell'esperienza reale in un altro mezzo, come avviene con la fotografia, «modifica le cose», è già un passo importante, in quanto richiama la nostra attenzione su due ipotesi di base. La prima di queste è che il mezzo con il quale compiamo la ricerca sugli stessi esseri umani — cioè in sostanza il nostro metodo — non è neutro, ma che invece condiziona attivamente il contenuto della ricerca. Secondo punto è che gli esseri umani modificano continuamente i prodotti delle proprie interazioni. Per servirci delle parole di Marx, «la natura umana... è l'insieme delle relazioni sociali» (1970, 122). Non solo la presenza del fotografo modifica le cose, ma anche la presenza dell'antropologo ha questo effetto, e altrettanto avviene per la presenza del parroco, di una suocera, di una fidanzata o del funzionario del fisco. La questione peraltro non è quella di indicare i vari tipi di alterazione del comportamento che possiamo indurre in quanto antropologi, in quanto fotografi o che altro, ma piuttosto di utilizzarli per ampliare la conoscenza dei nostri temi di ricerca. In particolare in queste pagine esamineremo che cosa sia possibile imparare dagli effetti della fotografia sugli abitanti di Bosa, e dalle reazioni degli abitanti di Bosa nel vedere le loro proprie fotografie.

Ciò posto, come possiamo affrontare il fatto che inevitabilmente la macchina fotografica muta la realtà? Una scelta è costituita dalla macchina fotografica nascosta. La sua capacità, il suo voyeurismo, la sua capacità quasi paurosa di penetrare al di là delle maschere che le persone portano abitualmente come membri di una società sono evidenti nelle fotografie di Walker Evans sulla metropolitana di New York, pubblicate in *Many are called*. Questo fotografo stava seduto in un vagone della metropolitana con una macchina fotografica nascosta sotto la giacca e con il meccanismo di scatto nella tasca, fotografando casualmente i suoi

soggetti, con la possibilità di scegliere il momento in cui scattare. Queste fotografie sono molto notevoli anche per il fatto che ci mettono vagamente a disagio perchè ci mostrano persone che non sanno di essere fotografate. Credo di poter dire che queste foto ci mettono a disagio da un punto di vista morale proprio per il fatto che esse mettono in discussione la qualità interattiva della esistenza umana che è fondamentale nella condotta della ricerca etnografica. Le fotografie che scattiamo riusciranno a comunicarci un universo culturale nel modo migliore se esse saranno scattate «antropologicamente» cioè da una persona che anche momentaneamente e in modo parziale costituisca una presenza sociale in quel mondo.

Lasciando dunque da parte la macchina fotografica nascosta, molti antropologi optano per le fotografie a fuoco fisso. Benchè io sia d'accordo sul fatto che la *Candid camera* ha una sua utilità, sarei piuttosto del parere che se ne tenda a sopravvalutare l'utilità e che essa comporti un equivoco che passa in genere inosservato. Dato il modo con cui sono scattate si ritiene che esse rappresentino una «verità», una «realtà» non mediata³. Questo è falso per il fatto che innanzitutto esse sono mediate per il semplice fatto di essere fotografie, secondariamente che esse sono mediate dalla scelta compiuta dal fotografo di particolari momenti e di particolare angolazione scelte tra le infinite possibili.

