

LA COMUNANZA DEI DESIDERI

Angela Gregorini

L'esperienza di ricerca de *L'Amorosa Visione. Percorsi giovani di incontro e di abbandono* si è costruita come un laboratorio di insegnamento/apprendimento di tecniche audiovisive finalizzato alla produzione di un film di documentazione sociale. Alcuni di questi termini vanno, ad avviso di chi scrive in qualità di (fortunato e avventurato) coordinatore di progetto, esplicitati nell'accezione che ad essi si è ritenuto di dare in apertura di ricerca; o meglio ancora, nella concretezza mutevole, e mutante, di quella stessa accezione che sono venuti acquisendo in corso d'opera.

Labh Rabh

In sanscrito le radici Labh e Rabh significano "afferrare, abbracciare, prendere possesso" e, in modo più estensivo, "volgere il desiderio, la volontà, l'intento o l'opera verso qualcosa". Dalle stesse radici sanscrite, il tedesco *arbeit* (passando per l'antico gotico) e l'italiano *lavoro* (passando per il latino, *labor*). Ma valendo quel *labor* anche "fatica, pena, sofferenza", è piuttosto all'idea primaria, ai significati originari, che ci si è volti per il *laboratorio* visuale de *L'Amorosa Visione*: nei termini di una presa possesso, appunto, derivata dall'esercizio di specifiche abilità.

Laboratorio pensato, alla luce anche di altre esperienze¹, quale sito d'elezione per la circuitazione di saperi cognitivi e sensibili dinamizzati dall'essere performance. Set di azioni formative e didattiche orientate, nello specifico, all'acquisizione di un saper guardare e di un saper ascoltare: abilità per la vita che si fanno arte – passando a loro volta per l'arte, l'espressività, la comunicazione. E, prima ancora, all'acquisizione di un *saper apprendere*, quale condizione essenziale per dominare il sapere – non solo cinematografico, non solo antropologico, non solo disciplinare – e non esserne dominati: per ampliarlo, renderlo critico: e vivo². Attraverso percorsi conoscitivi che implicino, ragionando utilmente in analogia con l'antropologia teatrale, una «dilatazione del corpo-mente», che stimolino un «pensiero che attraversa la materia», che suscitino «riflessione ma pure disorientamento». Per rendere gli attori (della ricerca, del laboratorio) consapevoli dell'essere tali. Di nuovo in assonanza con le scienze performative: attori che sperimentano/agiscono un testo, che toccano con mano, occhio, orecchio il processo creativo (d'elaborazione, di realizzazione, di produzione) del testo, che grazie al farne esperienza in situazione modellata secondo principi diversi dalla quotidianità conquistano e incrementano la propria libertà di soggetti di visione e di visioni.

Centralità dunque di esperienza e performance. Per Victor Turner, l'esperienza non è completa se uno dei suoi momenti non contempla la performance: performance che è "vivere attraverso", "pensare all'indietro", "desiderare in avanti"³.

E il cinema è arte performativa, ponendosi esso non solo come dispositivo di conservazione della conoscenza del mondo ma pure – mercé le sue capacità: comunicativa, di messa in forma e negoziale; e il suo lo sguardo: personale, complesso, acuto, eccitato, immersivo⁴ – come agente e mezzo di trasformazione: della conoscenza, del mondo e della nostra relazione con entrambi. Il film, a sua volta, è oggetto antropologico di straordinaria densità: luogo di messa in forma di saperi culturali, veicolo di diffusione di saperi sociali, dispositivo di autoraffigurazione della società e di costruzione della sua memoria. E, ancora, il film di documentazione, o di testimonianza (*testis*: "terza parte": che si prende per definizione il rischio di un impegno), è strumento di foggatura – parola che si tornerà ad usare – del reale e di penetrazione della realtà. L'intervista narrativa *à la Segre*, a conclusione di tale irraggiamento progressivo, viene ad essere il quasi naturale complemento, veicolare ed esplorativo, di una ricerca-azione che intende porre a suo paradigma teorico un fare ricerca partecipativo e riorientativo; a suo nucleo metodologico un apprendere dall'esperienza; a suo campo d'indagine l'"arte del vivere" della generazione giovane d'una *provincia mundi* (Gnisci) colta allo specchio del cinema; a sua modalità di approccio, nel vivo della crisi che attraversa la scrittura, la sperimentazione di logiche significative e forme espressive diverse, affidate entrambe, nel loro percorso di costruzione, ai soggetti e di quell'arte, tribolata e incerta, e di quella crisi: che non è solo di scrittura, non solo di scuola, ma di cultura (e società: Castellina) tutta.

