

Introduzione

Gli scienziati hanno sempre cercato di accompagnare le loro descrizioni con delle immagini, con il duplice obiettivo di *illustrare* le loro argomentazioni e di dare una base documentaria che ne rafforzasse in qualche modo il valore. Si tendeva ad attribuire al 'linguaggio delle immagini' da un lato la capacità di comunicare delle idee integrando e magari arricchendo la descrizione verbale di oggetti, eventi ed idee, e dall'altro lato la funzione di prova, di strumento di verifica e di dimostrazione della veridicità del testo scritto. La sociologia visuale può offrire riflessioni, metodi, tecniche a chi voglia usare le immagini come strumento di raccolta delle informazioni nel corso del processo di ricerca sul campo (sociologia *con* le immagini) sia a chi voglia utilizzarle come dati, per interpretare i prodotti culturali visuali che già esistono nel mondo sociale e con i quali gli attori o i gruppi sociali comunicano fra loro (sociologia *sulle* immagini) sia infine a chi voglia produrre video sociologici per la didattica o per la restituzione dei dati delle ricerche. La sociologia e l'antropologia, studiando l'alterità umana, hanno utilizzato un apparato iconico per la narrazione descrittiva, in modo da aumentarne l'efficacia e la chiarezza: Charles Darwin, in funzione dei suoi studi sulle espressioni delle emozioni, a partire dal 1838, raccolse più di 300 fotografie (conservate negli Archivi Darwin dell'Università di Cambridge). Le fotografie, precedute dai disegni e dalle incisioni, rappresentavano «modelli minimi in rapporto ai quali l'artista e lo scienziato possono comparare il flusso della realtà» (Chiozzi 1993: 23). Era un mezzo che potenziava osservazione, registrazione e analisi

dei dati. Un nuovo modo di raccogliere dati e analizzarli. L'uso fatto da Darwin della fotografia, proprio per la sua sistematicità, ha aperto la strada ad una (potenziale) ri-fondazione delle scienze umane. D'altra parte Darwin era consapevole che una fotografia non può parlare da sé, ma deve essere integrata in un processo di osservazione e di verifica dell'ipotesi, in relazione all'osservazione. In definitiva egli ha utilizzato le immagini fotografiche come elementi essenziali del metodo ipotetico-deduttivo (Chiozzi 1993: 24). La collezione fotografica di Darwin era stata resa possibile da una fitta rete di rapporti che lo scienziato aveva sviluppato a livello internazionale, che gli aveva permesso di acquisire da fotografi, studiosi e istituzioni una notevole quantità di materiale. Tra le sue fonti istituzionali la *Collection Anthropologique du Muséum de Paris* che gli aveva fornito le fotografie antropologiche. Questa collezione è probabilmente la più antica collezione sistematica di foto etnoantropologiche, e comprendeva a quei tempi oltre 6.000 stampe realizzate tra il 1850 e il 1860. Seguirono poi l'utilizzo del cinema, cioè la possibilità di registrare immagini in movimento, e del suono (attraverso il fonografo), cioè la registrazione del 'paesaggio sonoro': parole, canto, musica, fenomeni acustici degli animali, della natura, dell'industria, fino al film etnografico che asseconda la tendenza a 'guardare l'altro', a rappresentare modi di vita 'esotici' o aspetti particolari della vita urbana.

Dopo l'invenzione del cinema, un certo numero di scienziati, in particolare etnografi, etnologi e antropologi, hanno voluto utilizzare questo nuovo strumento al servizio dello studio dell'uomo e dell'osservazione dei suoi comportamenti. Per un certo periodo i film realizzati dagli antropologi sono stati deludenti: questi «cineasti per obbligo» erano infatti diffidenti nei confronti degli artifici del cinema professionale, cercando «una neutralità illusoria che non teneva conto dei determinismi storici e culturali che ne condizionavano lo sguardo. I filmati erano proposti come se rappresentassero fedelmente una realtà univoca, come se si potesse restituire il reale in modo perfettamente mimetico,

indipendentemente dallo sguardo che si posa su di esso» (Augé, Colleyn 2006: 61).

