

BENOÎT RAOULX

IL «PROCEDIMENTO GEODOCUMENTARIO» SAGGIO SULLA FUNZIONE RIFLESSIVA DELLA GEOGRAFIA SOCIALE IN UN MONDO MEDIATIZZATO

Questo seminario italo-francese offre l'occasione di discutere di prospettive e procedimenti in geografia sociale. Il mio contributo si basa su una riflessione e su una pratica in corso riguardante i *media* audiovisivi, considerati sia come oggetti sia come metodi di ricerca (Raoulx, 2004 e 2006b). Evocherò qui soprattutto il secondo aspetto – attraverso il film documentario – ma è importante ricordare che il mio procedimento si iscrive in una prospettiva più generale che intende realizzare degli oggetti e un metodo in sintonia con il mondo contemporaneo.

Tre pilastri epistemologici per una posizione. – La geografia sociale si interessa alle dimensioni spaziali dei rapporti sociali. Si possono identificare tre «pilastri» epistemologici che definiscono questa posizione: il primo rimanda alla riflessività della geografia sociale (produrre conoscenze dall'interno della società per contribuire alla sua azione); il secondo deriva dal postulato secondo cui lo spazio è una produzione sociale; il terzo cristallizza i due precedenti: il geografo è un cittadino sensibile alle disuguaglianze del mondo contemporaneo e ciò si traduce nella sua pratica di ricerca e di formazione. Rispetto ad altri contributi, ho cambiato l'ordine di questo postulato: «lo spazio è una produzione sociale» passa in secondo piano, in base alla convinzione che è il primo «pilastro» a permetterci di prendere coscienza del secondo, essendo fondamentale il rapporto del geografo con la conoscenza.

È partendo da questi tre pilastri che mi sono spinto a dedicare maggiore attenzione al ruolo dei *media* e delle immagini nel mondo contemporaneo.

Un procedimento riflessivo. La geografia, come ogni altra scienza sociale, è animata da un modo di procedere riflessivo. Il docente-ricercatore è parte integrante dei rapporti sociali (che osserva a partire dalla propria posizione sociale e dalla propria cultura). Il geografo cerca di oggettivare l'esperienza del mondo tramite la ricerca e l'insegnamento e contribuisce in questo modo al dibattito pubblico.

La diffusione delle conoscenze nelle istituzioni formative (scuole, università) e

all'esterno, verso diversi tipi di pubblico, è parte integrante del procedimento. L'università è il luogo istituzionale di riferimento dei docenti-ricercatori (luogo di costruzione di un sapere e uno dei luoghi della sua diffusione), ma la si può concepire anche come un mezzo e un momento del procedimento geografico.

Il geografo deve essere attento alle trasformazioni; la sua funzione non è riprodurre le conoscenze o una istituzione. Egli nutre la sua riflessione tramite l'esistenza stessa. La dimensione sensibile, l'esperienza, non è una semplice emozione; è sorgente di stupore, di interrogativi, di formulazione di problematiche, di ricerca, di cambio di prospettiva (l'oggettivazione), di diffusione, di discussione, d'azione.

Lo spazio è una produzione sociale. Dopo la rottura epistemologica degli anni Sessanta, è riconosciuto che lo spazio sia una produzione sociale. Tale concetto non è fissato una volta per tutte ed è necessario riattualizzare questa idea al di là di ogni formula rituale.

La spiegazione è semplice: le società cambiano, per cui anche le modalità di produzione dello spazio cambiano. Con il passare del tempo, si registra una complessificazione all'apparire di nuove dimensioni spaziali (le spazialità): i *mass media* in particolare, che sono ormai incorporati nella nostra esistenza e influenzano enormemente i rapporti sociali.

I *media*, che si appoggiano sempre più sull'audiovisivo, cristallizzano le trasformazioni della relazione società/spazio, poiché ne sono, in modo dialettico, sia prodotto sia produttori. Questo mi ha condotto a considerare i *media* come oggetto di ricerca, approccio che rimanda in maniera più globale all'analisi dei rapporti sociali.

I *media* non sono una semplice rappresentazione in opposizione alla realtà, non ne sono un semplice simulacro. Essi divengono realtà materiale nella misura in cui sono oggetto di interessi economici, sociali e geopolitici, in funzione del luogo e dell'informazione trasmessa (le immagini del mondo sono sempre riconducibili a un preciso punto di vista e ad un momento fissato nello spazio). Divengono realtà materiale anche nella misura in cui mediatizzano le relazioni tra le persone, i gruppi e lo spazio e contribuiscono altresì a costruirle. Relazioni con lo spazio, ma anche con il tempo, essendo i due strettamente legati l'uno all'altro (spazio-tempo), come in un caleidoscopio: talvolta mescolati, talvolta dissociati, così ampliando il campo del rapporto con il reale e le possibilità narrative. I *media* che si fondano sul linguaggio audiovisivo permettono di rendere presente, nel duplice senso spaziale e temporale, un oggetto o un soggetto. Se si utilizza il termine «rappresentazione», lo si fa nel senso di *ri-presentare*, ovvero di rendere presente, non limitandosi dunque a una semplice trasposizione mimetica, ma arrivando a una vera e propria costruzione sociale, che mobilita le dimensioni spaziali.

Ciò ci porta a riconsiderare il nostro modo di pensare la relazione spazio/società nel suo insieme. Al rapporto binario spazio-società (lo *spazio-specchio* degli anni Sessanta, agli inizi della geografia sociale), si aggiunge un rapporto più costruito, che si fonda sulle immagini e che struttura queste ultime in un racconto, lo *spazio-schermo*, dove la parola schermo è pertinente in entrambe le sue accezio-

ni: strumento di trasmissione e rivelazione della realtà, ma nel contempo anche barriera, che protegge e nasconde. Cercheremo dunque di de-costruire lo spazio-schermo, di valutare il suo posto nella produzione dei rapporti spaziali e sociali. Ciò porta a emanciparsi dalle *dimensioni spaziali*, comunemente citate in geografia, per considerare la loro diversità, così da aderire alla realtà.

I geografi tendono a studiare il mondo a partire dallo spazio esteso (cartografabile). Pur considerando tale dimensione, certamente importante per la comprensione del mondo, è necessario porre maggiore attenzione alla parola, ai gesti, ai movimenti... tante dimensioni spaziali legate al corpo, allo sguardo, poco documentate e studiate, e che pongono gli individui e i gruppi al centro dell'analisi geografica.

Il linguaggio audiovisivo ci porta dunque a considerare altre dimensioni, meno familiari ai geografi, legate alla messe in scena, ai suoi figuranti, allo spazio del corpo, allo sguardo eccetera. Si è così spinti a dare rilievo, in numerose e abituali tematiche di ricerca, a dimensioni trascurate dello spazio che possono avere grande influenza sui rapporti sociali; senza peraltro cancellare le dimensioni per così dire più tradizionali, che vengono riconfigurate dall'audiovisivo (ad esempio: le «carte mediatiche», spesso utilizzate nei *reportages* televisivi o nei siti Internet di informazione giornalistica) e senza trascurare il ruolo riflessivo della carta (ad esempio, la cartografia degli indicatori sociali in un lavoro di ricerca, che permette di suggerire ipotesi sui rapporti sociali).

Un nuovo sguardo è tuttavia necessario per rimettere in prospettiva le tematiche di ricerca, per comprendere il mondo contemporaneo e darne informazione. Ciò induce a insistere di più sulle *funzioni esistenziali* (trovare casa, lavorare, comunicare eccetera) e – per riprendere un'espressione in uso nella geografia sociale – a insistere sulle loro combinazioni, che fondano la condizione sociale e culturale di individui e gruppi, nella loro duplice dimensione antropologica e sociale. Queste ultime sono altresì legate ai rapporti sociali e sono talvolta forte espressione di una particolare condizione sociale (le persone emarginate, ad esempio, segnate da un allontanamento dalla norma).

Immagini e *media*: alcune definizioni. Il termine «immagine» è polisemico, può indicare le rappresentazioni mentali di un fenomeno (ciò comporta generalmente l'idea di una deformazione della realtà – è il senso implicito che è sovente utilizzato in geografia) oppure le rappresentazioni su una superficie materiale. Nell'ottica di questa ricerca, le immagini possono definirsi come la rappresentazione di un oggetto o di un'idea su un supporto materiale che interessa in primo luogo lo sguardo (si parla in generale di icona, secondo il semiologo Pierce).

In geografia, il termine «rappresentazione» – nel senso in cui è solitamente inteso – è sinonimo del primo significato di «immagine». Si ha tendenza a utilizzare scarsamente quest'ultima parola, che porta a fare confusione, e a eludere le immagini in quanto icone. Le immagini possono essere classificate in funzione dei supporti, della loro enunciazione e diffusione o ancora dei rapporti con la realtà enunciata (*fiction*, documentari). L'audiovisivo rimanda a immagini animate, ma anche

al suono, essendo entrambi solitamente indissociabili (l'*audiovision*, per riprendere l'espressione di Michel Chion, 2003). I prodotti audiovisivi costruiscono dei racconti e ciò moltiplica le possibilità di strutturazione del tempo e dello spazio.

Per *media* si intende la circolazione dei contenuti dell'informazione; tra i *media*, quelli che utilizzano le immagini hanno ormai un'importanza predominante, se non altro per la loro dimensione economica. Possiamo affermare che oggi l'audiovisione è la norma, che si appoggia su diversi supporti di *schermo* e converge verso il multimediale. La parola televisione va utilizzata in senso largo, ovvero visione a distanza, qualunque sia il supporto tecnologico: televisore, *computer*, telefono cellulare eccetera. Tenendo conto dell'evoluzione in corso, sarebbe opportuno utilizzare il termine «audio-televisione», che rimanda ai sensi e ai supporti tecnologici; audio-televisione che produce, riorganizza, riflette le dimensioni spaziali e temporali, i rapporti sociali, i rapporti con lo spazio – considerato, qui, come una forma di cristallizzazione.

