

Nicola Dusi

Videorappresentazioni del lavoro. Analisi sociosemiotica e aperture interdisciplinari

5.III
2015

Quaderni Fondazione Marco Biagi
Saggi

Quaderni Fondazione Marco Biagi

ISSN 2239-6985

Registrazione presso il Tribunale di Modena n. 2031 del
03/05/2011

COMITATO DI DIREZIONE

TINDARA ADDABBO, FRANCESCO BASENGHI (DIRETTORE RESPONSABILE),
TOMMASO M. FABBRI

COMITATO SCIENTIFICO

MARINA ORLANDI BIAGI (PRESIDENTE), TINDARA ADDABBO, EDOARDO
ALES, FRANCESCO BASENGHI, SUSAN BISOM-RAPP, JANICE BELLACE, ROGER
BLANPAIN, TOMMASO M. FABBRI, LUIGI E. GOLZIO, CSILLA KOLLONAY,
ALAN C. NEAL, JACQUES ROJOT, YASUO SUWA, TIZIANO TREU, MANFRED
WEISS

COMITATO DI REDAZIONE

YLENIA CURZI, ALBERTO RUSSO, OLGA RYMKEVICH, IACOPO SENATORI,
CARLOTTA SERRA

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Fondazione Marco Biagi, Università di Modena e Reggio Emilia
Largo Marco Biagi 10, 41121 Modena
Tel. +39 059 2056031; Fax. +39 059 2056068
E-mail: fondazionemarcobiagi@unimore.it
Sito Internet: www.fmb.unimore.it

REFERAGGIO

I Quaderni della Fondazione Marco Biagi adottano un sistema *double blind peer review* per il referaggio dei contributi.

Si prega di citare la pubblicazione con la seguente sigla, a seconda della esatta collocazione del contributo:

QFMB Saggi

QFMB Ricerche

VIDEORAPPRESENTAZIONI DEL LAVORO.
ANALISI SOCIOSEMIOTICA E APERTURE INTERDISCIPLINARI

Nicola Dusi - Università di Modena e Reggio Emilia
nicolamaria.dusi@unimore.it

SOMMARIO: 1. Premessa 2. Il formato breve nel cinema di finzione e documentario 3. Il mondo del lavoro nei documentari brevi 4. Cinema espanso, tra design narrativo e regimi di senso 5. Una 'griglia di valutazione' per il festival *Short on Work* 6. Esempi di analisi, tra soggettivante e oggettivante 7. Di alcune tendenze del documentario contemporaneo 8. Aperture epistemologiche

1. Premessa

Il cinema che conosceamo sta diventando qualcos'altro. La galassia di filmati presenti nel web 2.0 permette, e provoca, innumerevoli pratiche di riapertura e trasformazione dei testi tradizionali, presi tra il riuso dei frammenti e l'esplosione degli archivi digitali. Nuove forme di vita e stili di consumo, tra autoproduzione dei *prosumer* e continue presentazioni di sé, passano attraverso determinate regole e procedure, ad esempio quelle per appartenere alle *community* dei social media, mentre si mette in conto l'apertura casuale all'interazione tra soggetti più o meno virtuali, con una rinegoziazione continua delle esperienze e delle identità proprie e altrui¹. Sono forme e pratiche interattive e multimediali che si potrebbero rileggere attraverso i regimi proposti da Landowski nel suo *Les interactions risquées* (2005)² parlando di interazioni regolate, modalizzate e narrative, ma anche casuali e di aggiustamento sensibile e intersomatico. Prima di soffermarmi sulle tendenze emerse dalla selezione dei documentari brevi del festival *Short on work*, organizzato presso la Fondazione Marco Biagi dal 2012 ad oggi, ragioneremo sulle forme brevi di questi corti documentari, e su due proposte teoriche quasi coeve, utili a costruire una griglia di analisi di film e documentari dedicati al tema del lavoro: quella dei "regimi di senso" cui accennavamo (Landowski 2005), e l'idea di "design narrativo" (Eugeni, Bellavita 2006; Eugeni 2010).

¹ Rinviamo a JENKINS, H., 2006; JENKINS, H., FORD, GREEN, 2013.

² Uscito in versione italiana come: LANDOWSKI, E., *Rischiare nelle interazioni*, Milano, Franco Angeli, 2010.

2. Il formato breve nel cinema di finzione e documentario

Da sempre il cinema ci insegna quanto è vario e grande il mondo, quante esperienze di altri e saperi e punti di vista nuovi ci sono da scoprire, se si accetta la sfida. I cortometraggi (i "corti"), che circolano in rete (*YouTube* ecc) e che possiamo vedere selezionati da organizzatori e giurie di festival, ci aprono spazi e immaginari densi, abitati da figure e innervati da temi a volte complessi altre volte più lineari e semplici, proprio come fanno i film 'lunghi'.

Spazi e immaginari sono dei composti, dei prodotti culturali pieni (densi) di narrazioni, discorsi, esteticità?, ma quando li guardiamo siamo presi dal mondo della finzione, dal sogno, dal racconto di immagini in movimento intrecciate a suoni e rumori, voci e luoghi e visi, uniti (editati e montati in postproduzione) tra loro nel concatenamento di racconti più o meno ellittici o metaforici, oppure linearmente semplici ma con il finale a sorpresa.

Quando ci fermiamo a studiare un cortometraggio, di finzione o *non fiction* come il documentario, però, proviamo a sezionare quel composto (agglomerato) di sensazioni e percezioni, concetti, temi e figure, e a elaborare interpretazioni coerenti sulle narrazioni, sui discorsi e le soggettività in gioco, sull'estetica che li muove e che ci commuove...

I racconti sono a volte delle semplificazioni (si tratta spesso di opere prime di dilettanti), altre volte delle narrazioni complesse e professionali, ma quelli che funzionano di più rispondono a un bisogno di racconto ben delineato, con temi e valori esplicitati e di comprensibilità immediata, come in risposta alla frammentazione delle clip che hanno invaso il WEB 2.0, tra *YouTube*, *Facebook*, ecc., nonché alla densità e complessità di spot, trailer, videoclip.

I corti di finzione che funzionano, a nostro avviso:

- devono raccontare una storia;
- ne raccontano solo una, al massimo su due livelli di significato? (giocando sul fraintendimento o appunto sul finale a sorpresa);
- sono a loro modo di ricerca e innovativi nello stile, oppure, come accade più spesso, usano abbondantemente i nuovi modi del racconto audiovisivo e multimediale (ad esempio i modi e i ritmi delle serie Tv contemporanee, o di film e registi di successo, come Tarantino).

Queste prime semplici 'regole', tratte da molte analisi sul campo, cioè laboratori universitari e analisi critiche di cortometraggi internazionali (ad esempio quelli selezionati

per il *Reggio Film Festival* dai primi anni Duemila ad oggi)³, valgono in effetti anche per i corti documentari, che raccontano e narrativizzano anche quando sembra che non lo facciano. Infatti i documentari sono una costruzione simbolica altrettanto complessa che le opere di finzione, poiché sono innanzitutto ‘cinema’, cioè testualità audiovisive, prodotti mediali, un composto di valori e narrazioni, temi e discorsi, poeticità e ricerca estetica.

Se il patto comunicativo tra il film e lo spettatore è quello di una "lettura documentarizzante" (come la chiama Roger Odin)⁴, significa che si mette il discorso audiovisivo all'interno di una cornice, un orientamento della visione e dell'esperienza, che recita più o meno: "non ci siamo inventati noi quello che state vedendo, poiché viene "direttamente" dal mondo reale". Dal punto di vista semiotico, il mondo rappresentato e riferito nel cinema di finzione e in quello documentario è sempre un mondo "possibile", o meglio un "mondo indiretto" (come lo chiama Eugeni 2010), che si mette in relazione *più o meno forte* con il "mondo diretto" della nostra esperienza fenomenologica.

È proprio questo legame il problema: non c'è mai una relazione univoca e immediata tra il mondo ‘reale’ e quello messo in scena dal film, ma sempre una mediazione (polisemica e multisensoriale). Può sembrare una banalità, ma ribadirlo serve ad uscire dall'ingenuo e diffuso fraintendimento di chi pensa al documentario come qualcosa che ci parla della ‘realtà’, che attua un discorso basato sulla ‘verità’, che non ha ‘narrazione’ perché usa testimonianze dirette, ecc. Si tratta di un "cinema del reale", invece che di un cinema di finzione, ma pur sempre di una costruzione discorsiva, narrativa, stilistica, orientata valorialmente e culturalmente⁵.