Di qui *L'Amorosa Visione*.

In-segno

Insegnare significa, alla lettera, imprimere un segno. E la cultura, che all'"in-segnare" s'associa, è innanzitutto «cura, cura dell'umanità; è fare umanità prendendosi cura di essa, è un fare esseri umani provando, ricercando e accudendo alla loro umanità»⁵. Che è poi quel che fa – dovrebbe fare – la scuola, che

della cultura, così intesa, è – dovrebbe essere – veicolo e tramite: «si fa umanità lavorando sul comportamento, sulla mente o sull'intelletto, sulle emozioni e sulle passioni. Tutte queste dimensioni esigono di essere modellate affinché l'essere umano possa funzionare...»⁶. Agendo in/su quattro ambiti fondamentali: intellettuale, emotivo, morale o etico, estetico. Così l'antropologia, ogni antropologia. Così la scuola, che su quell' "insegnare" costruisce se stessa. Così, infine, il cinema – per quel che qui c'interessa e concerne. Ovverosia nel senso, peraltro valevole tanto l'antropologia quanto per la scuola, di modalità di risposta a ragioni essenziali, legate alle più profonde esperienze conoscitive dell'uomo: «distinguere e riconoscere il mondo; imparare a fondare, attraverso l'identificazione dell'Altro, una coscienza di sé; imparare a dotare di un senso sociale e culturale quanto la vista discerne»⁷.

Vista, visione. La centralità – insieme alla sua messa in crisi; e poi ancora, forse, del superamento di tale crisi – del paradigma visualista nella costruzione della conoscenza antropologica è fatto a ampiamente noto e dibattuto; e non è questa la sede per portare ad esso alcun contributo. Si tratta piuttosto di far proprie, in quanto scuola, e *scuola del tempo presente*, alcune istanze implicite nel riconoscimento, sia pur critico, del visualismo. La prima, inderogabile, è che si faccia essa stessa soggetto attivo nell'esplorazione dei territori della comunicazione visuale: protagonista e partecipe dei processi di trasformazione degli alfabeti e dei linguaggi, generatori a loro volta di mutamenti culturali: garante della presa d'atto e di possesso (*labh rabh*) della *realtà del tempo presente* da parte delle giovani generazioni. La seconda, che ne discende, è che l'insegnamento/apprendimento della visualità diventi parte integrante dell'educazione e dell'istruzione che la scuola è appunto chiamata ad elargire ed impartire ai nuovi membri della cangiante e complessa società attuale. In un caso come nell'altro, occorre riflettere sulle funzioni che il cinema, nel significato sopraddetto di dispositivo principe di restituzione della realtà, può rivestire nelle pratiche conoscitive che la scuola è vocata a mettere in opera – e tra le vocazioni della scuola, l'approccio critico e riflessivo alla realtà dovrebbe (tornare a) essere cruciale: «Secondo me il mondo continua ad andare male perché non si conosce la realtà. E la più autentica posizione di un uomo oggi è quella di impegnarsi a scandire fino alla radice il problema della conoscenza della realtà», scriveva, e sembra voce dell'oggi, Cesare Zavattini negli anni Cinquanta⁸.

Perché, ecco di nuovo la parola, ecco di nuovo l'antropologia, senza una foggatura adeguata, l'uomo è perso, disorientato: incompleto e incapace di organizzare la sua stessa realtà. E senza una scuola adeguata, i giovani uomini e le giovani donne rischiano di restare privi di quell'apprendimento fondamentale che appunto è "arte del vivere", arte greca, la quale «[...]consiste nel riconoscere le proprie capacità [...] e nell'esplicitarle e vederle fiorire secondo misura [...]»⁹; ed essere privati di quell'apprendistato altrettanto fondamentale che è l' "arte dello sguardo", la quale si acquisisce in parallelo all'individuazione del che cosa guardare e alla consapevolezza che il guardare stesso è frutto di apprendimento sociale.