Gli antropologi preferiscono le riprese con la *Candid camera* avendo la sensazione che esse mostrino i loro soggetti «come essi sono realmente». Eppure quando Pino Ledda si mette in posa — quando sta in piedi di fronte alla macchina fotografica assume un atteggiamento eretto e guarda fissamente il mondo intorno a sé con uno sguardo che è destinato alla eternità, egli si presenta «come è realmente». Il significato del suo mettersi in posa è «così sono io come voglio che il mondo mi veda»: questo sono io vestito dei miei abiti della festa, ben rasato e pettinato — non come appaio in queste altre fotografie con gli abiti da lavoro, sporco, scarmigliato e non rasato. Tutte queste fotografie sono Pino Ledda, Pino Ledda è tutte queste fotografie ed altre ancora. Così come le foto in posa mostrano il modo in cui Pino vede se stesso, la sua, in un certo senso, «immagine interiore», tutte le foto con la *Candid camera* mostrano l'immagine che di lui fa il fotografo. Insieme queste foto ci dicono di più su Pino Ledda di quanto possa fare qualsiasi foto presa singolarmente; e inoltre esse ci insegnano che questa realtà è molteplice e che il nostro modo di rappresentarla sarà sempre parziale e incompleto⁴. Lorenzo Spezzatini, mio compagno nella ricerca, ed io scattavo in genere le nostre fotografie apertamente⁵. Nessuno trovò mai da ridire sul fatto di venire fotografato e quasi tutti ne erano anzi visibilmente compiaciuti. Molte persone spesso ci chiedevano o addirittura ci assillavano perchè le fotografassimo. Questo avveniva anche prima che ci conoscessero — cosa che in una cittadina di ottomila abitanti ha richiesto un certo tempo — e anche prima che venissero a sapere che avevamo l'abitudine di distribuire le nostre fotografie, le fotografie da noi scattate. La cosa

successesse spesso anche quando non avevamo con noi macchine fotografiche. Venivamo identificati così completamente con la macchina fotografica, che essa fosse materialmente presente o meno, perchè eravamo chiaramente degli estranei dall'aspetto di turisti. Nella mente degli abitanti di Bosa la associazione forestiero-turista con la macchina fotografica è così forte da fare loro letteralmente vedere la macchina fotografica anche quando non l'avevamo in mano. Qualche volta di fronte a dei bambini noi fingevamo di condividere questo atteggiamento e scattavamo una fotografia immaginaria. Questo gesto generalmente suscitava uno scoppio di risa e di allegria e qualche volta anche dei ringraziamenti per aver scattato la immaginaria fotografia, in una imitazione dell'intero processo del prendere una vera fotografia. Tutto ciò non era così sciocco come potrebbe sembrare: con la maggior parte dei fotografi che essi avevano conosciuto il risultato finale era poi lo stesso, nel senso che essi non vedevano più il prodotto.

Il fatto che la gente ci chiedesse di fotografarla anche senza la speranza di vedere i risultati è parallelo, a quanto credo, al fatto che le stesse persone ci ringraziavano dopo che noi li avevamo fotografati. La cosa non mancava mai di sorprenderci, ed eravamo noi a dire «grazie» perchè avevamo la sensazione che la macchina fotografica rappresentasse un'intrusione; che essa sia ineducata e che essa trasformi in oggetti, che essa crei delle distanze, e che sia forse anche non desiderata; noi ringraziavamo anche perchè essa costituiva per noi un mezzo di lavoro e di memoria. La macchina fotografica raccoglieva dati per noi così come raccoglieva dei ricordi: per questo eravamo noi a voler ringraziare e a meravigliarci di ricevere dei ringraziamenti.

Le persone che erano anche nostri amici ringraziavano forse anche perchè sapevano che presto o tardi avrebbero ricevuto una copia delle fotografie, ma gli altri? Penso che i loro ringraziamenti fossero per il fatto che noi stranieri di un mondo esotico e sconosciuto li consideravamo «degni di essere fotografati». Forse essi ci ringraziavano perchè li rendevamo parte di un mondo più vasto, di un mondo più moderno, quale è quello rappresentato dalla macchina fotografica e dalla sua tecnologia; perchè li trasportavamo, fuori dai loro limiti, nella nostra storia, nella nostra memoria. Certo i nostri amici erano interessati al fatto che noi li potessimo ricordare e spesso ci chiedevano se avremmo guardato quelle fotografie e se avremmo pensato a loro. E devo dire che lo facciamo.

