

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

RAFFAELE PAVONI

*Dalle stories alla storia. Roman national di Grégoire Beil:
micronarrazioni e miti del quotidiano*

*From Stories to History. Roman national by Grégoire Beil:
micronarrations and myths of everyday life*

SOMMARIO | ABSTRACT

In che modo è possibile rappresentare, cinematograficamente, la quotidianità? La questione è complessa e riguarda la natura del medium stesso. Le recenti evoluzioni tecnologiche dei dispositivi in grado di produrre, condividere e riprodurre immagini in movimento, in questo senso, non hanno fatto che mettere in risalto la componente intimamente quotidiana del medium. Tale componente sembra confliggere con una 'vecchia' esigenza: organizzare le immagini di tale quotidianità sotto forma di racconto.

Il cinema contemporaneo si è spesso confrontato, più o meno consapevolmente, con questi temi. Il film *Roman national* (2018) di Grégoire Beil, tra gli altri, è particolarmente emblematico: giustapponendo autorappresentazioni di individui qualunque (*stories* raccolte attraverso il social media Périscope) il regista cerca qui una visione corale, attraverso un'impressione di realtà che, proprio nella sua ostinata spontaneità, sembra relegare la Storia fuori campo, a elemento di contesto. Questa 'unitarietà frammentaria' può essere interpretata, come si tenterà di fare, nei termini di una mitizzazione del reale, attraverso pratiche soggettivizzanti le quali, lungi dall'offrire un qualche incremento di autenticità, non fanno che emergere la natura essenzialmente mitica su cui la nostra realtà quotidiana è fondata. All'interno di questo schema tecnologico-percettivo sembra articolarsi un diverso rapporto tra microstorie e macrostoria, laddove le prime non necessariamente compongono la seconda, ma possono talvolta contraddirla, o negarla. La complessità della Storia, secondo questa dialettica, verrebbe celata dalla stessa ambizione, caratteristica del medium cinematografico, a rappresentarla.

How can cinema represent everyday life? The question is complex and concerns the very nature of the medium. The recent technological evolutions of devices capable of



SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

producing, sharing and reproducing moving images, in this sense, have only emphasized the inner 'daily nature' of the medium. This component seems to clash with an 'old' need: to organise the images of this daily life in the form of a story.

Contemporary cinema has often faced, more or less consciously, these themes. The film *Roman national* (2018) by Grégoire Beil, among others, is particularly emblematic: juxtaposing self-representations of several characters ('stories' collected through the social media *Périscope*) the director aim to reproduce a choral vision, through an impression of reality that, in its obstinate spontaneity, seems to relegate History off-screen, as an element of context. This 'fragmentary unity' can be interpreted, as I will try to do, in terms of a mythization of the real, obtained through subjective practices which, far from offering any increase in authenticity, merely highlight the essentially mythical nature on which our everyday life is founded. Within this technological-perceptive scheme, there seems to develop a different articulation between micro-stories and macro-history, where the formers do not necessarily make up the latter, but can sometimes contradict it, or deny it. The complexity of history, according to this dialectic, would be hidden by the same ambition, characteristic of the cinematographic medium, to represent it.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

documentari, autoetnografia, film studies, social media, dispositivi mobili
cocumentary, autoethnography, film studies, social media, mobile devices



RAFFAELE PAVONI

Dalle stories alla storia.
Roman national di Grégoire Beil:
micronarrazioni e miti del quotidiano

In che modo è possibile rappresentare, cinematograficamente, la quotidianità? La questione è complessa e riguarda la natura stessa del medium, la cui diffusione, alla fine del XIX secolo, è stata appunto interpretata come un'articolazione della scansione temporale della società industriale (Charney, Schwartz 1995). Le recenti evoluzioni tecnologiche dei dispositivi in grado di produrre, condividere e riprodurre immagini in movimento, in questo senso, non hanno fatto che mettere in risalto la componente intimamente quotidiana dell'immagine in movimento, nel senso sia di una sua "domesticazione", intesa come riappropriazione e risimbolizzazione all'interno della sfera privata (Silverstone 1994), sia di una sua "discorsivizzazione", attraverso l'integrazione di tali tecnologie nelle dinamiche di conversazione interpersonale (Turkle 2015). Tali caratteristiche sembrano sempre più spesso convivere e confliggere con una "vecchia" esigenza, già insita nel cinema delle origini: organizzare le immagini della realtà quotidiana sotto forma

di racconto. Tale conflitto sembra essere esacerbato dalla crescente diffusione dei dispositivi e dall'incremento dei soggetti emittenti (Ortoleva 2009), al punto da suggerire nuove forme di narrazione non-lineari del quotidiano, strutturate in senso algoritmico (Manovich 2013).

Il cinema contemporaneo si è spesso confrontato, più o meno istintivamente, con questi temi, dando vita a quello che forse potremmo definire un vero e proprio genere a sé stante: il documentario autoetnografico. Tra le produzioni degli ultimi anni, il film *Roman national* (Beil 2018) è particolarmente emblematico: giustapponendo autorappresentazioni di individui qualunque (*stories* raccolte attraverso il *social network* Périscope) il regista, attraverso una visione corale, ricerca un'impressione di realtà che, proprio nella sua ostinata spontaneità, sembra relegare la Storia fuori campo, a elemento di contesto. Potremmo forse interpretare *Roman national*, in questo senso, non tanto come manufatto storico, quanto come *arché* della memoria collettiva; se è vero che, come scrive Maestri, "dinnanzi alle nuove forme di archiviazione, digitale e online lo spazio fisico dell'archivio sembra perdere presa sul reale, feticcio di un passato ormai remoto", lasciando spazio a *databases* spesso "sprovvisti di alcun principio regolatore" (Maestri, Lovisato 2018: 11-12), questo film sembra operare in senso contrario, ristabilendo l'ordine e l'autorità che caratterizzano l'archivio tradizionale (Baron 2012), attraverso un legame costante, ed esibito, con la Storia.

Al contempo, questa "unitarietà frammentaria" può essere altresì interpretata, come questo saggio cercherà di fare, nei termini di una mitizzazione del reale, attraverso pratiche soggettivanti le quali, lungi dall'offrire un qualche incremento di autenticità, non fanno che emergere la componente essenzialmente "mitica" su cui la nostra realtà quotidiana è fondata. All'interno di questo schema tecnologico-percettivo sembra articolarsi un diverso rapporto tra microstorie e macrostoria, laddove le pri-

me non necessariamente compongono la seconda, ma possono talvolta contraddirla, o negarla. La complessità della Storia, secondo questa dialettica, verrebbe celata dalla stessa ambizione, caratteristica del medium cinematografico, a rappresentarla.