La dimensione *citoyenne* della geografia. È senza dubbio la più difficile da realizzare nella pratica, ma la geografia sociale può contribuire a suo modo a una forma di educazione popolare: restituire il sapere alle popolazioni coinvolte; restituire visibilità a ciò che è reso invisibile nella società (ad esempio, l'emarginazione); dare voce ai soggetti deboli per sviluppare le capacità d'azione individuale o collettiva lavorando con gli abitanti (*empowerment*); imparare a padroneggiare i *media* audiovisivi, a mettere in discussione gli stereotipi mediatici su luoghi e popolazioni (ad esempio, la *banlieue*); rivolgere, con un documentario, uno sguardo originale sulla realtà rispetto ai discorsi spesso univoci dell'industria mediatica, nel tentativo di suscitare un dibattito... tante sfaccettature di una geografia la cui implicazione e oggettivazione sono strettamente legate in un movimento dialettico.

Si arriva così a interrogarsi sull'audiovisivo come oggetto e posta in gioco sociale. La televisione aveva ad esempio suscitato la speranza, anche tra alcuni cineasti, di poter divenire un mezzo di educazione popolare, ai tempi della sua esplosione negli anni Sessanta, quando in Europa si era ancora nella fase non-commerciale. Oggi, lo *spazio-schermo* richiede allo spettatore una certa padronanza, in particolare dei registri spaziali e dei rapporti con lo spazio: il mondo non è più «trasparente» di una volta ⁽¹⁾. Agli spazi «vuoti» sulla carta (e nella conoscenza) si sono sostituiti i «vuoti mediatici» e gli schermi che nascondono la realtà con un flusso d'immagini a profusione spesso costruite ed enunciate in modo sempre eguale, sull'esempio dei telegiornali dominanti che sovente trascurano i «mondi sociali», i luoghi, oppure li esotizzano e li tengono a distanza dalle norme dominanti.

(1) Ogni innovazione e diffusione tecnologica nel campo delle comunicazioni suscita la speranza di un nuovo rapporto con le conoscenze. Negli anni Novanta, Internet è stato oggetto di visioni utopiche o alternative (Flichy, 2001). A mano a mano che la tecnologia viene diffusa, viene incorporata ai rapporti sociali, mentre allo stesso tempo contribuisce a costruirli.

Per comprendere la posta in gioco bisogna allenarsi alla lettura delle immagini mediatiche: il miglior modo non è forse quello di provare a realizzarne? Imparare a essere un consumatore attivo e non passivo delle immagini, essere in grado di costruirne di proprie, e in ogni caso di dominare il flusso delle immagini mediatiche, interessa tutti, ma in particolare il docente-ricercatore che deve lavorare dall'interno sul mondo contemporaneo per in-formare e confrontare poi il suo «sguardo» con i rapporti sociali.

Non si tratta pertanto di una semplice «educazione ai *media*», si tratta di assumere uno sguardo diverso, di renderlo consapevole e di saperlo trasmettere.

Il «procedimento geodocumentario». – Queste considerazioni epistemologiche conducono a una posizione che si basa sul *rapporto geografico del geografo* con il mondo, nel senso dell'esistenza e della conoscenza incorporata: la *geografia vissuta*, più che lo spazio vissuto.

Questo rapporto con il mondo fa l'originalità della geografia nel quadro delle scienze sociali e umane, ancorata all'esistenza banale, ma con l'ambizione di andare oltre; legata alle dimensioni esistenziali e all'incorporazione delle norme sociali e culturali, che si propone di oggettivare. La pratica della geografia sociale porta a rendere consapevoli le pratiche e le dimensioni spaziali, invita a prendere le distanze dal proprio mondo conosciuto, a cercare di oltrepassare le norme sociali e culturali della propria condizione d'origine (anche nelle dimensioni spaziali), per navigare tra i mondi sociali e culturali con l'esplorazione dei luoghi. Praticare la geografia significa allora far entrare in risonanza mondi sociali differenti per interrogarsi sui rapporti sociali, in ogni dimensione.

La geografia si trasmette con una maieutica che aiuti a costruire uno sguardo sul mondo. *Il geografo si sforza di far prendere coscienza del gioco dei rapporti sociali e della produzione dello spazio, fondandosi sulle dimensioni spaziali dell'esistenza.* La geografia è quindi una disciplina più nel senso di ginnastica intellettuale che nel senso accademico; ha per vocazione di essere acquisibile, nella misura del possibile, da parte delle persone, qualunque sia il loro bagaglio culturale o disciplina di riferimento, la loro professione e condizione.

L'ambizione, il sogno è mettere «un po' di geografia» nella visione del mondo che possono avere i cittadini. Ciò spinge anche a cercare di costruire un procedimento geodocumentario.

L'immagine audiovisiva: un modo di mettere in pratica la funzione riflessiva della geografia. L'immagine audiovisiva, molto più che non la fotografia ⁽²⁾ che pure s'inscrive nel procedimento geodocumentario, è legata in modo talvolta inesplicabile a due dimensioni.

(2) Abbiamo affrontato questo problema in un altro contributo, partendo dall'impiego della fotografia come metodo di ricerca, con l'esempio di un mercato in Venezuela (Raoulx e Chourio, 2006); in quel caso, abbiamo considerato queste due dimensioni come due distinti approcci in grado di istituire due pratiche di ricerca. Ma qui parliamo di dimensioni che coesistono in maniera più o meno

La prima dimensione è quella del *documento/inventario/referente*, che rimanda al registro dell'oggetto. Il film è allora considerato come una «impronta» della realtà; è spesso posto come illustrazione di un discorso precostituito. Molti tipi di film rientrano in questa categoria (ad esempio, i film didattici o i *reportages*); talvolta sono l'osservazione e la documentazione a costituire la finalità del film: si parla anche di «film scientifico», soprattutto nelle scienze «dure» o sperimentali, che utilizzano il film per rendere visibile ciò che è invisibile a occhio nudo, come la scala microscopica ad esempio ⁽³⁾.

Jean Brunhes, agli inizi del XX secolo, volle realizzare l'inventario fotografico, ma anche filmico, del pianeta (*Les Archives de la planète*, per iniziativa del mecenate Albert Kahn). A quell'epoca, l'immagine era considerata come un'impronta mimetica obiettiva della realtà e, in particolare per Jean Brunhes, un'impronta delle forme visibili dell'occupazione umana ⁽⁴⁾. In seguito, altri geografi hanno utilizzato il film per divulgare le loro conoscenze (particolarmente i paesaggi, i resoconti di viaggi in paesi lontani, nel solco della tradizione degli «esploratori»), ma non vi è mai stata una vera e propria dinamica collettiva su scala nazionale. Oggi l'utilizzo del film in geografia, salvo rare iniziative ⁽⁵⁾, resta poco diffuso.

È sintomatico che i geografi si siano interessati più all'immagine fissa (fotografia) che non al film. Effettivamente, da una parte gli oggetti classici della geografia richiamano più concetti fissi che in movimento (ad esempio, il paesaggio), come anche supporti fissi (la carta geografica) ⁽⁶⁾.

D'altra parte, in generale l'audiovisivo è utilizzato come mezzo di divulgazione che tende a trasmettere un sapere precostituito. Il film registra in modo mimetico un oggetto geografico già costruito *a priori* ancor prima di pensare il film stesso, oggetto che appare al geografo come «dato», poiché è considerato come visivo e fisso (generalmente un luogo, un paesaggio). Normalmente si tratta dunque di film illustrativi, con una voce fuori campo impersonale che decide quello che lo spettatore deve vedere (voce «extra-diegetica»). Il «partito preso illustrativo» è prevalente tra i geografi poiché risponde all'illusione di scientificità che si realizza tramite la cancellazione del soggetto filmante e dei soggetti filmati. Il film ri-

stretta nelle immagini del reale; questo aspetto risulta anche più importante nel film documentario, che coinvolge più intensamente e più a lungo i vari protagonisti in una relazione e in una narrazione (realizzatori, personaggi – le persone filmate che si inseriscono quindi in un racconto – e spettatori).

(3) L'immagine, in effetti, consente di intensificare la visione del reale, il che non esclude la dimensione estetica che si rinviene in certi film scientifici, come nel caso di quelli di Jean Painlevé, pioniere di questo genere in Francia (Martinet, 1994).

(4) Si veda *Jean Brunhes autour du monde*, 1993. L'aspetto filmico delle *Archives de la planète* è meno studiato e non ha stimolato affatto l'interesse dei geografi (*Le cinéma d'Albert Kahn*, 2001).

(5) Va ricordato in particolare il lavoro pedagogico condotto all'Università Paris 1 da Xavier Browaeys. Per iniziativa sua e di altri geografi, un sito Internet – aperto a tutte le declinazioni della geografia – permette di diffondere film (<http://doc2geo.googlepages.com>). Si potrà notare che la maggior parte dei film di geografi hanno un dichiarato proposito illustrativo.

(6) La fotografia, del resto, è stata parimenti lasciata da parte, perché considerata poco in linea con l'evoluzione della disciplina, poco scientifica, per essere *a priori* troppo legata all'apparenza. La fotografia è stata relegata al ruolo di illustrazione, e oggi questo è, fin troppo spesso. Perché sia accettata, occorre ammettere il coinvolgimento del ricercatore nella produzione delle conoscenze.

chiama invece il movimento, nonché le persone che partecipano al film e che lo guardano. Con il pretesto della scientificità, il soggetto è stato eliminato. Per assumere pienamente uno sguardo geodocumentario è necessario accettare consciamente o inconsciamente queste dimensioni del reale, altrimenti il film è sospinto a valle, con una funzione illustrativa, funzione peraltro al di qua del linguaggio audiovisivo e che poco apporta di nuovo rispetto ad altri linguaggi (esso è d'altronde ben poco utilizzato dagli insegnanti a fini didattici).