Ripetiamolo: c'è sempre una negoziazione sul senso alla base della produzione e della ricezione di un film documentario (lungo o breve che sia), un accordo tacito tra enunciatore e enunciatario (i modelli semiotici dell'emittente e del ricevente), nonché sulla veridicità e sulla verosimiglianza del racconto fornito. Un accordo che viene rilanciato, spesso, dal valore testimoniale della ripresa ‘diretta’ (cioè non costruita in studio), così come dalla presa diretta del sonoro o dall'uso (e l'abuso) di ‘sporature’ dei modi dell'immagine come la sfocatura, la camera che si muove e traballa, l'inquadratura di fortuna o ‘non convenzionale’, tutto a vantaggio del soggetto ripreso, cioè della sua costruzione verosimile e veridica.

E in ogni film documentario, lungo o breve che sia, c'è sempre anche una scelta espressiva e stilistica sul taglio dell'inquadratura, sull'uso di una luce o di un contrasto

³ <http://www.reggiofilmfestival.com>

⁴ Si veda ODIN, R., 2000; 2013.

⁵ Rinviamo a BERTOZZI, M., 2013.

cromatico, sul sonoro in presa diretta che viene montato o meno con una musica extradiegetica (che cioè non fa parte del mondo che viene ripreso). Ci sono inoltre scelte estetiche e comunicative sui modi del montaggio tra immagini e suoni, sulla velocità del racconto audiovisivo, sul suo ritmo.

Il film documentario crea dunque un suo discorso mediale specifico, preso dentro un patto di comunicazione basato su una forte idea di verosimiglianza e di costruzione di realtà (un "effetto di realtà", direbbe la semiotica), ed è *al contempo* un testo audiovisivo (o multimediale) *sincretico*, nel quale convivono forme del contenuto e forme dell'espressione, cioè racconti e narrazioni e modi espressivi per renderli fruibili, ben organizzati e coerenti nella loro (ri)costruzione di un mondo 'realistico', oppure volutamente frammentari e parziali, multiprospettici.

Un 'buon' documentario, come un 'buon' film di finzione, da intendersi come prodotto comprensibile ed efficace, tenta pur sempre di essere una costruzione discorsiva coesa e coerente, usa dei narratori in scena o delle voci di commento, oppure mette dentro la cornice comunicativa anche il regista (meno spesso i suoi collaboratori) e cerca di rendere esplicito quel patto di lettura "documentarizzante" di cui dicevamo (Odin, 2000) fornendo prove indiziarie, testimonianze, mostrando l'evolversi del viaggio o delle ricerche. In sintesi, un documentario che funziona cerca di costruire una sua *efficacia comunicativa*, che dipenderà certo sempre dai contesti di fruizione e dalle culture di ricezione, ma che è un modo di produrre una esperienza mediale che trasforma lo spettatore, lo interroga e lo scuote, gli risuona dentro (a volte per anni).

3. Il mondo del lavoro nei documentari brevi

Ragionare su media e mondo del lavoro, parlando di documentari brevi, significa allora indagare narrazioni e costruzioni discorsive che possono, ad esempio, *tematizzare* il rapporto di lavoro e le relazioni di conflitto/potere tra i vari attanti della narrazione (ad es. nei documentari storici tra operai, macchinari, funzionari e padroni; ma anche, in documentari più recenti, le relazioni tra leggi macroeconomiche e singoli lavoratori o gruppi organizzati più o meno istituzionali, o il conflitto tra lavoratori regolari e lavoratori in nero, ecc.)⁶.

⁶ Sulle tematizzazioni del mondo del lavoro nel cinema si veda VERONESI, E., 2004. Un ottimo strumento di analisi storica e critica è la raccolta di articoli e interventi curata da MEDICI, A., nel numero monografico su "Filmare il lavoro" degli *Annali dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico* 3, 2000. Rinviamo alla Introduzione di MEDICI, A., (2000) e al saggio di ARGENTIERI, M. (2000), e ricordiamo che il saggio di BERTOZZI, M., "Il sudore immaginario. La rappresentazione del lavoro nelle *lunes* Lumière", raccolto negli *Annali* del 2000, è parte del nostro numero dei Quaderni, come

Oppure possono *raccontare* dal punto di vista del lavoratore o della lavoratrice il mondo, ad es. nella relazione quotidiana con le pratiche e i materiali o le tecnologie del proprio mestiere, con i luoghi e gli orari di lavoro, con i colleghi, ecc.

Negli esempi raccolti dal festival *Short on Work*⁷, soprattutto nelle prime edizioni, si tematizza spesso il singolo individuo con un lavoro insolito: un artista e pittore di insegne, un liutaio raffinato artigiano del legno, un musicista e riciclatore di materiali che fa suoni con le piante; un pianista per pub, ecc. Come tendenza, nel formato breve del documentari sul lavoro contemporanei raccolti dal festival, si privilegia infatti il *caso esemplare*, in forma di racconto etnografico e di intervista autobiografica, che sia la scelta di lavorare con le capre in montagna, o come allevatore di mucche da latte, oppure il lavoro di un barbiere donna nel suo quartiere, con il racconto di una giornalista scientifica *free lance*, ecc. Ma emerge anche la voglia di un *racconto corale*, ad esempio nello spiegare le forme di condivisione dello spazio di lavoro a Palermo (il *co-working*), oppure le collaborazioni tra artisti-designer-operai specializzati nella creazione di oggetti di arredo particolari; o il lavoro di un gruppo di astrofisici. Detto in generale, si osserva come tendenza una *soggettivazione dell'esperienza*, che esalta il racconto in prima persona delle proprie emozioni, speranze o frustrazioni, ad esempio per i precari *free lance* o gli artisti di strada raccontati dai corti, oppure per l'artista pakistano che fa statue per i templi, nella sua officina, in modo quasi seriale. Al contrario, i documentari brevi visti nelle selezioni del festival, quando diventano corali, tentano di costruire invece una narrazione più oggettivante. Appare in quasi tutti molto presente l'attenzione verso la costruzione stilistica ed espressiva, che parla sia di una scelta di estetizzazione e di poeticità del prodotto audiovisivo digitale, sia di una rinata voglia di autorialità dei registi.

Come dicevamo, tutti i documentari sul lavoro selezionati nel festival sono di piccolo formato: audiovisivi digitali che, come oggetti testuali, cioè come “materiali” da sottoporre all'analisi, in genere, si misurano in termini di tempo, di pochi minuti. Come ricordava Roland Barthes, le forme brevi esistono in letteratura e nei media di massa fin dalle origini. Italo Calvino le ritrovava già nelle narrazioni orali delle fiabe e dei miti: sono “forme deliberatamente minori”, però “il minore non è un ripiego, ma un genere come un altro”. Anch'esse contribuiscono al progetto, tutto moderno, di “rielaborare la griglia delle intensità” (Pezzini, 2002). Oggi assistiamo al diffondersi di una vera e propria “estetica del

corto” (Abruzzese, 2001)⁸, in particolare in ambito cinematografico e nell'universo multimediale del web 2.0. Un documentario breve non dev'essere per forza rarefatto, può essere invece semanticamente potente proprio perché molto denso e ‘concentrato’, e può usare a proprio vantaggio la velocità e la rapidità del tempo del discorso (diversa dal tempo del racconto), tanto care a Calvino, che ritrovava già in Leopardi l'amore per la rapidità: “Un ragionamento veloce non è necessariamente migliore di un ragionamento ponderato; tutt'altro; ma comunica qualcosa di speciale che sta proprio nella sua sveltezza” (Calvino, 1988: 45).

Il formato breve dei nostri documentari non sembra in questo senso un ostacolo, ma anzi un aiuto: superata l'ondata anni Ottanta-Novanta dell'estetica post-moderna dei videoclip, e quasi come una reazione alle forme ibridate e frammentate che proliferano negli anni Duemila nel web 2.0, i documentari brevi che abbiamo selezionato (caricati ad uso della giuria, paradossalmente, proprio su un canale ad uso privato di *YouTube*) sembrano voler riproporre una narrazione coerente, causale e piuttosto lineare.