Nelle prossime pagine inseriremo le pratiche autoetnografiche all'interno della produzione documentaria contemporanea, per in seguito riprendere alcune riflessioni dall'ambito delle scienze sociali e testarne l'applicabilità in quello dei *film* e *media studies*. Si tenterà, in particolare, di interrogarci sulla natura del documentario autoetnografico come genere autonomo, individuando in esso una forma di mitopoiesi della quotidianità, capace di riarticolare, di volta in volta, il rapporto tra individuo e collettività.

1. *Realtà di seconda mano*

Con il termine "autoetnografia" generalmente si intende un metodo di indagine sociale, ma possiamo anche parlare, in misura sempre maggiore, di un vero e proprio genere documentario. In esso sembra venire esacerbato l'eterno dilemma che riguarda qualsiasi rappresentazione mediata della realtà, che in quanto tale esibisce, nel suo stesso linguaggio, la propria artificialità. Questo paradosso è stato variamente articolato nel corso della storia dei *film studies*: Odin parla di "documentarizzazione del reale" (2000, ed. 2004: 192-193); Cubitt propone di concepire il documentario, e il cinema *tout court*, come una "trasformazione magica, effettuata non sul mondo, ma su una realtà comprensiva sia del mondo che del cinema [...]: le *vif*" (2004: 19; trad. mia); Deleuze propone di distinguere tra i concetti di "cinema della verità" e "verità del cinema" (1985, ed. 1997: 170), etc...

In qualunque di queste accezioni, il concetto di realtà si rivela particolarmente problematico, in quanto sulla sua percezione si giocano le spinte identitarie e comunitarie dei soggetti rap-

presentanti e rappresentati. Come scrive Iervese, “cinema e fotografia hanno un doppio riferimento di realtà: al mondo e agli osservatori. Ma questa è ormai da molto tempo la nostra realtà, fatta di oggetti, di osservatori, di osservazione degli osservatori e di osservazione di come gli osservatori vedono il mondo e i suoi oggetti” (2013: 29).

Le specificità nazionali, in questo, sembrano venir meno, soprattutto in un contesto come quello italiano, dove l'esistenza di una tradizione documentaria locale è stata spesso negata, o quantomeno discussa (Bertozzi 2003; 2008; 2012; Spagnoletti 2012). Alcuni studiosi hanno individuato una caratteristica distintiva italiana nella rappresentazione del paesaggio: Nazzaro, per esempio, arriva a sostenere che la specificità e il compito del documentario italiano siano quelli di recuperare il territorio, vero e proprio rimosso del cinema di finzione: “grazie a una dotazione tecnica leggera, e in questo replicando la tecnica guerrigliera della *nouvelle vague*, il cinema documentario italiano è stato in primissima istanza un volere uscire fuori da perimetri formali e linguistici asfittici riprendendo a dialogare con grande energia e forza propositiva sia con il dispositivo di riproduzione che, soprattutto, con il territorio” (2013: 46). Da una parte, il concetto di “italianità” applicato al cinema contemporaneo, documentario e non, sembra presentare non poche problematicità (Polato 2014: 174); dall'altro, dati alla mano, la produzione di documentari negli anni Dieci è notevolmente aumentata, come e più della produzione di film di finzione (al punto da ricoprire, secondo i dati del MiBAC – Direzione Generale Cinema aggiornati al 2017, un quarto della produzione cinematografica totale). Questo sembra essere dovuto in parte a un maggiore interesse da parte di attori sociali quali lo stesso MiBAC e la Rai (Morreale 2015: 18-19), in parte per una maggiore accessibilità dei mezzi di produzione, per cui i giovani autori spesso vedono nel documentario un economico “trampolino”

verso produzioni più remunerative (Aprà 2017: 57). Tuttavia, a ciò non sembra essere realmente corrisposta la creazione di un nuovo pubblico di riferimento - 6% del totale secondo un'indagine Istat, sempre del 2017 -, o di tratti stilistici distintivi - malgrado un certo fisiologico conformismo di fondo, a livello sia estetico che di contenuti - (Morreale 2015: 18-19). Aprà, laconicamente, afferma che il documentario italiano non esiste: "nella patria del neorealismo, le riflessioni critiche e storiche e le esperienze pratiche in questo campo hanno lasciato tracce scarsissime. Nessuna 'scuola' è emersa e sono molto pochi gli autori di cui si ricordi il nome" (2017: 13).

L'indeterminatezza del documentario italiano contemporaneo sembra essere evidenziata, da un lato, dai documentari, sempre più frequenti, riguardanti le culture migratorie, spesso etichettati con l'espressione "cinema migrante"; dall'altro, appunto, dalle narrazioni autoetnografiche. Tra tutte, possiamo citare il documentario collettivo *Tumaranké* (Alessi et. al., 2018), che racconta la situazione dei migranti nei centri di accoglienza in Sicilia; oppure *Selfie* (Ferrente 2019), in cui due ragazzi del Rione Traiano, a Napoli, descrivono la loro vita di quartiere; infine, l'esperimento di autoetnografia del quotidiano (letteralmente, svolgendosi le azioni nell'arco di una giornata) *Italy in a Day* (Salvatores 2014), riproposizione in chiave nazionale dell'esperimento globale *Life in A Day* (Macdonald 2011), prodotto da Ridley e Tony Scott.

Se, nell'ottica di una storiografia del documentario italiano contemporaneo, possiamo forse individuare questo sottogenere, è altresì vero che la stessa catalogazione si presenta come problematica; da un lato per l'instabilità della definizione di documentario contemporaneo, alla quale abbiamo appena accennato; dall'altro, per una indeterminatezza del concetto stesso di "autoetnografia", che si lega a stretto giro all'ambiguità del concetto di "sguardo altro": ossia, alla concreta impossi-

bilità che un'etnia o una comunità rappresentino sé stesse in maniera "pura". Sebbene sempre Dottorini sottolinei come il documentario sia apolide per sua stessa natura (2013: 13), è pur vero che di fatto un cinema autenticamente "altro" è impossibile, in quanto l'Altro è tale solo in relazione a un Noi (europei, occidentali, italiani, etc...). Per parafrasare una celebre riflessione di Fanon sulla *blackness*, non solo l'Altro deve essere tale: egli deve anche essere tale agli occhi nostri (1952, ed. 2015: 110).

Conferire all'Altro le modalità della propria (auto)rappresentazione può dunque essere uno strumento utile per raggiungere un certo grado di immediatezza; e tuttavia, secondo quanto fin qui accennato, ogni immediatezza mediata è, di per sé, una contraddizione in termini: anche nel caso-limite del documentario autoetnografico, insomma, l'istanza produttiva rischia sempre di creare una distanza "noi-loro", la quale a sua volta, anche nei casi più estremi, non è mai pienamente oggettiva. Se è vero, come sottolinea Brogi, che la distanza dai soggetti rappresentati è necessaria perché "i protagonisti restino persone, ovvero esseri sociali, senza trasformarsi o ridursi in personaggi" (2011), è pur vero che qualunque rappresentazione documentaria è, per sua natura, intimamente autoetnografica. Come arriva a dire ancora Iervese, tutto il cinema nel suo complesso "si produce nella combinazione tra autoreferenza ed etero-referenza" in quanto "l'autoreferenza definisce il reticolo delle azioni artistiche, è il riferimento dell'opera alle altre opere, la combinazione di forme che acquistano senso e valore proprio perché auto-riferite ad altre forme. L'etero-referenza rimanda invece al mondo esterno, all'informazione costruita a partire dal mondo" (2013: 31).