Una seconda dimensione è quella del *documentario/narrazione/mezzo*, che rimanda al registro del soggetto. Il film è realizzato da un punto di vista che è posto in risonanza con la realtà attraverso il procedimento geodocumentario. Non si tratta della semplice illustrazione di un discorso precostituito. Ci sforziamo di utilizzare pienamente il linguaggio del documentario audiovisivo: da una parte, occorre tentare di ancorare il procedimento entro l'ambito del cinema documentario, il che porta a ricostruire l'oggetto per il film, informandolo attraverso lo sguardo documentario del geografo (il rapporto geografico incorporato); dall'altra parte, occorre istituire il film come metodo a tutti gli effetti, in sintonia con i tre pilastri epistemologici che abbiamo richiamato. Questo punto di vista rimanda a situazioni molto concrete nello spazio fisico: ad esempio, come e dove filmare. Ciò costituisce un elemento del dispositivo filmico che deve permettere situazioni impreviste, che possono a loro volta modificare lo sguardo. Si può scrivere un progetto di film, ma il risultato non è mai predeterminato.

L'audiovisivo può farsi carico delle *dimensioni esistenziali*, che articolano le dimensioni antropologiche e sociali dell'esistenza, spesso non considerate dai protocolli di ricerca più classici. D'altro canto, non si tratta di una pellicola sensibile che registra la realtà in modo neutro. Una realizzazione audiovisiva mette in gioco dei rapporti sociali; deve altresì permettere il confronto di sguardi che si esprimono nello spazio-schermo, nelle fasi di ideazione, di realizzazione, di diffusione e di appropriazione dei prodotti audiovisivi stessi. Si tratta dunque di un trasferimento, che rinnova lo sguardo tanto del ricercatore quanto di chi partecipa e di chi è spettatore.

In ogni film vi è una dimensione «documento» e una dimensione «documentario» più o meno forti; inoltre, l'enunciazione del film e il contesto di ricezione possono dirigere lo sguardo dello spettatore verso un aspetto piuttosto che un altro. Un film è un prodotto, ma è al tempo stesso una materia prima. Le scelte implicite sono, tuttavia, importanti: nel primo caso si registra la realtà ponendo il soggetto-realizzatore all'esterno della costruzione – tale approccio è considerato oggettivo da un dispositivo che induce all'eliminazione del soggetto, e non tramite una vera oggettivazione; nel secondo caso, si integrano il soggetto-realizzatore e i soggetti del film, rimanendo dunque in linea con la funzione riflessiva della geografia, e ottenendo alla fine un prodotto più scientifico, grazie all'insieme di questioni che così si pongono a ogni stadio del lavoro di ricerca.

Documentario e reportage. – Il vocabolario può creare talvolta confusione. Nel linguaggio corrente il termine *documentario* si contrappone a *fiction*, quale

che sia il tipo di *medium* interessato, il punto di vista, le modalità di scrittura. In realtà il termine «documentario» può nascondere metodologie e approcci molto diversi tra loro; d'altro canto, *fiction* e documentario hanno una comune radice nella narrazione (le persone filmate sono anche personaggi) e vi si possono trovare similitudini.

Con «film documentario» si intende qualcosa di distinto dal *reportage*. Si tende spesso a confondere i due termini, tanto più per il fatto che non di rado i *reportages* vengono definiti documentari dalla televisione stessa (7).

Il *reportage* attiene all'attualità e ai *media* televisivi; è principalmente un lavoro giornalistico, che presuppone un «tempo di trattamento» solitamente breve, in sincronia con un avvenimento (sia in un telegiornale, sia in un periodico). Soprattutto in televisione, il *reportage* è legato alla distinzione di genere tra il reale – spesso legato a un particolare fatto – e la *fiction*/intrattenimento. Generalmente, il *reportage*, in quanto forma giornalistica, utilizza l'immagine come illustrazione di un discorso precostituito; questo si manifesta con una voce fuori campo che annuncia le immagini (*). Il documentario procede invece in modo diverso: è un lavoro più personale che esplora, documentandolo, il rapporto con la realtà, a partire da un particolare punto di vista assunto come tale. Parte da una soggettività per tentare di partecipare a un'oggettivazione. Non si entra in un *reportage*; nel documentario lo spettatore entra di più nella narrazione; le immagini, le parole, i suoni formano una sorta di tessitura. Paradossalmente, per via delle modalità di ricezione delle immagini, un documentario facilita la riflessione per *incorporazione*, per *messa in risonanza* con le idee dello spettatore; il *reportage* rimanda invece a un processo di *adesione* o *rifiuto*, poiché tende a rimanere più all'esterno del rapporto con lo spettatore stesso.

Per esplicitare meglio il discorso, illustrerò due diversi progetti. Il primo si in-

(7) Molti documentaristi tengono a distinguersi da questo modo di affrontare la questione, che spesso corrisponde a un'opposizione tra «cinema» e «televisione» che fa riferimento a due registri differenti – il primo dei due termini rimanda piuttosto alla nozione di «autore» e il secondo a quella di «mezzo di comunicazione di massa». Si può vedere un documentario in televisione, malgrado una tendenza a includere il documentario in un *format* e a marginalizzarlo, tra i programmi, a vantaggio di altri generi. Per di più, in Francia, il documentario si ricollega, in parte, a circuiti e culture differenti. Infine, la televisione è un *medium* individuale, consumato in privato; un documentario acquista senso in una proiezione pubblica, in particolare al cinema. Ad ogni modo, dato che la diffusione dei documentari rimane molto ristretta – eccetto qualche caso di grande successo – il genere rischia di assumere i caratteri di una pratica di *élite*, un po' come l'arte contemporanea, alla quale d'altronde pretendono di appartenere certi documentaristi che tendono a privilegiare nuovi modi visuali (installazioni), al confine tra più pratiche artistiche.

(8) Nessuna voce *off*, tuttavia, è solo enunciatrice; in certi documentari, la voce fa parte della tessitura: il narratore è allora un personaggio del film. Allo stesso modo, l'assenza di voce fuori campo non significa assenza di enunciazione del visibile o del reale (ad esempio, sul canale Euronews, la sequenza di attualità «no comment», dove le immagini non hanno un commento parlato: eppure, vi si possono leggere altre forme di enunciazione – lo stesso fatto di *attualità* e gli enunciati scritti sullo schermo, come «no comment», l'orologio con l'ora di varie metropoli del mondo, il logo del canale eccetera). Qualsiasi immagine, dunque, è enunciata, il che non esaurisce la sua capacità di rendere conto, di permettere di guardare, di contemplare o di osservare il mondo.

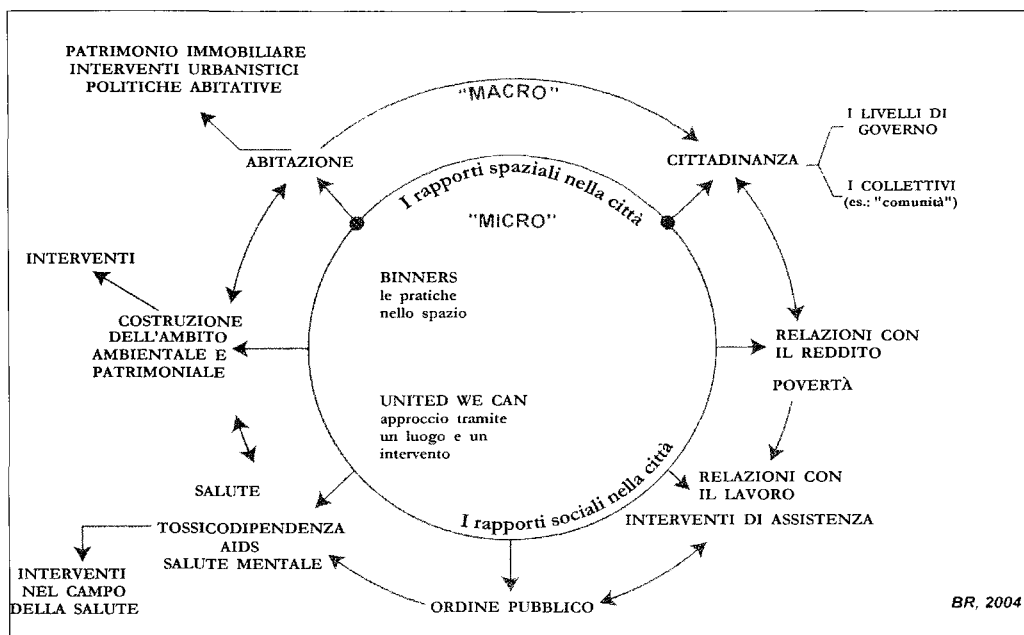


Fig. 1 – L'approccio tramite la condizione sociale

serisce in una ricerca che porta a considerare il film come modalità di espressione a tutti gli effetti, un modo di costruire, realizzare e diffondere una ricerca presso vari tipi di pubblico. Nel secondo si incontrano la pedagogia, la ricerca e l'intervento, nel quadro dei corsi di *Licence professionnelle* «Conoscenza della città, mestieri dell'intervento sociale» dell'Università di Caen. Per comodità definirò questa seconda tipologia come *film d'atelier*. Il film, in questo caso, è realizzato con abitanti di un quartiere o con studenti e si avvale di diverse collaborazioni (collettività locali, associazioni, registi di professione eccetera). Esso è dunque nel contempo un mezzo di formazione all'immagine e un modo di dare un contributo a una particolare questione sociale e, una volta realizzato, visione e fruizione sono indirizzate principalmente ai protagonisti del film stesso. Entrambe le tipologie di film richiamano la volontà di cercare nuove forme di ricerca e di formazione.