Autori come Vertov, Flaherty, Vigo, Ivens, hanno sviluppato invece l'arte di proporre un punto di vista, cercando di proporre una 'visione' più artistica e sociale che scientifica: avevano il merito di sapere che «il reale non parla da solo, che l'osservatore opera una sorta di montaggio della realtà e costruisce un discorso. Gli avvenimenti di natura storica, cioè non inventati da un regista e dagli attori, devono comunque essere raccontati e il narratore fa immancabilmente parte del racconto» (Augé, Colleyn 2006: 61).

La sociologia visuale riunisce in sé una tripla attività:

- l'inchiesta fondata sull'impiego di tecniche di registrazione audiovisiva;
- l'uso di queste tecniche come modalità di scrittura e di pubblicazione;
- lo studio dell'immagine in senso lato (arti grafiche, fotografie, film, video) quale oggetto di ricerca.

Per un sociologo visuale il contenuto non può essere disgiunto dalla forma e il mestiere comporta necessariamente una dimensione artistica. In questa prospettiva «è indispensabile emanciparsi dai modelli esclusivi della scrittura, dato che gli effetti di conoscenza non sono veicolati solo dai contenuti, ma anche dai suoni, dalle immagini, dalle tecniche, dallo stile. Come lo scrittore, il documentarista cura la propria sintassi, ricerca l'espressione adeguata, lavora sul ritmo, la narrazione, l'emozione, in sintesi sullo stile» (Augé, Colleyn 2006: 63).

Questo libro si pone l'obiettivo di compiere un'analisi sociologica *sulle* immagini belliche prodotte dalla cinematografia statunitense e dai media nel corso del Novecento. La società americana e l'opinione pubblica internazionale sono infatti abituate a vedere l'apparato strategico e l'apparato cinematografico americani impegnati in un dialogo permanente. Le istanze di quest'ultimo sono collocate in un'interazione, un'interdipendenza, istituita fin dalla prima guerra mondiale, la cui evidenza è troppo radicata perché venga percepita per ciò che è: un gigantesco

dispositivo in cui il potere politico, il potere militare e il potere cinematografico si compenetrano, inscrivendosi intimamente nella storia strategica americana, determinandone la singolarità (Valantin 2005: 10). La produzione di strategia e la sua messa in pratica sono indissociabili da una produzione cinematografica specifica, che viene definita ‘cinema di sicurezza nazionale’: il cinema partecipa appieno al dibattito strategico in quanto da una parte è pervaso dai grandi temi che lo attraversano, e dall’altra ne propone un’interpretazione per immagini.

Siamo nell’ambito di uno dei settori caratteristici della sociologia visuale, quello *sulle* immagini, dove l’obiettivo è far entrare l’immagine nel processo di conoscenza della realtà sociale. La particolare dimensione scelta (visuale) viene considerata un *fenomeno sociale totale*, rivelatore di quella rete di interconnessioni che costituisce il sistema socio-culturale o, più semplicemente, la «società umana», a cui il sociologo o l’antropologo rivolgono la propria attenzione (Chiozzi 1993: 9). Per chi ritiene importante questa prospettiva d’analisi, la memoria del ricercatore non è sufficiente ad escludere, o a relegare ai margini del percorso di ricerca, la dimensione visuale: questa si può esprimere in una ricerca *con* le immagini oppure *sulle* immagini. Nel primo caso il ricercatore si serve, oltre che degli strumenti abituali dell’osservazione sociologica, anche delle tecniche di registrazione delle immagini (fotografia, cinema, video); nel secondo caso invece egli rivolge la propria attenzione ai prodotti visuali di una particolare cultura (in questo caso il cinema americano di guerra) e alle modalità della comunicazione visuale che in essa si esplicano. La sociologia visuale non implica quindi necessariamente la produzione di immagini da parte del ricercatore: se assumiamo la tesi che la sociologia sia sempre e comunque una *interpretazione* della realtà, possiamo affermare che la sociologia visuale è interpretazione visuale di una data realtà, e/o interpretazione dei dati visuali propri di quella realtà.