In questo processo risulta fondamentale il ruolo della tecnologia, non tanto ed esclusivamente nella creazione del film, quanto nell'intero processo identitario. Se già nell'era moderna si è iniziato a interpretare il soggetto a partire dalla molteplici-

tà, *in primis* dalla molteplicità dei testi che lo descrivono (Parfit 1984), tale approccio sembra trarre nuova linfa dall'ecosistema mediale contemporaneo, e dalla proliferazione di tecnologie e pratiche di scrittura del sé (Albano, Salatino 2011). Grazie a queste ultime, come scrivono Cati e Franchin, "l'insopprimibile impulso all'autoesposizione e non solo si concilia facilmente con la maggiore condivisibilità dei contenuti sulla scena sociale delle piattaforme web, ma va incontro a un processo che sembra rendere irrisolvibile la scissione del sé con le sue molteplici, disperse proiezioni" (2012: 389-90). Tuttavia, l'insistenza sulle nuove dinamiche comunicative rischia di essere fuorviante, di nascondere la natura ancestrale della dialettica sopra descritta; come proseguono le due autrici, "al di là della moltiplicazione potenzialmente infinita delle forme di autorappresentazione (alimentata dall'uso di strumenti mediali sempre più portatili e *user-friendly*), il sé persiste in un punto preciso, quello della presenza a sé e del *radicamento* di tale presenza" (2012: 391-92). Questa necessità di essere presenti a sé stessi ha una natura al contempo narrativa ed esistenziale; in ultima analisi, "mitopoietica". La stessa connotazione "etnica" dell'approccio autoetnografico, d'altronde, sembra suggerircelo, rimandando, etimologicamente, a una "comunità caratterizzata da omogeneità di lingua, cultura, tradizioni e memorie storiche" (Toso 2008: 24). La rappresentazione mediata del sé, quindi, sembra rispondere a un bisogno ontologico e comunitario, che trascende le caratteristiche apparentemente democratizzanti e disintermedianti dei cosiddetti nuovi media, su cui forse troppo spesso i *film* e *media studies* hanno calcato la mano. Una simile deriva può essere evitata, come tenteremo di fare, analizzando tali tecnologie come strutture mitopoietiche del quotidiano, attraverso le quali l'individuo forma la propria identità e, contemporaneamente, la inserisce in un sistema di interazioni simboliche con gli altri individui della comunità di riferimento.

Ciononostante, su un piano prettamente estetico, la tecnologia sembra spesso acquisire un ruolo di primo piano, soprattutto quando viene esibita, come nel caso di studio preso in esame, al punto da diventare il principale centro di interesse. Oltre al filone dell'autoetnografia documentaria, sembra, per esempio, di poter tracciare i contorni un altro potenziale sottogenere, numericamente sempre più rilevante: sono i cosiddetti *social films*; ossia, lavori che sfruttano l'interfaccia grafica delle piattaforme *social* come cifra stilistica, spesso nel senso di un ostinato realismo, con tutte le conseguenze estetiche che ciò comporta (*in primis*, il formato, ma non solo). Tra i vari progetti elaborati negli ultimi anni, oltre a *Roman national*, che analizzeremo nel terzo paragrafo, possiamo citare quello dell'artista americano Doug Aitken, una raccolta di video di Instagram realizzati come promozione quotidiana della sua "mostra vivente" *Station to Station*, al London's Barbican Centre, ma pensati anche per dar vita a un documentario autonomo, dal titolo *30-Days Living Film* (2015); sempre realizzato attraverso un *collage* di video di Instagram è un lungometraggio, *crowdfunded*, della regista americana Cat Muncey, *Division* (2014); o ancora, passando dai quindici-sessanta secondi dei video di Instagram ai dieci di quelli di Snapchat, l'horror *Sickhouse* (Russett 2016), film inizialmente scaglionato in cinque giorni, per generare un effetto di *real time* attraverso la piattaforma stessa, in seguito montato e venduto sotto forma di lungometraggio; o ancora il corto cileno *SNAP* (Elgueta, Pereira 2018), in cui, sempre attraverso la videochat di Snapchat, si descrive la vita *queer* di Santiago; o ancora, l'horror *Unfriended* (Gabriadze 2014), in cui lo schermo coincide con il desktop di un computer, e i video vengono visualizzati attraverso Skype o altre piattaforme di *screencast* – esperimento simile, in questo, a *Open Windows* (Vigalondo 2014), o a *Inside* (Caruso 2011); e ancora, il corto *Hollywood and Vines* (Jay 2016), prodotto da Air BnB attraverso video, appunto, realizzati at-

traverso la piattaforma *social* Vine (ora chiusa), di sei secondi l'uno; infine, il progetto *Uniformes* (Beloufa, data da definire), lanciato da Bad Manners (la stessa casa di produzione di *Roman national*), e presentato come "un documentario sui soldati *instagrammers*".

2. La prospettiva autoetnografica

È allora possibile parlare di un genere autoetnografico o *social* in campo documentario? Quel che è certo è che l'ambizione alla rappresentazione del quotidiano passa anche attraverso tali pratiche (o *metapratiches*, se consideriamo la raccolta di autorappresentazioni come un lavoro essenzialmente di *found footage*, come una realtà "di seconda mano"). Tale fenomeno, con tutte le ricadute estetiche, percettive e politiche che ne derivano, è relativamente poco trattato dai *film studies*, ma già ampiamente affrontato nell'ambito delle scienze sociali, dove ha dato avvio al filone degli *autoethnographic studies*.