In termini di *design narrativo*, come vedremo nel prossimo paragrafo, i racconti in prima persona di storie esemplari, a tendenza *soggettivante*, si presentano infatti come tendenzialmente *statici* e tradizionali; quelli con storie multiple e modi corali e più oggettivanti, invece, propongono un design narrativo più *dinamico* e multiprospettico. Come esempio, prendiamo le scelte di montaggio: la differenza tra oggettivante/soggettivante si ritrova anche in questa fase se pensiamo al modo trasparente, narrativo, da cinema classico, opposto a quello in cui le soggettività in gioco sono esplicitate, non solo quelle degli attori ma anche di chi riprende e ricerca. Come a dire, tutti quei modi che ibridano la narrazione con le pratiche sul campo, con un montaggio che mostra il filmare e la costruzione stessa del documentario.

4. Cinema espanso, tra design narrativo e regimi di senso⁹

La proposta di Landowski riguarda i modi di costruzione del senso intersoggettivo che si rifanno a diversi regimi di relazione e interazione tra un soggetto e un altro. Ripercorriamoli schematicamente. Il regime della *programmazione* si fonda su una regolarità causale e simbolica, sulla previsione di un ruolo narrativo (tematico) fisso rispetto alla realizzazione

⁸ Si veda PEZZINI, I., 2002 (a cura di), *Trailer, spot siti banner*, Roma, Meltemi. Su questi temi rinviamo ad ABRUZZESE, A., 2001.

⁹ I paragrafi 4 e 8 di questo articolo sono una sintesi di un discorso più approfondito che si trova in DUSI, N., 2014, *Dal cinema ai media digitali*, Mimesis, Milano-Udine.

di obiettivi che erano stati progettati dal soggetto in un momento precedente. Il regime della *manipolazione* ha invece alla base una logica dell'intenzionalità e dell'interazione tra Soggetto e Oggetto, e tra Soggetti, complicata dalle modalità semiotiche e dalle costruzioni passionali legate al far volere, ma anche al sapere, al potere e al dovere, basate su una relazione di fiducia (modalità del credere). Il regime dell'*aggiustamento*, che ci interessa particolarmente, è - nelle parole di Landowski - "un meta-termini nuovo" e una innovazione nella teorizzazione semiotica, e si basa su una logica intersomatica della sensibilità e della competenza estetica, in cui sentire e "far sentire" all'altro. Ciascun aggiustamento tra soggetti, ogni reciproco coordinamento nell'interazione, è anche un apprendimento di competenza. Infine, Landowski esplora il regime dell'*incidente*, che si fonda su una logica dell'alea, del rischio e dell'evento inatteso, catastrofico come un terremoto, o risolutore come il "colpo di fortuna". Questi regimi di senso, che si potrebbero ritrovare in un unico testo, a seconda del livello di pertinenza e dello sguardo semiotico usato dall'analista, possono a nostro avviso essere intesi anche come modelli per la costruzione di testualità molto diverse, non solo di tipo tradizionale, ma anche reticolare o costruite sull'interattività, fino a quelle più ibride e transmediali.

Il cinema che passa nelle nostre sale rimane, anche oggi, una grande officina di racconti e di forme testuali prevalentemente tradizionali, ossia con una soglia esplicita di entrata e uscita, una sequenzialità nello sviluppo narrativo, e una relazione - sbilanciata dalla parte del produttore - di comunicazione con lo spettatore predefinita da un progetto di comunicazione forte, che prevede la "cooperazione interpretativa" come parte di una precisa strategia. Un film (che sia di finzione o documentario), insomma, rimane nella maggior parte dei casi un prodotto con una precisa strategia testuale, che prevede in buona parte le reazioni del suo spettatore modello (Eco 1979; Bettetini 1984). Nel panorama attuale, tuttavia, non si può prescindere dall'inserire il cinema nel più ampio ventaglio delle nuove testualità e forme mediali, in cui le strategie di cooperazione con lo spettatore tendono invece a divenire sempre più aperte e casuali, rilanciando così il senso dei racconti in un'incessante scommessa interpretativa. Il cinema contemporaneo convive ormai massicciamente con molteplici piattaforme digitali attraverso le quali riapre, dilata o complica le sue narrazioni. A partire dalle piattaforme ipertestuali come i DVD fino al sito web del film, per arrivare alle fruizioni multimediali personalizzate dell'ultimo SmartPhone, un film può permettersi di raccontare nuovi finali o di riaprire i destini dei singoli personaggi, di far ripercorrere con un videogioco le sue parti salienti, fino a dare carta bianca agli appassionati fruitori per trasformarne le direzioni del racconto, proporre scenari

e incontri inediti, come avviene per le comunità fandom delle serie Tv che si incontrano nel web.

Una recente proposta di Eugeni e Bellavita¹⁰ promuove la nozione di *design narrativo*, per definire alcuni grandi modi della progettazione testuale, in vista dell'incontro con lo spettatore-frutore. Rispetto al un modello tradizionale di testo che abbiamo definito più sopra, a *design stabile*, i media contemporanei propongono nuovi modelli, che possono contribuire a comprendere anche un certo cinema attuale, ad esempio film come *Magnolia* (di Anderson, 1999) o *Babel* (di Iñárritu, 2006). Sono film a racconti multipli, concatenati, pensati come simultanei (nel tempo della storia), che si basano su un modello derivante dall'ipertesto, con un *design variabile*: si tratta di un reticolo di narrazioni che lo spettatore si trova comunque 'forzato a percorrere', seguendo una strategia a monte, per giungere al a dipanare il senso dell'intreccio delle molte vite raccontate. La narrazione viene, quindi, costruita come un "reticolo di possibilità", ma queste sono comunque limitate e predefinite. Lo stesso si può dire per film che teorizzano la potenzialità di dischiudere il racconto dall'interno, ma poi accettano l'imperativo testuale della coerenza narrativa: come *Smoking-No Smoking* di Resnais (1993) o il più recente *Lola corre* (di Tom Tykwer, 1998). C'è però, secondo Eugeni e Bellavita, anche un *design dinamico*, in cui la narrazione non è altro che una *matrice* di possibilità di gioco, inizialmente date, che si implementa degli sviluppi legati alle scelte dei giocatori, dei fruitori o degli spettatori. Il modello *dinamico* sposta così dalla parte dell'enunciatario-destinatario la responsabilità del racconto, che decide volta per volta come far sviluppare il corso degli eventi. Sono forme testuali interattive apparse con la rete, se pensiamo ai mondi virtuali immersivi di *The Sims* e più recentemente a quelli di *Second Life*, ma la cui logica contamina anche i media tradizionali come la televisione (basti pensare a format come *Grande Fratello* o *L'isola dei famosi*). Al cinema, l'idea di matrice dilaga - al momento - soprattutto nel territorio paratestuale, ossia "attorno al film", di alcuni *cult* come *The Matrix* e i suoi sequel, per rigiocare i quali, DVD e siti dedicati promuovono narrazioni alternative, precedenti o parallele, che sviluppano dimensioni latenti del racconto principale, ad esempio le storie animate di *Animatrix*.

Se il design narrativo *stabile* è a buon diritto un prodotto del regime di senso che Landowski chiama di "programmazione", le intenzionalità e le modalità del regime di "manipolazione" entrano in gioco a complicare il racconto con quello che abbiamo chiamato design narrativo *variabile*. Il modello testuale del design *dinamico* si allarga, invece, in effetti, al regime dell'aggiustamento e dell'incidente. Qui, però, gli esempi prettamente

¹⁰ EUGENI, R. e BELLAVITA, A., "Mondi negoziabili. Il *reworking* del racconto nell'era del design narrativo dinamico", in DUSI, N. e SPAZIANTE L. (a cura di), 2006, *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma.

cinematografici si rarefanno a vantaggio delle fruizioni di *format* televisivi parzialmente interattivi e, soprattutto, delle nuove forme di cinema espanso e digitale legate al web 2.0, ai videofonini e ai vari TouchPad.

Va notato, inoltre, come l'accento posto da Landowski sulle logiche della sensibilità e dell'aggiustamento, tra corporeità, affettività e contagio intersomatico, si muova nella stessa direzione delle nuove proposte di una "semiotica dell'esperienza mediale", basata sulla dimensione esperienziale fenomenologica e radicalmente "incorporata, sensibile ed emozionale" (Eugeni 2010: 15)¹¹.