Nei primi mesi del 1950 la Saturday Review of Literature (poi divenuta Saturday Review) pubblicò una discussione sulla

funzione del cinema in appoggio alla politica estera degli Stati Uniti. Gli editoriali e gli articoli che si susseguirono «rivelavano la difficoltà in cui si trovavano i propagandisti del programma di guerra governativo, e gli speciali compiti assegnati a Hollywood nel quadro generale del piano. Il cinema americano, scriveva il giornalista e scrittore Norman Cousins, è la fonte principale d'informazioni sull'America per la maggior parte del resto del mondo» (Lawson 1955: 1), rammaricandosi che i films statunitensi dipingessero il paese come una nazione di «assassini, gangster, sfaccendati, bancarottieri, arrivisti, squaldrine e imbrogliatori». Cousins avrebbe voluto che «il cinema ispirasse rispetto per l'operato della giustizia e per il governo rappresentativo statunitense» mentre Eric Johnston, capo della Motion Picture Producers Association, rispose che Hollywood svolgeva un ottimo lavoro nel produrre film «di puro divertimento, senza prediche ideologiche, divertenti e scacciapensieri» concludendo: «è nostra ferma speranza che i film hollywoodiani nel loro insieme portino dinanzi agli occhi degli altri popoli un brillante specchio di rifrazione degli Stati Uniti: messaggeri di un paese libero». In un articolo conclusivo Cousins sottolineò l'urgenza e l'importanza dell'esportazione, affermando come non vi fosse altro mezzo che «possa richiamare l'attenzione di tanti milioni di persone in modo continuo per un ugual periodo di tempo; e per quel che concerne l'attuale guerra delle idee, nessun mezzo può mostrare altrettanto efficacemente l'America (non gli USA) al pubblico delle altre nazioni». Sia Johnston che Cousins sono d'accordo che «il cinema vada considerato come strumento di politica estera e che i film esportati negli altri paesi debbano rispondere alle esigenze propagandistiche del governo: entrambi fanno un così profondo inchino all'autorità governativa da rischiare di darsi una testata a vicenda» (Lawson 1955: 2). Discutono sul metodo di inculcare idee: arte e vita, verità e bellezza non c'entrano con l'argomento; Cousins si occupa unicamente dell'impressione che possono fare sul pubblico di altri paesi film che egli definisce: «spettacoli da pochi soldi in cui si vedono americani (non

statunitensi) che parlano energeticamente, bevono energeticamente, uccidono energeticamente e amano energeticamente», non avendo nulla da obiettare sulla loro proiezione all'interno del paese dove «sembra che gli spettatori considerino un simile ritratto di sé stessi come una raffigurazione al vero». Quello che è più significativo della discussione tra Cousins e Johnston è che essa fu pubblicata alla vigilia del conflitto coreano: «poiché gli Stati Uniti attuavano gradualmente il programma di dominazione del mondo per mezzo delle armi, era necessario sviluppare il piano propagandistico per cui occorreva possedere la tecnica di un moderno autore di avvisi pubblicitari, la saggezza di un filosofo, l'abilità di un politico machiavellico e l'intuizione di un mistico» (Lawson 1955: 5). «I servitori culturali di Wall Strett, filosofi, pubblicisti, clown, ebbero il compito di rendere questo programma gradevole, di distrarre l'attenzione dalle sue numerose contraddizioni, di coprire i suoi scopi sanguinosi con un manto di necessità morali e storiche. Poiché la propaganda è diretta alla giustificazione della guerra, essa va contro al profondo desiderio di pace e alle aspirazioni democratiche delle masse popolari: i propagandisti devono mentire sui loro reali obiettivi e quando le menzogne sono scoperte, devono in gran fretta trovarne di nuove per nascondere la verità che è venuta alla luce. Si misconoscono e si diffamano le grandi realizzazioni e le aspirazioni pacifiche degli altri popoli (...). Hollywood è un settore chiave della battaglia delle idee, e lo studio attento dei film può fornire un mezzo per comprendere il tipo di propaganda che viene contrabbandato sotto le più differenti forme in ogni campo degli studi e delle scienze, dell'educazione e dell'arte» (Lawson 1955: 7).