Il termine "autoetnografia", in quest'ambito, è da intendersi come pratica di ricerca (non solo visuale) variamente storicizzata e sistematizzata nell'ambito della ricerca sociale (Hayano 1979; Reed-Danahay 1997; Ellis, Adams, Bochner 2011). Spesso tale metodologia viene prediletta per la sua capacità di contraddire o integrare i risultati ottenuti con strumenti di ricerca tradizionali (Jones, Adams, Ellis 2013: 32-33), di esaminare come le persone intendano le relazioni tra sé stesse e con il contesto socioculturale di riferimento (Hughes, Pennington 2017: 6), di dare spazio alla voce dei singoli individui senza le complicazioni derivanti dal fatto di ricoprire un ruolo sociale (Romo 2005), di indebolire le censure che si possono innescare quando si vanno a toccare questioni di genere, di sfruttamento, di pratiche sessuali, di organizzazioni criminali (Mai 2018). D'altra parte, il limite di tale approccio è quello, secondo alcuni studiosi, di una scarsa scientificità (Walford 2009); di una svalutazione del ruolo

del ricercatore, percezione a cui hanno fatto seguito tentativi di integrare l'approccio autoetnografico all'interno di pratiche formali consolidate (Chang 2008); fino alla polemica programmatica di Delamont, la quale elenca sei argomenti contro l'autoetnografia, il sesto dei quali è probabilmente il più significativo per quanto riguarda il nostro oggetto di studio: "non siamo abbastanza interessanti da trattare di noi stessi sulle riviste, nelle lezioni, aspettandoci attenzione dagli altri" (2007; trad. mia).

Roman national, e i documentari autoetnografici in generale, sembrano, altrettanto programmaticamente, sfidare questo principio. Attraverso la pratica autoetnografica, sembra di poter dire, è sempre più possibile esplorare nuove estetiche e nuove risposte alla stessa, vecchia, "novecentesca", esigenza di realtà (Dottorini 2018: 15); di più, dare voce all'Altro può non essere solo una pratica espressiva, o un metodo di indagine, ma anche e soprattutto un "atto politico", che configura un "dilemma epistemologico". Tali narrazioni si nutrono di questo dilemma, ridefinendo il confine tra realtà e finzione (Kelly 2016), laddove entrambi i concetti diventano luogo di negoziazione tra pubblico, regista e soggetti rappresenta(n)ti. La totale soggettività di tale approccio, nel campo delle scienze sociali, sembra essere il principale punto critico: non a caso gli studiosi divergono sull'utilizzo di tale metodo, distinguendo tra un'autoetnografia analitica, intesa come metodo di indagine sociale che non precluda, ma integri, il ricorso ad altre metodologie (Anderson 2006), e un'autoetnografia evocativa, o emotiva, che intenda l'utilizzo di processi creativi come strumento per connettere le esperienze personali – principalmente del ricercatore stesso – con la cultura in senso lato (Ellis 2004). Il sé, in entrambe le accezioni, si rivela come un concetto essenzialmente performativo, laddove per *performance* si intende la narrazione della propria identità (Russell 1999: 276); si tratta di una narrazione che passa oggi, spesso, attraverso i *social media* e che, come abbiamo accennato, afferisce, in tutto o in parte, all'ambito della mitologia.

È questo il punto che Beil, nell'ambizione corale del suo film, sembra aver intuito: se le immagini contemporanee rappresentano la messa in tensione del sé all'interno della comunità, un patrimonio storico attraverso il quale il mondo in cui si vive viene interpretato (Rodríguez Cobos 1991, ed. 2010), questo è ancor più evidente nel caso delle autorappresentazioni tecnologicamente mediate, le quali, per dirla con le parole di Riva, producono "una memoria storica di quello che siamo stati e abbiamo fatto che non scompare neanche quando il soggetto lo vorrebbe" (2016: 131). È in questo senso che possiamo definire, tale è la tesi di questo saggio, i racconti trasmessi attraverso i *social media* (le cosiddette *stories*, appunto) come una declinazione di quelli che Ortoleva definisce "miti a bassa intensità", rappresentandone alcune delle caratteristiche chiave: *in primis*, il loro essere oggetti "di produzione industriale e di consumo, individuale e collettivo", che convivono e competono "con altre visioni del mondo, molte di origine più antica", da collocare "nel contesto complessivo delle narrazioni che danno un senso al vivere di cui pullulano le società contemporanee" (2019: 5). In questi termini possono essere spiegati sia la persistenza delle religioni nell'era contemporanea (Berger 2017) sia alcune forme narrative più laiche e direttamente accessibili, legate all'industria culturale e alla gestione del tempo libero. Come nota Di Gregorio, lo stesso narcisismo spesso imputato alle autorappresentazioni digitali (i *selfies* *in primis*), non è altro che un mito (quello di Narciso, appunto), che in quanto tale, come evidenziato già da Freud (1914), può assumere connotati più o meno patologici o sani nella crescita di un individuo. Quasi a voler tracciare un'altra analogia con il mito, Di Gregorio riconosce nel *selfie* "la presenza di un tipo di legame interno che intercorre tra l'Io e l'ideale dell'Io, incarnato anche per un solo istante nel personaggio famoso, nel quale il soggetto ha bisogno di riflettersi per incrementare il proprio valore" (2017: 13). L'auto-rappresentazione, in questo senso, rispecchierebbe non tanto la

nostra identità, quanto una versione idealizzata (o mitizzata) di noi stessi, sociologicamente rilevante perché proprio in tale mitopoiesi è possibile riconoscere una costruzione culturalmente mediata, nonché storicamente e letterariamente radicata.

Nel campo, più o meno programmaticamente delimitato, degli *autoethnographic studies* sono in molti a sottolineare questa caratteristica: la rappresentazione immediata del quotidiano è, di per sé, una scelta di campo, che in quanto tale va dichiarata. Le tecniche autobiografiche acquistano rilevanza sociale, detto altrimenti, nella misura in cui il soggetto rappresentato lascia emergere il proprio Sé *contro* le complicazioni della sua posizione, sia nei confronti della società che nei confronti del ricercatore (Pennington 2004; Romo 2005; Winograd 2002). In questo senso, la specificità dell'autoetnografia sembra essere, essenzialmente, la sua "duplicità", affiancando allo sguardo del soggetto (auto)rappresentato quello del soggetto (auto)rappresentante, fino – nei casi più estremi – alla sovrapposizione e all'indistinzione delle due figure, o al loro conflitto. È il dilemma del cosiddetto *ethnic insiderism*; chi è più titolato a parlare di una comunità, chi vi appartiene o chi la osserva dall'esterno?

Trasposta in campo estetico, possiamo problematizzare la questione con la distinzione proposta da Eco tra *intentio auctoris* – ossia le intenzioni di chi ha prodotto un testo – e *intentio operae* – ossia i sistemi di significazione a cui tale testo si riferisce (1990). Nel caso dell'autoetnografia, possiamo vedere come la moltiplicazione della prima rischi di portare a una vanificazione della seconda, di trasformare la polifonia in cacofonia, la moltiplicazione di narrazioni in assenza di narrazione. Alla questione di cui sopra si può allora, forse, rispondere così: se nessuno ha il "diritto", a priori, di rappresentare una società secondo un determinato linguaggio e una determinata tecnologia, è pur vero che concedere tale diritto a determinati individui, pur in modo necessariamente parziale e ideologico, può far emergere

un'ambizione alla democratizzazione della rappresentazione – analoga, se vogliamo, a quella stimolata dal mercato dei dispositivi elettronici. In questo, come vedremo, un film come *Roman national* si rivela programmaticamente estremo, riducendo il ruolo di autore a quello di pura e semplice “infrastruttura”; in esso, come argomentaremo nell'ultimo paragrafo, l'ambizione autoetnografica si rivela essere un potente strumento mitopoietico, utile a rappresentare non tanto la quotidianità, quanto i miti su cui la stessa, ancora oggi, sembra essere imperniata.