5. Una 'griglia di valutazione' per il festival *Short on Work*

Proponiamo a questo punto una serie di punti interrelati che ci hanno guidato nelle analisi e nella selezione durante la visione dei corti documentari. Si tratta di passare dai problemi solamente tematici a quelli più squisitamente testuali e mediali, attraverso una 'griglia d'analisi', che riportiamo in modo semplificato e schematico. La elenchiamo quindi per punti:

1) Attinenza con il tema del lavoro contemporaneo. Ad esempio: a) vecchi lavori, nuovi lavori; b) lavoro e vita; c) regole e diritti nel lavoro; d) tempi e spazi di lavoro; e) lavorare insieme, lavorare soli; f) fare cose; g) potere, autonomia e flessibilità nel lavoro; h) stesso lavoro, paesi diversi;

2) efficacia comunicativa, intesa anche come capacità persuasiva;

3) coerenza e chiarezza nel racconto e nell'insieme del film;

4) innovazione narrativa, scelte stilistiche ed espressive;

5) rapporto tra autore e oggetto raccontato, metodologie di ricerca;

Tutti questi aspetti sono sviluppabili in problemi specifici per l'analisi e per l'archiviazione dei corti documentari. Si tratta di identificare inizialmente quattro aree

¹¹ EUGENI, R., 2010, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma.

diverse, che potremmo riassumere così:

I) *area dei valori e dei punti di vista valoriali*: evidenza di ideologie e retoriche del lavoro, oppure loro discussione o critica; valorizzazioni esplicite; connotazioni e valorizzazioni seconde;

II) *area delle narrazioni e delle istruzioni narrative*: saperi in circolazione nel racconto, performance polemico-conflittuali di attanti e attori (anche dei semplici "testimoni"); azioni, scopi e percorsi dei "personaggi" non fiction (crescita e complessità dei loro percorsi e del racconto);

III) *area delle tematizzazioni e delle loro rappresentazioni figurative*: temi e linee guida del film; modi della loro rappresentazione visiva e audiovisiva dal più astratto e sfumato al più concreto e realistico; racconto e costruzione più o meno coerente di corpi e oggetti, topografie e spazi, tempi o contestualizzazioni storiche, ecc.;

IV) *area delle strategie di enunciazione e dei modi del discorso*: costruzione di un mondo possibile (relazioni tra mondo diretto e universo mediale); costruzioni legate a cornici di genere e scelte metodologiche nel rapporto tra l'autore, l'oggetto raccontato e il mondo esplorato (ad esempio modi etnografici, modi giornalistici di inchiesta, dell'intervista, ecc.)

In quest'ultima categoria di analisi, faremo un'importante distinzione:

IVa) modi *oggettivanti*: ad esempio nel discorso in terza persona, indiretto, impersonale; o nella costruzione di procedimenti indiziari con prove e reperti, ad esempio con filmati d'epoca;

IVb) modi *soggettivanti*: in cui prevale un discorso esperienziale, un modo testimoniale, diretto; le narrazioni sono quindi dirette, oppure anche indirette (o miste), ma si privilegia l'uso di casi esemplari, o di casi individuali; se c'è uso di immagini di archivio, si privilegiano gli *home movies*.

Ma certo non basta. Bisognerà sempre tenere in considerazione, nell'area delle strategie di enunciazione e dei modi del discorso, i problemi di *verosimile* e di *fittizio*, legati al patto con lo spettatore e ai generi discorsivi richiamati, ad esempio nel documentario (tra oggettivante e soggettivante), nel modo finzionale (tra realistico e fantastico), nella

docufiction, e perfino nel regime del *fake* (come il *mockumentary*). Infine le strategie di questo tipo aprono alla *consapevolezza metadiscorsiva*, come avviene nel gioco con stili o modelli diversi; nel rovesciamento dei modi ‘classici’ del racconto fatto in modo marcato; nella costruzione di cornici discorsive multiple.

Andando più a fondo, troviamo un’area legata al piano dell’espressione:

VI) *area espressiva, sensibile e percettiva* (energetica): viene qui considerata la composizione del quadro; i cromatismi, le luminosità, i regimi di visibilità; il montaggio e i ritmi audiovisivi (cioè il sincretismo tra i linguaggi e relazioni di montaggio tra forme visive e grafiche, forme gestuali, musicali, sonore come rumori e voci).

Infine, allargando lo sguardo, l’ultima area di analisi sarà la dimensione epistemologica:

VII) *area epistemologica*: ritroviamo qui, intese come un insieme coerente, le scelte stilistiche, discorsive, narrative ed espressive, così come le scelte di “design narrativo” (Eugeni), e l’afferenza a specifici “regimi di senso” (Landowski), in relazione, come vedremo nella conclusioni, con le proposte dalle teorie dell’organizzazione del lavoro.

Riassumendo, e rielaborando semioticamente, le sette aree di significazione e comunicazione appena presentate, nelle nostre analisi consideriamo (almeno) quattro grandi logiche del film di finzione e documentario:

1) *Logiche della percezione e dell'affetto*:

- livello plastico del testo sincretico legato ai contrasti tra elementi della forma (eidetici), alla loro disposizione topologica, ai cromatismi e alle luminosità, al movimento e al ritmo;
- strategie di sincretizzazione tra i linguaggi e relazioni di montaggio tra forme visive e grafiche, tra forme gestuali, musicali, sonore come rumori e voci;
- analisi delle categorie ritmiche e tensive come intensità/distensione, saturazione/rarefazione, apertura/chiusura, concentrazione/dissipazione, ecc.

2) *Logiche della narrazione*:

- orientamento valoriale e costruzioni di punti di vista; logiche delle azioni interattanziali tra soggetto/oggetto, aiutante/opponente, destinante/destinatario (Greimas,

1983);

- circolazione dei valori nel racconto tra acquisizione e perdita, con strutture narrative dello scambio, del dono, della prova, del conflitto; isotopie tematiche dominanti;

3) *Logiche del discorso:*

- isotopie figurative dominanti; costruzione di un mondo possibile arredato? (spazi discorsivi, temporalità, personaggi);

- voci narranti e punti di vista narrativi;

- modi oggettivanti e modi soggettivanti della costruzione discorsiva;

4) *Logiche dell'enunciazione e relazionali:*

- indicazioni testuali legate ai generi, con costruzione di aspettative e di *frames* interpretativi depositati come sceneggiature intertestuali (Eco, 1979);

- problemi di verosimile e di fittizio: patto con lo spettatore e generi discorsivi come documentario (oggettivante/soggettivante), finzionale (realistico/fantastico), *docufiction*, ecc.

- marche stilistiche/marche autoriali;

- costruzione passionale della relazione con il fruitore (attesa, scoperta, provocazione, promesse, frustrazioni, ecc.);

- strategie di design narrativo e discorsivo "stabile", "variabile", "dinamico", "esperienziale" (Eugeni e Bellavita, 2006);

- gradi di interattività e di dialogo con i fruitori; relazioni performative con lo spazio; relazioni performative con gli spettatori.

6. Esempi di analisi, tra soggettivante e oggettivante

Prendiamo come primo esempio di analisi il documentario breve *2033*, di Silvia Bencivelli e Chiara Tarfano, vincitore di Short on Work nel 2012. Il corto si apre con uno sguardo in oggettiva su un corpo femminile a letto, inizialmente visto per dettagli, che subito si presenta come quello della protagonista: si innesca così una logica delle azioni quotidiane: svegliarsi, controllare il cellulare, alzarsi, chiudersi in bagno... Il corpo della giovane donna è ripreso con un certo pudore, ma anche con un po' di ironia e di compiacimento: l'osservatore-videocamera installa così, fin dall'inizio, uno sguardo 'complice' con il soggetto. La protagonista aspetta la metropolitana, e i rumori del suono in presa diretta identificano spazi riconoscibili: prima la camera da letto, ora la metropolitana

di Roma. La musica extradiegetica che da subito accompagna il racconto è molto ritmata, ed è prodotta da un vocalist solo con la voce, restituendo una connotazione di spontaneità e di allegria. La ragazza appare inizialmente molto seria e presa dalle informazioni che controlla nel suo cellulare.