Visione dunque come attività di riconoscimento e di plasmazione del mondo; e necessità, urgenza forse, dell'esercizio di uno sguardo, datore di un significato più denso e pieno alle cose del mondo: per restituire alla visione il suo statuto di processo attivo ed esplorativo, di lavoro cognitivo complesso, di modalità d'azione. Per preservare, attraverso l'esercizio di uno *sguardo cinematografico*, il senso del reale, minacciato, tra le altre comminatorie del presente, «dalla perdita della memoria sociale, dalle difficoltà di ricomporre i piani dell'esistenza»¹⁰; e per dare risposta, sempre attraverso di esso, ad un'accresciuta richiesta di senso, che è poi, in termini visuali, bisogno di realtà tangibile laddove prevale l'eccesso di simulacrazione, bisogno di narrazione laddove predominano frammentazione e frantumazione, bisogno di distanziamento critico laddove vincono distanza alienata e allontanamento opacizzante.

D'altronde, come altrove richiamato in queste pagine (Gambelli-Gregorini), il cinema, in sua letteralità prima, è *kinema*, "trasporto" ed "emozione". È un (farsi) portare che «implica ben più del movimento dei corpi e degli oggetti impressi nel cambiamento dei fotogrammi e delle inquadrature, del flusso dei movimenti di macchina o di qualsiasi altro spostamento del punto di vista. Lo spazio cinematografico si muove non solo nel tempo e nello spazio o nello sviluppo della narrazione, ma attraverso lo spazio interiore. Il cinema muove, e fondamentalmente ci commuove, con la sua capacità di rendere gli affetti e di toccarci»¹¹.

Si torna così alla prassi laboratoriale, a quel "laboratorio" già pensato come set: per, giova ribadirlo, la messa in circolo e in circuito di *saperi cognitivi* e *saperi sensibili*, per il conseguimento di un *saper guardare* e di un *saper ascoltare* che abbiano a propria matrice il richiamo a una sensorialità plurima, non puramente visiva ma più compiutamente fisica; a propria tessitura una sensibilità fatta di trasporti, affetti, moti di andata e ritorno tra i diversi soggetti implicati nella relazione istituita dal mezzo filmico; e a proprio esito un *captare*, attraverso quel mezzo, realtà imprevedibili dando ad esse presenza e forma.

Il che è poi cifra segreta e palese del cinema di Segre (Masoni-Vecchi), e pure, a somiglianza delle antiche botteghe artigiane, il marchio d'origine del maestro per originali lavori di allievi (Lischi, Morandini).

Il linguaggio dell'invisibile

La sola abilità tecnica non è mai sufficiente perché la realtà si manifesti. Ricorrendo a un'immagine tratta dalla poesia persiana, si potrebbe dire che occorre, perché ciò accada, che l'artista riesca a "forgiare frecce di significato che trafiggano simultaneamente il cuore e l'intelletto".

«Nella sua parte documentaria – scrive Jean-Louis Comolli – il cinema non fa nient'altro che aprire, per il tempo di un passaggio, alla presenza luminosa dell'altro»¹². *Arte figurativa per eccellenza*, che tuttavia chiama a sé, nella restituzione per immagini della figura umana, altre dimensioni, altre componenti: prima tra tutte "il complesso sensibile e carnale della voce"¹³. La presenza di un corpo (umano) struttura lo spazio che lo contiene, la presenza di una voce umana struttura non solo spazio sonoro ma, nel caso del cinema, anche lo spazio filmico: e condiziona la nostra percezione delle immagini.

L'ascolto umano è per sua natura *vococentrico*¹⁴: la voce è parola, detta, recitata, cantata; ma prima ancora è suono: comunicazione corporea e incorporea, immateriale e inconsapevole, *immagine acustica di una specifica fisicità*. Grana, inflessione, frequenza, intensità irraggiano senso al di là, oltre, i contenuti linguistici espressi; oralità e vocalità s'intrecciano a marcare appartenenza e singolarità di ciascuno; ogni atto linguistico è anche performance verbale; ogni performance è miscela di sonorità e testo, azione e gesto, atteggiarsi del corpo e percepirsi dei corpi. Escludendo qui il film di finzione: è il *corpo parlante-filmato*¹⁵ di chi enuncia la sua parola. E, in relazione e reciprocità, il corpo di chi filma e il corpo di chi partecipa dell'audiovisione: «il legame tra la parola e il corpo, il respiro, l'eloquio, la cadenza, tutta questa musica che si sviluppa secondo ritmi necessari e significanti, chiedono, esigono che sia in fase di registrazione che di montaggio si formi un ascolto e che questo sia reso possibile allo spettatore»¹⁶.