Quello di scattare una fotografia è solo una parte di un procedimento che si completa nella osservazione della foto stampata. Il nostro lavoro a Bosa comportava l'intero procedimento, nel senso che noi disponevamo di una rudimentale camera oscura ricavata nel nostro bagno, e che sviluppavamo tutte le pellicole esposte, stampando poi una scelta dei negativi sia per il nostro uso come dati, sia per distribuirle. Distribuimmo così centinaia di fotografie come segno della nostra gratitudine per tutte le infinite cose che gli abitanti di

Bosa avevano fatto per noi; le fotografie formarono così il contributo più grande da parte nostra alla rete di reciprocità, così importante nella vita sociale di Bosa. I sardi in generale e gli abitanti di Bosa in particolare danno continuamente beni e servizi a amici, vicini, parenti e compari. Anche a noi stessi davano continuamente: in genere cose particolari e caratteristiche del loro mondo; il loro tempo, la loro amicizia, le loro conoscenze; cibi preparati da loro; olio di oliva fatto da loro; pane e dolci preparati da loro; pesce che loro stessi avevano pescato; vino delle loro vigne; formaggio dei loro animali e oggetti di artigianato fatti dalle loro mani. Ci donavano cose il cui valore economico non era calcolabile perchè erano prodotte e consumate fuori da un'economia di mercato. Questi scambi erano mediati da obbligazioni reciproche di carattere prima sociale che economico. Anche noi avvertiamo queste obbligazioni e perciò donavamo fotografie che si adattavano bene ai termini dello scambio reciproco in quanto erano prodotti delle nostre mani, risultati di una capacità a noi speciale e qualche cosa che noi eravamo in grado di donare. E infine ai nostri amici di Bosa faceva piacere ricevere. Invariabilmente la prima reazione quando noi consegnavamo agli abitanti di Bosa le loro fotografie era «come sono uscito?» (*in italiano nel testo*). L'interesse non andava dunque alla composizione della fotografia, alle informazioni che essa poteva fornire o al suo livello tecnico (tutte cose che invece interessavano noi) anzi il loro interesse primario e in genere esclusivo era per come essi apparivano nella foto, per come la foto si conformava alla loro immagine ideale di sé stessi. Non è strano perciò che la loro reazione fosse spesso un «male!» detto ridendo, perchè raggiungere un ideale è sempre cosa difficile; e inoltre, poichè noi li fotografavamo nel corso delle loro attività quotidiane, le nostre fotografie non potevano riflettere le loro aspettative di una fotografia molto formale, in posa e con gli abiti migliori, presa col flash nello studio del fotografo.

Inoltre un'altra reazione frequente era «non è a colori». A questo punto noi farfugliavamo qualcosa a proposito del fatto che avevamo fatto tutto da soli e che il colore era qualche cosa di troppo complicato per le nostre capacità e che era per noi già molto essere riusciti a fare delle foto in bianco e nero. Ma la cosa in genere non aveva molto significato per la gente di Bosa perchè per loro l'intero procedimento fotografico si svolge in un modo metafisico e non è riducibile a spiegazioni in termini di esperienza conosciuta. I tre fotografi professionali che lavorano a Bosa fanno solamente stampe a colori che vengono fatte pagare a un prezzo piuttosto elevato in relazione sia al loro costo effettivo sia al reddito medio degli abitanti. I fotografi ammettevano che avevano smesso di lavorare in bianco e nero perchè i guadagni con il colore erano maggiori: perciò la gente non aveva altra scelta che di acquistare fotografie a colori, ma queste proprio per il fatto che erano più costose avevano anche maggiore prestigio. Inoltre il colore rappresenta qualcosa di più moderno, che è arrivato solo recentemente a Bosa nella fotografia e ancora più recentemente nella televisione a colori. Perciò

la sua desiderabilità e il suo prestigio sono ancora maggiori perchè rappresentano associazioni dirette con cose «moderne», ciò che ha grande valore a Bosa. Così la predilezione per il colore e un certo disprezzo per il bianco e il nero rappresentano dei gusti che sono indotti dalle esigenze di un sistema economico più vasto e che in questo caso si incarna nei tre fotografi locali. In questo senso ciò era un vantaggio per noi perchè il fatto che regalassimo largamente fotografie in bianco e nero non entrava in competizione con la loro attività professionale: i nostri regali erano per così dire degli «extra». Erano piacevoli da ricevere, ma chiunque volesse una «vera» fotografia avrebbe continuato ad andare dai fotografi professionali a chiedere delle fotografie a colori.