Facciamo subito una notazione sullo stile: c'è in questo *incipit* un grande uso di 'sfocati', come fossero un 'aggiustamento' della ripresa in corso d'opera: se questo richiama la pratica ormai molto comune delle riprese amatoriali, è anche un modo di marcare il processo e la presenza dell'enunciatore-film maker. Lo sfocato e il gioco sulla messa a fuoco, infatti, costruisce un effetto di realtà e un osservatore attivo, non un semplice 'focalizzatore' dello sguardo. In effetti, la videocamera è 'già lì' prima che il soggetto compaia: lo aspetta al risveglio, lo attende sui binari, aiuta quindi la costruzione di una collocazione spazio-temporale, ma sottolinea anche una presenza 'altra' rispetto al soggetto. Detto in termini semiotici, il dispositivo si dà a vedere nella sua costruzione di 'enunciazione enunciata', quindi autoriflessiva.

Nella terza microsequenza (una ventina di secondi tra il minuto 1 e 1.19), troviamo il primo piano e lo sguardo in macchina della protagonista, che ride, ci guarda, si guarda allo specchio, sorride in modo complice, tuttavia ancora non parla. Poi lo spazio si trasforma per un breve momento,: non è quello della casa ma è all'esterno, davanti a un murales, che ci parla di metropoli e di contemporaneità: con un Piano Americano della protagonista la ripresa risale dal basso verso il viso, per alternarsi con la figura intera, e ancora si marca l'enunciatore grazie alle riprese a mano un po' traballanti, con qualche sfocatura. Ecco finalmente la presa di parola della giovane donna: è diretta, ma giocata però come una "voce-soggetto", a metà tra voice off e over¹²:

- "mi chiamo Silvia, ho 35 anni, quasi, tra un mese, e di mestiere faccio la giornalista scientifica *free lance*. Scrivo per i giornali, collaboro con alcune case editrici, diverse case editrici, e soprattutto collaboro da anni, ormai, con la RAI".

La voce narrante conferma le immagini, ma il gioco di scollamento (non si tratta di una voce in diretta ma di un modo diretto del narratore) rende anche evidente lo stacco tra la rappresentazione di sé (immagini) e il racconto di sé (voce). Seguendo Odin, è nella relazione tra livello della rappresentazione discorsiva e della presa di parola dell'attente-soggetto, diventato personaggio spazio-temporalizzato, che potremmo dire si costruisce un "*modo documentarizzante*" con un "*enunciatore reale* interrogabile in termini di identità, di fare e di verità" (Odin, 2013: 65). Il modo documentarizzante risponde, semplificando, a queste

¹² Si veda METZ, C., 1991.

domande: “chi sei tu per parlarmi di questo o quell’argomento? Quali sono le tue competenze in relazione alla questione, e come hai fatto a ottenere quelle informazioni? Il tuo racconto è fedele? Non mi nascondi niente?” (Odin, 2013: 65)¹³.

Una quarta e rapidissima sequenza ci porta, grazie ad una dissolvenza, a un cambio di location: siamo in uno studio RAI, per mostrare il lavoro in radio della protagonista. La ripresa è fissa, in oggettiva, esterna allo studio (al di là di un vetro): una distanza resa esplicita dalla sfocatura e dai riflessi, poi indietreggia e si scopre dentro cabina di regia, con una quasi soggettiva del tecnico del suono. Silvia è seduta e si muove molto con la sedia girevole: la voce è da *speaker* professionale, e il modo "oggettivante" la definisce così come un personaggio del discorso dei media: la sentiamo enunciare ora e luogo, salutare il pubblico a casa, salutare l'ospite in studio o in collegamento, scelto non a caso tra le eccellenze: è Margherita Hack.

Nella quinta sequenza torniamo al primo piano e al dettaglio del viso della protagonista, e alla musica extradiegetica, ma con una trasformazione: c'è ora un innesto in presa diretta sulla voce narrante, sincronizzando parole e immagini:

- "Roma. Roma non è la mia città, Ci sono venuta otto anni e mezzo fa, un anno e mezzo dopo la laurea, e ci sono venuta per lavorare..."

Lo sguardo di ‘interpellazione’ (uno sguardo in macchina) della protagonista si trasforma in una ripresa in oggettiva, che la vede seduta al tavolo con un Mac e gli occhiali, concentrata sul lavoro, con accanto due telefoni (il cordless e il cellulare), e con il telecomando della Tv sul tavolo. La casa si intravede nel suo arredo: un divano semplice e colorato (rosso), dei quadri astratti alle pareti, e la protagonista è filmata in vari momenti della giornata, o di più giorni, con vestiti diversi ma la stessa posa concentrata, di fronte o di profilo. Segue una sequenza introdotta dalla voce narrante, che spiega: "per lavoro io viaggio moltissimo" e racconta dell’aspetto ludico e culturale del suo lavoro, delle interviste con gli scienziati. Dopo un alternarsi di altre riprese in oggettiva di Silvia in casa, con altri primi piani slegati dal commento, che la incorniciano su uno sfondo rosso (che poi si rivela essere la cucina), Silvia si prepara e esce di casa, con l’astante-videocamera che rimane a fissare da dentro la porta chiusa. Ed ecco una sequenza importante: l’innesto di una sequenza di repertorio, televisiva, in cui Silvia intervista per *Presa diretta* uno scienziato indiano sull'emergenza climatica e il gas serra. Questo gioco di cornici discorsive annidate crea un effetto “referenzializzante” (Greimas, Courtés, 1979), cioè contribuisce a rendere il primo spazio discorsivo, quello del racconto del narratore, ancora più ‘reale’, in un gioco di veridizione.

¹³ ODIN, R., 2013, *Gli spazi di comunicazione*, La Scuola, Milano.

Ormai il meccanismo del racconto è installato, con la voce del soggetto narrante (che parla di sé) che pervade le sequenze successive e cuce narrativamente tutto il resto: una sequenza della valigia da fare, l'uscita e la partenza, qualche immagine di salti (di prova) in un laboratorio, il ritorno al primo piano e il passaggio dalla voce *off* alla voce *over*. Una passeggiatina serale per le strade di Roma fino alla sede RAI chiusa, la curiosità verso un arrotino di strada, con la voce narrante che continua:

- "non sopporto quando nel mio mestiere si usa la parola "precario": è un uso sbagliato, retorico, vittimista... Io sono una *free lance* perché nel mondo dell'informazione le cose funzionano così ormai, quindi ci si attrezza per essere indipendenti, autonomi. Ma io non sono affatto una precaria: io sono una *free lance* orgogliosa, anche."

Ecco altri viaggi, raccontati solo visivamente, con la protagonista in una sede universitaria o in un incontro pubblico, o in una nuova tappa in stazione. La voce *off* prosegue il suo ragionamento, parlando di futuro e di salute, nuovi bisogni, altre responsabilità:

- "non mi preoccupa il 2013, è un pensiero bianco... mi preoccupa il 2033"

Nel finale del breve documentario (poco meno di dieci minuti), Silvia si allontana sul ciglio dei binari della metro, giocando un po' a stare in bilico, con un'ultima sfocatura. Le connotazioni qui sono di rischio, fragilità, ma anche di coraggio e di apertura all'indeterminatezza. I temi affrontati, tra visivo e voce narrante, sono molti di più: la solitudine del *free lance*, l'impossibilità di farsi rappresentare da altri per "fare massa critica", l'individualismo, la concorrenza al ribasso e la relativa svalorizzazione del lavoro del giornalista scientifico, la fatica a negoziare un contratto decente e perfino a farsi pagare. Infine, la perdita di senso e l'"horror vacui" dopo l'intensità di un progetto e di un'esperienza, quando il contratto termina e tutto finisce: un malessere da *born out* che: "poi passa... Quasi sempre passa".

Nel finale di *2033*, il soggetto e la costruzione enunciativa assumono, seguendo Odin, non solo una posizione documentarizzante, ma anche "moralizzante", che mette in scena dei valori. Hanno infatti trovato risposta, gradualmente, le domande di base che si pone lo spettatore in questo caso, e cioè: "Chi sei tu per darmi una lezione? Hai l'autorità per affermare quello che affermi? Per sollecitarmi ad adottare questo o quel valore?" (Odin, 2013: 65).