È lì peraltro che nasce il cinema di Segre, lontano mill'anni dal cinema e dalla televisione delle *teste mozze e parlanti*¹⁷, che riducono il viso a faccia, e moltiplicando le facce producono, per la loquacità inarrestabile che le accompagna, un flusso sonoro ininterrotto: uno scorrere incessante di immagini e parole senza seguito, destinate, le une e le altre, inesorabilmente a perdersi. Le prime, sempre più simili maschere e sempre meno a ritratti, progressivamente livellate dai codici espressivi ed estetici della contemporaneità, depurate da tratti eccessivi e divergenze, anche antropometriche, troppo marcate e private appunto di ogni reale singolarità, di mimica come d'acconciatura, di trucco come d'emozione. Le seconde, sin da subito corrotte da tempi forzati, tagli arbitrari, rifiuti impliciti: via le esitazioni, via le incrinature, via le pause, via i silenzi. Via infine tutto quello che è performance ellittica, irrisolta, incompleta. Censura della voce, prima ancora della parola: perché la parola infine può essere d'altri e divenire propria, per scelta o imposizione, ma la voce no: «Nulla appartiene di più all'uomo della propria voce, nulla ne rivela meglio l'appartenenza culturale, e nulla – al tempo stesso – ne distingue meglio la singola individualità all'interno di quella appartenenza»¹⁸.

Quella televisione che, pubblicizzando – e omologando – l'intimità abolisce la parola segreta, «la parte "discreta", "singolare", "privata" di ciascuno di noi»: neutralizzazione di ogni differenza, cancellazione di ogni confine tra interiorità ed exteriorità, tristo costume che avvince i più fragili, i più giovani, instillando in loro la sensazione di esistere solo nell'esibizione dell'intimo e nella mostra di sé: sì che «molti [...] scambiano l'identità con la pubblicità dell'immagine»¹⁹.

Quella televisione, infine, che condiziona, di primo acchito, le stesse performance degli intervistati, come si è visto anche nelle esercitazioni condotte da Segre – e qui si misura forse meglio che altrove la distanza mediatica intercorsa tra, lusinghiero accostamento fatto da Paolo Chiozzi, le interviste di Rouch e Morin nel tempo cinematografico degli anni Cinquanta e Sessanta e il tempo televisivo della nostra ricerca. Non è solo questione di fare del mezzo filmico il veicolo del contatto, lo strumento della relazione, la mappa di una terra ancora incognita (Paesano): si tratta altrettanto di "togliere di mezzo" la televisione, con l'orizzonte di attese e atteggiamenti e attitudini che essa reca con sé ovunque si facciano immagini.

Uomo immaginario non più di cinema ma di televisione: e invece con Segre si torna prepotentemente al cinema, a un cinema con altre regole, altre modalità d'azione, e soprattutto forse con altri tempi. I tempi vivi e veri della domanda e della risposta, viene da dire in prima istanza, a seguire la processualità nota di ogni intervista giocata, per definizione, su tale alternanza. Che però si perde quasi subito: non a caso Segre definisce le sue interviste "narrative": è il racconto di sé che ciascuno fa a se stesso, prima ancora che a chi è di là dalla macchina da presa. Le domande che si pone, quelle che evita, quelle che tornano ad affacciarsi nel non detto; quelle che infine erompono comunque. Cinema di domande, o, se si vuole, di risposte che contengono domande: cinema d'interpellazione; e di ritratti: essendo il ritratto l'immagine che nel modo più esplicito ed evidente testimonia di un incontro. L'uomo o la donna, il ragazzo o la ragazza che interroga se stesso/a dà senso al tempo del suo dire e lo abita, con tutto il suo corpo chiamando alla relazione gli altri corpi. L'occhio si volge all'interno da un lato, dall'altro scruta lontano: passa per il corpo di chi filma, lo penetra e ne è penetrato, ma è sguardo strabico e fascinatore di gatto, ed è a quello sguardo che, per usare le

parole bellissime di uno studente, "s'attaccano gli occhi" di chi guarda: di filmmaker e, con lui, dopo di lui, già in lui, nella ripresa come nel montaggio, di spettatore.