3. Roman national: la banalità del mito

In questo scenario, *Roman national* si presenta come un caso particolarmente significativo, seppur minato da una distribuzione limitata, in parte anche per la scelta di realizzare un mediometraggio. L'intento del regista, come si legge nel *press kit* dell'opera, è quello di rappresentare il “caleidoscopio di identità rivelato dall'app Periscope” (trad. mia), una piattaforma social di *live-streaming* utilizzata dai giovani per mettersi in mostra e interagire con altre persone. Il lavoro di Beil si basa su una selezione e montaggio di alcuni di questi video, attraverso i quali, tale è l'ambizione del film (sempre dal *press kit*), tentare una “ricostruzione della frammentata identità francese” (trad. mia). La frammentazione delle narrazioni, in questo senso, e la conseguente ansia comunicativa dei soggetti rappresentati, sembrerebbe essere quindi la manifestazione di una frammentazione sociale più vasta, che l'unità formale del film tenta di ricostruire, in una struttura che ha a che fare tanto con gli schemi narrativi cinematografici tradizionali che con quelli della ricerca sociale qualitativa (da cui l'applicabilità di entrambi gli ambiti al caso in esame).

L'eclissi dell'autore a favore dell'auto-rappresentazione dei protagonisti, scelta di per sé ideologica, comporta alcune conseguenze estetiche rilevanti: innanzitutto, e in maniera più evi-

dente, quelle riguardanti il montaggio interno all'immagine. Nei video accadono cose, ma più spesso sembra non accadere niente, l'atto di esibirsi di fronte a una platea di sconosciuti è di per sé un gesto sufficiente: i protagonisti talvolta accendono una sigaretta, mostrano paesaggi insignificanti, mettono della musica, solo per fare un gesto qualsiasi. E tuttavia a tutti questi gesti corrispondono delle reazioni, che possono essere verbali (scritte) o figurative, attraverso *emoticons* o *love reactions*, flussi di cuori di vario colore che scorrono, in corrispondenza di determinati momenti, nell'angolo in basso a destra dello schermo. Questo flusso simbolico di cuori, difficilmente quantificabile, può essere utilizzato dai soggetti emittenti, esattamente come il testo e le *emoticons*, come oggetto di negoziazione, di interazione con i propri spettatori (un ragazzo dice "mandatemi molti cuori, e vi mostrerò belle ragazze"; un altro, a seguito dell'attentato di Nizza, propone "un minuto di silenzio, mandate solo dei cuori"). In quanto spettatori non siamo portati ad osservare solo l'autorappresentazione del soggetto, quindi, ma anche e soprattutto la sua interazione, biunivoca, con altri individui invisibili, che talvolta sfruttano quest'invisibilità per lanciare offese gratuite. Non solo, quindi, all'interno dell'immagine vi è una molteplicità di linguaggi adottati, ma tale molteplicità sembra essere la cifra dell'interazione tra emittenti e destinatari, in un gioco caleidoscopico – appunto – in cui si finisce per perdere di vista chi osserva chi, e chi è osservato da chi. Se il montaggio documentario ambisce – come abbiamo argomentato – alla ricostruzione di frammenti della realtà in una struttura che sia, a sua volta, verosimile, qui la verosimiglianza è calcata sulla spontanea intermedialità delle pratiche di comunicazione *online*, e sulla germinazione infinita di pubblici e *performers* connessi.

Se già, quindi, la composizione dell'immagine si fa essa stessa sociale – da cui la rilevanza del film nel novero delle

opere citate a inizio paragrafo – questo è ancor più vero nella non-scelta, programmatica, di un punto di vista, di uno schema di luci, ma anche - e forse in maniera più rilevante - di un formato predefinito. Il materiale girato si presenta con un'*aspect ratio* prevalentemente verticale, talvolta estremamente instabile. L'immagine viene ingrandita (e sgranata) dal regista, che decide di focalizzarsi, con poche e misurate marche autoriali, su un volto, o su un particolare. In questi zoom elettronici il valore sociale dell'interfaccia - sottintendendo, per dirla con Galloway, che "il sociale, in sé, costituisce una grande interfaccia tra il soggetto e il mondo" (2012: 54; trad. mia) - viene messo tra parentesi per lasciar emergere uno sguardo: quello del regista. Beil, consapevole dell'impossibilità di nascondersi (secondo il dibattito che, come abbiamo visto, caratterizza le pratiche autoetnografiche di ricerca sociale), manifesta la propria istanza autoriale in *close ups* la cui bassa risoluzione, tuttavia, sottolinea come si tratti di un intervento necessariamente *ex-post* (di "seconda mano", appunto). Alla base di *Roman national*, infatti, vi è un programmatico fluire di immagini e formati fuori controllo, quale è quello che caratterizza la comunicazione via *social*; tale flusso, peraltro, contrasta con la rigidità del formato cinematografico classico, a cui il film è principalmente destinato. In questo senso la scena iniziale, in cui una ragazza riprende sé stessa nell'atto di dondolarsi sull'altalena, con conseguente inevitabile sfasamento dei formati (Fig. 1), ha in sé una forza quasi trasgressiva: nella ricostruzione e riproposizione, all'interno del formato cinematografico classico, dell'anarchia dei formati che caratterizza la comunicazione digitale contemporanea vi è una scelta di campo precisa, tesa a un realismo che non si interroghi necessariamente sulla veridicità delle immagini, ma – preso atto dell'esibita finzionalità delle stesse – cerchi piuttosto di rendere la veridicità della "messa in finzione" di tali immagini. Gli stessi protagonisti figurano nei *credits* finali, presentati

come autori veri e propri del film, attraverso il loro *nickname* di Periscope: gli unici nomi “reali” sono quelli del regista, dell’aiuto montaggio, dei produttori. Il realismo non sta quindi nella rappresentazione, ma nelle “modalità” di tale rappresentazione, ed è anche per questo che *Roman national* sfugge da quella che sembra essere una deriva dei *social films* – la riproposizione dell’interfaccia *social* come scelta velleitaria, “alla moda” – per interrogarsi e interrogarci sulle modalità di rappresentazione della stessa: la forma è, qui più che mai, il contenuto.