In ogni caso la gente mostrava molto piacere nel vedere e nel ricevere le nostre fotografie. Un entusiasmo particolare era suscitato dalla proiezione di diapositive che noi effettuavamo per loro in genere alla sera in tranquille strade senza traffico nella parte vecchia della città, proiettando le immagini sulla parete bianca di una casa, mentre il pubblico sedeva sui gradini di pietra della strada o su sedie portate fuori dalle case. Questo spettacolo veniva chiamato «il filmino», e suscitava veri entusiasmi. Erano tutti loro quasi con i colori della realtà loro stessi, i loro amici, i loro nemici, la loro città, la loro campagna, le loro feste, loro. Il piacere che mostravano nel vedersi nel «filmino» o nelle fotografie forse riflette ancora una volta la loro gratificazione nel vedersi parte di un mondo più vasto. Un mondo che influisce su di loro attraverso modelli di consumo sempre più complessi e attraverso i mass media, ma in cui essi partecipano attivamente in misura minima. L'isolamento da questo mondo e la loro impossibilità a parteciparvi attraverso attività produttive (i procedimenti di lavoro tradizionale si vanno spegnendo e non vengono sostituiti da altri) li mantiene al di fuori della spinta verso il progresso. Forse essi vedono la propria oggettivazione nelle immagini fotografiche come un modo di appartenenza a questo mondo più vasto; certo questo mondo usa le fotografie per integrarli a sé. Susan Sontag ha richiamato l'attenzione su un passo di Feuerbach che contiene un'affermazione destinata a realizzarsi:

«Una società diventa «moderna» quando una delle sue attività principali consiste nel produrre e consumare immagini, quando le immagini hanno poteri particolari nel determinare le nostre esigenze sulla realtà e costituiscono esse stesse dei sostituti per le esperienze di prima mano, diventando indispensabili per la salute dell'economia, per la stabilità della politica e per la ricerca della felicità privata (1977, 153)».

Si può quindi dire che il fascino che la fotografia ha sugli abitanti di Bosa rappresenta uno dei sintomi e uno dei veicoli del mutamento della loro società.

Se queste sono le reazioni dei soggetti alla macchina fotografica ed al fotografo, quale è l'esperienza dell'antropologo/fotografo? Questi è particolarmente interessato a raccogliere dati con l'obiettivo, a raccogliere elementi di realtà che presentano fatti rilevanti per i suoi scopi di ricerca. Questi elementi fotografici hanno

una loro forza e hanno carattere visivo: essi raccolgono e documentano una scena così come essa è; essi convincono l'osservatore proprio perché egli può vedere l'evidenza. Essi convincono per la loro apparentemente irrefutabile oggettività, un carattere che essi possiedono grazie al carattere meccanico, fisico-chimico del mezzo di fissare una scena attraverso la luce da essa riflessa.

Quando il diaframma scatta, qualsiasi «realtà» nel campo dell'obiettivo viene «fissata esattamente». A differenza di quanto avviene per altri mezzi di documentazione visiva più antichi come la pittura, il disegno, l'incisione, nella fotografia la mediazione della mano umana è minima; essa «prende» delle immagini, non «fa» delle immagini. Oppure si?

In realtà esiste sempre una miriade di variabili che si uniscono per indurre alla decisione che qualcosa «vale una fotografia». La scelta di scattare è il prodotto di una scelta compiuta a molti livelli diversi. Per l'antropologo fotografo la scelta decisiva riguarda ciò che è considerato un dato e ciò che non lo è. Guidato da un progetto di ricerca preciso egli può compiere questa decisione; ma questa deve essere seguita da altre decisioni: quali dei dati suscettibili di documentazione debbano essere inclusi nella fotografia e quali debbano essere esclusi. Poi si dovrà decidere come mostrarli: in quante fotografie, da quale angolo, con quale sfondo, da quale distanza, con quale velocità di posa, con quale apertura e così via. La decisione è condizionata anche da fattori consci ed inconsci di varia natura: non solo le necessità della ricerca ma anche considerazioni umane nei confronti del soggetto e del futuro osservatore come anche una serie di variabili più sottili quale il gusto, la sensibilità, l'abilità, la percettività visiva. Il piano della mia ricerca richiede che io documenti il *pudadore* Pino Ledda (Pino Ledda il *potatore* di olivi), ma come? Lo fotografo al lavoro nell'oliveto in una, due, tre immagini? Questo sarà sufficiente? Lo fotografo a casa, in strada, in cantina; sarà sufficiente? Lo fotografo in abiti da lavoro e negli abiti da festa; sarà sufficiente? Sarò riuscita a catturare la sua assenza? Le mie fotografie possono comunicarvi Pino Ledda *pudadore*?