Una triangolazione che mette in tensione distanze e ruoli prefissati: c'è un'auto-messa in scena, c'è una regia, c'è lo slittamento progressivo tra realtà e finzione, e soprattutto c'è il presente del set: l'indessicalità, l'improvvisazione. Anche di questo si è avuta esemplare esperienza: la ripresa nasce da una consapevolezza (se non un sapere) di ricerca, da interrogativi formulati, da quella che Segre definisce la fase istruttoria – e così si è dato anche nel caso dell'*Amorosa Visione* (Nabissi). Eppure, quel che conta davvero è il predisporre a cogliere quel che fugge nel rotolarsi di parole, e farlo senza rapina e senza inganno: per dare nel film con il film, letteralmente asilo²⁰ alle tante parole inespresse del nostro tempo brulicante di suoni, per dare finalmente pertinenza a quel che viene detto, *qui, ora*, per dare senso nuovo a espressioni come *dar voce, prendere la parola, aver voce*, così intimamente legate a opposizione, differenza, identità, potere. Occorre, per far questo, dispiegare un'attitudine simpatica verso l'altro, aprire una zona di contatto riflessivo, accettare che anche la propria soggettività (di ricercatore, di filmmaker, di regista) filtri nel mostrarsi in relazione, senza per questo "mettersi in scena". Gli studenti hanno capito: si vedano i contributi di riflessione su ripresa (Coppari) e montaggio (Tartuferi), si veda il laboratorio di scrittura a chiusa del volume e del percorso di ricerca visione-scrittura-visione, si veda il film.

Lo sguardo e la parola, che cosa c'è di più umano? Così umano che richiedono entrambi un'educazione. Ancora con un moto di andata e ritorno tra antropologia e cinema: la visione è facoltà radicata in un livello biologico comune, il cui esercizio è però informato a livello culturale attraverso differenti modalità di "educazione all'attenzione", a cui gli attori sociali sono esposti all'interno delle diverse comunità di pratica. Attenzione al corpo, attenzione al volto, attenzione alla parola: urgenza per la scuola (Tanoni, Breccia), che non può continuare sottrarsi alla realtà dei corpi giovani. «Tutta la cultura visuale ruota attorno al corpo, e il corpo per eccellenza è il viso»²¹. Nel cinema di Segre, ne *L'Amorosa Visione* (appuntamento), la faccia torna viso: per affermare il viso come sensibilità individuale, estetica, comunicativa.

Di comunicazione, di "messa in comune di significati": «Quando vedo *Moi, un Noir, La Pyramide humaine, o Chronique d'un été* di Rouch [...] sono colpito da ciò che si potrebbe definire come una comunanza di desideri: quelli che vengono filmati [...] condividono il film con chi lo realizza»²².

Visualizzazione di un sogno: come *L'Amorosa visione* del Boccaccio. Come *L'Amorosa Visione* dei ragazzi e delle ragazze della provincia di Macerata, lembo di un mondo che non ha più province, e che nelle sue province si decanta, come dice Iosif Brodkij, ma non per questo è utopico.

Summertime

È uso oramai invalso laminare di note soggettive il resoconto di un'esperienza di ricerca, a rimarcare il carattere dialogico, condiviso, polifonico di ogni fare antropologico (qui inteso – s'è visto e s'è detto; ma meglio altri nel volume lo diranno – nell'accezione di fare scuola e fare cinema). Seguo l'usanza: piccola riflessione genetica, congedo e ringraziamento insieme a chi ha mosso, con il suo mondo etico, estetico, emozionale, me, e con me poi tutti gli altri, a quel fare.

Persone, incontri. Incontro televisivo alla metà degli anni Ottanta con *Vite di ballatoio* (1984) di Daniele Segre, film, per chi scrive, rivoluzionario della sensibilità, non per tanto per quel mostrare corpi che slittano attraverso identità diverse (così come per tutti) o per quel narrare storie ai margini (e non marginali, ché non lo è nessuna), ma di gran lunga più per quel partecipare filmando da parte del regista: «ovvero lasciando tracce di movimenti, cognizioni, sensazioni e desideri che il suo corpo e il suo sguardo imprime sulla pellicola»²³.

Incontri estivi con Tommaso V., che fa la stagione in uno stabilimento balneare della Riviera adriatica, d'inverno è cameriere in un ristorante in Florida, ha consegnato il tema della maturità allo scadere della prima ora perché da quella scuola lì voleva andarsene, subito, per sempre, che quando può legge tre libri a settimana e vorrebbe diventare scrittore.

Incontri di scuola con l'allieva Angela A., che frequenta l'istituto professionale, s'iscrive alla facoltà di lettere dell'Università di Macerata, si laurea a pieni voti con una tesi, relatore Carlo Vecce, dal titolo *La visualizzazione del sogno nell'Amorosa visione di Giovanni Boccaccio* e poi, con un contratto a termine, per qualche tempo fa la commessa nella gioielleria di un centro commerciale.