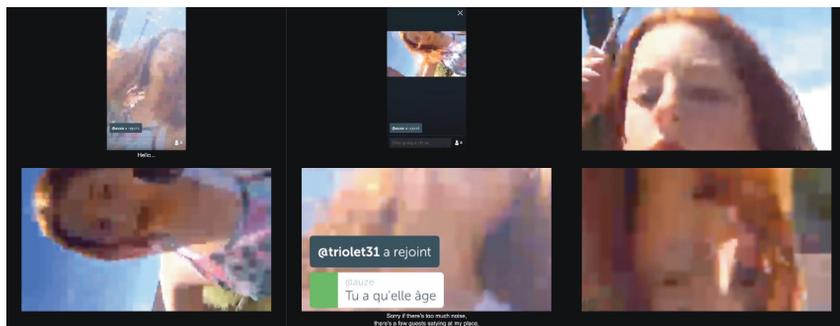


FIG. 1 – *Roman National*, Dir. Grégoire Beil.
L’incipit del film.

Quest’insistenza esibita sulle modalità di interazione visuale degli utenti rischia, tuttavia, di far perdere di vista i temi trattati, quindi lo sviluppo, all’interno di un contesto sperimentale, di una narrazione tradizionale. È qui che interviene il montaggio finale, in cui l’autore sceglie di focalizzarsi su pochi eventi significativi: la finale del Campionato europeo di calcio e, soprattutto, l’attentato di Nizza. Dal materiale raccolto (le *stories*, per usare il lessico *social*) Beil cerca, in qualche modo, di far emergere la Storia, cercando di catalizzare l’anarchia delle narrazioni spontanee su un impianto storiografico classico, scandi-

to da eventi che si svolgono in un tempo e in uno spazio definiti. Nel calare le *stories* sulla Storia, potremmo quasi dire, vi è un tentativo di dare un senso, narrativo, al materiale raccolto, di trovare una sintesi per cui il concetto di “identità nazionale”, programmaticamente ed esplicitamente ricercato sin dal titolo, abbia un senso e non si risolva solamente in un fluire ininterrotto di immagini e simboli connessi in maniera caotica, aspaziale e atemporale. L'intento, in realtà, riesce fino a un certo punto: in più momenti il magma iniziale sembra infatti sfuggire all'autore, per imporsi in quanto tale. È il caso, appunto, della preparazione per la finale degli Europei di Calcio, Francia-Portogallo: sul tema si esprimono ragazzi, dai tratti somatici estremamente diversi tra loro, i quali si preparano alla partita con i commenti più vari: “non so dove vedere la partita”, “Vive la France! Siamo Arabi, ma auguriamo lunga vita alla Francia!” “Tutti sanno che la Francia vincerà, perché tutti ne beneficeranno” “Al diavolo la Francia!” (FIG. 2).

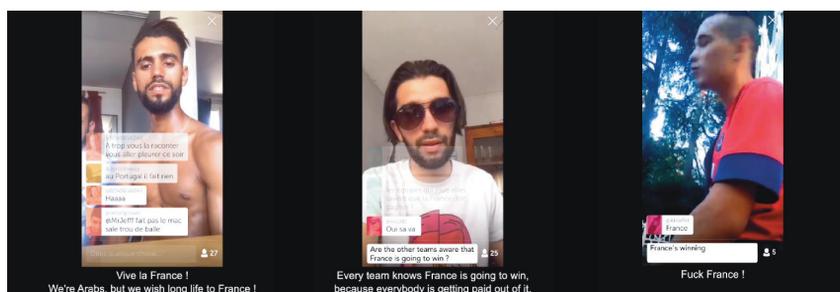


FIG. 2 – *Roman National*, Dir. Grégoire Beil.
La preparazione alla finale di Euro 2016.

Se l'impressione è quella di una conflittualità più o meno latente, e più o meno insanabile, la stessa sembra emergere con toni più drammatici nelle scene di *hate speech*, di natura talvolta

sessuale (“sei un uomo o una donna? Mostra il tuo pene”, recita un commento ai danni di una ragazzina dai tratti androgini); talvolta di status sociale (un utente esibisce i soldi che ha come motivo di vanto; un altro viene attaccato perché la sua piscina è “da poveracci”); talvolta – più spesso – etnica o religiosa, con attacchi ai musulmani, agli ebrei, agli asiatici, ai gitani. Anche qui, la retorica dell’*hate speech* sembra far parte della comunicazione interpersonale online in maniera quasi connaturata, inestirpabile, anche laddove l’individuo ci mette “la faccia”; in quanto tale, può essere più o meno ignorata dai soggetti emittenti, che talvolta replicano animosamente, talvolta lasciano fluire indifferenti gli insulti ricevuti. Più significativamente, ai fini della nostra analisi, l’emergere di insulti gratuiti, senza fondamento, sembra minare alla base la stessa idea di identità collettiva che il film, per sua stessa natura, si propone di affrescare.

E tuttavia è proprio di fronte a un evento disumano come l’attentato di Nizza del 14 luglio 2016 che l’identità e i valori comuni della società francese sembrano emergere: ciò che più conta, essi emergono all’interno della quotidianità, in particolare quella dei festeggiamenti per il 14 luglio. Esempio è la scena in cui durante uno spettacolo di fuochi d’artificio alla Tour Eiffel, con sottofondo di musica rock, senza soluzione di continuità, uno dei commentatori dà la notizia dell’attentato (FIG. 3), generando uno dei tanti contrasti che caratterizzano la seconda metà del film (in un’altra scena, vediamo simultaneamente gente che balla, e commenti che recitano “ma perché ballano? Non sanno dell’attentato?”). La Storia emerge nella rete di comunicazione intermediale generata dagli utenti, espandendosi all’interno e al di fuori di essa, attraverso dinamiche spontanee di rimediazione (in una scena, un utente riprende via Periscope la televisione che inquadra la Promenade des Anglais; in un’altra, specularmente, un personaggio trasmette via Periscope immagini dalle strade di Nizza e viene a scoprire che la sua diretta è

stata ripresa dalla televisione, etc.). Una volta lasciati interagire i soggetti con la Storia, lo stesso Beil se ne fa partecipe, aderendo al minuto di silenzio proposto da uno dei personaggi con una serie, appunto silente, di primi piani di alcuni degli individui rappresentati. Dopo aver calcato i personaggi sulla Storia, detto altrimenti, lo stesso regista interagisce con essi, inserendo una propria marca di enunciazione all'interno del sistema di sguardi e di relazioni rappresentato: l'autore, in altre parole, si lascia catalizzare dalla Storia che ha evocato, per entrare a far parte, egli stesso, dell'identità nazionale ricercata e, finalmente, ritrovata.