Che cosa pensa Pino Ledda? Egli osserva compiaciuto le fotografie che gli ho fatto mentre lavora, ma insiste perché lo fotografiamo la mattina della domenica quando sarà ben rasato e ben vestito. Scopre allora il vero messaggio delle mie fotografie: esse non dicono «ecco Pino Ledda» ma «ecco come io lo vedo». Esse non documentano puramente e semplicemente una realtà, ma la interpretano. La realtà, come ogni etnografo, sa bene, è troppo vasta per poter essere descritta integralmente: dobbiamo operarvi una selezione che rappresenta una interpretazione. Io cerco di affermare ciò che Pino Ledda è nel suo mondo e poi di proiettare questa persona in un altro mondo, il vostro mondo, in modo che voi possiate comprenderlo. Lo si può assimilare a un processo di traduzione che comporta sempre delle grosse difficoltà ed anche il processo di traduzione fotografica presenta molte difficoltà che gli sono

proprie. Il nostro strumento metodologico principale è «l'osservazione partecipante». Così l'uso della fotografia nella ricerca e nella presentazione delle nostre osservazioni può per certi aspetti riprodurre una importante dimensione della ricerca in modi impossibili per la parola, e ampliare così il nostro messaggio. La natura visiva della fotografia le fa acquistare una particolare forza e una particolare importanza. Come ha detto John Berger, «la visione viene prima delle parole... E' la vista a determinare il nostro posto nel mondo che ci circonda» (1972, 7). La percezione visiva possiede una immediatezza e una totalità che nella fotografia risultano accentuate perché essa non è soltanto un fatto visivo ma anche un fatto di «incorniciamento». Essa è un soggetto bidimensionale che isola un frammento di tempo e di spazio e lo presenta come emblematico e rappresentativo. Essa costituisce una finestra nella realtà sociale: per quanto possa essere parziale e selettiva essa si pretende completa - proprio perché è limitata, perché i suoi confini valgono come una affermazione che ciò che è contenuto entro essi è importante, mentre tutto il resto è superfluo. In questo modo funziona come una metafora, nel senso che costituisce un tutto simbolico. A causa di ciò il messaggio fotografico ha un carattere distaccato da ogni contesto e polivalente. Esso può essere inserito in qualsiasi sistema di riferimento e può essere interpretato in infiniti modi. Perciò la fotografia dell'esplosione della bomba di Hiroshima può essere altrettanto facilmente usata come pubblicità per delle stufe e come una protesta contro la guerra atomica (Sontag 1977, 106 segg.). Questo rappresenta una delle difficoltà dell'uso delle fotografie come portatrici di messaggio: il loro significato è legato al contesto e il contesto può essere illimitatamente manipolato.

Una seconda caratteristica problematica delle fotografie è la aura estetica che inevitabilmente le accompagna. Le fotografie tendono inesorabilmente a diventare oggetti belli il cui scopo è la bellezza, diminuendo così la forza di qualunque altro messaggio. L'antropologo deve affrontare il dato di fatto che se egli vuole che le sue fotografie presentino un giudizio su un modo di vivere, il medium stesso può negare questo specifico contenuto-messaggio di fronte al proprio messaggio formale: «Sono un oggetto bello, consumatemi».

Vi è poi un terzo problema: esso è costituito dalla capacità della fotografia di evocare sentimenti. Le fotografie sono qualcosa di più che semplici giustapposizioni di immagini. Le fotografie hanno una enorme capacità di evocare un sentimento, una emozione, il senso di un evento o di una persona. Questo è insieme una forza o un pericolo, perché l'emozione fotografica per eccellenza è la nostalgia, come ha osservato la Sontag. La fotografia evoca il passato: noi la osserviamo da lontano, distaccati da qualunque distanza di vita reale che può averla animata. Questa qualità distaccata del messaggio fotografico è parallela al distacco tipico del fotografo. La Sontag ha scritto «fotografare è essenzialmente un atto di non intervento» (1977, 11). Il pericolo è quello che la proliferazione delle immagini foto-

grafiche ci facciano cadere nel trabocchetto di un atteggiamento nostalgico e non partecipe nei confronti degli eventi che come nelle fotografie cominciano ad apparirci come «fatti compiuti» al di fuori della nostra concreta portata. La contemplazione sognante attenua e sostituisce qualunque forma di attivismo.