Partiamo da due esempi di film che si inscrivono in questo metodo geodocumentario, spiegando anche le ragioni che ci hanno spinto a impegnarci su questa via. Ogni film contribuisce poi alla costruzione del metodo; sarebbe incoerente produrre *a priori* una riflessione generalizzante, senza che essa prenda corpo nell'esperienza. Questo modo di procedere ha interesse a sperimentare la dimensione riflessiva della geografia, anche nelle difficoltà della realizzazione pratica.

(9) Questo paragrafo è una versione rimaneggiata di Raoulx (2006a).

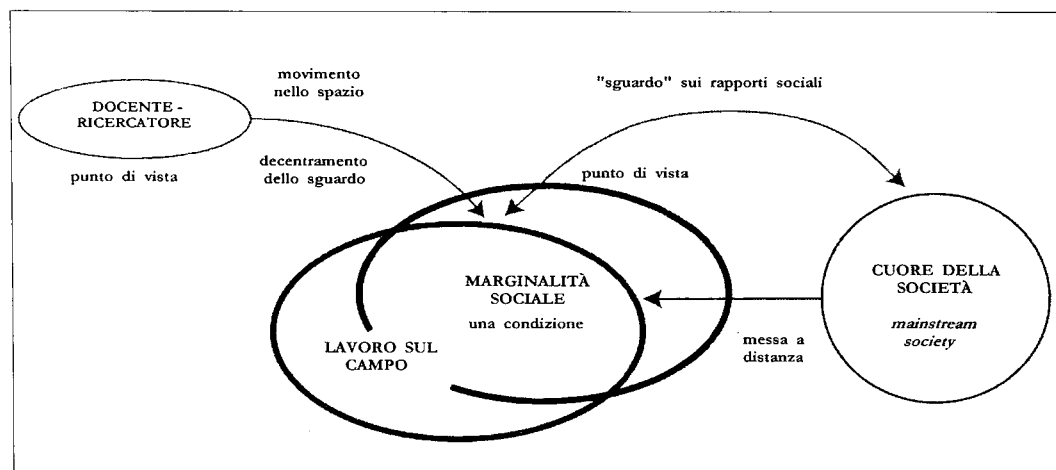


Fig. 2 – Lo studio della marginalità sociale

L'esempio di un film documentario, Traplines in Vancouver (9). – Come render conto della marginalità? Partiamo innanzitutto da un lavoro realizzato sulla marginalità a Vancouver tra il 1997 e il 2004, in occasione di vari soggiorni *in loco*, di cui due di lunga durata (un anno, sei mesi).

Studiare la marginalità non è fine a sé stesso; dal nostro punto di vista, si può *comprendere meglio il cuore della società tramite lo studio dei suoi margini*. Il processo si esprime già nel modo di costruire la tematica. Si è preso come punto di partenza una condizione sociale ai margini: i «rovistatori di spazzatura», i *binners* (da *bin*, «pattumiera, cassonetto») che frequentano lo spazio urbano. Si è poi costruito in varie tappe un dispositivo di ricerca. Lo sguardo della geografia sociale permette di mostrare le interrelazioni in un determinato luogo (i rapporti spaziali) e come esse contribuiscano ai rapporti sociali, come mostra lo schema in figura 1. Queste ricerche sono state poi completate da altri lavori di approfondimento sulla società urbana di Vancouver: tossicodipendenza e ordine pubblico, trasformazioni degli aiuti sociali, sfide urbanistiche, conflitti ambientali e patrimoniali eccetera.

Si è cominciato lo studio per il tramite di un'associazione comunitaria (United We Can), situata nel quartiere più povero della città, nonché luogo di emarginazione: il Downtown Eastside. L'associazione ha un deposito di bottiglie e lattine da riciclare. I *binners* consegnano contenitori usati di bibite e ritirano un controvalore (il «deposito»).

La ricerca si è svolta con osservazioni, partecipazione alle attività dell'associazione (volontariato) e un'inchiesta mediante interviste (1997). Il lavoro sul campo è stato fondamentale. Ha permesso di ridurre la distanza sociale e di praticare una sorta di ginnastica intellettuale nell'aumentare la prossimità e nel contempo mantenere la distanza. La frequentazione dei luoghi per un tempo relativamente lungo è importante per ridurre la distanza sociale; il ricercatore deve tentare di uscire dalla sua condizione (si veda lo schema in fig. 2), di decentrare il suo sguardo, rimanendo allo stesso tempo cosciente della sua posizione.



Fig. 3 – Un gioco realizzato da un binner, supporto per le interviste. Rappresenta il centro di Vancouver ed è stato disegnato su un cartone usato

Per realizzare le interviste si è partiti da un gioco realizzato da un *binner*, che rappresenta il centro di Vancouver. Il gioco si ispira al *Monopoli* (fig. 3) ed è stato disegnato su un cartone usato da una persona che frequentava l'Associazione, oggi purtroppo scomparsa. Permette di comprendere le regole della sopravvivenza sulla strada. Questo gioco è servito da supporto alle interviste per conoscere gli itinerari dei *binner*, che sono stati riportati su carta. I *binner* hanno sviluppato una sorta di *savoir-faire* geografico: hanno una conoscenza profonda dei territori che frequentano e aderiscono ai ritmi urbani dominanti. È il paradosso della condizione di marginalità.

Il film, dallo strumento al metodo. La marginalità, poiché indica un allontanamento dalle *norme*, stimola senza alcun dubbio lo sguardo documentario.

Come, tuttavia, prendere in considerazione il confronto di sguardi tra il ricercatore e le persone interessate dalla ricerca, e tener conto della inter-soggettività?

Come contribuire alla funzione riflessiva delle scienze sociali per stimolare il dibattito pubblico? Si è utilizzata da principio l'immagine fissa – la fotografia – per dar conto della condizione di marginalità, ma ciò è presto apparso limitativo, sebbene la fotografia possa essere anch'essa utilizzata come valido metodo di ricerca e non come semplice raccolta di dati, come si è cercato di formalizzare (Raoulx e Chourio, 2006).

L'audiovisivo ci è però apparso più appropriato. Si è deciso, dopo una formazione sull'iniziazione alla regia, di realizzare un film documentario, *Traplines in Vancouver* (girato tra il 2001 e il 2003), per far luce su tanti aspetti che non venivano colti da un'osservazione «classica»: i movimenti, i gesti, le parole, che ci sembravano assai importanti. Per i *binners* la città è un territorio di caccia: si va a rilevare la fila di trappole (*trapline*).

La marginalità rimanda a una messa a distanza in funzione del punto di vista dominante o piuttosto, per rifarsi alla prospettiva nordamericana, della *mainstream society*, della quale fa parte il ricercatore. Il film documentario integra dunque lo sguardo del ricercatore e la relazione con le persone incontrate; permette di gettare dei ponti tra i due mondi, sia durante la realizzazione, sia durante la proiezione, associata eventualmente a dibattiti pubblici.

L'approccio documentario implica un punto di vista. Ora, lavorare sulla marginalità sociale chiama in causa direttamente la posizione sociale e l'appartenenza culturale del ricercatore. La relazione che si crea durante il lavoro sul campo tra ricercatore e persone incontrate si disperde nei lavori di ricerca classica, fondati sulla scrittura. Il film documentario, mettendo in relazione gli sguardi di chi osserva e di chi è osservato, appare dunque ben più adatto all'oggetto di ricerca: questo lavoro pone in maniera forte, viscerale, un problema di empatia e di ricerca di una giusta distanza. Il film implica una relazione più complessa con le persone incontrate nel lavoro sul campo, nella misura in cui, alla relazione ricercatore-persone incontrate, si aggiunge quella con lo spettatore, presente sin dall'inizio.

L'atto del filmare può prefigurarsi anche come una sorta di violenza verso le persone emarginate o che soffrono di problemi di salute. Si può correre il rischio di rafforzare la situazione di marginalità. Si tratta, in fondo, di provare a creare un legame tra popolazioni di condizioni sociali diverse.

Per il film sui *binners*, si è frequentata a lungo l'Associazione United We Can. Il tempo lì trascorso e l'atteggiamento di ascolto hanno permesso di spiegare l'approccio, di stabilire una certa confidenza e di liberare la parola, insieme dando consistenza alla ricerca. L'intenzione era di fare un film non commerciale ⁽¹⁰⁾. Il

(10) Questo aspetto pone questioni deontologiche – ad esempio il rapporto con il denaro. L'audiovisivo è spesso associato, se considerato dall'esterno, a un'attività lucrativa, legata alla televisione. Ci sembrava importante conservare un'impostazione da film documentario e stabilire un rapporto di fiducia spiegando questa impostazione. Quando si fa un documentario, le persone che vengono riprese non sono pagate. In compenso, al momento della proiezione pubblica abbiamo dato un piccolo aiuto finanziario a Peter e Doe, e versato a United We Can l'ammontare di un premio ricevuto in occasione di una rassegna di film documentari. Il film può essere utilizzato dall'associazione per accompagnare i suoi progetti.



Fig. 5 – *Vancouver.*
Su una ferrovia del
West Side

città, o le spiagge come Jericho nei quartieri agiati della zona Ovest, sono assai familiari a Doe: possono procurarle luoghi dove passare la notte. Doe è amerindia, originaria dello Yukon, ma non frequenta le associazioni comunitarie amerindie di Vancouver; sottolinea con insistenza la sua avversione per Whitehorse, la zona dove ha abitato un tempo, e fa del *binning* con il suo compagno Rick.