Chronique d'un été: è lì che in una tarda estate la incontro a distanza di anni, mi racconta di sé, mi dà da leggere la sua tesi; la stessa fine estate in cui incontro di nuovo Daniele Segre alla Rassegna Internazionale del Documentario-Premio Libero Bizzarri, ardito di idee, generoso di sé, curioso di scuola, nei giorni dedicati a Media ed Educazione, quando inizia a prender vita il pensiero di un film sui giovani fatto da giovani. E tra un'estate e un'altra ancora (giugno 2006-giugno 2007), quel pensiero prende corpo.

Summertime: come il tempo giovane di chi ha fatto il film mostrandosi e mostrando e di chi, non spettatore idealtipo ma spettatore individuo, il film lo fa guardando e ascoltando, lasciando scorrere negli occhi, nelle orecchie di ragazzo o di ragazza una pellicola, una “piccola pelle” di ritratti che sono memoria dell’oggi e già, subito, mentre le immagini (s)corrano, frammento di ricordo.

¹Cfr. A. GREGORINI, *La bella immagine. Percorsi di visione, processi di spettatorialità tra cinema e scuola*, Edizioni Lab 80, Bergamo 2007.

² Cfr. E. BARBA, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 23-24.

³ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 43-44.

⁴ F. CASETTI, *L’occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani 2005, p. 12.

⁵ F. REMOTTI, *Prima lezione di antropologia*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 112

⁶ Ivi, p. 111.

⁷ F. FAETA, *Strategie dell’occhio. Saggi di etnografia visiva*, FrancoAngeli, Milano 2003, p. 13.

⁸ C. ZAVATTINI, *Alcune idee sul cinema*, V. Fortichiari, M. Argentieri (a cura di), *Cesare Zavattini Cinema. Diario cinematografico, Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 2002, p. 722.

⁹ U. GALIMBERTI, *L’ospite inquietante. Il nichilismo e i giovani*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 14.

¹⁰ F. CASETTI, *L’occhio del Novecento*, cit., p. 299.

¹¹ G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 7.

¹² J-L COMOLLI, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l’innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006, p. 6.

¹³ Ivi, p. 146.

¹⁴ M. CHION, *La voix au cinéma*, Editions de l’Etoile, Paris 1982, pp. 15-16.

¹⁵ Cfr. COMOLLI, *Vedere e potere...*, cit., p. 154. Nuova categoria estetica, secondo lo studioso francese, che si determina a seguito di un’innovazione tecnica, una camera 16 mm leggera che consente presa sonora sincrona e riprese “di strada”: l’Eclair-Courant 16mm usata da Jean Rouch e Edgar Morin per *Chronique d’une été*.

¹⁶ COMOLLI, *Vedere e potere*, cit. p. 149.

¹⁷ M. CANEVACCI, *Antropologia della comunicazione visuale. Per un feticismo metodologico*, Costa & Nolan, Genova 1995, pp. 121-141. Quel che lo studioso evidenziava già per i serial televisivi dieci anni or sono ha conosciuto un rimodellamento in tempi più recenti attraverso la proliferazione di talkshow, reality show ecc.

¹⁸ G. ADAMO, *Un mondo e la sua musica*, in R. TUCCI (a cura di), *I “suoni” della Campagna romana*; Rubettino, Soveria Mannelli 2003, p. 246., cit. in F. CARUSO, *Voce*, in «Antropologia Museale», 14/2006, p. 99.

¹⁹ GALIMBERTI, *L’ospite inquietante...*, cit., pp. 57-64. A proposito di altre fragilità, ma il senso non muta, scrive Stefano Rulli: «Trovare un punto di equilibrio artistico tra l’espressione della propria interiorità e il rispetto della persona intervistata [...] è un’esperienza ad altissimo rischio» (ID., *Introduzione*, in L. CONTI, a cura di, *Vestiti di Vita. Laboratorio di Daniele Segre con il centro diurno MarcoPolo*, Ce.S. Vol. della provincia di Terni-Progetto Cinema e Scuola, s.l., s.d..)

²⁰ A-sylum, “senza rapina, senza violenza”.

²¹ CANEVACCI, *Antropologia della comunicazione visuale...*, cit. p. 123.

²² Cfr. COMOLLI, *Vedere e potere...*, cit., pp. 82-83.

²³ V. PADIGLIONE, *Del buon uso del visualismo. La lezione di Jean Rouch*, in «Antropologia Museale», 10/2005, pp. 5-6.: giudizio espresso per il Maestro de *Les Maitres Fous*.