Queste sono le caratteristiche insite nel mezzo fotografico che ne condizionano l'uso. Da queste considerazioni specifiche sulla fotografia come metodo voglio passare ad alcune conclusioni sui metodi antropologici in generale.

L'esame critico della fotografia ha sottolineato tre grossi limiti comuni a tutti i metodi delle scienze sociali. Il primo riguarda le limitazioni che il medium stesso pone alla raccolta di dati: abbiamo visto come la macchina fotografica non documenti semplicemente il mondo esterno, ma come rappresenti questo mondo in particolare modo che dipende dalla accettazione da parte della gente della macchina, dalla tecnologia della macchina stessa e dalla forma della fotografia. Altri metodi impongono limiti analoghi: per esempio il computer può elaborare solo alcuni tipi di dati. La cosa importante è il fatto che il linguaggio dei dati non è neutrale, come avrebbero affermato i seguaci del metodo positivistic delle scienze sociali, ma bensì un fattore determinante per ciò che la nostra ricerca può individuare.

Un altro limite della macchina fotografica sta nel fatto che essa può documentare solo ciò che noi scegliamo. Come tutti gli altri metodi i dati che essa raccoglie dipendono dal ricercatore, dalle sue scelte di rilevanza e di importanza. Pertanto essa non può essere priva di valori, ma anzi ne è investita sin dal momento del primo scatto.

Un terzo elemento condizionante della fotografia, come tutti gli altri metodi antropologici, è il contesto sociale in cui essa opera. La scienza sociale significa un atto sociale. Non è a caso che gli italiani, francesi e statunitensi la praticino in modi così diversi. Il mondo da cui proveniamo ed il mondo che studiamo condizionano il nostro lavoro e i suoi risultati. Gli abitanti di Bosa leggono le mie fotografie in modo assai diverso da quanto possono fare i nordamericani, e gli uni e gli altri le leggono diversamente da come possano farlo dei romani delle classi superiori. Noi possiamo vedere solo ciò che è fin dove i nostri atteggiamenti culturali e teorici ci permettono di vedere⁶. Così i metodi delle scienze sociali applicati in modo acritico e i risultati delle ricerche sociali presentati in modo acritico hanno come risultato solo la perpetuazione dello *status quo*. Questo può essere un risultato legittimo del nostro lavoro solo se viviamo nel «migliore dei mondi possibili». Poiché la maggior parte di noi sa bene che ciò non è, dobbiamo cercare di evitare questo *impasse* che consiste nel fornire un supporto alle «cose come stanno».

Qui stanno il compito e la responsabilità dell'antropologia: che è quella di mostrare a noi stessi, di rivelare come le cose stanno realmente. Come dice Marx, la «riforma delle coscienze esiste solo nel fatto che si renda il mondo consapevole della propria coscienza, che si

risvegli il mondo dai propri sogni, che si spieghino al mondo i suoi atti» (1967, 214). L'antropologo realizza ciò mostrandoci altri modi di vivere, altri modi di soddisfare le esigenze della condizione umana. Questa è una scoperta fondamentale perché di tanto in tanto conosciamo altri modi di essere, possiamo sapere che noi possiamo essere diversi. Questo è l'inizio dell'azione nel senso del mutamento. La sola forma di scienza sociale realizzabile è quella che ci conduce in questa direzione. Questa è la scienza sociale che si ponga come interpretativa e critica⁷.

(Traduzione dall'inglese di Italo Sordi)

* Spunti per questo lavoro mi sono venuti dalla lettura degli scritti di John Berger, Antonio Gramsci, e Susan Sontag. Incoraggiamenti e occasioni di discussioni delle mie idee mi sono venuti da Lorenzo Pezzardini e dagli amici del gruppo di North Umpton: Tom Juravich, Cris Leonard, Marilyn Mearthur, Gjudy Musket ed Elliot Solouway.