Peter, nel 2001, data delle riprese del film, viveva in uno degli ultimi ostelli ammobiliati di Water Street, strada convertita all'attività turistica (Gastown). Problemi di salute, varie turbolenze nel corso della sua esistenza, lo hanno portato a praticare il *binning*. Anche lui ha lavorato a tratti presso il deposito/associazione. Per realizzare un film è parso più pertinente concentrarsi su alcune persone, individuando Peter come il personaggio principale. Egli permette infatti di creare un legame tra lo spettatore e la condizione del *binner*. Le scene al deposito danno un'idea della moltitudine di *binners* e del lavoro di smistamento di lattine e bottiglie.

Nel film ci si è voluti poi concentrare sulle pratiche nello spazio pubblico. L'intenzione non era quella di adottare un approccio biografico, ma semplicemente cercare di favorire un dibattito pubblico. Non si è voluto, ad esempio, girare sequenze dentro agli ostelli, poiché è sembrato importante trovare la giusta distanza e preservare la sfera privata, mantenendo così la «rotta» prevista per il film. Per introdurre quest'ultimo, è parso interessante «invertire» le designazioni, partendo dalla parole dei *binners*. Così, un senzatetto incontrato sui binari, vicino al supermercato di Kitsilano (fig. 5), introduce, in bianco e nero, il film. Non fa parte della narrazione, ma annuncia il film a suo modo, molto diversamente da quanto avrebbe potuto fare un responsabile della pianificazione cittadina, presentando il West Side in opposizione all'East Side (un geografo sociale, dunque).

L'esperienza della città si ritrova nelle parole legate al *binning*. Così Doe (figg. 6-7) parla durante le riprese di «noisy lanes», per indicare i viali di ghiaia rumorosa nella parte bassa del quartiere di Kitsilano. Il tragitto può giungere fino a West Point Grey, uno dei quartieri più agiati.

Peter (figg. 8-11) è divenuto il personaggio principale. Ha vari percorsi che conducono al di fuori del centro, considerato come un terreno per neofiti o per

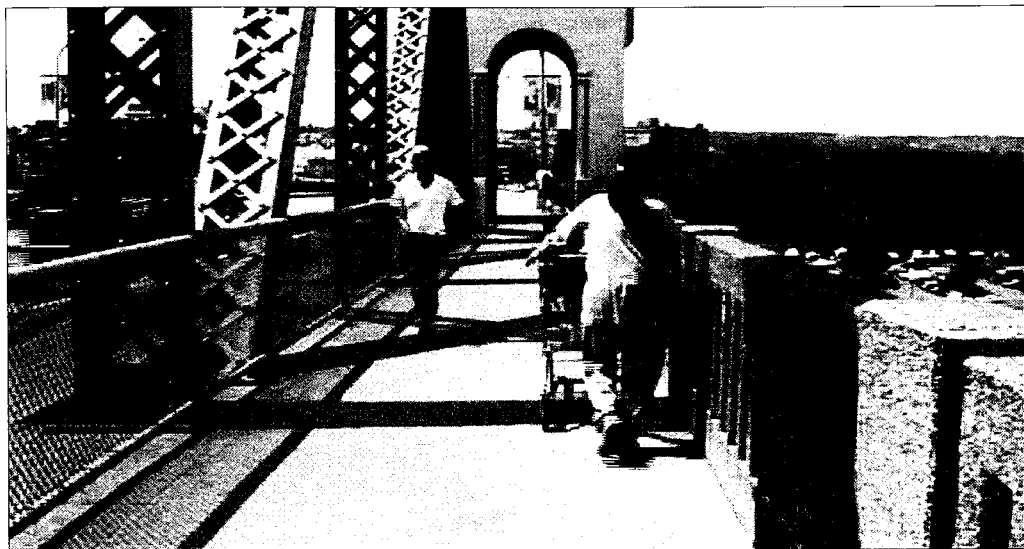


Fig. 6 – Vancouver. Sul Burrard Bridge, tra il centro e i quartieri Ovest

binners «di circostanza» ⁽¹¹⁾. Il rapporto con lo spazio è dunque discriminante tra i *binners* professionisti e gli altri.

La funzione riflessiva del film documentario. – È importante confrontare un film con lo sguardo delle persone che vi prendono parte. Un contratto morale lega il docente-ricercatore alle persone coinvolte, soprattutto quando esse si trovano in una diversa condizione sociale. Non si tratta di statuire una sorta di diritto sul montaggio del film, ma quanto meno di tener conto di ciò che è stato deciso con i protagonisti prima delle riprese. Il dispositivo che era stato messo in atto era volto anche a non creare un sentimento di fastidio. Il film è stato dunque inviato all'associazione United We Can, dove è stato visionato; è stato poi proiettato nel 2004 al centro Morris J. Wosk dell'Università «Simon Fraser» (SFU), nell'ambito di un pubblico dibattito sulla marginalità, organizzato con il patrocinio di varie istituzioni e fondazioni (UBC, Vancouver Foundation). In quell'occasione il film è stato proiettato ponendo l'attenzione più in particolare sul superamento dell'assistenza tramite il *binning*, che dà modesti risultati, ma rimane pur sempre necessario visto il costo della vita a Vancouver e i problemi di salute. Peter è venuto alla proiezione e ha testimoniato, decisamente a suo agio, sulla condizione dei *binners*. Secondo Ken, il direttore, Peter avrebbe la capacità di diventare un *leader* della comunità, ma non sembra pronto o interessato a impegnarsi maggiormente in questo senso.

(11) Nel 1997, avevamo intervistato molti *binners* che frequentavano il centro-città. In seguito, l'attività si è considerevolmente sviluppata, in parte grazie all'estensione del sistema del «deposito» ad altri contenitori di bevande e alla visibilità del deposito entro il quartiere.



Fig. 7 – Binnners a Vancouver.
Un lavoro fisico



Fig. 8 – Binnners a Vancouver.
Peter riflette sulle sue pratiche

La proiezione è anche stata l'occasione per approfondire la conoscenza dei rapporti tra i *binnners* e gli abitanti dei quartieri residenziali dell'Ovest e gli studenti dell'Università della Columbia Britannica (UBC). Erano presenti alcuni responsabili del centro comunitario di Kitsilano e anche la polizia dell'Università della Columbia Britannica, essendo gli agenti interessati alla tematica poiché avevano constatato che molti alunni delle scuole medie avevano paura dei *binnners*. La proiezione/dibattito ha permesso a tanti abitanti della zona di meglio conoscere il fenomeno, avendone avuta prima una conoscenza assai superficiale. Infine, presentare il film in un luogo pubblico è un modo per far riconoscere ufficialmente l'esistenza del *binning* nella città e di conseguenza per ridurre la distanza sociale. Per United We Can, non v'è dubbio che questa iniziativa, insieme con altre, le ha permesso di rafforzare la sua visibilità.

Nel 2006 il film è stato utilizzato per alcuni seminari al campus della UBC, al fine di sensibilizzare il pubblico all'azione di United We Can, nel quadro di un programma di progetti comunitari denominato *UBC seeds*. Il programma intende favorire il dialogo con i *binnners* che frequentano numerosi il campus universitario. Il contributo che il film può dare è portare all'attenzione di chi lo guarda la questione delle disuguaglianze e suscitare risposte collettive, al di là del semplice sostegno a una particolare associazione. L'approccio ai problemi di marginalizzazione dovrà essere sempre più allargato alla scala della regione metropolitana, in modo da tener conto delle pratiche spaziali di tali popolazioni, che non sono mai confinate in uno spazio ristretto⁽¹²⁾. Tenendo infatti conto di tali pratiche, non solo ci si avvicina allo spazio vissuto delle popolazioni marginalizzate, ma – anche con strumenti quali il film documentario – si è portati a considerare i rapporti sociali che vi sono in gioco e la necessità di una risposta collettiva. Questo tipo di film implica un punto di vista particolare sulla società, il che non è in contraddizione con l'approccio scientifico, essendo le scienze sociali riflessive (nel senso che permettono di riflettere sulla realtà per meglio comprenderla e agire di conse-

(12) Si constata, parallelamente, una presa di coscienza al livello del Distretto Regionale della Grande Vancouver (GVRD), a partire dalla questione dei servizi agli *homeless*, sull'esempio del *Regional Homelessness Plan* del 2003.



Figg. 9 e 10 – Binnars a Vancouver. Peter mentre pratica del dumpster's diving, espressione abitualmente utilizzata per indicare tale attività

guenza). Un film documentario parte, insomma, da un punto di vista che non chiude lo sguardo e che suscita invece il dibattito, senza peraltro volersi sostituire al dibattito stesso. Può quindi contribuire a costruire ponti fra diversi mondi sociali, come ad esempio East e West Side di Vancouver.

Il film è stato poi anche presentato nel corso di seminari di ricerca in Francia e non solo, e in occasione di festival del cinema documentario. È stato inoltre utilizzato nell'insegnamento universitario come supporto pedagogico, chiamando in causa anche altre risorse e altri supporti (scrittura, cartografia eccetera).

L'esempio di un film «d'atelier»: Hérouville, trait pour trait. – Il contesto del film. Questo progetto, all'incrocio tra ricerca, pedagogia e intervento sociale, è stato patrocinato nel 2006 dalla *Licence professionnelle* «Connaissance de la ville, métiers de l'intervention sociale» dell'UFR de Géographie dell'Università di Caen Basse-Normandie. Questi progetti consistono in un lavoro di gruppo (3 o 4 studenti) su un'azione in relazione con il mondo professionale. In questo particolare caso si è trattato di condurre una ricerca sulle immagini e la memoria della città di Hérouville-Saint-Clair, alla periferia di Caen. L'obiettivo era censire quel che era stato fatto come azione «memoriale», realizzare un video e organizzare una serata con dibattito pubblico partendo dal video e da altri vecchi film recuperati nel frattempo.