Passiamo ora all'analisi del documentario breve (meno di dieci min.) vincitore di *Short on Work* nel 2013: *Sardu Shearing*, di Norma Colombero (diretto da Norma Colombero e Piero

Giordano, Prod. Eurofilm)¹⁴. In questo caso, come vedremo rapidamente, il racconto dei tosatori di pecore sardi e internazionali si fa corale, a dominante oggettiva, pur con delle interviste montate come racconti personali e frammenti di vita quotidiana. C'è una trasparenza del montaggio narrativo e un *découpage* rapido, con riprese impersonali, quasi mai marcate, anche se angolate un po' dal basso. E si trova una grande attenzione al processo del lavoro: inizio, durata, fine di un'azione o di una giornata di lavoro, riorganizzazione, nuovo inizio, ecc.

Il cortometraggio inizia con una musica sarda tradizionale, poi apre con riprese in oggettiva su un paese di sera, per strada, con due uomini (che scopriremo essere un francese e un neozelandese) che entrano in un bar e salutano gli altri (uno più anziano e una donna di mezza età). La musica finisce e inizia subito a parlare, in prima persona, il francese: "Abbiamo conosciuto Ignazio...", racconta, fornendo prime indicazioni sul loro lavoro di tosatori di pecore. Una dissolvenza incrociata apre a una cartina della Sardegna e alla successiva localizzazione, in stile Google Maps, del paesino di Vallermosa. Vediamo in oggettiva immagini di auto che si radunano all'alba, con persone giovani che si salutano, intanto una seconda voce *off* inizia a spiegare:

- "la squadra è composta da 12-14 tosatori di cui siamo 10 sardi, un amico spagnolo che viene a darmi una mano, mi aiuta qualche amico della Nuova Zelanda e qualche francese"

Un altro tosatore si presenta, ancora nel bar e in Primo Piano, parlando un italiano approssimativo: "io sono tosatori, tutti i famigliari sono tosatori..."; poi torna a parlare il francese, che spiega il consiglio da lui dato a Ignazio ancora ragazzo: "devi uscire dalla Sardegna". Siamo così pronti ad ascoltare il racconto del narratore principale, spesso ripreso mentre guida, con un punto di vista oggettivo, angolato dal basso del sedile accanto al guidatore: Ignazio è un ragazzo sveglio, che inizia il suo racconto con rapidità e sicurezza:

- "ho iniziato a tosare che avevo 9-10 anni, la prima pecora l'ho tosata a forbici, ero accanto al mio babbo.."

Il racconto si alterna con una ripresa frontale del padre, che dice: "poi se ne è andato in Nuova Zelanda"; seguita da quella della madre, che precisa: "l'unica preoccupazione era che non sapesse la lingua". Il video alterna il racconto del giovane alla guida, una nuova cartina in stile Google Maps, con l'arrivo di Ignazio in un allevamento, dove saluta alcuni pastori, entra nella stalla, inizia a installare i propri macchinari, delle tavole per incanalare il flusso di pecore, ecc. Intanto il ragazzo spiega, in voce *off*:

¹⁴ Rinviamo, per un confronto sulle teorie fordiste e postfordiste che emergono dai corti in esame, all'analisi di *Sardu Shearing* contenuta in questo numero dei Quaderni nel saggio di EPIFANIO, A., PISCITELLI, G., "Le rappresentazioni audiovisive del lavoro: analisi dell'archivio di *Short on Work* - concorso per documentari brevi sul lavoro".

- "oggi è una giornata un po' pesantina, in sei andiamo a fare un gregge di 1200-1300... altri vanno a fare un gregge di 6-700".

Si torna al racconto del tosatore francese, che parla al bar:

- "veramente viaggiare con un mestiere in mano così, che rende abbastanza, è ottimo... stai con la gente che vivono sul posto, gente di campagna";

ed eccoci di nuovo nella stalla di prima, con Ignazio e altri giovani appena intravisti che si preparano, con un po' di riscaldamento fisico, l'affilatura degli attrezzi da taglio (rasoi e pettini elettrici), la ripresa delle pecore. Tutto filmato in oggettiva, anche con rapidi campi e controcampi. La voce *off* di Ignazio spiega:

- "le pecore vengono tosate per ben due motivi: il primo è per liberarle del manto di lana nel tempo caldo, e poi anche perché qua in Sardegna ci sono delle erbacce, con le spine, che vanno a conficcarsi sulla lana, poi dalla lana vanno sulla pelle e creano dei disagi alla pecora".

Intanto si vedono, sempre in oggettiva, le pecore che vengono prese, messe di schiena, tenute ferme e tosate, poi anche medicate sui tagli. La voce narrante prosegue: "chi tosa taglia, è normale... poi c'è modo e modo di tagliare".

Torniamo alle pecore durante la tosatura, con un movimento fluido della videocamera attorno e accanto ai tosatori e agli animali, con riprese leggermente dal basso, movimenti semicircolari, e un montaggio alternato rapido, in cui si vede anche il contatore a mano, che viene fatto scattare ad ogni pecora, la tosatura pratica e veloce, le pecore denudate che scappano via... Ecco ancora Ignazio in voce *off*:

- "si diventa professionisti quando uno tosa almeno sui cinque-sei mesi all'anno, e tosa almeno sui trentamila pecore all'anno... e diventa un tosatore quando cambia tante regioni e tante nazioni da Francia, Spagna, Nuova Zelanda, a Italia..."

Ora la voce si fa quella del ragazzo in scena, in diretta, su una ripresa in Primo Piano leggermente dal basso:

- "ti dà un modo di apprendere di più su tutte le pecore. E un professionista diventa quando ha superato le 200.000 pecore"

Non possiamo dare conto qui di tutte le sequenze, ma seguiamo il disallestimento della strumentazione per la tosatura, il lavaggio e la vestizione di Ignazio, con altre sue considerazioni e spiegazioni; poi nuovi intermezzi di racconti del neozelandese e del francese al bar. Il secondo racconta di come ha "fallito il primo matrimonio", per la "vita da marinai" sempre in giro per il mondo a tosare, e che ora non vuole "perdere il secondo". Il neozelandese racconta dei dolori fisici dovuti al tipo di postura e di lavoro. Dopo nuovi

spostamenti, conditi da musica extradiegetica, il racconto di Ignazio passa dalla voce *off* alla voce *in*:

- "quando non toso accudisco i miei animali, le mie mucche e i miei maiali, e poi quando parto a tosare ci pensa mio papà ad accudire le bestie".

Intanto dà da mangiare a qualche capra, e guarda lateralmente verso di noi, ma non in camera. Spiega ancora, in voce *off*, che tosare è duro e non si trova chi lo fa, per cui arrivano in Sardegna ragazzi francesi e dalla Nuova Zelanda, poi, nel finale, torna alla voce *in*: "io toso perché è un lavoro che mi piace". Al bar del paese arriva infine anche Ignazio, con delle tabelle stampate in mano, e si discute dei turni di lavoro, a bassa voce. Una dissolvenza apre all'immagine di campi e degli elementi naturali al tramonto. Ignazio è all'aperto su un campo, e parla pacato, amaramente:

- "cosa pretendi poi da un tosatore, con la testa più bassa del culo tutto il giorno... che la sera vai a cercare donne?"

Poi Ignazio si allontana serio, un po' malinconico. L'ultimo fotogramma, accompagnato da una musica classica extradiegetica, è su un paesaggio con campi, filo spinato, montagne sullo sfondo.

La polifonia corale dei narratori, a volte in diretta altre in voce *off*, si costruisce come abbiamo visto con una dominante oggettiva delle riprese. Riprendendo i regimi sociosemiotici di Landowski, siamo a metà tra la *manipolazione* e l'*aggiustamento*, ma ci torneremo nel prossimo paragrafo.

7. Di alcune tendenze del documentario contemporaneo

Marco Bertozzi, dopo aver lavorato sulla storia e le teorie del documentario italiano (Bertozzi 2008), ragiona recentemente su "alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio" (Bertozzi, 2012) e indica tre direzioni. Nella prima, che chiama "Found footage time", Bertozzi coglie nei lavori di Alina Marazzi o nei documentari come *La bocca del lupo* di Pietro Marcello (Italia, 2009) "l'impressione di progetti in grado di aprirsi all'accadimento e all'intrusione del fato", un lavoro sulla "memoria involontaria, su rovine che fanno intuire l'esistenza di un tempo sfasato" (Bertozzi, 2012: 18-21).