¹ In un recente convegno sulla antropologia visiva (Hocking 1975) solo due articoli su trentacinque trattavano direttamente della fotografia: Collier 1975 e Carpenter 1975. L'articolo di Collier costituisce un importante contributo sulla introduzione della fotografia in una zona della Nuova Guinea i cui abitanti non avevano mai conosciuto alcuna forma di obbiettivazione visiva. Collier (se ne vedano anche le opere 1957, 1967) ha scritto con larghezza e con penetrazione sulla fotografia come metodo di ricerca, ma nel sottolineare il suo uso per la raccolta dei dati quantitativi ha trascurato il suo carattere interpretativo. Margaret Mead e collaboratori hanno cercato di usare la fotografia per la presentazione di rilievi antropologici ma senza discutere la natura dei dati fotografici. Bateson 1942 e Mead e Mac Gregor 1951 vedono il loro valore diminuito, a mio avviso, dalla mancanza di comprensione del mezzo fotografico. Il lavoro di Mead ed Heyman, (1965) è banale e cade nella trappola della emozione nostalgica di cui si è parlato sopra.

² Il lavoro sul campo si è svolto dal giugno del 1978 fino al luglio del 1979. Esso è stato reso possibile in parte grazie al contributo del Fulbright-Hays Dissertation Research, e al contributo integrativo di Sigma Xi, la Scientific Research Society of North America. Desidero qui ringraziare entrambe le associazioni.

³ Lincoln Kirstein attacca l'uso della fotografia nascosta: «La candid-camera con le sue grandi pretese di obbiettività, con la promessa di verità sensazionali, mostra un ribaltamento della verità, una sorta di rivelazione accidentale che occultata ciò che sta avvenendo assai più di quanto non lo mostri».

⁴ Come dice Clifford Geertz: «...l'analisi culturale è intrinsecamente incompleta» (1973, p. 29).

⁵ Sia Lorenzo che io avevamo la macchina fotografica, ma il compito specifico della documentazione fotografica era suo. Questo mi permise di concentrarmi su altri metodi di rilevazione, dal momento che potevo contare sul fatto che lui stava fotografando. Talvolta abbiamo entrambi fotografato lo «stesso» soggetto. La somiglianza o la diversità delle nostre fotografie furono una costante fonte di sorpresa e di discussione, e costituirono il principale stimolo a scrivere queste pagine.

Avevamo macchine Reflex con pellicola formato Leica (a 35 mm.) con tre obiettivi intercambiabili: 200 mm., 50 mm. e 28 mm. Abbiamo usato quasi esclusivamente l'obiettivo normale e il quadrangolare coll'intenzione di scattare fotografie che obbligassero ad un rapporto diretto con il soggetto fotografato, ed abbiamo escluso l'impiego del teleobiettivo.

La mia macchina fotografica montava sempre pellicole in bianco-nero, quella di Lorenzo diapositive a colore. Approssimativamente abbiamo scattato 2.000 foto in bianco-nero e 1.500 diapositive a colori. Lorenzo ha scattato il 99% delle diapositive e circa un terzo del bianco e nero, io il resto.

Desidero ringraziare Anthropology Department of the University of Massachusetts per il parziale contributo alle spese sostenute per il materiale fotografico.

⁶ Gli scritti di Antonio Gramsci su questo argomento sono illuminanti e in genere contengono spunti teorici utili per gli antropologi. Si vedano in particolare i *Quaderni dal carcere* (traduzione inglese, 1971), e soprattutto le parti che riguardano gli «Intellettuali» e «La filosofia della prassi».

⁷ Si veda Brian Fay, 1975. Altri lavori, che hanno in qualche modo contribuito a formulare la posizione rispetto alle scienze sociali assunta in questo saggio, sono quelli di: Bernstein, 1971, 1976; Geertz, 1973; Kuhn, 1970; Gouldner, 1970; e Sahlins, 1976. Alcuni esempi di uso della fotografia come strumento per indagare la società attraverso un'interpretazione critica sono i seguenti:

Agee e Evans, 1960; Berger, 1972, 1975; Conrat e Conrat 1977; Hine 1932 (benchè questo lavoro sia meno critico di quanto avrebbe dovuto); e Lange e Taylor 1939. Marcuse 1972, ha analizzato come il contesto sociale condizioni ciò che la fotografia (o altre forme di espressione — egli si riferisce particolarmente all'arte) può attualmente esprimere. Sekula 1978 seguendo questa indicazione ha cercato di spiegare come la fotografia possa essere usata per mettere a nudo e superare questi condizionamenti.