L'attività è stata finanziata dal comune di Hérouville-Saint-Clair, che però non è intervenuto direttamente sul contenuto del video. Il film è stato anche un'occasione per collaborare con una struttura di archivi audiovisivi (Centre Régional de l'Image et du Son) e, durante la serata-dibattito, anche con il Café des Images (il cinema di Hérouville) e la Maison de l'Image de Basse-Normandie (struttura regionale addetta all'educazione all'immagine e alla creazione in genere).

Il contesto di Hérouville è interessante: è una città nuova, progettata sulla carta negli anni Sessanta del secolo scorso, pensata sul piano urbanistico e sociale come una «città-laboratorio». La presenza di alloggi sociali è considerevole (circa la metà del totale di alloggi); l'abitato è segnato da una certa diversità morfologica (diverse taglie e forme degli immobili collettivi, abitazioni individuali eccetera). L'introduzione, poi, di vari servizi ha fatto oggi di Hérouville il secondo centro



Fig. 11 – *Binnars a Vancouver. Peter in un viale di Kerrisdale, un quartiere «in»*

funzionale dell'agglomerazione di Caen. L'obiettivo largamente promosso dall'amministrazione di sinistra era quello di proporre un'alternativa alla città-centro, Caen, più conservatrice. Hérouville è conosciuta per l'assenza di un centro di cui gli abitanti si siano realmente appropriati ⁽¹³⁾ e le pratiche di prossimità sono concentrate nei quartieri, che costituiscono dei «micro-centri». Oggi la città sta conoscendo notevoli trasformazioni urbanistiche, nel quadro di una vasta serie di operazioni di rinnovamento urbano, che riconfigurano la morfologia originaria e anche i punti di riferimento degli abitanti, in particolar modo il ruolo che avevano i quartieri situati al cuore dell'organizzazione urbanistica.

Il film e la memoria nell'intervento. In virtù di queste ben visibili trasformazioni, per la prima volta dalla creazione dell'insediamento, i suoi abitanti erano sensibili alla costruzione di una memoria sulla città. Durante questa ricerca ci si è dunque interrogati tanto sulle trasformazioni urbane, quanto sul ruolo delle immagini audiovisive nella costruzione della memoria. La tematica della memoria è particolarmente interessante perché immagine e memoria hanno forti legami: il film non solo raccoglie la memoria, ma contribuisce anche a costruirla; costituisce altresì un linguaggio appropriato per parlare della memoria associata a luoghi, rivelatrice di un rapporto sensibile che passa anche per la parola.

Questa tematica si unisce a un certo numero di iniziative realizzate nel quadro delle politiche cittadine, che hanno interessato a partire dagli anni Novanta la memoria dei quartieri e dei loro abitanti – iniziative sostenute da varie istituzioni culturali e sociali (iniziative *Cinéville* e poi *Passeurs d'images*). Molti progetti sono stati messi in opera da documentaristi o artisti dell'audiovisivo (che mescolano talvolta supporti diversi, come il film e la fotografia), in occasione delle operazioni di rinnovamento urbano. L'obiettivo di tali azioni era familiarizzare gli abitanti con un approccio cinematografico a dimensione artistica, permettere loro di appropriarsi del linguaggio audiovisivo e, in un contesto di trasformazioni urbane, consentire loro di esprimersi. Questi film contribuiscono dunque a costruire una memoria comune partendo dalle testimonianze degli abitanti. Consapevolmente o

(13) Il centro urbano, strutturato tardivamente, offre soprattutto servizi amministrativi (amministrazione municipale) e culturali (mediatca, cinema). Il centro commerciale «Carrefour», nei pressi dell'abitato, è il centro di gravitazione delle pratiche degli abitanti.

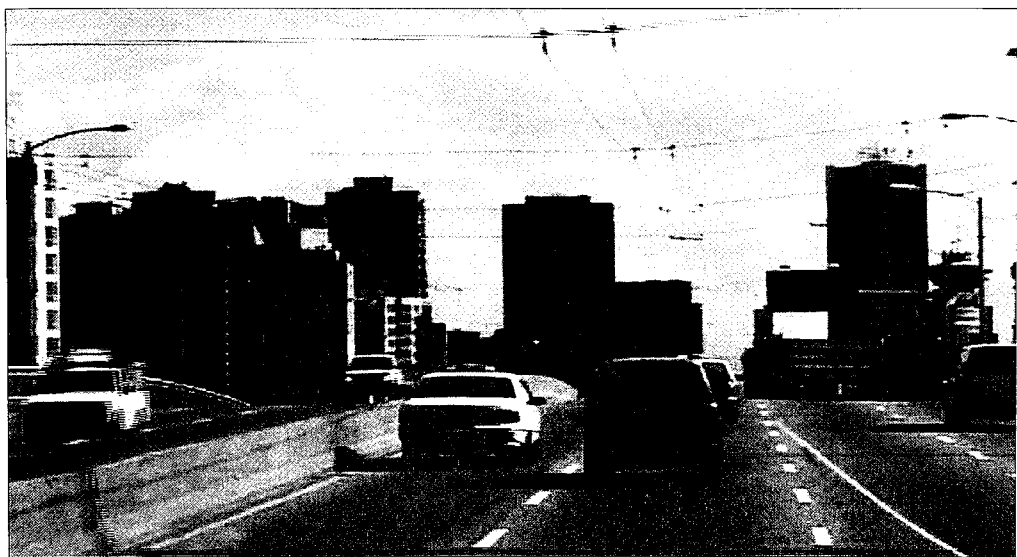


Fig. 12 – Vancouver. L'arrivo in centro-città, di ritorno da Kerrisdale

non, queste iniziative hanno anche un ruolo di «terapia collettiva», in occasione ad esempio della distruzione di immobili («elaborare il lutto», in qualche modo). Ma al di là di quest'aspetto, se il dispositivo lo permette, iniziative del genere possono anche incoraggiare le persone interessate (nella maggior parte dei casi di estrazione modesta) a prendere la parola. In alcuni casi, le autorità locali – i Comuni – erano diffidenti. I responsabili eletti, non avendo generalmente una solida cultura audiovisiva, tendono a considerare *a priori* questi progetti come strumenti di comunicazione della municipalità; hanno anche una certa paura, pur sollecitando la popolazione a esprimersi, delle implicazioni politiche e di eventuali polemiche, più o meno giustificate.

Il progetto del video era, in sostanza, l'occasione per saggiare con gli studenti l'impostazione del problema.

Il dispositivo, dalle carte mentali alla Polaroid. A Hérrouville, il progetto non era commissionato dalla municipalità, ma si avvaleva della collaborazione con diversi *partners*, messa in atto dalla *Licence professionnelle*.

In che modo gli abitanti possono essersi appropriati, quarant'anni dopo, di una città concepita sulla carta? Come si è passati da uno spazio prodotto da un progetto pubblico a uno spazio vissuto e appropriato, da un progetto sulla carta a un vero e proprio luogo? Come parlano gli abitanti dello spazio cittadino? Per realizzare il video, si è voluto iniziare gli studenti a una vera e propria metodologia del film documentario, facendo attenzione alla fattibilità del progetto, essendo gli aspetti pratici e le tempistiche determinanti. Si è dunque inquadrato rigorosamente il progetto e, con l'aiuto di un regista, gli studenti si sono familiarizzati con la nozione di dispositivo, vale a dire ciò che permette di raccogliere parole e immagini e dare una struttura formale al film.

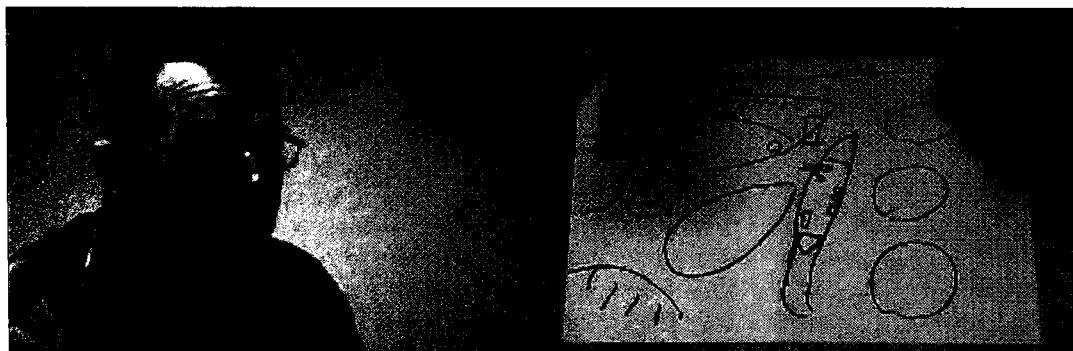


Fig. 13 – *Un'immagine da Hérouville, trait pour trait*

In questo caso, l'obiettivo non era fare un film sulla memoria di Hérouville, ma realizzare un video corto, suscettibile di aprire un dibattito pubblico, contribuendo a costruire la memoria collettiva della città.

Si è fatto attenzione a suggerire la diversificazione delle persone filmate, senza peraltro scadere nel campionamento, non adatto a un approccio filmico. Al film hanno partecipato sei adulti – uomini e donne di età diversa – e due bambini; questi ultimi erano tuttavia presenti in una sola fase delle riprese. Le persone prescelte sono state contattate in diversi modi: associazioni, incontri al mercato, persone che avevano partecipato agli incontri organizzati dalla Maison des Projets de la Ville d'Hérouville (centro di informazione sui progetti urbanistici).

