

**Vincenzo Esposito, *Il fotografo, il santo, due registi e tre film. Temi e riflessioni di etnologia audiovisiva*, Franco Angeli, Milano, 2012.**

L'etnologia sta tra l'etnografia e l'antropologia, spiegava Lévi-Strauss in modo assai meno rozzo di come lo sto dicendo io, perché consiste in una sistemazione e organizzazione dei materiali raccolti sul campo e, quindi, implica un impegno teorico. Riferendosi a questo schema che, come ogni studente di antropologia culturale sa, non descrive momenti necessariamente separati della ricerca, Vincenzo Esposito elabora il concetto di etnologia audiovisiva come voce intermedia, nel settore della ricerca sulla visualità (intesa come pratica, abitudine, educazione dello sguardo) e sulla documentazione e la produzione audiovisiva: «Un approccio intermedio, tra l'etnografia visiva e l'antropologia visuale, consistente nella presentazione degli elementi raccolti sul campo in un sistema organizzato nel quale le relazioni culturali del contesto stesso si cristallizzano in un modello audiovisivo in grado di fornire un'interpretazione del contesto stesso» (p. 12). Questo concetto, egli afferma, è carico di implicazioni riflessive e interpretative, ed è strumento guida per lo studioso che sul campo osserva e riproduce momenti della vita e personaggi attraverso congegni di registrazione, per il documentarista che ne monta il racconto, per la lettura di film e immagini fotografiche.

Cosa tutto ciò significhi concretamente Esposito lo chiarisce attraverso un percorso articolato tra casi di studio e il dialogo

costante, insistito, con gli autori di riferimento del settore e con quelli della sua formazione.

Assunto fondamentale è la densità del documento etnografico, il cui uso da parte dello studioso non può prescindere, anzi, secondo la lezione geertziana, deve muoversi nella direzione dell'esplicitazione dei significati, con il soccorso indispensabile dei testimoni, degli attori sociali; e ciò ha altrettanto senso se si ha a che fare con materiali audiovisivi: non è la stessa cosa che a guardare e commentare una fotografia sia il fotografo o chi vi è ritratto. Le questioni, poi, si moltiplicano e diventano più complicate nel momento in cui i documentaristi si impongono di restituire questa complessità, magari approvando lo statuto di autonomia delle immagini rispetto al testo scritto. E allora il discorso riguarda i maestri, le tecniche giocate, le loro annotazioni: Michele Gandin, per esempio, realizza il documentario *Gente di Trastevere* (1961) con la ripresa cinematografica di immagini fisse, fotografie, e ispira all'autore il modo di provocare le reazioni di spettatori che guardano se stessi in un video e di introdurre le fotografie nei suoi stessi film; Annabella Rossi, le connotazioni etiche e problematiche del suo lavoro; Ernesto de Martino, che, malgrado avesse promosso una imponente stagione di produzione di materiali visivi, rimaneva ancorato al primato della parola, e forse per questo non obiettò che a scrivere il commento per *La taranta* di Gianfranco Mingozzi fosse un poeta (non uno qualsiasi, però, aveva vinto il Nobel), Salvatore Quasimodo; Luigi Gallotta, classe 1898, fotografo di Eboli, della guerra, del fascismo e di novant'anni di storia dell'area, narratore di sé, del suo lavoro, del suo tempo; Cesare De Seta, la rinuncia al commento nei suoi documentari, il rischio di un realismo leviano nel ritratto di mondi privi di storia.

La cassetta degli attrezzi è molto più pesante, veramente, qui ho elencato solo gli utensili indispensabili per identificare, scomporre, ricomporre una etnologia audiovisiva: anche quando è mascherata nella fiction, in film famosi e importanti, come *Smoke* di Wang e Auster, *La giusta distanza* di Mazzacurati, o in opere di minor impatto, come *Singspiel* di von Brandenburg, oppure nella *Gatta Cenerentola* di De Simone. Ma gli attrezzi servono anche a individuare le immagini create deliberatamente per sostituire le cose e i corpi, per impoverire la realtà, laddove dietro il virtuale c'è un vuoto crescente; a questo proposito, l'autore, fedele al suo metodo, si sofferma su un caso specifico, l'esposizione del corpo di san Pio di Pietrelcina in una teca trasparente (come Biancaneve, se non suona blasfemo) nel nuovo santuario di San Giovanni Rotondo. Il corpo riesumato ha subito i trattamenti del caso e il volto, evidentemente poco presentabile e riconoscibile, è stato sostituito da una maschera in silicone, dalla quale il vescovo si dichiara commosso, opera della ditta "Gems studio", ecc. La chiesa cattolica fin dai primi secoli ha gestito il doppio registro di corpo e anima, visibile e invisibile, reliquie e simulacri, favorendo la venerazione delle immagini e delle statue e nel contempo di resti attribuiti ai santi; brandelli di corpo vengono esibiti nei reliquiari antropomorfi e negli ostensori, cadaveri mummificati di figure venerabili giacciono visibili in moltissime chiese; che san Pio venga fatto riposare sotto gli occhi del pubblico non è quindi, una novità: certo, nel mondo televisivizzato e virtualizzato in cui viviamo la maschera tecnologica che copre un volto disfatto – e da un lato garantisce che lì sotto c'è *lui*, mentre dall'altro ne dissolve la dimensione corporea – induce a pensarci su; ma se la chiesa, come è stato detto, è la più straordinaria agenzia di comunicazione mai sorta al mondo, ciò fa sospettare che il

modello televisivo di produzione e diffusione delle immagini non sia stato il vero responsabile dell'imposizione della maschera a san Pio. [*Eugenio Imbriani*]