Riferimenti bibliografici

Agee, James e Walker Evans, 1960, *Let Us Now Praise Famous Men*, New York, Ballantine.

Bateson, Gregory e Margaret Mead, 1942, *Balinese Character: a Photographic Analysis*, New York, New York Academy of Sciences.

Berger, John, 1971, *Understanding a Photograph. From the Look of Things*. A cura e con una introduzione di Nikos Stangos, New York, Viking Press. 1972 *Way of Seeing*, London, BBC and N.Y., Penguin Books. 1975 *A Seventh Man. Migrant Workers in Europe*, New York: Viking Press.

Bernstein, Richard J. 1971 *Praxis and Action. Contemporary Philosophies of Human Activity*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1976 *The Restructuring of Social and Political Theory*, New York.

Carpenter, Edmund, 1975, *The Tribal Terror of Self-awareness*. In Hockings 1975, pp. 451-461.

Collier, John, Jr. 1957 *Photography in Anthropology: a Report on Two Experiments*, in «American Anthropologist» n. 59, pp. 843-859. 1967 *Visual Anthropology: Photography as Research Method*, New York, Holt, Rinehart and Winston. 1975 *Photography in Visual Anthropology*. In Hockings 1975: 211-30.

Conrat, Maisie e Richard Conrat. 1977 *The American Farm: a Photographic History*, San Francisco, California Historical Society.

Evans, Walter. 1966. *Many Are Called*, con introduzione di James Agee, Boston, Houghton Mifflin.

Fay, Brian 1975. *Social Theory and Political Practice*, London, Allen and Unwin.

Gouldner, Alvin W. 1970. *The Coming Crisis of Western Sociology*, New York, Basic Books.

Gramsci Antonio 1971, *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Traduzione e cura di Quintin Hoare e Geoffrey Nowell Smith. London: Lawrence and Wishart. (*Quaderni dal Carcere*, Torino, Einaudi, 1975).

Heine, Lewis W. 1932 *Men at Work. Photographic Studies of Modern Men and Machines*. New York, MacMillan.

Hockings, Paul, (ed.). 1975 *Principles of Visual Anthropology*, World Anthropology Series, The Hague, Mouton.

Kirstein, Kincoln, 1938 *Photographs of America: Walker Evans*, in *American Photography by Walker Evans*, New York, The Museum of Modern Art.

Kuhn, Tomas S. 1970 *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, University of Chicago Press.

Lange, Dorothea e Paul Taylor, 1939 *An American Exodus: a Record of Human Erosion*, New York, Reynal and Hitchcock.

Marcuse, Herbert, 1972 *Art as a Form of Reality*, in «New Left Review», n. 74, pp. 51-58.

Marx Karl e Frederick Engels, 1970 *The German Ideology*, traduzione e cura di C.J. Arthur. New York, International. (*L'ideologia tedesca*, Roma, Editori Riuniti).

1967 *Writings of the Young Marx on Philosophy and Society*. traduzione e cura di Lloyd D. Easton and Kurt H. Guddat. Garden City, New York, Doubleday.

Meat, Margaret e Frances Cooke MacGregor, 1951 *Growth and Culture: A Photographic Study of Balinese Childhood*, Based on Photographs by Gregory Bateson, analysed on Gesell Categories. New York; Putnam.

Mead, Margaret e Ken Heyman, 1965 *Family*, New York, MacMillan.

Sahlins, Marshall, 1976 *Culture and Practical Reason*, Chicago: University of Chicago Press.

Sekula, Allan, 1978 *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on a Politics of Representation)*, «The Massachusetts Review», Winter 1978, pp. 859-883.

Sontag, Susan, 1977 *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux. (*Sulla fotografia*, Torino, Einaudi).