Si è poi scelto di chiedere alle persone incontrate di disegnare delle carte mentali della città. Queste ultime sono generalmente utilizzate come mezzo per studiare le rappresentazioni della città stessa. In questo caso invece la prospettiva era differente; si è in qualche modo invertito il punto di vista, partendo dalla carta per suscitare la parola. Si è chiesto alle persone di disegnare la propria carta mentale e nello stesso momento di parlare della città; la carta diventava dunque il supporto del discorso sulla città. Attraverso il metodo, è stata applicata in qualche modo l'idea di rovesciamento dell'ordine dei fattori tipica della geografia sociale («prima la società, poi lo spazio»), nell'intento di render conto delle dimensioni multiple dello spazio. Il film permette di associare la gestualità, il disegno, la parola, mettendo in luce i rapporti più sensibili con i vari luoghi. Sono state utilizzate due videocamere: una fissa posta sul foglio bianco e sulle mani; l'altra, portata a mano, che inquadrava i visi.

In un secondo momento si è chiesto alle persone di recarsi in un luogo a loro scelta, importante per la propria memoria personale, di farne una foto con una Polaroid e di spiegare quella scelta (figg. 14-15). Il tempo necessario all'apparizione della foto permetteva di strutturare il breve discorso (il tempo per parlare era pari al tempo impiegato dalla foto per apparire). Questo richiedeva anche alla persona di ben scegliere il luogo e la foto che avrebbe fatto. Il luogo si rivelava dunque progressivamente attraverso la foto, come la memoria ritorna, alla vista di un luogo conosciuto.

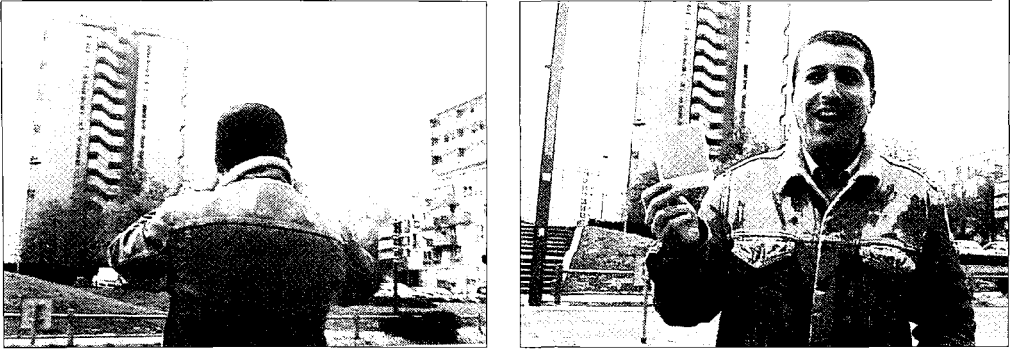


Fig. 14 e 15 – Immagini da Hérouville, trait pour trait

La fase successiva è quella del montaggio, durante il quale le immagini non vengono tutte conservate; si tratta infatti di strutturare una breve storia secondo le forme offerte dal linguaggio audiovisivo. Le due inquadrature – il disegno e il viso – sono state poi messe in parallelo. Il film si apre e si chiude sull'immagine di bambini che hanno difficoltà nel disegnare la città e uno di questi dice in apertura: «è difficile disegnare il mio quartiere!». Il montaggio ha poi integrato anche immagini di un vecchio film promozionale del Ministero delle Costruzioni su Hérouville-Saint-Clair (*Hérouville vous attend*, di Gérard Renateau, 1967, 16 minuti), che risale al periodo della costruzione della nuova città, con la funzione quasi di specchio rispetto alle trasformazioni di oggi.

Il dibattito pubblico. Il film è stato proiettato a più riprese; la prima volta in occasione di una serata-dibattito al Café des Images (180 persone). Molti sono stati invitati e tra questi l'architetto responsabile del rinnovamento del centro-città, insegnanti, professionisti. I dibattiti sono stati animati: a Hérouville c'è interesse per le questioni che riguardano la città, che è spesso considerata dagli abitanti non come una *banlieue* – termine giudicato come peggiorativo – ma come una «vera città», per riprendere l'espressione stessa di alcune persone del pubblico. Il film è stato il mezzo per suscitare la parola nella gente, sulla loro memoria e sull'evoluzione della città.

Il tema era «sensibile»: la municipalità era molto prudente (nessun rappresentante ufficiale era presente in sala), dato che la realizzazione della ristrutturazione del centro (con la demolizione e ricostruzione di vari immobili, la riorganizzazione della viabilità, lo spostamento di certi servizi eccetera) corrispondeva a un cambiamento nella politica locale, anche se i progetti in questione erano iniziati sotto l'amministrazione precedente. L'operazione urbanistica ha come obiettivo di riconfigurare le forme della città e di banalizzarla, tramite l'apertura di nuove strade, alterando così la vecchia organizzazione in quartieri. Alle ultime elezioni il sindaco (socialista), che era stato eletto dopo la costruzione della nuova città, non si è ripresentato. Il consiglio municipale che gli è succeduto, di centro-destra, è poco incline a interessarsi alla memoria della città poiché rimanda all'eredità dell'amministrazione precedente. Questo è ancor più vero quando si parla di certi in-

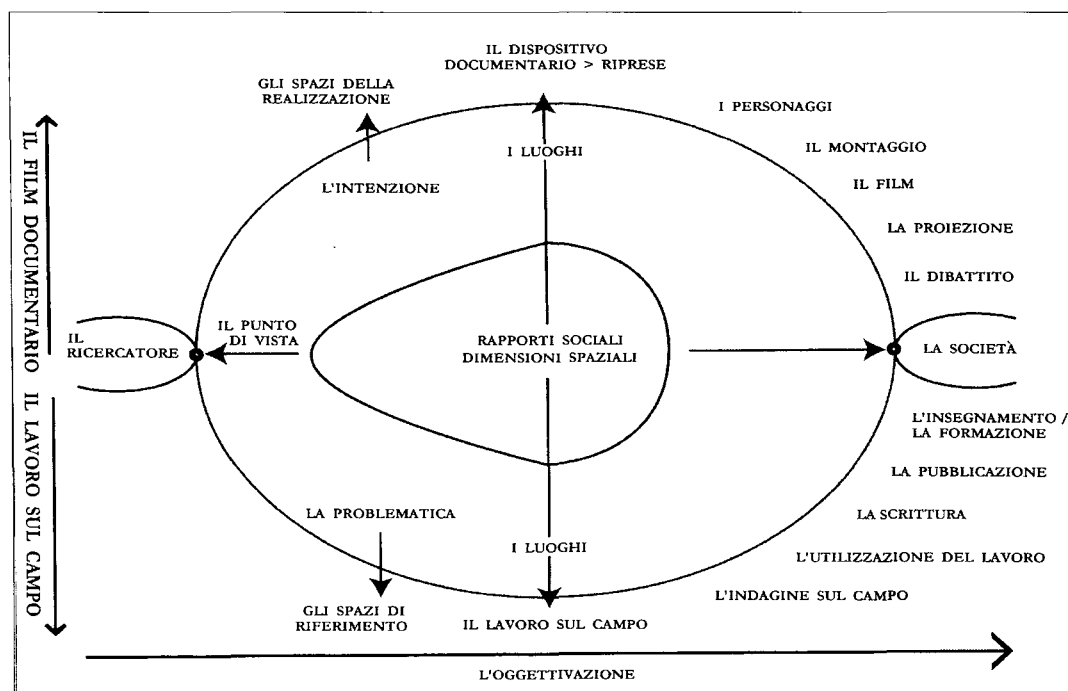


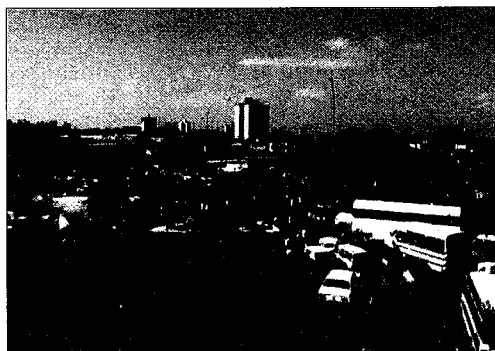
Fig. 16 – *Il film documentario e le somiglianze con il lavoro sul campo. L'insieme s'inscrive in un approccio geo-documentario*

siemi architettonici che sono ormai conosciuti per la proposta di assegnazione del *label* di patrimonio del XX secolo al centro-città di Hérouville (chiamata «la città-della dolce»).

Il film permette di documentare il rapporto con il luogo. In effetti, vi è una forte similitudine tra luogo e immagine, poiché entrambi cristallizzano dimensioni materiali e immateriali. Il film permette così di far passare le tracce allo stato di segni. La parola degli abitanti incontrati non è fine a sé stessa: essa rimanda, attraverso la testimonianza e il rapporto con i luoghi, per il fatto stesso di realizzare un film, alle dimensioni collettive della città.

Questa esperienza condivisa mostra la difficoltà e l'interesse di trasporre lo spazio nella parola, in tutte le sue dimensioni: si trattava di parlare dello spazio proiettandosi su un piano, di evocare il rapporto con lo spazio (i luoghi), di far condividere degli spazi vissuti per costruire una memoria collettiva. L'approccio sperimentale può alimentare la ricerca sulla città e nel contempo anche la pedagogia e l'intervento. L'investigazione memoriale dell'agglomerazione è poi proseguita con altri progetti: queste sono iniziative che acquistano senso nella durata, tramite nuove azioni.

Conclusion. – Nella nostra prospettiva, il film documentario è un metodo di ricerca e di formazione a tutti gli effetti. Si può fare un parallelo tra il lavoro sul



Figg. 17 e 18 – Immagini dal film Las Playitas

Sguardo sulla fragilità della condizione: uno sguardo sul Venezuela che potrebbe però essere trasposto altrove. A sinistra: un venditore di latte di cocco che si batte per mantenere il suo pezzetto di marciapiede; a destra: vista generale del mercato

campo, che coinvolge il docente-ricercatore, e il film documentario, come viene proposto in figura 16.