Nella seconda, che definisce "Osservare la relazione", Bertozzi parla invece della "fastidiosa retorica [...] dei cosiddetti documentari sociali", e dei documentari dell'era digitale che presentano "rischi di mancate consapevolezze formali" (2012: 21-25). C'è però anche un cinema di "aggiustamento all'altro" e alla realtà osservata, che valorizza il

rapporto tra osservazione e relazione, puntando sulla reciproca fiducia e condivisione, ad esempio *Below Sea Level* di Gianfranco Rosi (2008), o anche il più recente documentario di Rosi, *Sacro GRA*, premiato col Leone d'oro alla Mostra del cinema di Venezia nel 2013.

Ci sarebbe infine, secondo Bertozzi, una terza tendenza, a metà tra “composizione e creazione”. Qui il documentario assume modalità varie e complesse, con “l'utilizzo dell'animazione, di parti recitate o scenografie ricostruite, di intromissione degli autori negli eventi in atto [...] una commedia documentaria [...] in cui la partecipazione dell'autore diviene esplicita esigenza di contatto [...] attestazione del processo in corso” (Bertozzi, 2012: 25). In film come *L'orchestra di Piazza Vittorio* di Agostino Ferrente (Italia, 2006), o in quelli di registi come Davide Ferrario, Daniele Vicari, e lo stesso Bertozzi, la dominante è il mettersi in gioco del regista, giocato su un “sentimento conviviale [...] una focalizzazione sull'io [...] sulla *self-presentation* [...] una *testimonianza personale*” (Bertozzi, 2012: 26).

Potremmo allora provare a tracciare anche noi una minima, e non esaustiva, mappa delle tendenze riscontrate nei brevi documentari visti nelle selezioni del festival *Short on Work*, tra la prima edizione del 2012 e quella più recente del 2015. Riprendendo le categorie sociosemiotiche di Landowski, diremo che abbiamo a che fare con una regime di “Programmazione”, con una prevalenza del modo oggettivante, nei documentari più didattici, quelli meno premiati dal festival. Il regime passa a quello della “Manipolazione” quando appaiono invece interviste guidate (o anche *reportage* in stile televisivo). Abbiamo però soprattutto documentari che afferiscono a un regime di “Aggiustamento”, con prevalenza del modo soggettivante, con interviste aperte e testimonianze. Tra manipolazione e aggiustamento si situa, come abbiamo detto, il documentario oggettivante *Sardu Shearing*, che abbiamo analizzato nel paragrafo precedente. In alcuni casi più soggettivanti, ancora in modo piuttosto timido per i nostri documentari brevi, il regista testimonia del suo coinvolgimento, o perlomeno marca la sua presenza, come nel caso di *2033*. Cogliamo l'occasione di questa prima mappa per aprire anche a regimi poco rappresentati nel nostro festival, quelli in cui appare l'incidente e l'alea, l'imprevisto che crea la novità: non è solo l'uso del *found footage* o dei filmati di archivio, ma si tratta di quelle ibridazioni tra modi “relazionali e partecipativi” (Bertozzi, 2012) e tra contenuti intermediali e transmediali, ad esempio nei documentari costruiti come proliferazione interattiva su piattaforme dedicate nella rete, cioè i *web documentary*. Anche se non li abbiamo incontrati nella selezione del nostro festival, segnaliamo ad esempio il caso di un famoso

web documentary come *Prison Valley* (2009)¹⁵, che racconta una realtà sociale geolocalizzata, nella quale un intero paese è costruito attorno alle prigioni di stato. Un mondo che, con filmati in soggettiva, si può percorrere *on the road*, oppure dove ci si può fermare in un hotel, dove si è invitati a scegliere dei percorsi virtuali tra fotografie, storie di vita, brevi filmati, ecc., usando anche *chat* dedicate e discussioni tematiche *on line*; come in un videogioco interattivo, si può entrare sia nelle celle dei detenuti che raccontano la propria vita, sia nelle case dei lavoratori delle prigioni o del paese che arrivano perfino a condividere in rete gli album con le foto di famiglia.

Pur senza arrivare a questo uso innovativo e sperimentale dei nuovi media digitali e del web, ricordiamo che anche in questo numero dei Quaderni ci sono due racconti, in forma di articoli teorici e di riflessione sul proprio lavoro, di sociologi-registi che teorizzano l'uscita dalla "Programmazione" e l'entrata nei regimi di "Aggiustamento" e di "Alea". Se Alexandra Tilman¹⁶ racconta di come ha dovuto cambiare strategia durante le riprese del suo documentario a causa dell'arresto del suo 'narratore' principale, è la riflessione di Bernard Ganne quella che appare più accurata e densa di stimoli al riguardo. Ganne si pone esattamente tra *aggiustamento* e *alea*, anticipando e prevedendo il rischio dell'incidente casuale, quando sostiene: "Era infatti un'altra postura che la videocamera imponeva, e che bisognava adeguare ad ogni tappa del lavoro in modo congruente alle nostre prospettive. In particolare durante la fase di raccolta dei dati"¹⁷. Ganne ragiona sui modi della ripresa e dell'osservazione spiegando l'importanza di "Seguire gli avvenimenti, ma saper anche preparare e anticipare il loro scopo, proprio per dare spazio all'inedito e all'imprevisto". Si tratta, insomma, per Ganne, di "ripensare continuamente la tecnica e i dispositivi messi all'opera, lavorare al loro adattamento perché si inseriscano come strumenti nelle situazioni osservate e catturate dalla videocamera, anticipare il possibile delle situazioni, per darsi la capacità di seguirle". Come a dire quella capacità di "*seguire, ma saper anticipare*", che Ganne ritiene fondamentale.

¹⁵ <http://prisonvalley.arte.tv>

¹⁶ Si veda l'articolo di TILMAN, A., in questo numero dei Quaderni.

¹⁷ Citiamo dal lungo saggio di GANNE, B., contenuto in questo numero dei Quaderni, dal titolo "La sociologia alla prova del film: un altro modo di cercare, un altro modo di documentare. Riflessioni su trent'anni di lavoro con lo strumento del video", e in particolare dalla fine del paragrafo 6 e dal paragrafo 7; "Seguire, ma saper anticipare", è il titolo del paragrafo 7.2.5.

8. Aperture epistemologiche

Rileggendo un classico come *The Antropology of Performance* di Victor Turner (1986)¹⁸, si scopre una grande affinità tra le proposte della sociosemiotica di Landowski e quelle di sociologi e antropologi della svolta "postmoderna", che si occupano di tutto ciò che un tempo era considerato "contaminato, promiscuo, impuro" (Turner, 1986: 153). Ad esempio studiando le performance individuali essi le intendono come comportamenti situati, determinati dal contesto, pieni di esitazioni e fattori personali, incompleti e vaghi. Particolarmente interessante appare negli anni Settanta la proposta di Sally Moore, che guarda ai processi sociali considerando le aree di indeterminatezza tra norme ideali e comportamenti reali (tra strutture e processi), facendo riferimento ai rapporti reciproci fra tre componenti, apparentemente simili ai regimi proposti da Landowski: "i processi di *regolarizzazione*, i processi di *aggiustamento* situazionale e il fattore di *indeterminatezza*" (Moore, Myerhoff, 1971: 39)¹⁹. Questa ipotesi di lavoro sui processi di aggiustamento, tuttavia, è più legata a questioni cognitive e interpretative che non a quelle somatico-sensoriali e intersoggettivamente sensibili come per Landowski. Secondo Moore, infatti, "Le regole stabilite, le consuetudini, i quadri simbolici esistono, ma operano in presenza di aree di indeterminatezza, ambiguità, incertezza e manipolabilità. L'ordine non riesce mai a prevalere del tutto, né lo potrebbe. Gli imperativi culturali, contrattuali, tecnici hanno sempre delle lacune, richiedono aggiustamenti e interpretazioni per essere applicabili a situazioni particolari, e sono pieni di ambiguità, di incoerenze e spesso di contraddizioni" (*ib.*: 59)²⁰. Spostando i suoi esempi dalla danza alle decisioni strategiche in guerra, Landowski ci ricorda che le sue distinzioni tra regimi *programmati*, di *manipolazione* e di *aggiustamento* all'altro possono essere ricondotte, semplificando, agli approcci di teorici della guerra come Clausewitz, Machiavelli e Sun Tzu, che "corrispondendo a tre regimi di interazione distinti, rinviano ad altrettanti *regimi di senso* differenti" (Landowski, 2005: 61-62).