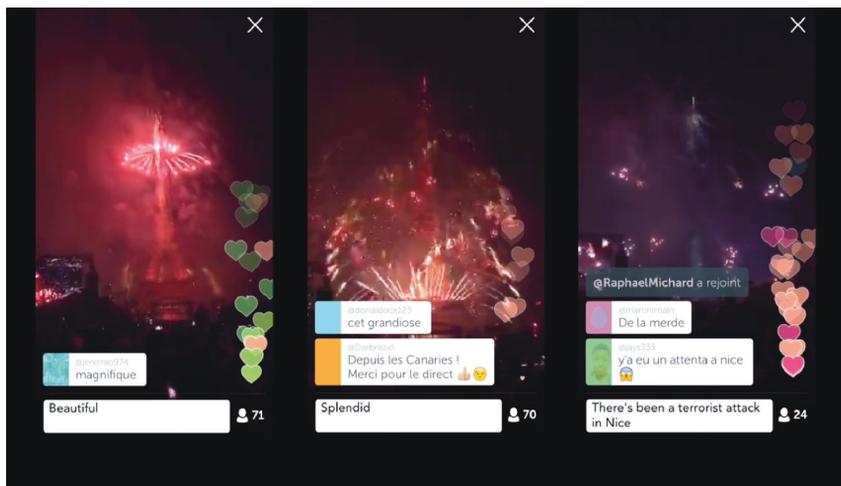


FIG. 3 – *Roman National*, Dir. Grégoire Beil.
La notizia della strage di Nizza arriva durante
i festeggiamenti per il 14 luglio.

L'identità nazionale, quindi, è da ricercarsi, o almeno tale sembra essere l'esito del film, sì nel magma autocomunicativo

degli individui connessi, ma in interazione con un altro tipo di narrazione, quella storiografica classica, tesa all'archiviazione e alla conservazione dei dati e delle informazioni, più che alla loro messa in relazione. I due diversi modi di narrare la realtà, quindi, non si escludono, ma anzi, si integrano, e non solo tracciano una linea di ricerca percorribile nell'ambito delle scienze sociali, ma configurano un'estetica (relativamente) nuova anche in campo documentaristico, laddove i due ambiti sembrano sovrapporsi e coincidere.

4. Conclusioni

Possiamo quindi interpretare *Roman national* come un'articolazione della Storia nel mito del quotidiano, che il medium cinematografico sembra essere chiamato a far emergere. Nel suo già citato recente volume, Ortoleva riflette sul ruolo dei miti "a bassa intensità" nella società contemporanea, individuando quattro caratteristiche essenziali:

- non si collocano in un tempo lontano e separato dal nostro, qual è quello brumoso delle origini o degli eroi fondatori, o del "c'era una volta" fiabesco, ma nel nostro stesso tempo, o in uno prossimo e databile e in un mondo riconoscibile come reale;
- si presentano in generale come oggetto di consumo più che di osservanza formale, e di un consumo libero e personale più che condiviso e regolato; [...] si collocano più nel campo delle libere scelte che in quello degli obblighi e delle norme rigide;
- hanno generalmente al centro non esseri altri (sia pure spesso antropomorfi come divinità o figure infere o animali dotati di alcune qualità umane), ma esseri della nostra stessa specie;
- [...] si presentano come schemi di base declinati in un'immensa varietà di racconti insieme analoghi e diversi che ci

circondano [...] narrazioni insieme simili e ogni volta nuove nelle quali il mito di volta in volta si cala (2019: XV-XVI).

Non sorprende, secondo questi principi, come la rappresentazione della quotidianità occupi una posizione predominante nella mitologia contemporanea, in quanto proprio nelle pratiche diffuse di autorappresentazione, quali quelle che il film qui preso in esame si è incaricato di “narrativizzare”, è possibile intravedere una forma di “mitopoiesi del quotidiano”. *Roman national* è in questo senso emblematico: si vedano, alla luce dei punti sopra elencati, scene come quelle dell’attentato a Nizza, in cui l’intensità della tragedia è smorzata dalla quotidianità della situazione (punto primo); il particolare delle *love reactions*, onnipresente, e che ben emblemizza la finalità di consumo delle singole narrazioni (punto secondo); il minuto di silenzio, in cui il regista indugia sui volti dei partecipanti, evidenziandone il tratto umano e consuetudinario a prescindere dalle diversità culturali o di opinione (punto terzo); la scena in cui uno dei personaggi scorge nel paesaggio elementi sovranaturali che non esistono, in una ripresa più o meno consapevole del genere *sci-fi* (punto quarto).

Visto in tale ottica, *Roman national* lascia emergere non solo la componente intimamente duplice e negoziale di qualunque auto-rappresentazione, ma anche, e soprattutto, la funzione mitopoietica dell’autonarrazione stessa, che proprio in quanto realizzata da soggetti comuni arriva a trascendere il puro dato documentario per riflettere sulle modalità del racconto, sul carattere di “doppia autoriflessività” che una simile strategia compositiva inevitabilmente innesca. In questo senso, le riflessioni elaborate nell’ambito delle scienze sociali coincidono, e in parte completano, quelle elaborate dai *film studies* sulla natura del documentario. Entrambi gli ambiti, infatti, come il caso dei documentari autoetnografici evidenzia, sembrano chiamati a gestire una dicotomia di fondo: non più quella tra il soggetto

e l'oggetto della rappresentazione, ma tra la rappresentazione, soggettiva/oggettiva, della realtà e il carattere pervicacemente mitico di tale rappresentazione, anche e soprattutto laddove, come negli ecosistemi narrativi contemporanei, i miti siano di bassissima, quasi nulla, intensità.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Albano, Lucilla; Salatino, Arianna, eds. (2011), "Autorialità, autobiografia, autoritratto", *Imago. Studi di cinema e media*, II/4.
- Anderson, Leon (2006), "Analytic Autoethnography", *Journal of Contemporary Ethnography*, 35/4: 373-95; incl. in Atkinson, Paul; Delamont, Sara, eds. (2011), *SAGE Qualitative Research Methods*, vol. 4, London, SAGE: 297-318.
- Aprà, Adriano (2017), *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Alessandria, Falsopiano.
- Berger, Peter L. (2017), *I molti altari della modernità. Le religioni al tempo del pluralismo*, Bologna, EMI.
- Bertozi, Marco (2003), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau.
- (2008), *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio.
- (2012), "Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio", *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, ed. Giovanni Spagnoletti, Venezia, Marsilio: 17-32.
- Broggi, Daniela (2011), "Cinque mosse per fare più spazio al cinema documentario", *Le Parole e le Cose. Letteratura e realtà*. [18/09/2019] <http://www.leparoleelecose.it/?p=2369>
- Cati, Alice; Franchin, Glenda (2012), "Introduzione", *Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali*, XXXIV/3, settembre-dicembre: 389-396.