Lo si è già anticipato sopra: il film non è un semplice strumento di raccolta di dati, che registra in modo neutro la realtà osservata. Esso implica una costruzione a ogni tappa del lavoro. L'approccio del film documentario offre varie somiglianze con le fasi di una ricerca sul campo; la realizzazione porta con sé un certo numero di imprevisti, alimenta la riflessione, permette di osservare la realtà con un certo acume e porta all'evoluzione della problematica; il ritorno (la fase di montaggio) permette una presa di distanza, beneficiando di uno sguardo diverso. Il risultato costituisce un «trasferimento» che rende possibile un pubblico dibattito, un seminario di ricerca, l'utilizzo come supporto per l'insegnamento.

I due approcci, del film documentario e della ricerca sul campo, sono in pratica implementati simultaneamente e/o uno successivamente all'altro: un lavoro sul campo preliminare è necessario per poi intraprendere il progetto di un film; la fase delle riprese è poi un'esperienza particolare di lavoro sul campo nella misura in cui *intensifica la presenza*, sviluppa una certa attenzione, rivela concretamente dei rapporti sociali (il rapporto con la parola pubblica, ad esempio, o i limiti sfera privata/sfera pubblica percepiti durante le riprese, in funzione dei luoghi e dei momenti in cui si filma). D'altra parte, il film non è un doppione del lavoro sul campo, per il fatto che apporta uno sguardo nuovo sulla realtà e può avere conseguenze senza dubbio più forti, in ragione delle sue implicazioni (per le persone filmate: esporsi allo sguardo degli altri).

Il film documentario è decisamente in sintonia con l'intento riflessivo della geografia sociale. Si tratta di un metodo di ricerca in tutte le sue fasi, dall'intenzione dell'inizio fino al dibattito finale, alla discussione durante la proiezione. Quest'ultima tappa contribuisce di ritorno alla riflessione ed è dunque parte integrante della ricerca. Il film non si configura come la conclusione di una ricerca: diventa anche materia prima e un modo di guardare alla propria ricerca...

Un film, infine, può alimentare l'insegnamento, anche laddove si tratti di un'attività completamente diversa da una proiezione pubblica. Diffondere e discutere di un film permette altresì di educare allo sguardo, stimolando il senso critico e mostrando che il linguaggio audiovisivo presenta una grande ricchezza.

L'impostazione geodocumentaria va dunque al di là della realizzazione di un film, poiché quest'ultimo è solo un momento dell'attività, che parte dai principi di base della geografia sociale, per poi tornarvi con uno sguardo differente. Questo approccio può altresì suscitare nuove linee di ricerca, suggerite dal film stesso o dall'esperienza della sua realizzazione e diffusione; nuove problematiche che possono evocare in risposta il desiderio e la necessità di esprimersi attraverso il film documentario e così via. In qualche modo, l'approccio geodocumentario, grazie alla sua funzione di passaggi multipli, può contribuire ad animare la geografia sociale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BELTING H., *Pour une anthropologie des images*, Parigi, Gallimard, 2004.
- BRETON S., *Télévision*, Parigi, Grasset, 2005.
- Le cinéma d'Albert Kahn: quelle place dans l'histoire?*, in «Les Cahiers de la Cinémathèque Jean Vigo», Perpignan, 2001, 72-73.
- BROWAEYS X., *Géographie, image et vidéo*, in «L'Information Géographique», Parigi, 1999, 1, pp. 25-32.
- DE CERTEAU M., *Manière de faire*, Parigi, Gallimard, 1988.
- CHEVALIER J., A. FRÉMONT e R. HÉRIN, *Manuel de géographie sociale*, Parigi, Masson, 1984.
- CHION M., *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Parigi, Cahiers du Cinéma, 2003.
- DICKASON R. e B. RAOULX (a cura di), *Screening Social Spaces (Interdisciplinary Perspectives in Visual Media Studies)*, in «Cahiers de la MRS», Caen, 2007, n. speciale.
- FLICHY P., *L'imaginaire d'internet*, Parigi, La Découverte, 2001.
- FORZA J.-C., A.-M. GARAT e F. PARFAIT, *Petite fabrique de l'image*, Parigi, Magnard, 1994.
- GERVEREAU L., *Histoire du visuel au XX^e siècle*. Parigi, Seuil, 2000.
- Jean Brunhes autour du monde. Regards d'un géographe/regards de la géographie*, catalogo dell'esposizione tenuta a Boulogne-Billancourt (Musée Albert-Kahn), Parigi, Vilo, 1993.
- MARTINET A., *Le cinéma et la science*, Parigi, Editions du CNRS, 1994.
- NINEY F., *L'épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.
- RAOULX B., *L'effet médiatique: une perspective de géographie sociale*, Caen, Université de Caen, Habilitation à Diriger des Recherches (non a stampa), 2004.
- RAOULX B., *East side/West side. L'expérience d'une recherche et d'un film documentaire avec les «fouilleurs de poubelles» de Vancouver*, in «Études Canadiennes/Canadian Studies», Bordeaux, 2006 (a), 60, pp. 151-180.

RAOULX B., *De l'espace-miroir à l'espace-écran: vers un effet médiatique?*, in SECHET e VESCHAMBRE (2006) (b), pp. 149-172.

RAOULX B., *Avec les binners de Vancouver*, presentazione del film ed esposizione di immagini del film, in «LISA» (www.unicaen.fr/mrsb/lisa/musealFr.php), 2007.

RAOULX B. e G. CHOURIO, *Photographier les écrits-icônes urbains. La photographie comme méthode de recherche appliquée à l'exemple du marché de Las Playitas de Maracaibo (Venezuela)*, in T. BULOT e V. VESCHAMBRE (a cura di), *Mots, traces et marques. Dimensions spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*, Parigi, L'Harmattan, 2006, pp. 63-96.

SECHET R. e V. VESCHAMBRE (a cura di), *Penser et faire la géographie sociale aujourd'hui*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

Film documentari e film «d'ateliers encadrés» (laboratori didattici)

Entre deux portes, 23', cam; MRSH Université de Caen/SFRS/Ateliers Varan; libretto di testo; diffusione: www.cerimes.fr (primo saggio di film d'intervento nel quadro di uno stage di formazione; riguarda la mediazione tra tossicodipendenza di strada e abitanti, nel quartiere la Goutte d'Or, a Parigi), 2000.

Traplines in Vancouver, 37', DVcam; realizzazione e immagine: B. Raoulx; coproduzione Ateliers Cinéma de Normandie (ACCAAN) e Service du Film de Recherche Scientifique/Cerimes (Vanves), con il sostegno del Centre National de la Cinématographie e della Région Basse-Normandie; in inglese, con sottotitoli in francese; diffusione: www.cerimes.fr (on line in <http://doc2geo.googlepages.com>), 2003.

Hérouville, trait pour trait, 21', mini-DV, film d'atelier realizzato con gli studenti di Licence professionnelle C. Dijoux, C. Ledizert, L. Le Moal; direzione della realizzazione: B. Raoulx e M. Chatelier; con il sostegno della Ville d'Hérouville-Saint-Clair e del Centre Régional de l'Image et du Son (on line in <http://doc2geo.googlepages.com>), 2006.

Las Playitas, 56', Hdv; realizzazione e immagine: B. Raoulx; produzione Tarmak Films, con il sostegno della Région Basse-Normandie e del Centre National de la Cinématographie; in spagnolo, con sottotitoli in francese (on line in <http://doc2geo.googlepages.com>), 2007.

Dans les traces de la Presqu'île, 23', mini-DV collettivo, realizzato da J.-B. Lesage, E. Laumonier, M. Chevé (Licence professionnelle «Conoscenza della città, mestieri dell'intervento sociale» dell'Università di Caen), UFR de Géographie, in collaborazione con la Maison de l'Image Basse-Normandie e l'Atelier 3^{ème} Étage; inquadramento del progetto: B. Raoulx e J.-M. Vinclair, con la collaborazione di M. Boganim (scrittura) e I. Ingold (montaggio), 2007.

THE «GEODOCUMENTARY APPROACH». ESSAY ON THE REFLEXIVE FUNCTION OF THE SOCIAL GEOGRAPHY IN A MEDIATED WORLD. – In this paper, the Author proposes to define a «geodocumentary approach», based on the epistemological premises of social geography. He is interested in geodocumentary filmmaking as entailing a distinct method of its own, aimed at conveying the self-reflexive critical dimension of social geography.

Geodocumentary films bring together research and social intervention, and can also serve as educational tools for a range of audiences. Beyond the actual construction of audio-visual images, the geodocumentary approach expresses a vision of geographical inquiry as embodied rather than abstract and capable of addressing essential questions in the contemporary world.

LA «DÉMARCHE GÉODOCUMENTAIRE». ESSAI SUR LA FONCTION RÉFLEXIVE DE LA GÉOGRAPHIE SOCIALE DANS UN MONDE MÉDIATISÉ. – Dans cette contribution, nous proposons de définir une «démarche géodocumentaire» à partir des dimensions épistémologiques de la géographie sociale. Le film documentaire est conçu comme une méthode à part entière et permet de mettre en œuvre la fonction réflexive de la géographie sociale. Le film documentaire associe recherche, intervention sociale et formation auprès de différents publics. Au delà de la construction d'images audiovisuelles, la démarche géodocumentaire est l'expression d'une géographie incorporée, apte à interroger le monde contemporain.

Université de Caen Basse-Normandie, UMR 6590-ESO

raoulxb@yahoo.fr

(Traduzione dal francese a cura di Isabelle Dumont)