Confrontiamoci, in chiusura, con l'invito teorico promosso da Tommaso M. Fabbri nell'articolo in apertura di questo Quaderno²¹, che sta alla base della scommessa del festival *Short on Work*. Come ricorda Fabbri, i modelli di *Les interactions risquées*, cioè i "regimi di

¹⁸ TURNER, V., 1986, *The Antropology of Performance*, New York, Paj Publications (tr. it., *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna, 1993).

¹⁹ MOORE, S., MYERHOFF, B., 1971, eds., *Secular Ritual*, Amsterdam, Royal Van Lorcum, (citato in TURNER, 1986, p. 153).

²⁰ *Ibidem*, in TURNER, 1986, p. 154.

²¹ Rinviamo all'articolo di FABBRI, T. M., "Immagini del lavoro, lavoro con le immagini", contenuto nel nostro Quaderno.

interazione" proposti da Landowski, sono comparabili e commensurabili alle opzioni epistemologiche elaborate dalla metodologia delle scienze sociali riguardo alla teorie dell'organizzazione. Secondo Fabbri, che riprende il teorico dell'organizzazione Maggi²², vi sarebbero tre grandi concezioni dell'organizzazione del lavoro: oggettivista, soggettivista e processuale, che presentano analogie con i regimi di senso proposti dalla sociosemiotica. Essi si associano a una diversa teoria dell'organizzazione del lavoro e ispirano tecniche e metodi differenti per le pratiche dei manager e dei consulenti aziendali. Ad esempio, spiega Fabbri, nella concezione "oggettivista" la categoria teorica e analitica "struttura organizzativa" si specifica come "insieme delle relazioni relativamente stabili tra le parti componenti" e, nella variante meccanicista, l'unità elementare dell'organizzazione diventa la "mansione"; la concezione "soggettivista" pensa invece all'organizzazione come "entità emergente", sistema che si reifica solo a posteriori, poiché prodotto dalle interazioni degli attori; il terzo approccio legge l'organizzazione stessa come una dinamica, un processo di azioni e decisioni (a razionalità limitata (Fabbri, 2010: 18-19)²³. Se le pratiche di interazione e i loro effetti sono l'oggetto della meta-riflessione di Landowski sui diversi regimi di senso, la riflessione sull'organizzazione delle azioni di lavoro di Maggi e di Fabbri è sempre legata ad (almeno) una teoria, che rinvia a concezioni ed epistemologie definite. In altre parole, se per Landowski una danza tra due soggetti, o nel nostro caso la visione di un film, si può leggere come una pratica che rinvia a un regime di senso programmato, manipolato, di aggiustamento o di alea, ognuno con il suo tipo di rischio più o meno calcolato, per i teorici dell'organizzazione il modo in cui il lavoro è organizzato in un ufficio stipendi è analizzabile attraverso apparati teorici che esprimono una epistemologia positivista e oggettivante (con i numi tutelari Hempel e Nagel), oppure antipositivista e soggettivante (che si rifà a Dilthey), o, ancora, processuale, secondo cui si studiano le condizioni che, nel singolo caso concreto, rendono possibile l'agire sociale (rifacendosi a Weber)²⁴.

Ricordiamo d'altronde che, fin dagli anni Settanta, Eric Landowski ha aperto la strada, assieme a Algirdas Greimas, a una semiotica del discorso giuridico e all'indagine sui saperi sociali e i saperi discorsivi, all'insegna di un isomorfismo (parziale) tra discorsi e culture²⁵.

²² Si veda MAGGI, B., 1990; 2003.

²³ FABBRI, T. M., 2010, "L'organizzazione: sistema predeterminato, entità emergente, processo di azioni e decisioni", in FABBRI, T. M., a cura, *L'organizzazione: concetti e metodi*, Carocci, Roma.

²⁴ *Idem*, pp. 20-23. Si veda anche CURZI, Y., 2010.

²⁵ Si veda GREIMAS, A. J., LANDOWSKY, E., 1979. Per approfondire sui discorsi e i saperi dei media sono utili le riflessioni di EUGENI, R., 1999; MARRONE, G., 2001.

BIBLIOGRAFIA

ABRUZZESE, A., 2001, "Le estetiche del corto. Avanguardie di rete", in *I corti. I migliori film brevi da tutto il mondo*, a cura di E. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2001.

ARGENTIERI, M., 2000, "I mille lavori del cinema italiano", *Annali dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico*, numero monografico su "Filmare il lavoro", 3.

BERTOZZI, M., 2000, "Il sudore immaginario. La rappresentazione del lavoro nelle vues Lumière", in *Annali dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico*, numero monografico su "Filmare il lavoro", 3.

BERTOZZI, M., 2008, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia.

BERTOZZI, M., 2012, "Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio", in *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, a cura di G. Spagnoletti, Marsilio, Venezia, 2012.

BETTETINI, G., 1984, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Bompiani, Milano.

CALVINO, I., 1988, *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti. Milano.

CURZI, Y., 2010, "Variabilità strutturale: varietà di proposte teoriche e metodologiche e loro apprendimento", *Quaderni di Sociologia*, vol. LIV, 54, 3: 209-214.

DUSI, N., 2014, *Dal cinema ai media digitali. Logiche del sensibile tra corpi, oggetti, passioni*, Mimesis, Milano-Udine.

ECO, U., 1979, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.

EUGENI, R., 1999, *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano.

EUGENI, R., 2010, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma.

EUGENI, R., BELLAVITA, A., 2006, "Mondi negoziabili. Il *reworking* del racconto nell'era del design narrativo dinamico", in *Remix-Remake: pratiche di replicabilità*, a cura di DUSI, N., SPAZIANTE, L., Meltemi, Roma, 2006.

FABBRI, T. M., 2010, "L'organizzazione: sistema predeterminato, entità emergente, processo di azioni e decisioni", in FABBRI, T. M. (a cura di), *L'organizzazione: concetti e metodi*, Carocci, Roma 2010.

GREIMAS, A. J., 1983, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris (trad. it. *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1985).

GREIMAS, A. J., COURTES, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris (trad. it., *Semiotica. Dizionario Ragionato della teoria del linguaggio*, La casa Husher, Firenze 1986).

GREIMAS, A. J., LANDOWSKY, E. (a cura di), 1979, *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, Hachette, Paris.

JENKINS, H., 2006, *Convergence culture: Where old and new media collide*, New York University Press, New York (trad. it., *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007).

JENKINS, H., FORD, S., GREEN, J., 2013, *Spreadable media. Creating value and meaning in a networked culture*, New York University Press, New York (trad. it., *Spreadable media. I media tra condivisione, circolazione, partecipazione*, Apogeo, Milano 2013).

METZ, C., 1991, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, Paris (trad. it., *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli 1995).

LANDOWSKY, E., 2005, *Les interactions risquées*, PUF, Paris (trad. it., *Rischiare nelle interazioni*, Franco Angeli, Milano 2010).

MAGGI, B., 1990, *Razionalità e benessere*, Etas, Milano.

MAGGI, B., 2003, *De l'agir organisationnel*, Octares, Toulouse.

MARRONE, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.

MEDICI, A., 2000, "Introduzione", *Annali dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico*, numero monografico su "Filmare il lavoro", 3.

MOORE, S., MYERHOFF, B., (a cura di), 1971, *Secular Ritual*, Royal Van Lorcum, Amsterdam.

ODIN, R., 2000, *De la fiction*, De Boeck & Larcier, Bruxelles (trad. it., *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano 2005).

ODIN, R., 2013, *Gli spazi di comunicazione. Introduzione alla semio-pragmatica*, La Scuola, Milano.

TURNER, V., 1986, *The Antropology of Performance*, Paj Publications, New York (trad. it., *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1993).

VERONESI, E., 2004, *Cinema e lavoro. La rappresentazione dell'identità adulta fra miti, successo e precarietà*, Effatà Editrice, Torino.