- Chang, Heewon (2008), *Autoethnography as Method*, Walnut Creek, Left Coast Press.
- Charney, Leo; Schwartz, Vanessa (1995), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press.
- Cubitt, Sean (2004), *The Cinema Effect*, Boston, MIT Press.
- Delamont, Sara (2007), "Arguments against Auto-Ethnography", intervento presentato al British Educational Research Association Annual Conference, Institute of Education, University of London, 5-8 settembre 2007. [18/09/2019] <http://www.leeds.ac.uk/educol/documents/168227.htm>
- Deleuze, Gilles (1985), *L'immagine-tempo*, trad. it. a cura di Liliana Rampello, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1997.
- Di Gregorio, Luciano (2017), *La società dei selfie. Narcisismo e sentimento di sé nell'epoca dello smartphone*, Milano, Angeli.
- Dottorini, Daniele (2013), "Introduzione. Per un cinema del reale. Il documentario come laboratorio aperto", *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, ed. Daniele Dottorini, Udine, Forum: 12-24.
- Dottorini, Daniele (2018), *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Milano/Udine, Mimesis.
- Eco, Umberto (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Ellis, Carolyn (2004), *The Ethnographic I. A Methodological Novel about Teaching and Doing Autoethnography*, Walnut Creek, AltaMira.
- Ellis, Carolyn; Adams, Tony E.; Bochner, Arthur P. (2011), "Autoethnography. An Overview", *Forum: Qualitative Social Research*, 12/1. [19/06/2019] <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>
- Fanot, Frantz (1952), *Peau noire masques blancs*, trad. it. a cura di Silvia Chiletta, *Pelle nera, maschere bianche*, Pisa, ETS, 2015.
- Freud, Sigmund (1914), *Zur Einführung des Narzißmus*, trad. it. a cura di Renata Colorni, *Introduzione al narcisismo*, Torino, Boringhieri, 1976.
- Galloway, Alexander R. (2012), *The Interface Effect*, Cambridge, Polity.

- Hayano, David (1979), "Auto-Ethnography. Paradigms, Problems, and Prospects", *Human Organization*, 38/1: 99-104.
- Hughes, Sherick A.; Pennington, Julie L. (2017), *Autoethnography. Process, Product, and Possibility for Critical Social Research*, Thousand Oaks, SAGE.
- Iervese, Vittorio (2013), "Il falso problema del vero. La *malamimesis* dell'immagine contemporanea", *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, ed. Daniele Dattorini, Udine, Forum: 27-39.
- Jones, Stacy Holman; Adams, Tony E.; Ellis, Carolyn (2013), "Introduction. Coming to Know Autoethnography as More than a Method", *Handbook of Autoethnography*, eds. Stacy Holman Jones et. al., Walnut Creek, Left Coast Press: 17-47.
- Kelly, Patrick (2016), "Creativity and Autoethnography. Representing the Self in Documentary Practice", *Screen Thought. A Journal of Image, Sonic, and Media Humanities*, 1/1: 1-9.
- Maestri, Giorgia; Lovisato, Marco (2018), "Il museo agito e l'archivio svelato. Interattività e realtà aumentata nei luoghi di Fondazione Cineteca Italiana", *Cinergie*, 14: 7-15. [19/06/2019] <https://cinergie.unibo.it/article/view/8360/8618>
- Mai, Nicola (2018), *Mobile Orientations. An Intimate Autoethnography of Migration, Sex Work, and Humanitarian Borders*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Manovich, Lev (2013), *Software Takes Command*, New York, Bloomsbury Academic.
- Morreale, Emiliano (2015), "Introduzione", *Cinema del reale. Il documentario italiano 2000-2015*, ed. Emiliano Morreale, *Cartaditalia*, 1: 12-33.
- Nazzaro, Giona A. (2013), "Corpi celesti. L'altro reale del cinema italiano", *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, ed. Daniele Dottorini, Udine, Forum: 41-62.
- Odin, Roger (2000), *De la fiction*, trad. it. a cura di Anna Masecchia, *Della finzione*, Milano, V&P università, 2004.

- Ortoleva, Peppino (2009), *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Milano, Il Saggiatore.
- (2019), *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*, Torino, Einaudi.
- Parfit, Derek (1984), *Reasons and Persons*, Oxford, Clarendon press.
- Pennington, Julie L. (2004), *The Colonization of Literary Education. A Story of Reading in One Elementary School*, New York, Peter Lang.
- Polato, Farah (2014), "Il cinema, il postcoloniale e il nuovo millennio nel panorama italiano", *Aut Aut*, 364: 173-182.
- Reed-Danahay, Deborah E. (1997), *Auto/Ethnography. Rewriting the Self and the Social*, Oxford, Berg.
- Riva, Giuseppe (2016), *Selfie. Narcisismo e identità*, Bologna, Il Mulino.
- Rodríguez Cobos, Mario (Silo) (1991), *Miti-radice universali*, Firenze, Multimage, 2010.
- Romo, Jaime J. (2005), "Border Pedagogy from the Inside Out. An Autoethnographic Study", *Journal of Latinos and Education*, 4/3: 193-210.
- Russell, Catherine (1999), *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham/London, Duke University Press.
- Silverstone, Roger (1994) *Television and Everyday Life*, trad. it. *Televisione e vita quotidiana*, Bologna, Il Mulino, 2000.
- Spagnoletti, Giovanni, ed. (2012), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Venezia, Marsilio.
- Toso, Fiorenzo (2008), *Le minoranze linguistiche in Italia*, Bologna, Il Mulino.
- Turkle, Sherry (2015), *Reclaiming Conversation. The Power of Talk in a Digital Age*, New York, Penguin Press.
- Walford, Geoffrey (2009), "For ethnography", *Ethnography and Education*, 4/3: 271-282.
- Winograd, Ken (2002), "The Negotiative Dimension of Teaching. Teachers Sharing Power with the Less Powerful", *Teaching and Teacher Education*, 18/3: 343-362.

FILMOGRAFIA

- 30-Day Living Film*, Dir. Doug Aitken, Gran Bretagna, 2015
- Division*, Dir. Cat Muncey, USA, 2014.
- Hollywood and Vines*, Miles Jay, USA, 2016.
- Inside*, Dir. D. J. Caruso, USA, 2011.
- Italy in a Day*, Dir. Gabriele Salvatores, Gran Bretagna, Italia, 2014.
- Life in A Day*, Dir. Kevin Macdonald, USA, 2011.
- Open Windows*, Dir. Nacho Vigalondo, Francia-Spagna, USA, 2014.
- Roman National*, Dir. Grégoire Beil, Francia, 2018
- Selfie*, Dir. Agostino Ferrente, Francia-Italia, 2019.
- Sickhouse*, Dir. Andrea Russett, USA, 2016.
- SNAP*, Dir. Felipe Elgueta e Ananké Pereira, Cile, 2018.
- Tumaranké*, Marco Alessi *et. al.*, Italia, 2018.
- Unfriended*, Dir. Levan Gabriadze, USA, 2014.
- Uniformes*, Dir. Neil Beloufa, anno e paesi di produzione non ancora definiti.